



Kristina Hagen

Espacios y discursos de Madrid.

Diskursive Stadtdarstellung in Luis Martín-Santos' *Tiempo de silencio*

S y m C i t y

Zeitschrift des Intensivprogramms

URBES EUROPAEAE

Beihefte, Band 2

Kristina Hagen
Espacios y discursos de Madrid.
Diskursive Stadtdarstellung in
Luis Martín-Santos'
Tiempo de silencio

Kristina Hagen
Espacios y discursos de Madrid.
Diskursive Stadtdarstellung in
Luis Martín-Santos'
Tiempo de silencio

S y m C i t y
Zeitschrift des Intensivprogramms „URBES EUROPAEAE“
Beihefte, Band 2

SymCity.

Publikationen des Intensivprogramms URBES EUROPAEAE
,Europäische Städte – Villes européennes – Ciudades europeas'

Herausgegeben von Javier Gómez-Montero & Christina Bischoff

in Verbindung mit

Anxo Abuin, Anne-Marie Autissier,
Mireille Azzoug, Encarnación Sánchez García,
Jüri Talvet, Dolores Vilavedra

Redaktion und Layout: Christina Bischoff

Satz: Hendrik Detjen

Umschlaggestaltung: Lisa Meiercord

Umschlagbild: Pash Buzari, Azteca (2005)

Beiheft 2

Kiel 2010



**Education, Audiovisual and Culture Executive
Agency**
Unit Erasmus – Jean Monnet – Study Centres
Project N° 28321-IC-2005-1-DE-ERASMUS-IPUC-4

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	10
1 ZUR LESBARKEIT DER STADT (ALS DISKURS)	13
2 <i>TIEMPO DE SILENCIO</i> ALS 'STADTTTEXT'	18
3 MADRID ALS SYMBOLISCHER SCHAUPLATZ	24
4 ZENTRUM UND PERIPHERIE	29
5 TOPOGRAPHISCHE RAUMKONFIGURATION UND URBANE KARTOGRAPHIE: STRUKTURIERENDE ORTE UND WEGE DURCH DIE STADT	33
1 Wege zur Arbeit I: das Institut	38
2 Wege zur Arbeit II: die Barackensiedlung	41
3 Private Wege: die Pension	49
4 Nächtliche Wege	53
6 SOZIALE UND SYMBOLISCHE RÄUME	65
1 Die Barackensiedlung	66
7 DIE STADT ALS DISKURSIVE FORMATION	88

1	Definition des Begriffes Diskurs	88
2	Die Grenzen von Diskursen	91
3	Die Diskurse der Großstadt	92
	SCHLUSSBETRACHTUNG	156
	LITERATURVERZEICHNIS	161

EINLEITUNG

Der Roman *Tiempo de silencio* wird seit seiner Veröffentlichung im Jahr 1961 als außergewöhnlich experimentelles und innovatives Werk angesehen, das die spanische Literatur mit einer Vielzahl an modernistischen Erzähltechniken revolutioniert hat. In seinem ersten und einzigen Roman bietet Luis Martín-Santos ein ironisches Panorama der Madrider Gesellschaft im Jahr 1949, welches von einer umfassenden subjektiven Kritik des Autors an der sozialen und politischen Lage der Hauptstadt nach dem Bürgerkrieg gekennzeichnet ist. Dabei bildet die spanische Kapitale nicht nur den Schauplatz der dynamischen Romanhandlung, sondern nimmt als politisches Zentrum des franquistischen Regimes auch eine repräsentative Rolle als Ausgangspunkt einer Macht ein, die sich auf ganz Spanien auswirkt.

Da Martín-Santos den sozialen Realismus in der älteren Tradition von Texten über Madrid ablehnt, handelt es sich bei *Tiempo de silencio* um eine neue Art der Stadtdarstellung. Der urbane Raum wird dem Leser als komplexes Gebilde aus verschiedenen Teilräumen präsentiert, die in ein übergeordnetes Spannungsverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie eingebettet sind.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Madriddarstellung Martín-Santos' in ihrer Gesamtheit zu beleuchten. Als Schwerpunkt werden wir zwei wesentliche Aspekte hervorheben: die Untersuchung des städtischen Raumgefüges sowie die Analyse ausgewählter Diskurse der Hauptstadt, die an verschiedenen Orten der Stadt verräumlicht werden.

Als Einstieg werden wir uns zunächst der Frage nach der Lesbarkeit der Stadt zuwenden und einige grundlegende Theorien zum Verhältnis von Stadt und sprachlichem Diskurs vorstellen. Danach gehen wir auf die Differenzierung Andreas Mahlers zwischen ‚Stadttexten‘ und ‚Textstädten‘ ein¹. Anhand dieses Ansatzes können wir *Tiempo de silencio* auf typische Merkmale hin untersuchen, die den Roman als Stadttext kennzeichnen. Weiterhin werden wir auf die Entstehung und die Funktion des Diskurs-Madrids reflektieren. Anschließend möchten wir die historische Entwicklung der Hauptstadt skizzieren, da diese Madrids Wert als symbolischen Schauplatz erklärt und für das Verständnis der literarischen Großstadtdarstellung bei Martín-Santos von Bedeutung ist. Daraufhin werden wir die Beziehung zwischen Stadtzentrum und Peripherie betrachten, um uns der topographischen Raumkonstitution des Romans anzunähern. In der Absicht, eine urbane Kartographie des Madrider Raumes herzustellen, werden wir bestimmte Wege der Romanfiguren systematisch nachzeichnen und dabei die Lage charakteristischer Orte (das Forschungslabor, die Pension, die Barackensiedlung) in der Textstadt bestimmen. Ferner widmen wir uns der sozialen und symbolischen Bedeutung dieser Räume und konzentrieren uns zunächst auf die Barackensiedlung, die wir in ihrer Funktion als Heterotopie und Rhizom sowie als Ort der Amoralität und des Patriarchats untersuchen wollen.

Der zweite Teil der Arbeit befasst sich mit den Diskursen der Stadt. Dabei wird der Text *Tiempo de silencio* als Realisierung des literarischen Diskurses über die Stadt Madrid die Basis für eine detaillierte Analyse ausgewählter Diskurse der Großstadt stellen. Wir gehen von der Annahme aus, dass der Stadttext als Gesamtdiskurs ein Palimpsest der Diskurse der Stadt darstellt, die es freizulegen und zu erforschen gilt.

¹ Mahler 1999.

Bevor wir eine Diskursanalyse vornehmen, werden wir den Begriff des Diskurses definieren und seine Grenzen festlegen. Die Diskurse, die wir untersuchen möchten (Diskurse der Wissenschaft, des Weiblichen, der Verdrängung, der Macht), werden im Text an konkreten Orten (das Labor, die Pension, das Bordell, das Gefängnis) verräumlicht, die für die Struktur des Romantextes sowie für die Lesbarkeit des Stadttexes von zentraler Bedeutung sind. Dadurch stehen die Diskurse immer in einer Beziehung zu den Orten, an denen sie sich bündeln, und werden darüber hinaus im Gesamtzusammenhang der Großstadt analysiert.

Eine solche Vorgehensweise liegt deshalb nahe, da literarische Topographien einer Großstadt immer eng mit Diskursen zusammenhängen. Urbane Orte sind nicht einfach als solche gegeben, sondern sie „konstituieren sich über die dynamische Beziehung von materiellen Gegebenheiten und Körpern sowie eines Diskurses, der diese zueinander in Relation setzt“².

² Doetsch 1999, 197.

1 ZUR LESBARKEIT DER STADT (ALS DISKURS)

Auf der Suche nach einer Semiotik der Großstadt greift Roland Barthes³ auf die kulturelle Geschichte des Abendlandes zurück. Er verweist auf die ersten Karten der griechischen Geographen, die seiner Meinung nach mit ihren Symmetrien und örtlichen Gegensätzen einen regelrechten Diskurs darstellen, da sie eine eigene Syntax und eigene Paradigmen aufweisen. Ebenso wie der ländliche Raum ist auch die moderne Großstadt als realer Raum sowie als graphische Repräsentation der urbanen Wirklichkeit vorhanden. Aus der Koexistenz beider Räume, der Realität, in der wir uns bewegen, und der objektiven Geographie der Karte, ergibt sich ein Konflikt, da das Bild der Stadt in beiden unterschiedlich wahrgenommen wird. Denn sobald der Mensch die von ihm geschaffene Stadt bewohnt, verleiht er dieser eine Art Rhythmus der Bedeutung, welcher sich durch den Gegensatz, die Abfolge und das Nebeneinander von starken und neutralen bzw. markierten und unmarkierten Elementen manifestiert. Die Wahrnehmung des urbanen Raumes, z.B. in Bezug auf die Zugehörigkeit eines Viertels zu einem anderen, wird gemäß Barthes stärker von diesen Bedeutungen gesteuert als von den wirklichkeitstreuen, objektiven Daten auf dem Stadtplan.⁴

Um die Großstadt generell semantisch erfassen zu können, schlägt Barthes das Modell des Diskurses vor. Die Analogie zwischen geographischem Raum und sprachlichem Diskurs, auf

³ Barthes 1994, 439-446.

⁴ vgl. ebd., 439.

die wir verwiesen haben, ist für Barthes auf die Großstadt übertragbar und sollte als Ausgangspunkt jeder semantischen Analyse gelten: „La cité est un discours, et ce discours est véritablement un langage: la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l’habitant, en la parcourant, en la regardant“⁵. In diesen Worten kommt eine wechselseitige kommunikative Interaktion zwischen der Großstadt und ihrem Bewohner zum Ausdruck. Die Stadt ist ein Diskurs, dessen Sprache entscheidend durch die Menschen geformt wird, die sich in ihr aufhalten. Indem der Stadtbewohner sich in ihr bewegt, sie durchstreift und betrachtet, gibt er der Stadt eine Bedeutung und wird gleichzeitig von ihrer Semiotik geprägt. Er wird zu einer Art Benutzer der Stadt, der gezwungen ist, sich in ihrem Zeichensystem zurechtzufinden; das bedeutet, er muss den urbanen Diskurs lesen können wie eine Schrift.

Nur wenn wir verschiedene Lesarten heranziehen und von Lesern unterschiedlichster Kategorien ausgehen, können wir, so Barthes, die Sprache der Stadt erfassen und den urbanen Code dechiffrieren. Dabei stellt er sich ein interdisziplinäres Lesen der Stadt vor, bei dem Geographen, Historiker, Stadtplaner, Architekten, Psychoanalytiker und ‚normale‘ Leser mit ihren persönlichen Ansätzen zusammenarbeiten. Um brauchbare Lesarten der Stadt zu entwerfen, sollte die Stadt aus unterschiedlichen Perspektiven und Entfernungen, d.h. von Lesern innerhalb und außerhalb der Stadt, gelesen werden.⁶

Die Theorie von der Lesbarkeit der Stadt setzt voraus, dass die Stadt wie ein Text gelesen werden kann. Diese Vorstellung findet ihren Ursprung bei Hans Blumenberg und der Metapher von der Lesbarkeit der Welt. Blumenberg begriff die Welt als ein Buch der Natur, in dem die Wirklichkeit sich lesbar abbildet wie

⁵ ebd., 441.

⁶ vgl. Barthes 1994, 439-442.

ein Text. Diese Idee greift Walter Benjamin auf und überträgt sie auf die Lesbarkeit der Stadt. In seinem berühmten Passagenwerk sucht er nach den Zeichen der Stadt, die uns in literarischen Texten (z.B. bei Charles Baudelaire) als Phantasmagorien begegnen und anhand derer er die Stadt lesen und entschlüsseln möchte. Die Phantasmagorie ist als eine der möglichen Arten des Nicht-Realisierens bzw. der Verschleierung des urbanen Referenten im Text ein Beweis für die Schwierigkeiten, die bei der Entschlüsselung der Zeichen und folglich beim ‚Lesen‘ der Stadt auftreten können.⁷

Auch für Dieter Ingenschay⁸ ergeben sich bei der Lesbarkeit der Stadt diverse Probleme. Nach seiner Auffassung sind die Lesarten der Stadt allein deshalb in ihrer Vielfältigkeit unbegrenzt, weil die Großstadt an sich schon ein überaus komplexes Gebilde darstellt. Eine weitere Schwierigkeit sieht er in der Tatsache, dass die Stadt als bestehende extratextuelle Wirklichkeit häufig mit ihren vielfältigen literarischen Diskursen vermischt wird. Ingenschay warnt vor einer solchen verfänglichen Verbindung zwischen den städtischen Lebenswirklichkeiten und ihrer literarischen Darstellung und macht deutlich, dass die Stadt nur als „Formation von Hinsichten auf sie“⁹ erfassbar ist. Dieser Entstehung von konzeptuellen Hinsichten und Einstellungen versucht er über eine Typologie des „peripheren Blicks“¹⁰ zu begegnen. Anhand verschiedener Sichtweisen auf die Stadt möchte Ingenschay die Einstellungen betrachten, die von einer Stadt und dem Diskurs über sie hervorgerufen werden und welche dadurch die Erfassbarkeit dieser Stadt bestimmen.

In diesem Zusammenhang erscheint auch eine historische Untersuchung des Großstadttromans sinnvoll. Da die Stadt einer

⁷ vgl. Gómez-Montero 2005.

⁸ Ingenschay 2000, 7-17.

⁹ ebd., 8.

¹⁰ vgl. ebd.

kontinuierlichen Verwandlung ausgesetzt ist, wird ihre Geschichte von einem permanenten Veränderungsprozess geprägt, der gleichzeitig eine Modifizierung der wissenschaftlichen, literarischen und literaturkritischen Hinsichten bewirkt. Die Geschichte der Stadtliteratur spiegelt die „Geschichte einer spezifischen Kategorie von Hinsichten“ wider, wobei sich ihre Spezifik „u.a. durch den diskursiven Status, den möglichen Grad der Fiktionalisierung, durch narratologische, genrepoetische, gattungshistorische Aspekte, durch die transportierte ‚Ideologie‘“¹¹ ausdrückt.

Im Rahmen seiner Thesen zur Strukturgleichheit von der Sprache und der Welt vergleicht der österreichische Philosoph Ludwig Wittgenstein die Sprache mit einer antiken Stadt. Mit dieser Metapher hebt er die Heterogenität, die Geschichtlichkeit und die multiplen Funktionen hervor, die beide Konzepte beinhalten. Wie die Sprache ähnelt die Stadt einem Gewebe, einer Textur. Die antiken Städte stellt sich Wittgenstein als räumliches Netz vor. Die Besonderheit des räumlichen Netzes liegt darin, die vielfältigen geschichtlichen, biologischen und kulturellen Substanzen, die in Form und Herkunft ebenso verschieden sind wie in Alter und Funktion, anzusammeln und zu konzentrieren. Das bedeutet, dass die moderne Stadt infolge einer langen Entwicklung als eine Oberfläche erscheint, auf der wie auf einem Palimpsest die Geschichte niedergeschrieben steht.¹²

Das Palimpsestmodell gehört bereits seit Jahren zu den führenden Theorien in der Forschung zur Großstadtliteratur. In dieser Arbeit soll es in Zusammenhang mit einer Diskursanalyse betrachtet werden, indem wir den Stadttex als Gesamtdiskurs untersuchen wollen, in dem die Diskurse der Stadt palimpsestartig angeordnet bzw. verborgen sind.

¹¹ Ingenschay 2001, 9.

¹² vgl. Leenhardt 1992, 91.

Karlheinz Stierle sieht den Stadttext in seiner diskursiven Formation als festen Bestandteil des Bewusstseins der Stadt und als „höchste Form des Stadtzeichens“¹³ an. Dadurch werden Veränderungen in der Darstellungsform bzw. der diskursiven Organisation innerhalb des Textes zu wichtigen Indizien für Wandlungen des zu deutenden Stadtbewusstseins insgesamt. Mit dem Versuch, die Geschichte des Stadtbewusstseins als Geschichte des Pariser Stadtdiskurses nachzuzeichnen, geht Stierle von der Lesbarkeit des Stadttextes aus, die wiederum der Lesbarkeit der Stadt Ausdruck verleiht. So wird der Stadttext zum Bild der lesbaren Stadt.¹⁴

Wie die in diesem Kapitel dargestellten theoretischen Ansätze gezeigt haben, hängt die Lesbarkeit der Stadt eng mit ihrem diskursiven Charakter zusammen. Um die Stadt lesen zu können, sind unterschiedliche Perspektiven und Ausdrucksformen nötig, die sich in einer Vielzahl von Diskursen widerspiegeln. Die Stadt wird erst über den Text, der eine Formation von Geschichten über und Hinsichten auf sie beinhaltet, in seiner Gesamtheit erfassbar. Daher wollen wir uns zunächst mit der Frage auseinandersetzen, wodurch ein Text zum Stadttext wird und wie er zur Lesbarkeit des urbanen Raumes beitragen kann.

¹³ Stierle 1998, 50.

¹⁴ vgl. Stierle 1998, 50.

2 TIEMPO DE SILENCIO ALS 'STADTTTEXT'

Bei der Untersuchung verschiedener Formen diskursiver Stadtkonstitution unterscheidet Andreas Mahler zwischen sog. ‚Stadttexten‘ und ‚Textstädten‘: Stadttexte sind Texte, „in denen die Stadt ein – über referentielle bzw. semantische Rekurrenzen abgestütztes – dominantes Thema ist“¹⁵, d.h. die Stadt bildet hier nicht nur den Hintergrund einer Handlung, sondern ist fester Bestandteil des Textes. Dadurch entsteht bei Stadttexten der Eindruck, dass es sich nur um eine Nachahmung einer existierenden Stadt handelt, die der Text abbildet. Dieser „Illusion der Mimesis“¹⁶ tritt das Phänomen der Imagination gegenüber, welches Textstädte hervorbringt. Bei diesem Prozess entstehen die Städte erst über einen Text. Stadttexte bezeichnen die Kategorie des Ausdrucks, des Signifikanten, während Textstädte die Bedeutungskategorie, die Seite des Signifikats, ausdrücken.

Mahler betont, dass Stadttexte generell Modelle von Textstädten herstellen. Demnach ist das Madrid von Martín-Santos nichts anderes als eine vom ihm konstruierte Stadt, die unabhängig von der ‚realen‘ spanischen Hauptstadt existiert. Wir haben es mit einem reinen Diskurs-Madrid zu tun, das durch den Text *Tiempo de silencio* geschaffen wurde.

Woran erkennen wir aber, dass es sich bei Martín-Santos' Roman um einen Stadttext handelt? Stadttexte zielen mit Hilfe ihrer sprachlichen Struktur darauf ab, Textstädte zu entwerfen. Eine diskursive Stadtdarstellung erfolgt über referentielle

¹⁵ Mahler 1999, 12.

¹⁶ ebd.

Verweise sowie über die Bildung von Isotopien. Referentielle Stadtkonstitution beginnt häufig beim Titel des fiktionalen Romantextes.¹⁷ So suggerieren Romane wie Berlin Alexanderplatz von Alfred Döblin oder John Dos Passos' Manhattan Transfer schon über den Titel, dass der jeweilige städtische Raum in diesen Werken eine zentrale Rolle innerhalb des Gesamtdiskurses einnimmt. Da dieses Verfahren auf *Tiempo de silencio* nicht zutrifft, weil der Titel (im Gegensatz zur deutschen Übersetzungsausgabe *Schweigen über Madrid*¹⁸) keinen expliziten Hinweis auf eine extratextuelle Stadt in der realen Welt bietet, möchten wir der Frage nach den Folgen einer solchen Technik nicht weiter nachgehen. Vielmehr werden wir uns auf die im Originaltext vorhandenen Referenzen konzentrieren, welche die fiktive Handlung des Romans automatisch und für den Leser erkennbar in den Schauplatz Madrid einordnen. Der Name „Madrid“ wird nur dreimal im Text genannt und stellt kein zwingend notwendiges Indiz für die Situierung der Handlung in der Hauptstadt dar¹⁹. Die wesentliche Situierung des Textes nimmt der Autor vor, indem er Teilreferenzen in den Text einfließen lässt. Dabei handelt es sich weniger um eine prototypische Stadtkonstitution mit Verweisen auf populäre Bauwerke oder Sehenswürdigkeiten Madrids, sondern um die Nennung topographischer Elemente, die als Teilreferenzen fungieren. *Tiempo de silencio* enthält viele Namen konkreter Orte (Straßen, Plätze, Viertel), an denen sich die Figuren aufhalten. Der Leser weiß, dass die Pension des Protagonisten

¹⁷ vgl. Mahler 1999, 12-14.

¹⁸ Martín-Santos 1991.

¹⁹ vgl. S.S.37, S.51, S.272 in: Martín-Santos 2005.

[Die Angabe der Seitenzahlen der aus dieser Ausgabe zitierten Textstellen befindet sich im Folgenden im laufenden Text jeweils in Klammern am Ende eines Zitates.]

Pedro sich im Viertel der Metrostation Antón Martín befindet, dass Amador sein ganzes Leben lang im Stadtviertel Tetuán de las Victorias gewohnt hat und dass sich das Haus von Matías im vornehmen Barrio de Salamanca befindet. Dadurch wird nicht nur das Geschehen spezifisch auf den Madrider Raum festgelegt, sondern es können auch Bezüge zwischen Romanfigur, Wohnort und Handlung hergestellt werden, welche den städtischen Raum nach Barthes in bestimmte Bedeutungen einteilen. Wenn der Leser die genannten Orte durch einen Madridaufenthalt kennt, wird er zusätzlich die Charakteristika des realen und des fiktiven Ortes in seinem Imaginationsprozess während der Lektüre vermischen. Auch die Wege, welche die Figuren im Laufe des Romans von einem Ort zum anderen zurücklegen, kann der Leser anhand der genannten topographischen Referenzen genau zurückverfolgen. Pedros und Amadors Fußweg von der Pension entlang der Calle Atocha in Richtung der Barackensiedlung im Stadtteil Vallecas, oder beispielsweise der nächtliche Ausflug des Protagonisten zum literarischen Café, vorbei an der Plaza de Tirso de Molina, dem ehemaligen Viertel berühmter Schriftsteller wie Cervantes, Lope de Vega etc., lassen sich so relativ exakt nachzeichnen.²⁰

Neben der namentlichen Nennung von Straßen und Vierteln erfolgt die Situierung des Romans im urbanen Raum zum Teil über verdeckte Referentialisierung. Beispielsweise verbirgt sich hinter „la plaza con una fuente tirada por leones“ (S.75), die Pedro auf seiner nächtlichen Wanderung passiert, eindeutig der berühmte Cibeles-Brunnen an der Banco de España. Auch auf den Kern der Altstadt, die Plaza Mayor und ihr wichtigstes Symbol, die Reiterstatue von Felipe III, verweist der Autor metonymisch: „una plaza grande [...] [donde] los pájaros se

²⁰ [Mit einer detaillierten Analyse der im Roman dargestellten Orte und Wege werden wir uns in Kapitel 2.5. beschäftigen.]

suicidan [...] en el gran vientre vacío del caballo“²¹ (S.17). Im Falle des literarischen Cafés, in dem Pedro und Matías einen Abend verbringen, stimmt die Forschung aufgrund der topographischen Angaben überein, dass es sich um das berühmte Literaturcafé Gijón handeln muss. Und mit dem „museo de pinturas“ (S.17), in dem man als Spanier nach Meinung des Autors nur von einem Bild, „Las Meninas“, weiß, wo es hängt, ist natürlich der Prado gemeint. Auf diese Weise werden als prototypisch anzusehende Elemente der Stadt verdeckt genannt. Diese indirekte Technik der Semantisierung des städtischen Raumes spiegelt wohl auch eine gewisse stilistische Vorsicht des Autors wider, zu der er sich wegen der Zensur durch das Franco-Regime verpflichtet sah.

Zusätzlich zur referentiellen führt Mahler die semantische Stadtkonstitution an, die in *Tiempo de silencio* eine tragende Rolle spielt. Gleich zu Beginn des Romans widmet sich der Erzähler in einer zunächst allgemeingültig erscheinenden Analyse dem Thema Stadt, indem er über die Eigenschaften von Städten und ihren Bewohnern nachsinnt. Eingeleitet von den neutralen Worten „Hay ciudades [...]“ (S.15ff.), wird sich der Leser erst nach und nach bewusst, dass der Abschnitt sich nicht auf irgendwelche beliebigen Städte, sondern auf Madrid bezieht. Diese Tatsache wird wiederum über unzählige verdeckte Hinweise vermittelt, die im Laufe der Beschreibung immer deutlicher auf die Hauptstadt ausgerichtet sind und erst in ihrer Gesamtheit das städtische Universum Madrid mit seinen Besonderheiten formen. Die Beschreibung variiert in den inhaltlichen Schwerpunkten und bietet unterschiedliche Grade der Konkretisierung. Zum zentralen Gegenstand des sich aus 35 aneinandergereihten Sätzen zusammensetzenden Textausschnittes werden die Stadt und ihre Bewohner, denen eine

²¹ [Innerhalb der Zitate zeigen eckige Klammern eigene Ergänzungen der Verfasserin an.]

Vielzahl von bedeutungssemantischen Merkmalen, Eigenschaften und vor allem Mängeln zugeordnet werden. Diese können z.B. historischen („tan faltas de sustancia histórica“), moralischen („tan ingénuamente contentas de sí mismas“) oder geographischen Ursprungs („tan lejanas de un mar o de un río“, S.15) sein oder sich auf politische, soziale oder kulturelle Charakteristika beziehen. Die Anapherstruktur dient hier zur Steigerung, indem sie durch die Verwendung des sich monoton wiederholenden „tan...“ die Aufmerksamkeit des Lesers auf das Ende des Satzes lenkt. Sie ist ein rhetorisches Mittel, das der Autor mit auffallender Kontinuität im gesamten Roman verwendet.

Martín-Santos stellt eine umfassende Sicht auf die Hauptstadt dar, indem er ihr bestimmte Attribute zuweist und dem Leser zusätzlich alltägliche Szenen und Bilder schildert, welche die Atmosphäre der Stadt nach dem Bürgerkrieg und unter der allgegenwärtigen Herrschaft Francos wiedergeben: „[...] gastar la tarde entera en una cafetería sin que la camarera nos sonría una sola vez [...]“, „[...] descubrir cuántos billetes para el metro vende una mujer con un niño de pecho una mañana de invierno[...]“ (S.17).

Die Gestaltung der Großstadtlandschaft geht bei Martín-Santos auch häufig mit Isotopiebildungen einher, über die er dem Text-Madrid bestimmte Bedeutungen zuweisen kann. So wird z.B. die abendliche bzw. nächtliche Textstadt anhand der Lexeme „luces eléctricas“, „coches“, „velocidad“, „grandes autos“, „ruido“ (S.75) sowie „hombres de paso rápido“, „solitarios“, „ceñudos“ (S.109) beschrieben, welche die nächtliche Unruhe auf den Straßen, den Verkehr sowie den technischen Fortschritt, welche die Großstadt Wahrnehmung bestimmen, verdeutlichen.

Es bleibt festzuhalten, dass das fiktive Diskurs-Madrid bei Martín-Santos keinen dekorativen Charakter hat und nicht als

bloßer Schauplatz der Handlung dient, sondern bestimmte Funktionen erfüllt. Wir stimmen mit Marisol Morales Ladrón²² überein, dass *Tiempo de silencio* ein Roman ist, dessen literarischer Diskurs die Stadt als ein strukturiertes und strukturierendes Element der räumlichen Wahrnehmung zeigt, welche über die Figuren dargestellt wird. Entsprechend der Theorie von Mahler ist der Autor nicht an einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung der Hauptstadt im Jahre 1949 interessiert, sondern bietet trotz der zahlreichen topographischen Referenzen vielmehr ein diskursives literarisches Bild seiner Vorstellungen und Eindrücke der Großstadt. Aufgrund der Tatsache, dass Martín-Santos den Roman in Bilbao verfasst, können wir davon ausgehen, dass er seine Madriddarstellung vor allem mit Hilfe von sog. ‚mentalen Karten‘ – aus den Erinnerungen an seine Studienzeit in der Hauptstadt – sowie anhand nachträglicher Recherchen vor Ort²³ konstruiert. Seine Perspektive ist folglich zum Teil durch den geographischen und zeitlichen Abstand verzerrt. Daher kann man von einem „proceso de poetización del espacio“²⁴ sprechen, durch den der Autor sich dem urbanen Raum von neuem nähert und ihn anhand seiner Erinnerung ordnet und formt.

²² Morales Ladrón 1998, 81-98.

²³ vgl. Benet in: Martín-Santos 1991, 334.

²⁴ Morales Ladrón 1998, 86.

3 MADRID ALS SYMBOLISCHER SCHAUPLATZ

Wenn wir Madrid als Schauplatz des Romans betrachten, steht zunächst fest, dass Martín-Santos eine gezielte Intention verfolgt, indem er den hauptstädtischen Raum für seinen Roman wählt. Nur im Herzen Spaniens, im geographischen, kulturellen sowie politischen Zentrum des Landes kann sich die Handlung von *Tiempo de silencio* entfalten. Die spanische Kapitale hat nicht nur eine lange literarische Tradition, sondern genießt auch einen besonderen symbolischen Wert, da sie seit jeher das Zentrum klerikaler, monarchisch-aristokratischer und imperialer Macht verkörpert. Folglich bezieht ein Autor, sobald er über die Hauptstadt schreibt, automatisch zu diesem traditionellen Wertesystem Stellung.²⁵ Im Falle Martín-Santos' wird in erster Linie die massive Kritik an der Situation Spaniens nach dem Bürgerkrieg deutlich. Der Madrider Raum bildet in seinem Roman einen symbolisch behafteten, repräsentativen Ausschnitt, der für ganz Spanien steht. Parallel dazu stellt das Schicksal der Romanfiguren jenes der spanischen Gesellschaft dar. José Schraibman versteht den Roman sogar als „un intento de comprensión del enfermo mental, y un comienzo de su cura“²⁶, d.h. er sieht den Text als einen Versuch an, das von einer symbolischen Krankheit befallene spanische Volk zu heilen. In diesem Sinne scheint auch Pedros Scheitern durch die Geschichte seines Volkes, durch dessen Traditionen, Sprache und Denkweise

²⁵ vgl. Buschmann 2000, 103.

²⁶ Schraibman 1977, 3.

vorherbestimmt zu sein. Die Zukunft hängt von der Kenntnis und vor allem vom Verstehen der Vergangenheit des eigenen Volkes ab. Pedro muss sich, stellvertretend für die gesamte Gesellschaft, der Vergangenheit Spaniens bewusst werden und diese entmythifizieren, um die verbreitete Verklärung der Realität aufzuheben. In zahlreichen Passagen reflektiert Pedro nicht nur auf sein eigenes Leben, sondern auf prägende Figuren der spanischen Geschichte, die ihm auf seinen Wegen durch Madrid begegnen, und stellt ihre Mythen in Frage. So geht die Selbstfindungsodyssee Pedros, der ununterbrochen einen Sinn in seinem Leben sucht, mit einer Therapie für ganz Spanien einher.²⁷

Für Joan Ramon Resina ist die Kenntnis der historischen Entwicklung Madrids für das Verständnis der literarischen Großstadtdarstellung in *Tiempo de silencio* entscheidend. Als Felipe II die von den Muslimen gegründete Siedlung Madschrit 1561 zur Residenz ausbaut, beschließt er, die Hauptstadt eines Weltreiches zu gründen. Von der Realisierung dieses Anspruchs kann jedoch lange Zeit nicht die Rede sein. Die spanische Hauptstadt dient über Jahrhunderte vor allem als politisches und administratives Zentrum und erweckt dadurch mehr den Eindruck einer familiären Provinzstadt als den einer florierenden kulturellen Metropole. Dabei sind es gerade die politische Abgeschlossenheit und die ökonomische Bedeutungslosigkeit, die Madrid für Felipe II zu einem idealen administrativen Standort machen. Die Stadt wird zu einer politischen Abstraktion, die Abstand zu den sozialen Problemen des Volkes genießt. Dementsprechend problematisch erweist sich seit dem 18. Jahrhundert der Versuch, das Verwaltungszentrum nach französischem Vorbild in eine Metropole höherer kultureller Lebensform umzuwandeln. Um diese Idee zu verwirklichen, muss Madrid im Zuge der Zentralisierung eine Mythifizierung

²⁷ vgl. Schraibman 1977, 3.

zum Symbol nationaler Einheit durchlaufen. Gleichzeitig wird der ländliche Raum durch den Prozess der Zentralisierung geschwächt, sodass der Unterschied zwischen den sozialen Bedingungen und der symbolischen Funktion der Selbstrepräsentation in der Hauptstadt immer gravierender wird. Das Ungleichgewicht zwischen städtischem und ländlichem Raum zwingt die Landbevölkerung seit den vierziger Jahren zur Migration in die Großstadt. Unter dem Druck des starken Bevölkerungszuwachses muss Madrid seine Grenzen so explosionsartig ausdehnen, dass die ländliche Masse nicht ins Stadtzentrum integriert werden kann.²⁸ In *Tiempo de silencio* wird dieser Migrationsprozess durch die Familiengeschichte von Muecas thematisiert. In einer Textpassage schildert dessen Frau die genauen Umstände, unter denen sie mit ihrem Mann voller Hoffnung von Toledo nach Madrid kam, um am Stadtrand eine der schäbigen Barackenhütten zu errichten (vgl. S.238ff.). Ihr Schicksal steht für das unendlich vieler Spanier, die trotz des Bürgerkriegs aus den ländlichen Regionen in die verheißungsvolle Großstadt strömten. Madrid wird zum Magneten, der eine fatale Anziehungskraft auf die Landbevölkerung ausübt. Amador kommentiert Muecas' Verlangen, nach Madrid zu kommen, mit den Worten: „Madrid tira mucho. Hasta a los que no son de aquí“ (S.37). Auch Pedro erhofft sich von der Hauptstadt bessere Forschungsbedingungen und damit die Möglichkeit auf eine wissenschaftliche Karriere.

Zu den katastrophalen Lebensumständen, unter denen die verarmte Masse in der Hauptstadt leidet, kommt die psychische Entwurzelung, die nach Resina in einem Pathos der Selbstablehnung gipfelt, welches den Zugewanderten von der Großstadt aufgedrängt wird. Auch dieses Phänomen greift Martín-Santos auf, indem er den Komplex der Nichtstädter

²⁸ vgl. Resina 2001, 60-70.

benennt: „[...] aquí [...] ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre“ (S.19). Die Stadtbewohner sehen sich gezwungen, ihre Identität durch einen geistigen Zwangszustand zu sichern, d.h. sich in einen Stadtmenschen zu verwandeln, obwohl sie am Ende stets als Provinzler erkennbar bleiben. Martín-Santos setzt den Kontrast zwischen urbanem und rurealem Lebensraum jedoch nicht als Schwerpunktthema an. Er ist nicht an einer Denunzierung der Stadt in Abgrenzung zum Landleben interessiert, sondern sucht den Konflikt innerhalb der Großstadt selbst. Da Madrid nicht aus einer industriellen Revolution, sondern artifiziell, aus einem herausfordernden politischen Willen heraus, entstanden ist und Jahrhunderte lang mit einer unproduktiven Lebensform assoziiert wurde, tendieren Madrids Kritiker zu einer Beleuchtung der Diskrepanz zwischen Schein und Sein der Großstadt. Ebenso ist bei Martín-Santos eine am Palimpsestmodell orientierte Lesart der Stadt erkennbar. Oberfläche und innere Realität der Stadt unterscheiden sich stark voneinander, da die Stadt in *Tiempo de silencio* von unsichtbaren politischen und sozialen Mächten regiert wird. Genauso wie die spanische Regierung seit der Gründung der Hauptstadt die soziale, kulturelle und ökonomische Realität des Landes ignoriert, werden im Madrid von Martín-Santos zahlreiche Missstände von Regime und Gesellschaft verdrängt. In der kulturellen Scheinwelt der Stadt werden stillschweigende moralische Normen dem instinkthaften Kampf ums Überleben gegenübergestellt.²⁹

Obwohl der Schauplatz Madrid sofort an eine Verkörperung der nationalen Idee denken lässt, versucht sich der Autor von der Tradition der Allegorien der Macht zu entfernen. Stattdessen kreiert Martín-Santos ein Mensch-Stadt-System, in dem die

²⁹ vgl. Resina 2001, 72ff.

Beziehung zwischen moralischer Ordnung und menschlicher Erfahrung im städtischen Raum in den Mittelpunkt rückt. Für Resina vermittelt der Roman durchgängig das Bild eines „between the contingency of its human base and its abstraction as a symbol of the centralised state [...]“³⁰ geteilten Madrids. Dieser Aspekt spiegelt sich auch in der binären Entwicklung der Gewalt wider, die von den niederen sozialen Schichten der Peripherie ausgeht und ihre Entsprechung auf einer anderen Ebene der Macht, in der staatlichen Zwangspolitik des Regimes im Zentrum der Stadt, findet.³¹

³⁰ Resina 2001, 80.

³¹ vgl. ebd., 75-81.

4 ZENTRUM UND PERIPHERIE

Die Stadt als Zentrum besteht nicht ohne ihre Außenbereiche, Randgebiete und Grenzen. Erst im Spannungsverhältnis zwischen Zentrum und Peripherie wird die moderne Großstadt in ihrer gesamten Gestalt erfassbar.

Im Laufe der Jahrhunderte erfährt die Stadt eindeutig eine räumliche Verschiebung vom Zentrum zur Peripherie. Während der Stadtkern sich zum Lebensraum des Bürgertums entwickelt, dehnt sich das Gebiet des Stadtrandes aufgrund der Arbeitermassen, die infolge der Industrialisierung vom Land in die Stadt strömen, immer weiter aus. Die Anziehungskraft der Stadt auf die verarmte Bevölkerung, die das zukünftige Stadtproletariat bilden wird und symbolisch ‚entwurzelt‘ ist, wirkt sich negativ auf das Stadtzentrum aus, das nun nicht mehr als Ort des Fortschritts und der Kultur, sondern als allgemeiner Gefahrenherd und Ort der Kriminalität angesehen wird. Dadurch gerät auch die Zentralität als Denk- und Machtmodell ins Wanken. Sie verliert an symbolischer Bedeutung und wird nach und nach von der Idee der Dispersion und der Grenze ersetzt. Es entsteht eine gegenzentristische Bewegung, die sich am deutlichsten in den Strömungen der Kunst (z.B. Kubismus und Futurismus) zeigt, deren Ziel die Auflösung der räumlichen Hierarchien zugunsten einer dezentrierten Darstellung ist. Aus dieser Entwicklung heraus ergibt sich eine sog. „Ästhetik des Randgebietes“, die Jacques Leenhardt³² begründet. Er nimmt an, dass die Ausrichtung auf das Zentrum, auf die sich Kunst und

³² Leenhardt 1992.

Literatur seit Jahrhunderten konzentriert haben, im 20. Jahrhundert in eine neue Faszination für die Kontaktzone mit der Peripherie umschlägt. Als Erfahrungsraum zwischen Innen und Außen erfährt das Randgebiet eine Aufwertung und kann das Zentrum als Raum der Verlockung oder der Bedrohung langsam verdrängen. Mit der Veränderung der Wahrnehmung der Stadt entsteht die Entstehung des Mythos' der Vorstadt, der den urbanen Raum als Barriere und Grenze thematisiert.³³

Ingenschay führt die Herausbildung der Randgebietsästhetik auf Probleme bei der Lesbarkeit des innerstädtischen Raumes zurück, die von einem wachsenden Bewusstsein von der Unvollständigkeit der wortwörtlichen Stadtsymbolik herrühren. Infolge dieser Entwicklung wird die Stadt oft nur noch von der Peripherie aus dargestellt; es scheint, als wäre der urbane Raum *intra muros* bedeutungslos geworden. Mit dem neuen Stellenwert des städtischen Außenraumes, der eine Schlüsselrolle bei der Lesbarkeit der Stadt einnimmt, geht die Veränderung des Blickes von der Peripherie auf die Stadt als Ganzes einher. Der traditionelle ‚Blick von oben‘ wird in der Literatur durch den ‚Blick von außen‘ ersetzt. Der für die Madridliteratur typische Blick von außen enthüllt sich am deutlichsten in der Perspektive der Autoren, die sich nach dem spanischen Bürgerkrieg im Exil aufhalten und den Stadtmythos anhand ihrer Erinnerungen erneut zum Leben erwecken.³⁴ Wie wir wissen, stellt Martín-Santos die Stadt aus einer erinnernden Perspektive dar. Auch wenn der Autor sich in der Entstehungszeit von *Tiempo de silencio* nicht im Exil befindet, hat er in San Sebastián dennoch räumlichen Abstand zu Madrid.³⁵

³³ vgl. Leenhardt 1992, 93-96.

³⁴ vgl. Ingenschay 2000, 11f.

³⁵ vgl. Benet 1991, 333.

Auch der Protagonist Pedro nimmt die Hauptstadt in mehrfacher Hinsicht aus einem distanzierten Blick wahr. Er kommt vom Land in die Stadt, wohnt im Zentrum Madrids und kann von dort aus einen ‚frischen‘ Blick auf das Randgebiet der Stadt werfen, das mit seinen Barackensiedlungen eine unvertraute Umgebung für ihn darstellt.

Nach Albrecht Buschmann³⁶ lässt sich *Tiempo de silencio* in drei topographische Zonen einteilen: ländlicher Raum, städtische Peripherie und Zentrum. Zunächst existiert außerhalb Madrids die Provinz bzw. die Nicht-Stadt, welche bei Martín-Santos bedeutungslos geworden ist, oder mehr noch, als ein Raum der Gescheiterten präsentiert wird. Sich wissenschaftlichen Erfolg und persönlichen Ruhm versprechend, kommt der Pedro aus dieser ländlichen Zone in das Zentrum der Großstadt. Nachdem er auf beruflicher sowie auf privater Ebene fatal scheitert, wird das ihm bevorstehende Leben außerhalb der Stadt als persönliche Niederlage geschildert, die sogar einer Selbstkastration gleicht (vgl. S.283). Als Gegenentwurf zur Nicht-Stadt, die in *Tiempo de silencio* nur als theoretischer Rahmen auftaucht und nicht beschrieben wird, steht der städtische Raum – in dem sich wiederum zentralistischer Stadtkern und Peripherie gegenüberstehen – im Fokus der Betrachtung. Alle drei Zonen sind geographisch relativ klar voneinander abgrenzbar. Die Peripherie, welche von Martín-Santos als durchgängig negativ konnotierter Gegenpol zur Madrider Innenstadt markiert wird, nimmt wegen ihrer geographischen Zwischenlage eine besondere Stellung ein. Allein sie kann in unserem dreigliedrigen Modell³⁷

³⁶ Buschmann 2000, 103.

³⁷ [Die topographische Gliederung in drei Zonen haben wir der Vollständigkeit halber dargestellt. Im Folgenden werden wir uns jedoch auf die Opposition Zentrum-Peripherie konzentrieren, da der nicht-städtische Raum in *Tiempo de silencio* nicht von Bedeutung ist.]

die Funktion eines Übergangs bzw. einer Barriere zwischen Stadt und Hinterland, zwischen Zentrum und Stadtrand, übernehmen.

Da die Beziehung zwischen Zentrum und Peripherie einen wesentlichen Beitrag zur Lesbarkeit des Stadttextes leistet, möchten wir im Folgenden beide Räume genauer analysieren. Dazu nehmen wir eine topographische Studie einzelner urbaner Orte im Roman vor. Die Ergebnisse dieser Untersuchung werden uns im weiteren Verlauf dazu dienen, das Gefüge des städtischen Innen- und Außenraumes insgesamt zu beurteilen, welches sich wie ein Mosaik aus verschiedenen Teilräumen zusammensetzt.

5 TOPOGRAPHISCHE RAUMKONFIGURATION UND URBANE KARTOGRAPHIE: STRUKTURIERENDE ORTE UND WEGE DURCH DIE STADT

Wir haben darauf hingewiesen, dass Martín-Santos seine Textstadt mit Hilfe des Prozesses der Poetisierung entwirft. Dieser Prozess erlaubt es ihm, die Beschreibungen auf reale topographische Fakten zu stützen, ohne eine bloße Abbildung der Hauptstadt zu erreichen. Vielmehr wird der reale städtische Raum anhand der persönlichen Eindrücke des Autors modelliert und poetisiert, um sich in eine Großstadt zu verwandeln, die mittels des Romantextes entsteht. Es gilt nun zu untersuchen, welche Bedeutung diese vom Autor bewusst konstruierte Stadt in *Tiempo de silencio* einnimmt, d.h. welche Signale von den im Roman präsentierten Räumen ausgehen und welche Beziehung zwischen der Handlung und den Orten besteht, an denen sie stattfindet.

Enrique Fernández³⁸ vergleicht die Darstellung des Madrider Raumes bei Martín-Santos mit jener in den Werken von Benito Pérez Galdós. Bei beiden Autoren werden die Wege durch die Großstadtlandschaft zu einem die Figuren charakterisierenden Element. In *Tiempo de silencio* steht die städtische Umgebung in unmittelbarem Zusammenhang zu der inneren Entwicklung des Protagonisten, zu seinem existenziellen Scheitern sowie dem Ausschluss aus der Stadt, der sich am Ende des Romans vollzieht. Außerdem nutzt Martín-Santos eine bestimmte Raumstruktur, um verschiedene soziale Klassen der Hauptstadt darzustellen und

³⁸ Fernández 2000, 53-64.

die inakzeptable soziale Situation in den ersten Jahren der Franco-Diktatur zu denunzieren. Obwohl wir in dieser Arbeit keine Analyse des Raumkonzepts von Pérez Galdós anstreben, möchten wir kurz dem Ansatz von Fernández folgen, der einige wesentliche Unterschiede in der urbanen Geographie beider Autoren herausarbeitet. Er behauptet, dass die Figuren beider Autoren jeweils einen verschiedenen Bezug zu ihrer urbanen Umwelt haben, auch wenn sie sich – etwa ein Jahrhundert später – immer noch an den gleichen Plätzen, in den gleichen Straßen und Vierteln aufhalten. Diese unterschiedliche Beziehung zum städtischen Raum „se debe a una fractura del concepto de ciudad como microcosmos en el que conviven y se relacionan las clases sociales“³⁹. Fernández geht von einem Bruch des städtischen Raumgefüges aus, der in *Tiempo de silencio* sichtbar wird. Das Verhältnis zwischen Zentrum und Peripherie hat sich gewandelt und dadurch die Raumerfahrung und das Konzept der Stadt insgesamt verändert. Während der Stadtrand Madrids zur Zeit von Pérez Galdós im Süden und Osten noch durch die letzte, von Felipe IV errichtete Stadtmauer (la Cerca) räumlich begrenzt war, stoßen wir in *Tiempo de silencio* auf eine sich grenzenlos ausdehnende Peripherie mit kilometerlangen Barackenansammlungen. Die Stadt hat sich vom abgeschlossenen Mikrokosmos zu einem wachsenden Gebilde unüberschaubaren Ausmaßes entwickelt. Ein weiterer Unterschied bezüglich der Wahrnehmung und der Nutzung des urbanen Raumes betrifft die öffentlichen Plätze und die Innenräume der Stadt. Die Kontinuität zwischen privatem und öffentlichem Raum, die für die Stadtrömer Pérez Galdós’ charakteristisch ist, scheint bei Martín-Santos aufgehoben.⁴⁰

³⁹ Fernández 2000, 54.

⁴⁰ vgl. ebd., 53-59.

Um der Raumkonfiguration in *Tiempo de silencio* näher zu kommen, möchten wir uns in diesem Kapitel zunächst ausgewählten Orten des Romans widmen und diese nach der Methode Franco Morettis⁴¹ unter topographischen Aspekten beleuchten.

Für Moretti „lo que ocurre [en la novela moderna] depende estrechamente del dónde ocurre“⁴². Hinter seinem Versuch, den modernen europäischen Roman als eine Art Atlas darzustellen, verbirgt sich eine wissenschaftliche Untersuchung des Zusammenhangs zwischen Geographie und Literatur. Bei der Analyse imaginärer Räume in der Literatur bedient er sich Landkarten, die seiner Ansicht nach eine neue Herangehensweise an ein Werk bieten können. Dabei erscheinen literarische Landkarten als „preguntas planteadas a la forma de la novela y sus relaciones internas“⁴³, welche für die Interpretation von Figurenkonstellationen sowie von gewissen räumlichen Strukturen und Mustern, die im Roman auftauchen, hilfreich sein können. Die Grundlage für eine solche Methode bildet die natürliche Ortsgebundenheit der Literatur, denn jede Romanform ist von einer Geometrie, von Grenzen, räumlichen Tabus und Bewegungsabläufen durchzogen. Ferner kann man anhand der Karten die innere Logik eines Romans mit seinen semiotischen Handlungsräumen entschlüsseln, auf welche die Geschichte ausgerichtet ist.⁴⁴

Wenn Handlungen an spezifische Räume gebunden sind, muss den Orten eines Romans eine fundamentale Bedeutung zugewiesen werden. Moretti geht davon aus, dass jeder Raum einen bestimmten Typ von Geschichte, spezifische Episoden sowie einen bestimmten Handlungsverlauf bedingt. So bildet

⁴¹ Moretti 2001.

⁴² ebd., 68.

⁴³ Moretti 2001, 4.

⁴⁴ vgl. ebd., 3-5.

beispielsweise der großstädtische Raum den Rahmen für einen modernen Roman. Indem der Leser in einem bewussten oder unbewussten Vorgang eine mentale Karte der Orte zusammenstellt, an denen sich die Handlungen im Text abspielen, macht er sich ein Gesamtbild der entsprechenden Romanwelt.⁴⁵ Daraus folgt, dass die topographische Raumkonstitution des Autors entscheidenden Einfluss auf die Lesbarkeit des Stadttextes hat. Je nach Komplexität der Raumstruktur, nach Menge der gegebenen geographischen Referenzen und Anzahl der Handlungsräume entsteht beim Leser eine klar lesbare Großstadtlandschaft oder der Eindruck eines städtischen Dschungels oder Labyrinths. Hinzu kommt die Frage der Abgrenzbarkeit der einzelnen Räume voneinander, denn eine lesbare Stadt ist laut Kevin Lynch „aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global“⁴⁶. Nur wenn diese Voraussetzungen gegeben sind, kann sich das Individuum gut in der Großstadt orientieren. Weiterhin unterstreicht Lynch, dass „una imagen ambiental eficaz confiere a su poseedor una fuerte sensación de seguridad emotiva“⁴⁷. In *Tiempo de silencio* besitzen jedoch weder der Erzähler noch Pedro eine harmonische Beziehung zum urbanen Raum, obwohl Martín-Santos diese als symbiotisch beschreibt: „De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de la ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre“ (S.18). Wie wir im Laufe unserer Analyse feststellen werden, beeinflusst der geographische Raum eindeutig das Schicksal des Individuums, aber es besteht keine gesunde Beziehung zwischen ihm und der Stadt.

⁴⁵ vgl. ebd., 68.

⁴⁶ Lynch 1970, 11.

⁴⁷ ebd., 13.

Nach Jurij Lotman ist der literarische Text, wie jedes andere Kunstwerk, in dem Sinne begrenzt, als dass er nur ein endliches Modell einer unendlichen, unbegrenzten Welt darstellt.⁴⁸ Aufgrund dieser wesentlichen Eigenschaft der Begrenztheit kann ein Autor nicht alle geographischen Räume, Straßen und Viertel einer Großstadt mit in sein Werk einbeziehen. Er ist gezwungen, bestimmte repräsentative Räume in seinen Stadttext zu integrieren, die gewisse Bedeutungen transportieren können. Es wird also ein kleiner Ausschnitt aus der Großstadt ausgewählt, um den Rest aus dem fiktiven Stadtuniversum bewusst auszublenden. Durch diese Selektion und Begrenztheit in der Großstadtdarstellung wird eine fiktive Ordnung der Metropole entworfen. Um den Text lesbar zu machen, so Moretti, entsteht oft ein übersichtlicher urbaner Raum, der von einer symbolischen Grenze durchzogen wird. In *Tiempo de silencio* können wir diese Grenze eindeutig zwischen Zentrum und Barackensiedlung ziehen. Wie wir später noch genauer erläutern werden, handelt es sich dabei gleichzeitig um eine Grenze von topographischem und symbolischem Wert.

Die Darstellung des städtischen Raumes und seiner Orte ist im literarischen Text vor allem über Topographien möglich. Pierre Fontanier legt den Begriff der Topographie folgendermaßen fest: „La topographie est une description qui a pour objet un lieu quelconque [...]. La topographie est aussi à l'usage de l'orateur [...]“⁴⁹, d.h. eine Topographie kann sich nicht nur auf die kartographische oder geographische Funktion der „Description des lieux, c'est à dire d'une portion terrestre, y compris ce qui est dû à l'activité humaine [...]“⁵⁰ beziehen, sondern auch zur ‚rhetorischen Topographie‘ werden. Dazu

⁴⁸ vgl. Lotman 1972, 301.

⁴⁹ Fontanier 1982, 65.

⁵⁰ Georges: *Dictionnaire de la géographie*, zitiert nach Lopez 1982.

zählen in *Tiempo de silencio* z.B. die ausführlichen Beschreibungen der Barackensiedlung oder der nächtlichen Atmosphäre der Großstadt.

Martín-Santos nutzt den urbanen Raum vor allem als ein den Roman strukturierendes Element. Der Text bietet charakteristische Orte, die wiederholt mit der Handlung verstrickt werden und dadurch den Roman wie ein strukturierendes Netz durchziehen. Sie fungieren als Ausgangspunkte bestimmter Episoden, bieten Anhaltspunkte zur topographischen Orientierung oder stellen symbolische Stationen dar, an denen verschiedene Figuren aufeinander treffen. Im Folgenden möchten wir drei wesentliche Orte vorstellen: das Institut bzw. Forschungslabor, an dem der Protagonist Pedro arbeitet, die Barackensiedlung, in der sich die *chabola* der Familie Muecas' befindet, und die Pension, in der Pedro wohnt. Diese Orte werden wir mit der Methode Morettis anhand der Wege erschließen, welche die Figuren durch die Stadt zurücklegen, d.h. wir wollen uns zunächst auf die Wege konzentrieren, welche das Labor, die Pension oder die *chabolas* kreuzen bzw. diese Orte zum Ausgangs- oder Endpunkt haben. Als sehr aussagekräftig erweisen sich für die semantische Raumanalyse jene Textstellen, die Pedros nächtlichen Spaziergang durch die Stadt und seinen Rückweg zur Pension betreffen. Diese Passagen möchten wir abschließend in einem gesonderten Kapitel betrachten.

1 Wege zur Arbeit I: das Institut

Das medizinische Institut kann als ein den Roman strukturierender Ort untersucht werden, da es als Zentrum für Pedros Arbeit mehrmals im Text erwähnt wird, den Romanfiguren als Treffpunkt dient sowie den Ausgangspunkt verschiedener Wege durch die Stadt bildet. Bemerkenswert ist, dass Pedro, Amador und Muecas, die völlig verschiedenen

gesellschaftlichen Sphären angehören, alle für das Institut arbeiten. Durch diese Verknüpfung sozialer Klassen gewinnt der Ort an Bedeutung. Außerdem ordnet der Autor dem Labor dadurch einen besonderen Wert zu, dass er ihn als narrativen Anfangspunkt wählt. Nach Moretti ist jede Handlungseinheit mit einem bestimmten Ort verbunden und „el espacio aparece en escenas precisamente *en las funciones más importantes*, las que abren o cierran una secuencia narrativa“⁵¹ Dieses Phänomen lässt sich in *Tiempo de silencio* häufig beobachten, da viele Orte mittels verschiedener Diskurse jeweils zu Beginn eines ‚Kapitels‘⁵² eingeführt werden (z.B. die Barackenzone, S.48; das Literaturcafé, S.76).

Als Einstieg in die Romanhandlung befinden wir uns direkt im Innern des Forschungslabors, ohne Angaben darüber, an welchem Ort der Stadt wir das Institut situieren können. Die narrative Hervorhebung suggeriert eine wichtige symbolische Funktion dieses Innenraumes, der repräsentativ für Spaniens Wissenschaft steht. Die düstere Atmosphäre im Laboratorium verrät eine dürftige und altmodische Ausstattung, die Forschungsmethoden am Institut erweisen sich als überholt. Der Krebsforschung Pedros, die allegorisch auf den Krankheitszustand der spanischen Nation verweist, möchten wir uns im Zuge der Diskursanalyse in Kapitel 2.7.3.1. detaillierter zuwenden.

Martín-Santos entwirft ein Netz aus Straßen und Plätzen, in dem sich die Figuren bewegen und interagieren. Erst wenn wir systematisch die Wege nachzeichnen, welche Pedro, Amador und Muecas in die Nähe des Instituts führen, können wir das Labor in

⁵¹ Moretti 2001, 70.

⁵² [*Tiempo de silencio* besteht aus Textabschnitten, die wir aufgrund ihrer Komposition sowie ihrer Sinnzusammenhänge als Kapitel bezeichnen können.]

die Hauptstadt einordnen. Erste Anhaltspunkte ergibt zunächst die Schilderung der Strecke, die der Laborgehilfe Amador zu seinem Arbeitsplatz zurücklegt. Am Morgen des Tages, an dem er zusammen mit Pedro die Barackenhütte seines Verwandten Muecas besuchen will, um von diesem neue Versuchstiere zu besorgen, fährt Amador mit der Metro von Tetuán de las Victorias zum Institut. Die räumliche Distanz zwischen seinem Wohnort und dem Labor wird durch folgende Formulierung deutlich: „ [Amador] hubo de madrugar para, cogiendo el metro en el lejano Tetuán de las Victorias en que habitaba, llegar hasta el mismo Instituto de cochambrosa investigación“ (S.36). Nachdem er dort die Käfige abgeholt hat, in denen die Labormäuse transportiert werden sollen, setzt er seinen Weg zu Fuß und bergauf in Richtung Plaza de Tirso de Molina fort, um Pedro an der Pension abzuholen. Weitere Hinweise zum Standort des Instituts erhalten wir durch Muecas, der für die Beschaffung der zur Krebsforschung benötigten Versuchstiere verantwortlich ist. Muecas holt die Tiere aus dem Tierheim oder fängt sie im Parque del Retiro ein, um sie danach zum nahe gelegenen Institut zu bringen (vgl. S.40).

Bezüglich seiner Lage und Beschaffenheit wird das Institut – vor allem im Gegensatz zu den modernen amerikanischen Labors, die „palacio[s] transparente[s]“ (S.10) gleichen – eindeutig als veraltet und technisch überholt charakterisiert. Pedros Arbeitsplatz zählt zu den Einrichtungen, die „en viejos edificios, ya no a la altura de las circunstancias“ (S.247) untergebracht sind. Es handelt sich um „modestos pabellones que con aire romántico y recoleto reposan en zonas umbrías rodeados de antiguos parques y senderos donde corretean los niños desarrapados de la vecindad“ (S.247). Diese Beschreibungen veranlassen Sheri Spaine Long⁵³ dazu, das Institut in der Nähe des Consejo

⁵³ Spaine Long 1991.

Superior de Investigaciones Científicas anzusiedeln. Trotzdem warnt sie vor einer voreiligen Situierung des Instituts im realen Madrider Raum, da viele der in *Tiempo de silencio* genannten Orte fiktional sind. Das Institut basiert zwar hinsichtlich der Angaben zu seiner Umgebung (Straßennamen etc.) auf dem realen Madrid, bleibt aber das Institut der Textstadt von Martín-Santos, welches im Zuge des Poetisierungsprozesses eine Veränderung durchlaufen hat. Dieser Tatsache müssen wir uns bei der Raumanalyse bewusst bleiben. In der Textstadt Madrid können wir das Labor wie in Abbildung 1 (im Anhang dieser Arbeit) in der Nähe der Glorieta de Atocha lokalisieren.

2 Wege zur Arbeit II: die Barackensiedlung

Die *chabolas* am Rande der Hauptstadt bilden neben dem Institut einen weiteren Knotenpunkt, an dem die Figuren Pedro, Amador und Muecas zusammenkommen. Diese Tatsache deutet darauf hin, dass es sich nicht nur um einen Ort der geographischen, sondern auch der soziologischen Orientierung handelt. Zunächst wollen wir uns jedoch der geographischen Darstellung der Baracken widmen, die sich anhand des Weges erschließen lässt, den Pedro und Amador zu der *chabola* von Muecas zurücklegen.

Von der Pension aus laufen die beiden den Hang der Calle de Atocha hinab und behalten die eingeschlagene Richtung süd-östlich des Zentrums bei. Der Erzähler zieht eine imaginäre gerade Linie von der Anhöhe der Calle de Atocha über die Glorieta de Atocha hinweg und entlang der Avenida de la ciudad de Barcelona (vgl. Abbildung 1 und 2 im Anhang). Pedro und Amador sind beide – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – an den Labormäusen interessiert. Dieser Umstand wird vom Erzähler satirisiert, indem er die beiden als ebenbürtiges Paar

beschreibt, dessen soziale Herkunft und kulturelle Differenz durch das gemeinsame Vorhaben aufgelöst sind: „el investigador y el mozo ajenos a toda diferencia social entre sus respectivos orígenes, indiferentes a toda discrepancia de cultura que intentara impedirles la conversación [...]“ (S.29). Sie gehen schweigend nebeneinander her und nehmen ihre Umwelt auf eine völlig unterschiedliche Weise wahr. Während Amador den vorbeiziehenden Frauen nachsieht und eine Pause in einer der Bars in Erwägung zieht, verliert sich Pedro, angeregt durch das Bild der Passanten, in Gedanken über die spanische Rasse, ihre Hautfarbe und Kleidung. Die Calle de Atocha wird an diesem Morgen von einer heterogenen Masse schlecht gekleideter, ungepflegt wirkender Menschen bevölkert, die Pedro ‚meditierend‘(vgl. S.30) analysiert. Die Kleidung dieser Menge, welche die verschiedensten Berufe ausübt, fällt Pedro als ungewöhnlich verblichen und grau auf. Diese schäbige Farblosigkeit schreibt er nicht nur der Armut der Stadtbewohner, sondern auch den urbanen Umwelteinflüssen zu, da die ozonreiche Stadtluft und die extrem starke Sonnenstrahlung die Stoffe ausbleichen. Pedro schlussfolgert, dass die spanische Rasse im Grunde zu hellhäutig für das sie umgebende Klima ist und schließt seine Reflexion mit der Vorstellung an farbenfroh gekleidete Madrilenen ab: „los ciudadanos [...] deberían utilizar algodones made in Manchester de color rojo rubí, azul turquí y amarillo anhelí de grandes manchas y dibujo guacheado[...]“ (S.30). Der Autor spielt mit Stoffen „made in Manchester“ auf Spaniens wirtschaftliche Isolation an, die das Land im Jahr 1949 vom Rest Europas abschneidet. Weiterhin erinnern die in der Textstelle genannten Muster und Farben eher an afrikanische Kleider, als an europäische Mode. Dadurch ordnet der Autor die spanische Hauptstadt in die Sparte eines Entwicklungslandes ein. Fernández weist darauf hin, dass der ethnographische Diskurs in *Tiempo de silencio* häufig ironisch verwendet wird, um das fehlende menschliche Interesse Pedros an den ärmeren

Gesellschaftsschichten zu betonen, welches sich besonders beim Besuch der chabolas herausstellt.⁵⁴

Im Allgemeinen werden Pedros Gedanken vom Erzähler auf ironische Weise als wissenschaftlich und elitär geschildert. Auch die völlige Kommunikationsunfähigkeit zwischen Forscher und Laborgehilfen wird damit begründet, dass Amador „quizá no hubiera podido elevarse a la consideración de tales leyes crómico-geográficas sino que hubiera sugerido más simplemente el consumo de adecuados líquidos reparadores de fatiga“ (S.30). Pedros ‚tiefsinnige‘ Überlegungen stehen hier im Gegensatz zu Amadors Gedanken, die von physischen Bedürfnissen geleitet werden. Der Protagonist zeigt sich in dieser Passage unfähig, sich anderen sozialen Schichten anzupassen. Obwohl sich Pedro im Strom der städtischen Masse bewegt, nimmt er mit seinem „caletre científico“ (S.30) die Position eines Außenseiters ein, der sich in ungewöhnliche gedankliche Sphären vertieft. Er wirkt weltentrückt und teilnahmslos gegenüber dem lebendigen Treiben, das auf den Straßen um ihn herum herrscht. Während Amador die vorbeigehenden Mädchen mit Kennerblicken abschätzt und ihnen sogar Komplimente zuruft, denkt Pedro über die Versuchsmäuse nach und sucht nach wissenschaftlichen Erklärungen dafür, dass es ausgerechnet Muecas in seiner Barackenhütte gelungen ist, die Tiere reinrassig zu züchten. Die Passage lässt vor allem Pedros perverses Interesse an den Barackenbewohnern erkennen: Er spekuliert auf eine Ansteckung der ‚Töchter Muecas‘ mit dem Achselhöhlenkrebs der Mäuse, welche die Übertragung auf den Menschen durch Viren beweisen und für ihn zu einem wissenschaftlichen Durchbruch führen könnte (vgl. S.33f.).

Als Pedro und Amador sich der Glorieta de Atocha nähern, verdichtet sich die Menge. Schon von weitem bietet der Platz das

⁵⁴ vgl. Fernández 2000, 56.

Bild eines chaotischen Verkehrsknotenpunktes „con el acostumbrado montón informe de autobuses, tranvías, taxis con una tira roja, carritos de mano, vendedores ambulantes, guardias de tráfico, mendigos y público [...]“ (S.31). Diese hektische Geschäftigkeit und die zahlreichen Verkehrsmittel machen Atocha zu einem dichten Kommunikationsmittelpunkt. Um die Glorieta herum tummeln sich die Madrilenen in Kneipen, die ihre Gäste mit dem typischen Geruch nach gebratenen Tintenfischen locken, von dem sich auch Amador angezogen fühlt. Der Fisch wird bis zu fünf Tage in demselben Olivenöl so heiß frittiert, dass die beginnende Verwesung der Tiere nicht den Geschmack beeinträchtigt (vgl. S.34). Diese sarkastische Beschreibung suggeriert Spaniens wirtschaftliche Notlage, welche die Barbetreiber zu solch abenteuerlichen Sparmaßnahmen zwingt. Auf ihrem Weg passieren Pedro und Amador eine Reihe von Schaufenstern, die eine ungeordnete Ansammlung aus Kitschgegenständen anbieten, die wie „anticuadas reliquias inútiles“⁵⁵ erscheinen: eine Don Quijote-Figur aus Messing, Plastikvasen, eine Diana aus Porzellan, ein gläserner Briefbeschwerer mit perlmuttfarbenen Muscheln. Direkt neben diesen Geschenkartikeln werden auch Kochtöpfe und Unterwäsche ausgestellt (vgl. S.34f.). Hier steht die Art der Beschreibung in Kontrast zum materiellen Wert des Angebotes. Was auf den Leser wie ein Durcheinander aus Billigware wirkt, wird vom Erzähler ironisch als positiv im Sinne der großen Auswahl der einzelnen Geschäfte hervorgehoben. Die Botschaft ist offenkundig: Diese antiquierten Gegenstände sind Teil des alltäglichen Lebens einer rückständigen Stadt, die nur am Rande vom Fortschritt berührt wurde. Diese Tatsache wird ferner anhand der Schaufenster der Apotheken und Drogerien offensichtlich. Dort werden Medikamente und Insektizide aus

⁵⁵ Fernández 2000, 56.

Laboratorien angeboten, die zum Teil im Hinterraum des eigenen Geschäfts eingerichtet sind und keinerlei Produktionsnormen einhalten. Als noch schwerwiegender stellt sich die Werbung der Apotheken für Spülungen mit übermagansaurem Kali heraus, die im Zeitalter des Penicillins gegen Syphilis empfohlen werden.⁵⁶

Während Pedro und Amador sich zunehmend vom Stadtzentrum entfernen, kommen sie zunächst an einer ärmlichen Gegend mit „unas menguadas edificaciones pintadas de cal, con uno o dos orificios negros, de los que por uno salía una tenue columna de humo grisáceo y el otro estaba tapado con una arpillera recogida a un lado [...]“ (S.36) vorbei. Diese gekalkten Bauten, welche Pedro versehentlich für Barackenhütten hält, bezeichnet Amador hingegen als „casas“ (vgl. S.37). Als sie ihren Weg fortsetzen, wird der Straßenbelag immer schlechter und am Wegesrand markieren trockene „trozos de campo libre“ (S.37) den Stadtrand. Wir nähern uns mehr und mehr dem ländlichen Umland Madrids. Erst nachdem die aufgerissene Straße endet, tauchen, „escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra“ (S.48), die chabolas auf. „[P]egados los unos a los otros“ nehmen diese „soberbios alcázares de la miseria“ (S.49) eine große Fläche ein. Die Barackensiedlung füllt ein ganzes Tal aus, d.h. sie ist von Hügeln umgeben und dadurch vom Außenraum abgeschottet. Außerdem ist sie vom Verkehr abgeschieden, stellt also in mehrfacher Hinsicht eine deutliche räumliche Grenze zum entfernten Stadtzentrum dar. Auch die Müllberge, welche sich in unmittelbarer Nähe zu den Hütten befinden und deren Existenz im Zentrum unvorstellbar wäre, weisen auf eine periphere Lage hin.

Auf narrativer Ebene wird die Szene in mehreren Schritten präsentiert. Martín-Santos teilt die Episode in Passagen ein, die

⁵⁶ vgl. ebd.

von anderen Exkursen (wie z.B. Pedros Leben in der Pension) unterbrochen werden. Auf diese Art erscheint der Fußweg zu den chabolas zeitlich gedehnt und auch der Eindruck der räumlichen Entfernung vom Stadtkern wird durch diese Darstellung verstärkt. Ferner führt diese narrative Staffelung zu einer Steigerung der Spannung und der Intensität, da die deskriptiven Textstellen zunehmen. Indem wir den beiden Romanfiguren folgen und mehrere Zonen der Stadt durchqueren, wird eine kontinuierliche Steigerung des Elends deutlich, je mehr wir uns vom Zentrum in Richtung Peripherie bewegen. Am Ziel des Weges angekommen, erhalten wir Einblick in die erschreckenden Lebensbedingungen der Barackenbewohner. Wie Pedro, der zum ersten Mal mit der Armut der Siedlungen am Stadtrand in Berührung gerät, werden wir über eine detaillierte Beschreibung der Fassaden sowie der Innenräume der chabolas mit dieser Randzone konfrontiert. Der allwissende Erzähler stellt die Siedlung als einen Ort außerhalb der Stadt dar und betont – meist auf ironische Weise – die besonderen Eigenschaften (z.B. Flexibilität und Vielfalt) dieser großen Lebensgemeinschaft, die allein durch ihr Schicksal, um das tägliche Überleben kämpfen zu müssen, miteinander verbunden ist.

Sobald Pedro und Amador in das Tal der chabolas eindringen, verliert sich ihre Fährte. Das Haus von Muecas befindet sich mitten in der Siedlung und steht stellvertretend für das gesamte Gebiet, von dem der Autor einen Eindruck zu vermitteln beabsichtigt. Selbst wenn wir die fiktionale chabola der Familie Muecas' nicht präzise lokalisieren können, führt der Weg eindeutig in die Slums von Vallecas. Wie viele andere unabhängige Dörfer am Stadtrand wird Vallecas zwischen 1948 und 1954 in das städtische Territorium eingegliedert. Infolge des rapiden Wachstums der Hauptstadt entstehen so neue periphere Stadtteile. Die Barackensiedlung Vallecas wird 1949 horizontal von der Avenida de la Albufera durchtrennt, welche die Verlängerung der Avenida Ciudad de Barcelona bildet. Die Zone

wird im Westen von der heutigen Autobahn M-30 begrenzt, im Norden von der Avenida del Mediterráneo und im Süden von der Avenida de Entrevías eingeschlossen (s. Abbildung 2 im Anhang).⁵⁷

Das Gebiet der chabolas wird in *Tiempo de silencio* allerdings nicht nur im Gegensatz zum Zentrum beschrieben, sondern weist eine bestimmte Struktur innerhalb der eigenen Siedlung auf. Auch wenn die Lebensbedingungen auf den ersten Blick für alle Bewohner gleich miserabel erscheinen, unterscheiden sich die einzelnen chabolas voneinander. Diese sozialen Abstufungen werden anhand des Vergleichs zwischen Cartucho und Muecas verdeutlicht. Obwohl Cartucho in der gleichen geographischen Zone der Stadt wohnt, offenbart die Beschreibung seiner Baracke, dass er mit seiner Mutter in einem noch ärmeren Bezirk lebt als Muecas' Familie (vgl. S.141). Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf die sozialen Abstufungen einzugehen, möchten wir darauf hinweisen, dass die chabolas ein mehrstufiges System bilden. Entgegen dem ersten Eindruck ist die Barackensiedlung keine homogene Zone, sondern ein in verschiedene Distrikte unterteiltes Gebiet, in dem sich interne Hierarchien entwickelt haben. Erst ein Blick ins Innere der Siedlung, der uns durch die tragische Episode der Abtreibung gewährt wird, zeigt die verschiedenen Strukturen, die vor allem durch Cartuchos Rolle als Herrscher über das „subbarrio de las subchabolas“ (S.142) zutage treten.

Wir stellen fest, dass die Analyse der geographischen Informationen grundlegend mit der Analyse semantischer Räume verbunden ist und sich der Leser auf diese Weise einen weiterführenden Einblick in den Kontext des Romans verschaffen kann. Neben den drei Orten, die wir als strukturierende Elemente untersucht haben, treten noch viele

⁵⁷ vgl. Spaine Long 1991, 63-65.

andere sekundäre Räume auf, die zur Strukturierung der Textstadt beitragen. Dadurch wird Madrid zu einem räumlichen Puzzle, welches Stück für Stück zusammengesetzt wird.

Wie zahlreiche andere Kritiker sehen Alfonso Rey und José-Carlos Mainer⁵⁸ eine Verbindung zwischen *Tiempo de silencio* und James Joyces Jahrhundertroman *Ulysses*. Ihrer Ansicht nach weisen Pedros Wege durch Madrid und diejenigen Leopold Blooms durch Dublin viele Übereinstimmungen auf. Beispielsweise erinnert Pedros morgendlicher Weg zu den *chabolas* in seinen Beschreibungen und Reflexionen über die Umgebung stark an Blooms Weg am Morgen des 16. Juni, der die ersten Schilderungen des Lebens in Dublin beinhaltet. Eindeutige Parallelen zwischen beiden Werken ließen sich auch in Bezug auf die Szene im Bordell oder hinsichtlich der literarischen Diskurse im Roman untersuchen. Diesem Ansatz möchten wir allerdings nicht nachgehen, da die Forschung bereits sehr viele Beiträge zu diesem Thema hervorgebracht hat. Trotzdem möchten wir bezüglich der Vermittlung der städtischen Raumerfahrung darauf aufmerksam machen, dass „en ambos casos una ciudad condiciona el quehacer de los protagonistas, a la vez que el itinerario de éstos permite descubrir los entresijos de aquélla“⁵⁹.

Der Weg in die Armenviertel von Vallecas wird bei Fernández mit dem Kapitel „Una visita al cuarto estado“ aus *Fortunata y Jacinta* verglichen, in der *Fortunata* und *Doña Guillermina* ebenfalls einen geographischen Abstieg in eine niedrigere Gesellschaftsschicht unternehmen. Der galdóssche Versuch, die sozialen Klassen anhand einer räumlichen Hierarchie zu markieren, welche die Figuren entsprechend in höhere oder niedriger gelegene Viertel führt, ist bei Martín-Santos ebenso erkennbar. Neben dem Besuch der Barackensiedlung, bei

⁵⁸ Rey/Mainer 1999.

⁵⁹ Rey/ Mainer 1999, 475.

dem die Figuren kontinuierlich bergab laufen, sind auch Pedros Weg zum literarischen Café und ins Bordell sowie sein Aufenthalt im ‚unterirdischen‘ Gefängnis zu nennen. Alle diese Besuche werden geographisch und semantisch in der Tradition des Abstiegs in die Unterwelt geschildert. Die chabolas präsentiert der Autor als gefährliche „mundo infernal [...] que contamina a cuantos le tocan“ (S.251). In diesem Sinne nimmt Amador (wie Guillermina bei Pérez Galdós) die Funktion eines modernen Vergils an, der Pedro in die Unterwelt der Armenviertel führt.⁶⁰

3 Private Wege: die Pension

Die Pension stellt in der Tradition der spanischen Literatur ein beliebtes folkloristisches Element dar, auf das wir bei Pío Baroja in *La Busca*, bei Camilo José Cela in *La Colmena* und in Azoríns *Madrid* stoßen. Die Darstellung dieses typischen Ortes ermöglicht dem Autor im Allgemeinen, einen Mikrokosmos zu schaffen, in dem das alltägliche Leben der Pensionsbewohner die Stadtgesellschaft als Ganzes reflektiert. Am deutlichsten kommt diese Idee wohl bei dem französischen Romancier Honoré de Balzac zum Tragen, der in *Le père Goriot* ein mehrstöckiges Haus konstruiert, in dem alle sozialen Schichten und Typen der Pariser Gesellschaft vertreten sind und miteinander interagieren.

Auch wenn in *Tiempo de silencio* das Haus und seine Bewohner in dem Sinne typisch sind, als dass sie zahlreichen Pensionen der Zeit ähneln, geht die Funktion der Pension bei Martín-Santos in eine andere Richtung als bei Balzac. „Las tres generaciones“ (S.71), wie der Autor das Trio aus Großmutter, Tochter und Enkelin bezeichnet, bilden das klassische Beispiel der verarmten Mittelklasse. Sie wollen das Bild eines gewissen

⁶⁰ vgl. Fernández 2000, 55.

Anstands wahren, den sie nie besessen haben, jedoch vortäuschen müssen, um ihr Überleben an den Grenzen der Würde zu organisieren. Die Zusammensetzung der Pensionsbewohner ist relativ homogen, da die Patriarchin im Laufe der Jahre „una colección de hombres solos, estables, de mediana edad“ (S.40) ausgewählt hat, die nur zum Essen aus ihren Zimmern kommen. Der Text konzentriert sich auf das Verhältnis zwischen Pedro und den drei Frauen und gibt dementsprechend wenig Auskunft über die anderen Bewohner. Es fällt auf, dass mit Ausnahme eines wortkargen, kinderlosen Ehepaars nur ledige Männer in der Pension wohnen, die sich alle den Anweisungen der Großmutter beugen, welche „a pesar de su edad [es] ordeno y mando“ (S.41). Einzige Einnahmequelle der drei Frauen ist die Pension, daher verkörpert Pedro als junger Wissenschaftler eine gute Partie sowie die Lösung ihrer Probleme. Wie wir später ausführen werden, lebt das weibliche Trio in einer Welt aus Illusionen und Träumen von Reichtum und Ansehen.⁶¹

Über die topographische Lage der Pension, in der Pedro während seines Madridaufenthaltes wohnt, liefert der Text einige Angaben, obgleich auch in diesem Fall nicht die genaue Adresse genannt wird. Anhand der Passage, in der Doritas Großmutter die Umstände erläutert, die zur Gründung der Pension führten, werden wir gleichzeitig über die Umgebung des Hauses informiert:

[...] mi marido no dejó nada, así que tuvimos que poner pensión aprovechando el haber tomado un piso grande que estaba vacío y con renta baja en un buen sitio, en una bocacalle de Progreso, que aunque cerca de algunas casas malas, no lo estaba tanto como para ser confundidas y en cambio, podía animar a algunos caballeros a venir a vivir a nuestra casa. (S.23)

⁶¹ vgl. Martínez Cabajo 1999, 126f.

Die Pension befindet sich in einer Seitenstraße der ehemaligen *Plaza de Progreso*, die später in *Plaza de Tirso de Molina* umbenannt wird. Diese Gegend südlich der *Puerta del Sol* scheint von zweifelhaftem Ruf zu sein, da es in der Nähe der Pension, wie die Großmutter anmerkt, auch Freudenhäuser gibt. Diesen Umstand wertet sie allerdings nicht als negativ, sondern tröstet sich mit der Aussicht auf viele männliche Gäste in ihrem Haus. Eine weitere Beschreibung der Straße erhalten wir, als Pedro die Pension an einem Samstagabend verlässt, um das *Café Gijón* aufzusuchen: „Salió a la pequeña calle. [...] pasó ante una taberna con cabeza de toro. Llegó a la plazuela de Tirso de Molina. En la entrada del cabaret barato había ya algunos con aspecto de chulos“ (S.71). Offensichtlich ist die Pension von Bars und Nachlokalen umgeben, die eine zwielichtige Atmosphäre schaffen. In unmittelbarer Nähe befindet sich eine Bar mit hängendem Stierkopf, der von der engen Straße aus sichtbar ist. Die Recherchen Spaine Longs haben ergeben, dass es sich um die Straße *Mesón de Paredes* handeln muss, da sich dort über viele Jahre eine Bar befand, die der Beschreibung im Text entspricht.⁶² Auch wenn dies nur eine Vermutung ist, halten wir fest, dass Martín-Santos den Standort der Pension recht genau im Madrider Raum fixiert und für den Leser nachvollziehbar darstellt. Über signifikante Referenzpunkte ermöglicht er dem aufmerksamen Leser die Lokalisierung der Pension im Gefüge der Großstadt. Der Ort trägt zur Strukturierung des großstädtischen Raumes bei, der sich nach und nach anhand des Straßengeflechtes rund um die Pension erschließt. Gleichzeitig stellt die Pension eine wichtige Station für das Kommen und Gehen der Romanfiguren dar. Auf der mentalen Karte kreuzen sich die Wege der Figuren und zeigen dadurch die Interaktion zwischen ihnen auf. Nicht nur

⁶² vgl. Spaine Long 1991, 58.

Pedros Wege sind auf diesen Ort ausgerichtet, sondern auch Amador, Matías und Muecas führt es aus ganz unterschiedlichen Gründen zur Pension. Während Amador Pedro für das erwähnte berufliche Unternehmen abholt, erfolgt der Besuch von Matías aus freundschaftlichem Interesse. Muecas eilt in einer Notlage zur Pension, um Pedro in seiner Funktion als Mediziner um Hilfe zu bitten. Dabei handelt es sich um einen tragischen Moment, der die illegale Abtreibung und damit das Scheitern des Protagonisten einleitet. Alle drei Besucher bleiben nur kurz in der Pension, um Pedro abzuholen. Da Matías einer höheren, Amador und Muecas einer niedrigeren gesellschaftlichen Schicht angehören als Pedro, wirken alle drei in der bürgerlichen Pension wie Eindringlinge.

Doritas Weg zum Gefängnis bietet weitere Informationen hinsichtlich der Umgebung der Pension und dessen Verknüpfung zu anderen Räumen der Stadt:

Todavía había mucha gente por las calles en los alrededores de los cines que anunciaban su sesión de noche con carteles luminosos y con papeles impresos en colores vivos. Desde la Plazuela del Progreso ella iba andando por esa calle que desciende directamente al corazón de la ciudad. (S.215)

Die Pension liegt in einem Viertel voller Kinos, das nicht weit vom Zentrum entfernt ist. Die Straße, die Dorita von der *Plazuela del Progreso* auf direktem Wege zur *Puerta del Sol*, ins Herz der Stadt, führt, ist die *Calle de Carretas* (vgl. Abbildung 1 im Anhang). Die Lage der Pension steht mit ihrem symbolischen Wert als Refugium in Zusammenhang. Umgeben von Bars und Nachtclubs fragwürdigen Rufes nimmt die familiäre Pension die Funktion eines Ruhepols ein. Der Protagonist findet hier einen Ort, der ihn vom chaotisch pulsierenden, bedrohlich anmutenden öffentlichen Leben auf der Straße abschottet und ihm gleichzeitig eine Art mütterliche Fürsorge bietet. Dies wird deutlich, als Pedro abends das Haus verlässt und „la decana le salió al paso para

decirle adiós, para recomendarle que se abrigara a pesar de que todavía no era invierno y para que no volviera demasiado tarde aunque al día siguiente fuera domingo“ (S.71). Inwiefern sich diese Fürsorge in Kontrolle verwandelt und in welcher Hinsicht Pedro von den drei Frauen beherrscht wird, möchten wir in Kapitel 2.7.3.2. unter Einbeziehung des weiblichen Diskurses analysieren.

4 Nächtliche Wege

Die Erfassbarkeit bzw. die Erfahrung des urbanen Raumes durch den *flâneur*, der die Stadt ‚liest‘, indem er sie ziellos durchstreift, ist spätestens seit Charles Baudelaire ein gängiger literarischer Topos. Da in *Tiempo de silencio* die Beschreibung der Wege jedoch immer die Ausrichtung auf ein konkretes Ziel beinhaltet, haben wir es hier nicht mit der traditionellen Art von *flânerie* zu tun. Es handelt sich vielmehr um fixe Wegstrecken, welche die Figuren von einem Ort zum anderen führen.

Bereits Pérez Galdós arbeitet in seinen Madridromanen mit der Deskription ausgewählter Wege durch die Hauptstadt, welche das urbane Territorium, soziale und wirtschaftliche Verhältnisse sowie persönliche Beziehungen der Stadtbewohner beleuchten. Bei Cela treffen wir auf die Figur des nächtlichen Vagabunden. Aus der Laune heraus, nicht zu Bett gehen zu wollen, läuft der Protagonist Martín Marco in *La colmena* durch die Straßen Madrids. Die nächtliche Stadtdarstellung deckt nicht nur den sozialen Verfall der Großstadt auf, sondern nimmt eine existenzielle Dimension an, da sich die Figur Martín Marcos' als Verkörperung des modernen Individuums in einer Existenzkrise befindet. In ihrer Gesamtheit stellen die Texte Pérez Galdós' und Celas anhand der Wege durch Madrid also nicht nur eine Lektüre der sozialen und wirtschaftlichen Diskurse der Stadt und ihrer

Bewohner vor, sondern sind teilweise auch mit politischen oder existentiellen Fragen verbunden.⁶³

Vor diesem Hintergrund möchten wir nun mit der Methode Morettis die Wege skizzieren, welche Pedro in *Tiempo de silencio* im nächtlichen Madrid zurücklegt. Der Handlungsabschnitt, den wir untersuchen möchten, nimmt im Text einen Umfang von über 35 Seiten ein und schildert inhaltlich Pedros Ausflug zum Café Gijón, den Aufenthalt im Künstleratelier und im Bordell sowie seinen Rückweg zur Pension.

Wie an jedem Samstag entflieht Pedro dem abendlichen Gesprächszirkel in der Pension und steuert das Café Gijón an, das den jungen Intellektuellen der Stadt eine Plattform für die Salonkultur (in Form der typischen *tertulia*) bietet. Pedros Route führt von der Plaza de Tirso de Molina über die Plaza Antón Martín die Calle de León entlang, vorbei an der Calle de Atocha durch das ehemalige ‚literarische Madrid‘ und über die Plaza de Cánovas del Castillo hinunter in die Gegend, in der sich die großen Hotels befinden. Daraufhin geht er den Paseo del Prado entlang bis zum Cibeles-Brunnen und auf direktem Weg zu seinem Ziel, dem Café Gijón am Paseo de Recoletos (vgl. S.71-75 und Abbildung 3 im Anhang).

Die Darstellung der nächtlichen Atmosphäre beginnt unmittelbar nach Verlassen der Pension. Martín-Santos präsentiert den urbanen Raum über eine bildhafte Topographie des öffentlichen Lebens, welches sich auf den Straßen zwischen der Plaza de Tirso de Molina und Plaza Antón Martín abspielt:

En la entrada del cabaret barato había ya algunos con aspecto de chulos, esperando que llegaran los primeros clientes. Siguió por una calle oblicua de escasa pendiente. El comercio de segundo orden tenía en su casi totalidad apagadas las luces. Alguna tienda solamente gastaba kilowatios. [...] Llegó a la esquina de Antón Martín [...]. Había dos

⁶³ vgl. Gómez-Montero 2005.

taxis parados y otro dando lentamente la vuelta. Algunas mujerzuelas de aspecto inequívoco se estacionaban en las aceras o tomaban café con leche en turbios establecimientos con dorados falsos. Vendedores ambulantes de diversas especies ofrecían sus mercancías a pesar de la hora. (S.71f.)

Die Umgebung der Pension wird hier wiederholt als trostloses Vergnügungsviertel mit billigen Tanzcafés und Geschäften von zweitklassiger Qualität dargestellt, dessen enge Gassen Pedro schnellen Schrittes passiert, da er sich unwohl fühlt (vgl. S.72). Die schäbigen Nachtlokale und die Offensichtlichkeit des Angebotes der käuflichen Liebe, das durch die Präsenz der Zuhälter und der Mädchen am Straßenrand zeigt, erwecken den typischen Eindruck einer anonymen Großstadt. Ferner erzeugt die Dunkelheit auf den Straßen, die im Gegensatz zu der Geschäftigkeit diverser Straßenverkäufer steht, ein Gefühl von Unsicherheit, das wiederum mit dem sicheren Innenraum der Pension kontrastiert. Allein die Tatsache, dass Pedro gerade den privaten, Schutz bietenden Ort der Pension verlassen hat, verstärkt den Eindruck, dass er nun einem der Großstadt ausgelieferten Individuum gleicht, welches nicht für das Leben auf ‚offener Straße‘ geschaffen ist. Während Pedro in diesem urbanen Raum wie isoliert wirkt und keinen Bezug zu der ihn umgebenden Welt herstellen kann, beeinflusst ihn der nächste Abschnitt seines Weges positiv und regt ihn sogar zum Philosophieren an. Sobald er in die Gegend des literarischen Madriids eindringt, denkt er über die berühmten Schriftsteller Cervantes und Lope de Vega nach, die an diesem Ort gewohnt und ihre Spuren in den Straßennamen sichtbar hinterlassen haben. Allein die Vorstellung, dass ein so gebildeter Mann und Kenner der spanischen Gesellschaft wie Cervantes in dieser Stadt, „en tales calles insignificantes y vulgares“ (S.72), gewohnt haben mag, erscheint Pedro absurd. Von einem morbiden Rationalismus ergriffen, versucht er in sukzessiven Denkspiralen die

moralischen Fragen des *Don Quijote* zu lösen. Im literarischen Viertel, das Spaine Long als geographisches Dreieck zwischen der *Calle de Atocha*, der *Calle de Jesús de Medinaceli* und der *Carrera de San Jerónimo* situiert⁶⁴ (s. Abbildung 3), scheint sich Pedro wohl zu fühlen. Vielleicht kann dieser Umstand auf das provinzielle Aussehen zurückgeführt werden, das sich diese ruhigen, sauberen Straßen erhalten haben (vgl. S.72). Außerdem werden die Straßen mittlerweile als beinahe menschenleer beschrieben. Da Pedro vom Land in die Stadt kommt, zieht er diese Umgebung jener vor, die in der Nähe der Pension herrscht. Dementsprechend kann er seinen Weg, „acercándose sin prisa, dando rodeos, a la zona de los grandes hoteles“ (S.72), beruhigt fortsetzen. Er nähert sich den ‚großen Hotels‘, wahrscheinlich dem *Hotel Ritz* und dem *Palace Hotel* am *Paseo del Prado*. Die Gedanken an Don Quijote, der in Wahrheit nicht verrückt gewesen sein kann, haben Pedro in eine melancholische Stimmung versetzt, in der sich sein ganzer Pessimismus manifestiert. Er schlussfolgert, dass die von Cervantes erzählte Geschichte nur die Unmöglichkeit ausdrückt, die Welt moralisch verbessern zu können: „La imposibilidad de realizar la bondad sobre la tierra, no es sino la imposibilidad con que tropieza un pobre loco para realizarla“ (S.74). In diesen ernüchternden Rationalismus versunken schlendert Pedro auf die *Plaza de Cibeles* zu und nimmt seine Umgebung erst wieder wahr, als er sich des Straßenlärms und des Verkehrs bewusst wird:

Ha travesado la fugaz ciudad nocturna tan apresadumbrada de iglesias cerradas y tabernas abiertas, de luces eléctricas oscilantes y de esos coches que se lanzan a toda velocidad en estas horas, por la confluencia de las grandes vías como conducidos por suicidas lúcidos, autos descapotables abiertos en las noches frías para que se vea la cabellera rubia de la mujer de precio o su estóla de visión, autos plateados de

⁶⁴ vgl. Spaine Long 1991, 61.

marcas caras cerrados para que no se vea la máscara de la brutalidad ebria de los grandes, autos inmensos, potentísimos, con formas de elegantes cetáceos que caminan lentamente, contoneándose con balanceo de lujuria tras otra que ha salido del bar de famoso nombre [...], autos lanzados como proyectiles hacia un futuro de placer tangible. (S.75)

Während der Anfang des Weges von billigen Nachtclubs und Prostitution geprägt ist, finden wir uns nun in einem reicheren Viertel der Stadt wieder, welches – auf höherem Niveau – genauso vom Nachtleben dominiert wird. Martín-Santos kreierte in dieser Passage die Topographie einer Großstadt, in der sich kultureller Werteverfall und Anonymität durchgesetzt haben. Das Bild der Hauptstadt erscheint von künstlichem Licht und flüchtigen Eindrücken verzerrt. Obwohl der Autor Atheist war, lässt der Verweis auf die geschlossenen Kirchen, die im Gegensatz zu den geöffneten Kneipen und jeder Art von Vergnügungsetablissemments stehen, eine Kritik an der moralischen Dekadenz der spanischen Gesellschaft erkennen, die in der Nacht ihrem Verlangen nach trivialem Amüsement nachgeht. Auf dem *Paseo del Prado*, einer von Madriids Hauptverkehrsadern, fährt die Oberschicht der Gesellschaft in ihren riesigen Autos spazieren. Als neues Fortbewegungsmittel macht das Auto die Trennung zwischen privatem und öffentlichem Raum deutlich. Es dient als „burbuja de individualidad“⁶⁵, als abgeschlossener privater Raum, in dem man sich durch den öffentlichen Raum der Straße bewegen kann. Die Beschreibung der Vorbeifahrenden betont vor allem die Ausrichtung auf den äußerlichen Schein, der um jeden Preis gewahrt werden muss. Während die einen trotz der Kälte die Fenster öffnen, damit die blonde Schönheit auf dem Beifahrersitz

⁶⁵ Fernández 2000, 59.

sichtbar wird, wirken die anderen in ihren geschlossenen Limousinen unantastbar, gesichtslos und wie hermetisch abgeschirmt von der sie umgebenden Realität. In der Beschreibung der Autos der Mächtigen, die mit Walen, den größten Meeressäugtieren der Welt, verglichen werden, und die wie mit einem eleganten, lüsternen Schwingen in den Hüften hinter den Frauen herfahren, klingt eine eindeutige Ironie mit. Beim Werben der Männer um eine Frau scheint der Erfolg, jene zu erobern, hier von der Klasse des Wagens abzuhängen. Die großen, leistungsstarken Autos sind jedoch nicht nur ein Zeichen des finanziellen Luxus' einiger weniger Hauptstadtbewohner, sondern sie symbolisieren gleichzeitig politische und soziale Macht.

Neben dem Eindruck der Oberflächlichkeit dieser gesellschaftlichen Gruppe stoßen wir auf eine hektische und vergängliche Großstadtdarstellung voller flimmernder elektrischer Lichter und schneller Bewegungen, welche Pedros Wahrnehmung in ihren Bann ziehen. Die vorbeirauschenden Autos veranlassen ihn dazu, seine Reflexionen über Cervantes abrupt zu unterbrechen und für einen Moment „el especial ruido de los neumáticos de buena calidad al despegarse de los adoquines [...]“ (S.75) wahrzunehmen. Die Autofahrer werden vom Erzähler als sich der Gefahr völlig bewusste Selbstmordkandidaten bezeichnet, die im Rausch der Geschwindigkeit durch die Innenstadt fahren. Martín-Santos vergleicht die Autos sogar mit „proyectiles“, die „hacia un futuro de placer tangible“ abgeschossen werden. Diese Metapher verwandelt die Autos in kriegerische Waffen, die eine pessimistische Zukunftsvision erkennen lassen.

Pedro erscheint in dieser Szene wiederholt als Außenstehender, der sich nicht in das pulsierende Nachtleben der Großstadt eingliedert, sondern es an sich vorüberziehen sieht. Selbst die Wärme der Hoteleingänge, „[que] le ha golpeado [...] como de boca próxima“ (S.75), erscheint feindlich. Erst das Café

übt eine angenehme Anziehungskraft auf den Protagonisten aus, die sich bald darauf jedoch als falsch herausstellt (vgl. S.75f.). Ohne an dieser Stelle näher auf die Szene im Café einzugehen, folgen wir Pedro auf seinem Weg, der über mehrere Stationen zurück zur Pension verläuft. Vom Café aus begleiten Pedro und sein Freund Matías einen deutschen Maler zu dessen Atelier, welches sich in der Calle de las Infantas, einer Parallelstraße der pulsierenden Grán Vía, befindet. Danach zieht es die beiden in eine Bar, die mit einem besonders günstigen Angebot für ein Glas Cognac wirbt. Von dem Drang gesteuert, den expressionistischen Maler und die Evokation der deutschen Gaskammern zu vergessen, berauschen sich Pedro und Matías am hochprozentigen Alkohol, der in seiner schlechten Qualität mit Gift verglichen wird:

[...] qué reconfortante les aseguraba esta bebida hecha de cola y de betún, de orujo y rabos de uva revenida, que ellos eran capaces de todo, absolutamente de todo en esta noche dislocada! Tras la ingestión del veneno se produjo la desaparición del pintor alemán. (S.90)

In diesen Zeilen kündigt sich an, dass der durch die Trunkenheit verursachte Übermut für Pedro ein tragisches Ende nehmen wird. Dass der Abend in eine verhängnisvolle Nacht umschlagen wird, zeigt sich weiterhin durch jene „llamada inimaginable – sólo comparable a la de las trompetas angélicas del día del juicio definitivo“, von der die beiden Freunde geleitet werden. Das Interieur der Kneipe wird zur „fantasmagoría“ (S.90), die in der Wahrnehmung Pedros und Matías' mit jedem Glas Cognac zusehends verblasst. Allein die blinkenden Neonleuchtreklamen auf der Straße dringen noch bis in ihr benebeltes Bewusstsein vor. Sinnlich abgeschottet und auf diese Weise der Wirklichkeit entflohen, fühlen sie sich „aptos para difíciles travesías“ (S.90), was wir als Allusion auf die Überfahrt in die Hölle deuten können, wie sie Dante Alighieri in der *Divina Commedia*

thematisiert. Ihre fatale Verklärung der Realität äußert sich u.a. anhand des Verweises auf den „monte tabor“ (S.90), der im Markusevangelium als Berg der Transfiguration und der Versuchung Christi angesehen wird. Der Rauschzustand ermöglicht es Pedro und Matías, für einige Stunden ihrem eigenen Sein zu entkommen und einander trotz des sozialen Klassenunterschiedes ebenbürtig zu werden. Sie verbringen mehrere Stunden in den Bars, die sie regelmäßig aufsuchen und werden am Ende unvermeidlich vom Ort des Lasters angezogen. Die letzte Kneipe, die sie vor ihrem Gang ins Bordell besuchen, befindet sich in der *Calle de San Marcos*. Im Innern herrscht ein trostloses Ambiente:

[...] se encontraron sentados en el peluche rojo de un pequeño café de barras niqueladas donde un aparato automático de tocar discos empezaba una y otra vez la misma canción andaluza hecha de cante hondo degenerado y de rasguear de aguja vieja sobre la ebonita negra. En el café se sentaban [...] una gruesa vendedora de cacahuets y un viejo con aspecto de impedido[...]. En la barra se apoyaban el sereno del barrio con su acostumbrado guardiainfante de fajas y bufandas. [...] La puerta del retrete crujía al mover sus espejos oxidados que reflejaban apenas unas bombillas amarillas. Aún no se había transformado en cafetería aquél recinto superviviente de pasadas épocas y la melancolía que exhalaba era demasiado poderosa para poder ser aguantada mucho tiempo. El sereno les miraba con sus ojillos contraídos [...]. (S.92)

Das Interieur des Cafés vermittelt ein Gefühl der Ungemütlichkeit und der Fremde. Es drückt den melancholischen Charme einer vergangenen, längst überholten Ära aus, der sich auf mehreren Ebenen manifestiert. Nicht nur die Möbel wirken antikiert und abgenutzt, auch die Gäste sind fortgeschrittenen Alters und vom Leben gezeichnet. Anstatt lebendiger Unterhaltung herrscht eine unnatürliche Stille, die nur von der Musik übertönt wird. Der Musikautomat stellt mit seiner

sich wiederholenden andalusischen Melodie, dessen Flamencoklänge sich mit dem Kratzen der Plattenspielnadel vermischen, sinnbildlich den Stillstand und die Rückständigkeit des Ortes dar. Ferner wird die Atmosphäre durch die Anwesenheit des Nachtwächters überschattet, der Pedro und Matías beobachtet und die Kontrolle des allgegenwärtigen Regimes verkörpert.

Die Textstelle macht den Status der Bar als archaischen Ort deutlich. Es handelt sich um eine der wenigen Bars, die noch nicht durch eine moderne *cafetería* ersetzt worden sind. Die meisten Bars, die in *Tiempo de silencio* beschrieben werden, sind ‚modernisiert‘ und weisen mit der Salonkultur des traditionellen Cafés aus dem 19. Jahrhundert keine Gemeinsamkeiten mehr auf. Anstelle angeregter Gespräche laden sie zum schweigsamen, anonymen Beisammensein sowie zum Drogenkonsum ein. Dies wird anhand der Beschreibung der tunnelförmigen Bar⁶⁶ klar, in der Matías sich mit dem Anwalt unterhält: „En lo hondo del túnel azulado podía fumarse grifa en secreto“ (S.228). Der Konsum von Marihuana ermöglicht zwar, dass die Gäste „la misma vision colectiva pintada con vivos colores, [...] y sin censura“ (S.228) teilen, gilt aber andererseits als „vicio, toxicomanía de países subdesarrollados“ (S.227). Martín-Santos kommentiert den Drogenkonsum als Verdrängungsmethode, die nur eine kurze Flucht, jedoch keinen wirksamen Ausweg aus der tristen Realität darstellt. Damit liefert er ein durchgängig negatives Bild der öffentlichen Bars in der Hauptstadt. Außer dem Café Gijón, in dem sich die Unterhaltungen als oberflächliches Geschwätz

⁶⁶ [Vermutlich handelt es sich um eine Parodie auf das legendäre nonkonformistische Jungintellektuellen-Café *Cuevas de Sésamo* in der *Calle del Príncipe*, vgl. Neuhaus, Rolf/ Jesús Serrano: *Madrid. Zeitreise in die spanische Literaturmetropole*. Stuttgart: Klett-Cotta 2004. S.201.]

herausstellen, gibt es keinen Ort, an dem die Stadtbewohner diskutieren und miteinander kommunizieren.

Nach dem Besuch im Bordell, den Pedro im Gegensatz zu Matías nicht genießen konnte, kehrt der Protagonist allein zur Pension zurück. Aufgewühlt durch die Eindrücke und Erlebnisse der Nacht, denkt er über sich und sein Leben nach. Er empfindet Ekel bei dem Gedanken, dass sich sein Freund mit der Matrone des Bordells amüsiert und bereut gleichzeitig, sich selbst nicht dem körperlichen Vergnügen hingeben zu haben:

Deseando: haber vivido algo, haber sido capaz de abandonarse como otros se abandonan: Deseando: No estar solo, estar en calor humano, ceñido de una carne aterciopelada, deseado por un espíritu próximo. [...] Temiendo: Mañana será un día vacío y estaré pensando, ¿por qué he bebido tanto? Temiendo: Nunca llegaré a vivir, siempre me quedaré al margen.[...] Afirmando: La culpa no es mía. Afirmando: algo está mal, no sólo yo. [...] Acusador-disoluto: Era una vieja horrible, sólo una vieja horrible. Conclusivo: Soy un pobre hombre. (S.109)

Dieser Einblick in die Gedanken Pedros lässt die inneren Konflikte der Figur offenkundig werden. Pedro sieht abwechselnd sich selbst und seine Umwelt bzw. die moralischen Regeln der Gesellschaft für den Grund seines persönlichen Scheiterns an. Einerseits bezeichnet er sich selbst als Feigling und empfindet seinen Alkoholkonsum als unvernünftig, andererseits kämpft er mit seinem persönlichen Verlangen nach menschlicher Wärme und dem Gefühl, begehrt zu werden. Die Erklärung für die Verdrängung dieses körperlichen Bedürfnisses sucht er in den äußeren Umständen. Obwohl er die Unattraktivität der alten Bordellbesitzerin schließlich als Ursache für seine heimliche Flucht aus dem Etablissement ausmacht, fühlt er sich am Ende als ein von der Welt und sich selbst unverstandenen Menschen, der sich am Rande der Gesellschaft befindet. Zum ersten Mal wird ihm seine Einsamkeit in der Großstadt bewusst. Pedros unterdrückte Sehnsüchte und existenzielle Probleme erinnern an

den Vagabunden Martín Marco, dem die Hauptstadt nur in der Nacht zugänglich wird. Wie Martín Marco bei Cela befindet sich Pedro als modernes Individuum offensichtlich in einer Existenzkrise. Obwohl er im Gegensatz zu Celas Protagonisten gezielte Wegstrecken zurücklegt und daher nicht als „vagabundo nocturno“⁶⁷ bezeichnet werden kann, lösen die Wahrnehmung und die Erfahrung des Großstadtraumes mit der spezifischen Atmosphäre des Nachtlebens in beiden Figuren eine Reflexion existenzialistischer Dimension aus.

Eine Szene, die sich zur Tageszeit abspielt, jedoch nicht unerwähnt bleiben sollte, bildet die Textpassage, in der Matías Madriids Hauptstraße, „la gran avenida“ (S.225), die der heutigen Gran Vía entspricht, auf der Suche nach einem Anwalt durchstreift. Martín-Santos geht erneut auf die Autos ein, die sich tagsüber durch einen „río de muchedumbre“ (S.225) kämpfen. Hier vergleicht er die amerikanischen Wagen mit „peceras rulantes“, in denen die Fußgänger, „la negra multitud“, im Vorbeigehen „los preciosos peces“ (S.225) erblicken können. Die räumliche Trennung zwischen Autofahrern und Fußgängern sowie die Darstellung der durch die Ampeln gesteuerten Bewegungen der Menschenmassen („Hubo de parar un momento. La luz roja lo ordenaba.“, S.226) betonen die unnatürliche Kontrolle des großstädtischen Raumes über den Menschen. Die Passage ist vor allem deshalb von Bedeutung, weil das Phänomen der Entfremdung im urbanen Raum offensichtlich wird und sich Matías mitten in der ihn umgebenden Menge seiner Einsamkeit bewusst wird: „[...] sintió lo que es estar sólo“ (S.226).

Pedros Rückweg führt ihn durch verlassene Gassen, die wegen der nächtlichen Stromsperre im Dunkeln liegen. Er passiert die Calle de la Reina und steuert auf die Plazuela del

⁶⁷ Gómez-Montero 2005.

Regreso zu. Lediglich einige Straßenverkäufer kreuzen seinen Weg. Die Häuser sind nur noch in großen zusammenhängenden Blöcken wahrnehmbar. Dadurch verwandelt sich die Stadt in einen undurchsichtigen Raum, in dem die flüchtigen Begegnungen mit anderen Passanten nur erahnt werden können. Pedro fühlt sich bedroht und vermutet hinter jedem Mauervorsprung einen Bettler, ohne wirklich jemanden wahrzunehmen. Die Autos sind von den Straßen verschwunden, „sólo de lejos se sentía pasar alguna sombra cuadrangular y silenciosa [...]“ (S.109). Formulierungen wie diese erwecken den Eindruck, dass selbst in den frühen Morgenstunden das beklemmende Gefühl der Überwachung durch die politische Macht nicht nachlässt. In der kühlen Nacht wird der urbane Raum zur Bedrohung und reißt Pedro aus seinen Überlegungen. Ihm bleibt nichts anderes übrig, als „subirse el cuello del abrigo y hacer como que no [...] está cansado ni [...] está borracho y andar de prisa, de prisa, arriba, hacia la pensión lejana [...]“. Er durchquert die Calle de Sevilla, die trotz ihrer Breite und Helligkeit beunruhigend wirkt, und biegt dann in enge Gassen ein, die bereits den Geruch nach churros verströmen und scheinbar allein aufgrund ihrer Nähe zur Pension, die für Pedro den rettenden Hafen seiner nächtlichen Odyssee darstellt, Geborgenheit und Sicherheit ausstrahlen. Seine Ankunft in der Pension gleicht einer Erlösung, da er die feindlich wirkende Anonymität der Straße hinter sich lassen und „en la domesticidad tibia que le hace oficio de hogar [...]“ (S.111) eintauchen kann.

6 SOZIALE UND SYMBOLISCHE RÄUME

Nachdem wir das Labor, die Barackensiedlung und die Pension auf ihre Topographie hin untersucht haben, wenden wir uns nun der semantischen Analyse dieser Orte zu. Dabei möchten wir unsere Auswahl im weiteren Verlauf der Arbeit um zwei signifikante Orte, das Gefängnis und das Bordell, erweitern.

Tiempo de silencio ist in der Forschungsliteratur bisher vor allem unter sozialkritischen Aspekten diskutiert worden. Zweifellos bietet sich eine soziale Lektüre der Stadt bei Martín-Santos an, da die Konfiguration seiner Textstadt auf die Darstellung verschiedener gesellschaftlicher Sphären abzielt, aus denen sich die Madrider Gesellschaft zusammensetzt. Diese Intention wird z.B. in der Beschreibung des Publikums deutlich, welches sich zu einem Vortrag José Ortega y Gassetts in einem Madrider Kino einfindet (vgl. S.154f.). Martín-Santos präsentiert den Zuschauerraum parodistisch als einen aus „esferas superpuestas“ zusammengesetzten „cosmos“ (S.154), dessen Sphären sich an der klassischen vertikalen Anordnung von Himmel und Hölle orientieren. Ferner durchstreift Pedro auf seinen Wegen durch Madrid alle gesellschaftlichen Sphären. Sein Besuch bei Matías gleicht einem Aufstieg zum Olymp, da das Haus dessen wohlhabender Familie nur über einen Fahrstuhl zu erreichen ist. Die Wege zum Literaturcafé, ins Bordell oder ins Gefängnis werden dagegen in der Tradition eines Abstiegs in die Unterwelt geschildert. Der Besuch im Elendsviertel Vallecas

bietet hinsichtlich der sozialen Dimension die umfangreichste Darstellung.⁶⁸

Neben der traditionellen sozialkritischen Lesart ist aber auch ein anderer Ansatz denkbar, der die symbolische Bedeutung hinterfragt, welche die Orte in sich tragen. In diesem Kapitel möchten wir beide Betrachtungsweisen berücksichtigen. Ausgehend von der sozialen Lektüre werden wir die symbolische Funktion des Ortes herausarbeiten. Da wir uns im zweiten Teil der Arbeit vorwiegend auf die diskursive Funktion der Orte konzentrieren, d.h. die Diskurse der Stadt mit Hilfe der Orte untersuchen möchten, an denen diese Diskurse veräumlicht werden, werden wir uns zuvor nur einem Raum, der Barackensiedlung, exemplarisch zuwenden. Sie bildet sowohl in sozialkritischer als auch in symbolischer Hinsicht einen fundamentalen Bestandteil des räumlichen Gesamtkonzeptes des Romans. Unter den zu untersuchenden Orten stellt sie den einzigen peripheren Ort dar, der als starkes Gegengewicht zum Zentrum wirkt. Die symbolische Funktion der Orte des Zentrums (das Labor, die Pension, das Bordell, das Gefängnis) werden wir anschließend im Rahmen einer Diskursanalyse beleuchten.

1 Die Barackensiedlung

Heterotopie und Rhizomstruktur

Der Stadtrand nimmt in *Tiempo de silencio* eine besondere Rolle ein. Die Barackensiedlung, deren topographische Lage wir bestimmt haben, erfährt im Zuge des Phänomens der Randgebietsästhetik eine Aufwertung. Sie wird integrativer Bestandteil der vom Zentrum her nicht mehr darstellbaren und erfassbaren Stadt. Von

⁶⁸ vgl. Fernández 2000, 55.

der Peripherie aus können wir einen Blick auf den Stadtkern und seine Umgebung werfen.

Die Untersuchung des peripheren städtischen Raumes ist vor allem deshalb interessant, da Martín-Santos ihn als foucaultsche ‚Heterotopie‘ gestaltet, an dem der Zustand der Stadt als Ganzes ablesbar wird.⁶⁹ Bevor wir diesen Ansatz vertiefen, möchten wir zunächst das Raumkonzept der Heterotopie klären. Michel Foucault begreift den Raum, in dem wir leben, als heterogenen Raum, der von Gegensätzen (z.B. zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und dem Raum der Arbeit) gekennzeichnet und traditionell mit Qualitäten aufgeladen ist. Daher lebt der Mensch in einem Netz von Beziehungen, welche bestimmte Platzierungen definieren, die jedoch weder aufeinander zurückführbar noch miteinander vereinbar sind. Unter diesen Platzierungen haben einige wenige die besondere Eigenschaft, „sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, dass sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren“⁷⁰. Diesem Typus entspricht die Heterotopie als eine Art „Gegenplatzierung oder Widerlager“, welche „tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind [...]“⁷¹, darstellen kann. Foucault setzt voraus, dass jede Kultur oder Zivilisation Heterotopien hervorbringt. Im Gegensatz zu Utopien, die er als irrealer Platzierungen ohne realen Raum ansieht, handelt es sich bei Heterotopien um Orte, die sich außerhalb aller anderen Orte befinden und dennoch lokalisierbar sind.⁷²

⁶⁹ vgl. Ingenschay 2000, 11.

⁷⁰ Foucault 1990, 38.

⁷¹ ebd.

⁷² vgl. ebd., 37ff.

Die Barackenzone wird in ihrer äußeren Erscheinung mehrfach als unwirklich geschildert. Die Baracken wirken wie „oníricas construcciones“ oder „inverosímiles mansiones“ (S.49), da ihre elende Bauweise im Gegensatz zu jeder Art von Haus steht, das der Mensch im Europa des 20. Jahrhunderts erbaut hat. Die *chabolas* erfüllen demnach – im Vergleich zu der Architektur des Stadtzentrums – eindeutig die Funktion einer Gegenplatzierung.

Auf die abgeschiedene Lage der Barackensiedlung im Verhältnis zum Stadtkern haben wir hingewiesen. Sie befindet sich am äußeren Stadtrand und ist damit von dem geographischen Bereich des Zentrums getrennt, auf den sie sich bezieht. Trotzdem ist dieser periphere Raum ein untrennbarer Teil des Stadtganzen. Die Bezeichnung der Barackenhütten als ‚Traumbauten‘ macht ihren Sonderstatus als tatsächlich in die Realität umgesetzte Utopie deutlich. Dieser Eindruck wird anhand der Reaktion des Protagonisten verdeutlicht, der die Barackenebene zum ersten Mal wahrnimmt:

[...] D. Pedro divagaba absorto en la contemplación de las chabolas. Le parecía [...] que quizá no era sólo el cancer lo que podía hacer que los rostros se deformaran y llegaran a tomar el aspecto bestial e hinchado de fantasmas que aparecen en nuestros sueños y de los que ingenuamente suponemos que no existen. (S.52)

Pedro erscheint in dieser Passage schockiert und verstört angesichts einer grausamen Realität, die er nicht für möglich gehalten hätte. Dass der Anblick der Siedlung in ihm ein Bild von durch den Krebs entstellten Gesichtern hervorruft, ist als Hinweis auf die Metapher einer tumorartigen Struktur der Barackenzone zu sehen, die in Einklang mit der zentralen Isotopie des Romans auftaucht. Entsprechend den medizinischen Forschungen Pedros wird die periphere Siedlung als

Krebsgeschwür dargestellt, dessen besondere Form Wolfgang Asholt als „rhizomartig“⁷³ hervorhebt. Als wesentliche Eigenschaften eines Rhizoms bezeichnen Gilles Deleuze und Félix Guattari die Prinzipien der „connexion et d’hétérogénéité“⁷⁴, d.h. jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und soll mit jedem anderen beliebigen Punkt verbunden werden. Ferner gilt das „principe de multiplicité“⁷⁵: Über die Vielfalt wird die Beziehung zu einem einheitlichen Ganzen, zu natürlicher und spiritueller Realität, aufgehoben. Die Vielfalt hat weder Subjekt noch Objekt, „seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu’elle [multiplicité] change de nature [...] à mesure qu’elle augmente ses connexions [...]“⁷⁶. Durch die Erhöhung der Verbindungen kommt es zu einem uneinheitlichen Wachstum, bei dem kontinuierlich neue Anordnungen entstehen.⁷⁷

Asholt überträgt das Rhizom-Modell auf die Großstadt Wahrnehmung. Die Theorie stellt seiner Meinung nach ein Paradigma zur Verfügung, welches der literarisch-ästhetischen Darstellung ermöglicht, Unsichtbarkeit und komplexe Vielfalt als strukturierende Einheiten der Großstadt zu erkennen, anstatt sich in Beliebigkeit und Indifferenz zu verlieren. Das Barackenviertel weist in seiner Beschreibung genau die wuchernde und ungeordnete Rhizom-Struktur auf.⁷⁸ Die dicht stehenden, ineinander übergehenden Hütten bieten dem Betrachter ein Bild der Verwüstung. Ihre Fassaden könnten nicht uneinheitlicher

⁷³ Asholt 1998, 208.

⁷⁴ Deleuze/Guattari 1976, 18.

⁷⁵ ebd., 21.

⁷⁶ ebd., 22f.

⁷⁷ vgl. ebd., 17-23.

⁷⁸ vgl. Asholt 1998, 202-208.

sein, da sich jede Baracke aus anderen Restmaterialien zusammensetzt:

[...] construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas [...] con ladrillos de «gafa» uno a uno robados en la obra [...], con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, [...] con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (S.49)

Diese Passage enthüllt die rhizomartige Vielfalt und Heterogenität der Siedlung, deren unförmige Gestalt eindeutig im Gegensatz zu den Schilderungen der geordneten Straßenzüge, Plätze und Gebäude des Stadtzentrums steht. Die Hütten bestehen aus Scherben, Müll und Verpackungen, aus einer vielfältigen Mischung wertloser Materialien, die ein verheerendes Ganzes bilden. Besonders interessant erscheint uns, dass die *chabolas* nicht nur aus natürlichen Rohstoffen (Holz, Stroh, Granitsteinen, Lehm) und künstlichen Baustoffen (Metallplatten, Konservenbüchsen, Wellblech), sondern auch aus organischem Material wie Menschenhaut, Schweiß und Tränen bestehen. Hier kommen die Verzweiflung der Zuwanderer und die unmenschlichen Bedingungen beim Bau der Baracken zum Ausdruck. Außerdem suggeriert die Beschreibung erneut die Unwirklichkeit des Barackenviertels. Es handelt sich um eine vom Mensch geschaffene Phantasmagorie, die, wie wir dargelegt haben, auch bei Pedro die Bilder grausamer Alpträume weckt. Der Ansatz des Rhizoms erscheint deshalb bemerkenswert, weil auch die Bewusstseinsstruktur der Romanfiguren rhizomartige Züge erkennen lässt. Ihr Handeln ist geprägt von der „Absenz

eines sinngebenden Zentrums und eine[r] der Zufälligkeit Raum gebende[n] Vielfalt⁷⁹.

Die zitierte Textstelle macht auch den Palimpsestcharakter der chabolas deutlich. In den Hauseingängen hängen zerfetzte Militärdecken, und auch die gelben Blechdosen der Marshallhilfe sind noch zu sehen. Beschreibungen dieser Art lassen die Phase der amerikanischen Besatzung wieder aufleben. Die Barackensiedlung wird jedoch nicht nur zum historischen, sondern auch zum kulturellen Palimpsest, wenn sich die Hütten aus „fragmentos de una barrera de toros“ (S.49) zusammensetzen. Der Stierkampf taucht in *Tiempo de silencio* häufig als demythisierendes Element auf. Im franquistischen Spanien steht die *corrida* im Sinne einer nationalen Allegorie für eine neue soziale Ordnung, die sich nach dem Bürgerkrieg auf der Basis einer natürlichen Ungleichheit entwickelt hat. Der Stier repräsentiert „la Fuerza, la Inteligencia, la Autoridad, el Estado, la Violencia, la Divinización, el Poder“, während der Stier „lo Débil, el Instinto, la Sumisión, el Individuo, el Marginado, el Sacrificado, la Impotencia“⁸⁰ verkörpert.

Geographisch isoliert und vom politischen Zentrum ausgeschlossen, versorgt sich die Barackenzone selbst: „Así, los habitantes de aquél poblado veían a lo lejos alzarse construcciones de un mundo distinto del que ellos eran excreencias y parásitos al mismo tiempo. [...] Sólo podían vivir de lo que la ciudad arroja [...]“ (S.67f.). Die Bewohner haben sich den miserablen Umständen des Randgebietes angepasst und leben vom Müll der restlichen Stadt. Dadurch wird die Siedlung zur parasitären Wucherung, zum wesentlichen Krankheitsherd in Form eines rhizomartig wachsenden Krebsgeschwürs am Körper

⁷⁹ ebd., 208.

⁸⁰ Carreño-Rodríguez 2003, 154.

der Stadt⁸¹. Eine weitere Passage, in welcher der periphere Blick der „colectividad extraciudadana“ (S.121) sich auf das Zentrum richtet, bildet die Szene, in der Muecas' Frau während ihres Gefängnisaufenthaltes ihr Leben Revue passieren lässt. Sie erinnert sich an ihre Ankunft in *Vallecas*: „[...] ella misma viendo cómo era de grande la ciudad vista desde fuera, desde el punto donde cada día robaba siete ladrillos [...]“ (S.238). Ihre Perspektive ist die einer Ausgeschlossenen, welche die Stadt von weitem in ihrem ganzen Ausmaß wahrnimmt, ohne in sie einzudringen. Auch wenn die Trennung zwischen Peripherie und Stadtkern hier absolut erscheint, haben wir es nicht mit einer unüberschreitbaren Grenze im Sinne Lotmans zu tun⁸². Der Erzähler erläutert, dass die Barackenbewohner zwar außerhalb des Zentrums von dem leben, was die Stadt wegwirft, jedoch zusätzlich dazu gezwungen sind, „hacia aquella otra realidad“ (S.68) ins Zentrum vorzudringen, um an den Metrostationen oder auf dem Markt nach Abfällen zu suchen oder von der Armensuppe für die Hilfsbedürftigen zu profitieren. Obwohl ihnen diese Wege nicht erlauben, sich in das Stadtsystem einzugliedern, liefern sie den Beweis dafür, dass das Überleben in der Peripherie nur noch durch Grenzüberschreitung möglich ist. Daraus schließen wir, dass urbaner Innen- und Außenraum stärker semantisch als geographisch voneinander getrennt sind.

Wenn wir die Siedlung als Heterotopie deuten, wird sie zu dem Ort, an dem sich emblematisch die wirtschaftliche, politische und soziale Disfunktion der gesamten Hauptstadt abzeichnet. Ingenschay hebt hervor, dass die Heterotopie der chabolas nicht nur zur Isotopie der Madriderfahrung wird, sondern gleichzeitig auf eine andere Art von Peripherie verweist. Indem Martín-

⁸¹ vgl. Buschmann 2000, 105.

⁸² [Die Grenze „teilt den Raum in zwei disjunkte Teilräume. Ihre wichtigste Eigenschaft ist ihre Unüberschreitbarkeit.“, Lotmann 1972, 327.]

Santos die soziale Struktur der Madrider Randgebiete mit den Lebensverhältnissen der Afrikaner vergleicht, wird die periphere Barackensiedlung auf die globale Ebene der Entwicklungsländer, d.h. auf die Peripherie der zeitgenössischen Weltordnung übertragen:

¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero![...] Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los enteros problemas a hombres de nuestra misma habla.[...] Como si no se hubiera demostrado que en el interior del iglú esquimal la temperatura en enero es varios grados Fahrenheit más alta que en el suburbio madrileño. Como si no se supiera que la edad media de pérdida de la virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus del África central dotadas de tan complicados y grotescos ritos de iniciación. (S.50ff.)

Mit diesem Vergleich stellt Martín-Santos das bestehende Weltmodell in Frage, da er das traditionelle Verhältnis von Zentrum und Peripherie modifiziert. Das mächtige Europa, welches mit seinen territorialen Errungenschaften und seiner vermeintlichen kulturellen Überlegenheit als Zentrum betrachtet wird, verliert seine dominante Stellung gegenüber Ländern wie Asien, Afrika und Südamerika, die traditionell der Peripherie zugeordnet werden.⁸³ Mit der Gleichsetzung der sozialen Bedingungen Madrids mit jenen der wirtschaftlich und sozial unterentwickelten Überseeregionen („la antipódica isla de Tasmania“, „las tribus del África central“) markiert der Autor die Barackenzone als peripheren Ort in höchster Vollendung. Die Darstellung der städtischen Randgesellschaft in Bildern und Metaphern eines afrikanischen Stammes verwendet er als

⁸³ vgl. Ingenschay 2000, 12f.

wiederkehrendes Muster, von dem der gesamte Text durchzogen ist. Die Passagen erlangen eine zentrale Bedeutung für die Untersuchung des Romans, da das zivilisatorische Chaos der Siedlung in Anlehnung an die Rhetorik der offiziellen Propaganda des Franco-Regimes als vorbildliche Improvisationsfähigkeit und konstruktive Kraft des spanischen Volkes gepriesen wird. Die elende Situation der Barackenzone steht dabei in Opposition zu ihrer triumphalen Beschreibung. Auf diese Weise gelingt es Martín-Santos, den franquistischen Diskurs von Spaniens ewiger Macht und Größe, die sich auf jahrhundertealte imperiale Tradition beruft, gegen sich selbst zu wenden. Die ironische Beschreibung der *chabolas* macht den propagandistischen Diskurs, der ebenso im Missverhältnis zur Realität des Landes steht, in seiner ganzen Lächerlichkeit deutlich. Aufgrund der Zensur kann Martín-Santos diese versteckte Kritik nur zu einem begrenzten Teil in sein Werk mit einfließen lassen und muss das übergeordnete Hierarchieverhältnis zwischen Stadtzentrum und Peripherie wahren. Die Barackensiedlung ist an sich unbedeutend und entfaltet ihre Funktion – ganz im Sinne der foucaultschen Heterotopie – erst „als Gegenpol zum Zentrum, dessen falsches Glücksversprechen sie ironisch spiegelt, umkehrt und bricht“⁸⁴. Daraus folgt, dass Martín-Santos nicht mehr an einer Beschreibung der Peripherie in realistischer Form und mit vorwiegend sozialkritischer Absicht interessiert ist, sondern einen verfremdenden Blick auf die Peripherie etablieren möchte. So kann er die Kritik am Stadtzentrum zum Ausdruck bringen, die indirekt auf den Franquismus als zentrales Ordnungsorgan abzielt.⁸⁵

⁸⁴ Buschmann 2000, 106.

⁸⁵ vgl. ebd., 105ff.

Ort der Amoralität und des Patriarchats

Trotz ihrer Vielfalt und Heterogenität stellt die rhizomartige Barackensiedlung keinen marginalen Ort der Freiheit dar, sondern wird zu einem Ort der Repression, der Amoralität und der Gewalt, welcher der politischen Macht des Zentrums symbolisch entgegengesetzt wird. An keinem anderen Ort kommen materielle Not sowie geistige und moralische Degeneration der Stadtbewohner so offensichtlich zum Vorschein wie in der Peripherie. In zahlreichen Textpassagen betont der Autor die unsittlichen Zustände, unter denen die Bewohner des Armenviertels hausen: „[...] insensibles a toda conveniencia moral matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto [...]“ (S.50). Unter dem Einfluss der äußeren Lebensbedingungen scheint die Würde des Menschen verloren und die sexuelle Intimität nicht mehr gewährleistet. Die Tatsache, dass selbst das Tabu des Inzests in dieser vom Verfall gekennzeichneten Gesellschaft nicht mehr gültig ist, wird später anhand der Familie Muecas' illustriert. Floritas Schwangerschaft soll vor allem deshalb vertuscht bzw. ihr ungeborenes Kind gewaltsam abgetrieben werden, da für viele Nachbarn die Vergewaltigungen durch ihren Vater längst kein Geheimnis mehr darstellen.

Einer der sozialen Missstände, die am Randgebiet der Hauptstadt überdeutlich hervortreten, ist die fehlende Beschäftigung selbst junger Menschen, deren Leben ohne Illusionen und Perspektiven verläuft. Allein die Prostitution oder die Kriminalität bieten Auswege aus der Arbeitslosigkeit. Neben Muecas, der sich und seine Familie durch die Einkünfte aus illegalen Laborgeschäften und Handel jeder Art ernährt, erhalten wir über die Figur Cartucho Einblick in das Leben der Menschen, die in der untersten sozialen Sphäre des Barackenviertels leben. Beide Figuren sind gewalttätig und daher gefürchtete ‚Herrscher‘

über ihre Umgebung. Sie veranschaulichen das Gesetz des Stärkeren und die Regeln der Amoral, welche sich in der Barackensiedlung eingestellt haben: „Cartucho reinaba como señor indiscutido después de algunas de sus más pronunciadas hazañas que habían llevado algún cuerpo a la tierra [...]“ (S.142). Auf diese Weise hat sich Cartucho in seinem Viertel durchsetzen können. Die inexistente bzw. verkehrte moralische Ordnung der Siedlung lässt Drohungen und sogar Morde ohne Bestrafung zu. Auch als Cartucho Dorita ersticht, um sich an Pedro zu rächen, den er für den Mörder seiner Geliebten hält, bleibt seine Tat unbestraft. Die Machtposition, die Cartucho gegenüber anderen Stadtbewohnern seiner sozialen Klasse einnimmt, steht jedoch im Missverhältnis zu seiner erbärmlichen Armut. Die chabola, die er mit seiner Mutter bewohnt, gehört zu den

chabolas marginales y sucias [que] no pretendían ya como las otras tener ni siquiera apariencia de casitas, sino que se resignaban a su naturaleza de agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio en estricta correlación con la vida de sus habitantes. Lujo al que nunca llegaban estas subchabolas era la división en compartimentos [...]. La ocupada por Cartucho era una formación de un único espacio y los objetos robados no podían ser trasladados a un departamento especial, sino enterrados bajo una piedra redonda (que sirve también para sentarse) o confiados al perista o arrojados al estanque del Retiro. (S.139)

Sogar in *Vallecas*, dem Wohngebiet, das im Roman in jeder Hinsicht eine periphere Lage einnimmt, gibt es Hütten, die als marginalisiert beschrieben werden. Im Vergleich zu der Baracke von Muecas besteht diejenige Cartuchos nur aus einem einzigen Raum, und ihre Einrichtung versucht nicht einmal mehr, den Eindruck von Häuslichkeit vorzutäuschen. Das trostlose Innere spiegelt den Verlust jeder menschlichen Würde sowie die totale Resignation ihrer Bewohner angesichts der miserablen Lebensverhältnisse wider. Die einzige Art zu Überleben bietet das

Tauschgeschäft mit gestohlener Ware, die unter einem großen runden Stein versteckt wird, welcher scheinbar den Mittelpunkt der Behausung bildet. Das Los der Jugendlichen, die in dieser Umgebung aufwachsen, offenbart sich anhand ihrer Kleidung und ihrer physischen Erscheinung: Sie haben keine schwierigen Hände wie die ungelerten Hilfsarbeiter, sondern nutzen ihre Körper so lange wie möglich zur Prostitution. Wenn sie es bis zu einem gewissen Alter jedoch nicht geschafft haben, das Geflecht des Lasters der Stadt für sich zu nutzen, sind sie auf das Betteln oder das Herumstöbern im Müll angewiesen (vgl. S.140). Im Verhältnis zu diesen Menschen, die nie einen festen Status erlangen und weder von der „sociedad que sólo a si misma se admite“ noch von den „infrasociedades, que bajo aquella se constituyen“ akzeptiert werden, erscheinen einfache Taschen- und Ladendiebe, Automarder oder Einbrecher, die in anderen Stadtteilen leben, als „personalidades ricamente desarrolladas“ (S.140).

Mit der Figur Cartuchos erreicht Martín-Santos eine Steigerung der erschütternden Armut und der Gewaltbereitschaft, die zuvor am Beispiel Muecas' aufgedeckt wurde. Dadurch dringt der Leser noch tiefer in die Barackensiedlung ein und wird sich ihrer Substrukturierung in noch ärmere Sphären bewusst. Cartucho verkörpert einen Ausgeschlossenen, der am Rande der untersten sozialen Klasse lebt und keine Chancen auf einen gesellschaftlichen Aufstieg hat. Schon seine Mutter ist am Traum von einem besseren Leben in der Stadt gescheitert und musste ihr Leben in der Barackensiedlung verbringen. Sie ist eine der alten Zigeunerinnen, die voller Hoffnung in die Stadt kommen und nur vorübergehend im Zentrum leben, bis „la ciudad las volvía a dejar caer desde su falda, como quien se sacude las migajas de lo que ha estado merendando [...]“ (S.140). Die Hauptstadt wird hier nicht nur als Magnet der Massen, sondern auch als gierige Ausbeuterin dargestellt. Außerdem wird deutlich, dass Cartuchos Schicksal

zum Teil durch seine Abstammung vorgegeben ist. Als „hombre negro“ (S.144) nimmt er in Bezug auf seine Rasse eine Außenseiterstellung in der spanischen Gesellschaft ein. Der Hinweis auf seine Zigeunerabstammung legt nahe, dass er zu den Einwanderern aus dem wirtschaftlich schwachen Andalusien gehört, da dort die meisten Zigeuner lebten. Im Vergleich zu Cartucho nimmt Muecas die Rolle eines listigen Tierhändlers ein, der sich den Bedingungen seiner Umgebung besser anzupassen weiß als andere. Sein Blick auf Neuankömmlinge in der Barackensiedlung zeigt, dass auch er selbst sich innerhalb der Randgebietszone als Überlegener fühlt:

Una certidumbre despreciativa permitía encontrar en los rostros de los coreanos la marca de ignominia y de la raza inferior. Inuitivamente comprendía que aquellos hombres nunca serían capaces – como él – de elevarse a la dignidad de empresario libre que hace negocios contractuales con una auténtica y legal institución científica de la vecina ciudad [...]. (S.68)

Voller Ironie werden hier die Geschäfte von Muecas mit dem wissenschaftlichen Labor als würdevolle Arbeit geschildert und als erstrebenswerter Kontakt zum benachbarten Stadtzentrum gewertet, der dem Barackenbewohner in seiner Gesellschaftssphäre den Status eines ‚freien Unternehmers‘ verschafft. Bemerkenswert ist, dass es Muecas gelingt, seine Abhängigkeit vom urbanen Innenraum umzukehren. Indem er die Versuchsmäuse stiehlt und ihre Züchtung in seiner Hütte vorantreibt, braucht er nur darauf zu warten, dass das Institut sich aus Mangel an Versuchstieren an ihn wendet. Bezeichnenderweise müssen Pedro und Amador in die Barackenhütte kommen, um Muecas die Tiere abzukaufen.

Wie in obigem Zitat thematisiert der Text mehrmals die rassische Varietät unter den Barackensiedlern. Martín-Santos skizziert eine soziale Klasse, die – ohnehin von der städtischen Gesellschaft ausgeschlossen – wiederum bestimmte Gruppen von

Einwanderern (Zigeuner, Koreaner) diskriminiert. *Tiempo de silencio* enthält zahlreiche Hinweise auf ein Rassenmodell, das mit wirtschaftlichem Aufstieg und gesellschaftlichem Ansehen verknüpft ist. Robert Kent⁸⁶ unterstreicht den physischen Kontrast der Romanfiguren, welcher „la gran masa“ (S.225) von den „notables de la República“ (S.69) unterscheidet. Während die höhere Gesellschaft sich über kastilische Abstammung, helle Hautfarbe, blondes Haar und auffallend blaue Augen definiert (wie z.B. die Mutter von Matías) und damit dem Idealtyp der „raza nórdica“ (S.148) entspricht, werden die niederen Klassen als dunkelhäutig beschrieben und durch die Figuren Cartucho, Muecas und deren Familie repräsentiert. Muecas' Töchter sind „muchachas no rubias“ (S.12), die von ihrer Herkunft aus der „plana toledana“ (S.126) geprägt sind und als „víctimas de su sangre gótica de mala calidad“ (S.64) gelten. Ohne an dieser Stelle ausführlicher auf das Thema der Rassenproblematik Spaniens in *Tiempo de silencio* einzugehen, deuten diese Ausdrücke darauf hin, dass für Martín-Santos ein Teil der sozialen Probleme Spaniens auf dessen Rassenerbe zurückzuführen ist, das sich aus einem Konglomerat aus Westgoten, Iberern, Mauren und den Mittelmeervölkern zusammensetzt.⁸⁷

Wie wir bereits angedeutet haben, entlädt sich innerhalb der untersten sozialen Schicht eine Gewalt, die ihr Äquivalent in der politischen Repression des vom Zentrum aus agierenden Regimes findet. Auf beiden Ebenen herrscht eine Machtausübung, welche jegliche Art von persönlicher Freiheit unterdrückt. Das Leben der Barackenbewohner wird nicht nur durch ihre Abgeschiedenheit und gleichzeitige Abhängigkeit vom Zentrum sowie durch den täglichen Kampf gegen die Armut bedroht, sondern auch von den gesellschaftlichen Hierarchieverhältnissen innerhalb des

⁸⁶ Kent 1973.

⁸⁷ vgl. ebd., 53ff.

Viertels bestimmt. Die Gewalt Cartuchos und Muecas' richtet sich einerseits gegen diejenigen, die ihnen Konkurrenz machen oder ihre Ehre verletzen, andererseits besonders gegen das weibliche Geschlecht. Anhand der Beschreibungen der Familie Muecas' wird deutlich, dass die gesellschaftlichen Normen der Barackenzone tief in den starren Strukturen des Patriarchats verankert sind. Muecas selbst fühlt sich wie ein „patriaca bíblico“ (S.64), der über seine drei Frauen nach Belieben verfügen kann. Eindeutiger kann Martín-Santos, der sich hier auf die archaischen Formen der Vaterherrschaft in der Bibel bezieht, die symbolische Bedeutung der Barackensiedlung als Ort des Patriarchats nicht zum Ausdruck bringen. Die Ehefrau und die beiden Töchter werden in jeder Hinsicht von Muecas dominiert. Das beweist die Episode, in der Pedro und Amador in die Barackenhütte kommen, um die Mäuse abzuholen. Während Muecas den galanten Gastgeber mimt, stellt er seine Frau als Analphabetin vor, die sich nicht zu benehmen weiß (vgl. S.59: Die besondere Ironie liegt darin, dass er anstatt „analfabeta“ das Wort „alfabeta“ verwendet), und demonstriert damit seine angebliche geistige Überlegenheit. Seine Töchter behandelt er wie Dienstmädchen und verbietet ihnen, sich in die Unterhaltung einzumischen: „Calla hija. Y no hables más que cuando te pregunten. Mira tu madre qué callada está [...]“ (S.62). Seine Frau Ricarda, dessen Schweigen Muecas in dieser Szene als vorbildlich lobt, hat sich seit langem ihrem Schicksal gefügt. Das Leben an der Seite ihres Mannes, welches seit jeher durch Gewalt, Schmerz und Hungersnot geprägt ist, hat sie abgestumpft. Ihre Erinnerungen an ihre Vergangenheit zeigen, wie sehr sie von Anfang an von ihrem Mann unterdrückt und missbraucht wird:

[...] su marido [...] que abusa y la domina en una tapia de era [...]; ella misma haciendo la casa con las manos quemadas de la cal mientras el alfeñique bebía por la tarde; ella misma pegada, golpeada, una noche, otra noche, pegada con la mano, con el puño, con una vara, con un alambre largo, pegada por él cuando su mueca se contraía más de prisa

por efecto del alcohol, pegada, pegada, pero sin sentirlo casi porque [...] la comida que es casi como tierra y que ella come y que ha buscado por los estercoleros, la ha ido poniendo gorda, hinchada [...], puede sentir los golpes [pero no significan] *dolor verdadero dolor* [...] sino sólo señal de la proximidad de su marido[...]; y no siente lo que es el hambre porque no tiene la facultad de sentir sino la de esperar [...]. (S.238f.)

Ricarda verkörpert die weibliche Opferfigur par excellence. Ihr Körper hat gegen den kontinuierlichen Hunger, die schwere körperliche Arbeit und die Schläge ihres Mannes einen so starken Widerstand entwickelt, dass sie weder Schmerz noch Hunger empfindet. „[D]eterminada al dolor y a la miseria por su origen [...]“ (S.240) wird ihr Schicksal zusätzlich von ihrem dominanten Mann bestimmt, der ihr jede Möglichkeit auf Freiheit, Bildung oder sozialen Aufstieg nimmt. Neben der autoritären Unterdrückung durch ihren Mann führt der Analphabetismus bei Ricarda zu einer kompletten Unwissenheit gegenüber der Welt und den Dingen (vgl. S.241). Ihr Wesen bleibt auf ihre Sinne und ihren Instinkt beschränkt.

Gegenüber seiner Frau und seinen beiden Töchtern, mit denen er das Bett teilt, wendet Muecas täglich körperliche Gewalt an:

[...] tras comprobar la presencia de los tres cuerpos cálidos en el colchón, podía introducirse en aquel ámbito gratísimo con lo que su felicidad física aún crecía [...] después de haber repartido los golpes que le parecieran convenientes entre la grey soñolenta haciendo así otra vez evidente su naturaleza de señor. (S.70)

Die Tatsache, dass alle Familienmitglieder gemeinsam auf einer großen Matratze schlafen, wird u.a. damit begründet, dass der Vater auf diese Art mehr Kontrolle über seine Töchter hat und dass alle zusammen weniger frieren müssen. Auf die körperliche Wärme, die von den drei Frauen ausgeht, wird mehrfach verwiesen. Sie scheint auch der entscheidende Faktor bei der

Mäuseaufzucht zu sein, da sich die Frauen die Mäuse zwischen die Brüste legen, um die Brunst der Tiere hervorzurufen. Muecas ist davon überzeugt, dass die Mäuse sich auf diese Weise am schnellsten fortpflanzen: „por ser calor y por ser calor de hembra“ (S.64). Diese Logik lässt die Mentalität von Muecas erkennen, der seine Töchter hier mit Tieren gleichsetzt. Ferner werden die drei Frauen kontinuierlich über ihre physischen Eigenschaften charakterisiert. Als Ricarda in Anwesenheit Pedros und Amadors die Hütte betritt, wird sie als „un grueso cuerpo de mujer casi redondo“ (S.59) beschrieben. Ausdrücke wie „al Muecas le agradaba tropezar de noche con la pierna de una de sus hijas [...]“ (S.64) deuten die perversen sexuellen Bedürfnisse Muecas' gegenüber seinen Töchtern an, die in der Vergewaltigung Floritas kulminieren. Die Gewalt gegenüber Frau und Töchtern scheint in einer Gesellschaft, in der weder eine moralische Ordnung existiert noch soziale Beziehungen zu anderen Bewohnern des Viertels unterhalten werden, kein besonderes Thema zu sein. Unter den Verwandten und Nachbarn, die sich wie Schaulustige um den halbtoten Körper Floritas versammeln und der entwürdigenden Szene der Abtreibung beiwohnen, sind auch „sabedores de que el padre de Florita estaba en trance de llegar a ser padre-abuelo y simples sospechadores de la misma casievidente verdad [...]“ (S.127). Die einzige, die es wagt, sich gegen Muecas aufzulehnen, ist seine jüngere Tochter. Als sie versucht, das Geheimnis auszusprechen, welches zur Katastrophe geführt hat, bringt Muecas sie gewaltsam zum Schweigen und demonstriert damit die Rolle des Patriarchen: „¡Fue usted! ¡Fue usted! ¡Usted, padre! ¡Fue usted el que...! El bofetón del Muecas la tiró al suelo donde empezó a llorar a grandes gritos [...] y el Muecas daba ciegas patadas en aquella masa viviente“ (S.134). Damit bleibt Muecas' Schuld in Einklang mit dem Titel des Romans, der u.a. auf die Apathie der Bevölkerung angesichts der wirtschaftlichen und intellektuellen Isolation sowie der

politischen und sozialen Repression anspielt, unausgesprochen. Die Abtreibungsversuche, die der Vater mit Hilfe von „el mago“ eigenhändig unternimmt, sind in ihrer Brutalität und Naivität schockierend und erinnern in ihren stümperhaften, abergläubischen Methoden erneut an die Riten eines Volksstammes der Entwicklungsländer (vgl. S127f.).

Nach Floritas Tod fühlt Muecas weder Trauer noch Schuldgefühl:

[...] organizaba la entrada y la salida de curiosos y para mayor comodidad, sacó uno de los candiles que habían iluminado el anfiteatro y lo colocó en la antesala de la chabola. Pareciéndole luego poco propio el candil restante, encendió dos velas de estearina [...]. (S.132f.)

Die Barackenhütte wird hier wie ein Amphitheater, ein Ort des unterhaltenden Spektakels geschildert. Anstatt sich seine Schuld einzugestehen, bemüht sich der Patriarch, vor den Verwandten den Schein der ehrenvollen Familie zu wahren. Dass ausgerechnet er, der zuvor eine todbringende Abtreibung unter den denkbar schlechtesten hygienischen Bedingungen an seiner Tochter zugelassen bzw. verursacht hat, sich nun um das passende Licht für die Trauergemeinde kümmert, entspricht dem für den Roman charakteristischen, Hohn sprechenden Stil des Autors. Selbst die Tatsache, dass Muecas sein perverses sexuelles Verlangen in Zukunft an der ihm verbleibenden Tochter ausleben wird, deutet der Erzähler als zärtliche väterliche Zuneigung an: „Y una cierta ternura puede fácilmente un padre sentir por la hija restante cuando la primera acaba de marchar.“ (S.142).

Muecas ist ein triebgesteuerter Mensch. Trotzdem besitzt er berechnende Eigenschaften wie jene „de inventarse dos distintas personalidades y utilizarlas alternativamente según el rango de su interlocutor“ (S.59), die er beim ersten Besuch Pedros unter Beweis stellt. Darüber hinaus kennt Muecas die Regeln der

Stadtgesellschaft gut genug, um sich in bestimmten Situationen so geschickt zu verhalten, dass ihm keine Schuld (in Bezug auf den Laborraub genauso wenig wie hinsichtlich der illegalen Abtreibung) nachgewiesen werden kann. Eine gewisse Unantastbarkeit, die auch Cartucho genießt, resultiert weiterhin aus der Tatsache, dass beide in der „ciudad prohibida“ (S.56), d.h. in einem vom Zentrum isolierten und von den üblichen Stadtbewohnern gemiedenen Raum leben, der seine eigenen Gesetze und Hierarchien entwickelt hat, für die sich das mächtige Stadtzentrum nicht interessiert. Außerdem verdanken sie diesen Status einer auf roher Gewalt basierenden Bedrohung, die sie auf andere ausüben. Muecas wird von Amador als „una fiera“ (S.191) bezeichnet, während Cartucho ihm alarmierend als „un mal sujeto [...], una mala bestia“ (S.254) auffällt, dem er „cualquier cosa, Dios sabe qué barbaridad“ (S.144) zutraut. Beide werden von Amador folglich als triebhafte Charaktere eingeschätzt, von denen Gefahr ausgeht, während Pedro dessen Warnung vor Cartucho nicht ernst nimmt. Die Abtreibung, die das tragische Moment der Romanhandlung darstellt, macht die Ungeschicktheit und Hilflosigkeit Pedros gegenüber den Barackenbewohnern deutlich. Er ist der einzige, der während der Operation nicht realisiert, wie aussichtslos sein Eingreifen ist. Ohnmächtig angesichts der elenden sozialen Verhältnisse und der Gewaltanwendung Muecas' gegenüber der jüngeren Tochter flieht Pedro vom Tatort und lässt sich in die Straftat verwickeln. Seine feige Reaktion ist bezeichnend für seinen schwachen Charakter: „Don Pedro soltó al fin la pieza niquelada machada de rojo y salió andando rápido, como perdido, queriendo estar muy lejos de aquella noche y de las andanzas locas en que le había sumergido“ (S.135). Anstatt sich mit den Folgen seiner Tat auseinanderzusetzen oder sich, einmal in den tragischen Tod Floritas involviert, in die Ungerechtigkeiten der patriarchalischen Familienstrukturen einzumischen, zieht Pedro die Flucht in die Verdrängung vor. Sein unüberlegtes Verlassen der Barackenstadt,

um Zuflucht in der Pension zu suchen, gleicht der Reaktion eines Kindes.

Generell weisen die Barackenbewohner gegenüber den Mitgliedern der höheren Stadtgesellschaft eine stärkere Neigung auf, sich von ihren Instinkten und Trieben leiten zu lassen. Entsprechend dem vom Autor etablierten geographischen und symbolischen Modell des Randgebietes ist Cartucho als marginalste Figur auch der Charakter, der am deutlichsten instinktiv agiert. Auf dem Jahrmarkt ersticht er Dorita praktisch im Affektzustand, ohne seinen Mord durchdacht zu haben. Trotzdem bleibt Cartucho im Gegensatz zu Pedro unbestraft, der infolge der illegalen Abtreibung seinen Beruf, seine Ehre und seine Verlobte verliert. Das Eingreifen des Protagonisten in das Leben der Barackenbewohner kommt einer Grenzüberschreitung gleich, vor der ihn die Polizei bei seiner Entlassung aus dem Gefängnis ausdrücklich warnt: „No haga más tonterías[...]. Deje usted tranquilos a los de las chabolas que ellos se las arreglan solitos“ (S.243). An dieser Stelle tritt die semantische Trennung zwischen regierendem Zentrum und marginaler Barackenzone offen zutage. Es gleicht einem Tabu, sich in die Angelegenheiten der Menschen einzumischen, die außerhalb des Zentrums wohnen. Auch der Kontrast zwischen gebildetem und ungebildetem, zwischen vernunftbestimmtem und instinktgesteuertem Stadtbewohner passt in das Schema der Zentrum-Peripherie-Opposition. Pedro gelingt es als rationeller Wissenschaftler bis zum Ende nicht, sich den amoralischen Strukturen des Großstadtlebens anzupassen, weil er nicht erkennt, dass in der Hauptstadt alles vom äußeren Schein abhängt. Er ahnt nicht, dass die Moral der Madrider Gesellschaft eine Abtreibung bei einer Herzogin toleriert, sie jedoch offensichtlich verurteilt, wenn es sich um die Tochter Bedürftiger handelt (vgl. S.191).

Das Paradox des kulturell gebildeten Menschen, der sich in der Großstadt verliert, obwohl diese als Ort der Kultur, des

Fortschritts und des Wohlstands gilt, kommentiert der Polizist mit den Worten: „Ustedes, los inteligentes, son siempre los más torpes. [...] precisamente ustedes, los hombres que tienen una cultura y una educación, [son] los que más se dejan enredar“ (S.242). Der Widerspruch zwischen Kultur und Überleben ist hier so stark zu erkennen, dass wir ihn als axiomatisch für den Roman auffassen können.⁸⁸

Wie unsere Analyse ergeben hat, wird die Barackensiedlung zum diskursiven Ort, an dem sich verschiedene Diskurse der Stadt bündeln. Neben einem patriarchalischen Diskurs lassen die Textpassagen u.a. einen ethnografischen Diskurs erkennen, der jedoch nur den propagandistischen Diskurs von Wohlstand und Fortschritt im franquistischen Spanien konterkariert.

Hand Ulrich Gumbrecht⁸⁹ weist auf einen besonderen Stil von Martín-Santos hin, der die Diskurse sprachlich nicht dem Milieu der entsprechenden Milieubeschreibung anpasst und dadurch die Erwartung des Lesers modifiziert und zum Teil verfremdet. Als Beispiel für dieses Phänomen dient uns die Rattenzucht, die Muecas in seiner Baracke durchführt. Sie wird in *Tiempo de silencio* wie eine Szene aus dem Genre des englischen Landadels präsentiert:

Gentleman-farmer Muecasthone visitaba sus criaderos por la mañana, donde sus yeguas de vientre de raza selecta, refinada por sapientísimos cruces endogámicos, daban el codiciado fruto pura-sangre. Emitía órdenes gruñidos breves que personal especializado comprendía sin esfuerzo y cumplimentaba en el ipso facto. Vaso de fuerte bebida en mano, chasqueaba la lengua al sentir calorcillo de aguardiente en paladar. Sonores golpes de fusta conseguía en altas botas de cuero.

⁸⁸ vgl. Resina 2001, 72f.

⁸⁹ Gumbrecht 1990.

Conversaba después con los notables en lindes de la amplia finca.
(S.65f.)

Die Ironie Martín-Santos' liegt darin, dass er das Selbstbild seiner Figuren zitiert. Bei der tragikomischen Figur Muecas steht dabei dessen gesellschaftlicher Ehrgeiz im Vordergrund. Dieser schlägt jedoch jedes Mal ins Groteske um, wenn die Darstellung mit unangemessenen Diskursen ausgestattet wird. Die Textstelle illustriert, wie selten der Autor die stilistischen Isotopien dieser Darstellungen beibehält. Die ausführliche Beschreibung des vermeintlichen Großgrundbesitzers Muecas wird immer wieder von Ausdrücken wie z.B. den „gruñidos breves“ durchzogen, welche so unpassend erscheinen, dass sie die Vorstellung des englischen Landadels zunichte machen. Ohne an dieser Stelle weitere Beispiele anzuführen, halten wir fest, dass von diesen Stilbrüchen generell alle im Roman geschilderten Milieus betroffen sind. Eine Ausnahme stellt jedoch der Diskurs von Doritas Großmutter dar, da die Interferenzen in diesem Fall keine eingestreuten Kommentare des auktorialen Erzählers, sondern ein Bestandteil des zitierten Diskurses sind.⁹⁰

⁹⁰ vgl. ebd., 1013-1016.

7 DIE STADT ALS DISKURSIVE FORMATION

1 Definition des Begriffes Diskurs

Nach Ingenschay kann jede Stadt unendlich viele Diskurse hervorbringen. Nur anhand des Diskurses können wir die literarische Darstellung einer Stadt beurteilen und feststellen, ob sie „als modern oder postmodern gesehen, interpretiert, gelobt, getadelt, kurz: erfasst wird“⁹¹.

Bevor wir eine Analyse der Diskurse der Stadt in *Tiempo de silencio* vornehmen, möchten wir uns zunächst mit dem Begriff des Diskurses auseinandersetzen. Dabei wird uns Michel Foucaults berühmte Inauguralvorlesung am Collège de France, „L'ordre du discours“⁹² als Grundlage dienen.

Bei Foucault wird ein Diskurs als „ensemble des énoncés qui relèvent d'un même système de formation“⁹³ definiert, d.h. er versteht unter einem Diskurs keinen Einzeltext, sondern einen Textzusammenhang, eine Gesamtheit von Aussagen, die einer diskursiven Formation untergeordnet ist. Der Einzeltext wird so zum diskursiven Ereignis innerhalb einer übergreifenden Dynamik mehrerer Texte. Dabei ist nicht mehr der einzelne Autor, sondern die anonyme diskursive Bewegung von Bedeutung. Jeder Text erhält seinen Sinn erst durch die Fortsetzung, durch das Erscheinen anderer Texte gleichen Zusammenhangs.

⁹¹ Ingenschay 2000, 9.

⁹² Foucault 1971.

⁹³ Foucault 1969, 141.

Ziel der wissenschaftlichen Diskursanalyse Foucaults ist die Herausarbeitung der Erfahrungsstruktur einer Epoche, die in ihrem gesamten Ausmaß in den Diskurs einfließt, sich in ihm ausdrückt und vom Diskurs selbst miterzeugt und geprägt wird. Ein Diskurs bezeichnet die Dimension der Kultur, in der sich die Erkenntnisordnung einer wissenschaftlichen Epoche, die episteme, in ihrer eigenen Struktur zusammenschließt und zeigt. Alle Aussagenmengen, die über gewisse Eigenschaften miteinander in Zusammenhang stehen, bilden einen Diskurs oder eine Diskursformation, wenn sie die Regeln für die strukturelle Entwicklung bestimmter Erfahrungsgegenstände oder Theorieschwerpunkte beinhalten. Diese internen Diskursregeln stufen bestimmte Aussagen innerhalb einer Epoche als ‚wahres‘ oder ‚falsches‘, als ‚relevantes‘ oder ‚irrelevantes‘ Wissen ein. Die für die Diskursanalyse entscheidende Frage ist also, wie zu einem bestimmten Zeitpunkt von bestimmten Subjekten aufgrund welcher Voraussetzung und in einer bestimmten Form ‚die Wahrheit‘ gesagt werden kann. Dabei muss die dem Diskurs zugrunde liegende Aussage im diskursanalytischen Sinn von allen generellen Begriffen der sprachlichen Kommunikation (z.B. grammatischer Satz, logische Behauptung oder Sprechakt) getrennt betrachtet werden. Die Aussage existiert nur als Moment einer diskursiven Formation, in der sie eine den Zeichen eigene Existenzfunktion ausübt. Anhand dieser Funktion lässt sich feststellen, ob die Zeichen einen Sinn ergeben, nach welchen Regeln diese zueinander in Beziehung stehen, was sie als Zeichen repräsentieren und welche Wirkung ihre mündliche oder schriftliche Formulierung erzielt.⁹⁴

Für Susanne Hauser⁹⁵ unterscheiden sich Diskurse durch die Art der Übersetzung der Wirklichkeit in Zeichen voneinander

⁹⁴ vgl. Kögler 1994, 41ff.

⁹⁵ Hauser 1990.

sowie durch die für den jeweiligen Diskurs spezifischen „kulturellen Einheiten“⁹⁶, einer abstrakten Größe, welche nach Umberto Eco die kulturelle Übereinkunft über die Ausdrucksseite des sprachlichen Zeichens benennt. So bezeichnet beispielsweise das Zeichen ‚Stadt‘ verschiedene kulturelle Einheiten, je nachdem, ob es sich auf eine verwaltungstechnische oder städtebauliche Praxis bezieht.

Alle Texte gehören einem Diskurs an, den sie als dessen Realisierung bestätigen und entwickeln. Bei jedem Diskurs können wir davon ausgehen, dass einige seiner Texte von einer neuen Anordnung und Umwandlung von Diskurselementen bestimmt werden. Diese neu geordneten Elemente sind diskurstypische kulturelle Einheiten, deren Bedeutung sich durch ihre neuen Beziehungen zueinander verändern kann. Jede Realisierung eines Diskurses basiert auf solchen Einheiten, deren „Aktualisierungen [im Text] als Artikulationen eines diskursspezifischen und selbstverständlichen Zugangs zur Wirklichkeit“⁹⁷ auftreten. Folglich werden durch jeden Text eines Diskurses dessen kulturelle Einheiten beeinflusst. Sie werden im Kontext aller Texte interpretiert und erhalten dadurch eine neue Sinnggebung. Das bedeutet, dass sich ein Autor hinsichtlich des Ausdrucks von kulturellen Einheiten zunächst mit den vorgegebenen Elementen des jeweiligen Diskurses auseinandersetzen muss, da diese seinen Text als Text eines bestimmten Diskurses markieren und ihn mit anderen Texten desselben Diskurses in Zusammenhang bringen. Die spezifische Artikulation kultureller Einheiten lässt ferner auf die Erfahrung des Autors mit den Gegenständen seines Textes schließen.⁹⁸

⁹⁶ ebd., 34.

⁹⁷ ebd., 36.

⁹⁸ vgl. ebd., 32-36.

2 Die Grenzen von Diskursen

Ein wichtiges Kriterium für die Zuordnung von Texten zu einem Diskurs betrifft die Institutionen, welche den Diskurs erhalten, weiterentwickeln und verbreiten. Bei der Institutionalisierung von Diskursen werden Einrichtungen und Orte geschaffen, die das Sprechen eines Diskurses ermöglichen (z.B. Universitäten, Verwaltungen, Bibliotheken, Diskussionskreise).⁹⁹ So können wir das Forschungslabor in *Tiempo de silencio* als Institution des Diskurses der Wissenschaft und das Atelier des deutschen Künstlers als Institution des Diskurses der Kunst betrachten. Orte wie das *Café Gijón*, der Saal, in dem der philosophische Vortrag stattfindet, oder das Haus Matías', in dem sich die höhere Gesellschaftsschicht nach dem Vortrag wie in einem klassischen *Salon* zusammenfindet, spiegeln dagegen Institutionen des Diskurses des Intellektuellen wider.

Als weiteres Kriterium für die Grenzen von Diskursen kann die Tradition angeführt werden, welche über die Geschichtsschreibung das Wissen einer Gesellschaft dauernd neu interpretiert und klassifiziert. Indem die Tradition Texte bestimmten Diskursen zuteilt oder sie davon ausschließt, kann sie die Grenzen von Diskursen fixieren.

Darüber hinaus wird die Grenze von Diskursen über die Kompetenz ihrer Sprecher festgelegt. Ob ein Sprecher in der Lage ist, einen Diskurs zu sprechen, hängt von einer Reihe von Bedingungen (z.B. Alter, Geschlecht, Ausbildung, gesellschaftliche Zugehörigkeit) ab. Hinzu kommen die Umstände, die für die Abgrenzung von Diskursen von Bedeutung sind. Diese umfassen Ort, Zeit, Zuhörer und Leser des Diskurses; sie beziehen sich also auf die Situation, in welcher der Diskurs verwendet wird. Foucault spricht in diesem Zusammenhang von

⁹⁹ vgl. Hauser 1990, 38f.

den Faktoren „tabou de l’objet, rituel de la circonstance [et] droit privilégié ou exclusif du sujet qui parle“¹⁰⁰. Er nimmt an, dass die Produktion von Diskursen in jeder Gesellschaft durch gewisse Verfahren kontrolliert, ausgewählt, organisiert und neu verteilt wird. Eines dieser Verfahren bezieht sich beispielsweise auf den Ausschluss von Dingen, die einen Tabustatus haben und deshalb in bestimmten Situationen nicht genannt werden dürfen.¹⁰¹

Einen entscheidenden Faktor zur Abgrenzung von Diskursen stellt ferner der Gegenstand des Diskurses dar. Die Vorgehensweise bei der Entwicklung eines Gegenstandes für den Diskurs ist für ihn spezifisch, d.h. der literarische Diskurs über die Stadt wird sie nie anders als über ihre literarischen Verfahren konstruieren. Er rückt das Thema Stadt als Erlebnisraum in den Vordergrund. Seine diskurseigene Praxis ist also auf die Umgebung ausgerichtet, die anhand von Erfahrungen erfasst werden soll, welche diese Umgebung ermöglicht.¹⁰²

3 Die Diskurse der Großstadt

Während Foucaults Theorie des Diskurses sich auf die Rede der institutionalisierten modernen Wissenschaft bezieht, kann sich der Stadtdiskurs, so Stierle, nicht auf solche festen institutionellen Orte stützen. Es handelt sich vielmehr um ein ungeordnetes Wissen, das eine Basis für andere Disziplinen wie Stadtsoziologie und Urbanistik schafft. Da Menschen aus vielen verschiedenen Berufsgruppen und Gesellschaftsschichten am Wissen von der Stadt teilhaben, entsteht anstatt eines Fachwissens ein laienhaftes Wissen, bei dem Kenntnis, subjektive Erfahrung und

¹⁰⁰ Foucault 1971, 11.

¹⁰¹ vgl. ebd., 10f.

¹⁰² vgl. Hauser 1990, 38-41.

Beobachtung miteinander verschmelzen. Daher fallen auch die Ausdrucksformen dieses Diskurses besonders vielfältig aus. Nur wenn die Sprache eines Textes den Sprachen der Stadt antwortet, können diese Sprachen analysiert und in ihrer Gesamtheit betrachtet werden. Hinter dem Diskurs der Stadt verbirgt sich also eine Formation verschiedener Diskurse, da sich mit jeder Darstellungsform, die ein Diskursuniversum erschließt, auch ein neuer Diskurs bildet, durch den die Stadt zu Sprache und Bewusstsein gelangt.¹⁰³

In *Tiempo de silencio* setzt sich die Madrider Gesellschaft aus verschiedenen Szene- und Milieubeschreibungen zusammen, die ein Gesamtbild der Hauptstadt im Jahr 1949 ergeben. Die Vielfalt der Diskurse, die Martín-Santos für die Großstadtdarstellung verwendet und die aus verschiedenen Perspektiven sowie aus einer vielfachen Wahrnehmung des urbanen Raumes resultiert, hat gleichzeitig einen Effekt der Zersplitterung, da der Romanhorizont aufgrund der verschiedenen Diskurse auseinander bricht.¹⁰⁴ Es entsteht ein Stadtbild aus unzähligen Teilräumen, dem eine ebenso vielschichtige Gesellschaft entspricht.

In diesem Kapitel werden wir vier elementare Diskurse der Großstadt analysieren, die wir in Verbindung mit den dazugehörigen Orten, an denen sie sich manifestieren, betrachten wollen. Der wissenschaftliche Diskurs zeigt sich vor allem in Zusammenhang mit dem Labor des Instituts, während die Pension als Gegenentwurf zum patriarchalischen Diskurs der Peripherie als diskursiver Ort für den Diskurs des Weiblichen fungiert. Das Bordell und das Gefängnis, die nach Foucault zwei extreme Typen der Heterotopie bilden¹⁰⁵, stellen Orte der

¹⁰³ vgl. Stierle 1998, 49f.

¹⁰⁴ vgl. Gumbrecht 1990, 1013.

¹⁰⁵ vgl. Foucault 1990, 46.

persönlichen und gesellschaftlichen Verdrängung dar. Während wir das Bordell als Ort untersuchen wollen, an dem sich der Diskurs der Verdrängung bündelt, steht beim Gefängnis der Diskurs der Macht im Mittelpunkt, da es vor allem als Metapher der zentralen politischen Gewalt zu interpretieren ist.

Diskurse des Wissens: das Labor

Die Wissenschaft hat in *Tiempo de silencio* symbolischen Charakter, da sie Spaniens Beziehung zur modernen Welt widerspiegelt. Die Forschung des Protagonisten im Labor des zentralisierten Instituts, die regelrecht symbolisch ist, beschäftigt sich jedoch mit sinnlosen Versuchen und steht damit im Gegensatz zum Wissensdrang Pedros und seinem Traum vom medizinischen Nobelpreis.

Dass die Doktoranden des Instituts die Ergebnisse ausländischer Forscher vervielfältigen und fälschen und ihre Versuchstiere unnötig quälen, zeigt sich nicht nur bei den Versuchen mit den Mäusen. Katzen bekommen Drähte in den Kopf implantiert und geraten nach Abschluss der Versuchsreihe in Vergessenheit, ohne von ihrer Qual erlöst zu werden (vgl. S.39). Auch die Haltung der heulenden, nicht urinierenden Hunde, deren Gestank das Labor erfüllt, ist von erschreckender Grausamkeit:

Al no orinar, víctima de su violenta carga efectiva, el perro elimina sus esencias por el sudor. Al no sudar más que por la planta de los pies, el perro elimina su aroma también por el aliento, con la lengua fuera así colocada a los fines de la transpiración. Cuando el perro ha sido operado y se le ha colocado un fémur de poliestilbeno o polivinilo, sufre tanto [...]. [...] ¿a quién importan los perros? ¿A quién molesta el dolor de un perro, cuando no siquiera a su propia madre le importa lo más mínimo? Bien es verdad, que de esa investigación del polivinilo nada puede resultar puesto que ya sabios, en laboratorios transparentes de todos los países cultos del mundo, han demostrado que el polivinilo no es tolerado por los tejidos vitales del perro. (S.10f.)

Die Passage liefert eine wissenschaftliche Erklärung für das übermäßige Schwitzen der Hunde und schildert in aller Deutlichkeit die Sinnlosigkeit der Versuche, die am Institut stattfinden. Obwohl es längst erwiesen ist, dass das Gewebe eines Hundes jede Art von Kunststoff abstößt, besteht die Forschung weiterhin darin, den Tieren einen Oberschenkelknochen aus Kunststoff einzusetzen. Daraufhin leiden die Hunde so sehr, dass die Versuche nur in einem Land wie Spanien durchgeführt werden können, in dem der Tierschutz keine Rolle spielt (vgl. S.10). Das fehlende Mitleid mit den Hunden stellt sich laut Erzähler als logisch heraus bei einem Menschen, der nicht einmal der eigenen Mutter etwas bedeutet. Die Stadtbevölkerung wird hier als skrupellos, geistig verarmt und orientierungslos dargestellt. Das einzelne Individuum ist moralisch und psychologisch so degeneriert, sodass ihm noch nicht einmal die vertraute Beziehung zu seinen engsten Familienangehörigen bleibt, die symbolisch für die tiefsten Wurzeln des Menschen stehen. Mit dieser Stadtbevölkerung verwandelt sich Madrid in einen Ort, der außerhalb aller gesellschaftlichen Normen liegt. Verstärkt wird dieser Eindruck zusätzlich dadurch, dass der Erzähler die Zustände im Labor mehrmals mit denjenigen der „países cultos del mundo“ vergleicht. Dabei nimmt Spanien zum wiederholten Male eine Außenseiterstellung ein und wird nicht zu den zivilisierten Ländern gezählt. Während die Forschung anderswo in „laboratorios transparentes“ stattfindet und damit als hell und durchsichtig charakterisiert wird, herrscht im Madrider Institut eine finstere Atmosphäre, welche die düstere, undurchschaubare Macht des Regimes reflektiert. Aufgrund fehlender Kredite findet die Forschung buchstäblich ‚im Dunkeln‘ statt, die Elektrizität ist knapp und die Glühbirnen brennen regelmäßig durch (vgl. S.7). Unter diesen Umständen ist Pedros Forschungsvorhaben zum Scheitern verurteilt. Sein wissenschaftlicher Ehrgeiz und die Aussicht auf Ruhm, die ihn in

die Hauptstadt geführt haben, stellen sich als unvereinbar mit den Arbeitsbedingungen am staatlichen Institut heraus. Veraltete und überholte Versuche wie jene mit den Hunden werden in Madrid immer noch durchgeführt, eben weil die Verhältnisse in Spanien nicht mit denjenigen in anderen Ländern vergleichbar sind: „¿Pero quién sabe lo que puede aguantar un perro *de aquí* [...]?”¹⁰⁶ (S.10). Offensichtlich ist Spanien anders und rechtfertigt somit andere Methoden. Martín-Santos stellt Madrid hier als barbarisches *no man's land* dar, in dem alles möglich wird. Allein dadurch erklärt sich die Tatsache, dass der Barackenbewohner Muecas ohne jede Art von medizinischen Kenntnissen im Besitz von kanzerogenen Mäusestämmen ist, die sich darüber hinaus prächtig vermehren (vgl. S.9). Im Text wird – wie so oft auf ironische Art – darauf verwiesen, dass Spaniens Außenseiterstatus der Wissenschaft vielleicht sogar eine mögliche Quelle für neue Entdeckungen bietet, indem Experimente durch die ungewöhnliche Umgebung zufällig einen überraschenden Verlauf annehmen:

Reproducciones que sólo Amador conoce pueden haberse producido y cruces extraños con ratonas o con animales hembras de especie próxima o quizá idéntica. De ahí puede surgir el origen de otro descubrimiento más importante todavía por el que el rey sueco pueda inclinarse sobre nosotros hablando en latín o en inglés macarrónico [...] y dar a Amador – al mismo Amador, vestido de pijama a rayas ya que no le da para frac – el codiciadísimo, el único. Muecas allí estará con su nueva cepa conseguida tras alta reflexión, tras cálculos de coeficientes, del crossing-over y determinación de mapas génicos. Tras implantación de cromómeros en glándulas salivales y reimplanto en las importantes por donde la vida es transmitida. (S.11)

¹⁰⁶ [eigene Hervorhebung]

Ausgerechnet dem Laborgehilfen Amador und dem Amateur Muecas gelingt es in dieser sich scheinbar in Pedros Imagination abspielender Passage, die erforderlichen wissenschaftlichen Ergebnisse hervorzubringen, um mit dem Nobelpreis ausgezeichnet zu werden. Beide Figuren werden in den von Pedro angestrebten Status des erfolgreichen Wissenschaftlers erhoben, erreichen durch intelligente Forschung und geschicktes Kalkül die einzigartige, ersehnte Anerkennung. Diese Tatsache können wir als Andeutung darauf verstehen, dass Pedro sich trotz seiner „cara de sabio“ (S.148) schlechter im Geflecht der Madrider Gesellschaft zurecht findet als Muecas und Amador, welche die Stadt und ihre Gesetze kennen, sich sicher innerhalb ihrer sozialen Grenzen bewegen und sich durch ihre Arbeit Vorteile verschaffen. Außerdem ist es letztlich tatsächlich Muecas, der die Fortpflanzung der Mäuse trotz der durch das Milieu stark beschränkten Möglichkeiten sicherstellen kann. In einem pseudo-wissenschaftlichen Diskurs erklärt der Barackenbewohner dem Forscher, dass es den Tieren im Labor u.a. an menschlicher Wärme gemangelt hat (vgl. 60f.). Über diese latente Umkehrung der sozialen Hierarchie, die Pedro in ein Abhängigkeitsverhältnis manövriert hat, parodiert Martín-Santos das Institut und die spanische Wissenschaft.

Das Zitat präsentiert eine der vielen Textstellen, an denen Pedro sich die Preisverleihung durch den schwedischen König vorstellt. Trotz seiner beruflichen Misserfolge hält er gedanklich an dieser Vision fest, die nicht nur die Erfüllung seiner persönlichen Ziele, sondern seiner Ansicht nach auch den Durchbruch für die Nation bedeuten könnte. Denn nur auf diese Weise würde Spanien, das „pueblo pobre“ (S.7), seine Ehre zurückerlangen und seine Reputation als geistig und wirtschaftlich zurückgebliebenes Land widerlegen (vgl. S.8).

Der wissenschaftliche Diskurs, der sich anhand von biologischen Erläuterungen und medizinischen Fachbegriffen

(z.B. „cepa“, „crossing-over“, „cromómeros“, „glándulas salivales“) zeigt, wird häufig mit Ergänzungen aus anderen Diskursen versehen und auf diese Weise unterbrochen, parodiert oder verfremdet. In dieser konkreten Textpassage ist der Leitdiskurs von der Vorstellung des schwedischen Königs durchsetzt, der sich „en latín o en inglés macarrónico“ an die Preisträger wendet. Dass der König in einer Art Küchenenglisch redet, zerstört das Bild der feierlichen Preisübergabe in gleichem Maße wie der groteske „pijama a rayas“, den Amador zu diesem Anlass dem Frack vorzieht. Wie wir bereits beobachten konnten, verlaufen die Diskurse bei Martín-Santos nicht linear und einheitlich; zentrale Isotopien werden durch gezielte unpassende Kommentare ins Lächerliche gezogen. Dennoch kommt der Autor immer wieder auf wesentliche Ideen zurück, die im wissenschaftlichen Diskurs ihren Ausdruck finden. So greift er beispielsweise den Gedanken an die geradezu exotisch anmutenden Zuchtbedingungen der Mäuse in der Barackenhütte, welche durch ihre Lage in der Hauptstadt exemplarisch für die Verhältnisse in ganz Spanien stehen und erstaunliche Folgen für die Forschung haben, wiederholt auf, und stellt die möglichen hochwertigen Ergebnisse wissenschaftlich dar: „De ahí surgirá tal vez la nueva posibilidad de que el cáncer inguinal no sea inguinal, sino axilar. De que no sea estirpe ectodérmica sino mesodérmica“ (S.11). Solche theoretischen Formulierungen entlarven die Abstraktheit, die fatale Irrealität, von der Pedros Denken beherrscht wird. Er verliert sich in wissenschaftlichen Vermutungen, während das wirkliche Leben an ihm vorüberzieht. Wie die Analyse seiner Wege durch Madrid ergeben hat, ist dieses Verhalten auch und vor allem auf seinem Weg zur Barackensiedlung erkennbar. Dabei nimmt Pedro seine urbane Umwelt kaum noch wahr, weil er im Geiste Spekulationen darüber anstellt, wie Muecas die Zucht des besonderen Mäusestammes gelingen konnte (vgl. S.32ff.). Der Protagonist scheint von der Krebsforschung besessen zu sein. Er verspürt

den Drang „[de] llegar hasta el fondo de aquella empresa de cría de ratones [...] que quería conocer aunque en el intento hubiera tanto de fría curiosidad como de auténtico interés“ (S.63). Die Dialektik zwischen der Neugier Pedros, seinem Wissensdurst im Dienste der Forschung und der grausamen Realität der Barackenbewohner, die sich mit Hilfe der Mäuseaufzucht am Leben erhalten, kommt an dieser Stelle klar zum Ausdruck.¹⁰⁷ Selbst die Töchter von Muecas, die als „incubadoras“ (S.120) der besonderen Mäuserasse dienen und dadurch zu „mártir[es] de la ciencia“ (S.61) werden, sieht Pedro mit dem Blick des Forschers. Obwohl er sie an anderer Stelle als „muchachas tan hermosas“ (S.235) bezeichnet, sie sind für ihn weder attraktive Frauen noch sozial benachteiligte und von ihrem Vater misshandelte Mädchen, sondern pure Versuchsobjekte, da sie mit den kanzerogenen Mäusen in Berührung gekommen sind. Daraus wird ersichtlich, dass Pedros menschliche Instinkte völlig von seinem wissenschaftlichen Ehrgeiz überlagert werden. Er zeigt weder Mitleid noch ehrliches Interesse an den miserablen Lebensbedingungen der Familie Muecas'. Sein Verhalten lässt folglich auf eine allgemeine Neigung zur Wirklichkeitsverdrängung schließen, die wir später in Zusammenhang mit seinem Bordellbesuch genauer beleuchten werden.

Auch der Nobelpreis entpuppt sich schnell als unmöglicher Traum, dem der Protagonist in Gedanken kontinuierlich nachjagt und der einer Realitätsflucht gleicht. Schon am Anfang des Romans wird deutlich, dass „nunca, nunca el investigador ante el rey alto recibirá la copa, el laurel, una antorcha encendida con que correr ante la tribuna de las naciones y proclamar la grandeza no sospechada que el pueblo de aquí obtiene [...]“¹⁰⁸ (S.8). Den

¹⁰⁷ vgl. Martínez Cabajo 1999, 125.

¹⁰⁸ [eigene Hervorhebung]

Nobelpreis, Spaniens einzige Möglichkeit auf die Wiederherstellung von Ruhm und internationaler Anerkennung, stellt der Autor hier metaphorisch über die Ausdrücke „copa“, „laurel“ und „torcha encendida“ dar und verknüpft ihn infolge dessen mit verschiedenen Mythen der Geschichte. Die Textstelle erinnert darüber hinaus an eine ruhmreiche Siegesdemonstration bei den Olympischen Spielen. Obwohl es sich eindeutig um ein Trugbild handelt, kann sich Pedro bis zum Ende nicht von dieser Vorstellung lösen (vgl. S.280) und beweist damit erneut, wie realitätsfern er seinem Scheitern entgegensteuert.

Die Basis für die Krebsversuche, die Pedro und Amador im Labor vornehmen, bildet ein Auslandsimport aus Illinois. Es ist als charakteristisch für die Arbeitsweise des Madrider Instituts anzusehen, dass hinter der Forschung kein origineller Ansatz steckt. Im Gespräch mit der Mutter von Matías gibt der Protagonist selbst zu, dass seine Versuchsmethode keinesfalls neu ist: „Ya hay unos americanos que lo han estudiado antes que yo [...]“ (S.148). Pedro versucht herauszufinden, „si en la herencia de las cepas de ratones cancerígenos hay una transmisión dominante o si influyen más los factores ambientales“ (S.147). Die Frage, ob die Übertragbarkeit oder die Umweltfaktoren einen größeren Einfluss auf das Erbgut der kanzerogenen Mäusestämme haben, scheint der Text selbst zu beantworten. Pedro gelingt es bis zum Verlassen der Stadt nicht, eine Übertragung der Krankheit durch Viren nachzuweisen. Ferner ergibt die Analyse der verschiedenen sozialen Sphären (wie z.B. der Barackensiedlung), dass die städtische Umgebung bzw. der soziale Kontext den Menschen, seine Entwicklung und sein Handeln determinieren. Diese Tatsache spiegelt sich außerdem in dem vom Erzähler dargelegten Verhältnis zwischen Mensch und Stadt wider: „un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre [...] la ciudad piensa con su cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos [...]“ (S.18). Auch hier taucht wiederholt das Bild der Stadt als

organischer Körper auf. Am Ende des Romans fühlt sich Pedro wie ausgehöhlt („me han limpiado las vísceras por dentro“, S.281). Das wiederkehrende Bild der Eingeweide ist auffällig. Die Stadt hat von ihm Besitz ergriffen, seine Eingeweide gesäubert und damit sein Innerstes verändert. Die Vorstellung einer personifizierten Hauptstadt, die in der monströsen Gestalt eines tausendköpfigen Gehirns denkt, passt zum Bild des Krebses, der sich ebenfalls aus tausenden „núcleos monstruosos“ (S.9) zusammensetzt, die eine „apariencia de voracidad“ (S.14) aufweisen.

Zwischen der Forschung des Protagonisten und dem Zustand der spanischen Gesellschaft lässt sich eine Mikrokosmos-Makrokosmos-Beziehung herstellen. Indem Pedro gegen die krebserkrankten Mikroorganismen kämpft, nimmt er eine Biopsie des Organismus' Spanien vor, dessen Zustand sich emblematisch am Erscheinungsbild Madrids abzeichnet. Wie wir festgestellt haben, ist die Personifikation Madrids als krebserkrankter Körper mit rhizomartigen Verzweigungen eines der zentralen Bilder des Romans. Folglich steht das Mikroskop, durch das Pedro in der Eröffnungsszene des Romans sieht, symbolisch für die Erforschung des spanischen Volkes, das, wie die Versuchsmäuse, eindeutig vom Krebs befallen ist (die Diagnose des untersuchten Gewebes lautet: „Claro, cancerosa.“, S.7).

Die Neugierde Pedros, etwas Neues in der Krebsforschung zu entdecken, wird angesichts des schlecht ausgestatteten Laboratoriums immer wieder im Keim erstickt: „Y así quedamos, incapaces para el descubrimiento de las causas de la neoplasia destructora“ (S.9). Der Protagonist kann zwar die Diagnose stellen, aber die Ursache des Übels bleibt ihm unter seinem Mikroskop verborgen. Da Pedro sich der Realität gegenüber verschließt, sich nicht in die Stadtgesellschaft integriert und sie nicht versteht, kann er sich auch den Ursprung ihrer tumorartigen, zerstörerischen Auswüchse nicht erklären. In Einklang mit der zentralen Allegorie des Romans erforscht

Martín-Santos die Ursachen für die soziale und moralische Erkrankung des Patienten Spanien. *Tiempo de silencio* kann damit als Autopsie des nationalen Organismus' gelesen werden, welche nach und nach die Ursachen für den Krebs aufdeckt. Diese sind einerseits angeboren (Geschichte, Mythos, Tradition), andererseits durch die Umgebung bedingt (politische und soziale Strukturen), und durchziehen symptomatisch alle sozialen Schichten.

Die Forschung des Protagonisten bleibt dagegen ohne Ergebnisse: „[...] no ha llegado usted a nada“ (S.250), kommentiert der Direktor des Instituts Pedros Berichte der Mäuseautopsien. Wie dargelegt, sind es neben den unzureichenden Arbeitsbedingungen im Labor Pedros blindes Vertrauen in die naturwissenschaftlichen Theorien sowie sein Desinteresse, sich dem Leben der Hauptstadt gegenüber zu öffnen, welche ihn am Erfolg hindern. Obwohl sich ihm gerade in der Großstadt durch das Zusammenleben aller sozialer Gruppen die Regeln der menschlichen Natur offenbaren, nimmt er diese nicht wahr.

Wenn wir folglich davon ausgehen, dass Pedros Scheitern in der Wissenschaft mit seiner Realitätsflucht in Zusammenhang steht, erscheint uns der Rat des Institutsdirektors, mehr Bücher zu lesen, weil „de verdad [...] todo está en los libros [...]“ (S.251), höhnisch. Der Direktor vertraut also auf realitätsferne Methoden. Anstatt seine Zeit mit experimenteller Forschung zu vergeuden, „navega [...] en un plano más elevado[...]“ und widmet sich dem Schreiben von „libros en que era tan admirable la copia informativa como la elegante construcción [...]“ (S.249). Als Institutsoberrhaupt nimmt diese Figur einen hohen symbolischen Stellenwert ein. In ihr bestätigen sich die Missstände, die bereits angesichts der Beschreibung der Forschungsmethoden am Madrider Institut deutlich hervorgetreten sind. Martín-Santos, der sein Medizinstudium in Madrid absolvierte und später als Psychiater tätig war, übt an

dieser Stelle massive Kritik an der Institutionalisierung der spanischen Wissenschaft und an der Arroganz der Gelehrten, die ihren Beruf als „un sacerdocio“ (S.250) betrachten. Der Direktor erklärt Pedro, dass ein Wissenschaftler seines Berufes würdig sein muss und darüber hinaus „no basta con responder a ese minimum de honestidad, sino que es necesario además aparentarlo [...]“ (S.250). Demnach kann Pedro trotz seines Freispruchs nicht weiter im Labor arbeiten, da allein der Verdacht auf eine Verwicklung in die illegale Abtreibung den Ruf des Instituts gefährden würde. Martín-Santos denunziert einmal mehr die Gesetze der Oberflächlichkeit und des Scheins, welche die Madrider Gesellschaft regieren. Die Reaktion des Direktors auf Pedros Eingreifen bei der Abtreibung beweist, dass auch auf der Ebene der Wissenschaft das gesellschaftliche Ansehen wichtiger ist als menschliches Verständnis oder Solidarität.

Die Bedeutung der Wissenschaft und ihrer Vertreter kommt in *Tiempo de silencio* besonders durch einen ironischen Diskurs zum Ausdruck, der den letzten Besuch Pedros im Institut einleitet. Dabei wird die Wissenschaft als „palanca liberadora de las infinitas alienaciones que le impiden [al hombre] adecuar su existencia concreta a su esencia libre“ (S.245) gepriesen, obwohl wir im Falle Pedros genau das Gegenteil feststellen. Ferner soll der Mensch dank der Wissenschaft „poder sobre los entes naturales, de conocimiento de las causas de las cosas“ (S.246) erlangen. Jedoch gelingt es dem Protagonisten eben nicht, die Ursachen der Krebserkrankung herauszufinden, und auch von einer Macht des Menschen über die Natur kann angesichts des sich ausbreitenden Krebses sowie der offensichtlichen sozialen Kalamität in der tumorartigen Hauptstadt keine Rede sein. Die Wissenschaftler bilden ein gut organisiertes „ejército aguerrido, llevando al brazo no armas destructoras [...] sino microscopios, teodolitos, reglas de cálculo y pipetas capilares“ (S.246). Mit Hilfe dieses Vergleichs zieht der Autor die vermeintliche Macht der Wissenschaftler ins Lächerliche, kehrt erneut den fehlenden

Einfluss dieser Berufsgruppe heraus, die ihren Gelehrtenstatus selbst völlig überbewertet.

Die Lobeshymne auf die Resultate der spanischen Wissenschaftler steht – wie im Falle der chabolas – in Opposition zur Realität und bildet eine versteckte Diskurskritik, indem sie die Verherrlichung durch die franquistische Propaganda parodiert:

Esa multitud estudiosa e investigante [...] cada día más y más abundantemente nos sorprenda [...] con los altos productos de su genio[...] ¡Cuántas patentes industriales no surgen en nuestro suelo que apresuradamente adquieren los rapaces industriales extrajeros! ¡Cuántas drogas inéditas y eficaces no vienen cada día a mejorar los medios de lucha de nuestros voluminosos hospitales! ¡Cuántos teóricos desarrollos de las ciencias más abstrusas, la Física, el cálculo de matrices vectoriales, la química de las macroprotéinas, la balística astronáutica no son comunicados a las Academias de los países cultos para su estudio y admirada comprobación! (S.247)

Während die spanische Forschung hier auf ironische Weise glorifiziert wird, sticht die Abstraktheit der „ciencias más abstrusas“ hervor. Allein die Vorstellung, dass ein Staat, dessen Hauptstadt die elementarsten Probleme auf sozialer und moralischer Ebene nicht zu lösen vermag, sich auf dem Gebiet der experimentellen Physik, der Weltraumballistik oder der Chemie der Makroproteine mit außerordentlichen Erkenntnissen rühmt, erscheint grotesk. Hier tritt der fehlende Bezug zur alltäglichen Realität, von dem auch Pedro und der Institutsdirektor betroffen sind, besonders zutage. Desgleichen hat der Leser z.B. anhand der Beschreibung des Angebots in Apotheken und Drogerien einen hinreichenden Einblick in die korrupte, veraltete medizinische Versorgung des Volkes erhalten, welche sich über pharmazeutische Produktionsnormen und empfohlene Behandlungsmethoden hinwegsetzt (vgl. S.35f.). Daher kann er den Diskurs als ironisch einordnen.

In Wahrheit geht von den spanischen Forschern keinerlei Innovation aus und ihre theoretischen Konzepte bleiben für das Volk bedeutungslos. Die Arbeitsweise am Institut im Allgemeinen sowie Pedros Projekt im Besonderen illustrieren die Abhängigkeit der spanischen Wissenschaftler von Forschungsergebnissen aus anderen Ländern, die daraufhin in Madrid kopiert oder sogar verfälscht werden. Martín-Santos kehrt dieses Kräfteverhältnis in seinem Diskurs um, indem er das Ausland – welches kontinuierlich mit einem Attribut der Überlegenheit gegenüber dem ‚Entwicklungsland‘ Spanien versehen wird („los países *cultos*“¹⁰⁹) – zum Empfänger, Nutznießer und erstaunten Publikum der spanischen Erfindungen werden lässt.

Wie wir beobachten konnten, vermischt sich der wissenschaftliche Diskurs, der meist von Pedros Hypothesen bezüglich der Entstehung des Krebses geprägt ist, häufig mit anderen Diskursen. An einigen Stellen folgen unterschiedliche Diskurse so dicht aufeinander, dass sie miteinander verschmelzen:

No rías más y, sobre todo, no eches esas gotitas de saliva que hacen sospechar de tu educación y de tu inteligencia. «En guerra comíamos las ratas. Para mí que son más sabrosas que el gato. De gato estoy ya hasta aquí [...]. Éramos tres. Lucio, Muecas y servidor.» Proteínas para el pueblo desnutrido. Cuyas mitosis – éstas normales – carenciales, en el momento de la emigración de las motoneuronas hacia el córtex, por falta de tales principios renquean y perecen, tal vez disminuyen su número, tal vez se disponen de modo poco ordenado o deficiente, tal vez siguen mancas de las necesarias ramificaciones. (S.9)

Der Diskurswechsel beinhaltet hier eine Änderung der Perspektive, die durch Anführungszeichen als direkte Rede

¹⁰⁹ [eigene Hervorhebung]

markiert wird. Zunächst offenbart sich dem Leser Pedros Sichtweise auf Amador, welche von Arroganz und scheinbarer geistiger Überlegenheit gegenüber dem Laborgehilfen gekennzeichnet ist. Dann schiebt der Autor einen anderen Diskurs ein, der Amador zu Wort kommen lässt und inhaltlich die Hungersnot zu Kriegszeiten schildert. Das Schicksal Amadors, der sich mit seinen Freunden von Katzen und Ratten ernähren musste, wird daraufhin auf das spanische Volk übertragen, wobei der Diskurs sofort wieder eine wissenschaftliche Richtung einschlägt: „Proteínas para el pueblo desnutrido“. Darauf folgt der von Fachbegriffen wie „mítosis“ oder „motoneutronas“ durchsetzte wissenschaftliche Diskurs. Besonders interessant erscheint uns an dieser Stelle die Beschreibung der Entwicklung der Karenzmitosen beim unterernährten Volk. Der Bezug ist zuerst eindeutig, doch dann drängt sich der Eindruck auf, dass sich die Mitose der Menschenzellen mit jener der vom Krebs befallenen Mäuse mischt, die Pedro unter seinem Mikroskop untersucht. Im Bild des spontan und ungeordnet wachsenden Gewebes mit seinen vielen Verzweigungen kommt erneut die Rhizomstruktur zum Vorschein. Der zentralen Metapher der krebserkrankten, tumorartigen Hauptstadt folgend gelingt es Martín-Santos also, durch die Melange der Diskurse zwischen dem menschlichen Organismus der vom Krieg gezeichneten Stadtbewohner (repräsentiert durch Lucio, Muecas und Amador) und dem Gewebe der karzinogenen Versuchstiere, eine Beziehung herzustellen. Amadors persönliches Schicksal enthüllt dabei die Situation des spanischen Volkes, während der wissenschaftliche Diskurs das soziale Problem in medizinische Vorgänge umwandelt und die Verbindung zu Spaniens sinnbildlichem Krankheitszustand schafft.

Diskurse des Weiblichen: die Pension

Der Diskurs des Weiblichen wird am Ort der Pension verräumlicht, der im Roman einen erheblichen symbolischen Wert einnimmt. Als Gegenpol zur patriarchalischen Ordnung der Baracken dominiert in der Pension das Matriarchat. Dementsprechend wird dem patriarchalischen Diskurs zum Teil ein feministischer Diskurs entgegengesetzt. Dem Raum der Peripherie, dessen gesellschaftliche Strukturen sich uns anhand der Familie Muecas' exemplarisch erschließen, stellt Martín-Santos den Innenraum der Pension gegenüber, der sich im Zentrum Madrids befindet. Dass beide Räume konträr zueinander konstruiert sind, zeigt sich u.a. auf der Ebene der Figurenkonstellation, die ein symmetrisches Verhältnis aufweist. Während Muecas als einziger Mann im Haus seine Frau und seine beiden Töchter unterdrückt, sind es in der Pension ebenso drei Frauen, die einem Mann, dem Protagonisten, gegenüberstehen. Jedoch kehren sich die Verhältnisse im Stadtzentrum um. Fern von der Welt der *chabolas* regiert in der Pension das weibliche Geschlecht über das männliche, wodurch Pedros Charakterschwäche und Unentschlossenheit hervortreten.

Wie unsere topographische Analyse ergeben hat, befindet sich die Pension in der Nähe der Plaza de Tirso de Molina, umringt von Bars, Bordellen und Kinos. Einem auf Pedro bedrohlich wirkenden öffentlichen Raum steht die Ruhe des privaten Raumes im Innern der Pension gegenüber. Dadurch wird die Pension zum Zufluchtsort des Protagonisten, der unter den Gästen „evidentemente el preferido, el mimado, el único“ (S.41) ist. Diesen Status verdankt er vorwiegend seinem Alter: „su mérito esencial era ser hombre joven“ S.41. Da die Pensionsbesitzerin, deren Tochter und Enkeltochter verarmt sind, sehen sie in Pedro als potenziellen Bräutigam der Enkelin die Rettung ihrer finanziellen Not. Die mütterliche Fürsorge, mit der die Patriarchin Pedro behandelt, lassen die Pension für den

Protagonisten zu einem persönlichen Ruhepol in der anonymen Großstadt werden. Die Pension „le había abierto de par en par las puertas de su cálido seno acogedor“ (S.215). Solche Formulierungen verdeutlichen, dass die Pension auf psychoanalytischer Ebene einen „espacio-útero“¹¹⁰ darstellt, der den Protagonisten schützt und einhüllt. Trotzdem kann sich Pedro selbst in diesem ‚Mutterleib‘ nicht wohl fühlen, weil die ganze Hauptstadt – von Martín-Santos als kranker Organismus konzipiert – metaphorisch vom Krebs befallen ist. Auch die Pension ist ein zentraler Teil des Stadtkörpers, der von Tumorzellen durchsetzt ist (wie es der wissenschaftliche Diskurs in Analogie zu den Mäusen erklärt). Folglich fühlt sich Pedro nicht nur auf der Straße, im öffentlichen Raum verloren und einsam, sondern auch im privaten Raum der Pension. Das weibliche Trio kontrolliert seine Ausgänge und schränkt ihn in seiner persönlichen Freiheit ein. Die abendliche Gesprächsrunde nach dem Essen wird zur Pflicht, Pedro spürt „el peso de la timidad [y] la soledad que iba rodeando a la tertulia“ (S.48). Diese Intimität lässt er sich, ganz im Zeichen seiner Charakterschwäche, von den drei Frauen aufdrängen. Obwohl er die berechnenden Kupplerversuche der Großmutter durchschaut, kann er sich nicht von der faszinierenden Schönheit Doritas lösen und zieht es vor, „de someterse paulatinamente al engranaje en que la trimurti de disparejas diosas lo había introducido“ (S.42). Dadurch fühlt sich Pedro nach und nach in der „familia protectora y oprimente“¹¹¹ (S.40) der Pension gefangen. Wie es zur matriarchalischen Dominanz der Frauen kommt, werden wir nun anhand der Analyse des weiblichen Diskurses untersuchen.

Das Weibliche tritt in *Tiempo de silencio* eher indirekt in Erscheinung, da die weiblichen Figuren, mit Ausnahme der

¹¹⁰ Spaine Long 1991, 62.

¹¹¹ [eigene Hervorhebung]

Pensionbesitzerin, wenig oder überhaupt nicht sprechen. Wie wir uns überzeugen konnten, steht in der Familie Muecas' der traditionelle hegemonisch-männliche Diskurs im Vordergrund, bei dem der Mann für die Frau spricht, anstatt ihr zu gestatten, sich selbst zu äußern. Die Tatsache, dass Martín-Santos seine weiblichen Figuren häufig schweigen lässt, wollen wir aber nicht als Unfähigkeit oder absichtliche Blindheit gegenüber dem Problem der Repräsentation der Frau, sondern als eine kritische Absicht des Autors interpretieren, auf die wir im Laufe des Kapitels genauer eingehen.

Die Darstellung des Weiblichen erfolgt im Text meist über den Spiegel des männlichen Blickes. Dies wird durch die kurze Beschreibung der Mutter von Matías augenscheinlich, die sich selbst in Anwesenheit von Pedro und Matías im Spiegel betrachtet: „[...] pareció que miraba directamente al centro de ella [...], volvió a componer la complicada aunque armoniosa estructura total de la idea de sí misma que se había fabricado [...]“ (S.149). Die ‚Person‘, welche die Mutter sich über den Spiegel von sich selbst schafft, stimmt mit der Widerspiegelung im Blick von Matías und Pedro überein, welche sie beobachten, während sie vor dem Spiegel steht (vgl. S.149f.). Sie wird also nicht durch ihre ‚Person‘ zur frivolen, gekünstelten Bürgerin der Oberschicht, sondern „por construir a través del espejo una máscara externa y fija que reproduce la reflejada en el espejo de la mirada masculina“¹¹². Ohne näher auf diese Figur eingehen zu wollen, stellen wir anhand dieses Beispiels fest, dass sich hinter ihrer Maske eine Leere verbirgt. Obwohl sie sich in ihrer Rolle unwohl fühlt, erkennt sie nicht, dass ihre Weiblichkeit mit ihrer fehlenden inneren Definition, mit ihrer Freiheit

¹¹² Labanyi 1991, 154.

zusammenhängt.¹¹³ Dadurch fügt sie sich perfekt in die Stadtgesellschaft ein, die sich nur über Äußerlichkeiten definiert.

Die Erzählperspektive des Romans stellt sich als männlich heraus, da sich Pedros Standpunkt mit demjenigen des allwissenden Erzählers vermischt, der ebenfalls männlich ist.¹¹⁴ Auch die inneren Monologe sind hauptsächlich maskulinen Ursprungs. Neben dem Protagonisten kommen Cartucho, Matías, Amador und der Polizist Similiano direkt zu Wort. Die einzigen inneren Monologe aus weiblicher Sicht sind die der Großmutter Doritas, die als Witwe nicht nur die Rolle des Familienoberhauptes, sondern auch das Konzept des Machismo ihres verstorbenen Mannes übernimmt. Nach ihrer Überzeugung kann ein Mann wie der ihre, „que era muy hombre“, praktisch nicht anders, als „corretear tras las faldas“ (S.20). Die Untreue ihres Mannes sieht sie als Zeichen seiner Männlichkeit und Attraktivität an, und sogar für die Schläge, die sie einstecken muss, hat sie Verständnis: „las palizas que a mí me daba [...] no podía menos de recibir, ya que era tan hombre que completamente me dominaba y seducía“ (S.22). Es erscheint unwahrscheinlich, dass sich eine Frau zu einem solchen Mann hingezogen fühlt und ihn in der Erinnerung glorifiziert. Aus einer verzweifelten Verdrängung heraus erhält sie ein Trugbild ihres Mannes aufrecht, indem sie ihre Ehe als gelungen schildert („no sé yo de muchos matrimonios que hayan sido tan unidos como el mío“) und sich einbildet, dass dieser Mann Achtung vor ihr hatte („me estimaba a mí“, S.23). Tatsächlich hat er sie nicht nur betrogen und ihr körperliche Gewalt angetan, sondern ihr und der Tochter nichts hinterlassen, weil er sein Geld „siempre en el casino, siempre bebiendo un poco más de la cuenta“ (S.21) für

¹¹³ vgl. Labanyi 1991, 153f.

¹¹⁴ [Dies zeigt sich an mehreren Textstellen, z.B. als die Balletttänzerinnen als „el arquetipo de lo que deseamos desde la cama solitaria de los trece años“ (S.261) beschrieben werden.]

sein eigenes Vergnügen ausgegeben hat. Die Parallelen zu der patriarchalischen Rollenverteilung in der Familie Muecas', der seine seltenen Einkünfte ebenso vertrinkt und verspielt (vgl. S.238) und infolge des Alkoholkonsums gegenüber Frau und Töchtern gewalttätig wird, sind hier offensichtlich.

Die inneren Monologe der Patriarchin, welche in der Pension zur alles dominierenden Figur, zur „madre prepotente“ (S.41) wird, scheinen eine männliche Perspektive über die Stimme einer Frau auszudrücken. Aber der Text bietet eine weitere, versteckte Perspektive an, indem die Gegensätze eines Diskurses hervortreten, der gleichzeitig die Stimme der unterdrückten sowie die der starken Frau beinhaltet. Dadurch wird das Weibliche nicht als eine wesentliche Realität, sondern über einen widersprüchlichen Diskurs erkennbar.¹¹⁵ Erklärungen für dieses Phänomen bietet die Familiengeschichte der drei Frauen, die im inneren Monolog der Großmutter thematisiert wird. Während die „primera generación“ von ihrem Mann unterdrückt und gedemütigt wird und sich erst nach dessen Tod zu einer „vieja solemne, fuerte emprendedora, casi bulliciosa“ (S.41) entwickelt, sucht sich ihre Tochter, die als besonders männlich beschrieben wird („mi hija t n varona“, S.22), eine andere Art von Mann aus, als es ihr Vater war:

[...] mi hija prefiri  un mediod hombre que ella podía tener en un puño o doblar en pedazos cuando se le hubiera puesto en la idea y que así y que todo, fue suficiente a quitarla la doncellez ya algo apolillada y traer al mundo esa preciosidad que es ahora mi nieta con sus diecinueve años que parece que se me va la cabeza cuando la veo [...]. Porque hay que reconocer que el afeminamiento del padre visto en la hija hace bien. (S.22)

¹¹⁵ vgl. Labanyi 1991, 155f.

In dieser Passage wird deutlich, dass sich das Kräfteverhältnis zwischen Mann und Frau wandelt. Die matriarchalischen Strukturen, welche sich in der Ehe der Großmutter manifestieren, kehren sich bei der Tochter in eine Beziehung um, in der die Frau die Rolle des stärkeren Geschlechts übernimmt. Doch die Beschreibung von Doritas Vater als andalusischen „mediohombre“ oder „torero-bailarin-marica“ (S.24), der von Dora dominiert wird, stellt sich, durch die Erzählperspektive bedingt, als sehr subjektiv heraus. Als er Dora wegen des Kindes verlässt, ist die Patriarchin erleichtert, weil sie befürchtet, dass ihre Tochter sonst von ihrem Mann zur Prostitution gezwungen worden wäre (vgl. S.28). Die Machtverhältnisse des Mannes gegenüber der Frau haben sich demnach nur in der Imagination der Großmutter geändert.

Die zitierte Textstelle stellt ein gutes Beispiel für die Widersprüchlichkeit des weiblichen Diskurses dar, weil sie neben der feministischen Sicht auf die Schwäche des Mannes auch Elemente enthält, die einem männlichen Blick entsprechen. Die Vorstellung, dass eine Mutter von der „doncellez ya algo apolillada“ ihrer Tochter spricht, erscheint unpassend, beinahe absurd, wenn wir davon ausgehen, dass eine Mutter normalerweise ihre Tochter instinktiv vor einer zu frühen, unüberlegten Defloration schützen will. Dass sich eine gesunde Weiblichkeit für die Großmutter über den Beischlaf definiert, kommt außerdem zum Ausdruck, als sie „los vapores históricos de la feminidad no satisfecha de la muchacha“ (S.26) als Ursache für die Übelkeit der Tochter vermutet.

Die Enkeltochter, welche wegen ihrer „preciosidad“ zum Kapital der Familie gehört, besticht im Gegensatz zu ihrer Mutter und Großmutter durch ihre Weiblichkeit, die sie paradoxerweise von ihrem Vater geerbt hat. Interessant ist die Sichtweise der beiden älteren Frauen auf die „jüngste Generation“. Formulierungen wie „parece que se me va la cabeza cuando la veo“, „la niña es un bombón, una perita de agua“ (S.93) oder „al

verla [...] se nos hace la boca agua“ (S.28) weisen darauf hin, dass der Diskurs über die Stimme der Großmutter eine männliche Perspektive vertritt. Dies zeigt sich auch in der abendlichen Runde, wenn nicht nur Pedro so von der Schönheit Doritas fasziniert ist, dass er jede ihrer Bewegungen aufmerksam verfolgt: „[...] también las madres lo miraban con análoga mirada posesiva. También ellas gozaban con sensualidad viril de la apariencia de [Dorita] [...]“¹¹⁶ (S.44). Durch ihre äußere Schönheit und ihre „naturaleza dinámica, prometedora y ofrecida“ (S.43) verwandelt sich Dorita in ein Objekt der Begierde, das für die Familie Hoffnung auf ein besseres Leben verheißt. Ihre natürliche Weiblichkeit verleiht ihr eine Klasse, „que su madre había intentado fingir a lo largo de su vida“ (S.42). Trotz ihrer perfekten Schönheit ist Dorita nicht vollkommen. Ihr Verhalten ähnelt dem eines 14-jährigen Mädchens und steht damit im Gegensatz zu ihrem weiblichen Körperbau und zu ihrem Alter, da Dorita bereits volljährig ist (vgl. S.42).

Die ‚zweite Generation‘, Dora, stellt gegenüber ihrer listigen Mutter eine farblose Persönlichkeit dar, die sichtbar unter ihrer Vergangenheit gelitten hat. Trotz ihrer männlichen Züge hat sie ihr Leben lang die kleine Tochter spielen müssen, um bei den Gönnern der Witwe Mitleid zu erzeugen (vgl. S.24). Diese Rolle „no brotaba directamente de su naturaleza hombruna [...], sino que le había sido impuesto por la madre más fuerte“ (S.42). Dora, „la tonta“ (S.96), ist zu schwach, um sich gegen die Mutter zu wehren, sodass sie sich – ganz im Sinne des Matriarchats – gegen ihren Willen von dieser manipulieren lassen und sich als zweite Witwe der Familie ausgeben muss.

Die Erinnerungen der Großmutter an die Zeit nach dem Tod ihres Mannes decken auf, dass sie die Pension mit Hilfe von List und Lügen aufgebaut hat. In ihrem inneren Monolog betont sie,

¹¹⁶ [eigene Hervorhebung]

dass die Ausstattung der Pension einem gewissen gesellschaftlichen Anspruch gerecht werden sollte: „[...] yo quería [la instalación] un poco lujosa, para que la clientela tuviera un tono que correspondiera al de la categoría social que yo entonces gozaba como viuda de héroe“ (S.24). Ihrer Meinung nach drückt sich die gesellschaftliche Mittelschicht, die sie trotz ihrer finanziellen Notlage vorzugeben versucht, über die entsprechende materielle Einrichtung sowie über die Stellung des Mannes aus. Die Frau definiert sich also über den Status ihres Mannes und passt sich diesem an. Nachdem ihr Mann ‚heldenhaf‘ im Krieg gefallen ist, gelingt es der Witwe, Profit aus ihrer neuen Situation zu schlagen, indem sie mit ihrer Tochter bei den überlebenden Kameraden Hilflosigkeit und tiefe Trauer vortäuscht (vgl. S.23f.). Infolge dieser Taktik erlangt sie genügend Anfangskapital, um die Pension nach ihren Wünschen zu gestalten und die Bewohner gemäß ihrer Vorstellung von einem angemessenen sozialen Niveau auszuwählen. Doch der Erfolg der Pension ist kurzweilig:

[...] con la desgracia de la niña [...] nuestra pensión también fue perdiendo de categoría, al mismo tiempo que los muebles y cortinas y los visillos y tapices [...] se fueron ajando irremediamente. Así también nuestra clientela fue descendiendo de categoría y la frecuentación del torero-bailarín-marica que he dicho hizo huir a dos matrimonios de funcionarios del Ministerio de la Gobernación que habían sido, hasta entonces, mis más firmes puntales de respetabilidad. (S.24f.)

Den raschen Abstieg der Pension, der sich in dem abgenutzten Inventar ebenso manifestiert wie in der Flucht der geschätzten Bewohner, begründet die Hausherrin mit der Schande Doras, ein uneheliches Kind zur Welt zu bringen, sowie mit der Anwesenheit des Freundes der Tochter, der in ihren Augen homosexuell wirkt und einen schlechten Umgang darstellt. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um die logische Konsequenz

der ständigen Vertuschung des wahren gesellschaftlichen Ranges der beiden Frauen. Der Schein der trauernden „viuda de héroe“ kann nicht lange gewahrt werden, weil das Verhalten der beiden Frauen immer wieder von ihren Instinkten bestimmt wird, die nach und nach durchscheinen. Ein Beispiel dafür ist die Szene, in der die Witwe den Pensionsbewohnern auf den Bildern, die ihr Ehemann von seinen Geliebten mitgebracht hat, „las tetas de las tagalas“ (S.26) zeigt.

Die Tatsache, dass Dora dem Charme des andalusischen „alfeñique“ erliegt, erklärt die Patriarchin mit dem Temperament, dass die Tochter geerbt hat: „[...] la pobrecita de mi hija no lo pued[e] resistir a causa precisamente del temperamento que la dimos“ (S.22). Die Tochter wird nicht nur als Opfer des Mannes, sondern als Opfer des Einflusses ihrer eigenen Gene und Hormone dargestellt, wobei das weibliche sexuelle Verlangen wiederum positiv konnotiert ist. Auch die Großmutter selbst sucht den wesentlichen Inhalt ihrer Existenz als Frau in der Sexualität. Das Ausbleiben ihrer Menstruation gleicht für sie einer „tragedia del derrumbe definitivo de [su] vida de mujer“ (S.25) und lässt sie in die Alkoholabhängigkeit abdriften:

Pero entonces estaba debilitada en mi carácter y un poco grisada por el éxito que había tenido mi pensión en el arranque y por lo fácil que me había sido convencer a aquellos señores, como viuda de héroe de buen ver, [...] Entonces fue cuando me dio por el arrancamiento y por el rumh negrita [...]. [...] la causa íntima es que estaban concluyendo definitivamente mis reglas [...] y buscaba alegría ficticia en el licor [...]. (S.25)

Genauso wie wir es zuvor bei Pedro, Matías, Muecas und dem Ehemann der Patriarchin beobachten konnten, flüchtet die Witwe vor der Hoffnungslosigkeit des Stadtlebens in den Alkohol, der in *Tiempo de silencio* eine der Möglichkeiten bildet, „de

escapar de una realidad sofocante¹¹⁷. Unter den Romanfiguren ist sie die einzige Frau, die sich dem Alkoholkonsum hingibt, was ihre Ausnahmestellung der vom Machismo geleiteten, männlich wirkenden Frau, bestätigt. Sie selbst sieht sich als „viuda de héroe de buen ver“ und spricht an anderer Stelle von ihrem „rostro noble“ (S.23) oder ihren „carnes blancas“ (S.26), wodurch sie sich das Trugbild ihrer begehrenswerten, gegenüber anderen Frauen überlegenen Weiblichkeit erhält, das sie sich als Kompensation für die Untreue des Ehemannes aufgebaut hat. Aus diesem Bild der Selbsttäuschung heraus definiert sie ihre eigene Attraktivität gänzlich über ihren Körper. Als sie das Ende ihrer Menstruation feststellt, bedeutet dies für sie den Verlust der Weiblichkeit, über den sie der Alkohol phasenweise hinwegtröstet: „gracias a aquellas distracciones conseguía olvidar [...] la tragedia de estar dejando de ser mujer“ (S.27). Ihr Alkoholkonsum geht mit Besuchen in schäbigen Bars und Vergnügungsetablissemments einher, in die sie ihre Tochter und deren Freund begleitet. Dabei lernt sie das ‚leichte Leben‘ kennen, wie es ihr verstorbener Mann geführt hat. Es zieht sie in „tabernas de mala fama, con reservado, pero donde era tan divertido achisparse y ver un poco *la vida que hacen los hombres*“¹¹⁸ (S.26). Das Leben des Mannes wird gegenüber dem der Frau als frei von Pflichten und Verantwortung dargestellt und scheint von Unbeschwertheit und Vergnügen gezeichnet zu sein. Hier herrscht also wiederum der feministische Diskurs vor. Dieser kann jedoch im Laufe des Monologs fließend in die männliche Perspektive übergehen. Zur Verdeutlichung wollen wir ein Beispiel heranziehen, in dem die Überzeugungen des männlichen Chauvinismus vertreten sind. Entsprechend der Auffassung, dass einem ‚richtigen Mann‘ nichts

¹¹⁷ Martínez Carbajo 1999, 127.

¹¹⁸ [eigene Hervorhebung]

anderes übrig bleibt, als seine Männlichkeit ständig unter Beweis zu stellen, gehört es nach Ansicht der Großmutter auch zum Leben eines Mannes, einen Krieg miterlebt zu haben, da er sonst verweichlichen könnte. Dieser Standpunkt kommt zum Ausdruck, als die Großmutter über Pedros ausbleibende Annäherungsversuche bei der Enkelin nachsinnt:

Los hombres tienen que foguear como los soldados y más éste que nunca ha ido a la guerra. Es lo que les pasa a los hombres de ahora [...] están poco seguros de lo que es una mujer y creen que es como un diamante que hay que coger con pinzas [...]. Si hubieran estado en avances, conquistas y violaciones y aprendieran así bien lo del botín y el sagrado derecho a la rapiña de los pueblos conquistados y no lo hubieran leído sólo en novelas, otro gallo les cantara [...] y este tontito [...] habría pasado por la alcoba de mi hija [...]. (S.95f.)

Pedros Unfähigkeit, sich Dorita körperlich zu nähern, resultiert für die Großmutter tatsächlich aus seiner fehlenden Kriegserfahrung. Denn die Gewalt des Krieges und dessen menschenunwürdige Konsequenzen wie Vergewaltigung und Plünderung lassen den Mann die Frau als das sehen, was sie ist: ein Lustobjekt, eine Beute, die er sich nur entschlossen genug nehmen muss. Obwohl sie Pedro hier als „tontito“ bezeichnet, da er nicht mit ihrer Vorstellung von Männlichkeit übereinstimmt und deshalb die Avancen Doritas nicht zu schätzen weiß („este pobre infeliz [...] no aprecia“, S.93), verfällt sie einige Zeilen später wieder in mütterliches Schwärmen, indem sie die Unschuld und Reinheit des jungen Mannes lobt, ihn sogar mit dem Heiligen der christlichen Jugend, Luis Gonzaga, vergleicht (vgl. S.96). Dieses Schwanken zwischen Mitleid mit Pedros Unerfahrenheit und seiner Verurteilung als verweichlichten, unentschlossenen Versager bestimmt den inneren Monolog der Patriarchin. Wie wir bemerkt haben, sind diese Widersprüche als charakteristisch für den weiblichen Diskurs in *Tiempo de silencio* anzusehen.

Die Großmutter schätzt Pedro, „como intelectual o investigador o porras que es“¹¹⁹, als „un poco distraído“ ein, als jemanden, „que no acaba de ver nunca claro [...]“ (S.93). Mit diesem Urteil, welches zunächst den mangelnden Respekt der Witwe gegenüber Pedros Beruf betont, nennt sie Eigenschaften, die in der Tat charakteristisch für den Protagonisten sind. Seine Tagträumereien und philosophischen Abschweifungen sowie seine Unfähigkeit, Antworten auf die Fragen zu finden, die ihn bewegen, durchziehen den gesamten Text.

Wenn Pedro sich mit seinem „aspeco tan inocente“ dem Nachtleben Madrids widmet, sieht die Hausherrin ihn den „malas mujeres“ ausgeliefert, „que pueden hacerle cualquier cosa y pervertírnoslo“ (S.94). In den Worten „me lo van a mear, es un hecho“ (S.94) schwingt der Besitzanspruch mit, den sie auf Pedro erhebt. Weniger aus mütterlicher Fürsorge als vielmehr aus Berechnung und aus eigener Erfahrung befürchtet sie, die nächtliche Hauptstadt könne den Jüngling verderben, der von den drei Frauen als eine Art magischer Retter angesehen wird:

Para las tres él tenía carácter de enviado dotado de tal virtud que el destino total de la familia – tras su roce mágico – se invertiría tomando otra dirección y nuevo sentido. La nieta podía ver en él el ángel de la anunciación dotado de su dardo luminoso; del mismo modo que la hija podía ver una epifanía un tanto rezagada ante el fruto de su seno y la prosecta madre tal vez esperara su propia transfiguración gloriosa en lo alto de un monte sostenida por sus dedos. Dispuestas estaban las tres a ofrecer el holocausto con distintos grados de premeditación y de cinismo. (S.43)

Reich an religiösen Allusionen und dadurch reichlich symbolbehafet schildert der Erzähler in diesem Textausschnitt, welche Hoffnungen Pedro in den Frauen auslöst. Alle drei sehen

¹¹⁹ [eigene Hervorhebung]

in ihm einen Abgesandten, einen Erlöser, der mit seinem „roce mágico“ das Schicksal der Familie umkehren kann. Während er in Dorita das Bild des „ángel de la anunciación dotado de su dardo luminoso“ erweckt, ruft er in Dora die Epiphanie der Frucht ihres Leibes, also die Vorstellung ihrer Vervollkommnung als Mutter, hervor.

In Bezug auf die Großmutter wird erneut das Bild des biblischen Berges Tabor angedeutet, welches wir hinsichtlich der nächtlichen Ausschweifungen Pedros und Matías' erwähnt haben. Der Protagonist nimmt hier als Retter der Familienehre die Rolle des göttlichen „hijo muy amado“ (S.117) ein. Ferner wird die Erzählung aus dem Markusevangelium ironisch verwendet, da die Patriarchin sich ihre eigene Verklärung wünscht und damit sich selbst glorifiziert. Diese Verherrlichung soll durch Pedro möglich werden, der sinnbildlich den Berg in seinen Händen hält. Aus diesen verschiedenen Vorstellungen resultiert eine gemeinsame Absicht: Jede der drei Frauen ist auf ihre Weise bereit, das Sühneopfer zu bringen. Es steht fest, dass „las tres diosas“ (S.43), wie sie entsprechend der Macht, die sie auf Pedro ausüben, genannt werden, Pedro mit Kalkül an sich binden und seine Hochzeit mit Dorita erzwingen wollen.

Daher werden die Zusammenkünfte nach dem Abendessen von der Hausherrin inszeniert. Während Pedro und die Patriarchin in gemütlichen Ledersesseln Platz nehmen und sich Dora, „respetuosa, no obstante, a la abuela y al huésped“ (S.43) mit einem Stuhl begnügen muss, setzt sich Dorita, die im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, in einen Schaukelstuhl, dessen Beweglichkeit sie zur Kunst der Verführung nutzt. Die Beschreibung ihrer Bewegungen schmückt der Autor mit Attributen aus der petrarkistischen Liebeslyrik: Ihr Haar gleicht für Pedro „oro derramado“, es fällt in „cascadas ondulantes“ herab, die „reflejos dorados“ (S.44) produzieren. Nicht nur das Haar wird parallel zu der anbetenden Liebesdichtung Petrarkas mit Gold verglichen. Auch Doritas Hals, der von einem „blanco

alabastrino“ (S.45) gezeichnet ist, oder la „perfección de su perfil“ (S.48) verweisen auf die Schönheitsideale der Antike. Allerdings lässt Martín-Santos es nicht aus, den Leser über die wahre Gestalt des weiblichen Trios aufzuklären, wenn er Pedro als „afortunado espectador único al que aquellas tres vulgares y derrotadas mujeres conseraban digno para exhibir ante él su subyacente naturaleza divina“¹²⁰ (S.45) bezeichnet.

Der Zauber dieser verborgenen weiblichen Schönheit steht in Kontrast zu den Gesprächen, die in der Runde geführt werden: „Hablaban, sin embargo, sabiendo que las palabras nada significaban en la conversación que los cuatro mantenían“ (S.44). Das Gespräch stellt ein von Lügen und leeren Worten geprägtes Schauspiel dar, welches Pedro nicht nur stillschweigend über sich ergehen lässt, sondern dem er sich sogar anpasst. Er reagiert genau so, wie es von ihm als jungen Gentleman erwartet wird und macht der Patriarchin sogar Komplimente bezüglich ihres gut erhaltenen Äußeren (vgl. S.47). Obwohl sich der Protagonist in der „atmósfera irreal de aquellas entrevistas“ (S.45) unwohl fühlt und die Absichten der drei Frauen immer mehr durchschaut, lässt er sich von ihnen bezirzen:

[...] un silencio prolongado envolvía a los cuatro actores del drama. Desde este silencio los sobreentendidos de las tres mujeres se volvían más claramente perceptibles para Pedro, como si las tres parcas hablaran musitando lo que el hilo de su vida significaba. [...] Y sentía una angustia ligera mientras iba cediendo poco a poco a la tentación. (S.48)

Hier werden die drei Frauen sogar als römische Schicksalsgöttinnen („parcas“) beschrieben, die über Pedros Leben verfügen. Damit kommen die Folgen der matriarchalischen Strukturen, die in der Pension vorherrschen, in

¹²⁰ [eigene Hervorhebung]

ihrem ganzen Ausmaß zum Vorschein. Die „angustia ligera“, welche Pedro in Anbetracht der Verwicklungen spürt, deutet ein gestörtes Verhältnis zu den Frauen an, das sich, wie wir im anschließenden Kapitel ausführen werden, bei seinem Bordellbesuch noch deutlicher manifestiert.

Die Atmosphäre in der Pension wird nicht nur in dieser Passage von der Stille beherrscht. Das Haus strahlt „un silencio macizo como un estuche“ (S.112) aus. In Einklang mit dieser Stille wird Dorita für Pedro zu einer „sirena silenciosa“ (S.112), die ihn „en su silenciosa mecedora“ (S.117) erwartet. Jo Labanyi weist darauf hin, dass die Sirenen der Legende nach nicht schweigsam sind, sondern den Mann durch ihren verführerischen Gesang betören. Dadurch, dass den Sirenen das Recht, sich singend oder sprechend zu äußern, entzogen wird, wie es im Roman der Fall ist, versucht Pedro, die Unabhängigkeit des weiblichen Geschlechts zu unterdrücken. Die stumme Gestalt der Sirene, welche Pedro auf die Wand seiner Gefängniszelle projiziert, enthüllt die Funktion eines Zeichens, dass von der männlichen Vorstellung geschaffen und für diese bestimmt ist.¹²¹

Doritas Schweigen erlaubt es dem Protagonisten, sein Verlangen in der maskulinen Fantasie frei zu entfalten. Vor seinem geistigen Auge erscheint „la imagen inmóvil de lo que él nunca ha visto, el cuerpo desnudo con su forma de capullo, con su arquetipo de exactitud“ (S.112). Es fällt auf, dass Pedro sich nur vom Körper und nicht vom Intellekt Doritas angezogen fühlt, sie sogar als „ser decapitado“ (S.117) sieht. Er fühlt sich von ihren wenigen Äußerungen gestört, da sie nicht mit dem imaginären Bild übereinstimmen, dass er sich von ihr geschaffen hat. Für den Protagonisten existiert die Frau nur als Projektion seiner eigenen Visionen von Weiblichkeit.

¹²¹ vgl. Labanyi 1991, 157.

Der Zustand der Trunkenheit und Verwirrung, in dem sich Pedro bei der Rückkehr von seiner nächtlichen Odyssee befindet, bringt neben der Vorstellung von Dorita als „ser decapitado“ ein weiteres interessantes Bild hervor. Vor seinem geistigen Auge spielen sich die Szenen eines unendlichen Stierkampfes ab: „[...] allá el torero ha de seguir clavando su estoque en el toro y no muere, que crece, crece, crece y que revienta y lo envuelve en toda su materia negra como un pulpo amoroso ya sin cuernos, amor mío, amor mío [...]“¹²² (S.116). Das Bild des „pulpo amoroso“ rekurriert zunächst auf die Anhänglichkeit Doritas, die für Pedro zu einer Last wird, sowie auf ihre Anziehungskraft, der er nicht entkommt. Wir können das Zitat aber auch in Hinsicht auf die Stadt deuten. Der wachsende Stier, „que crece, crece, crece“, erinnert an die tumorartig sich vergrößernde Hauptstadt, dessen Wachstum besonders in den Randgebieten nicht aufgehalten werden kann. Wie der Stierkämpfer bei seinem Kampf scheitert, verliert sich das Individuum in der Größe der Stadt und verliert die Orientierung im urbanen Raum, der einer ‚schwarzen Materie‘ gleicht. Das Bild der Stadt als riesiger, alles umschlingender Krake erscheint bereits im Text, als Pedro sich vom Ort des literarischen Cafés angezogen fühlt: „la naturaleza adherente del octopus lo detiene“ (S.76). Als eine der zentralen Metaphern des Romans ist daher die Darstellung Madrids als „monstruoso pulpo canceroso y devorador en continua metástasis“¹²³ festzuhalten.

Die Stadt stellt ein mächtiges, vielfältiges Gebilde dar, welches der Komplexität der Weiblichkeit entspricht, die sich über die Widersprüchlichkeit des weiblichen Diskurses manifestiert. Der Zusammenhang zwischen der Darstellung der Geliebten und der Stadt, die über das Bild des Stieres verbunden werden, legt

¹²² [eigene Hervorhebung]

¹²³ Fernández 2000, 62.

außerdem die Allegorie der Stadt in Gestalt einer Frau nahe. Zwar entwirft Martín-Santos die Hauptstadt nie direkt als Frauenkörper, es gibt aber dennoch Textstellen, die diesen Schluss zulassen: Im Zuge einer seiner Selbstanalysen fühlt sich Pedro nach der Zusammenkunft mit seiner Geliebten „también puesto en celo, calentado pródigamente como las ratonas del Muecas, [...] pendiente de una bolsita en el cuello recalentador de la ciudad [...]“ (S.117). Da die Versuchsmäuse in kleinen Plastikbeuteln zwischen die Brüste der beiden Töchter von Muecas gehängt werden (vgl. S.64), muss der „cuello recalentador de la ciudad“ hier folglich auch ein weiblicher sein. Dieses groteske Bild verweist auf die Abhängigkeit Pedros von der Stadt sowie von der mütterlichen Wärme der Frauen und zeigt seine Unterlegenheit ihnen gegenüber. Die Vorstellung, dass der Protagonist in einem Plastikbeutel gefangen ist, steht für seine Unfreiheit im städtischen Raum und nimmt in gewisser Weise seinen Gefängnisaufenthalt vorweg.

Vielleicht sieht sich Pedro in der weiter oben zitierten Szene auch selbst als Stierkämpfer, der seinen Kampf gegen die Stadt und gegen die Frauen, die in ihr leben, nicht gewinnen kann. In seiner Funktion als „penetrador de cuerpos“¹²⁴ bietet der torrero auch auf sexueller Ebene ein aussagekräftiges Bild. Das Scheitern des Stierkämpfers in Pedros Imagination deutet dessen sexuelle Impotenz an, die wir in Kapitel 2.7.3.3. näher untersuchen werden.

Ebenso wie Pedro auf beruflicher Ebene scheitert, ist er den Frauen der Pension unterlegen. Die Pensionsbesitzerin verkörpert

[!]la trampa. La femineidad vuelta astucia [...]. La celestina que es celestina para no morir de hambre o para no tener que quitar los visillos de la ventana. Para no tener que fregar el suelo siendo viuda de. La

¹²⁴ Carreño-Rodríguez 2003, 150.

caza. Las ventajas de la caza sobre la venta o el alquiler. Tenerle del todo, porque al fin ha caído y siendo como es, no podrá escapar. Y cumplirá. (S.114)

Gegenüber diesem Konzept der listigen ‚Stadtfräu‘ ist Pedro machtlos. Er geht in die Falle, als er in betrunkenem Zustand der Versuchung nicht widerstehen kann und Dorita im Halbschlaf berührt, ohne jedoch Befriedigung zu erlangen (vgl. S.113f.). Damit setzt er den Plan der Patriarchin in die Realität um und muss, um seine Ehre zu wahren, die Konsequenzen für sein Verhalten tragen.

Martín-Santos präsentiert neben den künstlichen, berechnenden Stadtfräuen auch ein anderes Bild des weiblichen Geschlechts, das anhand der Figur Ricardas, der Frau von Muecas, veranschaulicht wird. Sie wird als ein mit der Erde verbundenes Wesen („ser de tierra“, S.239) bezeichnet, als Frau, die „se siente parte de la tierra caliente“ (S.238). Obwohl sie Natürlichkeit und mütterliche Wärme ausstrahlt, kann sie den moralischen Verfall der Familie nicht verhindern. Dennoch wird sie zur bedeutendsten femininen Figur des Romans, als sie nach dem Tod ihrer Tochter unerträgliche Schreie ausstößt. Indem sie das ihr durch den Ehemann auferlegte Schweigen bricht, zerstört sie das archetypische Bild, das Muecas von ihr hat. Ricarda gelingt es durch den Bruch ihres Schweigens, die Rolle der Märtyrerin abzustreifen. Ihre Aussage bei der Polizei beendet nicht nur die Unterdrückung durch das Patriarchat, da ihr Ehemann daraufhin verhaftet wird, sondern befreit Pedro aus der Staatsgewalt. Es ist also ausgerechnet die wehrloseste Frauenfigur des Romans, die ihm zur Freiheit verhilft, indem sie mit dem Bild der „sirena silenciosa“ bricht. Dabei wird einmal mehr deutlich, dass das Weibliche in *Tiempo de silencio* nur über Widersprüche erfassbar ist. Die Frau wird als komplexes Wesen dargestellt, welches sich dem männlichen Blick und dem Bild des Weiblichen häufig widersetzt und sich nicht in feste Definitionen fassen lässt. Auf

diese Weise gelingt es auch der Pensionsbesitzerin, die verlorene Familienehre wiederherzustellen:

¡Al fin! ¡Venganza contra el repugnante protervo bailarín hembra!
¡Desquite contra el banquero grueso con sus gafas, astuto catador de mercancías! ¡Al fin! ¡Ríete en la tumba, militarote altivo, correteador de tagalas, coleccionador de las fotos de las indígenas en cueros, envenenador de la sangre de tu esposa, perdedor del honor de tu hija única y de tu viuda entregada al rhum negrita! ¡Ríete porque todo ha sido reconstruido [...]! (S.115)

Dieser feministische Diskurs kommt einer Abrechnung der Patriarchin mit der gesamten Männerwelt gleich. Sie hat das lang ersehnte, mühselig erkämpfte Ziel erreicht und genießt besonders ihre Rache gegenüber ihrem Ehemann, die sie nur noch in ihrer Vorstellung ausleben kann. Das Kräfteverhältnis zwischen Mann und Frau hat sich gewandelt, der Übergang vom Patriarchat zum Matriarchat hat sich an dieser Stelle vollzogen.

Diskurse der Verdrängung: das Bordell

Das Bordell stellt nach Foucault eine klassische Illusionsheterotopie dar, indem es einen Illusionsraum schafft, der den gesamten realen Raum, d.h. alle Platzierungen, in die das menschliche Leben eingebunden ist, als noch illusorischer denunziert.¹²⁵

Dass es sich bei dem urbanen Raum Madrids um eine Illusion handelt, in dem Sinne, dass die Stadt nur aus Oberflächen, aus hohlen Dingen besteht, die keine tiefere Bedeutung haben, macht Martín-Santos in folgender Textstelle deutlich:

[...] es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y [...], por el

¹²⁵ vgl. Foucault 1990, 45.

contrario, carece de toda verdad su escencia, [su] significado hondo y simbólico [...]. (S.174)

Das Bordell fungiert in erster Linie als Ort, der dem Stadtbewohner die Illusion von menschlicher Nähe und von der Erfüllung seiner sexuellen Wünsche durch schöne Frauen vortäuscht. In Wirklichkeit handelt es sich allerdings nicht um eine ausgeglichene, natürliche Art der körperlichen Liebe, sondern um ein kommerzialisiertes Geschäft, welches die Bedürfnisse der Kunden ausnutzt und die Frau zum käuflichen Objekt degradiert. Gleichzeitig wird die reale städtische Umgebung als Raum entlarvt, in dem Liebe, sexuelle Erfüllung, körperliche Nähe und Nächstenliebe fehlen. In einer Gesellschaft, in der Heuchelei, Oberflächlichkeit und Berechnung die vorherrschenden Eigenschaften bilden, sind diese Werte illusorisch geworden. Allein daraus entsteht bei den Stadtbewohnern das Verlangen, diese in einem Bordell zu suchen, und allein dadurch sind sie für einen solchen illusorischen Ort empfänglich. Inwiefern das Bordell in *Tiempo de silencio* einen Illusionsraum repräsentiert, wollen wir im Folgenden anhand des Diskurses der Verdrängung untersuchen, der sich an diesem Ort bündelt.

Der Erzähler erhebt das Bordell zu einem außergewöhnlichen Ort, indem er ihn zu den „lugares sagrados, templos de celebración de los nocturnales ritos órficos“ (S.96) zählt. Obwohl betont wird, dass es der Zufall ist, der die Stadtbewohner an diesen Ort führt („el azar es el dios [...] más aún que el amor“¹²⁶, S.98), ist die Beschreibung des „burdel barrato“ (S.100) von Anspielungen auf die Bibel, den Gottesdienst bzw. die Religion durchzogen. Während „la acólita“ das Geld der Gäste einsammelt, wird die Chefin des Hauses mit einer „sacerdotista“

¹²⁶ [eigene Hervorhebung]

(S.100) verglichen, die sich später in ein „ídolo búdico“ (S.178) verwandelt. Die Mädchen gleichen exotischen „huríes“ (S.182). Mit der Darstellung des Bordells als heiligen Ort bricht der Autor mit der traditionellen Vorstellung des Lasters, von dem dieser Ort kennzeichnet ist und spricht die Sünde heilig. Der religiöse Status des Bordells weist auf einen transzendentalen Raum hin, der jenseits der normalen Sinneserfahrung liegt, während das Phänomen der verschiedenen Religionen zusätzlich die Irrealität des Ortes andeutet. Es handelt sich um einen künstlichen Raum, der „ideales condiciones oníricas“ (S.107) aufweist. Diese Bedingungen werden vor allem geschaffen, damit die Kunden ihrer Phantasie freien Lauf lassen und die Existenz der ‚realen‘ Welt im Innern des Bordells vergessen können.

Wenn wir *Tiempo de silencio* auf erotische Erlebnisse hin untersuchen, fällt auf, dass jede Figur ein anderes Verhältnis zur Sexualität hat. Während Amador seine Instinkte in zahlreichen erotischen Abenteuern mit Dienstmädchen auslebt, führen Muecas und Cartucho ein degeneriertes Sexualeben, das von Vergewaltigung und Inzest geprägt ist. Selbst die Beziehung der Pensionsbesitzerin zu ihrem Ehemann weist masochistische Züge auf. Matías amüsiert sich im Bordell, ist jedoch genauso wie die anderen unfähig, seine sexuellen Bedürfnisse in einer Beziehung zu realisieren, in der Freiheit und gegenseitiges Verständnis vorherrschen. Martín-Santos präsentiert also durchgängig das Bild einer problematischen Beziehung zwischen Mann und Frau, die sich auch in der Erotik widerspiegelt. Schließlich gelingt es keinem der Stadtbewohner, eine umfassende Sensibilisierung psychischen und physischen Erlebens zu erlangen, welche über die unmittelbare Bedürfnisbefriedigung hinausgeht.¹²⁷

Obwohl das Thema Sexualität in *Tiempo de silencio* nicht direkt behandelt wird, enthält der Text diesbezüglich einige

¹²⁷ vgl. Rey Alfonso 1988, 186.

bedeutungsvolle Andeutungen. Die Werbeschilder der Apotheken für die Behandlung von Geschlechtskrankheiten wie „Fimosis, Sífilis, Venéreo“ (S.35) lassen Pedro an „las funciones más bajas de la naturaleza humana, aunque no las menos satisfactorias“ (S.36) denken. Die Bordellbesucher, die ihre sexuellen Bedürfnisse zwischen flüchtigen Blicken und in einer peinlichen Stille befriedigen müssen (vgl. S.99), verlassen es danach eilig: „con las orejas enrojadas [...] huían en silencio [...] como si una maldición los persiguiera“ (S.108). Diese Textstellen suggerieren ein unnatürliches Gefühl der Scham, welches der Stadtbewohner – sogar im Bordell, einem Ort, an dem das Verhältnis zwischen Mann und Frau vorgegeben ist und auf pure Bedürfnisbefriedigung abzielt – angesichts seiner körperlichen Triebe empfindet.¹²⁸

Da die Prostitution die entwürdigendste Form von Sexualität darstellt, kommen in der Beschreibung des Bordells viele Anzeichen des moralischen Verfalls der Stadt zum Ausdruck. Martín-Santos hebt dabei besonders die Kommerzialisierung, die Routine und die tückische Brutalität des Geschäfts hervor.¹²⁹

Charakteristisch für die Atmosphäre des Bordells ist zunächst die dichte Luft, die sich aus „cuerpos acumulados“, „humo de tabaco“, „polvo levantado cuando el barro de los pies de los visitantes consigue paulatinamente desecarse“, „perfumes barratos“, „toses“ und „brillantina chorreante de muchas cabezas masculinas“ (S.99) zusammensetzt. Trotz der ungeordneten Publikumsmasse herrscht in den Räumen des Vergnügungsetablissemments am Samstagabend kein unterhaltsames, gelöstes Ambiente, sondern eine angespannte Stille: „Contrastando con [...] la riqueza de elementos táctiles,

¹²⁸ vgl. Rey 1988, 169.

¹²⁹ vgl. ebd., 171.

aromáticos y visuales, un discreto silencio avergonzado daba un aire aún más litúrgico a la escena¹³⁰ (S.99). Diese Stimmung des „silencio religioso“ (S.100), die auch in der Pension vorherrscht, wirkt im Bordell unangebracht und verstörend. Die Frauen werden den Kunden als Ware, beinahe als unmenschliche Objekte dargeboten:

[...] cuerpos esculturiformes apenas velados por las vestimentas más inverosímiles y breves de las blancas de cuya trata era cuestión, apoyados en una de las largas paredes. [...] El deseo mudo se expresaba en miradas casi de refilón, casi ocultas, casi disimuladas. A veces dos o tres clientes [...] hablaban entre sí en un pequeño corro, para defenderse de la mirada desnuda de las mujeres que intentaban discernir con la rapidez posible a su futura víctima-verdugo. (S.99)

Im Vorzimmer des Bordells offenbart sich das wechselseitige Machtspiel zwischen männlichem und weiblichem Geschlecht. In Übereinstimmung mit der peinlichen Stille im Saal drückt sich das allgegenwärtige „deseo mudo“ über verstohlene Blicke aus, die zunächst simuliert und versteckt wirken, sich dann aber in „una mirada franca, directa y abierta“ (S.99) verwandeln. Das sexuelle Verlangen der Bordellbesucher, die hierher kommen, um das zu erleben, was sie im täglichen Leben nicht realisieren können oder verdrängen müssen, wird durch ihr Schweigen erst einmal vertuscht. Desgleichen deutet das Schweigen auf die Verdrängung hin, da die Stadtbewohner nicht einmal im Bordell ihren Bedürfnissen frei Ausdruck verleihen können. In Analogie zu Pedro haben sie Berührungsängste mit den Frauen, und Probleme, den Kontakt zu ihnen herzustellen. Die stumme Kommunikation geht von den Frauen aus, erfolgt über völlig stilisierte, provokante Gesten wie „un entreabrir de boca ingenuamente perverso“ oder „un tremolar de senos“ (S.99), die

¹³⁰ [eigene Hervorhebung]

den Mann in die Rolle eines schüchternen Opfers drängen. Die männlichen Gäste versuchen sich folglich in kleinen Gesprächsrunden dem offenen weiblichen Blick, der „mirada desnuda“ der Mädchen zu entziehen. Es handelt sich um eine der wenigen Textstellen, an denen anstatt des männlichen Blickes der weibliche fokussiert wird. Ferner entspricht die Beschreibung der Mädchen, die sich hier auf primitive Weise ihrem potenziellen Käufer präsentieren, keinesfalls der Vorstellung von menschlicher Erotik, sondern erinnert eher an die Sexualität der dem Menschen unterlegenen tierischen Spezies.

Martín-Santos zeigt die Frauen als halbbekleidete und an einer Wand aufgereihte Objekte, was ihren Status als käuflichen Gegenstand verdeutlicht. Andererseits sind es aber die Frauen, die sich mit ihren entschlossenen Blicken den Kunden aussuchen, welcher sein Einverständnis daraufhin nur mit einem Kopfnicken zu bestätigen braucht. Die scheinbare Dominanz der Frau wird aber wieder aufgelöst, wenn der auserwählte Mann als „futuro víctima-verdugo“ beschrieben wird. Die Opfer-Henkerrolle des Mannes lässt auf eine sexuelle Gleichberechtigung zwischen den beiden Geschlechtern schließen. Da die Mädchen an anderer Stelle als „presa[s]“ bezeichnet werden und sie allein durch ihren Beruf zur körperlichen Liebe, zur „explotación“ (S.100) gezwungen sind, ist diese Vorstellung von Gleichberechtigung jedoch hinfällig.

Die illusionäre Atmosphäre des Hauses verleiht den Mädchen „un amenazante aspecto de fantasmas prestos a desvanecerse“, sodass die Männer bei der ersten Berührung erst „la naturaleza no fantasmal sino física del objeto alquilado“ (S.100) überprüfen müssen. Die Mädchen gleichen unnahbaren, neutralen Objekten, die der männlichen Phantasie keine Grenzen setzen. Indem der Kunde seine Vorstellungen auf den stummen Körper der Frau projiziert, entsteht eine „esfera mágica“ bzw. „esfera mística“ (S.105) im Haus.

Das Konzept der Frau als „sirena silenciosa“, das wir in Zusammenhang mit Pedros Beziehung zu Dorita erläutert haben, tritt auch im Bordell in Erscheinung. Als die Mädchen ausnahmsweise sprechen, zerstören sie dadurch sofort die Illusion der religiösen Transzendenz. Diese kann nur erhalten bleiben, solange die Frau ihre Rolle als stummes Objekt akzeptiert. Wenn die Prostituierten sprechen, kommt es zum Bruch der Illusion bzw. sogar zur Ablehnung der maskulinen Begierde.¹³¹ Während des Essens mit Pedro und Matías unterhalten sich die Mädchen mit „palabras imperfectas“ (S.183), und Alicia weist Matías mit den Worten „Quieto, tú!“ (S.184) zurecht, als er ihr Bein berühren will. Diese Szene ist jedoch die einzige, in der eines der Mädchen dem männlichen Begehren widerspricht.

Der Eindruck der Ausbeutung und Unterdrückung tritt vor allem in dem Verhältnis der Mädchen zu ihrer Chefin, Doña Luisa, zutage. Sie nimmt die Rolle eines weiblichen Zuhälters ein, kontrolliert die Geschäfte der Mädchen mit einer außergewöhnlichen Strenge („reglas draconicas“, S.101) und Macht. Neben der Pensionsbesitzerin ist sie die zweite starke Frauenfigur des Romans und wird von Pedro als „la otra vieja“ (S.181) bezeichnet. Im Gegensatz zu den Passagen über Doritas Großmutter erhält der Leser jedoch keinen Einblick in die Gedanken Doña Luisas, da sich, wie wir später sehen werden, ihre Hauptfunktion darauf beschränkt, die Projektion Pedros sexueller Ängste zu sein.¹³²

Doña Luisa wird im Bordell u.a. als „mujer-exclusa“ (S.98) aktiv, indem sie den Besucherstrom in verschiedene Wartesäle des Etablissements schleust oder unerwünschten Gästen geschickt den Durchgang versperrt. Ihre Kontrolle der Gäste und ihr Einfluss auf die Mädchen sind allgegenwärtig. Als perfekt

¹³¹ vgl. Labanyi 1991, 157.

¹³² vgl. ebd.

organisierter Mikrokosmos wird das Bordell mit einem Ameisenstaat verglichen, in dem es Doña Luisa als „hormigareina“ gelingt, „de transformar las jóvenes criaturas [...] en infatigables obreras ápteras“ (S.175). Der Respekt, den die Mädchen der Hausherrin entgegenbringen, basiert allein auf der Angst vor der mächtigen „ogresa“ (S.107).

Der Diskurs der Verdrängung macht sich in der gezielten Kreation eines realitätsfremden Raumes bemerkbar, der parallel zur urbanen Wirklichkeit existiert. Im Bordell ist alles auf visuelle und taktile Reize ausgerichtet. Das Haus wird komplett gegen das Sonnenlicht abgeschottet, welches mit seiner „actividad engañadora“ (S.176) die Illusion des Ortes als „ombbligo mismo del mundo de las sombras“, des „palacio de las hijas de la noche“ (S.175) zerstören würde. Dass die Stadtbewohner der körperlichen Liebe in einem „palacio“ nachgehen, ist deshalb bemerkenswert, weil sich auch die Versuchsmäuse in eigens dafür hergerichteten „jaulas-palacios“ (S.133) vermehren. Martín-Santos setzt damit den animalischen Trieb mit dem menschlichen gleich und deutet die sexuelle Pervertierung der urbanen Gesellschaft an, die sich im Bordell zeigt.

Die Zimmer, die, als „ergástulas amatorias“ (S.100) bezeichnet, den Eindruck der Ausbeutung der Mädchen durch die Bordellbesitzerin verstärken, werden mit einem ‚vorteilhaften‘ rosafarbenen Licht beleuchtet, welches nicht nur kleinere Schönheitsfehler kaschiert, sondern die nackten Körper in eine „borrosa indeterminación“ eintaucht, damit sie, „convertidos en objetos más táctiles que visuales, pueden superponerse con menor esfuerzo sobre el interno arquetipo al que el espíritu incansable busca coincidencia“ (S.196). Diese Textstelle klärt uns über den anonymen Charakter der erotischen Zusammenkünfte auf, bei denen Kunden wie Prostituierte das künstliche rötliche Licht dem weißen Licht vorziehen. Die diffuse Lichtquelle lässt die Körper trotz ihrer physischen Nähe zu nicht mehr

identifizierbaren Objekten verschwimmen. Dadurch wird es einfacher, das in der Fantasie entstandene, archetypische Idealbild des Sexualpartners zu erhalten bzw. es nicht mit der Realität vergleichen zu müssen.

Dass die Atmosphäre des Bordells die Paare förmlich vor jeder Form von Intimität ‚schützt‘, legt auch die folgende Beschreibung dar:

Un alargado espejo, situado horizontalmente en la pared a la altura del lecho, [...] oxidado y lleno de manchones pardos, [...] devolvía a penas en negro la silueta del cuerpo imaginado, tan difuso que se hacía anónimo y bondadoso, oculto en un sueño del azogue, como si desde allí espicara a la eterna pareja desencantada para bendecirla inútilmente. En efecto, calzando un completísimo maillot de goma, embutidos los dedos en gruesos guantes quirúrgicos, obturados los orificios de la nariz y de la boca por capas de algodón hidrófilo y cubiertos los ojos y el rostro entero por una máscara residual del año 18, los cuerpos nunca se tocaban, ni las miradas llegaban a encontrarse [...]. (S.197)

Genauso wie das Licht eher eine abdunkelnde Funktion hat, anstatt den Raum zu erleuchten, handelt es sich bei dem Spiegel um ein weiteres Accessoire, welches in Kontrast zu seiner gewöhnlichen Funktion steht. Anstatt das Bild des auf dem Bett liegenden Körpers klar zu reflektieren, bildet er nur verschwommene schwarze Umrisse des ohnehin schon ‚imaginären‘ Körpers ab und sichert dadurch die Anonymität des Paares. Wie die „eterna pareja desencantada“ beweist, kann die käufliche Liebe unter diesen Umständen nicht befriedigend sein, weil die Paare stumm und künstlich voneinander abgeschirmt der körperlichen Liebe nachgehen. Da ihnen förmlich die Sinne verschlossen werden, vollziehen sie den Akt, ohne sich anzusehen, ohne sich bewusst zu berühren oder die körperliche Nähe des anderen zu spüren. Martín-Santos zieht den Vergleich mit in Gummianzügen steckenden, Gasmasken tragenden Menschen heran, deren Ohren und Nase mit Verbandswatte

zugestopft sind. Dieses brutale Bild, welches den Menschen als hilfloses, gefesseltes Opfer präsentiert und an die Grausamkeiten des Krieges erinnert (der Autor rekurriert auf die Gasmasken des ersten Weltkriegs), könnte kaum stärker im Widerspruch mit Gefühlen wie menschlicher Wärme, Unterhaltung und sexuellem Vergnügen stehen, welches der Stadtbewohner normalerweise in einem Bordell sucht. Das Bild des geknebelten und gefesselten Menschen spiegelt außerdem die Unfreiheit des Individuums in jeder Hinsicht wider, die zur Zeit der franquistischen Diktatur den Alltag beherrschte und besonders für politisch anders gesinnte Menschen wie Martín-Santos eine Qual darstellte.

„Permaneciendo en una oscura ignorancia de la compañía íntima“ (S.197), bleibt das Individuum am traditionellen Ort des männlichen Vergnügens einsam. Die Befriedigung des sexuellen Verlangens scheint durch die Monotonie des Geschäfts und das autoritäre Auftreten der Bordellbesitzerin, welches an die allgemeine Situation der politischen Repression erinnert und die Mädchen einschüchtert, verhindert zu werden.

Die niederen menschlichen Instinkte und Triebe, die von einigen Romanfiguren (Amador, Muecas, Cartucho) in der realen Welt ausgelebt werden, können für andere Stadtbewohner (Matías) nur nachts, in abgeschlossenen dunklen Räumen und gegen Bezahlung befriedigt werden. Jedoch gelingt es nicht jedem, seine verdrängten Wünsche dort zu realisieren. Pedros Probleme mit dem weiblichen Geschlecht, die sich in der Pension andeuten, treten bei seinen Besuchen im Bordell noch offensichtlicher hervor. Wie sein Umgang mit Dorita beweist, bereitet es Pedro in der ‚realen Welt‘ Schwierigkeiten, sich einer Frau körperlich zu nähern. Trotzdem empfindet er eine sexuelle Begierde, die er auch im Bordell nicht stillen kann. „[V]iolentado por una náusea contenida“ (S.108), ergreift er nach seinem ersten Bordellbesuch die Flucht und kehrt mit einer „embriaguez [...] de erotismo insatisfecho“ (S.112) in die Pension zurück. Das Phänomen der Übelkeit tritt bei Pedro in Zusammenhang mit der

Verdrängung seiner Triebwünsche auf. In seinem Unterbewusstsein herrscht ein Konflikt zwischen der Vernunft, seiner idealistischen Vorstellung von Liebe („creo que el amor ha de ser conciencia, claridad, luz, conocimiento“, S.116) und der triebgesteuerten, rein körperlichen Leidenschaft: „el reino de la razón entró en competencia con el de la pasión desatada“ (S.105). Wie wir bereits im Kontext seines nächtlichen Weges durch die Stadt festgestellt haben, ist er daher auf dem Heimweg einerseits von sich selbst enttäuscht, weil er im Bordell nichts erlebt hat, andererseits rechtfertigt er sein Scheitern mit den äußeren Umständen (vgl. S.109).

Der Konflikt des Protagonisten entspricht der Theorie Sigmund Freuds von einer Zweiteilung des menschlichen Seelenlebens in Bewusstes und Unbewusstes, wobei das Unbewusste durch Verdrängung entwickelt und folglich aus Trieben, Gedanken und Gefühlen besteht, die für das bewusste Ich nicht annehmbar sind. Der unbewusste, unzugängliche Teil der Seele, das freudsche Es, ist ein primitives, emotional gesteuertes „Reich des Unlogischen“¹³³, welches den Triebbedürfnissen Befriedigung verschaffen will. Demgegenüber steht das Ich als Vertreter des Bewussten, welches die Vernunft nutzt und in der Lage ist, unmittelbare Reaktionen auf äußere Reize oder innere triebhafte Impulse hinauszuzögern. Das Ich kann überstarke Reize durch eine Flucht vermeiden und mäßigen Reizen durch Anpassung begegnen.¹³⁴ Beide Verhaltensweisen sind bei Pedro im Verlauf des Romans mehrmals zu beobachten. Es gelingt ihm offensichtlich nicht, den bewussten und den unbewussten Teil seiner Seele in ein gesundes Gleichgewicht zu bringen.

¹³³ Freud, zitiert nach: Storr 1999, 58.

¹³⁴ vgl. ebd., 54-59.

Bei seiner sexuellen Zusammenkunft mit Dorita, welche von seinem Alkoholrausch und der Frustration über sein Scheitern im Bordell hervorgerufen wird, entlädt sich ein demütigendes sexuelles Verlangen. Es handelt sich um einen blinden Akt, bei dem Pedro, „lejos de sí mismo“ (S.113), Doritas Körper ignoriert und seinen eigenen nicht kontrollieren kann. Das erotische Ideal, welches nach dem Verständnis Jean-Paul Sartres „reside no sólo en el juego admitido de la libertad, sino en la ambición de un conocimiento total [del otro]“¹³⁵, wird hier eindeutig verfehlt. Es ist die Trivialität des Verlangens, die daraufhin zur Übelkeit führt. Der Körper rebelliert, sobald das Bewusstsein sich durch die Faktizität, die Welt der Dinge bedroht fühlt, welche eine Lähmung der Freiheit bewirken kann.¹³⁶ Tatsächlich fühlt sich Pedro im Verlauf des Romans gerade durch Dorita immer mehr in seiner persönlichen Freiheit eingeschränkt. Das erste sexuelle Erlebnis mit Dorita endet für den Protagonisten bezeichnenderweise damit, dass er sich übergeben muss.

Auch im Bordell empfindet Pedro unentwegt ein Gefühl des Ekels, welches der Besucher scheinbar angesichts der Geschäftsverhältnisse leicht verspüren kann, z.B. „al advertir que [la mujer preferida] descende las escaleras acompañada de otro hombre al que acaba de servir en nuestra ausencia [...]“ (S.98). Auch die unzureichenden hygienischen Voraussetzungen (wie z.B. schmutzige Bettwäsche, vgl. S.196) werden vom Autor mehrmals betont. Der Ekel des Protagonisten richtet sich jedoch in erster Linie gegen Doña Luisa. Während Matías sie mit Komplimenten überhäuft, sieht Pedro in ihr eine „vieja horrible“ (S.109). Als Doña Luisa mit einer tröstenden Geste seine Hand ergreift, verspürt Pedro „una clara repulsión“ (S.181). Trotzdem lässt er die Berührung der Alten geschehen: „[...] contuvo el

¹³⁵ Rey 1988, 183.

¹³⁶ vgl. ebd.

gesto de huida que se acumulaba y la dejó ser acariciada, ser contemplada [...] por la atención senil y calculadora“ (S.181). Pedro nimmt seine Umgebung kaum wahr, wird in den Episoden im Bordell mehrmals als „atónico y ausente“ (S.105) beschrieben. Er ist auf der Suche nach menschlicher Gesellschaft und Wärme „Deseando: No estar sólo, estar en un calor humano“, (S.109), doch kann er diese im Bordell nicht finden. Neben der Pension ist es die zweite Frauenwelt, in der er sich unwohl fühlt, das Matriarchat dennoch über sich ergehen lässt: [...] quedaba inmóvil en aquel espacio sumergido en que todo (el alimento, el aire, el amor, la respiración) se lo introducían por un tubo de goma mientras que él permanecía inerte. (S.181f.). Diese Darstellung verwandelt Pedro in einen hilflosen Patienten. Trotzdem kritisiert der Autor entschieden die grenzenlose Passivität und Apathie, mit der Pedro agiert, und lässt seinen Protagonisten deshalb scheitern.

In Doña Luisa sieht Pedro eine „gran madre fálica“ (S.179) und „un reverendo padre que confiesa dando claras y rectas normas“ (S.102). Diese beiden Bilder illustrieren Pedros gestörtes Verhältnis zum weiblichen Geschlecht. Indem er die Frau in die Rolle der „sirena silenciosa“ drängt, erkennt er sie nicht als unabhängiges Geschlecht an, sondern projiziert seine eigenen verdrängten Instinkte auf sie. Während der Mann normalerweise die Passivität und den Irrationalismus auf die Frau überträgt, da er diese Eigenschaften nicht als Teil seiner selbst anerkennt, passiert in *Tiempo de silencio* das Gegenteil. Pedro übernimmt aufgrund seiner Passivität selbst die Rolle des weiblichen Geschlechts. Da er sich seine Männlichkeit nicht bestätigen kann, projiziert er das Maskuline auf die Frau, sieht sie als „padre castrador“¹³⁷. Dadurch nimmt sich der Protagonist die eigenen Möglichkeiten, da er sich am Ende als „ser eunuco“ (S.284)

¹³⁷ Labanyi 1991, 159.

akzeptieren muss. Wie die Deskription der Prostituierten darlegt, übergibt er die Macht aber nicht ausschließlich der Frau, sondern macht aus ihr ein Phantasieobjekt ohne Intellekt und ohne eigene Stimme.¹³⁸

Pedros gestörtes Verhältnis zu den Frauen und zu seiner eigenen Sexualität zeigt sich auch in der Tatsache, dass er die Zeit mit der Prostituierten nicht genießen kann: „Atónitamente ajenos uno de otro, vestido él ya de calle, desnuda ella pero protegida por la invencible indiferencia, hablaban con aburrido gesto“ (S.197). Die körperliche Distanz zwischen Mann und Frau ist hier als charakteristisch anzusehen, beide wirken gelangweilt und einander fremd. Die Tatsache, dass die Frau nackt auf dem Bett liegt, während Pedro schon völlig angezogen ist, unterstreicht noch einmal den Status der Frau als käufliches Objekt sowie Pedros Unfähigkeit, sich der körperlichen Liebe hinzugeben.

Der Vorgang der Verdängung seiner Triebwünsche ins Unbewusste – wobei die Triebwünsche in Konflikt mit den vorwurfsvollen Forderungen seines Gewissens („siempre pensando cochinas“, S.281) stehen – verfolgt den Protagonisten unentwegt. Das Verdrängte kehrt in seinen Träumen und Gedanken wieder. Am Ende des Romans vermischen sich die traumatischen Bilder verschiedener Frauenkörper miteinander, seine Erinnerungen an den Körper Doritas und „la desnuda Florita en la chabola“ (S.279) bilden eine Einheit: „Claro está que ella está igual que la otra también. [...] yo ahora no [sé] distinguir entre la una y la otra muertas“ (S.278).

An anderer Stelle, nachdem Pedro vom Tatort der Abtreibung geflohen ist und sich in der vornehmen Gesprächsrunde im Haus von Matías aufhält, holen ihn die Ereignisse mit so großer Kraft ein, dass Realität und Imagination förmlich verschmelzen:

¹³⁸ vgl. ebd., 158f.

[...] el cadáver de Florita se presenta en medio del salón. [...] Obstinadamente desnuda deja que su sangre corree caprichosamente entre los muebles y entre las piernas de los desmesurados contertulios [que] no lo advierten. (S.167)

In dieser Passage kann Pedro die Bilder aus dem Unbewussten nicht mehr zurückhalten. Seine Imagination nimmt pathologische Züge an und konfrontiert ihn mit der Leiche Floritas, die in den realen Raum des Salons eindringt. Hier handelt es sich nicht um die Folgen der Verdrängung sexueller Begierde, sondern vielmehr um die Wiederkehr des unterdrückten Wunsches, gegen das Unrecht und die patriarchalische Brutalität in der *chabola* anzukämpfen. Da Pedros Gewissen sein eigenes feiges Verhalten im Nachhinein nicht verarbeiten kann, zwingt ihn sein Unbewusstes dazu, sich nocheinmal mit dem Tod Floritas auseinanderzusetzen. Das grausame Bild des leblosen Körpers, dessen Blut sich unbemerkt zwischen den teuren Möbeln und den Gästen ausbreitet, unterstreicht außerdem noch einmal die Trennung der verschiedenen Gesellschaftsschichten. Die hohe Gesellschaft sieht nichts von dem Schicksal Floritas, d.h. sie kommt nicht mit der Welt des Armenviertels in Berührung, während in Pedros Imagination die beiden konträren gesellschaftlichen Ebenen ineinander übergehen.

Das Bordell wird nach der illegalen Abtreibung zum Zufluchtsort des Protagonisten, der sich dort vor der Polizei verstecken will. Dieses Vorhaben stellt sich schnell als fatale Fehlhandlung heraus, die ebenfalls aus den Folgen seiner unterbewussten Verdrängung resultiert. Er sucht „un peplo cálido que primero desplegado en gesto acogedor lo recogiera luego con envolvente ademán materno“ (S.180). Das Bedürfnis nach mütterlichem Schutz, welches er angesichts der Einsamkeit und der Desorientierung in der Großstadt verspürt, treibt ihn in die Arme Doña Luisas, der zweiten Alten, die ihm diesen Schutz aus

vorgetäuschem Mitleid gewährt. Ihre Heuchelei tritt jedoch spätestens bei Pedros Festnahme in Erscheinung, als sie sein Versteck ohne Skrupel verrät und jede Mitwisserschaft von sich weist (vgl. S.195).

Dass Pedro in Begleitung von Matías ausgerechnet im Bordell untertaucht, begründet der Erzähler folgendermaßen:

[...] avizorantes del peligro, intentando atolondradamente evitar lo inevitable, habían recurrido al fin a aquel subterfugio estúpido, a aquel huir sin sentido hacia el otro mundo por ellos conocido, donde las horas transcurrían con un ritmo distinto y donde los límites de los conceptos no coincidían con los de la realidad diurna en que brillan cosas tales como la muerte y el castigo. (S.177)

Das Bordell wird erneut als eine Art andere Welt dargestellt, in der die Komponenten Raum und Zeit anderen Gesetzen folgen als in der realen urbanen Welt. Pedro und Matías lassen sich folglich von diesem unwirklichen Charakter des Ortes blenden. Sie gehen davon aus, dass es sich um einen isolierten, geschützten Raum handelt, in dem „cosas tales como la muerte y el castigo“ nicht existieren. Dieser Trugschluss resultiert aus der perfekten Illusion des heiligen Ortes, welche das Bordell in der nächtlichen Atmosphäre schafft. Auch als diese Illusion während des Essens, das Pedro und Matías zusammen mit Doña Luisa und den Mädchen tagsüber in der Küche einnehmen, langsam zu zerbrechen droht, verdrängt Pedro diese Signale und hält in seiner Hilflosigkeit an seiner Zufluchtsstätte fest. Die alltäglichen Gegenstände in der Küche irritieren ihn (vgl. S.178). Weiterhin nimmt das gemeinsame Essen, das vom Autor ironisch als Abendmahl geschildert wird („Doña Luisa partió el pan y dio las gracias“, S.182) dem Bordell im Zuge wachsender Intimität nach und nach seinen phantastischen Zauber. Details wie „el vino tinto se contenía en un vaso de plástico azul como de dientes“ oder „las hozagas en las que la impronta de la dueña quedaba dibujada

en grasa de chorizo“ (S.183) enthüllen die Trivialität des Bordellebens und machen die mystische Atmosphäre zunichte. Dennoch verneigt sich Pedro vor Doña Luisa wie vor „una verdadera madre“ (S.181), bittet bei ihr symbolisch um die Vergebung seiner Sünden. Er gibt weder seinem Gefühl des Ekels gegenüber der Bordellbesitzerin nach, noch versucht er, sich der Realität zu stellen. Stattdessen wählt er erneut den passivsten Weg und bleibt im Bordell, bis er von der Polizei gefasst wird. Anstatt zu handeln, flüchtet er sich einmal mehr in die Verdrängung.

Diskurse der Macht: das Gefängnis

Abschließend möchten wir uns dem Diskurs der Macht widmen, der am Ort des Gefängnisses verräumlicht wird. Nach Foucault handelt es sich um einen weiteren heterotopischen Platz, allein dadurch, dass man zum Eintritt in ein Gefängnis gezwungen wird. Das Gefängnis erfüllt damit den wichtigen Grundsatz einer Heterotopie, nicht ohne weiteres zugänglich zu sein. Heterotopien beinhalten grundsätzlich ein System von Öffnungen und Schließungen, welches sie isoliert und undurchdringlich macht.¹³⁹

In *Tiempo de silencio* haben wir es eindeutig mit einem solchen komplett von der Außenwelt abgeschlossenen Raum zu tun, der in seiner Beschaffenheit, z.B. durch das Fehlen von Tageslicht, an das Bordell erinnert. Im Unterschied zum Bordell, welches als Illusionsheterotopie nur die Sinnestäuschung eines ‚anderen Raumes‘ aufrecht erhält, wird das Gefängnis jedoch noch gewaltsamer von der Realität abgeriegelt. Es handelt sich um eine „Abweichungsheterotopie“¹⁴⁰, einen Ort, an dem

¹³⁹ vgl. Foucault 1990, 44.

¹⁴⁰ ebd., 40.

Individuen eingesperrt werden, weil sie ein von der Norm abweichendes Verhalten aufweisen. Die Andersartigkeit der beiden Heterotopien zeigt sich darin, dass Pedro bei seinem ersten Besuch im Bordell die Flucht ergreift, während er das Gefängnis nicht mehr eigenmächtig verlassen kann, da seine Freiheit an diesem Ort von der Staatsgewalt abhängt.

Das Gefängnis befindet sich in der Textstadt Madrid genau im Zentrum der Hauptstadt und markiert damit auch symbolisch das Zentrum der politischen Macht Spaniens. Aufgrund der Angaben im Text können wir das Gefängnis im Herzen der Stadt, an der Puerta del Sol, ansiedeln, und vermuten, dass es sich um die Dirección General de Seguridad handelt.¹⁴¹

Obwohl die Diskurse der Macht im gesamten Roman von Bedeutung sind, da die Überwachung durch das Franco-Regime in der Hauptstadt allgegenwärtig ist, manifestieren sich die politische Macht und deren Auswirkungen auf das Individuum erst in ihrem gesamten Ausmaß, als Pedro wegen der illegal durchgeführten Abtreibung im Gefängnis sitzt.

Wie bereits dargelegt, kennt sich Pedro als Neuankömmling in der Stadt nicht mit den Regeln der Madrider Gesellschaft aus. Gleichzeitig ist er der einzige, der zu Beginn des Romans vorschlägt, das Rechtssystem des Staates im Konflikt mit Muecas hinzuzuziehen, anstatt den Diebstahl der Labormäuse zu akzeptieren: „estamos en un estado de derecho donde existen cosas tales como policía, jueces y capacidad denunciante del ciudadano libre“ (S.12). Doch Pedro muss schnell feststellen, dass dieses Prinzip in der Praxis nicht funktioniert und er Muecas die gestohlenen Objekte wieder abkaufen muss. Später lässt der Autor ausgerechnet den Protagonisten zum Gefangenen des autoritären Rechtssystems werden, auf das dieser in seiner Naivität vertraut hat.

¹⁴¹ vgl. Spaine Long 1991, 104.

Als Pedro das Gefängnis betritt, wird sein Gang als klassischer „camino descendente“ in die Unterwelt geschildert, der den Häftling in unterirdische Flure führt, die von „rejas, rastrillos y cerrojos“ (S.198) übersät sind. Der Protagonist findet sich in einem abgeschirmten, von Begrenzungen geprägten Territorium der Staatsgewalt wieder, welches einschüchternd auf ihn wirkt. Dies macht sich bemerkbar, als Pedro nach endlos sich wiederholenden Befragungen bezüglich der Aufnahme seiner Personalien eine innere Unruhe und Sorge verspürt, die alle anderen Gefühle wie Müdigkeit, Überdruß oder Hunger überlagert (vgl. S.199). Im Vernehmungszimmer herrscht eine bedrohliche Atmosphäre, da die Beamten ihm feindlich gegenüberreten: „[...] algunos empleados se acercaban y le miraban como dieciéndose: «Es éste», y se alejaban después tras recoger un papel evidentemente inútil [...]“ (S.199). Neben den finsternen Blicken und der vorgetäuschten Geschäftigkeit, die sich u.a. durch die willkürliche Anordnung eingestaubter Schreibmaschinen zeigt, nimmt Pedro eine „pequeña porquería que imperceptiblemente iba cayendo“ (S.199) wahr. Ihm wird klar, dass es sich dabei nicht um Staub handelt, sondern um

el miedo que parecía reinar con dominio absoluto en tales zonas, habitadas además de por los regidores y manufactureros de la angustia, por ciertos sutiles seres de color verdoso y barba crecida, nacidos de una raza todavía no antropológicamente clasificada, en cuyos rostros, al ser contemplados atentamente, resplandecía aquel reino absoluto, ante los que Pedro podía inclinarse como ante un espejo que mostrara la naturaleza de la metamorfosis por él mismo sufrida, de la que aún no tenía total conocimiento. (S.199)

Die Büros verwandeln sich hier in einen Raum, der von einer unbestimmten, jedoch deutlich spürbaren Angst regiert wird. An diesem Ort ist das Individuum neben den „regidores y manufactureros de la angustia“ auch einer weiteren Klasse von Beamten ausgeliefert, die Martín-Santos als eine undefinierbare

Rasse beschreibt, die sich durch ein „reino absoluto“ auszeichnet. Trotz ihres harmlosen Äußeren verkörpern sie die Macht selbst und lassen Pedro automatisch zu ihrem Untergebenen werden. Der Abschnitt deutet die psychische (und physische) Verwandlung an, die der Protagonist im Laufe seines Gefängnisaufenthaltes durchlaufen wird.

Seine ersten Reaktionen auf die neue Umgebung sind von der Angst gekennzeichnet. Bei der Befragung ist er gehemmt empfindet eine plötzliche „incapacidad para comprensión de preguntas sencillas [y un] fuerte deseo de ser amable con todo el mundo“ (S.199f.). Seine Beklemmung macht sich auch körperlich bemerkbar, indem er eine „suciedad pegajosa en axilas y en pies [...] por sudor nuevo nunca antes eliminado“ an sich feststellt. Pedro fühlt sich bedroht und sucht über ein „mirar agitado y vertiginoso hacia todos (absolutamente todos) de los rostros de los empleados [...]“ (S.200) verzweifelt nach einer Sympathiequelle, nach einem menschlichen Blick, der ihn retten könnte. Doch die Gesichter der Beamten wirken entstellt, unnahbar infolge der Rollenverteilung, die Pedro den Status eines Schuldigen aufzwingt, während die Beamten ihm in ihrer beruflichen Funktion als Vollstrecker der staatlichen Macht gegenüberstehen. Daher sieht Pedro nichts als „[el] terror que deformaba los rostros [...], hijos de esa raza despreciable en la que todo hombre puede ser trasmutado por la culpa públicamente descubierta, hecha patente y en ruta hacia el castigo“ (S.200). Es ist offensichtlich, dass der Häftling schon vor dem Beweisen seiner Schuld in der Gesellschaft als Verurteilter angesehen wird. Wie wir erläutert haben, liegt Pedros Schuld vor allem darin, dass er eine wichtige soziale Grenze überschritten hat und somit zum Abweichler von der Norm wird. Dies macht auch die Reaktion der einflussreichen Stadtbewohner deutlich, die Matías um Hilfe bittet. Niemand hat Verständnis für Pedros Verhalten, denn „un individuo que no ejerce la profesión y que por tanto tiene necesidad de dinero, es muy extraño que se haya dejado arrastrar

a una encerrona como Matías pensaba“ (S.223). Pedros Schwierigkeiten scheinen die Regeln des starren Gesellschaftsgefüges zu bestätigen, welches vorschreibt, dass Matías sich seine Freunde besser „entre gente de su misma educación“ (S.223) aussuchen sollte. Das Gefängnis wird dadurch auch zu einem Ort der gesellschaftlichen Verdrängung. Wer sich wie Pedro in die Probleme der niederen Gesellschaftsschicht einmischt, wird aus der Großstadt entfernt, in eine Zelle gesperrt, überwacht und bestraft. Das autoritäre Regime versucht, Kontakte zwischen den verschiedenen sozialen Sphären der Hauptstadt zu verhindern, um eine räumliche Ordnung herzustellen, in der ein System der politischen Kontrolle greifen kann. Daraus entsteht eine Mentalität, bei der jeder sich nur um seine unmittelbare Umgebung kümmert und die Konflikte der restlichen Stadtbewohner ausblendet: „Comprendo que un médico aborte a una duquesa o a la hija de un estraperlista, pero que un médico se ponga a abortar en una chabola es cosa nunca vista. No se puede caer más bajo“ (S.191). Pedros Eingreifen wird hier wegen seiner Grenzüberschreitung sogar als unmoralisch dargestellt. Selbst in einer Notlage zieht die Madrider Gesellschaft es vor, die Probleme der Unterschicht zu verdrängen, anstatt den Erhalt der sozialen Ordnung zu gefährden und sich mit der Staatsgewalt auseinandersetzen zu müssen.

Vor seiner ersten Vernehmung begegnet Pedro einer der „omnipotentes habitantes de las oficinas“ mit einer auffallenden Freundlichkeit („una simpatía más debordante, una sonrisa especialmente acogedora, una magnanimidad más fina y providente“, S.200), die sich jedoch als pure Berechnung herausstellt. Die Befragung, die daraufhin vorgenommen wird, gleicht weniger einem Gespräch als einer Abfolge aus abgebrochenen Sätzen, Annahmen und Vermutungen, die Pedro zu einem Schuldgeständnis bewegen sollen:

- De todos formas es inútil que usted...(afirmación de

superioridad basada en la experiencia personal de muchos casos).

- Pero...(apenas adversativa con escasa convicción). [...]

- Perfectamente. Entonces usted... (triumfal).

- ¿Yo?... (horror ante las deducciones imprevistas). (S.201)

Mit rhetorischem Kalkül versucht der Beamte, Pedro in die Enge zu treiben und zu manipulieren. Der Autor kommentiert die Aussagen beider Gesprächspartner mit wertenden Anmerkungen, die in Klammern stehen. Dadurch betont er die völlige Überlegenheit der Staatsgewalt sowie Pedros Unsicherheit, die sich bei jeder Antwort steigert. Als er bei der ersten Vernehmung nicht sofort gesteht, beendet der Beamte das Verhör und legt die Maske der Freundlichkeit ab. Für Pedro verwandelt er sich in „el rostro cuya aparición había estado temiendo desde el momento mismo en que dio comienzo su agonía“ (S.202).

Die zweite Vernehmung im Gefängnis lässt die Macht der Autorität, welche auf Pedro einwirkt, noch klarer hervortreten. In dieser Szene kommt die Rollenverteilung zwischen dem mächtigen, aktiven Vertreter des Staates und dem ausgelieferten, passiven Bürger zum Ausdruck. Während Pedro infolge seiner Einzelhaft („después de un número de horas o de días o de noches difícilmente calculable“, S.232) und wegen der listigen Art der Befragung völlig desorientiert, verwirrt und wehrlos auftritt, gelingt es dem Kriminalbeamten, dem Protagonisten die Bestätigung einer geschickt formulierten Version seiner Schuld abzurufen: „Pedro sintió la verdad que demostraban en su perfecta concatenación las circunstancias rigurosamente concordantes como los eslabones de una cadena de silogismos“ (S.236). Gegenüber einer so überlegenen, auf Logik aufgebauten Rhetorik ist Pedro hilflos; er lässt sich sogar so weit von der Staatsgewalt manipulieren, dass er seine Strafe als gerecht empfindet:

Pedro oía caer estas palabras con interno asentimiento.[...] Los hombres deben afrontar las consecuencias de sus actos. El castigo es el más perfecto consuelo para la culpa y su único posible remedio y corolario. Gracias al castigo el equilibrio se restablecería en este mundo poco comprensible [...]. (S.237)

In dieser Passage gehen Pedros persönliche Gedanken in einen propagandistisch geprägten Diskurs über. Der Strafvollzug wird hier als perfektes Instrument für den Erhalt der öffentlichen Ordnung angepriesen. Die Bestrafung des Individuums bildet demnach nicht nur die einzige Möglichkeit, das durch Abweichungen von der Norm in Unruhe gebrachte soziale Gleichgewicht wiederherzustellen, sondern ist für den Gefangenen sogar als tröstendes Element anzusehen. Die Textstelle mutet wie ein Diskurs der Regierung an, der das Gefängnis als Ort der Bestrafung rechtfertigt und seinen Wert für das System herausstellt.

Als Pedro in seine Zelle gebracht wird, erhalten wir einen beeindruckenden Einblick in die Architektur des Gebäudes. Martín-Santos konstruiert einen fiktionalen Innenraum, in dem das Individuum gänzlich die Orientierung verliert: Pedros Weg „al proceloso averno“ führt zunächst durch

un largo pasillo laberíntico en el que los zigzagues maliciosos estaban dispuestos a lo largo y a lo ancho de dos y también a lo profundo de otra dimensión del espacio, mediante intercalación de artificiosos y disimulados escalones que ora subían, ora descendían sin aparente regla ni posible recuerdo. (S.202)

Der Flur dehnt sich so unregelmäßig in alle drei Dimensionen aus, dass ein kunstvolles Labyrinth entsteht, in dem der Häftling ohne Begleiter verloren ist und welches ein Nachvollziehen des Weges in der Erinnerung unmöglich macht. Am Ende des Flurs befindet sich ein Innenhof, den Pedro durchquert. Auf dem Hof

stehen einige Autos, deren unbewegliche Fahrer, „que miraban sin ver“ (S.202), wie künstliche Objekte wirken. Darauf folgen mehrere Treppen, die zu einem weiteren Büro, „con otro empleado más severo que los de arriba y con máquinas de escribir mejor engrasadas“ führen, wo sich „el ritual diálogo del nombre, apellidos, edad, etc.“ (S.202) wiederholt. Den letzten Teil des Weges legt Pedro über einen weiteren „serpenteante corredor, ahora subterráneo, con luces de neón simuladores del día“ (202f.) zurück. Interessant ist die Beschreibung der unterirdischen Gänge, Treppen und Abzweigungen vor allem deshalb, weil Martín-Santos die labyrinthischen Mauern des Gebäudes lebendig werden lässt:

[...] una nueva *boca*, ya más próxima a las *fauces* definitivas, engullía con poderoso sorbo las almas trémulas de los descendentes. [...] la proxima *boca* da paso a una *garganta* escalonada y tortuosa a través de la que, sin carraspeo alguno, la *ingestión* es ayudada por los movimientos peristálticos del granito cayendo así – tras nuevas rejas – en la amplia plazoleta *gástrica* donde se iniciara la *digestión* de los bien *masticados restos*. Allí efectivamente se procede al *desguace* de cada pieza individual recién cobrada [...].¹⁴² (S.202f.)

In Analogie zur Metapher der Stadt als Organismus, wird auch das Innere des Gefängnisses als Körper dargestellt, der seine Opfer wie ein Ungeheuer verschlingt. Der Eingang zu dem Bereich der Zellen gleicht einem Höllenschlund, die Flure und Gänge sind Teil eines mächtigen Magen-Darm-Traktes, der die Häftlinge wie Nahrungsreste verdaut.

Das Gefängnis bildet also das nährend Organ der politischen Macht, welches seine Gefangenen im Zentrum der Stadt ausbeutet und gefügig macht.

¹⁴² [eigene Hervorhebung]

Die Methoden der Bestrafung und deren Auswirkungen auf den Häftling sind nach Ansicht der Aufseher verheerend: „Salen ustedes destrozados. Mucho peor que los chorizos“ (S.243). Als Pedro die Nachricht erhält, dass er unschuldig ist und das Gefängnis verlassen kann, reagiert er so misstrauisch, dass sich der Beamte über ihn lustig macht. Die ersten Worte, die Pedro nach seiner Entlassung gegenüber Matías und Dorita ausspricht, sind bezeichnend für seine Beklemmung: „¡Vámonos! ¡Vámonos de aquí! – le entró la ansia de repente“ (S.244).

Ebenso wie in der Pension und im Bordell ist auch im Gefängnis die Stille als charakteristisch anzusehen. Die Gefängniszellen werden mit einem „infierno“ verglichen, „en el que, a diferencia de aquellos en que más hábiles demonios atormentan estridentes condenados, no se oyen los gritos de éstos sino que guardan un profundo silencio“ (S.203). Mit dem Ausdruck „demonios“ verweist der Autor auf die Anwesenheit einer geisterhaften, suggestiven und unheimlichen Macht, die den Willen der Gefangenen bestimmt. Schließlich kann die Regierung im Gefängnis über die Freiheit der Person und über die Zeit des Häftlings verfügen. Die Stille entsteht vor allem dadurch, dass die Häftlinge isoliert werden und keinen Kontakt untereinander haben.

In seinem Werk *Surveiller et punir*¹⁴³, welches sich intensiv mit der Entstehung des Gefängnisses als Möglichkeit der Bestrafung durch den Staat sowie mit verschiedenen Prinzipien der Bewachung beschäftigt, geht Foucault ausführlich auf die Isolationshaft ein. Foucault belegt, dass das Prinzip der Isolierung bereits im 19. Jahrhundert ein wesentliches Element innerhalb der Gefängnisstrafe einnimmt. Dabei muss die Isolierung des Sträflings gegenüber der Außenwelt genauso gegeben sein wie die Isolierung der Häftlinge untereinander. Ferner sollte die Strafe

¹⁴³ Foucault 1975.

nicht nur individuell sein, sondern auch individualisierend, damit die Inhaftierten sich nie in einer einheitlichen und solidarischen Masse verbünden. Durch die Isolation kann die Einsamkeit zu einem „instrument positif de réforme“¹⁴⁴ werden, indem sie die Reflexion des Gefangenen begünstigt und damit auch die Stimme des Gewissens anregt. Dadurch, dass das Gewissen arbeitet, ruft die Isolationshaft keine oberflächliche Dressur, sondern eine tiefe Unterwerfung beim Häftling hervor, die seine Sittlichkeit verändert. Außerdem gibt die Isolierung dem Gefangenen die Gewissheit, dass eine maximale, von keinem anderen Einfluss relativierte Macht über ihn ausgeübt wird. So kann nach einiger Zeit der Isolierung das menschliche Wort mit großer Macht in die Seele des Häftlings eindringen.¹⁴⁵

Diese Entwicklung können wir in *Tiempo de silencio* durchaus nachverfolgen. Obwohl er unschuldig festgehalten wird, kann sich Pedro während seiner Haft nicht gegen die immer wiederkehrenden Gewissensbisse und Schuldgefühle wehren. Anstatt sich jedoch über den Tatbestand klar zu werden, den Vorfällen in Ruhe auf den Grund zu gehen, um seine Befreiung beeinflussen oder zumindest eine Strafmilderung erreichen zu können, resigniert Pedro. Seine Resignation zeigt sich darin, dass er die Situation idealisiert („No se está mal. [...] Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto.“, S.209), sich einredet, dass er sich wohl fühlt („Aquí se está bien. Vuelto a la cuna. A un vientre. Aquí protegido“, S.213), und dass er sowieso nicht eingreifen kann („Lo que va a pasar yo no lo puedo provocar. [...] no puedo hacer nada para salir.“, S.209). Er versucht, so wenig nachzudenken wie möglich und verdrängt seine Schuld, indem er sich damit tröstet, dass „[t]odos los hombres cometen errores“ (S.209). Da der Protagonist am Ende

¹⁴⁴ ebd., 239.

¹⁴⁵ vgl. Foucault 1975, 239ff.

des Romans auf allen Ebenen scheitert, ist die Botschaft des Autors eindeutig: Das Individuum scheitert in der mächtigen, feindseligen Umgebung des Regimes, wenn es die äußeren Umstände akzeptiert und wie Pedro eine passive Haltung einnimmt.

Nach Foucault wirkt in der Einzelhaft neben der Kraft des menschlichen Gewissens auch die Architektur auf das Individuum ein. Wenn die architektonische Gestaltung auf die Isolierung des Gefangenen ausgerichtet ist, müssen die Aufseher keinen zusätzlichen Zwang mehr ausüben, weil dieser allein von der Materialität der Dinge, von den „murs terribles“¹⁴⁶ ausgeht. Entsprechend dieser Vorstellung wird der Innenraum des Gefängnisses in *Tiempo de silencio* als sehr nüchtern beschrieben. Alle Wände sind weiß getüncht, und auch der Blick des Häftlings aus seiner Zelle trifft auf eine nackte Wand: „[el] corredor está de tal modo dispuesto que nunca hay celdas enfrente sino sólo una pared lisa“ (S.205). Angesichts dieses Ausblickes bleibt dem Gefangenen nur die Flucht in die Imagination oder die Erinnerung: „sentarse con la mirada fija en el ventanuco y (más allá de él) en la pared desnuda y (más allá de ésta) en el mundo exterior concéntricamente ordenado“ (S.207). Diese Beschreibung der Außenwelt spiegelt die hierarchische Ordnung des Regimes wider, welche eine auf das Zentrum ausgerichtete räumliche Ordnung beinhaltet.

In Einklang mit der Theorie Foucaults sind die Aufseher tatsächlich die einzigen, die Mitgefühl gegenüber den Inhaftierten zeigen. Einige der „guardias maternos, anchos, gordos, altos“ (S.218), welche ständig mit der Angst konfrontiert werden, stellen ihr Mitgefühl unter Beweis, indem sie Pedro unterhalten, ihm eine Zigarette anbieten oder ihn beruhigen. Ohne ihre Autorität einzubüßen, trösten sie die verzeifelten

¹⁴⁶ ebd., 242.

Häftlinge („calmaban los llantos de una mujer en la celda próxima“) oder geben Ratschläge („Tú lo único que tienes que hacer es contestar a lo que te pregunten.“, S.221). Da die Wächter alle zwei Stunden abgelöst werden (vgl. S.219), kann ein zu enger persönlicher Kontakt zu den Gefangenen trotzdem nicht entstehen. Dass gerade diejenigen Menschlichkeit beweisen, welche die Funktion von „inmediatos servidores del poder“ (S.208) ausüben, ist erstaunlich, wenn man bedenkt, dass sich die gesamte Madrider Gesellschaft vor allem durch Egozentrik auszeichnet und Nächstenliebe angesichts der politischen Macht und Kontrolle nicht existiert.

Das Prinzip der Macht liegt laut Foucault weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken. Daraus entsteht ein innerer Mechanismus, eine hierarchisch aufgebaute und von oben gesteuerte Machtmaschinerie, der das einzelne Individuum ausgesetzt ist. Beim Gefängnis handelt es sich folglich um einen Ort, an dem die Macht automatisiert und entindividualisiert wird, dabei aber trotzdem allgegenwärtig bleibt.¹⁴⁷

Ein wesentliches Element der Bewachung stellt das künstliche Licht dar, welches Tag und Nacht brennt und dem Gefangenen zusätzlich zu seiner räumlichen Desorientierung auch die Orientierung in der Zeit unmöglich macht. „Una bombilla colocada en un agujero de la pared sobre el marco de la puerta“ erhellt gleichzeitig den Innenraum der Zelle sowie den Flur, sodass der Aufseher zu jeder Zeit eine „perfecta inspección visual“ (S.205) durchführen kann. Die klassischen Funktionen des Kerkers, „enfermer, priver de lumière et cacher“¹⁴⁸, werden hier zum Teil revidiert, weil das volle Licht und der Blick des Aufsehers zur Kontrolle des Häftlings besser geeignet sind als die

¹⁴⁷ vgl. Foucault 1975, 203.

¹⁴⁸ ebd., 202.

Dunkelheit. Für die Aufseher entsteht ein leicht bewachbarer Raum, für die Häftlinge eine erzwungene und beobachtete Einsamkeit.

Die Überwachung der Bevölkerung tritt in *Tiempo de silencio* auch außerhalb des Gefängnisses zutage. Die Hauptstadt wird von einer stummen, geheimnisvollen, unbemerkten Wachsamkeit beherrscht, die sich im ununterbrochen geöffneten und unterschiedslos über alle Bürger wachenden Auge der Regierung bündelt:

El gran ojo acusador ([...] que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente en las fachadas de las casas pintadas de blanco, en los tejados apenas resistentes de las chabolas, [...] sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen [...]) extendió como cotidianamente su actividad [...]. (S.174)

Die Überwachung durch das Franco-Regime wird auch über die Figur des Polizisten Similiano repräsentiert, der Pedros Fährte durch die Stadt folgt und ihn im Bordell festnimmt (vgl. S.187-198). Obwohl es sich bei Similiano keineswegs um einen aufgeweckten, tugendhaften Wächter handelt, kann er den Verdächtigen souverän und mühelos überwältigen: „La detención fue cosa sencilla hasta para un policía tan poco entusiasta como Don Similiano“ (S.194).

Der Diskurs der Macht wird in *Tiempo de silencio* von einem gewissen Objektismus geprägt. Dies wird anhand der Beschreibung der Zelle deutlich, in der Pedro sich befindet. Obwohl der Leser Informationen über die Form sowie über die exakten Maße des kleinen Raumes, die materielle Beschaffenheit der Tür und der Wände erhält, handelt es sich um eine betont unpersönliche Deskription:

No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Éste, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más

alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero superior. [...] [Las] paredes son de granito. [...] Las dimensiones de la celda son las siguientes. Dos metros cincuenta de altura hasta la parte más alta de la semicúpula; un metro diez desde la puerta hasta la pared opuesta; un metro sesenta en sentido perpendicular al vector anteriormente medido. Dadas estas dimensiones, un hombre de envergadura normal sólo puede estirar a la vez los dos brazos – sin tropezar con materia opaca – en el sentido de las diagonales. Por el contrario, ni un hombre muy alto podría llegar a tocar el techo. [...] La puerta [...] está fabricada en madera seca de buena calidad. A media altura hay en ella un ventanillo de 15 por 20 centímetros, siendo la dimensión mayor la vertical. (S.204)

Mit mathematischer Genauigkeit liefert Martín-Santos hier eine räumliche Beschreibung der Gefängniszelle und erläutert die Dimensionen zusätzlich anhand der Möglichkeiten, wie sich das Individuum in diesen begrenzten Raum einfügen kann. Wir erfahren, welche Position „un hombre de envergadura normal“ oder „un hombre muy alto“ in der Zelle einnehmen können, ohne dass der Erzähler auf die Statur Pedros eingeht. Neben den physisch messbaren Daten greift der Autor auf Ausdrücke wie „el prisionero“ oder „el preso“ (S.204) zurück, welche den Häftling als abstrakte Einheit auffassen und suggerieren, dass sich die Macht auf alle Menschen gleich auswirkt. Die Tatsache, dass die Freiheitsberaubung das Individuum zu einem dem Regime ausgelieferten Objekt werden lässt, spiegelt sich also in einem objektivistischen Diskurs der Macht wider.

Desgleichen weist Spaine Long auf eine „objectification of the body by the state and society“¹⁴⁹ hin, die sich nicht nur im Bordell bemerkbar macht, sondern auch in Bezug auf Florita evident wird. Ihr Körper wird von dem dominanten Vater missbraucht, die Abtreibung findet unter unwürdigen

¹⁴⁹ Spaine Long 1991, 105f.

Bedingungen statt. Dann wird Floritas Leiche mit anderen Leichen auf dem Cementerio del Este beigesetzt, exhumiert und bei der Autopsie förmlich auseinander genommen. Diese Vorgänge, die zum Teil satirisch untermalt sind, haben einen entmenslichenden Effekt und beweisen die Macht, welche Regierung und Gesellschaft auf das Individuum ausüben.

Einen interessanten Ansatz, den wir kurz vorstellen wollen, bietet Spaine Long mit dem Vergleich zwischen der städtischen Ordnung bei Platon und der Madriddarstellung Martín-Santos'. Die von Pedro illegal durchgeführte Abtreibung entspricht einem Verstoß gegen das Ordnungsprinzip Platons, bei dem „one man cannot practise many arts with success“¹⁵⁰. Indem er sich in das Leben der Barackenbewohner einmischt, durchbricht Pedro außerdem das platonische Schema, welches dem Menschen je nach Klasse und Beruf einen bestimmten Platz innerhalb der Stadtgesellschaft zuweist. Sobald eine Figur diesen für sie charakteristischen Ort verlässt, gerät der platonische Ordnungssinn ins Wanken. Beispiele für diese These stellen nicht nur Pedros Grenzüberschreitung bei der Abtreibung sowie sein Versteck im Bordell, sondern auch die Episode auf dem Jahrmarkt dar. Nach Platon bildet eine gesellschaftliche Ordnung in Form eines klar strukturierten urbanen Raumes einen Garant für die politische und soziale Kontrolle der Stadt. Auf dem Jahrmarkt ist die räumliche Ordnung angesichts einer gemischten Masse von Besuchern aus allen sozialen Schichten der Stadtbevölkerung nicht mehr gegeben. Dadurch wird der Jahrmarkt trotz der Anwesenheit des Sicherheitsbeamten zu einem gefährlichen Ort, an dem die Staatsgewalt die Kontrolle verliert und den Mord an Dorita nicht verhindern kann.¹⁵¹

¹⁵⁰ ebd., 94.

¹⁵¹ vgl. ebd., 93-108.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Das Madrid Luis Martín-Santos' setzt sich aus einer facettenreichen Darstellung verschiedener sozialer Milieus, öffentlicher und privater Räume und Orte zusammen, die sich im Text zu einem komplexen Gesamtbild aneinander fügen. Der Anspruch des Autors, alle Ebenen der Madrider Gesellschaft zu erfassen, kommt in einer Vielzahl von Diskursen zum Ausdruck, welche die Stadt und ihre Bewohner aus unterschiedlichen Perspektiven beleuchten.

Diesem Ansatz Martín-Santos' sind wir über eine Untersuchung ausgewählter symbolischer Orte der Stadt begegnet und haben den Text als palimpsestartige Formation von Diskursen betrachtet. Eine Analyse der räumlichen Struktur und Ordnung der Stadt in Zusammenhang mit einzelnen Diskursen, die an bestimmten Orten verräumlicht werden, haben zur Lesbarkeit der Hauptstadt in *Tiempo de silencio* beigetragen und uns vielfältige Sichtweisen auf die Stadt und ihre Gesellschaft eröffnet.

Wie wir festgestellt haben, handelt es sich bei *Tiempo de silencio* um einen Stadttext, in dem die Hauptstadt nicht als Hintergrund für die Romanhandlung dient, sondern als ein den Text strukturierendes Element fungiert. Obwohl Martín-Santos sich bei der Entstehung seiner Textstadt auf zahlreiche geographische Referenzen aus dem ‚realen‘ Madrid stützt, präsentiert er dem Leser keine wirklichkeitsgetreue Abbildung der Kapitale im Jahr 1949. Vielmehr schafft er ein literarisches Diskurs-Madrid, in dem sich seine subjektiven Eindrücke der Großstadt widerspiegeln.

Der Autor bedient sich gezielt der spanischen Hauptstadt als symbolbehafteten Raum, der traditionell das klerikale, monarchische und imperiale Zentrum der Macht verkörpert und als repräsentativer Ausschnitt für ganz Spanien steht. Gerade am Beispiel Madrids kann Martín-Santos umfangreiche Kritik am politischen System der Franco-Regierung üben und demonstrieren, wie dieses sich auf alle Lebensbereiche der Stadtbewohner auswirkt.

Wie unsere topographische Untersuchung der Textstadt ergeben hat, ist die Raumordnung in *Tiempo de silencio* mit der thematischen Vielfalt des Romans, mit seinen Figuren und Handlungssträngen verflochten. Wir nehmen den städtischen Raum aus der Perspektive der Stadtbewohner, also hauptsächlich aus dem Inneren der Stadt heraus, an einigen wenigen Stellen von der Peripherie aus, wahr. Diese Perspektiven ermöglichen es Martín-Santos, dem Leser die Stadt ‚aus nächster Nähe‘ zu präsentieren. Die Figuren bewegen sich in abgegrenzten urbanen Räumen, die weniger durch räumliche als durch symbolische Grenzen voneinander getrennt sind. Grenzüberschreitungen wie Pedros Eingreifen in der Barackensiedlung haben weit reichende Konsequenzen, weil sie die räumliche Struktur der Hauptstadt und damit die Kontrolle des Staates in Unruhe bringen.

Die gesellschaftliche und soziale Ordnung entspricht einer fixen räumlichen Gliederung der Stadt, die vor allem durch den Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie gekennzeichnet ist. Einem mächtigen Stadtkern wird der Stadtrand in Form der Barackensiedlung gegenübergestellt. Dieses zweigliedrige Raummodell lässt zunächst den Eindruck entstehen, dass die Textstadt aus einer Reihe binärer Oppositionen besteht. Das Stadtzentrum scheint von Kultur, Reichtum, Bildung und Wissen geprägt zu sein, während in der Peripherie die niederen Instinkte des Menschen zum Vorschein kommen und Armut und Gewalt vorherrschen. Doch unsere Diskursanalyse, die vier wesentliche

Orte des Stadtzentrums mit einbezieht (das Institut, die Pension, das Bordell, das Gefängnis) hat erwiesen, dass dieser Eindruck in Bezug auf das Zentrum nicht mit der Realität übereinstimmt. Die Arbeitsmethoden am Institut beweisen, dass die spanische Wissenschaft rückständig ist und die Wissenschaftler mehr damit beschäftigt sind, ihr Ansehen in der Stadtgesellschaft zu erhalten, als sich einer innovativen Forschung zu widmen. Auch die Pension und das Bordell sind von der Berechnung der Besitzerinnen gezeichnet. Während die Pensionsbesitzerin eine bestimmte soziale Klasse vorzutäuschen und die Familienehre zu retten versucht, nimmt Doña Luisa die Rolle einer skrupellosen weiblichen Zuhälterin ein. Das Gefängnis bildet als Ort, an dem sich die Diskurse der Macht fokussieren, schließlich den Beweis dafür, dass auch der Stadtkern von der Gewalt durchsetzt ist. Während wir durch die *chabolas* und die dort lebenden Romanfiguren Muecas und Cartucho einen Einblick in eine brutale Art der sozialen Gewalt bekommen, welche sich in den untersten Gesellschaftsschichten entlädt, treffen wir im zentralen Gefängnis auf eine höhere Ebene der Macht. Es handelt sich um die Gewalt des Staates, welche das Verhältnis zwischen dem einflussreichen politischen Regime und dem ihm ausgelieferten Individuum verdeutlicht. Im Gefängnis tritt die Bedrohung durch die politische Macht offen zutage, die den urbanen Raum unsichtbar kontrolliert und regiert. Die kulturelle Armut des Stadtzentrums hebt Martín-Santos anhand der Besuche Pedros im Literaturcafé sowie bei dem Empfang in Matías' Haus hervor. Beide Gelegenheiten bestätigen das Bild des hypokritischen Stadtbewohners, der niveaulose Gespräche führt und sein Verhalten nur auf den äußeren Schein ausrichtet.

Unter den fünf Orten, die wir in dieser Arbeit näher untersucht haben, resultiert die Barackensiedlung als besonders signifikant für das Verständnis des in *Tiempo de silencio* dargestellten Konzepts der Hauptstadt. Als foucaultsche Heterotopie betrachtet, kann

der Zustand der gesamten Stadt an diesem peripheren Ort abgelesen werden. Die geistige und moralische Degeneration, die Apathie und Resignation des Individuums angesichts der miserablen Lebensbedingungen in der Großstadt kommen hier deutlich zur Geltung.

Auf diskursiver Ebene gelingt es dem Autor mit Hilfe der Beschreibung der *chabolas*, die propagandistische Mär vom allgemeinen Wohlstand und Fortschritt im franquistischen Spanien zu konterkarieren. Spanien nimmt den Status eines Entwicklungslandes ein und wird damit zu einem sittenlosen Land außerhalb Europas degradiert.

Bei der Betrachtung der symbolischen Räume der Stadt wäre eine Analyse des Friedhofs als weiterer marginaler, heterotopischer Ort interessant gewesen, die jedoch den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte.

Die wesentlichen Metaphern des Romans kreisen um das zentrale Bild der Stadt als krebsbefallenen Organismus. Egal, ob die Hauptstadt als Ausbeuterin personifiziert wird, ob sie die Gestalt eines umschlingenden Kraken oder die eines monströsen Gehirns annimmt, die Bilder stehen stets in Zusammenhang mit der symbolischen Erkrankung des Stadtkörpers. In diesem Sinne bildet die Barackenzone ein rhizomartiges, unkontrolliert wachsendes Gewebe, das sich wie ein Tumor ausbreitet. Doch auch das Zentrum ist von der Krankheit befallen, die alle gesellschaftlichen Sphären durchzieht. Die Pension, in der als Gegengewicht zu den patriarchalischen Strukturen am Stadtrand das Matriarchat dominiert, kann den Protagonisten trotz ihrer Funktion als Zufluchtsort und *espacio útero* nicht vor den Gefahren der Großstadt bzw. vor seiner eigenen Naivität, Passivität und Verdrängung schützen, die ihn beruflich und persönlich komplett scheitern lassen.

Die trostlose, feindlich anmutende Atmosphäre in der Hauptstadt wirkt sich stark auf dessen Bewohner aus. Anstelle von

Kommunikation, Freundschaft oder menschlicher Nähe zeichnen sich die Stadtbewohner durch Kalkül, Egozentrik und Misstrauen gegenüber ihren Mitmenschen aus. Das Individuum fühlt sich von der politischen Macht und Kontrolle unterdrückt und seiner Umgebung gegenüber entfremdet. Madrid wird zu einem bedrohlichen Lebensraum, in dem die Freiheit des Menschen an keinem Ort gewährleistet ist. Ferner verliert der Einzelne in der großstädtischen Masse die Orientierung und fühlt sich einsam. Deshalb wird die Realität entweder verklärt oder verdrängt. Die Verdrängung persönlicher Triebwünsche ins Unbewusste haben wir detailliert am Beispiel Pedros verfolgen können. Aber auch Alkohol oder Drogen bieten Möglichkeiten, der deprimierenden Realität der Hauptstadt zu entfliehen. Die Diskurse der Verdrängung, die wir in Zusammenhang mit dem Bordell dargelegt haben, weisen außerdem auf ein generelles Problem der Rollenverteilung zwischen Mann und Frau hin, das sich in einem unnatürlichen Schweigen äußert. Zwischenmenschliche Beziehungen sind in *Tiempo de silencio* bis auf wenige Ausnahmen immer von physischer und psychischer Gewalt geprägt, und die sexuellen Kontakte der Stadtgesellschaft erweisen sich als pervers und entartet.

Pedros Odyssee durch die Hauptstadt deckt eine von der Ironie des Autors durchzogene, pessimistische Darstellung Madrids auf, die dem Individuum am Ende nur eine Vision lässt: „[...] la construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora“ (S.113).

LITERATURVERZEICHNIS

1 Primärliteratur

Martín-Santos, Luis: *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral 2005.

2 Sekundärliteratur

Asholt, Wolfgang: „Topographie der Metropole. Erzählstrukturen der spanischen Großstadtliteratur“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* (Bd.39), hg. im Auftr. der Görres-Gesellschaft. Berlin: Duncker & Humblot 1998. S.202-208.

Barthes, Roland: „Semiologie et urbanisme“, in: *Œuvres complètes* (Bd.II, 1966-1973). Paris: Seuil 1994. S.439-446.

Benet, Juan: „Luis Martín-Santos: Eine Erinnerung“ (aus: *Un otoño en Madrid hacia 1950*. Madrid: Alianza 1987), in: Martín-Santos, Luis: *Schweigen über Madrid*. Frankfurt am Main: Eichborn 1991. S.329-334.

Buschmann, Albrecht: „Peripherie ohne Zentrum? Vom Funktionswandel der Metropolendarstellung bei Martín-Santos und Pasolini, Lodoli und Umbral“, in: Buschmann, A./D.Ingenschay (Hg.), *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S.103-113.

Carreño-Rodríguez, Antonio: „Pitos, ritos y mitos: Alegorías del poder en *Tiempo de silencio*“, in: *Revista hispánica moderna* (56). Hispanic Institute, Columbia University. New York 2003. S.149-167.

Deleuze, Gilles/ Félix Guattari: *Rhizome. Introduction*. Paris: Minuit 1976.

Doetsch, Hermann: „Baudelaires Pariser Topographien (am Beispiel von ‚Les Veuves‘)“, in: Mahler, A.(Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination* (Beiträge zur neuen Literaturgeschichte; Bd.170), Heidelberg: C. Winter 1999. S.197-228.

Fernández, Enrique: „La fractura del espacio urbano: El Madrid galdosiano en *Tiempo de silencio*“, in: *Anales Galdosianos* (Bd.35). Excmo: Las Palmas 2000. S.53-64.

Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz [et al.] (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam 1990. S.34-46.

Foucault, Michel: *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. (Bibliothèque des Histoires). Paris: Gallimard 1975.

Foucault, Michel: *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard 1971.

Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard 1969.

Gómez-Montero, Javier: *Elementos para una teoría de la novela de la ciudad: (I)legibilidad e itinerarios*. Vortrag, Iria Flavia, September 2005.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Eine Geschichte der spanischen Literatur* (Bd.1). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990.

Hauser, Susanne: *Der Blick auf die Stadt. Semiotische Untersuchungen zur literarischen Wahrnehmung bis 1910* (Reihe Historische Anthropologie; Bd.12). Berlin: Reimer 1990.

Ingenschay, Dieter: „Großstadtaneignung in der Perspektive des ‚peripheren Blicks‘“, in: Buschmann, A./D.Ingenschay (Hg.), *Die*

andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks.
Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. S.7-19.

Kent, Robert: *Tiempo de silencio. Myth and Social Reality.* St. Louis University, Phil. Diss. 1973. Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms 1973.

Kögler, Hans H.: *Michel Foucault* (Sammlung Metzler, Realien zur Philosophie; Bd.281). Stuttgart/ Weimar: Metzler 1994.

Labanyi, Jo: „Mujer y silencio en ‚Tiempo de silencio‘“, in: *Luis Martín-Santos. Actas de las VI Jornadas Internacionales de Literatura*, San Sebastián, 23-26.4.1990, hg. von Iñaki Beti Sáez. Universidad de Deusto, San Sebastián 1991. S.153-162.

Leenhardt, Jacques: „Eine Ästhetik des Randgebietes“, in: Smuda, Manfred (Hg.): *Die Großstadt als „Text“* (Bild und Text). München: Fink 1992. S.91-100.

Lopez, François: „L’individu et la ville dans le roman espagnole contemporain“, in: *Les villes dans le monde ibérique. actes du colloque de Talence* (Collection de la maison de pays ibériques; Bd. 6) Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1982. S. 65-73.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* München: Wilhelm Fink 1972.

Lynch, Kevin: *La imagen de la ciudad.* Buenos Aires: Infinito 1970.

Mahler, Andreas: „Stadttexte – Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution“, in: Mahler, A.(Hg.): *Stadt-Bilder. Allegorie, Mimesis, Imagination.* (Beiträge zur neuen Literaturgeschichte; Bd.170), Heidelberg: C. Winter 1999. S.11-36.

Martínez Cabajo, Paloma A.: „La (des)composición del espacio matritense“, in: Gabriele, John P. (Hg.): *Nuevas perspectivas sobre el*

98. Madrid/ Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Verfuert 1999. S. 121-130.

Morales Ladrón, Marisol: „Dúblin y Madrid: La ciudad como tematización discursiva en *Ulysses* de Joyce y *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos“, in: *James Joyce. Límites de lo diáfano*. Universidad de Jáen, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Jáen 1998. S.81-98.

Moretti, Franco: *Atlas de la novela europea. 1800-1900*. Madrid: Trama 2001.

Neuhaus, Rolf/ Jesús Serrano: *Madrid. Zeitreise in die spanische Literaturmetropole*. Stuttgart: Klett-Cotta 2004.

Resina, Joan Ramon: „Madrid’s Palimpsest: Reading the capital against the Grain“, in: *Iberian Cities* (Hispanic Issues; Bd.24). New York/ London: Routledge 2001. S.56-92.

Rey, Alfonso/ José-Carlos Mainer: „Luis Martín-Santos“, in: Rico, Franciso (Hg.): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea. 1939-1975* (Bd.8/1). Barcelona: Crítica 1999. S.474-480.

Rey, Alfonso: *Construcción y sentido de ‚Tiempo de silencio‘*. Madrid: Porrúa Turanzas 1988.

Schraibman, José: „‚Tiempo de silencio‘ y la cura psiquiátrica de un pueblo: España“, in: *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (365). Madrid 1977. S.3.

Spaine Long, Sheri: *An anatomy of Madrid in Luis Martín-Santos’s ‚Tiempo de silencio‘*. University of California, Los Angeles, Phil. Diss. 1990. Ann Arbor, Mich.: Univ. Microfilms 1991.

Storr, Anthony: *Freud* (Spektrum Meisterdenker; Bd.4737). Freiburg/ Basel/ Wien: Herder 1999.

Stierle, Karlheinz: *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.