



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Dekonstruktion der Frauenrolle in Luisa  
Valenzuelas *Cuentos de Hades* in  
Auseinandersetzung mit dem sozialgeschichtlichen  
Diskurs des Märchens“

Verfasserin

Elisabeth Christine Erler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.Phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt: Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von: Dr. María Teresa Medeiros-Lichem, PhD



# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung.....</b>	<b>5</b>
1.1 Forschungsüberblick und Gliederung .....	8
1.2 Luisa Valenzuela .....	12
<b>2. Theorieteil.....</b>	<b>16</b>
2.1 Das Märchen .....	16
2.2 Die Sozialgeschichte des Märchens .....	17
2.2.1 Perraults Bearbeitung.....	23
2.3 Annäherung an eine dekonstruktivistische Perspektive .....	31
2.3.1 Dekonstruktion.....	33
2.3.2 Dekonstruktion und Feminismus.....	38
2.3.3 Zusammenfassung .....	42
2.4 Valenzuelas weibliche Poetik.....	43
2.4.1 Valenzuelas Position zum weiblichen Schreiben .....	45
2.4.2 <i>Escribir con el cuerpo</i> .....	48
2.5 Zusammenfassung Theorieteil .....	51
<b>3. Textanalysen.....</b>	<b>53</b>
3.1 <i>Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja</i> .....	53
3.1.1 Geschichte des Rotkäppchen-Märchens .....	53
3.1.2 Die Rotkäppchen-Versionen von Charles Perrault und den Brüdern Grimm .....	54
3.1.3 Luisa Valenzuelas Rotkäppchen <i>Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja</i> .....	57
3.1.4 Bezugnahme auf Perrault .....	58
3.1.5 <i>Der Weg durch den Wald</i> .....	60
3.1.6 <i>Der Wolf</i> .....	62
3.1.7 Dekonstruktivistische Ansätze.....	66
3.2 <i>La densidad de las palabras</i> .....	71
3.2.1 Allgemeines zu dem Märchen <i>Die Feen</i> .....	72
3.2.2 Die Versionen von Charles Perrault und den Grimms: <i>Die Feen und Frau Holle</i> .....	72
3.2.3 Valenzuelas <i>La densidad de las palabras</i> .....	74
3.2.4 Bezugnahme auf Perrault .....	75
3.2.5 <i>Weibliches Schreiben und die Oppositionen</i> .....	77

3.2.6 <i>Der Wald</i> .....	81
3.2.7 <i>Versöhnung der Oppositionen</i> .....	84
3.2.8 <i>Dekonstruktivistische Ansätze</i> .....	86
<b>3.3 <i>La llave</i> .....</b>	<b>90</b>
3.3.1 <i>Allgemeines zu dem Märchen Blaubart</i> .....	90
3.3.2 <i>Die Blaubart-Versionen von Charles Perrault und den Brüdern Grimm</i> .....	91
3.3.3 <i>Valenzuelas La llave</i> .....	92
3.3.4 <i>Bezugnahme auf Perrault</i> .....	93
3.3.5 <i>Politische Komponente</i> .....	94
3.3.5.1 <i>Exkurs zu den Müttern der Plaza de Mayo</i> .....	94
3.3.6 <i>Die Neugier</i> .....	95
3.3.7 <i>Dekonstruktivistische Ansätze</i> .....	105
<b>4. <i>Conclusio</i> .....</b>	<b>110</b>
<b>5. <i>Literaturverzeichnis</i> .....</b>	<b>114</b>

## 1. Einleitung

In meiner Diplomarbeit beschäftige ich mich mit den Erzählungen *Cuentos de Hades*<sup>1</sup> der zeitgenössischen, argentinischen Autorin Luisa Valenzuela. Sie erschienen erstmals 1993 in dem Erzählband *Simetrías*. In dieser Arbeit wird als Schwerpunkt die Darstellung der Frauenfiguren untersucht. Die *Cuentos de Hades* sind eine Anlehnung an die, aus dem europäischen Raum stammenden<sup>2</sup>, klassischen Märchen wie *Rotkäppchen*, *Blaubart*, *Die Feen*, *Schneewittchen*, *Aschenputtel* und *Dornröschen*. Valenzuela selbst bedient sich nicht unbedacht dieser alten Erzählstoffe, sondern schreibt die Märchen in einer feministischen Art und Weise um und dekonstruiert somit die Tradition der klassischen Märchen.<sup>3</sup> Dadurch entstehen Wi(e)dererzählungen, Umerzählungen, andere Versionen. Nicht nur Valenzuela, sondern eine Reihe von AutorInnen des 20. Jahrhunderts<sup>4</sup>, haben sich dieser mittlerweile klassischen Texte ermächtigt und ihre eigenen Versionen verfasst. Valenzuela sieht sich in Bezug auf ihre Rotkäppchen-Version auch selbst in Zusammenhang mit den anderen AutorInnen, wenn sie in ihrem Essay *Ventana de Hadas* schreibt: „Es decir que aporté mi grano de arena a la vasta colección de reescrituras de Caperucita“<sup>5</sup> (Valenzuela 2001, 214).<sup>6</sup> Die Motivation für solche Umerzählungen ist laut Valenzuela besonders von feministischer Sicht aus verständlich, wenn man bedenkt, was die Mädchen durch die Märchentexte lernen sollten, welche Rollenbilder ihnen schmackhaft gemacht werden sollten. Märchen werden oft als pädagogische Lektüre verstanden. So schreibt Valenzuela selbst in ihrem Essay *Ventanas de Hadas*:

---

<sup>1</sup> In deutscher Übersetzung erschien diese Sammlung unter dem Titel *Feuer am Wort* (2008) im Drava Verlag. Weiters sind der Roman *Morgen* (2010) und die Erzählensammlung *Offene Tore. Geschichten aus*

<sup>2</sup> Was die Herkunft der Märchen anbelangt gibt es verschiedenste Theorien. Es ist meist nicht möglich endgültige Aussagen über das Alter und den Ursprung verschiedener Märchen beziehungsweise bestimmter Motive die sich auch in Märchen wiederfinden lassen zu machen. Ein Überblick zu den verschiedenen Herkunftstheorien lässt sich gut zusammengefasst in dem Buch *Märchenforschung Theorien, Methoden, Interpretationen* (2007) von Kathrin Pöge-Alder nachlesen.

<sup>3</sup> Diese Annahme von der ich in meiner Arbeit ausgehe, wird von folgenden Artikeln gestützt: Martinez 2001; Medeiros-Lichem 2009; Muñoz 1996.

<sup>4</sup> Zum Vergleich sei nur auf die Schriftstellerinnen Angela Carter und Margret Atwood verwiesen. Auch unter argentinischen Autorinnen steht Valenzuela in ihrer Auseinandersetzung mit den klassischen Märchen nicht alleine. Neben ihr haben unter anderen auch Silvina Ocampo, Alejandra Pizarnik, Chrisina Piña, Ana María Shua und Marcela Solá mit diesen Märchentexten gearbeitet (vgl. Mackintosh 2004).

<sup>5</sup> Die Zitierweise dieser Arbeit richtet sich nach der MLA (Modern Language Association of America) und folgt somit nicht vollständig dem Stylesheet der Komparatistik Wien.

<sup>6</sup> Das heißt, ich habe mein Sandkorn zu der weiten Sammlung von Neuerzählungen Rotkäppchens beigetragen (Übersetzung E.E.). Ich werde in Folge die spanischen Zitate, von denen ich weder eine deutsche noch eine englische Übersetzung finden kann, in der Fußnote in eigenen Worten übersetzen, um der Verständlichkeit der Arbeit zu dienen. Bei englischen Zitaten gehe ich davon aus, dass sie kein Verständlichkeitsproblem darstellen.

Les [los cuentos de hadas] enseñan a las niñas a no apartarse del camino trillado, a no ser curiosas (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse someter porque algún día vendrá el príncipe azul a rescatarlas, a esperar durante cien años el beso que despierta, en definitiva a ser sumisas y depender del otro, masculino por cierto. (Valenzuela 2001, 212)<sup>7</sup>

Es soll hier gleich zu Anfang angesprochen werden, dass die Darstellung der weiblichen Märchenfiguren nicht gänzlich generalisiert werden kann. Es gibt weibliche Figuren mit unterschiedlichsten Eigenschaften und Positionen in Märchen. Wenn ich in dieser Arbeit dennoch generalisierende Aussagen über weibliche Märchenfiguren mache, beziehe ich mich dabei auf Jack Zipes. In den Märchen werden verschiedenste Frauenfiguren dargestellt. Es lassen sich jedoch bei jenen Frauenfiguren, die historisch wirksam wurden, Gemeinsamkeiten finden (vgl. Zipes 2002, 93). Zipes verweist dabei auf die Brüder Grimm:

For instance among the Grimms' tales there are only a few "heroines" who stand out in the public's memory today – such as Cinderella, Sleeping Beauty, Snow White, Little Red Riding Hood, Rapunzel, the miller's daughter in "Rumpelstiltsken" and the princes in "The Frog King" (Zipes 2002, 94).

Eine Einschränkung auf jene Frauenfiguren im Märchen die ‚Berühmtheit‘ erlangten, erlaubt es doch generelle Aussagen über die Darstellung der Frauenfiguren zu treffen, wie es in Folge der Arbeit auch gemacht wird. Da die Märchen, die Valenzuela für ihre *Cuentos de Hades* auswählt, zu diesen bekanntesten und am meisten adaptierten Märchen gezählt werden können, sind solche Aussagen berechtigt und auch wichtig, da gerade diese Märchen, dadurch, dass sie in „the public's memory“ (Zipes 2002, 94) einen Platz haben, unsere Rollenbilder mitbeeinflussen. Dass gerade jene Märchen dahingehend kritisch betrachtet werden sollen, wird sich im Verlauf der Arbeit, besonders in dem Kapitel zur Sozialgeschichte des Märchens zeigen, denn, wie Zipes weiter schreibt:

For the most part these heroines indicate that a woman's best place is in the house as a diligent, obedient, self-sacrificing wife. In the majority of these tales and their imitations, the male is her reward, and it is apparent that, even though he is an incidental character, he arrives on the scene to take over, to govern, and control her future. (Zipes 2002, 94)

---

<sup>7</sup> Die Märchen bringen den Mädchen bei, nicht vom sicheren Weg abzukommen, nicht neugierig zu sein (wo doch die Neugier die Mutter aller Entdeckungen ist), sich unterwerfen zu lassen – denn der Prinz wird eines Tages kommen, um sie zu retten –, hundert Jahre auf den Kuss zu warten der sie erweckt, unterwürfig zu sein und letztlich vom anderen, natürlich Männlichen, abhängig. (Übersetzung E.E.)

Im Gegensatz zu diesen Märchen, gehören solche die starke, intelligente Heldinnen zeigen nicht in dieser Form zu unserem Märchenkanon, wie es die oben aufgezählten Märchen tun (vgl. Zipes 2002, 94).

Über das Umerzählen von feministischer Perspektive aus hinausgehend, entspricht die immer wieder vorhandene Bearbeitung der klassischen Märchen wohl auch der Gattung selbst. So wurden und werden Märchen immer wieder an veränderte gesellschaftliche Bedingungen, Normen und Werten angepasst. Jack Zipes schreibt über den Zweck solcher Wi(e)dererzählungen:

The purpose of producing a revised fairy tale is to create something new that incorporates the critical and creative thinking of the producer and corresponds to changed demands and tastes of audiences. As a result of transformed values, the revised classical fairy tale seeks to alter the reader's views of traditional patterns, images and codes. (Zipes 1994, 1)

Wie sehr Märchen sich der jeweiligen Gesellschaft anpassen, beziehungsweise auch instrumentalisiert werden, zeigt sich später am Beispiel *Rotkäppchen*.<sup>8</sup> Es lässt sich erkennen, dass beinahe jede Zeit auch ihr eigenes Rotkäppchen hatte (vgl. Ritz 2000). Was für einen Berühmtheitsgrad und somit auch Einfluss bzw. Eingang in die Kinderzimmer die jeweiligen Versionen erreichten, ist eine andere Frage. Deutlich zutage tritt jedoch die Variation der jeweiligen Moralvorstellungen und damit verbunden der Geschlechterrollen in den Märchen. Dieser Punkt wird im Verlauf der Arbeit anhand des Märchens *Rotkäppchen* verdeutlicht werden. Wie bereits in dem Zitat von Jack Zipes dargelegt wurde, hat das Märchen eine besondere Rolle inne, wenn es darum geht, gewisse Normen und Werte einer Gesellschaft darzustellen und zu verhandeln (vgl. Zipes 1994, 1). Um den Kontrast der Frauenrolle in Valenzuelas Texten herauszuarbeiten, vergleiche ich ihre Texte in erster Linie mit jenen von Charles Perrault (1628-1703) und ansatzweise auch mit jenen der Brüder Jacob (1785-1863) und Wilhelm (1786-1859) Grimm. Charles Perrault war ein französischer Autor, der heute besonders für seine Märchensammlung *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: contes de ma Mère l'Oye* (1697) bekannt ist, auf die ich mich in meiner Arbeit beziehe. Um Valenzuelas Märchenversionen zu analysieren ist es wichtig, auf die Märchen Perraults zu verweisen. Seine Märchen sind zu einem Großteil Verschriftlichungen von mündlich überlieferten Volksmärchen. Es blieb jedoch nicht bei einer ‚reinen‘ Verschriftlichung, viel mehr passte Perrault die Inhalte und die Sprache der Märchen den Moralvorstellungen und

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu etwa das Buch von Hans Ritz *Die Geschichte vom Rotkäppchen* (2000), oder Jack Zipes *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1993).

Verhaltensnormen der Adelsgesellschaft des 17. Jahrhunderts an (vgl. Zipes 2006, 43). Damit gingen gravierende Veränderungen in der Darstellung der Frauenfiguren einher. Auch das soll im Verlauf der Arbeit erläutert werden. Valenzuela selbst bezieht sich in ihren Texten auf Perrault. Das macht sie sowohl in den literarischen Texten *Cuentos de Hades*, als auch in verschiedenen Essays. Ein Essay der sich ausschließlich mit Märchen und somit auch mit Perrault auseinandersetzt ist: *Ventanas de Hadas* (2001).

In meiner Diplomarbeit gehe ich von folgender These aus: Valenzuela schafft in ihren *Cuentos de Hades* im Vergleich zu den aus dem 17. Jhd. stammenden Märchen von Charles Perrault neue Möglichkeiten für die Frauenfiguren. Es kommt zu einer Überschreitung von Grenzen, alten Rollenbildern, Normen und Regeln. Es werden Oppositionen wie die zwischen Gut und Böse aufgebrochen. Der Erfahrungsraum, der in den klassischen Texten für die Frauen sehr begrenzt ist, da ein ganzes Set von Verhaltensnormen und Moralvorstellungen mittransportiert wird, das Frauen(figuren) in eine passive Position verweist, ist aufgrund dieser Freisetzung von Möglichkeiten bei Valenzuela um ein Vielfaches erweitert. Valenzuela dekonstruiert aber nicht nur die Texte von Perrault und damit einhergehend die Tradition der klassischen Märchen, sondern konstituiert vor allem eine neue Frauenrolle. Diese ist aber nicht festgeschrieben, da sie – gerade einer Festschreibung entgegengesetzt – darin besteht, das Spektrum der Möglichkeiten etwa in Bezug auf die Sprache zu erweitern. Ihre Konstruktion ist also nicht eine erneute starre Festschreibung, sondern vielmehr, wie bereits erwähnt, eine Erweiterung von Möglichkeiten für die Figuren. Sie besteht gerade darin, dass sie sich der steifen dichotomisierten Zuschreibung verwehrt. Sie kann auch als eine beschrieben werden, die mutig ist, sich ihrer Angst stellt, Zensuren überschreitet, neue Räume erforscht und erobert.

## **1.1 Forschungsüberblick und Gliederung**

Einführend soll hier auf eine Debatte in den 70er Jahren verwiesen werden, die Haase in *Fairy Tales and Feminism* (2004) als Beginn einer feministischen Märchenforschung ansieht. Damit will ich auch zu einer kurzen Thematisierung der feministischen Märchenforschung überleiten, da auch diese Arbeit im Rahmen dieses Forschungsfeldes angesiedelt ist. 1970 erschien Alison Luries *Fairy Tale Liberation* in der *New York Review of Books*. Darin vertritt sie die Meinung, dass Märchen und Volkserzählungen starke Frauen darstellen und somit auch die Befreiung der Frauen unterstützen. Als

Antwort darauf folgte eine Reaktion von Marcia Liebermann, *'Some Day My Prince Will Come': Female Acculturation through the Fairy Tale* (1972), in der sie die Meinung vertritt, dass Luries's Einschätzung der Märchen nicht auf jene Texte zutrefte, die eine gewisse Breitenwirkung haben. So hätten etwa die von Disney adaptierten Versionen eine größere Auswirkung auf Kinder, da sie mit ihren Filmen ein großes Publikum erreichten. Märchen, die relativ unbekannt sind, könnten hierbei nicht als allgemeine Beispiele für das Märchen und dessen Funktion in Bezug auf eine Befreiung der Frau ganz allgemein herangezogen werden, so Liebermanns Kritik (vgl. Haase 2004, 1). Eine breite feministische Märchenforschung etablierte sich ab den 70er Jahren, kleinere Ansätze einer solchen Märchenbetrachtung unter feministischer Perspektive erkennt Haase jedoch schon früher, etwa in Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht*. Bemerkenswert ist dabei der Hinweis, dass auch Beauvoirs Kritik in einer bereits vorhandenen Traditionslinie gesehen werden kann. So schreibt Haase: „Awareness of the fairy tale as a primary site for asserting and subverting ideologies of gender is evident throughout the genre's history“ (Haase 2004, vii). Dabei verweist er zum Beispiel auf die *conteuses*, die französischen Schriftstellerinnen, die wie Perrault im 17. Jahrhundert Märchen verschriftlichten, beziehungsweise neu schrieben und “the fairy tale as a genre with something to say about gender and sexuality” (Haase 2004, vii) verstanden. Insofern können auch ihre Texte als Versuche von Konstruktion und Rekonstruktion des Männlichen und des Weiblichen verstanden werden. Das zeigt uns, dass dieses Bewusstsein über die Rolle der Märchen in Bezug auf den kulturellen Diskurs bezüglich Gender bereits seit Langem besteht (vgl. Haase 2004, viii). Einer der Erfolge des *feminist fairy tale scholarship*<sup>9</sup> war, aufzuzeigen „how women have - for three hundred years at least - quite intentionally used the fairy tale to engage questions of gender and to create tales spoken or written differently from those told or penned by men“ (Haase 2004, ix). Das zeigt einmal mehr, dass das Umschreiben von Märchen, das Umerzählen nicht etwas ist, das erst im 20. Jahrhundert passierte. Gemeinsam ist diesen verschiedenen Arbeiten, dass sie alle in ihren Auseinandersetzungen mit den Texten „a self-conscious, critical engagement with the classical tales as a means to liberate women to imagine and construct new identities“ (Haase 2004, 7) aufweisen. Ausgehend von der Diskussion zwischen Lurie und Liebermann um den Wert der Märchen bezüglich der Repräsentation

---

<sup>9</sup> Haase verwendet den Begriff *feminist fairy tale scholarship*, den ich als ‚feministische Märchenforschung‘ ins Deutsche übertragen habe.

der Frauenrolle wurde im 20. Jahrhundert eine sehr vielseitige und breite Diskussion rund um das Märchen entfacht.

Meine Arbeit ist in zwei Teile gegliedert. Im ersten Teil werde ich den theoretischen Rahmen erarbeiten und im zweiten Teil die Texte *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*, *La densidad de las palabras* und *La llave* analysieren. Die *Cuentos de Hades* beinhalten insgesamt sechs Texte. Auf Grund des Umfangs der Arbeit habe ich mir jedoch nur die soeben genannten drei Texte ausgewählt. Auf *No se detiene el progreso*, *Avatares* und *4 príncipes 4* werde ich somit nicht genauer eingehen.<sup>10</sup> Im Rahmen der Einleitung dieser Arbeit möchte ich noch einen knappen Überblick zu der Autorin Luisa Valenzuela und der Forschung<sup>11</sup>, die es bereits über ihr Werk gibt, geben. Daran anschließend werde ich mit dem Theorieteil der Arbeit. Zuerst wird auf die Gattung des Märchens generell eingegangen werden. Danach wird der erste wichtige Punkt meines theoretischen Rahmens erläutert. Ich will versuchen, eine Sozialgeschichte des Märchens mit Bezug auf Charles Perrault und in eingeschränkterer Form auch der Brüder Grimm zu skizzieren. Dadurch soll der Kontrast der Frauenfiguren in Valenzuelas Texten zu jenen aus dem 17. Jahrhundert ersichtlich werden. Für den sozialgeschichtlichen Teil der Arbeit werden in erster Linie Texte von Jack Zipes herangezogen. Die Auseinandersetzung mit Perrault nimmt in meiner Arbeit viel Platz ein, da es wichtig ist, die Veränderungen, die er an den Texten vorgenommen hat, zu verstehen und auch in einem gesellschaftlichen Kontext zu stellen, um im Anschluss daran die kritische Bezugnahme Valenzuelas zu den klassischen Märchen zu erkennen. Valenzuelas kritische Bezugnahme auf Perrault und im Ansatz auch auf die Grimms verweist nun auf den zweiten Teil des theoretischen Rahmens der Arbeit. Dieses Umschreiben der Märchen von Seiten Valenzuelas lässt sich als dekonstruktivistische Arbeit an den Märchentexten auffassen.

Als zweiten Punkt für den theoretischen Rahmen dieser Diplomarbeit ist also ein dekonstruktivistischer Zugang von Bedeutung. Ich werde zuerst auf einen feministischen Poststrukturalismus verweisen, da die Dekonstruktion als poststrukturalistische Verfahrensweise verstanden werden kann, sowie den Vorgang der Dekonstruktion im Zusammenhang mit meiner Fragestellung erläutern. Im poststrukturalistischen Feminismus steht die Möglichkeit zur Veränderung im Vordergrund (vgl. Weedon 1996, 7). Es werden verhärtete Muster der Geschlechterrollen aufgebrochen, indem ihnen ihre

<sup>10</sup> Diese Wahl hat sich auf Grund meiner persönlichen Präferenz ergeben.

<sup>11</sup> Dabei beziehe ich mich auf die Forschungsschwerpunkte zu Valenzuelas Literatur.

Grundlage, eine scheinbare Essentialität entzogen und ihre Konstruiertheit verdeutlicht wird (Degele 2008, 193). Damit verbunden ist eine radikale Möglichkeit zur Veränderung und Neugestaltung (vgl. Weedon 1996, 7). Indem Valenzuela alte Rollenbilder aufbricht, dekonstruiert sie diese und setzt somit ebenfalls neue Möglichkeiten, Räume und auch einen neuen Zugang zur Sprache frei. Darin liegt auch einer der Hauptunterschiede zu vorangehenden Texten, in welchen die Bereiche der Figuren sehr streng abgegrenzt und geregelt waren. Das wird sich im Verlauf der Arbeit genauer, etwa in Bezug auf die einerseits aktive und andererseits passive Rollenverteilung zeigen. Ein anderes Beispiel, das hierbei von besonderer Bedeutung ist, wäre etwa der eigene Bezug zur Sprache. Die Figuren bei Valenzuela erzählen ihre Geschichte selbst. Darüber hinaus wird ihnen die Neugier und der Wunsch zu wissen, zu erforschen und Erfahrungen zu machen zugestanden. Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch das Aufbrechen von verhärteten Oppositionen, das Valenzuela in ihren Texten aufzeigt. Die Idee einer Dekonstruktion verweist darauf, dass Bedeutung nicht anhand eines Zentrums fixierbar ist, sondern immer in Verschiebung begriffen ist (vgl. Weedon 1996, 25). Wie sich im Theorieteil zum Poststrukturalismus und zur Dekonstruktion zeigen wird, verbleibt es nicht bei einer De-montage, einer Dekonstruktion. Ganz im Gegenteil geht es darüber hinaus um neue Entwürfe, neue Möglichkeiten.

Dabei spielen auch Valenzuelas Essays eine wichtige Rolle, auf welche in einem dritten Punkt des theoretischen Teils meiner Arbeit eingegangen werden soll. Es soll versucht werden, einen Einblick in ihre Ideen zum Schreiben und zur Sprache zu geben, wobei das Hauptaugenmerk auf ihrer Idee des weiblichen Schreibens liegt.

Zusammenfassend kann somit die Arbeit folgendermaßen gegliedert werden: Im Theorieteil wird ein sozialgeschichtlicher Ansatz des Märchens beachtet, die Dekonstruktion als poststrukturalistische Vorgehensweise erarbeitet und in einem dritten Schritt auch auf den theoretischen Teil in Valenzuelas Werk, ihre weibliche Poetik, eingegangen werden. Diese drei Bereiche werden ausführlich behandelt, da sie für die Textanalysen von großer Bedeutung sind. Die Dekonstruktion dient als Verbindungsglied zwischen der Sozialgeschichte der Märchen, in Bezug auf Perrault, und Valenzuelas theoretischen Ansätzen. So wird die patriarchale Tradition der Texte Perraults dekonstruiert und durch diese Dekonstruktion werden neuen Möglichkeiten für die Frauenfiguren eröffnet, die wiederum sehr eng mit Valenzuelas weiblicher Poetik gelesen werden können.

Bevor nun mit der Einführung zu Luisa Valenzuela begonnen wird, soll noch auf einen Punkt hingewiesen werden, der in der Arbeit als eine Art gemeinsamer Nenner fungiert: die Möglichkeit zur Veränderung. Das Märchen transportiert laut Zipes die Hoffnung auf Veränderung (vgl. Zipes 2007, 2). Dass eine Wandlungsfähigkeit auch als Charakteristikum des Genres verstanden werden kann, wird sich im Kapitel zur Sozialgeschichte zeigen. Im zweiten Teil des theoretischen Rahmens zur Dekonstruktion, wird der Hinweis auf Möglichkeiten der Veränderung zentral sein und auch im dritten Theorieteil zu Valenzuelas weiblicher Poetik ist ein Ansatz erkennbar, der um Veränderung bemüht ist, indem es als zentral verstanden wird, Grenzen und Zensuren zu überschreiten.

## **1.2 Luisa Valenzuela**

Luisa Valenzuela wurde 1938 in Buenos Aires geboren. Ihr Vater, Pablo Francisco Valenzuela, der früh verstarb, war Arzt und ihre Mutter, Luisa Mercedes Levinson, Schriftstellerin. Ihre Mutter hatte in ihrem Haus die literarisch-intellektuelle Szene der Stadt zu Besuch. Jorge Luis Borges, Ernesto Sábato und viele andere waren regelmäßige Gäste. Als junges Mädchen interessierte sich Valenzuela für Mathematik und Naturwissenschaften, sie hatte einen starken Forschungsdrang und Entdeckergeist. Valenzuela besuchte die zweisprachige britische Mädchenschule Belgrano und lernte neben Englisch auch Französisch. Eine literarische Karriere hatte Valenzuela eigentlich nicht geplant, sie begann jedoch mit siebzehn Jahren Artikel für verschiedene argentinische Zeitschriften zu veröffentlichen. Ihre Anfänge im Schreiben waren also journalistischer Art. Valenzuela war sehr integriert in das kulturelle Leben in Buenos Aires. Es gab Performances, Theater, Musikalische Veranstaltungen und Schreibkreise. 1959 heiratete sie einen französischen Offizier, mit welchem sie nach Frankreich in die Bretagne zog, wo sie auch ihre Tochter zur Welt brachte. Inspiriert von der Folklore der Region, begann sie kurze Geschichten zu schreiben. Als sie ein Jahr später nach Paris umzogen, begann Valenzuela ihren ersten Roman zu verfassen, *Hay que sonreír* (1966). 1964 kehrte Valenzuela nach Buenos Aires zurück, bald darauf kam es zur Scheidung von ihrem Mann. Fünf Jahre später, 1969, bekam sie ein Stipendium für das *International Writers Program* der Universität Iowa. Dort begann sie, ihren zweiten Roman, *El gato eficaz* (1972) zu verfassen.

Zwischen 1972 und 1974 bereiste Valenzuela Mexico, Paris und Barcelona. 1979 während der argentinischen Militärdiktatur, zog sie nach New York, wo sie für zehn Jahre blieb. Sie war *Writer in Residence* der Columbia University und der New York University. Dort gab sie Literaturkurse und Schreibworkshops. In ihrer Zeit in New York etablierte sie sich immer mehr in akademischen und literarischen Kreisen. Ihr Umzug nach New York war auch aufgrund der Repressionen in Argentinien durch den ‚Schmutzigen Krieg‘ motiviert. Sie kehrte erst 1989 wieder nach Argentinien zurück. Nach ihrer Ankunft brauchte es einige Zeit bis sie sich wieder an das Leben dort gewöhnte. In Argentinien herrschte die Hyperinflation, das Land war von wirtschaftlichen Schwierigkeiten gebeutelt, hinzu kamen die Veränderungen die Argentinien im Verlauf der Militärdiktatur erlebte. Damit setzte sie sich in dem aus dieser Zeit entstammenden Roman *Realidad nacional desde la cama* (1990) auseinander. In Argentinien kombinierte sie ihr Leben als Schriftstellerin mit akademischen Arbeiten (vgl. Diaz 2007, 91-92).

Mittlerweile nimmt Valenzuela weltweit an Konferenzen teil. So gab es 2008 ein Symposium zu ihrem Werk an der Universität Wien, wo sie auch selbst anwesend war. Sie wurde bereits mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Darunter der *Puterbaugh Award* der Universität Oklahoma, die *Machado de Assis* – eine Medaille der brasilianischen Literaturakademie –, der Ehrendoktor des Knox College in Illionois, der Preis *Esteban Echevarría* der argentinischen Organisation Gente de Letras sowie eine Ehrung der Sociedad de escritores y escritoras argentinos (vgl. Diaz 2007, 91-93). Außerdem wurde sie 2011 Mitglied der anerkannten American Academy of Arts and Science und ist eine von vier lateinamerikanischen Mitgliedern.

Gwendolyn Diaz bezeichnet das Werk Valenzuelas folgendermaßen:

The work of Luisa Valenzuela embodies a rare combination of wisdom, humor, sexuality, social and political critique, and formal experimentation. It transcends the purely narrative to become a serious and insightful exploration of the human psyche and the social institutions and ideologies that structure our thoughts and beliefs. (Diaz 2007, 96)

Auf Valenzuelas Schreiben und die von ihr entwickelte weibliche Poetik wird im Theorieteil der Arbeit weiter eingegangen. Valenzuela selbst empfindet jene Literatur, die offen bleibt für Interpretation als gute Literatur: „For me the best literature is that which allows for a rich range of symbolic interpretation“ (Valenzuela 1986C, 29). Eines der aktuellen Sekundärwerke zu Luisa Valenzuela ist *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela* (2010), das verschiedene Artikel vereint. Das Werk entstand anschließend an das bereits erwähnte Symposium zu Luisa

Valenzuela in Wien. Anhand dieser Aufsatzsammlung lassen sich verschiedenen Forschungsansätze, die es zum Werk Valenzuelas gibt, erkennen.<sup>12</sup>

Los textos de Luisa Valenzuela se prestan a variadas e ingeniosas interpretaciones tanto temáticas sobre memoria, desplazamiento, exilio, psiquis social, etc., como lingüísticas sobre su humor, los aspectos lúdicos en su language, así como también a agudos análisis desde ópticas pos-estructuralistas, feministas, pos-feministas y posmodernas. (Díaz, Medeiros-Lichem, Pfeiffer 2008, 10)<sup>13</sup>

Es zeigt sich, dass das Werk Valenzuelas viele Möglichkeiten zur Interpretation anbietet. Eine mögliche Einordnung, die lateinamerikanischen Kategorien entspricht, wäre jene des Post Booms (vgl. Shaw, 1998). Ausgehend von ihrem bereits erwähnten ersten Roman *Hay que sonreír* (1966), sowie dem experimentellen Roman *El gato eficaz* (1972) hat sich die Forschung vor allem mit den linguistischen Aspekten und der Erotik in ihrem Werk auseinandergesetzt (vgl. Díaz, Medeiros-Lichem, Pfeiffer 2010, 9-11). In dieser frühen Etappe ist auch die Auseinandersetzung mit einer ‚lenguaje hembrico‘ (Valenzuela 1982, 91) in ihren Anfängen zu finden. Eine verstärkt politische Dimension ist ab ihren Werken *Aquí pasan cosas raras* (1975) und *Como en la guerra* (1977) feststellbar. Es folgen die Werke *Cambio de armas* (1982), *Cola de lagartija* (1983), *Novela negra con argentinos* (1990), *Realidad nacional desde la cama* (1990), *Simetrías* (1993) und *La travesía* (2001). Diese Werke entstehen zu einem großen Teil während ihrer Zeit in New York und sind die von Forschung und Kritik am meisten rezipierten Werke. Die Thematik der Macht nimmt in Valenzuelas Werk eine ethische wie ästhetische Dimension an. Das zeigt sich in ihrem Bemühen, das zu benennen, was sich einer Benennung zu entziehen versucht (vgl. Díaz, Medeiros-Lichem, Pfeiffer 2008, 10). Dieser Punkt bezieht sich etwa auf die Schrecken der Militärdiktatur in Argentinien und die Notwendigkeit, diesen Horror zu benennen, anstatt ihn zu verschweigen. 2001 wurden ihre gesammelten Essays in *Peligrosas Palabras* herausgegeben. Es folgte *Los deseos oscuros y los otros. Cuadernos de Nueva York* (2002) und *Escritura y secreto* (2002), eine weitere Sammlung zu ihren Reflexionen über das Schreiben. Eine vollständige Aufzählung ihrer Werke ist an dieser Stelle nicht möglich,<sup>14</sup> besonders zu erwähnen ist jedoch unter den aktuelleren

<sup>12</sup> Verdeutlicht wird die umfassende Auseinandersetzung mit ihren Werk in der gesammelten Bibliografie, die für das Buch erstellt wurde.

<sup>13</sup> Die Texte von Luisa Valenzuela präsentieren sich in mannigfaltigen und erfinderischen Interpretationen die sowohl Erinnerung, Auswanderung, Exil, und die soziale Psyche thematisieren, sowie Linguistisches über ihren Humor und die spielerischen Aspekte in ihrer Sprache, als auch in scharfsinnigen Analysen von poststrukturalistischer, feministischer, post-feministischer und postmoderner Perspektive aus (Übersetzung E.E.).

<sup>14</sup> Um sich darüber einen genaueren Überblick zu schaffen ist Valenzuelas Homepage hilfreich: <http://www.luisavalenzuela.com/>

Texten Valenzuelas Roman *El Mañana* (2010). Er kann in gewisser Weise als Resümee von Valenzuelas Poetik verstanden werden (Díaz, Medeiros-Lichem, Pfeiffer 2008, 12). Neben ihren journalistischen Arbeiten, ihren Romanen, Kurzgeschichten und Essays hat Valenzuela auch einige lyrische Texte<sup>15</sup> verfasst. Die zwei aktuellsten Romane von Valenzuela sind *Cuidado con el tigre* (2011) und *La máscara sarda. El profundo secreto de Perón* (2012). Wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, erschienen die für diese Arbeit relevanten Texte *Cuentos de Hades* in dem Band *Símetrias*, der 1993 erstmals herauskam. Insgesamt vereint der Band neunzehn Erzählungen, die auf den ersten Blick nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Der Titel selbst gibt jedoch einen Hinweis darauf, dass es Zusammenhänge gibt. Als grundlegende Motive in dem Erzählband können Sprache und Macht erkannt werden. Macht in persönlichem, oder politischem Zusammenhang, in sichtbarer und unsichtbarer Form (vgl. Magnarelli 1995, 717). Als gemeinsamen Nenner erkennt Magnarelli in den Erzählungen außerdem folgende Fragen, die den Texten zugrunde liegen:

Perhaps the question is, how might we imagine desire and power differently? How might we desire differently? Are these not the basic questions, the essential symmetries, that run throughout the collection and perhaps throughout all times and places? (Magnarelli 1995, 724)

Das Werk Valenzuelas ist beinahe vollständig auf Englisch übersetzt zugänglich. Übersetzungen gibt es auch ins Französische, Deutsche<sup>16</sup>, Japanische, Holländische und Serbokroatische (vgl. Díaz, Medeiros-Lichem, Pfeiffer 2008, 10). Nach dieser Einführung zu Luisa Valenzuela folgt nun der theoretische Teil meiner Arbeit. Es wird damit begonnen eine allgemeine Einführung in die Gattung Märchen zu geben, um daran mit der Sozialgeschichte des Märchens anzuschließen.

---

<sup>15</sup> Ein Auszug ihrer Lyrik ist in *Letras Femininas* 27/1 erschienen (2001, 16-31).

<sup>16</sup> Die *Cuentos de Hades* wurden in deutscher Fassung in der Erzählensammlung *Feuer am Wort* (2008) herausgegeben. In deutscher Übersetzung heißen sie (Fl-)Ammenmärchen. In *Feuer am Wort* sind fünf Erzählungen aus der Sammlung *Cambio de armas*, die sechs *Cuentos de Hades*, übersetzt von Eva Srna, und der Kurzroman *Argentinische Bettrealitäten* enthalten.

## 2. Theorieteil

### 2.1 Das Märchen

Es gibt keine allgemein gültige Definition für das Märchen. Gesagt werden kann jedoch, dass es sich um eine epische Dichtungsform handelt und im europäischen Volksmärchen einige übereinstimmende Merkmale wie zum Beispiel die Unbestimmtheit von Ort und Zeit, oder auch die Thematisierung allgemein menschlicher Konflikte feststellbar sind. Außerdem repräsentieren die Märchenfiguren allgemeine Figuren, die sich strikt in Unterteilungen wie Gut und Böse, oder Schön und Hässlich einteilen lassen. Daraus lässt sich auch die ‚einfache‘ Moral des klassischen Märchens ableiten. Das Gute wird belohnt und das Schlechte bestraft (Best 2004, 323). Mit den Charakteristika des europäischen Volksmärchens hat sich Max Lüthi intensiv befasst. Um auf diese Charakteristika noch etwas genauer zu verweisen, beziehe ich mich auf die von Lüthi verfasste und von Heinz Rölleke bearbeitete Metzler- Ausgabe *Märchen* (2004). Die Merkmale des europäischen Volksmärchens macht Lüthi am Handlungsverlauf, an Personal und Requisiten, sowie an der Darstellungsart fest. Ich will mich nicht zu weit auf gattungstheoretische Überlegungen einlassen, jedoch ein paar wichtige Punkte aufzählen, die schon in der einführenden Definition des Märchens angeklungen sind.

Im geläufigsten Schema des Handlungsverlaufes eines europäischen Volksmärchens wird von einer Schwierigkeit und deren Überwindung erzählt. Der Beginn ist durch eine Aufgabe gekennzeichnet, welche sich aufgrund eines Mangels ergeben hat. Das Märchen endet mit der Lösung der Aufgabe. Insofern ist der gute Ausgang auch als charakteristisch für das europäische Volksmärchen zu verstehen (Lüthi 2004, 25). Die Handlung wird meist von einem Held oder einer Heldin getragen, die der menschlich-diesseitigen Welt zuzuordnen sind. Neben Held und Heldin treten weitere charakteristische Figuren in den Texten auf. Das wären etwa ein/e HelferIn, Kontrastgestalten wie Geschwister, Neider, Auftraggeber und von den HandlungsträgerInnen gerettete Personen. Wichtig ist hierbei, dass alle diese Figuren auf die Heldin beziehungsweise den Held bezogen sind. Die Personen im Märchen sind meistens keine individuellen, sondern allgemeine Figuren. Das zeigt sich einerseits an der Bezeichnung der Figuren nach ihrer Rolle, wie Königin, Schwester, Soldat und andererseits an den sehr geläufigen Namen, wie etwa Hans (vgl. Lüthi 2004, 28). Ein

weitere Charakteristikum ist die recht strikte Unterteilung der Figuren in „gute und böse, schöne und häßliche [...] in groß und klein, vornehm und niedrig usw.“ (Lüthi 2004, 28). Hinzu kommen neben den Figuren der menschlichen Welt auch jene aus der phantastischen Sphäre, wie Hexen, Feen und Riesen. Hier kommt der Aspekt des Magischen, Wundersamen im Märchen hinzu. Der dritte Punkt an dem Lüthi die Charakteristika der europäischen Volksmärchen festmacht, ist die Darstellungsart. Das Märchen schreitet in seiner Handlung rasch voran, die Figuren und Gegenstände werden zwar benannt, aber wie bereits erwähnt, sehr allgemein gehalten. Es wird nicht näher auf die Umwelt der Figuren oder deren Innenleben eingegangen. Die Handlung verläuft meistens auf nur einem Erzählstrang. Dadurch erhält das Märchen eine gewisse Klarheit (vgl. Lüthi 2004, 30).

Wichtig ist auch noch die Unterscheidung in Volksmärchen und Kunstmärchen. Das Volksmärchen entstammt wie der Name schon sagt aus dem ‚einfachen Volk‘ und ist von seiner mündlichen Tradition geprägt. Das Kunstmärchen ist einem/r AutorIn zuordenbar und von ihm/ihr erfunden worden. Die Texte von Perrault und den Grimms sind in diesem Fall den Volksmärchen zuzuordnen, da diese ihre Märchen nicht frei erfunden haben, sondern sich zu einem großen Teil an mündlichen Quellen orientierten (Hallet/Korasek 1996, 12). Die Grenzen sind jedoch auch hier nicht starr. So können auch Kunstmärchen dem Volksmärchen entsprechende Schema aufweisen (vgl. Lüthi 2004, 5).<sup>17</sup>

## 2.2 Die Sozialgeschichte des Märchens

Nach diesem kurzen Umriss der Charakteristika des Märchens, soll im Folgenden versucht werden, anhand von Texten von Jack Zipes auf eine Sozialgeschichte des Märchens einzugehen. Es wird der historischen Kontext von Perraults Umerzählungen erläutert werden, um die von ihm vorgenommenen Veränderungen, in Zusammenhang mit den sozialen Veränderungen seiner Zeit, zu verstehen. Das entspricht im Weiteren auch einem poststrukturalistischen Ansatz, da hierbei versucht wird, den sozialen,

---

<sup>17</sup> Valenzuelas Texte wären im Anschluss daran, meiner Meinung nach, als Kunstmärchen mit Elementen des Volksmärchens zu bezeichnen. Eine so genaue Einordnung ist aber nicht notwendig, sie müssen auch nicht zwingend als Märchen verstanden werden, immerhin spielen sie ja mit der Tradition des klassischen Märchens und dekonstruieren diese auf eine gewisse Art und Weise, wie sich später noch zeigen wird. Diese Anspielungen auf die Tradition der klassischen Märchen zeigt sich ja bereits im Titel *Cuentos de Hades*, anstatt *Cuentos de Hadas*/Feenmärchen (*Hada* bezeichnet auf Spanisch *Fee*). Valenzuelas Titel ist ein Wortspiel mit Feenmärchen und einem gleichzeitigen Verweis auf Hades. Den Gott der Unterwelt im alten Griechenland.

geschichtlichen Kontext miteinzubeziehen, der grundlegend für die Ausformung verschiedener Diskurse und somit auch Vorstellungen von Sprache und Subjektivität ist, die sich auch in den Märchen Perraults<sup>18</sup> zu einem guten Teil wiederfinden lassen. Der Schwerpunkt in diesem Kapitel zur Sozialgeschichte liegt auf der Zeit Charles Perraults. Für meine Arbeit ist es wichtig, genauer auf Perrault und seine Märchen einzugehen, denn erst in Bezug darauf kann in den Textanalysen die Dekonstruktion, die Valenzuela mit der Tradition des klassischen Märchens, den Märchen Perraults und ansatzweise auch jenen der Grimms<sup>19</sup>, vornimmt, ersichtlich werden. Im Verlauf des Kapitels wird versucht, aufzuzeigen, wie die Umformungen die Perrault mit den Texten vorgenommen hat, den Moral und Verhaltensnormen der französischen Oberschicht entsprachen und im Kontext des aufkommenden Bürgertums zu verstehen sind. Mit diesen Moral- und Verhaltensnormen ist auch eine stark patriarchalische Implikation verbunden, wie sich an Perraults Veränderungen an den Frauenfiguren zeigen wird. Denkt man diesen Ansatz weiter, propagandieren Perraults Märchen ein patriarchales System, das die Handlungsmöglichkeiten der Frauen(figuren) enorm beschneidet. Um das herauszuarbeiten, ist der Fokus auf die Darstellung der Frauenfiguren bei Perrault gerichtet und mehr noch auf die Veränderungen, welche in deren Darstellung durch die Verschriftlichung Perraults entstanden und wie diese im gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit zu verstehen sind. Die bekanntesten Märchen des französischen Schriftstellers Charles Perrault erschienen erstmals 1696/97 in einem Sammelwerk und 1697 gesondert unter dem Titel *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités*.<sup>20</sup> Darunter findet sich: *La Belle au bois*

---

<sup>18</sup> Charles Perrault lebte von 1628 bis 1703 in Frankreich. Er war höherer Beamter und Schriftsteller. 1671 wurde er Mitglied der *Académie française*. Er war bereits früh literarisch aktiv. Neben Übersetzungen und Umbearbeitungen schrieb Perrault auch schon eigene Texte. Wie zum Beispiel das Gedicht *Le Siècle de Louis le Grand* mit dem er die Sonderstellung des 17. Jahrhunderts gegenüber den vorhergegangenen Epochen hervorhob. Als er schließlich mit 55 Jahren in den Ruhestand entlassen wurde, begann er sich mit pädagogischen Konzepten auseinanderzusetzen (vgl. Amann 1989, 30-31). Neben der Kindererziehung interessierte Perrault sich außerdem noch für die Lebensläufe großer Männer. So kam es zur Veröffentlichung der *Les Hommes illustres*. Perrault verstarb schließlich 24 Jahre später im Mai 1703 (vgl. Amann 1989, 16-18).

<sup>19</sup> Die Märchen der Brüder Jacob und Wilhelm Grimm spielen in diese Arbeit ebenfalls eine Rolle. Die für die genauere Analyse relevanten drei Texte werden auch mit jenen der Grimms in Verbindung gebracht. Der Schwerpunkt liegt aber auf Perrault. Indem die Grimms ebenfalls beachtet werden, zeigt sich jedoch eine gewisse Tradition in der Darstellung der Frauenfiguren, wie sie auch in Perraults Texten anzufinden ist. Es hat sich gezeigt, dass manche Grimm-Texte indirekt auf die Märchen von Charles Perrault zurückgehen (vgl. Rölleke 2004, 15-16). Die Märchen in den verschiedenen Ausgaben divergieren voneinander. So gibt es manche die weniger überarbeitete Texte aufweisen, andere die extra für Kinder bearbeitet wurden etc. In dieser Arbeit wurde jene von Heinz Rölleke 1980 herausgegebene Reclam-Ausgabe der *Kinder und Hausmärchen* in zweiter Auflage (1997) verwendet.

<sup>20</sup> Wenige Jahre zuvor, 1693/94, waren von Perrault bereits zwei Märchen in Versform erschienen: *Les souhaits ridicules* und *Peau-d'âne*. Für diese Arbeit sind jedoch die sieben, beziehungsweise acht Märchen in Prosa relevant.

*dormant/Dornröschen; Le petit Chaperon rouge/Rotkäppchen; La Barbe Bleue/ Blaubart; Le maître Chat ou le Chat botté; Der gestiefelte Kater; Les fées/Die Feen; Cendrillon ou la petite pantoufle de verre/ Aschenputtel; Le petit pucet/Der Jüngling beim Menschenfresser*, nicht zu verwechseln mit dem eigentlichen Däumlingsmärchen; *Riquet à la houppe*. Der achte Text geht möglicher Weise auf eine Form von Rumpelstilzchen zurück (vgl. Perrault 1986<sup>21</sup>).<sup>22</sup>

In seinem Buch *Fairy Tales and the Art of Subversion* (2006) verweist Zipes auf das Schreiben als sozialen Prozess “as a kind of intervention in a continuous discourse, debate, and conflict about power and social relations” (Zipes 2006, 2). Und so spiegelt auch das Märchen die Zeit, der es entstammt in vielerlei Hinsicht wieder. Märchen, in mündlich überlieferter Form sowie in verschriftlichter Form, sind in der Geschichte verankert. Sie entstehen, laut Zipes, ursprünglich aufgrund von “specific struggles to humanize bestial and barbaric forces that have terrorized our minds and communities in concrete ways, threatening to destroy free will and human compassion“ (Zipes 2007, 1). Das Märchen ist nun bemüht, diesen konkreten Schrecken mithilfe von Metaphern, die den LeserInnen oder ZuhörerInnen zugänglich sind, zu überwinden und die Hoffnung aufkommen zu lassen, dass soziale und politische Bedingungen verändert werden können (vgl. Zipes 2007, 1). Die frühen, mündlich überlieferten Geschichten waren mit Ritualen, Brauchtümern und bestimmten Annahmen und Glaubensvorstellungen von Stämmen und Gemeinschaften verbunden. „They fostered a sense of belonging and hope that miracles involving some kind of magical transformation were possible to bring about a better world“ (Zipes 2007, 2). Die Märchen hatten die Funktion zu warnen, zu unterhalten, anzuregen und aufzu- klären. Sie waren da, um geteilt und ausgetauscht zu werden und auch, um an die Bedürfnisse der ErzählerInnen und ZuhörerInnen angepasst zu werden. Das erscheint mir insofern als relevant, da sich hierbei zeigt, dass das Märchen in seiner Form, besonders in seiner ursprünglichen Form der mündlichen Überlieferung, eine sehr flexible Textsorte ist und eine Anpassung an das Erzählmilieu anbietet. Dieses Umschreiben, Neuschreiben das wir im 20. Jahrhundert etwa von feministischer Seite

<sup>21</sup> Obwohl Perraults Feenmärchen erstmals 1696/1697 erschienen, zitiere ich nach einer Reclamausgabe aus dem Jahr 1986 und gebe das Erscheinungsdatum der Reclamausgabe in den Zitaten an.

<sup>22</sup> Da ich auf Grund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit nur drei Texte der *Cuentos de Hades* analysieren kann, sind auch nur folgende drei Texte von Perrault für die Textanalysen relevant: *La Barbe Bleue/ Blaubart*, *Le petit Chaperon rouge/Rotkäppchen*, *Les fées/Die Feen*; Verwiesen wird aber, mit Einschränkungen, auch auf die anderen Texte, um damit Tendenzen in der Darstellung der Frauenfiguren aufzuzeigen, die in der gesamten Sammlung auffindbar sind.

beobachten können, ist für die Textsorte des Märchens nichts Neues. Vielmehr entspricht es dem Märchen in seiner Geschichte. Die Veränderung zeichnet es in gewisser Weise mit aus. Aber neben der äußeren Veränderung in der Geschichte der Gattung, bringt das Märchen, wie bereits erwähnt wurde, auch in seiner inhaltlichen Aussage einen Verweis auf eine mögliche Veränderung mit sich. So schreibt Zipes: Die Metaphern des Märchens „provide hope that social and political conditions can be changed“ (Zipes 2007, 2). Zipes bezieht sich dabei auch auf die Auseinandersetzung mit Sprache:

The writer/speaker posits the self against language to establish identity and to test the self with and against language. Each word marks a way toward a future different from what may have been decreed, certainly different from what is being experienced in the present: The words that are selected in the process of creating a tale allow the speaker/writer freedom to play with options that no one has ever glimpsed. (Zipes 2007, 2)

Elementar im Märchen ist die *re-creation*, die meist anhand von Magie vonstattengeht und ein Moment der Veränderung ist.

Durch die bereits erwähnte Verschriftlichung der mündlich überlieferten Erzählungen entstand ab dem 15. Jahrhundert das klassische, verschriftlichte Märchen wie wir es heute noch kennen. Dadurch haben sich viele weitere Veränderungen ergeben, wie sich später noch in Bezug auf Perrault zeigen wird. Die ‚einfachen‘ Leute, aus deren Kreisen die Texte oft stammten, waren im Prozess dieser Verschriftlichung nicht von großer Bedeutung. Gebildete Schriftsteller und Schriftstellerinnen<sup>23</sup> haben sich diese mündlich überlieferten Volksmärchen bewusst angeeignet, um sie in einen literarischen Diskurs über den Sittenkodex, Werte und Manieren zu verwandeln, sodass Kinder und Erwachsene zu einem ‚zivilisierten‘ Verhalten, dem sozialen Kodex der jeweiligen Zeit entsprechend, angehalten wurden (vgl. Zipes 2006, 2-3). Trotzdem waren es das Material, der Ton und Stil, sowie die Glaubensvorstellungen dieser ‚einfachen‘ Leute, die in das im Laufe der Zeit neu entstandene Märchen als literarische Gattung miteingeflossen sind (vgl. Zipes 2007, 2-3). Zipes meint, dass verschriftlichte Volksmärchen in diesem Zusammenhang als symbolischer Akt zu begreifen sind, in dem ein mündlich überliefertes Volksmärchen umgewandelt wird, „designed to rearrange the motifs, characters, themes, functions, and configurations in such a way that they would address

---

<sup>23</sup> Neben Perrault gab es zu seiner Zeit viele andere Schriftsteller und auch ein paar Schriftstellerinnen, die sich mit Märchen beschäftigten. Wenn manche vielleicht zu Lebzeiten sogar die Popularität Perraults noch übertroffen haben, blieben doch seine Texte am markantesten bestehen. Auch was den Einfluss auf andere Texte im Ausland betraf. Als Schriftstellerinnen neben Perrault seien hierbei unter anderen Mdm. D`Aulnoy, Mlle L`Héritier, Mme de Murat und Mlle de la Force genannt (vgl. Haase 2004, 18).

the concerns of the educated and ruling classes of late feudal and early capitalist societies“ (Zipes 2007, 6). Diese Erzählungen eignen sich gut zu dem von Zipes genannten Zweck, da sie auch als mündlich überlieferte Fassungen einerseits einer Stabilisierung, Erhaltung einer Gruppe beziehungsweise Gesellschaft dienten und andererseits aber auch die allgemeinen Annahmen, Gesetze, Werte und Normen einer Gruppe in Frage stellten (vgl. Zipes 2007, 6). In der ersten Phase der Verschriftlichung kam es also zu einer Veränderung der Charaktere und Funktionen hin zu den Klassen- und Geschlechtervorstellungen einer frühen kapitalistischen, feudalen und patriarchalen Gesellschaft. Die Stimmen der ursprünglichen ErzählerInnen, die meist illiterat waren, verschwanden zunehmend und da Frauen in den meisten Fällen nicht die Erlaubnis hatten, als Schriftgelehrte tätig zu sein, wurden die Geschichten männlichen Vorgaben und Fantasien entsprechend verschriftlicht. Zipes verdeutlicht das folgendermaßen: „Put crudely, one could say that the literary appropriation of the oral wonder tales served the hegemonic interests of males within the upper classes of particular communities and societies, and to a great extent, this is true“ (Zipes 2007, 7). Zipes verweist jedoch auch darauf, dass das Verschriftlichen andererseits auch einen Teil des Wertesystems jener Bevölkerungsgruppe erhalten hat, die die Märchen in ihrer mündlichen Tradition weitererzählten, wie oben bereits angesprochen wurde. Das heißt, dass unbedingt auch dieser positive Aspekt bei der Verschriftlichung der Märchen mitbedacht werden soll (vgl. Zipes 2007, 7).

Um den gesellschaftlichen Kontext zu verdeutlichen, in dem die Märchen verändert und verschriftlicht wurden, verweist Zipes auf die Zivilisationstheorie von Norbert Elias. Elias zeigt auf, dass die grundlegende soziopolitische Veränderung aufgrund von Absolutismus und Religion zu Ende des 17. Jahrhunderts die Verhaltensnormen in Europa immer mehr in Richtung eines ‚zivilisierten Verhaltens‘ hin drängte. Der kulturelle und politische Einfluss der französischen Bourgeoisie in vielen Bereichen ist mitzubedenken, wenn es darum geht aufzuzeigen, wie Perrault das Märchen, bestimmte mündlich überlieferte Fassungen, sowie manche literarischen, italienischen Märchen, ‚zivilisierte‘ und zu Märchen für Kinder und Erwachsene der Oberschicht machte. Literarische Sozialisation war Teil in dieser breiten Veränderung der Gesellschaft am Ende des 17. Jahrhunderts (vgl. Zipes 2006, 32-36). Die Veränderungen betrafen das gesamte menschliche Leben: Die Standards umfassten Tischmanieren und Kleidung, sowie die Ablehnung von Sexualität und anderen natürlichen, körperlichen Vorgängen. Diese wurden in vielerlei Hinsicht als barbarisch und unzivilisiert

gebrandmarkt. Sozialer Nonkonformismus und Abweichung wurde brutal im Namen der ‚Zivilisiertheit‘ und dem Christentum bestraft (vgl. Zipes 2006, 38). Versuche, menschliche Instinkte zu zähmen, wurden zuerst in der Oberschicht vorgenommen, ausprobiert und weiteten sich erst später in der breiteren Bevölkerung aus. Dazu gehört das Essen mit Besteck, die aufrechte Haltung bei Tisch, eine bestimmte Haltung während eines Gespräches zu wahren, sich in vorgeschriebener Weise zu bewegen, sowie das Unterdrücken von Körperfunktionen. Das waren alles Maßnahmen, die im 15. und 16. Jahrhundert dazu führten, positives lustvolles Verhalten, das bis dahin vollkommen akzeptiert war und als harmlos angesehen wurde, in negatives Verhalten umzudeuten, das im 17. Jahrhundert Missbehagen, Ekel und Abneigung hervorrief (vgl. Zipes 2006, 39).

Diese Form der Zivilisierung legte auch besonderes Augenmerk auf die Kindheit als eigene Lebensphase.<sup>24</sup> Zipes meint dazu: „Moreover, they incorporated standards of comportment for children and adults that have been adopted in our own time and are still of actual interest and concern“ (Zipes 2006, 39). Die Veränderungen sind auch heute noch von Relevanz, sowie auch die propagandierten Verhaltensmuster in den Märchen oft noch unhinterfragt vermittelt werden. Um diese rigiden Standards zu halten, war es wichtig, Gefühle wie Scham und Ängstlichkeit als Reaktion auf nicht-konformes Verhalten zu kultivieren. Scham und Peinlichkeitsgefühl gehen mit der zunehmenden Verinnerlichung der sozialen Veränderungen einher.<sup>25</sup> Es soll nun dargelegt werden wie die Veränderungen, die Perrault an den mündlich überlieferten Märchen in Bezug auf die Frauenfiguren vorgenommen hat, in dem soeben dargelegten Kontext zu verstehen sind.

---

<sup>24</sup> Im Rahmen des Wandels in der Französischen Gesellschaft, dem Zivilisationsprozess, war ein wichtiger Punkt, dass die Kindheit als eigene Lebensphase immer mehr ins Bewusstsein rückte. Es kommt nicht von irgendwo her, dass Perrault und andere SchriftstellerInnen, die auf dem gleichen Gebiet tätig waren, die Frage der Erziehung zu stellen begannen. Zu einem großen Teil schrieben sie die Märchen um Kinder und Jugendliche auf die jeweiligen Rollen in der Gesellschaft vorzubereiten, die sie ihrer Meinung nach einzunehmen hatten. Der Großteil der Märchen richtete sich immer noch an Erwachsene, aber es war eine klare Tendenz vorhanden in diesen Geschichten Verhaltensmodelle zu präsentieren, die Kindern der adeligen Gesellschaft adäquates Verhalten vorzeigten (vgl. Zipes 2006, 13). „In fact, the literary fairy tales differed remarkably from their precursors, the oral folktales and the Italian literary tales, by the manner in which they portrayed children and appealed to them as a possibly distinct audience. The fairy tales were cultivated to ensure that young people would be properly groomed for their social function“ (Zipes 2006, 13).

<sup>25</sup> Damit ist außerdem eine Veränderung in der Gewichtung von Angst verbunden. „Die Ängste des Menschen vor äußeren Mächten werden – ohne je zu verschwinden – geringer“ (Elias 1994, 408-409). Dies wiederum bezieht sich auf die Ängste, die der Spannung zwischen Trieb und Ich entstammen (vgl. Elias 1994, 409).

### 2.2.1 Perraults Bearbeitung

Die Quellen für Perrault waren mündlich und schriftlich überlieferte Märchen. Er selbst hat die lange Tradition der Texte nie abgestritten (Amann 1989, 18).<sup>26</sup> In dieser Arbeit sind die mündlichen Quellen, auf die sich Perrault berufen hat, relevant. Auf die Veränderung, die Perrault, besonders in Bezug auf die Verschriftlichung mündlich überlieferter Märchen, mit den Texten vorgenommen hat, verweist auch Valenzuela in ihren Essay *Ventanas de Hades*. Die mündlich überlieferten Texte vor Perrault waren laut Valenzuela: „Ejemplos de libertad en lugar de llamados al sometimiento“ (Valenzuela 2001, 215).<sup>27</sup> Die Veränderungen, die von Perrault und anderen SchriftstellerInnen seiner Zeit, vor allem in Bezug auf die Frauenrolle, vorgenommen wurden, sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

Um die Veränderungen, die Perrault an den Märchen vorgenommen hat, zu analysieren, teilt Zipes Perraults Märchen in zwei Gruppen ein. Die erste Gruppe sind jene Märchen, die an Frauen gerichtet sind. Dazu gehören *Dornröschen*, *Rotkäppchen*, *Die Feen*, *Blaubart* und *Aschenputtel*.<sup>28</sup> Die zweite Gruppe mit den übrigen Texten, wie unter anderen *Riquet mit dem Schopf* und *Der gestiefelte Kater*, war an Männer gerichtet. Es kann hierbei herausgelesen werden, wie sich die Anforderungen für Frauen und Männer unterschieden. In *Dornröschen* wird eine Figur präsentiert, die als perfekte adelige Dame der damaligen Zeit gesehen werden kann. Sie ist mit den Gaben der Schönheit, einem engelsgleichen Gemüt, Anmut, Musikalität, der Stimme einer Nachtigall und der Fähigkeit zum Tanzen ausgestattet. Des Weiteren ist sie durch einen Zauber dadurch gezwungen, passiv zu sein und hundert Jahre auf den Prinzen zu warten, der sie schließlich rettet und wiederbelebt. Ihre Schlüsselqualitäten sind also Geduld, Passivität, Schönheit und adäquates Sprechen. *Rotkäppchen* ist das einzige Warmmärchen in der Sammlung und hat kein gutes Ende. In Perraults Version stirbt Rotkäppchen. Anhand des negativen Beispiels sollte die Leserin lernen, wie sich ein gutes Mädchen zu benehmen hat. Ein Mädchen sollte nie mit Fremden sprechen und sich im Wald

---

<sup>26</sup> Es lassen sich grob drei Quellen unterscheiden, auf welche die Märchentexte Perraults zurückgehen. Das wären erstens die mündliche Volksüberlieferung, zweitens die literarischen Einflüsse aus Frankreich selbst und drittens die literarischen Einflüsse aus dem Ausland. Die mündliche Erzähltradition wurde von Großmüttern und Ammen, die den Kindern Märchen erzählten, aufrecht erhalten (Amann 1989, 18-21).

<sup>27</sup> Beispiele von Freiheit anstatt Aufrufe zur Unterwerfung (Übersetzung E.E.).

<sup>28</sup> Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass für die Textanalysen dieser Arbeit letztlich nur folgende Texte relevant sind: *Rotkäppchen*, *Die Feen* und *Blaubart*. Der Verweis auf die anderen Märchen Perraults ist aber insofern wichtig, da er es ermöglicht generelle Aussagen über Perraults Märchen zu machen, die über die getroffene Auswahl hinausweisen. Es lassen sich Tendenzen in Bezug auf die Darstellung der Frauenfiguren in Perraults Märchen feststellen, die für die gesamte Sammlung gelten.

vergnügen. Das heißt, sich im Wald zu vergnügen und gehen zu lassen ist gefährlich und wird mit dem Tod bestraft. In *Blaubart* wird die Neugier als verheerende Eigenschaft dargestellt (obwohl die Protagonistin dank ihrer Neugier die Serienmorde Blaubarts aufdeckt und sich somit auch selbst das Leben rettet). Es wird als eine Sünde dargestellt, wenn Frauen neugierig und phantasievoll sind. So schreibt Perrault in seinem Absatz zur Moral, der unter dem Märchen steht: „Sie [die Neugier] gewährt mit Verlaub, werte Damen, ein flüchtiges Vergnügen: kaum gibt man sich ihm hin, ist es auch schon vorbei, und immer ist sein Preis zu hoch“ (Perrault 1986, 81). Auch hier wird die Selbstkontrolle nahegelegt. In *Die Feen* wird die Höflichkeit und Freundlichkeit der Frau propagandiert und dabei werden die Schwestern gegeneinander ausgespielt. In *Aschenputtel* wird einmal mehr eine schöne, geduldige Figur dargestellt, die aufgrund ihrer exzellenten Fähigkeit vom Prinzen geheiratet wird. Aschenputtel fungiert hier auch als eine Art Schönheitskönigin (vgl. Zipes 2006, 39-40).

Perraults Märchen und deren Frauenfiguren zeigen seine limitierte Sicht auf Frauen, die sich auf sein Ideal der zivilisierten Frau der adeligen Oberschicht beschränkte. Es werden Bilder von Frauen propagandiert die „beautiful, polite, graceful, industrious, and properly groomed“ (Zipes 2006, 40-41) sind. Wenn sie dieses Schema nicht erfüllen, nicht wissen, wie sie sich zu kontrollieren haben, folgt Bestrafung. Es werden nicht nur passive Frauenfiguren und aktive Männerfiguren dargestellt, sondern es zeigt sich, wie die Frauenfiguren passiv ‚gemacht‘ werden. In ihrem Buch *Making Gender: The Politics and Erotics of Culture* (1996) verweist Sherry B. Ortner auf die Märchen der Brüder Grimm und stellt fest: „that female characters had to be made to be passive, weak, and timorous, that is, a recognition that agency in girls had to be unmade“ (Ortner 1996, 9). Was Ortner bei den Grimms feststellt, lässt sich auch bei Perrault erkennen. Aktive, handlungsbestimmende Mädchen werden auf die eine, oder andere Art bestraft. Wenn schon die ‚guten‘ Mädchen für ihre Aktivität bestraft werden, trifft es die ‚bösen‘ Mädchen und Frauenfiguren umso mehr. In ihrem Handeln sehr aktive Hexen und böse Stiefmütter finden zu einem grausamen Ende. Wobei Ortner darin die Implikation findet, dass es nicht so sehr ihr moralisches Vergehen ist, für das sie bestraft werden, sondern letztlich allein ihre Handlungsaktivität (vgl. Ortner 1996, 10). So endet auch Perraults Rotkäppchen-Version mit dem Tod des Mädchens, indem sie vom Wolf gefressen wird. Um jedoch die Veränderungen die Perrault, mit den zu einem großen Teil einer mündlichen Tradition entstammenden Texten, vorgenommen hat genauer darzulegen,

wird nun auf ein Beispiel detaillierter eingegangen werden. Gerade am Märchen *Rotkäppchen* kann diese Veränderung sichtbar gemacht werden.

Aufgrund der Nachweise, die von VolkskundlerInnen, EthnologInnen und HistorikerInnen gesammelt wurden, wissen wir, dass es eine eigene mündliche Tradition des *Rotkäppchen*-Märchens gab, das von Bauern und sehr wahrscheinlich von Frauen erzählt wurde (vgl. Zipes 1993, 18). Perraults *Rotkäppchen* kann als Schnittpunkt verstanden werden. Nachdem Perrault die mündlich überlieferte Geschichte verschriftlichte, konnte seine Version von ErzählerInnen und auch anderen SchriftstellerInnen nicht ignoriert werden, sie tradierten von diesem Zeitpunkt an sowohl die mündliche als auch die schriftliche Tradition dieses Märchens weiter. Der entscheidende Punkt ist, dass Perrault die Grundregeln und sexuellen Regulierungen für die darauf folgende Debatte festlegte. Ausgeweitet wurde diese im Anschluss noch von den Brüdern Grimm und danach von den meisten GeschichtenerzählerInnen akzeptiert (vgl. Zipes, 1993, 31-32). Wenn Perraults *Rotkäppchen* im Vergleich zu den mündlichen Vorläufern in Bezug auf den männlich dominierten Zivilisationsprozess gelesen wird, zeigt sich *Rotkäppchen* in der Form von Perrault und seinen Nachahmern als „a projection of male phantasy in a literary discourse considered to be civilized and aimed at curbing the natural inclinations of children“ (Zipes 1993, 31).

Die Veränderungen in Bezug auf das Benehmen und die Bestrafung, die im Diskurs über das fiktionale Mädchen gemacht wurden, verweisen auf tatsächliche Veränderungen, Konflikte und Brüche im westlichen Zivilisationsprozess, die bereits erläutert wurden. Die Zirkulation des beliebten Märchens, führte schließlich zu der noch erfolgreicher Version der Brüder Grimm. Heinz Rölleke hat herausgefunden, dass *Rotkäppchen*, in der Version Perraults, den Grimms von Maria Hasenpflug erzählt wurde, die französische Wurzeln hatte (Rölleke 2004, 77). Außerdem waren die Grimms auch mit der Version Ludwig Tiecks (1773-1853) vertraut, die ebenfalls auf Perraults Version zurückgeht. Tieck führte übrigens den Jäger ein, den die Grimms auch für ihre Version übernahmen. Die Grimms haben bei der Erstellung ihrer *Rotkäppchen* Version aus einer bourgeoisen literarischen Tradition heraus gearbeitet. Die Änderungen, die sie vornahmen, zeigen einmal mehr, nun auch in Zusammenhang zum Kontext der Brüder Grimm, die soziale Veränderung in Bezug auf Kindheit und somit auch die Veränderungen in Bezug auf die den Kindern angepasste Literatur. Die gravierendste Veränderung, die die Grimms vornahmen, ist der gute Ausgang der Geschichte, das Überleben *Rotkäppchens*. Das Mädchen überlebt jedoch nicht, da es sich durch ihre eigene Klugheit selbst befreien

kann, sondern wird vom Jäger gerettet. Die Grimms empfanden das Ende in Perraults Version als zu grausam und auch zu sehr sexuell konnotiert (vgl. Zipes 1993, 33). Des Weiteren wird bei den Grimms Rotkäppchen noch einmal verstärkt als hübsches, naives und hilfloses Mädchen dargestellt, das für das Überschreiten der Verhaltensgrenze bestraft werden muss. Diese Überschreitung stellt sich als Unfolgsamkeit und Hingabe an sexuelles Vergnügen heraus (Zipes 1993, 33). Das entspricht der bürgerlichen Auffassung von Kindheit und Kinder-erziehung, die Perrault in das Märchen einbrachte. Wie bereits erwähnt, erlangte das Grimmsche Rotkäppchen eine Popularität, die über jene von Perrault noch weit hinausging. Die meisten literarischen Variationen sowie Übersetzungen in Europa und Nord-Amerika scheinen sich auf die Version der Grimms zu beziehen (Zipes 1993, 36). Das zeigt auch, dass die Veränderungen welche die Grimms vorgenommen haben noch mehr der Moral und Ethik der aufkommenden Bourgeoisie entsprachen als die Version Perraults aus dem 17. Jahrhundert.

Um nun jedoch darzulegen, wie Perrault die mündliche Rotkäppchen-Tradition veränderte, soll ein von Jack Zipes entnommenes Beispiel für eine mögliche Version *Rotkäppchens* aus der mündlichen Tradition gezeigt werden.

A little peasant girl goes to visit her grandmother carrying freshly baked bread and butter. On her way she meets a werewolf who asks her where she is going and which path she is taking, the one of needles or the one of pins. He takes the shorter path, arrives at the grandmother's house, eats her, and puts part of her flesh in a bin and her blood in a bottle. Then the little girl arrives. The werewolf disguised as the grandmother gives her the flesh to eat and the blood to drink. A crow scolds her for doing this. The werewolf tells her to throw each article of clothing into the fire since she will not be needing her clothes anymore. She gets into bed and asks ritual questions, the first one concerned with how hairy the werewolf's body is. When the werewolf finally reveals that he intends to eat her, she alertly replies that she has to relieve herself outside. He tells her to do it in the bed. She insists that she must do it outside. So the werewolf ties a piece of rope around her leg and allows her to go outside to take care of her natural functions. However, she ties the rope around a tree and runs home. The deceived werewolf follows in hot pursuit but fails to catch her. (Zipes 2006, 44)<sup>29</sup>

Darin sehen wir, dass das Mädchen neben ihrer Klugheit auch ein entspanntes Verhältnis zu ihren Körperfunktionen und ihrer Geschlechtlichkeit aufweist, als sie auf die Heraus-

---

<sup>29</sup> Jack Zipes geht davon aus, dass die mündliche Fassung in der sich Rotkäppchen durch die eigene Klugheit selbst rettet, die geläufigere war: „[i]n the various French oral collections that I have used, the girl always tricks the wolf and escapes in the end“ (Zipes 1993, 4). Wie im Theorieteil zu den Charakteristika des Märchens dargelegt wurde, kann der gute Ausgang als typisch für ein europäisches Märchen verstanden werden. Insofern gehen auch einige französische Volkskundler davon aus, dass die Version mit dem guten Ausgang die geläufigere war, da sie mehr den Charakteristika des Volksmärchens entspricht (vgl. Zipes 1993, 4).

forderungen eines möglichen Verführers trifft. Ein wichtiger Unterschied zwischen Perraults Version und jener in der vorausgehenden mündlichen Erzählung ist, dass eine Schuld Rotkäppchens in der mündlichen Version nicht zur Debatte steht. Im Gegensatz dazu wird Rotkäppchen in Perraults Version durch den Tod bestraft oder vergewaltigt, je nach Interpretation, „because she is guilty of not controlling her natural inclinations“ (Zipes 2006, 45). Bei den mündlichen Varianten bedeutet diese Auseinandersetzung der Protagonistin mit dem Wolf (in mündlichen Märchen ist es oft ein Werwolf), dass sie ihre unzivilisierte Seite in sich erfährt; diese wird in den mündlichen Erzählungen positiv beurteilt. Zipes beschreibt Rotkäppchen in der alten Fassung bei ihrer Rückkehr nach Hause als „wo/man, self-aware and ready to integrate herself in the society *with awariness*“ (Zipes 2006, 46).

Wichtig ist in dieser kurzen Darlegung (für eine ausführliche Textanalyse vgl. Kapitel 3.1.) die Verdeutlichung der Veränderung der Frauenrolle, die Perrault in seinen Texten vorgenommen hat. Über Rotkäppchen hinausschauend, lässt sich als moralische Aussage der Märchen Perraults zum Verhalten der Frauenfiguren erkennen, dass diese passiv auf den richtigen Mann zu warten haben, der ihre Tugendhaftigkeit erkennt und sie schließlich heiratet.

She lives only through the male and for marriage. The male acts, the female waits. She must cloak her instinctual drives in polite speech, correct manners, and elegant clothes. If she is allowed to reveal anything, it is to demonstrate how submissive she can be. (Zipes 2006, 41)

Hier zeigt sich eine sehr klare Teilung. Das aktive Verhalten wird dem männlichen Märchenhelden zugeordnet, das passive Verhalten den Märchenheldinnen. Dummheit ist beinahe eine wertvolle Qualität für Frauen in Perraults Märchen, Intelligenz kann gefährlich werden.

Um die Veränderung in der Darstellung durch Perrault noch zu verdeutlichen, soll auch noch auf die zweite Gruppe von Perraults Märchen eingegangen werden. Das sind jene Märchen, die an Männer gerichtet sind. Darin kommt klar hervor, dass Intelligenz und Ambition wichtig sind. „[I]t is not so much beauty and modesty that counts for men but brains and ambition“ (Zipes 2006, 41). Die Männerfiguren in Perraults Märchen sind nicht nur mit anderen Fähigkeiten ausgestattet wie die Frauenfiguren, sondern haben auch mehr Fähigkeiten zur Auswahl: „None of the heroes is particularly good looking, but they all have remarkable minds, courage, and deft manners. Moreover, they all are ambitious and work their way up the social ladder“ (Zipes 2006, 42). Im Unterschied zu der ersten

Gruppe der Märchen, wo sich zeigt, dass für die Frauenfiguren das höchste Ziel eine Heirat ist, zeigt sich bei den Märchen, die an Männer gerichtet sind, dass sozialer Erfolg und damit verbundene Leistungen wichtiger sind als eine Heirat. Das heißt, „women are incidental to the fates of the male characters, whereas men endow the lives of women with purpose“ (Zipes 2006, 42). Indem Perraults Märchen in Bezug auf die darin vorhandenen Geschlechterrollen gelesen werden, zeigt sich deutlich, dass er versuchte, Idealtypen von Frauen und Männern zu präsentieren, die den Standards des Zivilisierungsprozesses einer französischen Oberschicht entsprechen sollten und das auch taten (vgl. Zipes 2006, 42). Wie er das gemacht hat, zeigt sich auch im Vergleich zu den vorhergehenden Fassungen. Zipes schreibt: „Perrault shifted the narrative perspective of the popular folktale genre from that of the peasantry to that of the bourgeois-aristocratic elite“ (Zipes 2006, 43). Wie sich gezeigt hat, beschneidet diese Verschiebung der Perspektive die Möglichkeiten der Frauenfiguren mehr als jene der Männerfiguren,<sup>30</sup> die in den Texten vorkommen. So schreibt Zipes:

Civility meant enduring the anguish of self-denial because men sought to rationalize their fear of women, sexuality, and equality by establishing regulations that deprived women and other oppressed groups of self-expression and independence. (Zipes 2006, 53)

Die Verformung, die Perrault mit den Volksmärchen und vor allem mit der Rolle der Frau im Märchen vornimmt, tragen Elemente dieses gesellschaftlichen Wandels in sich. So zensierte Perrault etwa die sexuelle Komponente, die in Vorgängerfassungen noch um einiges deutlicher vorhanden war. Diese Tendenz verschärfte sich, wie bereits angedeutet wurde, bei den Grimms die Rotkäppchen zur Unschuld schlechthin stilisieren (vgl. Zipes 2006, 66). Das Mädchen muss lernen „to fear her own curiosity and sensuality“ (Zipes 2006, 66).

Nicht nur Perrault, sondern fast alle MärchenschriftstellerInnen in Frankreich dieser Zeit waren mit den Fragen der Moral, der Normen und Manieren in den Märchen beschäftigt und versuchten ebenfalls ein anständiges, nobles Verhalten in ihren Märchen zu propagandieren. Perrault nimmt in dieser Arbeit so einer zentrale Rolle ein, da sich an ihm und seinen Märchen sehr schematisch jene Frauenfiguren und patriarchalen Implikationen zeigen, auf die sich Valenzuela mit ihren *Cuentos de Hades* bezieht und

---

<sup>30</sup> Wie sich gezeigt hat, unterliegen sowohl die Frauen-, als auch die Männerfiguren fixen Rollenbildern. Die Vorgabe ambitioniert und erfolgreich sein zu müssen, kann auch als Beschränkung verstanden werden. Die Märchen von dieser Perspektive aus zu betrachten wäre ebenfalls interessant, ist jedoch nicht das Thema dieser Arbeit.

letztlich, wie sich zeigen wird, dekonstruiert. Außerdem nimmt Valenzuela, wie bereits angesprochen wurde, sowohl in ihren *Cuentos de Hades*, als auch in manchen ihrer Essays direkt Bezug auf Perrault.

Auch die Märchen der Brüder Grimm<sup>31</sup> sind in der Tradition Perraults zu verstehen. Es wurde gezeigt, dass es bei den Grimm'schen Märchen indirekte Bezüge und Parallelen zu Perrault und anderen französische Quellen gibt. Das heißt, dass sich einige Märchen der Grimms auf französische Quellen rückführen lassen. Auch hugenottische Quellen werden vermutet. Wichtige InformantInnen waren für die Brüder Grimm in erster Linie Frauen aus ihrem näheren Umfeld. Da sind einerseits Marie Hassenpflug und deren Schwestern; wichtige Beiträge kamen auch von Dortchen Wild, der späteren Frau von Wilhelm Grimm. Für den zweiten Band der *Kinder- und Hausmärchen* konnte die Forschung Katharina Dorothea Viehmann als Quelle ausfindig machen. Laut Rölleke kamen die ersten Beiträge von Personen aus einem besser situierten Stadtbürgertum. Das ist insofern interessant, da sie bereits ein anderes Licht auf die verlautbarte ‚Ursprünglichkeit‘ der Märchen aus dem Volk werfen (Rölleke 1992, 76ff). Ab dem zweiten Band der *Kinder- und Hausmärchen* übernahm Wilhelm Grimm die entscheidende Rolle für die Bearbeitung der Märchen. In seinem Stil folgt er den Vorstellungen der Romantik und des Biedermeier. Wichtig ist mir aber hierbei der klare Verweis auf Veränderungen die an den Texten vorgenommen wurden. Das soll keine Abwertung der Texte bedeuten. Ganz im Gegenteil waren diese Veränderungen für die damalige Zeit notwendig, um den Texten zu ihrer Popularität zu verhelfen. Wichtig ist nur der Hinweis darauf, dass es wie bei Perrault Anpassungen und Veränderungen gab. Ab der zweiten Auflage wurden die Märchen von Wilhelm Grimm als Kinderbuch herausgegeben. Es erfolgte somit noch einmal eine gewisse Veränderung der dafür verwendeten Texte. Diese Auswahl beziehungsweise Umgestaltung der Texte erfolgte „im Sinne bürgerlichen Anstands“ (Lüthi 2004, 55). So wurden anstößige Teile weggelassen und die Texte ‚sittlich‘ gemacht. Auch hier lässt sich eine Parallele zu dem Unterfangen Perraults erkennen. In den 1960er Jahren begann in Deutschland Kritik an der unangefochtenen Rolle der Gebrüder Grimm in der deutschen Märchenlandschaft laut zu werden. Wie in Bezug auf Perrault begann man auch hier zu kritisieren, dass sie als

---

<sup>31</sup> Das beschränkt sich auf jene Märchen die sowohl bei Perrault, als auch bei den Grimms in leicht abweichender Darstellungsart vorkommen. Die Grimms haben im Vergleich zu den 8 Prosamärchen Perraults eine umfangreichere Märchensammlung zusammengestellt.

Vertreter „of an education establishment that indoctrinates children to learn fixed roles and functions within bourgeois society“ (Zipes 2006, 60) fungierten.

What became apparent to these writers [welche Umerzählungen anfertigten, Anm. E.E.] and critics was that the Grimms' tales, though ingenious and perhaps socially relevant in their own times, contained sexist and racist attitudes and served a socialization process that places great emphasis on passivity, industry, and self-sacrifice for girls and on activity, competition, and accumulation of wealth for boys. (Zipes 2006, 60)

Dass diese Veränderungen, welche Perrault und weitere MärchenschriftstellerInnen vornahmen zum Nachteil der Frauen geschah, wird in folgendem Zitat (das sich auf Perraults Märchen bezieht) abschließend noch einmal verdeutlicht:

The concept of “morality“ assumes here a very particular value mixed with irony and satire. Perrault argues for the total submission of the woman to her husband. Feminine coquetry (which is only the privilege of the dominant class) disturbs and upsets him: it could be the sign of female independence. It opens the way for the amorous conquest which endangers one of the fundamental values of society - the couple, the family. As we have seen, the heroines of the tales are very pretty, loyal, dedicated to their household chores, modest and docile and sometimes a little stupid insofar as it is true that stupidity is almost a quality in women for Perrault. Intelligence could be dangerous. In his mind as in that of many men (and women) beauty is an attribute of woman just as intelligence is the attribute of man. (Mourey 1978, 40)<sup>32</sup>

Die in der mündlichen Tradition enthaltenen Impulse der Hoffnung auf bessere Lebensbedingungen sind jedoch nicht verloren gegangen, so Zipes, auch wenn viele der Zeichen durch männlich autorisierte Machtpositionen und -verhältnisse manipuliert wurden (Zipes 2007, 31). Aufgrund der Frauenbewegungen im 20. Jahrhundert kam es zu einer Re-Definition von Geschlechterrollen. Dabei wurden veraltete Normen hinterfragt und somit auch die Darstellungen der Frauenfiguren im klassischen Märchen, die ein diesen Normen entsprechendes Verhalten propagandieren. Dabei geht es auch um die romantischen Ideale, die mit den Texten einhergehen, wie etwa die ‘Tugend‘ des passiven Verhaltens, das Warten auf den Prinzen. Aber durch eben erwähnte Veränderungen auf Grund der Frauenbewegungen, haben sich soziale Praktiken und romantische Vorstellungen verändert, welchen diese Märchen nicht mehr gerecht werden. So schreibt Karen E. Rowe:

Fairy Tales, therefore, no longer provide mythic validation of desirable female behavior; instead, they seem more purely escapist or nostalgic, having lost their

---

<sup>32</sup> Diese englische Übersetzung habe ich Jack Zipes *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood* (1993) S.31 entnommen.

potency because of the widening gap between social practice and romantic idealization. (Rowe 1996, 327)

Märchen können in diesem Zusammenhang nicht verallgemeinert werden. Zutreffend ist dieses Zitat jedoch auf eine Tradition des klassischen Märchens im Sinne Perraults und mit Einschränkungen auch der Brüder Grimm. Da sich im vorausgehenden Text die Flexibilität der Märchen und deren Variantenreichtum gezeigt hat, kann eine vermehrt feministische Auseinandersetzung, auch in Form von Umschreibungen, ebenfalls in diesem Kontext verstanden werden. Nämlich insofern, als dass das Märchen einmal mehr gesellschaftliche Veränderungen reflektiert, beziehungsweise anhand des Märchens einmal mehr zur zunehmenden Neuverhandlung von Geschlechterrollen im letzten Jahrhundert Stellung bezogen wird. Im folgenden Kapitel soll nun ein poststrukturalistischer Ansatz beziehungsweise die Dekonstruktion als brauchbares ‚Werkzeug‘ für eine feministische Analyse näher gebracht werden. Das ist wichtig, da – wie bereits angesprochen – Valenzuela mit ihren *Cuentos de Hades* genau jene oben genannten Darstellungen von Frauenfiguren in den Märchen von Perrault und den Grimms und letztlich die darin transportierte patriarchale Implikation dekonstruiert, um im Anschluss daran neue Möglichkeiten für die Figuren anzubieten. Dieses Auf-, Um- und Neuschreiben der Märchen, das sowohl Perrault als auch die Grimms sowie neben vielen anderen SchriftstellerInnen im 20. Jahrhundert auch Valenzuela macht, entspricht der anfangs dargelegten Wechselwirkung von Veränderungen in Märchen und den Normen und Idealvorstellung der jeweiligen Gesellschaft.

### **2.3 Annäherung an eine dekonstruktivistische Perspektive**

Nach dieser Einführung zum Märchen und im Speziellen in einen sozialgeschichtlichen Zugang zu den Märchen Perraults, soll nun im zweiten Teil des theoretischen Rahmens dieser Arbeit ein dekonstruktivistischer Ansatz erläutert werden. Das ist insofern von Bedeutung, als Valenzuela mit ihren *Cuentos de Hades* die patriarchale Tradition, die sich in den Märchen von Perrault zeigt – und soeben erläutert wurde – dekonstruiert und dieser etwas anderes entgegenstellt.

Die Forschung zu Valenzuela stellt einen engen Zusammenhang zwischen ihren Märchen und der Dekonstruktion bzw. dekonstruktivistischen Vorgehensweisen her: So schreibt beispielsweise Nelly Martínez, dass „los textos se presentan como

deconstructores del cuento de hadas tradicional“ (Martínez 2001, 177).<sup>33</sup> Willi Muñoz verweist darauf, dass „la parodia de Valenzuela subvierte el sistema de representación falocéntrico, deconstruye las características de los cuentos de hadas“ (Muñoz 1996, 243).<sup>34</sup> Und auch Medeiros-Lichem nimmt diesen Punkt auf. Laut ihr repräsentieren Valenzuelas *Cuentos de Hades* „a deconstructive view at the models of feminine behaviour of submission and dependence petrified in the traditional fairytales“ (Medeiros-Lichem 2009, 180). Es lassen sich hier bereits grundlegende Ansätze erkennen, wie Valenzuelas Texte in Bezug auf dekonstruktivistische Vorgehensweisen gelesen werden können. In der Forschung wird auf eine Dekonstruktion der klassischen Märchen und der mit ihnen einhergehenden Verhaltensnormen, also auch deren Konzepten von Gut und Böse, von richtigem und falschem Verhalten hingewiesen. Die moralischen Grundaussagen in den Märchen von Perrault werden somit dekonstruiert und damit einhergehend auch die patriarchale/phallozentrische Tradition, welche sie transportieren.

Valenzuela selbst lässt ihr Interesse an der Dekonstruktion generell bereits 1986 in ihrem Essay *Pequeño Manifiesto* deutlich werden, wenn sie schreibt:

En lo personal me interesa deconstruir el discurso del poder, ver a través de él, develar qué nos ésta diciendo en realidad mientras expresa aparentemente todo lo contrario. Como quien desbarata un mecanismo o desarma el juguete para ver cómo funciona, es posible descubrir en el juego de connotaciones y asociaciones una posible verdad que se cuela contra todas las intenciones del emisor delata sus falacias. (Valenzuela 2001, 90)<sup>35</sup>

Ihr dekonstruktivistischer Zugang ist also nicht nur in den *Cuentos de Hades* gegeben. Ein Interesse daran, Machtdiskurse zu dekonstruieren und zu subvertieren ist in ihren Werk vielerorts erkennbar. Dass ein solcher Zugang mit Sprache verbunden ist, zeigt sich bereits in diesem Zitat. Valenzuela verweist darauf, dass die Brüchigkeit einer vermeintlichen Wahrheit, einer Ideologie bereits in deren Sprache selbst anzufinden ist und somit Machtdiskurse entlarvt werden können. In diesem Kapitel soll nun dargelegt werden, wie Dekonstruktion im Zusammenhang dieser Arbeit zu verstehen ist. Dafür soll zuerst allgemeiner auf die Dekonstruktion eingegangen werden, um im Anschluss daran spezifischer darzulegen, wie jene für diese Arbeit unter feministischer Perspektive von

---

<sup>33</sup> Die Texte zeigen sich als Dekonstruktionen des traditionellen Märchens (Übersetzung E.E.).

<sup>34</sup> die Parodie Valenzuelas das System der phallozentrischen Repräsentation subvertiert und die Charakteristika der Märchen dekonstruiert (Übersetzung E.E.).

<sup>35</sup> Persönlich interessiert es mich, den Diskurs der Macht zu dekonstruieren, hinter ihn zu blicken, aufzuzeigen was er uns wirklich sagt, während das genaue Gegenteil ausgedrückt wird. So wie einer einen Mechanismus zerstört, oder ein Spielzeug zerlegt, um zu sehen, wie es funktioniert. Es ist möglich, im Spiel der Konnotationen und Assoziationen eine mögliche Wahrheit zu finden, welche sich trotz allen Intentionen des ‚Senders‘ einschleicht und seine Fehlschlüsse verrät (Übersetzung E.E.).

Bedeutung ist. Um die Dekonstruktion als Verfahrensweise darzulegen, wird auf Derrida eingegangen und auf seine Ideen der *différance* und Unentscheidbarkeit verwiesen werden. In Bezug auf die Arbeit fungiert die Dekonstruktion als Bindeglied zwischen der dargelegten Sozialgeschichte in Bezug auf die Märchen Perraults und der weibliche Poetik die Valenzuela entwirft und die im nächsten Kapitel behandelt wird.

### 2.3.1 Dekonstruktion

Die Dekonstruktion kann als eine poststrukturalistische Vorgehensweise<sup>36</sup> verstanden werden. In der poststrukturalistischen Theorie, wie in allen anderen Theorien auch, gibt es ein spezifisches Verständnis von Sprache, Subjektivität, Wissen und Wahrheit (vgl. Weedon 1996, 19-21). Die Sprache etwa fungiert als gemeinsamer Faktor in den verschiedenen poststrukturalistischen Ansätzen, indem sie als Ort verstanden wird, in welchem sich soziale Strukturen organisieren, die politische und gesellschaftliche Konsequenzen haben. Insofern als sich Bedeutung durch und innerhalb der Sprache konstituiert, konstituiert sich auch unser Selbst, das Verständnis, das wir von uns selbst haben durch Sprache:

Language is the place where actual and possible forms of social organization and their likely social and political consequences are defined and contested. Yet it is also the place where our sense of ourselves, our subjectivity, is *constructed*. (Weedon 1996, 21)

Sprache in einem poststrukturalistischen Verständnis ist nicht Ausdruck einer einmaligen Individualität, vielmehr konstruiert die Sprache erst Subjektivität. Subjektivität in diesem Verständnis ist nicht fixiert oder als eine Einheit zu verstehen. Dabei zeigt sich ein markanter Unterschied zum Humanismus und dessen Vorstellung von Subjektivität (vgl. Weedon 1996, 21).<sup>37</sup> Entgegen dem humanistischen Verständnis von Subjektivität bietet

---

<sup>36</sup> In diesem Zusammenhang sei auf Chris Weedons *Feminist Practice and Poststructural Theory* (1996) verwiesen. Der Begriff des Poststrukturalismus ist in seiner Bedeutung, wie Sprache überhaupt, pluralistisch. Eine endgültige Definition gibt es nicht. Vielmehr muss der Begriff im Zusammenhang mit den TheoretikerInnen, die ihn geprägt haben, verstanden und jeweils angepasst werden. Zu jenen TheoretikerInnen gehören etwa Jacques Derrida, Louis Althusser, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Michel Foucault und Judith Butler. Ein feministischer Poststrukturalismus im Sinne Weedons lässt sich etwa so zusammenfassen: Feministischer Poststrukturalismus ist ein Modus der Wissensproduktion welcher poststrukturalistische Theorien von Sprache, Subjektivität, sozialen Prozessen und Institutionen benützt, um vorhandene Machtverhältnisse zu verstehen, sowie Strategien und Bereiche der Veränderung ausfindig zu machen. Er ist eine Theorie „which decentres the rational, self-present subject of humanism, seeing subjectivity and consciousness as socially produced in language, as sites of struggle and potential change“ (Weedon 1996, 40). Grundlegend ist die Möglichkeit der Veränderung, die mit einem solchen Ansatz einhergeht und von Weedon immer wieder betont wird.

<sup>37</sup> Diese Unterscheidung ist grundlegend für eine poststrukturalistische Konzeption von Subjektivität. Im Humanismus wird von einer Essenz im Innersten eines Individuums ausgegangen, die es zu dem macht,

der Poststrukturalismus eine Subjektivität an, „which is precarious, contradictory and in process, constantly being reconstituted in discourse each time we think or speak“ (Weedon 1996, 32). Die politische Komponente dieser Dezentralisierung des Subjekts und Ablehnung eines Glaubens an eine essentielle Subjektivität „opens subjectivity to change“ (Weedon 1996, 32). Das Subjekt ist Produkt der Gesellschaft und Kultur, in der wir leben und befindet sich in ständiger Bewegung.<sup>38</sup> Seine theoretische Grundlage findet der Poststrukturalismus in dem ihm vorausgehenden Strukturalismus und den dafür prägenden Ansätzen des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure (1857-1913). Anhand von Saussures Zeichentheorie zeigt sich, dass Sprache keine bereits gegebene soziale Realität reflektiert, sondern diese viel mehr erst für uns konstituiert.

Von seinem Konzept nehmen poststrukturalistische TheoretikerInnen jedoch Abstand, indem sie darlegen, wie mit jener sprachlich produzierten Differenz bestimmte Hierarchien und Machtverhältnisse einhergehen. Im Gegensatz zum Strukturalismus werden im Poststrukturalismus der Wandel und die Diskontinuität betont (vgl. Weedon 1996, 22-24). Die Kritik an Saussure wurde am deutlichsten durch den Begründer der Dekonstruktion, Jacques Derrida (1930-2004), formuliert. Eine fixe Definition zur Dekonstruktion ist im Verständnis von Derrida nicht möglich. Beziehungsweise kann Dekonstruktion nicht festgemacht werden, sie zeigt gerade die Unmöglichkeit einer solchen Festschreibung auf.<sup>39</sup> Trotzdem muss für den Verlauf dieser Arbeit und die Analyse von Valenzuelas Zugang zu Märchen versucht werden, sie greifbar zu machen. Anhand Derridas Lektüre von Saussure lässt sich beispielhaft der Vorgang einer Dekonstruktion ablesen. Deshalb soll darauf kurz eingegangen werden, um anschließend generelle Schlüsse zu fassen. Bei Saussure erhalten die Signifikanten ihre Identität

---

was es ist. Die Natur dieser Essenz variiert je nach humanistischem Diskurs. Das poststrukturalistische Verständnis von Subjektivität bricht mit jenem des Humanismus.

<sup>38</sup> Indem Subjektivität als ständiger Prozess verstanden wird und die Sprache dabei eine so signifikante Rolle spielt, kommt es in gewisser Weise auch zu einer Aufwertung der Funktion, die Literatur dabei erfüllen kann. So schreibt Catherine Belsey in *Constructing the Subject. deconstructing the text* (1985): “No one, I think, would suggest that literature alone could precipitate a crisis in the social formation [...] [but] literature as one of the most persuasive uses of language may have an important influence on the ways in which people grasp themselves and their relation to the real relations in which they live” (Belsey 1985, 662).

<sup>39</sup> Wenn doch nach einer Definition von Derridas Dekonstruktionsbegriff gesucht wird, kann man in einem Brief an einen japanischen Übersetzer fündig werden: „Wenn ich das Risiko eingehen müsste – Gott behüte mich davor – eine einzige knappe, elliptische und sparsame Definition der Dekonstruktion als ein Lösungswort auszugeben, so würde ich einfach, ohne einen Satz zu bilden, sagen: mehr als eine Sprache/nichts mehr, was einer Sprache angehört (plus d’une langue).“ (Derrida 1988, 31) Wir haben es hier also mit einer ‚Definition‘ zu tun, die keine sein will und sich einer Festschreibung entzieht beziehungsweise nicht sprachlich festgemacht werden kann, die jedoch sprachlich besteht. Wichtig ist hierbei in erster Linie der Hinweis darauf, dass Derrida folgend keine allgemein gültige Definition von Dekonstruktion gemacht werden kann.

aufgrund einer Differenz zueinander. Bei Derrida sind die Signifikanten in einem endlosen Prozess der Verschiebung begriffen. Das heißt auch, dass der „effect of representation, in which meaning is apparently fixed, [...] but a temporary retrospective fixing [...]“ ist (Weedon 1996, 25).

Auf die Unfixierbarkeit von Zeichen und das retrospektive Element wird weiter unten im Kapitel noch einmal in Bezug auf Derridas Neologismus *différance* eingegangen werden. Anhand seiner Saussure-Lektüre zeigt Derrida auf, wie die Rede im Gegensatz zur Schrift privilegiert wird und der Rede eine Art Präsenz zugesprochen wird, sie als ursprünglicher und letztlich als wahrer gilt als die Schrift. Das heißt, im Falle der binären Opposition Schrift/Rede ist bei Saussure (und nicht nur bei Saussure) die Rede als privilegiert dargestellt. Die Mechanismen der Unterdrückung der Schrift gegenüber der Rede werden anhand der Lektüre von Saussures Text erkennbar, das heißt die Widersprüche sind Teil von Saussures Text. Somit zeigt Derrida auf, dass erstens Schreiben in Saussures Linguistik systematisch degradiert ist, zweitens diese Strategie gegen unterdrückte, aber sichtbare Widersprüche anläuft und drittens, dass, indem diesen Widersprüchen nachgegangen wird, man ‚hinter‘ die Linguistik gerät und auf eine Grammatologie stößt, beziehungsweise auf eine Wissenschaft des Schreibens und der Textualität generell (vgl. Norris 1982, 27-28). Hinter diesem Privileg der Rede erkennt Derrida einen metaphysischen Ansatz, denn durch die hierarchische Beziehung zwischen Rede und Schrift wird die Rede zu einer Metapher für Wahrheit und Authentizität (Norris 1982, 28). Die Schrift wiederum zerstört dieses Ideal: „It occupies a promiscuous public realm where authority is sacrificed to the vagaries and whims of textual ‘disemination’“ (Norris 1982, 28). Insofern ist Schrift in diesem Zusammenhang zu verstehen als „a threat to the deeply traditional view that associates truth with self-presence and the ‘natural’ language wherein it finds expression“ (Norris 1982, 28). Entgegen der Tradition behauptet Derrida nun, dass die Schrift der Rede zugrunde liegt. Das erklärt sich aus Derridas Verständnis von Schrift: „Writing, for Derrida, is the ‘free play’ or element of undecidability within every system of communication“ (Norris 1982, 28). Schrift ist die endlose Verschiebung von Bedeutung „which both governs language and places it for ever beyond the reach of a stable, self-authenticating knowledge“ (Norris 1982, 28). Die Verbindung von Lautbild und Vorstellung, wie sie von Saussure erarbeitet wurde, ist letztlich eine Täuschung. Die Schrift ist das, was das ganze traditionelle Gebäude von westlichen Auffassungen von Sprache und Idee überschreitet. Derrida zeigt, dass die Annahmen einer machtvollen Metaphysik, für Brüche und Störungen offen liegen, sobald

die Rede mit der Schrift substituiert wird. Derrida hält Saussure jedoch nicht einfach als ein Beispiel für eine „blind and self-deceiving tradition“ (Norris 1982, 30), sondern zeigt auf, dass der Strukturalismus notwendig ist, um überhaupt zur Dekonstruktion zu gelangen (Norris 1982, 30).

Wie sich anhand von Derridas Saussure-Lektüre bereits an einem knappen Einzelbeispiel gezeigt hat, konfrontiert Derrida mit seinem Werk die Tradition der westlichen Philosophie mit dem Vorwurf „that philosophers have been able to impose their various systems of thought only by ignoring, or suppressing, the disruptive effect of language“ (Norris 1982, 18). Mit dieser Kritik wird die Tradition des abendländischen Denkens, das auf metaphysischen Konzepten beruht und ihren Anfang in der Antike hat, von Derrida in seinen Grundfesten angegriffen. Laut Derrida basiert die metaphysische Tradition in der abendländischen Philosophie, also auch das okzidentale, das westliche Denken auf der Annahme eines Zentrums. Dieses Zentrum kann als Logos, Gott, Wahrheit, Subjekt etc. verstanden werden. Durch die Betonung dieses Zentrums wird Bedeutung festgelegt und produziert. Voraussetzend für dieses Zentrum sind Oppositionen, Gegensatzpaare wie Mann/Frau; Kultur/Natur, Rede/Schrift, wie sich am Beispiel zu Saussure gezeigt hat. Diesem (metaphysischen) Denken folgend geschieht zweierlei: Es wird durch die Gewichtung des Zentrums immer ein Terminus bevorzugt und dadurch anderes an den Rand gedrängt. Damit einhergehend wird eine Hierarchie hervorgebracht (vgl. Seeger 2010, 346-347). Dekonstruktion setzt nun genau an diesen Hierarchien an und zeigt auf, wie diese konstituiert sind, was sie marginalisieren und wie sie beschaffen sind. Die Dekonstruktion ist jedoch nicht als etwas zu verstehen, was von außen an den Text herangetragen wird, vielmehr ist sie immer schon im Text und am Werk anzufinden. Das heißt, die Brüchigkeit, welche eine dekonstruktive Lektüre aufzeigt, ist bereits in den Texten enthalten (wie auch bei Valenzuela thematisiert wird). Die Dekonstruktion als Verfahren legt das offen und zeigt auf, dass fixierte Bedeutungen einer Grundlage entbehren. Es ist ihnen nichts Essentialistisches immanent, das sie rechtfertigt. Vielmehr sind es durch Diskurse zum Ausdruck gebrachte Machtverhältnisse, die erst durch den jeweiligen Diskurs konstituiert werden. In weiterer Folge heißt das, dass Bedeutung nicht fixierbar ist, sondern immer schon in Verschiebung begriffen. Dieser Punkt ist zentral für das Verständnis der Dekonstruktion: Bedeutung ist nicht fixierbar, sondern immer schon in Verschiebung begriffen und letztlich unentscheidbar.

In Bezug dazu ist Derridas Neologismus *différance* genauer zu erläutern. Mit seinem Konzept der *différance* ersetzt Derrida die fixierten Bedeutungen der

Bedeutungskette der Zeichen, wie sie von Saussure gedacht wurde. Er setzt die *différance* dem Modell des Logozentrismus<sup>40</sup> entgegen. Das Konzept der *différance* geht von einer Bedeutungsstiftung durch eine duale Strategie von Differenz und Verschiebung aus. Es gibt keine fixierten Konzepte. Der Signifikant besteht in einer ständigen Verschiebung fort (vgl. Weedon 1996, 25). Derrida verweist darauf, dass alles was durch Zeichen hergestellt wird, darunter fallen Identität, Sinn und Bedeutung, einer räumlichen und einer zeitlichen Verschiebung unterliegt, nämlich der *différance* (vgl. Babka 2004, 200). Die *différance* ist nicht mehr im Rahmen einer metaphysischen Denktradition zu verstehen, sie ist keine Opposition mehr:

Ich bestehe darauf, die *différance* ist keine Opposition, nicht einmal eine dialektische Opposition: Sie ist eine Bejahung-aufs-neue des Selben, eine Ökonomie des Selben in seiner Beziehung zum Anderen, ohne dass es notwendig ist, damit sie existiert, sie einzufrieren oder sie in einer Unterscheidung oder in einem System dualer Oppositionen zu fixieren. (Derrida 2006, 42 -43)

Die Derrida folgende poststrukturalistische Theorie definiert – anders als Derrida selbst – die Intention eines dekonstruktivistischen Vorgangs oftmals. Eine mögliche Definition, die für den Analysefokus meiner Arbeit nutzbringend ist, ist jene von Seeger:

Die bis dato bestandene Ordnung wird in einem Akt der Subversion unterlaufen und umgedreht. Dabei wird ersichtlich, dass die alte Ordnung sich aus Überlegungen der Ideologie, Macht und Politik heraus via bipolarer Oppositionen konstituierte und organisierte. (Seeger 2010, 358)

Ein weiterer Schritt der Dekonstruktion ist, an die Feststellung der Oppositionen anschließend, die Einführung eines dritten Terminus‘, „welcher das vorhergegangene, bedeutungskonstituierende und generierende Gegensatzpaar dahingehend verschiebt/ transformiert/deformiert, dass deren ursprüngliche Eigenschaften nicht mehr ausgemacht werden können“ (Seeger 2010, 358). Lediglich die vorhergegangene Hierarchie umzudrehen ist jedoch nicht die Absicht, vielmehr soll es letztlich zu einer Verschiebung des Systems selbst kommen. Dekonstruktion ist also nicht nur eine einfache strategische Auflösung von Kategorien, die sonst unberührt und klar verbleiben würden, sondern Dekonstruktion versucht beides: eine gegebene Ordnung von Prioritäten aufzulösen und das System von konzeptuellen Oppositionen, das diese Ordnung ermöglicht, selbst zu öffnen (vgl. Norris, 30-31).

---

<sup>40</sup> Derrida bezeichnet die Tradition des okzidentalen Denkens als Logozentrismus. Dabei impliziert er zweierlei: Erstens arbeitet, wie bereits dargelegt wurde, diese Form des Denkens mit einem Zentrum, zweitens ist dieses Zentrum das Wort, die Rationalität und Vernunft. Der Logozentrismus kann nur dadurch bestehen, dass er ausgrenzt was ihm widerspricht (Dahlerup 1998, 34).

### 2.3.2 Dekonstruktion und Feminismus

Die Verbindung von Dekonstruktion und Feminismus zeigt sich in verschiedenen Ansätzen. Indem Dekonstruktion von Derrida zwar nicht so impliziert, in der ihm nachfolgenden Forschung letztlich jedoch oft als Methode verstanden wird, findet in der Forschung häufig eine Verschiebung des Verständnisses von Dekonstruktion statt.<sup>41</sup> Auch diese Arbeit wird im Zusammenhang mit Valenzuelas Märchentexten Dekonstruktion als Methode der Textanalyse verstehen. Die genannte feministisch-poststrukturalistische Forschung grenzt sich damit klar von Derridas Verständnis von Dekonstruktion ab: Ihm zufolge kann die Dekonstruktion keine Methode sein:

Was ich Dekonstruktion nenne, kann natürlich Regeln, Verfahren, Techniken hervorbringen, aber im Grund genommen ist sie keine Methode und auch keine wissenschaftliche Kritik, weil eine Methode eine Technik des Befragens oder der Lektüre ist, die ohne Rücksicht auf die idiomatischen Züge in anderen Zusammenhängen wiederholbar sein soll. Die Dekonstruktion ist keine Technik. Sie befasst sich mit Texten, besonderen Situationen, Signaturen, mit der Gesamtheit der Philosophiegeschichte, in der sich der Begriff der Methode konstituiert hat. Wenn die Dekonstruktion die Geschichte der Metaphysik und die des Methodenbegriffs untersucht, kann sie sich nicht einfach selbst als Methode darstellen. (Derrida 1987, 86)

Die Dekonstruktion wird im Rahmen dieser Arbeit jedoch als Werkzeug verstanden. Warum für die feministische Herangehensweise die Dekonstruktion als Methode dennoch von Belang ist, wird im Folgenden erläutert werden.

Dekonstruktion ist in diesem Kontext Mittel, um patriarchale Strukturen aufzubrechen und ihre Konstruiertheit offenzulegen. Das heißt, ein Ziel der Dekonstruktion in der feministischen Forschung ist aufzuzeigen, dass diese patriarchalen Strukturen einer ‚natürlichen‘ Grundlage, die sie rechtfertigen, entbehren. Dekonstruktion ist in weiterer Folge ein Hilfsmittel, um starre Positionen aufzubrechen und Möglichkeiten freizulegen. Mary Poovey verweist in *Feminism and Deconstruction* (1988) auf das Werkzeug, das die Dekonstruktion einer feministischen Analyse zur Verfügung stellt. Sie fasst drei Punkte zusammen, bei denen die Dekonstruktion einer feministischen Herangehensweise dienlich ist:

1. „deconstructive strategies could enable feminists to write a history of the various contradictions within institutional definitions of woman that would show how these contradictions have opened the possibility for change“ (58).

---

<sup>41</sup> Das gilt nicht für jede Verbindung von Feminismus und Dekonstruktion. Für meine Arbeit erscheint es mir jedoch sinnvoll. Vgl. Dazu Weedon (1996) und Pooley (1988).

2. „[deconstructive strategies] challenge hierarchical and [binary] oppositional logic“ (58).
3. „Deconstruction’s third contribution is the idea of the “in-between.“ Even as an ad hoc strategy, the “in-between” constitutes one tool for dismantling binary thinking“ (59).

Laut Pooley kann Feminismus somit die Dekonstruktion benutzen, um binäre Oppositionen zu enthüllen und ein „project of demystification“ (Pooley 1988, 58) zu vollziehen.<sup>42</sup> Das entspricht auch dem Ansatz von Chris Weedon. Ihr folgend ist Dekonstruktion für den Feminismus insofern nützlich, „as it offers a method of decentring the hierarchical oppositions which underpin gender, race and class oppression and of instigating new, more progressive theories“ (Weedon 1996, 160). Sie geht dabei konform mit Pooleys Zugang zur Dekonstruktion. Dieser ist auch für diese Arbeit relevant. Wie Pooley erläutert, ermöglicht die Dekonstruktion, eine hierarchische Logik, die sich auf Oppositionen stützt, offenzulegen und zu entschleiern. Insofern ist sie auch als Projekt der Demystifizierung zu verstehen. Es geht, wie dargelegt wurde, im letzten nicht darum, die Oppositionen zu vertauschen, sondern um die Verschiebung dieser Logik selbst. Ein neuer Raum – das “in-between“ (Pooley 1988, 59) wird eröffnet. Ein auf hierarchischen Gegensatzpaaren beruhendes Konzept von Bedeutung wird durch die Idee der *différance* ersetzt. Derridas Kritik am Logozentrismus geht einher mit seiner Dekonstruktion des Phallogozentrismus „in dem kulturelle Symbole und Praktiken, schöpferische Aktivität und Subjektkonstitution generell männlich codiert sind“ (Babka 2004, 200).<sup>43</sup> Während das Patriarchat „die Herrschaft des Mannes über die Frau in der Familie und der Gesellschaft“ (Metzler 2008, 559) bezeichnet, ist der Phallogozentrismus als Begriff für „die patriarchale Struktur der sprachlich-kulturellen Ordnung, die den

---

<sup>42</sup> Das ist meines Erachtens ein äußerst nutzbringender und ergiebiger Zugang zur Dekonstruktion für feministische Textanalysen. Dieser Ansatz kann jedoch auch kritisiert werden, wie zum Beispiel von Diane Elam, die in *Feminism and Deconstruction* (1994) ausführlich auf die Verbindung zwischen den beiden ‚Theorien‘ eingeht. Für den Ansatz dieser Arbeit ist es jedoch sinnvoller, sich an Poovey zu halten. Indem gewisse Elemente der Dekonstruktion entnommen werden und als Werkzeug für eine feministische Analyse verwendet werden.

<sup>43</sup> Wie tief sich der Phallogozentrismus auch in den wissenschaftlichen Diskurs eingepägt hat, zeigt das Beispiel der Psychoanalyse und der daraus resultierenden Subjekttheorie: In der Theorie Jacques Lacans wird der Phallus als primärer Signifikant aufgefasst. Innerhalb des Symbolischen nehmen Frauen und Männer unterschiedliche Positionen zum Phallus als Symbol ein. Lacan folgend hat die Frau in dieser Ordnung keinen Ort. Frau kann hier nur als Mangel verstanden werden. Auf die phallogozentrische Struktur, die der Psychoanalyse Freuds und Lacans zugrunde liegt, wurde vor allem durch Luce Irigaray aufmerksam gemacht. „Der Feminismus kritisiert den Phallogozentrismus kultureller Diskurse, durch den die Frau nur als Mangel gedacht werden kann“ (Metzler 2008, 570). Wie Irigaray in *Speculum de l’autre femme* (1974) darlegt, fungiert der Phallus als „Garant für männliche Herrschaft“ (Metzler 2008, 570). Frau wird dabei nicht als Frau repräsentiert, sondern als das ‘Andere’, über das männliche Begehren.

Phallus als Symbol und Quelle der Macht setzt“ (Metzler 2008, 570) zu verstehen. Im Phallogentrismus ist Sprache als männlich codiertes Ausdrucksmittel zu verstehen.<sup>44</sup>

In dieser Arbeit steht – wie bei Valenzuela – die Fragestellung nach dem Sprechen der Frau im Vordergrund. Zentral ist die Frage danach, wie die Frau innerhalb einer Sprache, die ein männlich geprägtes Ausdrucksmittel ist zu Wort kommen kann? In einer phallogentrischen Ordnung ist ihr ein eigener Zugang verwehrt. Wenn sie spricht, dann immer schon innerhalb des phallogentrischen Systems. Einen Ausweg bietet die Dekonstruktion dieser Systeme, indem die Texte, die diese Systeme vertreten hinsichtlich der geschlechtlichen Zuschreibungen, die sie beinhalten gelesen und dekonstruiert werden. Im Verlauf eines dekonstruktivistischen Verfahrens bzw. einer dekonstruktivistischen Lektüre zeigt sich, wie die Geschlechterdifferenz von einem zugrunde liegenden männlichen Modell aus determiniert ist (vgl. Babka 2004, 200-203).

Mit den Hierarchien, die anhand der Oppositionen entstehen, gehen reale Machtverhältnisse einher. Das heißt, dass es auch anhand einer Dekonstruktion derselben zu einer neuen Betrachtungsweise und auch zu einer neuen Konstitution von Sinn kommt (Degele 2008, 104). Es ist wichtig zu erwähnen, dass dieser Ansatz mit einer Wirkung auf unsere Gesellschaft einhergeht. Mit diesem Zugang ist nämlich ein politischer Aspekt verbunden; denn „das Ausgeschlossene, bislang nicht zur Sprache gekommene soll nicht nur eine Stimme erhalten, sondern damit auch gesellschaftliche Wirklichkeit werden“ (Degele 2008, 104). Die Dekonstruktion ist kein negatives, nihilistisches Verfahren, im Gegenteil:

Was die Dekonstruktion antreibt, ist ein Widerstand gegenüber herrschenden Wahrheiten, Identitäten, Vorgaben, Ordnungen und Systemen. Die Dekonstruktion richtet sich gegen Wahrheit beanspruchende Autorität(en), indem diese nach deren Einschreibungen, Ansprüche und Beziehungen fragt. (Seeger 2010, 358)

Wie bereits erwähnt wurde, wird Dekonstruktion in diese Arbeit, im Sinne einer feministischen Verwendung als eine Art Werkzeug verstanden. Es geht darum patriarchale Traditionen und Systeme zu dekonstruieren, in ihrer Konstruiertheit aufzuzeigen und zu subvertieren. Weiter heißt das auch, etwas Neues entgegenzustellen, andere Konzepte zu entwerfen, eine Rekonstruktion zu schaffen, die jedoch der Dekonstruktion, der *différance* Rechnung trägt. Es ist für die feministisch-poststrukturalistische Theorie wichtig, neue Beschreibungen zu finden, neue Metaphern,

---

<sup>44</sup> Auch Valenzuela setzt an diesem Punkt an, das wird im nächsten Kapitel in Bezug auf ihren Essay *The other face of the phallus* (1986) verdeutlicht.

neue Konnotationen. Dies geschieht zwar in dem Wissen, dass Essentialität nicht beansprucht werden kann, diese nicht fixiert, sondern in Bewegung ist, was jedoch nicht daran hindern soll, neue Konzepte zu entwerfen. Auf diesen Punkt geht Drucilla Cornell in *Das feministische Bündnis mit der Dekonstruktion* (1992) ein. Darin verweist Cornell auf den Versuch, eine „Re-Metaphorisierung des Weiblichen“ (Cornell 1992, 279) anzustreben. Sie fokussiert also ebenfalls auf das Element der neuen Möglichkeit von Beschreibung und Konstruktion, das sich durch die Dekonstruktion auftut. Bemerkenswert ist hierbei, dass sie sich auf Derrida bezieht und von ihm und seiner Arbeit ausgehend auf eine neue Beschreibungsmöglichkeit verweist. Dennoch steht sie auch in einer gewissen Differenz zu Derrida (vgl. Cornell 1992, 279).<sup>45</sup> Die Beschreibung und die Referenz selbst wurde aber auch von ihm als Möglichkeit aufgefasst. So schreibt Cornell, dass durch die Dekonstruktion der strikten Trennung von Sinn und Bedeutung nicht automatisch die Referenz bestritten wurde. Dadurch wird zwar betont, dass sogar das Reale noch einer „unvermeidlich figurativen oder metaphorischen Gestaltung“ (Cornell 1992, 278) unterliegt<sup>46</sup>, es wird aber nicht, wie so oft der Dekonstruktion vorgeworfen wird, die Referenz an sich bestritten. Vielmehr geht es darum, die Referenzeffekte neu zu überdenken. Die Existenz des Referenten wird nicht abgesprochen, dieser ist zwar „nur“ textuell gegeben, was jedoch nicht heißt, dass wir nicht mehr die Aufgabe haben eben diesen Referenten genau zu beschreiben. Auf eine feministische Praxis bezogen, heißt das, Cornell folgend:

[E]s ist wichtig den Referenten Frau zu »beschreiben«, so wie mit ihm auf der Bühne der Geschichte umgegangen worden ist und wie er tatsächlich Frauen in die Falle gelockt, unterdrückt und untergeordnet hat. Derrida erkennt das Verlangen nach metonymischen Strategien an, den sexuellen Widerstreit zum ‚Erscheinen‘ zu bringen. (Cornell 1988, 282-283)

In Anbetracht dieser zusätzlichen Komponente einer ‚Rekonstruktion‘ kann man meiner Auffassung nach auch Valenzuelas *Cuentos de Hades* verstehen. Valenzuela dekonstruiert, wie viele andere Autorinnen auch, die Geschlechterrollen, wie sie in den Texten der klassischen Märchen von den Brüdern Grimm und Charles Perrault präsentiert werden und versucht diesen klassischen Versionen etwas entgegenzusetzen – sie macht einen Gegenentwurf. In dieser Hinsicht kann ihr Vorgehen einerseits als Dekonstruktion bezeichnet werden, birgt aber auch ein konstruierendes Element in sich. Bei Valenzuela

<sup>45</sup> Im Unterschied zu Derrida, besteht Cornell darauf, dass von „innerhalb der sexuellen Differenz“ (Cornell 1988, 393) ausgegangen werden muss.

<sup>46</sup> Auch das Gegensatzpaar Realität/Fiktion bleibt nicht unangetastet. Das geschieht etwa in Derridas Dekonstruktion von Rede und Schrift, auf die bereits verwiesen wurde.

wäre es meiner Meinung nach zu kurz gefasst, bei der Dekonstruktion, bei der De-Montage zu verbleiben. Vorrangig ist das Element einer neuen Konzeption der Frauenrolle (im Märchen). Hierbei kann dann wiederum von einer Re-Metaphorisierung gesprochen werden. Allein die Dekonstruktion, wie sie am Anfang des Kapitels beschrieben wurde, würde ihren Texten nicht gerecht. Sie liegt diesen Neuentwürfen zugrunde, ist jedoch nicht Sinn und Zweck allein, sondern vielmehr eine Möglichkeit neue Entwürfe zu machen: Sie öffnet für Veränderung und Neuerung. Insofern ist die Dekonstruktion für diese Arbeit relevant und nutzbringend, da sie die Grundlage bietet neue Entwürfe zu formulieren.

### **2.3.3 Zusammenfassung**

Zusammenfassend ergeben sich für die Textanalyse somit folgende methodisch-theoretische Voraussetzungen: Ein dekonstruktivistisches Verfahren geht davon aus, dass Bedeutung nicht fixierbar, sondern immer schon in Verschiebung begriffen ist (vgl. Weedon 1996, 25). Einem auf binären Oppositionen beruhenden traditionellen westlichen Denkmodell, dass Hierarchien produziert, indem Brüchigkeiten unterdrückt werden, wird die Idee der *différance* entgegengestellt. Es ist dies mehr eine Bewegung, eine Unabschließbarkeit von Bedeutung. Dekonstruktion heißt jedoch nicht nur De-Montage von Machtverhältnissen und Denkmodellen, sondern beinhaltet bereits im Wort selbst eine Konstruktion. Das heißt, es geht weder darum einfach nur zu destruieren, zu zerstören, oder einfach die Oppositionen umzukehren, also das Machtverhältnis umzudrehen. Vielmehr läuft es in einem weiteren Schritt darauf hinaus, das auf einer binären Logik fundierte System selbst zu öffnen (vgl. Seeger 2010, 358). Für diese Textanalyse ist daher eine Dekonstruktion in feministischer Verwendung von Bedeutung (vgl. Pooley 1988). Anhand eines solchen dekonstruktivistischen Verfahrens werden die essentialistischen Darstellungen von Geschlechterrollen aufgebrochen. Konzepte des Phallogentrismus werden dekonstruiert, indem diese als konstruiert entlarvt werden und sie somit ihren Anspruch auf universelle Gültigkeit, Norm und Wahrheit verlieren.

Die im Kapitel dargelegten Konzepte des Phallogentrismus, den fixierten Bedeutungen und Oppositionen mit den damit einhergehenden Machtverhältnissen, sowie die darauf reagierende Idee der ständigen Verschiebung von Bedeutung, der *différance* und Unentscheidbarkeit, der Brüche und Störungen, sind auch für Valenzuela wichtig. Denn für diese Arbeit zielt das dekonstruktivistische Verfahren, das in Valenzuelas *Cuentos de Hades* ausgemacht wird, auf jene Moral- und Verhaltensvorstellungen in

Perraults Texten, die, wie sich im vorangegangenen Kapitel gezeigt hat, patriarchale Werte propagandieren. Das geschieht bei Valenzuela – so meine These – durch eine Veränderung der Positionen der Protagonistinnen, von stummen, passiven und naiven Heldinnen hin zu sprechenden Subjekten, die eine eigene Stimme haben und ihre Geschichte nun selbst erzählen. Weiters sind auch sehr deutliche Unterschiede, Oppositionen auszumachen, die im Verlauf der Texte subvertiert werden und zu Ende der Erzählung nicht mehr anzufinden sind. Darauf wird dann in den einzelnen Textanalysen eingegangen werden. Bevor mit diesen begonnen werden kann, soll jedoch nun Valenzuelas Idee einer weibliche Poetik näher erläutert werden. Hier lassen sich dann auch Bezugspunkte zu einer Dekonstruktion erkennen. Ihr weibliches Sprachkonzept ist jener phallogozentrisch geprägten Sprache, wie sie im Kapitel dargelegt wurde, entgegengesetzt.

## 2.4 Valenzuelas weibliche Poetik

Wenn von einer Theorie – beziehungsweise weiblichen Poetik – Valenzuelas gesprochen werden kann, muss mitbedacht werden, dass es sich hierbei um Texte handelt, die auch literarische Elemente aufweisen. Ihre ‚theoretischen‘ Texte, sind literarisch gefärbt, genauso wie sich in ihren literarischen Texten ihre theoretischen Ideen wiederfinden lassen. Auch Amy Kaminsky verweist darauf, dass diese Essays aus der gleichen Feder stammen, wie ihre literarischen Werke. So schreibt Kaminsky:

Esos ensayos son a la vez parte integral de la producción literaria de Valenzuela, vinculados estilística y temáticamente a su narrativa, y una invaluable fuente de reflexión sobre su ficción, y más ampliamente sobre la escritura de mujeres. (Kaminsky 2010, 184)<sup>47</sup>

Die Essaysammlung Valenzuelas, auf die ich mich beziehe, ist vor allem *Peligrosas Palabras* (2001). Im einführenden Kapitel *Confesión* zu *Peligrosas Palabras* schreibt Valenzuela, dass ihre Essays und somit auch theoretisch gefärbten Texte erst auf ihr literarisches Schreiben folgen. Diesen Weg, von der Praxis des Schreibens zur Theorie, bezeichnet sie als *vía lunar* im Gegensatz zur *vía solar* (Valenzuela 2001, 11). Nur bei

---

<sup>47</sup> Diese Essays sind zugleich auch ein Teil von Valenzuelas literarischer Produktion, stilistisch und thematisch verbunden mit ihrer Narration. Sie sind eine unschätzbare Quelle der Reflexion über ihre Fiktion und weitergehend auch über das Schreiben von Frauen (Übersetzung E.E.).

den *Cuentos de Hades* ist sie anders vorgegangen: „logré invertir la corriente y pude escribir narrativa a partir de una concepción teórica“ (Valenzuela 2001, 12).<sup>48</sup>

Laut Medeiros-Lichem ist in Valenzuelas früheren Werken das Bemühen erkennbar, mit der patriarchalen Konstruktion des Frauseins und weiblicher Erotik zu brechen. In einer späteren Phase ist ein weiterer Diskurs erkennbar, der verstärkt auf die Machtausübung des Militärregimes in Argentinien zur Zeit des ‚Schmutzigen Kriegs‘ eingeht, indem Valenzuela versucht, diese politischen Realitäten zu benennen. Von einem repressiven patriarchalen System zwischen Mann und Frau, geht sie einen Schritt weiter und bezieht sich auf repressive Systeme in einem breiteren Kontext (vgl. Medeiros-Lichem 2002, 171). Zuerst soll nun auf Valenzuelas Idee eines weiblichen Schreibens eingegangen werden, auf den Bruch mit den patriarchalen Gesetzen. Im Anschluss daran wird in Zusammenhang mit ihrer Idee *escribir con el cuerpo* auf ihre Auseinandersetzung mit staatlicher Repression hingewiesen werden. Diese zwei Punkte sind jedoch nicht gänzlich zu trennen. Wie sich im Verlauf des Kapitels zeigen wird, ist Valenzuelas Konzeption eines weiblichen Schreibens auch in Verbindung mit der Thematisierung jener staatlichen Repressionen verstehbar. Laut Valenzuela geht es beim Schreiben immer darum, Zensuren zu überschreiten; um den Versuch, etwas in Worte zu fassen: „The struggle of every person who writes, of every true writer, is primarily against the demon of that which resists being put into words“ (Valenzuela 1991, 193).<sup>49</sup> Dieses Bemühen um ein Benennen ist sowohl in Bezug zu einem ‚weiblichen Schreiben‘ zu verstehen, das auf eine Subvertierung der patriarchalen Strukturen hinausläuft, als auch in Bezug zu einer Subvertierung anderer Machtstrukturen wie staatlicher Repression.

In ihrem Essay *Pequeño Manifiesto* verweist Valenzuela auf die Debatte von ‚Kunst für die Kunst‘ einerseits und engagierter Literatur andererseits. In ihrer Jugend hat sie diese Diskussion an namhaften Autoren, die bei ihrer Mutter zu Gast waren, miterleben können. Einerseits Borges (1899-1986), der erstere Position *L’art pour l’art* vertrat und andererseits Sábato (1911-2011), der mit seiner Literatur eine politische, gesellschaftliche Botschaft vermitteln wollte und somit zweite Position vertrat. Für Valenzuela selbst charakterisiert sich Literatur in der Bewegung zwischen diesen beiden Polen: “El hecho literario no es concentra ni en la marioneta ni en la mano que la mueve,

---

<sup>48</sup> Ich konnte den Fluß umkehren und von einer theoretischen Konzeption aus Erzählungen schreiben (Übersetzung E.E.).

<sup>49</sup> Manche Essays von Valenzuela gibt es nur auf Englisch, weil sie sie selbst auf Englisch verfasst hat. Beziehungsweise kommt es vor, dass sich die englische und die spansische Version stark unterscheiden. Deshalb gibt es in diesem Fall kein Zitat auf Spanisch.

sino en un intento de percepción de los hilos invisibles que van de la una a la otra” (Valenzuela 2001, 85).<sup>50</sup>

#### 2.4.1 Valenzuelas Position zum weiblichen Schreiben

Im voranstehenden Kapitel zur Dekonstruktion wurde auf die Problematik hingewiesen, die weibliches Sprechen und Schreiben in einem phallozentrischen System mit sich bringt, da in diesem System Sprache immer männlich codiert ist und die Frage nach der Möglichkeit weiblichen Sprechens/Schreibens innerhalb dieses Systems dringlich werden lässt. Valenzuelas Ansatz des ‚weiblichen Schreibens/Sprechens‘ dockt genau an dieses Paradoxon an. Die Artikulation einer weiblichen Sprache ist zentral in ihrem Werk. Ihr Schreiben ist Teil eines ‚Erschreibens‘ einer solchen Sprache, die in ihren Essays auch theoretisch thematisiert wird. Valenzuela glaubt an die Existenz einer weiblichen Sprache, wenn sie schreibt:

[C]reo en la existencia de un lenguaje femenino aunque éste no haya sido aún del todo develado y aunque la frontera con el otro-el lenguaje cotidiano con impronta de hombre-sea demasiado sutil y ambigua como para ser trazada.“ (Valenzuela 2001, 26)<sup>51</sup>

Auch wenn es kaum möglich sei, sie zu fassen und zu beschreiben, existiert doch eine weibliche Sprache und Valenzuela „writes fully aware of and committed to her task of articulating a feminine speech that would unravel feminine subjectivity and create a language that ‘charters’ the feminine gaze at the reverse of the phallic order“ (Medeiros-Lichem 2002, 165). Dieses Arbeiten an und mit der Sprache, zugunsten einer weiblichen Sprache, heißt, die eigenen Wörter an eigenen Maßstäben zu messen. Um das zu veranschaulichen, bezieht sich Valenzuela auf Bilder aus den Naturwissenschaften, wenn sie schreibt:

Lo que estamos efectuando en realidad, aun sin proponérselo, es un cambio radical en la carga eléctrica de las palabras. Les invertimos los polos, las hacemos positivas o negativas según nuestras propias necesidades y no siguiendo las imposiciones del lenguaje heredado, el falócrata. (Valenzuela 2001, 26)<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Die Sache der Literatur ist nicht konkret, weder in der Marionette, noch in der Hand die sie bewegt, sondern ein Moment der Wahrnehmung der unsichtbaren Fäden die von der einen zur anderen gehen (Übersetzung E.E.).

<sup>51</sup> “I believe in the existence of a feminine language, even though it may not yet have been completely defined...and even though the boundary between it and the other language...may be too subtle and ambiguous to be delineated” (Valenzuela 1983, 96).

<sup>52</sup> Was wir letztendlich beeinflussen, sogar ohne es zu deklarieren, ist eine radikale Veränderung der elektrischen Ladung der Wörter. Wir kehren die Pole um, wir machen sie positiv oder negativ nach unseren eigenen Notwendigkeiten anstatt die Auferlegungen der geerbten Sprache, die phallokratischen, weiter zu übernehmen (Übersetzung E.E.).

Demnach geht es Valenzuela um die Verschiebung und Neubesetzung der Bedeutung von Wörtern. Es geht ihr dabei nicht um eine von Grund auf neue Sprache, sondern um die Veränderung von Konnotationen beziehungsweise ein ‚Neu aufladen‘ ihrer Semantik. Bewertungen, die mit Wörtern und Begriffen einhergehen, werden den eigenen Maßstäben angepasst und nicht mehr jenen des Phallozentrismus. „Para medir nuestras palabras empleamos ahora nuestras propias varas” (Valenzuela 2001, 27).<sup>53</sup> Das heißt bei Valenzuela in weiterer Folge „defender nuestro propio oscuro deseo, nuestras fantasías eróticas tan distintas de las del hombre“ (Valenzuela 2001, 28).<sup>54</sup> Das, was als weiblich bezeichnet wird, soll nicht mehr von patriarchalen Maßstäben bewertet werden.

Deutlich werden diese Ansätze in ihrem Essay *The other face of the phallus* (1986). So schreibt Valenzuela:

Women are on the uncharted face of the phallus, that which has not yet been named. Men are on the safe side, the “civilized“ face, where each thing and each sentiment and each behavior has its own name. Women are forced to use these names and so, finally, express men’s ideologies. (Valenzuela 1986A, 243)

Das bedeutet, die männliche Perspektive bestimmt die Bedeutungen der Wörter, und in weiterer Folge, was artikulierbar ist. Daraus entsteht eine Zensur, die Frauen in dem, was sie ausdrücken können beschränkt, die es verunmöglicht ihr weibliches Begehren zu artikulieren, weil dieses im Widerspruch zu der männlich codierten Sprache steht. Damit entspricht Valenzuelas Sprachkritik einem dekonstruktivistischen Ansatz, der die Dichotomien der Machtverteilungen kritisiert und unterläuft.

Den für ihren Ansatz zentralen Begriff des Phallus verwendet Valenzuela in Anlehnung an Jacques Lacan (1901-1981).<sup>55</sup> Dieser bezeichnet den symbolischen Phallus als den ‚großen Signifikanten‘. Laut Lacan ist dieser als Platz der Abwesenheit für

---

<sup>53</sup> Um unsere eigenen Wörter zu messen, benützen wir nun unsere eigenen Maßstäbe (Übersetzung E.E.).

<sup>54</sup> unser eigenes obskures Begehren zu verteidigen, unsere erotischen Fantasien, ganz anders als jene der Männer (Übersetzung E.E.).

<sup>55</sup> Lacan entwickelte die psychoanalytischen Konzepte Freuds weiter. Erst durch das sogenannte Spiegelstadium tritt das Kind, so Lacan, in die symbolisch Ordnung der Sprache ein. Vor diesem Spiegelstadium, in der Prä-Ödipalen Phase ist das Kind weder weiblich noch männlich, es hat auch keinen Zugang zur Sprache (vgl. Weedon 1996, 49-50) und keine Vorstellung eines Ichs. Zu einem Ich kommt es erst, indem das Kind sich mit seinem Spiegelbild identifiziert. Mit Eintritt in die symbolische Ordnung, tritt das Kind auch in das ‚Gesetz des Vaters‘ ein. Dieses reguliert, laut Lacan, unser Begehren und unsere Kommunikation. Der symbolische Phallus bedeutet bei Lacan Macht und Kontrolle in der symbolischen Ordnung. Insofern steht der Phallus symbolisch für die grundlegende Macht in der psychoanalytischen Theorie (Weedon 1996, 52). Lacans Theorie führt weiter zu dem Punkt, an dem er davon ausgeht, dass Frauen, da sie keine Penis haben, nicht an der symbolischen Ordnung teilhaben können, beziehungsweise keine Machtposition einnehmen können. Auf diese Konzepte Lacans regierten viele Feministinnen wie etwa Cixous, Irigaray und Chodorow (vgl. Weedon 1996, 50-53).

Männer und Frauen zu verstehen. Auch Valenzuela geht davon aus, dass sich die Menschheit um diese Abwesenheit dreht, jedes Geschlecht sich jedoch auf eine anderen Seite befindet. Frauen müssen nun, um ihre Position zu stärken, ihre Sprache neu strukturieren oder neu erkunden, um ihr eigenes Territorium zu reorganisieren, d.h. das Medium für sich beanspruchen, das den phallogozentrischen Raum strukturiert und dadurch ein Werkzeug finden, das diese Ordnung verändern kann (vgl. Valenzuela 1986A, 243).

Ein erster Schritt eine weibliche Sprache zu artikulieren, besteht darin, sich von patriarchalen Verboten und Vorgaben zu befreien (vgl. Medeiros-Lichem 2002, 169).

Medeiros-Lichem schreibt zu Valenzuelas Ansatz:

*A lenguaje hémblico* will then emerge when women surmount the barriers of self-censorship, the borders marked by society that have determined what they are supposed to do with their bodies, and say with their mouths. (Medeiros-Lichem 2002, 169)

Das Resultat ist eine Sprache, die die phallogozentrische Referenz destabilisiert (vgl. Medeiros-Lichem 2002, 169). In dieser Destabilisierung wird ein Element der Subvertierung und letztlich der Dekonstruktion wirksam. Hinterfragt werden in Valenzuelas Poetologie auch Dichotomien wie die zwischen ‚puta/santa‘ [Hure/Heilige], die der phallogozentrischen Repräsentation der Frau zugrunde liegt (vgl. Medeiros-Lichem 2002, 170). In Valenzuelas Märchen wird wiederholt eine Auflösen von Dichotomien, denen das Verhalten von Frauen untergeordnet ist, thematisiert (vgl. Kapitel 3.2.5.). Einem dekonstruktivistischen Ansatz entsprechend, verweist somit auch Valenzuela auf eine Aufhebung von Oppositionen, eine Verschiebung im System der binären Logik: „[L]os únicos que han llegado a conocerse a sí mismos [...] se han asumido en todas sus contradicciones. Son quienes aceptan de la vida tanto el lado oscuro como el claro“ (Valenzuela 2001, 171).<sup>56</sup> An anderer Stelle heißt es weiter: „Las dicotomías pueden ser traicioneras“ (Valenzuela 2001, 61).<sup>57</sup> Dieser Aspekt verdeutlicht Valenzuelas Verbindung zu dekonstruktivistischen Konzepten.<sup>58</sup>

Valenzuela kann in Verbindung mit einer Generation von Schriftstellerinnen Lateinamerikas gesehen werden, die sich der Wichtigkeit „of creating new avenues of feminine awareness, the need of creating a symbolic contract where feminine subjectivity

<sup>56</sup> Die einzigen die es geschafft haben, sich selbst zu kennen, haben sich in allen ihren Widersprüchen angenommen. Es sind jene, die das Leben genauso in seiner dunklen wie in seiner hellen Seite akzeptieren (Übersetzung E.E.).

<sup>57</sup> Die Dichotomien können verräterisch sein. (Übersetzung E.E.).

<sup>58</sup> Ich will dabei Valenzuelas Schreiben keinesfalls auf eine solche Perspektive reduzieren, sondern nur darauf hinweisen, dass es Anknüpfungspunkte gibt, die im Kontext dieser Arbeit herausgestrichen werden.

will have gained equal power to masculine speech“ (Medeiros-Lichem 2002, 172) bewusst sind. Medeiros-Lichem verweist auch darauf, dass Valenzuelas Unternehmen in diesem Bezug nicht eines ist, dass nur auf die Gender-Konfrontation, oder die Benennung von politischen Machtmissbrauch abzielt, sondern letztlich auf eine Veränderung in der symbolischen Ordnung hinausläuft: „[I]t is one of internalization of women’s uncharted lands to emerge with an equalizing feminine symbol system of language“ (Medeiros-Lichem 2002, 172). Auch hierbei lässt sich ein dekonstruktivistisches Vorgehen feststellen. Es kann jedoch im Bezug auf Valenzuelas Poetik eher als Mittel zum Zweck und als Werkzeug zur Erreichung bestimmter Ziele verstanden werden, denn als Selbstzweck. Dabei zeigt sich eine Nähe zu dem feministisch-poststrukturalistischen Ansatz, der Dekonstruktion als ein (Analyse-)Instrument versteht und für diese Arbeit relevant ist. Es geht Valenzuela nicht darum ‚nur‘ zu dekonstruieren, sondern es entsteht dabei etwas Neues. Dieses Neue ist in Valenzuelas theoretischen und literarischen Texten das Bemühen um ein gleichgestelltes weibliches Symbolsystem der Sprache.

Damit steht sie in einer inhaltlichen Nähe zu den Konzepten der französischen Theoretikerinnen Cixous, Irigaray und Kristeva; es ist durchaus eine Nähe Valenzuelas zum französischen Feminismus beziehungsweise zu den drei genannten Theoretikerinnen erkennbar: Wie jene versteht auch Valenzuela die Sprache als den Ort des Widerstands und möglicher sozialer Veränderung. Im französischen Ansatz konzentriert sich die Diskussion jedoch mehr auf den semiotischen und kulturellen Aspekt von Gender, während Valenzuelas Anliegen eines ist, das sich ethisch verpflichtet. So schreibt Medeiros-Lichem: „Valenzuela’s aim is one of ethical commitment“ (Medeiros-Lichem 2002, 174). Eine Gemeinsamkeit zeigt sich jedoch in Bezug zur Subvertierung eines männlich codierten Sprache vor allem mit Cixous und Irigaray. Bei allen drei ist ein dekonstruktivistischer Ansatz erkennbar.

#### **2.4.2 *Escribir con el cuerpo***

Zentral in Valenzuelas Poetik ist auch ihr Schreibkonzept *escribir con el cuerpo*.<sup>59</sup> Valenzuela geht es jedoch nicht um Körpersprache, wie sie im herkömmlichen Sinn verstanden wird. Die Vorstellung des *Escribir con el cuerpo*, besteht vielmehr in einer Art kompromissloser Hingabe zum Schreiben: „Writing with the body has nothing to do with “body language.“ It implies being fully committed to an act which is, in essence, a

---

<sup>59</sup> Schreiben mit dem Körper (Übersetzung E.E.).

literary act“ (Valenzuela 1991, 193). Diese Konzeption des Schreibprozesses hat viel mit der Überwindung von Angst zu tun, mit dem Überschreiten von Zensuren, mit Neugier und dem Versuch, das, was nicht artikulierbar ist, zu benennen. Die letztgenannte Komponente entspricht Valenzuelas Konzeption der Schriftstellerin als *nombrador* und hängt besonders mit der von ihr vertretenen politischen Implikation und Verantwortung des Schriftstellers und der Schriftstellerin zusammen, sich mit den geschichtlichen Gräueltaten auseinanderzusetzen, wodurch auch die unterdrückende Maschinerie der politischen Diktatur angegriffen wird (vgl. Medeiros-Lichem 2002, 169). So schreibt Valenzuela: „I think we must continue writing about the horrors so that memory isn't lost and history won't repeat itself“ (Valenzuela 1991, 198). Mit dem Bemühen jenes zu sagen, dessen Artikulation aufgrund von inneren und äußeren Zensuren untersagt ist, erschreibt Valenzuela nicht nur eine weibliche Sprache, sondern kämpft auch um das Aufdecken von geschichtlichen Gräueltaten und somit gegen repressive Systeme verschiedenster Form. Laut Valenzuela ist es wichtig, hinzusehen und zu schreiben was dabei gefunden wird. Dieser Vorgang mag schmerzhaft sein, ist jedoch elementar um eine Wiederholung der Verbrechen, wie etwa jenen der argentinischen Militärjunta<sup>60</sup> zu verhindern.

Al escribir sobre la cosa política, más bien sobre el horror, de las muertes provocadas, de las desapariciones, es realmente un querer saber por qué esta crueldad, por qué este horror, y asumirlo y reconocerlo. Esta es la función del escritor como *nombrador*. (Valenzuela 1982, 232)<sup>61</sup>

Zentral für die Schriftstellerin und den Schriftsteller als *nombrador* ist der Bruch mit dem Schweigen und somit auch mit der Angst, die damit verbunden ist. Eine Zensur wird gebrochen, wenn ausgesprochen wird, was auszusprechen untersagt ist, oder nicht gehört werden will. Im Zusammenhang mit dem Überschreiten der Zensur, dem Schweigen ist für Valenzuela die rhetorische Operation der Metapher zentral. Sie ermöglicht einen Zugang zu dem, was kaum in Worte gefasst werden kann. „La lucha de toda persona que

---

<sup>60</sup> Ein Exkurs zur Diktatur in Argentinien, die in Valenzuelas Werk eine Rolle spielt, wird im Kapitel zur Textanalyse zu *La llave* gemacht. (vgl. Kapitel 3.3.5)

<sup>61</sup> Indem über die *cosa política*, oder besser gesagt über den Horror, die provozierten Tode, die Verschwundenen geschrieben wird, geht es letztlich darum, wissen zu wollen, warum es diese Grausamkeit, diesen Horror gibt, es auf sich zu nehmen und weiter auch zu sehen und anzuerkennen. Das ist die Funktion des Schriftstellers als *nombrador* (Übersetzung E.E.).

escribe, de toda escritora de verdad, se entabla contra el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, a ser puesto en palabras” (Valenzuela 2001, 120)<sup>62</sup>

Valenzuelas Konzept des *escribir con el cuerpo*, ihre Idee eines weiblichen Schreibens und die Bedeutung der Metapher in ihrem Schreiben beziehen sich letztlich auf die Beschaffenheit der symbolische Ordnung.

Allí donde el cuerpo está escribiendo en libertad escribe la metáfora. O, para decirlo de otra forma, se accede al orden de lo simbólico y esa es la búsqueda y esa es la lucha. Lucha más que nada contra las propias barreras de censura interna que suelen parecerse infranqueables, sobre todo a nosotras mujeres, que hemos recibido tanta orden negativa, tantas limitaciones. (Valenzuela 2001, 133)<sup>63</sup>

Das Vordringen und Eindringen in die symbolische Ordnung, der Kampf um die Sprache ist ambivalent, gerade auch in Bezug auf den Ansatz der Dekonstruktion. Deshalb soll hier noch einmal gesondert darauf eingegangen werden. Auf diese Problematik verweist auch Kaminsky: „Es un territorio peligroso, que amenaza reinscribir nociones tradicionales, convencionales, de lo que son la masculinidad y la feminidad“ (Kaminsky 2012, 193).<sup>64</sup> Darin kann auch wieder eine Falle liegen, ‚Frausein‘ wiederum in einem zu kleinen Bereich, der Größe und Horizont reduziert, festzuschreiben und dem Weiblichen wiederum einen bestimmten Platz zuzuweisen. Das bedeutet, dass die Gefahr eines erneuten Essentialismus im Raum steht. Diesem tritt Kaminsky in ihrer Analyse von Valenzuela jedoch entgegen, indem sie auf die Funktionsweise von Metaphern verweist:

Como metáforas, no obstante, no son tan fácilmente reducibles a una esencia, dado que la esencia de la metáfora es su movilidad: un término es entendido en términos de otro, y la misma multiplicidad de connotaciones y asociaciones socava su potencial esencializante. (Kaminsky 2012, 193)<sup>65</sup>

Hier kann auch mit dem im Kapitel zur Dekonstruktion erwähnten Artikel von Drucilla Cornell angeknüpft werden. Ihr Ansatz einer Re-metaphorisierung wurde bereits dargelegt. Dabei ist zentral, dass die erneuten Beschreibungen, die Re-metaphorisierung

<sup>62</sup> Der Kampf den jede Person die schreibt austragt, ist jener gegen das, was sich dagegen sträubt in Worte gefasst zu werden (Übersetzung E.E.).

<sup>63</sup> Dort wo der Körper in Freiheit schreibt, schreibt die Metapher. Oder, um es anders zu sagen, man gelangt in die symbolische Ordnung und das ist die Suche und der Kampf. Ein Kampf gegen die eigenen Grenzen, die interne Zensur, die uns gewöhnlich unüberwindbar erscheint. Vor allen uns Frauen, die wir eine negative Ordnung erhalten haben, so viele Limitationen (Übersetzung E.E.).

<sup>64</sup> Es ist ein gefährliches Territorium. Es droht eine erneuten Einschreibung traditioneller Begriffe, Konventionen darüber was Männlichkeit und Weiblichkeit sind (Übersetzung E.E.).

<sup>65</sup> Metaphern sind nicht so leicht auf eine Essenz reduzierbar, wenn man davon ausgeht, dass die Essenz der Metapher ihre Beweglichkeit ist: Ein Begriff wird durch Begriffe von etwas anderen verstanden und eben diese Mannigfaltigkeit von Konnotationen und Assoziationen untergräbt ihr essentialistisches Potential (Übersetzung E.E.).

notwendig ist, um eine erneute Festschreibung im Sinne des Patriarchats zu verhindern (vgl. Cornell 1992, 313).

Abschließend möchte ich noch einmal darauf hinweisen, dass es bei Valenzuelas Ansätzen nicht um einen Bruch mit ‚der Sprache‘ an sich geht, sondern vielmehr darum, die patriarchale Vormachtstellung zu dekonstruieren und eigene Maßstäbe zu finden, die Sprache zu subvertieren, indem Bedeutungen umgedeutet werden, Konnotationen verändert werden, indem ein weiblicher Blick, eine weibliche Perspektive in die Sprache eingeprägt wird. Es bedarf laut Valenzuela einer Re-Metaphorisierung. Nicht die Sprache und die Wörter selbst werden verändert, sondern „la carga electrica de las palabras“ (Valenzuela 2001, 26).<sup>66</sup> Das, was ihnen an Bedeutung und Konnotationen anhaftet, wird neu ‚beladen‘. Valenzuelas Schreiben, ihre Idee eines weiblichen Schreibens verfolgt das Bemühen „[to] inject estrogens in our writing“ (Valenzuela 1986A, 243).<sup>67</sup> Daraus entsteht letztlich eine zusätzliche Ebene der Sprache, eine neue symbolische Ordnung, „symbolizing thus both men’s and women’s speech“ (Valenzuela 1986A, 248). Auch hier geht Valenzuelas Ansatz mit der dekonstruktivistischen Theorie konform, in der es nicht darum geht, ein Gegensatzpaar gegeneinander einzutauschen, sondern ein System selbst zu öffnen und zu verschieben (vgl. Seeger 2010, 358).

## 2.5 Zusammenfassung Theorieteil

Im Kapitel zur Sozialgeschichte, in Bezug auf die Märchen Perraults, wurde anhand von Büchern von Jack Zipes dargelegt, wie die Verschriftlichung von Volksmärchen durch Charles Perrault als symbolischer Akt zu verstehen ist, durch welchen mündliche Volksmärchen den Moralvorstellungen der französischen Oberschicht des 17. Jahrhunderts angepasst wurden (vgl. Zipes 2007, 6). Damit gingen Veränderungen in der Darstellung der Frauenfiguren einher. Die Darstellung und moralische Implikation entsprach der Vorstellung der idealen ‚Dame‘. Daraus ergibt sich, dass Perraults Märchen letztlich Bilder von Frauen propagandieren die schön, höflich, anmutig, gehorsam und unterwürfig sind (vgl. Zipes 2006, 40-41). Von den Grimms wurden diese Tendenzen, in den für diese Arbeit relevanten Märchen, verstärkt. Die Frauenfiguren nehmen passive Positionen ein und finden ihre Erfüllung letztlich in der Heirat (vgl. Zipes 2006, 41).

In Bezug zu diesen Darstellungen von Frauenfiguren, die sehr wohl eine Verankerung in den jeweiligen gesellschaftlichen Verhaltensvorstellungen und somit

<sup>66</sup> Die elektrische Ladung der Wörter (Übersetzung E.E.).

<sup>67</sup> in unser Schreiben Östrogen zu injektieren (Übersetzung E.E.).

auch in Verbindung zu realen Möglichkeiten für Frauen in den jeweiligen geschichtlichen Kontext haben, ist nun die Dekonstruktion zu setzen. Die Dekonstruktion als poststrukturalistische Vorgangsweise ist für eine feministische Analyse insofern von Bedeutung, als dass sie es ermöglicht, verhärtete Positionen und Zuschreibungen aufzubrechen und hierarchische Oppositionen, die die Unterdrückung eines Geschlechts, einer Klasse oder einer Rasse untermauern, zu dezentrieren und Bedeutungen als nicht fixierbar versteht (vgl. Weedon 1996, 160). Eine poststrukturalistische Zugangsweise – und somit auch die Dekonstruktion – schafft die Möglichkeit zur Veränderung und öffnet das Konzept der Subjektivität für ebenjene Veränderung (vgl. Weedon 1996, 36). Durch diese Möglichkeiten kann etwas Neues, Anderes entstehen. Daran kann mit Valenzuelas weiblicher Poetik angeschlossen werden. Valenzuela entwirft eine weibliche Sprache, die sie in ihren Werken erschreibt. Dabei geht es ihr um die Überwindung von äußeren und inneren Zensuren und somit auch um die Überwindung von Angst und Scham. Es geht in ihren theoretischen wie literarischen Texten um eine Befreiung von patriarchalen Verboten und Vorgaben (vgl. Medeiros-Lichem 2002, 169). Das eigene ‚obskure‘ Begehren wird angenommen und es werden neue, eigene Bewertungsmaßstäbe herangezogen (vgl. Valenzuela 2001, 27-28).

### 3. Textanalysen

In den folgenden Textanalysen zu *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*, *La densidad de las palabras* und *La llave* werden alle drei Teile des Theorieteils angewandt bzw. miteinbezogen werden. Es wird auf die Texte von Perrault und im Ansatz auch auf jene der Grimms eingegangen werden und im Anschluss daran, eine Dekonstruktion der Texte Perraults, die Valenzuela vornimmt, herausgearbeitet werden. Darüber hinaus soll ihr Entwurf einer weiblich konnotierten Sprache in der Analyse der folgenden Texte exemplifiziert werde

#### 3.1 *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*

Anhand des erarbeiteten theoretischen Rahmens wird nun Luisa Valenzuelas Rotkäppchen-Version *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* betrachtet. Nach einem einführenden Teil zu *Rotkäppchen* generell und den Versionen Perraults und der Grimms, wird damit begonnen, die Verweise auf Perraults *Rotkäppchen* in Valenzuelas Version herauszuarbeiten. Darauf folgt eine Analyse der Darstellung der Figur des Rotkäppchens in Valenzuelas Version, indem der Wald und der Weg durch den Wald betrachtet und auch in Kontrast zu Perraults Rotkäppchen-Figur gesehen wird. Weiters wird besonders die Rolle des Wolfes in Valenzuelas Version analysiert. Im Anschluss daran wird auf die Dekonstruktion, die Valenzuela mit den patriarchalen Werten und Normen vornimmt, die Perraults Text und auch jener der Gebrüder Grimm propagandieren, eingegangen werden. Dadurch wird auch erarbeitet, wie sich Valenzuelas theoretischer Ansatz in der Erzählung wiederfinden lässt und wie Valenzuela die Figur des Rotkäppchens neu konzipiert. Diese Analyseschritte werden unternommen, um aufzuzeigen, welche Rotkäppchenfigur Valenzuela schafft und inwiefern diese, in Kontrast zu den Versionen von Perrault und den Grimms, ihre Version als De-montage der Tradition des klassischen, verschriftlichten Märchens erkennbar werden lässt.

##### 3.1.1 Geschichte des *Rotkäppchen*-Märchens

*Rotkäppchen* kam vor allem durch die Fassung Perraults und in weiterer Folge durch jene der Gebrüder Grimm zu seiner Stellung als eines der bekanntesten Märchen. Eine eigenständige Überlieferung in mündlicher Form gab es vor allem in Frankreich und

Italien.<sup>68</sup> Ebenso zahlreich wie die Versionen des Märchens, seine Parodien und anderen Umarbeitungen, sind die Interpretationsansätze (vgl. Enzyklopädie des Märchens 2003-2004, 860-862). Hans Ritz bezeichnet in seinem Buch *Die Geschichte vom Rotkäppchen* das Märchen als „de[n] Spiegel an der Wand, in dem sich jede Epoche neu gesehen hat“<sup>69</sup> (Ritz 2000, 7). In der Tradition der Adaptierung der Märchen an den jeweiligen gesellschaftlichen Kontext, in denen es erzählt wird, greift auch Valenzuela in den Text ein, wenn sie anhand der Rotkäppchengeschichte die Frauenfiguren neu verhandelt. Sie nimmt damit gleichzeitig an dem Diskurs der Veränderlichkeit der Märchen, wie dem über die Möglichkeiten und Rollen der Frauen(-figuren) teil.

### 3.1.2 Die *Rotkäppchen*-Versionen von Charles Perrault und den Brüdern Grimm

Es wurde bereits im Kapitel zur Sozialgeschichte des Märchens auf jene Veränderungen hingewiesen, die Perrault an *Rotkäppchen* vornahm, indem er mündlich überlieferte Varianten des Märchens verschriftlichte (vgl. Kapitel 2.2.1.). Im Folgenden soll nun noch detaillierter auf die Versionen Perraults und der Grimms eingegangen werden. Perraults *Rotkäppchen*-Version zeichnet sich vor allem durch das grausame Ende aus. Es ist ein relativ kurzer Text und folgt der klassischen Rotkäppchenhandlung.<sup>70</sup> Das junge Mädchen wird mit einem Korb voll Essen zur Großmutter geschickt. Im Wald trifft sie auf den Wolf. Dieser fragt sie nach ihrem Weg und nimmt daraufhin einen kürzeren, um vor ihr bei der Großmutter zu sein. Als er dort ankommt, frisst er die Großmutter auf und wartet nun als Großmutter verkleidet auf Rotkäppchen. Diese nimmt den längeren Weg und erfreut sich an der Schönheit des Waldes. Als sie bei der Großmutter ankommt, wird sie nach den rituellen Fragen vom Wolf gefressen und stirbt. Während bei Perraults Version

<sup>68</sup> Wie bei den Altersdiskussionen zum Märchen ganz allgemein, ist auch bei *Rotkäppchen* als einzelnes Märchen keine genaue Datierung möglich. Generell werden die mündlichen Versionen älter als die schriftlichen Versionen eingestuft, da sie „archaische“ Züge aufweisen“ ( *Enzyklopädie des Märchens* 2003-2004, 859), die bei Perrault und den Brüdern Grimm fehlen. Somit werden diese Texte als ursprünglicher bewertet und als Vorgängerversionen für Perrault angesehen.

<sup>69</sup> Er verweist dabei auf die unzähligen Interpretationen und Varianten des Textes. Nicht nur der Märchentext reflektiert die jeweilige gesellschaftliche Situation, in der er entsteht und gibt Aufschluss darüber, sondern auch die Interpretationen des Märchens sind in diesem Sinne zu verstehen.

<sup>70</sup> Die Grundelemente im Inhalt des Märchens erzählen von einem Mädchen, das sich im Wald auf den Weg zu seiner Großmutter macht und meistens durch ein rotes Käppchen erkennbar ist. Auf ihrem Weg begegnet ihr ein Wolf, der sie nach ihrem Weg fragt. Als sie ihm diesen sagt, läuft der Wolf schließlich zur Hütte der Großmutter, verschlingt diese und wartet dort auf Rotkäppchen. Als Rotkäppchen bei der Hütte ankommt und eintritt, kommt es zu dem Dialog über das Aussehen des als Großmutter verkleideten Wolfs. Es gibt Varianten, in denen Rotkäppchen vom getarnten Wolf Fleisch und auch Blut der Großmutter zu trinken und essen bekommt. Je nach Variante wird Rotkäppchen vom Wolf gefressen, kann sich durch ihre Klugheit selber retten, oder wird samt der Großmutter von einem Jäger gerettet (vgl. *Enzyklopädie des Märchens* 2003-2004, 860-862).

Rotkäppchen stirbt – dies steht im Gegensatz zu vielen der mündlich überlieferten Versionen vor Perrault<sup>71</sup> –, kommt bei den Grimms eine neue Figur, der Jäger, hinzu, der sowohl die Großmutter als auch Rotkäppchen rettet. Bei den Grimms zeigen sich jene von Perrault initiierten Veränderungen in verstärkter Form. Sie tilgen vermehrt die grausamen Elemente und sexuellen Anspielungen im Text (vgl. Zipes 2006, 66).

Es soll nun noch auf einen Aspekt in Perraults Text und jenem der Grimms gesondert verwiesen werden, da er in Bezug zu Valenzuelas Version eine Rolle spielt: Das Vergnügen, das Rotkäppchen im Wald erlebt. Bei Perrault wird eine kurze Szene beschrieben, in der sich Rotkäppchen am Wald erfreut:

Der Wolf lief nun so schnell er konnte auf dem kürzeren Weg los, und das kleine Mädchen ging auf dem längeren Weg weiter; dabei machte es sich eine Freude daraus, Haselnüsse aufzulesen, hinter Schmetterlingen herzulaufen und aus den Blümchen, die es fand, kleine Sträuße zu winden. (Perrault 1986, 72)

Es kommt aufgrund des Vergnügens im Wald zu einer zusätzlichen Verzögerung, die es dem Wolf ermöglicht, vor Rotkäppchen bei der Großmutter zu sein. Das Vergnügen, das zum Trödeln führt, hat also etwas Gefährliches. Die Moral, die Perrault unter den Text setzt ist folgende:

Hier sieht man, daß kleine Kinder, zumal junge Mädchen, wenn sie hübsch sind, fein und nett, sehr schlecht daran tun, jedwedem Gehör zu schenken, denn dann nimmt es nicht wunder, daß der Wolf so viele von ihnen frißt. Ich sage der Wolf, weil nicht alle Wölfe von der gleichen Art sind. Da gibt es solche, die kein Aufsehen erregen und sich zuvorkommend, liebenswürdig und brav zeigen. Ganz zahm und gefällig folgen sie den jungen Damen in ihre Häuser und in ihre Gemächer – doch ach! Wer weiß es nicht, daß die sanften Wölfe unter den Wölfen die allergefährlichsten sind. (Perrault 1986, 73)

Impliziert wird dabei ein Fehlverhalten Rotkäppchens. Sie hätte nicht mit dem Wolf sprechen sollen. Der Wolf kann hierbei auch als Verführer verstanden werden. Perrault macht mit seiner Moral sehr eindeutige Interpretationsansätze. Impliziert ist also auch das Begehren Rotkäppchens: Einerseits zeigt die Stelle über die Freuden im Wald einen Genuss Rotkäppchens an, andererseits steht die Auseinandersetzung mit dem Wolf auch für eine Auseinandersetzung mit der Sexualität, einem sexuellen Begehren und Agieren Rotkäppchens. Das rote Käppchen<sup>72</sup> und auch die Lebensphase, in der sich Rotkäppchen als junges Mädchen befindet verweisen auf die Pubertät, also den Übergang vom Kind zur Frau. Folgt man dieser Interpretation, kann Perraults Version so verstanden werden,

---

<sup>71</sup> Siehe Kapitel 2.2.1.

<sup>72</sup> Das rote Käppchen wurde erst durch Perrault hinzugeführt (vgl. Zipes 2006, 26).

dass Rotkäppchen dafür, dass sie sich nicht kontrolliert und ihrem Begehren nachgeht bestraft, getötet, oder vergewaltigt wird (vgl. Zipes 2006, 45). Dieses ‚Vergehen‘ Rotkäppchens zeigt sich einerseits im Gespräch mit dem Wolf und andererseits durch ihr kurz angedeutetes Vergnügen mit den Freuden und der Schönheit, die der Wald zu bieten hat. Diese Grundaussage, die mit dem Text einhergeht, ist in Zusammenhang mit den bereits dargelegten Veränderungen, die Perrault mit dem Märchen vornimmt, um sie den Idealbildern der adeligen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts anzupassen, zu verstehen und in Kontrast zu den ihm vorhergehenden mündlich überlieferten Rotkäppchen-Versionen zu sehen. Anstatt vor Feinden und Gefahren im Wald oder Feld zu warnen, die tatsächlich existierten, warnt Perraults Version die Mädchen nun vor ihrem eigenen natürlichen Begehren, das es zu zähmen gilt (vgl. Zipes 2006, 45). Wenn es nicht gelingt, dieses Begehren zu zähmen, wird die junge Protagonistin mit dem Tod bestraft, „because she is guilty of not controlling her natural inclinations“ (Zipes 2006, 45). Im Gegensatz dazu, spielt Schuld in der mündlichen Version keine Rolle (vgl. Zipes 2006, 45).

Bei den Grimms fordert die Mutter Rotkäppchen auf, am Weg zu bleiben: „[U]nd wenn du hinauskommst, so geh hübsch sittsam und lauf nicht vom Weg ab...“ (Grimm 1997, 157). Als ihr im Wald der Wolf begegnet, spricht sie ebenfalls mit ihm und der Wolf, der Verführer, macht sie aus eigennützigen Gründen auf die Schönheit des Waldes aufmerksam:

„Rotkäppchen, sieh einmal die schönen Blumen, die ringsumher stehen, warum guckst du dich nicht um? Ich glaube du hörst gar nicht, wie die Vöglein so lieblich singen? Du gehst ja für dich hin, als wenn du zur Schule gingst und ist so lustig draußen in dem Wald.“ (Grimm 1997, 158)

Durch den Hinweis des Wolfes erkennt Rotkäppchen den schönen Wald und hat ebenfalls Genuss und Freude daran. Hierbei wird die Information über den reizvollen Wald dadurch, dass sie vom Wolf vermittelt wird, ebenfalls schon als etwas Verwerfliches, Negatives dargestellt. Letztlich ist es etwas Gefährliches, zu trödeln und die Schönheit des Waldes zu genießen. Bei den Grimms ist diese Szene länger beschrieben:

Rotkäppchen schlug die Augen auf, und als es sah, wie die Sonnenstrahlen durch die Bäume hin und her tanzten und alles voll schöner Blumen stand, dachte es: ‚Wenn ich der Großmutter einen frischen Strauß mitbringe, der wird ihr auch Freude machen; es ist so früh am Tag, daß ich doch zu rechter Zeit ankomme‘, lief vom Weg ab in den Wald hinein und suchte Blumen. Und wenn es eine gebrochen hatte, meinte es, weiter hinaus stände eine schönere, und lief darnach, und geriet immer tiefer in den Wald hinein. (Grimm 1997, 158)

Zentral in den Versionen der Grimms ist zudem die Jägerfigur, die bei Perrault nicht vorhanden ist. Wichtig zu erwähnen ist, dass auch hier das Gespräch mit dem Wolf, sowie das Abkommen vom sicheren Weg beziehungsweise das Vergnügen im Wald, als Fehlverhalten dargestellt werden, das zu dem tragischen Schicksal führt. Rotkäppchen sagt zu sich selbst: „Du willst dein Lebtage nicht wieder allein vom Wege ab in den Wald laufen, wenn dir’s die Mutter verboten hat“ (Grimm 1997, 159).<sup>73</sup> In der mündlich tradierten Version des *Rotkäppchen* kann sich im Gegensatz dazu das kluge Mädchen selbst befreien und letztlich an der Auseinandersetzung mit dem Wolf reifen. Sie ist nicht jenes naive und unschuldige Mädchen, das dem Wolf zum Opfer fällt. Durch die Anpassung an den Geschmack und die Moralvorstellungen der französischen Oberschicht wird Perraults Rotkäppchen wehrlos und letztlich vom Wolf verschlungen, „o en términos metafóricos, esta nueva niña contribuye inconscientemente a su propia violación al facilitar ingenuamente las acciones del seductor, al no darse cuenta de su condición de objeto sexual“ (Muñoz 1996, 225).<sup>74</sup>

Anschließend an diese Einführung in die *Rotkäppchen*-Versionen von Perrault und den Grimms, mit besonderer Betonung der Moral, welche die Märchen transportieren, soll nun Valenzuelas Version *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* analysiert werden. Die soeben dargelegten Punkte zu Perrault und den Grimms werden im Verlauf der Analyse zu Valenzuelas *Caperucita* und vor allem in Bezug auf Valenzuelas dekonstruktivistisches Vorgehen von Bedeutung sein.

### 3.1.3 Luisa Valenzuelas Rotkäppchen *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*

Rotkäppchen wird von der Mutter beauftragt, einen Korb voll Leckereien zur Großmutter zu bringen. Sie hat eine rote Jacke an und ein dazu passendes Käppchen. Der Text ist auf inhaltlicher Ebene bereits von Anfang an als *Rotkäppchen* erkennbar. Er steht aber gleichzeitig auch von Beginn an in Kontrast mit den Versionen der Grimms und Perraults, da das Mädchen ihre Geschichte selbst erzählt und auch die Mutter zu Wort kommt.

<sup>73</sup> Diese Version der Grimms hat auch noch eine Weiterführung, in der geschildert wird, wie Rotkäppchen wieder einem Wolf im Wald begegnet, diesmal aber nicht mit ihm spricht und sich an die Verhaltensregeln hält, also auch nicht vom Weg abkommt. Als der Wolf wieder an die Hütte der Großmutter klopft, überlisten Rotkäppchen und die Großmutter den Wolf gemeinsam, ohne Hilfe des Jägers (vgl. Grimm 1997, 159-160). Wichtig ist jedoch für diese Arbeit der Hinweis auf die implizierte Moral des Textes, sich an die Verhaltensregeln zu halten, nicht vom Weg abkommen und nicht mit dem Wolf sprechen. Der Wolf kann unterschiedlich interpretiert werden, wie sich im Verlauf der Arbeit noch zeigen wird.

<sup>74</sup> oder metaphorisch gesprochen, dieses neue Mädchen trägt unbewusst zu ihrer eigenen Vergewaltigung bei, indem sie naiv die Handlungen des Verführers erleichtert. Sie ist sich nicht darüber klar, dass sie als sexuelles Objekt wahrgenommen wird (Übersetzung E.E.).

Caperucita macht sich also auf den Weg durch den Wald, der, wie sie hofft, lang sein wird. Dieser Weg kann als der Lebensweg des Mädchens, verstanden werden (vgl. Valenzuela 2001, 212-213). Auf ihrem Weg genießt sie die Freuden im Wald und begegnet dem Wolf, vor dem sie die Mutter gewarnt hat. Das Fortschreiten des Weges lässt sich auch am Zustand der Jacke erkennen, die nach einem Teil des Weges am Körper anliegt und sich weiter verändert (vgl. Valenzuela 2008, 27). Das Verhältnis zum Wolf wechselt im Verlauf des Textes. Am Anfang hat Rotkäppchen Angst, dann beginnt sie den Wolf zu necken, schließlich auch zu vermissen, als er fernbleibt. Am Schluss, als sie bei der Großmutter ankommt, weist sie selbst Züge des Wolfes auf und es kommt zu einer Vereinigung mit der Großmutter (vgl. Valenzuela 2008, 19-32).

### 3.1.4 Bezugnahme auf Perrault

In *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* gibt es direkte Anspielungen auf Perraults Rotkäppchen und darüber hinausgehend auf andere Märchen von Perrault und den Grimms, also auf die durch diese tradierte Märchentradition. Nogueroles schreibt in ihrer Analyse zu Valenzuelas Rotkäppchen: „Su protagonista es consciente del carácter literario de su historia“ (Nogueroles 2001, 4).<sup>75</sup> Auch Willi Muñoz verweist, über Rotkäppchen hinausgehend, in Bezug auf Valenzuelas *Cuentos de Hades* darauf,

que los entes de ficción de la versión de Valenzuela tienen conocimiento de las transformaciones escriturales de sus antepasados literarios, con los cuales no sólo se relacionan sino que representan una culminación en su desarrollo escritural. (Muñoz 1996, 224)<sup>76</sup>

Bereits im ersten Absatz des Textes wird auf dieses Wissen der Figuren, wer erzählte und wie erzählt wurde, aufmerksam gemacht. So sagt die Mutter: „No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito. Esa abuela no teje todavía“ (Valenzuela 1998, 61).<sup>77</sup> Hier gibt es also gleich zu Beginn eine Art Richtigstellung, indem die Mutter darauf hinweist, dass sie nichts vom roten Jäckchen sagte. Wir bekommen also bereits am Anfang von Valenzuelas Text einen Hinweis auf die verschiedenen Versionen. Das wiederholt sich mit dem Hinweis auf die

<sup>75</sup> Ihre Protagonistin ist sich des literarischen Charakters ihrer Geschichte bewusst (Übersetzung E.E.).

<sup>76</sup> dass die literarischen Figuren in Valenzuelas Version sich über die schriftlichen Veränderungen ihrer literarischen Ahnen bewusst sind, mit welchen sie sich nicht nur verbinden, sondern welche eine Kulmination in ihrer literarischen Entwicklung darstellen (Übersetzung E.E.).

<sup>77</sup> „Ich habe nicht gesagt, zieh das rote Jäckchen an, das dir die Großmutter gestrickt hat, denn das hätte nicht ganz gestimmt. Aber gemeint habe ich es so. Die Großmutter strickt nämlich noch nicht“ (Valenzuela 2008, 19).

noch nicht strickende Großmutter.<sup>78</sup> Es wird durch diese, gleich zu Anfang stehende Richtigstellung ein Verweis auf vorangegangene Versionen gemacht. Muñoz verweist darauf, dass die Figuren sich nicht nur der Tradition ihrer eigenen *Rotkäppchen*-Geschichte bewusst sind, sondern Rotkäppchen auch selbst ‚Leserin‘ anderer klassischer Märchen ist (vgl. Muñoz 1996, 224). Das zeigt sich etwa anhand von Rotkäppchens Verweis auf Frösche, die zu Prinzen werden: „Cuántos sapos habrá que besar hasta dar con el príncipe?“ (Valenzuela 1998, 64);<sup>79</sup> sowie im Auffinden eines Spiegels im Wald, der eigentlich aus *Schneewittchen* stammt:

El hecho es que al retomar camino encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta: espejito, espejito, ¿quién es la más bonita? ¡Tu madre, boluda! Te equivocaste de historia –me contestó el espejo. (Valenzuela 1998, 66)<sup>80</sup>

Diese Anspielungen haben, wie sich zeigt, bei Valenzuela eine sehr ironische Note (vgl. Muñoz 1996, 223). Im Verlauf des Textes folgt ein weiterer Verweis: Rotkäppchen berichtet von der Großmutter, die ihren Weg schon gegangen ist und nun in ihrer Hütte, die sie mit eigenen Händen gebaut hat, wohnt. So schreibt Valenzuela: „la abuela se construyó su choza de propia mano y después si alguien dice que hay un leñador no debemos crearle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna“ (Valenzuela 1998, 64).<sup>81</sup> Anhand dieses Zitats über den Jäger bezieht sich Valenzuela auf die Grimms und kritisiert deren Version. Mit den zahlreichen Verweisen auf unterschiedliche Märchenmotive, stellt Valenzuela ihre Rotkäppchen-Version in diese Tradition, lässt jedoch Reibungen und Differenzen entstehen.

Muñoz unterscheidet in Valenzuelas Version drei verschiedene Zeiten:

Valenzuela articula simultáneamente tres tiempos discursivos en su texto: el tiempo en que la historia de Caperucita fue transmitida oralmente, el de sus primeras

---

<sup>78</sup> Die Tätigkeit des Strickens wird im Verlauf des Textes mehrmals in Bezug auf die Großmutter erwähnt: „Sie [die Großmutter] hat weißes Haar, einen Schal um die Schultern und strickt und strickt in ihrer hübschen kleinen Blockhütte. Sie strickt an ihrer Sehnsucht nach dem Rot, sie strickt das Käppchen für mich, das kleine Mädchen“ (Valenzuela 2008, 21). Das Stricken kann an dieser Stelle auch in Verbindung mit dem Erzählen verstanden werden. Textilie hat die Bedeutung von etwas Gewebten; Text entstammt dem lateinischen Wort *textere*, was soviel heißt wie weben, flechten (Wahrig. Fremdwörterlexikon 2007, 997) Text bezeichnet also etwas Gewobenes, ein Geflecht (Best 2008, 551).

<sup>79</sup> „Wie viele Frösche muss man wohl küssen, bis man auf den Prinzen trifft?“ (Valenzuela 2008, 24)

<sup>80</sup> „Jedenfalls fand ich beim Weitergehen zwischen den Blättern einen dieser klassischen Spiegel. Ich bückte mich, hob ihn auf und stellte ihm jene klassische Frage: „Spieglein, Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land? Deine Mutter natürlich, du blöde Kuh! Du hast dich in der Geschichte geirrt, antwortete mir der Spiegel“ (Valenzuela 2008, 27).

<sup>81</sup> „die Großmutter hat sich mit eigenen Händen ihre Hütte gebaut und wer behauptet, es gäbe da einen Jäger, der lügt. Das Auftreten eines Jägers ist nichts als eine neumodische Interpretation“ (Valenzuela 2008, 23).

articulaciones escriturales y el de la recontextualización contemporánea de su propio cuento. (Muñoz 1996, 223)<sup>82</sup>

Das verweist auf die in das Genre des Märchens eingeschriebene Möglichkeit oder gar Notwendigkeit, es an verschiedene sozialgeschichtliche Kontexte anzupassen. Die verschiedenen Versionen der Texte und zeitlichen Diskurse sind in Valenzuelas Version präsent. Im Folgenden soll genauer auf die Protagonistin des Märchens bei Valenzuela in Kontrast zu den Versionen von Perrault und den Brüdern Grimm eingegangen werden.

### 3.1.5 Der Weg durch den Wald

Der grundlegende Unterschied ist in der Darstellung Rotkäppchens und deren Verhalten während ihrem Weg durch den Wald zu finden. Der Wald in Valenzuelas Erzählung kann als Teil des Lebensweges verstanden werden, auf dem Erfahrungen gesammelt werden. Valenzuela selbst verweist in ihrem Essay *Ventanas de Hadas* auf die Bedeutung des Weges und mehr noch der des Waldes: „El bosque es en realidad el tiempo a lo largo del cual se van cocheando experiencias (para meterlas en la canastita)“ (Valenzuela 2001, 212-213).<sup>83</sup> Sie versteht Rotkäppchens Reise als einen Durchgang, eine Durchquerung, welche die Altersspanne von der Pubertät bis zur Großmutter umfasst (vgl. Valenzuela 2001, 212) und diese Durchquerung des Waldes „deviene un viaje de autoconocimiento y de dominio de su medio ambiente, lo cual le permite adquirir su propia autonomía (Muñoz 1996, 223).<sup>84</sup> Zu Beginn ihres Weges ist sie noch sehr vorsichtig: „Yo trato de cuidarme porque estoy alcanzando una zona del bosque con árboles muy grandes y muy enhiestos. Por ahora los miro de reajo con la cabeza gache (Valenzuela 1998, 61).<sup>85</sup> Muñoz verweist darauf, dass der Beginn von Rotkäppchens Weg noch auf das bourgeoise Modell, das in den Märchen von Perrault und den Grimms zu erkennen ist, zurückgeführt werden kann (vgl. Muñoz 1996, 229). Das ändert sich jedoch bald und es kann von einer Entdeckung des Waldes gesprochen werden, einem Genießen des Waldes, auch von einem Reifungsprozess im Verlauf des Weges durch den Wald. Die Veränderungen die

---

<sup>82</sup> Valenzuela artikuliert gleichzeitig drei diskursive Zeiten im Text: die Zeit in der die Geschichte Rotkäppchens mündlich überliefert wurde, die Zeit der ersten schriftlichen Versionen und die Zeit der ersten zeitgenössischen Umerzählungen ihrer eigenen Erzählung (Übersetzung E.E.).

<sup>83</sup> Der Wald ist in Wirklichkeit die Zeit, in der Erfahrungen gesammelt werden (um sie ins Körbchen zu geben) (Übersetzung E.E.).

<sup>84</sup> wird eine Reise der Selbsterkenntnis und der Eroberung ihrer Umwelt, die es ihr erlaubt ihre eigene Autonomie zu erlangen (Übersetzung E.E.).

<sup>85</sup> „Ich versuche auf mich aufzupassen, denn ich komme in ein Waldstück mit mächtigen, hoch aufragenden Bäumen. Noch sehe ich sie mir nur aus den Augenwinkeln an, mit gesenktem Kopf“ (Valenzuela 2008, 20).

Rotkäppchen durchläuft sind wichtig. Das Ich des Rotkäppchens ist nicht unbeweglich, steif. Sie erlebt ihren Weg durch den Wald auch nicht nur als freudig, vielmehr ist eine Fülle von Gefühlen und Erfahrungen auszumachen. So gibt es Momente der Angst: „Me quedo temblando, agazapada en lo posible bajo alguna hoja gigante, protectora, de ésas que a veces se encuentran por el bosque tropical y los natives usan para resguardarse de la lluvia“ (Valenzuela 1998, 65),<sup>86</sup> genauso wie Momente der Freude: „Con la capa remendada, suelta, corro por el bosque y es como si volara y me siento feliz“ (Valenzuela 1998, 68).<sup>87</sup>

Signifikant im Unterschied zu Perraults Version und jener der Grimms ist jedoch vor allem der unterschiedliche Umgang mit der Neugier, dem Begehren der Protagonistin in Valenzuelas Version. Was bei ersteren zum Tod führt, bewirkt bei Valenzuela ein Wachsen der Protagonistin durch ihre Erfahrungen, was sich auch an der Metapher des Körbchens zeigt, in die sie die „Früchte“ (vgl. Valenzuela 2008, 22), ihre Erfahrungen legt (vgl. Valenzuela 2001, 213). Der Genuss von *Caperucita* im Wald, das Auskosten des Waldes ist zentral im Text. Damit ist jedoch bei Valenzuela keine Schuld verbunden, wie es im Text Perraults impliziert wird. Der Genuss und die Lust an den Früchten des Waldes zeigen sich etwa in folgendem Zitat:

[V]oy por el camino recogiendo alguna frutilla silvestre. La frutilla puede tener un gusto un poco amargo detrás de la dulzura. No la meto en la canasta, la lamo, me la como. Alguna semellita diminuta se me queda incrustada entre los dientes y después añoro el gusto de esa exacta frutilla. (Valenzuela 1998, 62)<sup>88</sup>

In Valenzuelas Text sind auch sexuelle Anspielungen wieder auffindbar: „Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes (Valenzuela 1998, 64).<sup>89</sup> Diese sexuellen Anspielungen zeigen letztlich: „En la versión de Valenzuela, el hombre es un medio para el placer de la mujer una diversión en el camino, mas no al finalidad de la travesía“ (Muñoz 1996, 234).<sup>90</sup> Dabei ist ein Kontrast zu jener Tradition der Märchen

<sup>86</sup> „Ich beginne zu zittern und verkrieche mich, so gut ich kann, unter einem jener riesigen, schirmförmigen Blätter, die in tropischen Urwäldern vorkommen und von den Einheimischen benützt werden, um sich gegen den Regen zu schützen“ (Valenzuela 2008, 24).

<sup>87</sup> „Mit der geflickten, lose fallenden Jacke laufe ich durch den Wald und es ist mir, als würde ich fliegen, und ich fühle mich glücklich“ (Valenzuela 2008, 30).

<sup>88</sup> „[Ich] pflücke [...] auf dem Weg die eine oder andere wilde Erdbeere. Walderdbeeren sind süß, haben aber oft einen bitteren Nachgeschmack. Ich lege sie nicht in den Korb, sondern schlecke sie ab und esse sie auf. Manchmal bleibt mir ein winziger Samen zwischen den Zähnen stecken und dann bekomme ich Sehnsucht nach dem Geschmack dieser einen Erdbeere“ (Valenzuela 2008, 21).

<sup>89</sup> „Es gibt verlockende Früchte in diesen Breiten, oft zum Greifen nah. Manche Männer sind wie Früchte: es gibt süße, schmackhafte, saftige und ätzende“ (Valenzuela 2008, 23).

<sup>90</sup> In Valenzuelas Version ist der Mann ein Vergnügen für die Frau, eine Ablenkung am Weg, aber nicht das Ziel ihrer Reise (Übersetzung E.E.).

erkennbar, in denen die Heirat die Erfüllung der Märchenheldinnen darstellt (vgl. Zipes 2006, 41). Das heißt, die Aktionen der Protagonistin, die sie als Agentin ihrer eigenen Entwicklung ausweisen, kontrastieren jene klassischen weiblichen Märchenfiguren, die geduldig warten, bis der Märchenprinz kommt und sie heiratet (vgl. Muñoz 1996, 235). „La mujer deja de ser objeto para pasar al rol de sujeto activo en la relación, donde demanda y obtiene placer” (Noguerol 2001, 7).<sup>91</sup> Die Märchenheldin wechselt von einer Objektposition in jene eines aktiven Subjekts.

Neben diesem Genießen der Früchte des Waldes, in jeder Form, ist auch das Auskosten von Grenzen positiv dargestellt. Das zeigt sich etwa in Bezug auf die Abgründe, die es im Wald gibt. „Los abismos – me temo – me van a gustar. Me gustan“ (Valenzuela 1998, 62).<sup>92</sup> Unbeliebte Wege haben ihren eigenen Wert. So heißt es an anderer Stelle: „solo sé [...] que no me disgustan los recovecos ni las grutas umbrosas si encuentro compañía, y algunas frutas cosecho en el camino y hasta quizá florezca“ (Valenzuela 1998, 65).<sup>93</sup> In dieser Auseinandersetzung mit der eigenen Angst und auch mit dem Überschreiten von Grenzen und Zensuren klingt Valenzuelas weibliche Poetik an. Dieser Punkt wird in folgendem Kapitel deutlich gemacht.

### 3.1.6 Der Wolf

Besonders markant wird der Unterschied zu Perrault in Rotkäppchens Auseinandersetzung mit dem Wolf. Es wurde bereits angesprochen, dass die Rolle des Wolfes beziehungsweise Rotkäppchens Zugang zum Wolf sich im Verlauf des Textes verändert. Im archaischen Denken, hatte der Wolf folgende Bedeutung: "The wolf was crucial in archaic thinking as a representative of the human wild side, of wilderness“ (vgl. Zipes 1993, 33). Bruno Bettelheim versteht den Wolf nicht nur als Verführer der Mädchens, sondern auch als das Asoziale, die animalischen Aspekte in uns (vgl. Bettelheim 1980, 198). Muñoz verweist darauf, dass die Terminologie in dieser Betrachtung einen Bezug zur Dichotomie Rationalität/Irrationalität aufweist, welche wiederum in Analogie zur Unterscheidung Mann/Frau im phallogozentrischen Diskurs steht (vgl. Muñoz 1996, 235). Valenzuela selbst versteht unter dem Wolf folgendes: „el lobo es la representación del inconsciente, la parte oscura de cada ser humano, lo inconfesable y ominoso con lo que

<sup>91</sup> Die Frau ist in der Beziehung in der sie fordert und Genuss erhält nicht mehr Objekt, sondern aktives Subjekt (Übersetzung E.E.).

<sup>92</sup> „Ich fürchte die Abgründe werden mir gefallen. Sie gefallen mir“ (Valenzuela 2008, 20).

<sup>93</sup> „ich weiß nur [...] dass mir krumme Wege und schattige Höhlen gar nicht so schlecht gefallen, wenn ich nicht allein bin, wenn ich auf dem Weg ein paar Früchte ernten kann und vielleicht sogar Blumen finde“ (Valenzuela 2008, 25).

debemos enfrentarnos a diario“ (Valenzuela 2001, 213).<sup>94</sup> Unter diesem Aspekt bekommt die Beziehung zwischen Rotkäppchen und dem Wolf in Valenzuelas Version eine wichtige Bedeutung. Am Anfang ist die Warnung der Mutter vor dem Wolf noch präsent, verliert sich jedoch zunehmend. So heißt es zu Anfang noch:

Y cada tanto el lobo asoma su feo morro peludo. Al principio es discreto, después poco a poco va tomando confianza y va dejándose entrever, a veces asoma una pata como garra y otras una sonrisa falsa que le descubre los comillos. Caperucita no quiere ni pensar en el lobo. Quiere ignorarlo, olvidarlo. No puede. (Valenzuela 1998, 64)<sup>95</sup>

In einer darauf folgenden Szene reagiert Rotkäppchen schon um einiges selbstbewusster auf den Wolf: „¿Dónde vas, Caperucita, con esa canastita tan abierta, tan llena de promesas?, me pregunta el lobo, relamiéndose las fauces. Andá a cagar, le contesto, porque me siento grande, envalentonada. Y reanudo mi viaje“ (Valenzuela 1998, 64).<sup>96</sup> Muñoz schreibt zu dieser brüskten, unerwarteten Antwort Rotkäppchens: „Debido a nuestra competencia y costumbre literaria, esperamos la respuesta tradicional [...] El brusco cambio formal nos sorprende“ (Muñoz 1996, 229).<sup>97</sup> Er schreibt weiter: „La defamiliarización nos fuerza a reevaluar nuestros códigos de lectura y realizar una lectura crítica y diferenciadora entre el cuento de Valenzuela y los textos que parodia“ (Muñoz 1996, 229).<sup>98</sup> Diese Veränderung in Valenzuelas Werk und ihre Auswirkungen für die RezipientInnen des Textes entsprechen dem von Zipes erwähnten Zweck der Umerzählungen, der darauf hinausläuft die Sicht der Lesenden auf traditionelle Muster und Bilder zu verändern (vgl. Zipes 1994 1).

In der fortschreitenden Geschichte entspannt sich fast eine Art Spiel zwischen Rotkäppchen und dem Wolf: „A veces para tentarlo me pongo piel de oveja. A veces me

<sup>94</sup> Der Wolf ist die Repräsentation des Unbewussten, er ist der obskure Teil jedes Menschen, das Schändliche und Ominöse, mit dem wir uns täglich auseinandersetzen müssen (Übersetzung E.E.).

<sup>95</sup> „Und immer wieder taucht die hässliche, haarige Schnauze des Wolfs auf. Am Anfang ist er zurückhaltend, doch mit der Zeit wird er zutraulicher und lässt sich immer öfter blicken. Manchmal ist seine Pfote zu sehen, wie eine Pranke, dann wieder sein falsches Lächeln, das die Fangzähne entblößt. Rotkäppchen möchte am liebsten gar nicht an den Wolf denken sie möchte ihn ignorieren, vergessen. Es gelingt ihr nicht“ (Valenzuela 2008, 22).

<sup>96</sup> „Wohin des Weges, Rotkäppchen, mit diesem Körbchen, das so einladend offen steht?, fragt mich der Wolf und leckt sich die Schnauze. Verpiss dich!, antworte ich ihm, denn ich fühle mich groß und stark. Und mache mich wieder auf den Weg“ (Valenzuela 2008, 24).

<sup>97</sup> Unserer literarischen Kompetenz und Gewohnheit entsprechend, erwarten wir die traditionelle Antwort [...] Der brüske formale Wechsel überrascht uns (Übersetzung E.E.).

<sup>98</sup> Die Entfremdung bringt uns dazu, unsere Lektürecodes zu überdenken und eine kritische, differenzierende Lektüre zwischen Valenzuelas Text und den Texten, die sie parodiert zu vollziehen (Übersetzung E.E.).

le acerco a propósito y lo azuzo“ (Valenzuela 1998, 66).<sup>99</sup> Sie gibt ihm einen Spitznamen, aber die Vertraulichkeit scheint ihm nicht zu passen und er entfernt sich von ihr. „A veces me lo oigo aullar a la distancia y lo extraño. Creo que hasta lo he llamado en alguna oportunidad“ (Valenzuela 1998, 67).<sup>100</sup> Als Rotkäppchen schließlich bei der Hütte der Großmutter ankommt, hat sie selbst die Züge des Wolfes angenommen. Sie wartet noch, bevor sie eintritt, denn: „No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como suponer mi caperuza, no quiero que me vea con los comillos al aire y la baba chorreándose de las fauces“ (Valenzuela 1998, 69).<sup>101</sup> Als sie eintritt kommt ihr die Großmutter aber doch verändert vor. Sie schlüpft zu ihr ins Bett und „una voz en mí habla como si estuviera repitiendo algo antiquísimo“ (Valenzuela 1998, 70).<sup>102</sup> Sie stellt die üblichen Fragen und es kommt zu einem gewissen Wiedererkennen und in Folge zu einer Vereinigung. „Y la boca traga y por fin somos una“ (Valenzuela 1998, 70).<sup>103</sup>

Das Ende ist uneindeutig, die Fragen bleiben, wie auch Valenzuela schreibt: „¿quién se come a quién, en definitiva? No hay devoración final, hay integración no necesariamente heroica“ (Valenzuela 2001, 215)<sup>104</sup>. Laut Muñoz besteht das thematisierte Erkennen Rotkäppchens in der Schlusszene darin, dass sie entdeckt, dass auch die Großmutter den Anteil des ‚Wolfes‘ in sich trägt. Sie erkennt, so Muñoz:

que la abuela tiene dentro de sí ese lado indómito, como el suyo, lobo simbólico que existe dentro de la mujer desde tiempos inmemoriales, anterior a la domesticación de la naturalidad sexual. Valenzuela trata de hacer aflorar esta tradición que parece haber subsistido de forma subterránea, transmitida por la mujer de generación en generación, la que ahora surge en forma literaria en la reescritura de Caperucita Roja. (Muñoz 1996, 236)<sup>105</sup>

So wie die Früchte in Rotkäppchens Korb für ihre gesammelten Erfahrungen stehen, kann im Zusammenhang mit Muñoz Verständnis der Großmutterfigur der Korb als Symbol

<sup>99</sup> „Manchmal hänge ich mir ein Schaffell um, um ihn anzulocken. Manchmal laufe ich ihm absichtlich entgegen und provoziere ihn“ (Valenzuela 2008, 26).

<sup>100</sup> „Manchmal höre ich ihn von weitem heulen und vermisse ihn. Ich glaube ich habe ihn sogar einmal gerufen“ (Valenzuela 2008, 28).

<sup>101</sup> „Ich möchte nicht, dass sie mich so sieht, mit heraushängender Zunge, die so rot ist, wie mein Käppchen einmal war, ich möchte nicht, dass sie meine Fangzähne sieht und mein von Speichel triefendes Maul“ (Valenzuela 2008, 31).

<sup>102</sup> „[es] spricht eine Stimme in mir, als würde sie etwas Uraltes wiederholen“ (Valenzuela 2008, 32).

<sup>103</sup> „Und der Mund schluckt und endlich sind wir ein und dieselbe“ (Valenzuela 2008, 32).

<sup>104</sup> Wer frisst nun genau wen? Es gibt kein vollständiges Verschlingen, es gibt Integration, nicht notwendigerweise heroisch (Übersetzung E.E.).

<sup>105</sup> dass die Großmutter, wie sie selbst, in sich ebenfalls jene ungezähmte Seite hat, den symbolischen Wolf, der in der Frau seit ewigen Zeiten existiert, also auch vor der Domestikation der natürlichen Sexualität gegeben war. Valenzuela versucht, diese Tradition, die von Generation zu Generation von Frauen weitergegeben wurde, zu beleben und nun in literarischer Form wieder aufkommen zu lassen (Übersetzung E.E.).

einer weiblichen Traditionslinie verstanden werden. So meint Rotkäppchen, an die Mutter gerichtet: „Eso sí, no he abandonado la canasta ni por un instante. Sigo cargando tus vituallas enriquecidas por las que le fui añadiendo en el camino, de mi propia cosecha” (Valenzuela 1998, 68).<sup>106</sup> Die Mutter gibt ihr den Proviant, also ihre Erfahrungen. Rotkäppchen reichert diesen Proviant durch ihre eigene Ernte, also ihre Erfahrungen und Entdeckungen an. Die Destination des Korbs ist jedoch die Großmutter: „La canastita se me habría llenado tiempo atrás si no fuera como un barril sin fondo. Abuela va a saber apreciarlo“ (Valenzuela 1998, 67).<sup>107</sup>

Mit dem dargelegten Verständnis des Wolfes und der Beziehung zwischen Rotkäppchen und dem Wolf lassen sich Anknüpfungen an die Tradition der mündlichen Versionen vor Perrault finden. In oralen, frühgeschichtlichen Gesellschaften ist das Tier aufgrund von rituellen Auseinandersetzungen von besonderer Bedeutung. Durch Initiationsriten konnten, so der Glaube, die Fähigkeiten des Tiers angenommen werden. Diese Initiationsriten gehen in der Zeit der Pubertät vonstatten (vgl. Ritz 2000, 11). Der Ansatz der Integration des ‚Tieres‘ ist auch bei Valenzuela erkennbar, wobei Valenzuelas Version über die frühgeschichtliche Vorstellung hinaus geht, wenn der Wolf im Sinne Valenzuelas als Repräsentation des Unbewussten, als unbekannter, dunkler Teil jedes Menschen aufgefasst wird, als das Ominöse mit dem wir uns immer wieder auseinandersetzen müssen (vgl. Valenzuela 2001, 213). In diesem Verständnis ist die Auseinandersetzung und auch die Integration des ‚Wolfes‘ grundlegend für das Subjekt. Der Wolf bei Valenzuela ist eine Metapher für die Konfrontation Rotkäppchens mit ihrer obskuren, dunklen und verdeckten Seite, für den Kontakt mit ihrer Sexualität und ihrem Begehren. Medeiros-Lichem formuliert das folgendermaßen: „Therefore, in her diverse encounters with the wolf, Little Red Riding Hood is becoming aware of what Valenzuela calls ‘the obscure desires’, which she admits by overcoming fears” (Medeiros-Lichem 2009, 183). Hier wird nun die Nähe des Märchens zu Valenzuelas weiblicher Poetik deutlich. Laut dieser besteht der erste Schritt im Prozess der Artikulation einer weiblichen Sprache darin, sich von patriarchalen Auferlegungen und Grenzen zu befreien und jene ‚obscure desires‘ zu akzeptieren, indem Angst und Scham überwunden werden (vgl. Medeiros-Lichem 2009, 177). In ihrer Auseinandersetzung mit dem Wolf wird sich

<sup>106</sup> „Im Übrigen habe ich den Korb nicht einen Moment lang aus den Augen gelassen. Ich trage noch immer deinen Proviant, bereichert durch das, was ich selbst auf dem Weg gefunden habe, meine eigene Ernte“ (Valenzuela 2008, 29).

<sup>107</sup> „[J]enes Körbchen, das an ihrem [Rotkäppchens, Anm. E.E.] Arm durch die Zeiten wandert, um am Ende sein Schicksal zu erfüllen – falls es sich erfüllt – und zu Großmutter Füßen abgestellt zu werden“ (Valenzuela 2008, 22).

Rotkäppchen ihrer ‚obscure desires‘ bewusst, verändert sich durch sie und akzeptiert sie, wie sich in der Schlussszene zeigt, in der Rotkäppchen Züge des Wolfes angenommen hat. Das geschieht auch an dieser Stelle durch eine Überwindung der Angst. Diese ist zu Anfang des Textes noch präsent. Eine ähnliche Aufgabe erfüllen auch die Abgründe, vor denen Rotkäppchen ebenfalls Angst verspürt, die sie aber zugleich auch anziehen. Auch hier überwindet sie ihre Angst. Die Verbindung zwischen Valenzuelas Märchentexten und ihrer Vorstellung einer weiblichen Poetik steht auch im Zusammenhang mit der Dekonstruktion, die sie im Bezug auf Perraults Märchen vornimmt. Dies soll im folgenden Teil der Arbeit illustriert werden.

### 3.1.7 Dekonstruktivistische Ansätze

In ihrem Essay *Ventanas de Hades* verweist Valenzuela dezidiert auf Perrault und auf dessen Prozess des Umschreibens der Märchen: „[P]ienso haber develado el secreto, es decir el mensaje original que Perrault se encaró de distorsionar“ (Valenzuela 2001, 214).<sup>108</sup> Sie bezieht ihr Schreiben auf die Fassung von Perrault und versteht ihre *Cuentos de hades* als Unterfangen „de devolver los cuentos más clásicos de Perrault no a su tiempo pero sí a lo que pienso fue la intención original de las viejas narradoras orales“ (Valenzuela 2001, 215).<sup>109</sup> Damit verweist Valenzuela explizit auf die Umgestaltung der Märchen durch Perrault, wie sie im Kapitel zur Sozialgeschichte des Märchens, besonders am Beispiel des Märchens *Rotkäppchen*, das einer mündlichen Tradition entstammt, erläutert wurde. Die Umschreibungen Valenzuelas stellen eine Gegenposition zu den klassischen Märchentexten Perraults dar. Ihr dezidiertes Ziel ist es, die Moral dieser Texte, die in einer patriarchal dominierten Traditionslinie stehen, aufzudecken, zu dekonstruieren und mit einer anderen Bedeutung zu versehen. Muñoz schreibt zu diesem Unterfangen Valenzuelas:

Al hacerlo, [Valenzuela, Anm. E.E.] subvierte la normatividad de la tradición falocrática para recuperar y dar continuidad a la olvidada cultura femenina, que es transmitida de forma sutil de una generación a otra, por mujeres que mantienen el núcleo de su capacidad corporal intacto. Luisa Valenzuela codifica la transmisión de este legado para invertir su efecto contextual, para mejorar la vida de la mujer. (Muñoz 1996, 239)<sup>110</sup>

<sup>108</sup> Ich glaube, ich habe das Geheimnis enthüllt, das heißt, die ursprüngliche Botschaft, die Perrault zu verzerren versuchte (Übersetzung E.E.).

<sup>109</sup> die klassischen Erzählungen nicht auf Perraults Zeit, sondern zu jener ursprünglichen Intention der alten Erzählerinnen zurückzuführen (Übersetzung E.E.).

<sup>110</sup> Indem sie das macht, subvertiert sie die Normativität der *tradicion falocratica* um eine vergessene weibliche Kultur wieder aufzunehmen und eine erneute Kontinuität herzustellen, welche in sehr subtiler Form von einer Generation in die nächste übergeben wird. Mittels Frauen, die ihre ‚körperlichen

In der Kritik stehen bei Valenzuela im weiteren Verständnis nicht nur Perrault und die Grimms, aber sie stehen repräsentativ für die, wie Muñoz es nennt, *tradiccion falocrática*, die sich in den Märchen zeigt. Diese Tradition wird in Valenzuelas Texten subvertiert und somit auch dekonstruiert. Das das auch in Bezug auf eine Anknüpfung an eine weibliche Tradition passiert, scheint auf den ersten Blick paradox, insofern am Beispiel *Rotkäppchen* eine Dekonstruktion mit der Anknüpfung an eine Tradition einhergeht. Nachvollziehbar wird diese Anknüpfung jedoch dann, wenn man bedenkt, dass durch den Verweis auf die mündliche Version und die damit einhergehende weibliche Tradition die Veränderungen, die Perrault an den Texten vorgenommen hat, deutlich zutage treten und diese Veränderungen als patriarchale Moralvorstellungen verstanden werden können. Durch den Verweis auf ältere Versionen wird der Kontrast zwischen den ursprünglicheren Versionen und den veränderten, ‚zivilisierten‘ Versionen des 17. Jahrhunderts betont.

Als Dekonstruktion im Sinne der feministisch-poststrukturalistischen Theorie kann in erster Linie Valenzuelas Umkehrung und Verschiebung der Grundaussage von Perraults Märchenversion verstanden werden. Im Gegensatz zu Perrault, bei dem vor der Übertretung von Verhaltensnormen und in weiterem Sinne vor dem eigenen Begehren gewarnt wird, zielt Valenzuelas *Rotkäppchen*-Version genau auf die Bejahung des Begehrens ab. In Auseinandersetzung mit dem Wolf lernt Valenzuelas *Rotkäppchen* ihre ‚obscure desires‘ anzunehmen. Es kommt jedoch nicht nur zu einer Vereinigung mit dem Wolf, sondern auch mit der Instanz der Mutter und jener der Großmutter im Text. Dadurch gelingt eine Versöhnung oder Vereinigung mit beiden Seiten, der Mutter und der Großmutter. Anfangs repräsentiert die Mutter die zivilisierte Frau. Sie ist auch jene Instanz, die *Rotkäppchen* einerseits in den Wald losschickt und andererseits auch vor dem Wolf, vor dem Anderen warnt: „De lo otro la previne, también. Siempre estoy previniendo y no me escucha“ (Valenzuela 2007, 49).<sup>111</sup> Die Rolle der Mutter verändert sich jedoch im Verlauf der Erzählung. Als *Rotkäppchen* einen Spiegel im Wald findet und hineinblickt, erkennt sie die Mutter wieder, erkennt also auch Züge der Mutter an sich wieder. Der Spiegel, der hier erwähnt wird weist *Rotkäppchen* darauf hin, dass sie sich in der Geschichte ‚geirrt‘ hat. Durch das Requisite, das eigentlich in ein anderes

---

Fähigkeiten‘ im Innersten erhalten haben. Luisa Valenzuela kodifiziert die Übergabe dieses Erbes, um den textualen Effekt zu invertieren, um das Leben der Frauen zu verbessern (Übersetzung E.E.).  
<sup>111</sup> „Ich habe sie auch vor dem Anderen gewarnt. Immer warne ich sie, aber sie hört mir nicht zu“ (Valenzuela 2008, 19).

Märchen (*Schneewittchen*) gehört, dekonstruiert Valenzuela den klassischen Märchentext. In *Schneewittchen* versichert sich die Stiefmutter anhand des Spiegels ihrer Schönheit. Der Spiegel in diesem Kontext steht für die Schönheit als wichtiger Wert der Frau: „[E]l valor de la mujer queda calibrado a partir de la belleza física“ (Noguerol 2001, 4).<sup>112</sup> In folgendem Zitat zeigt sich, wie dieser Ansatz subvertiert wird:

No le había pasado ni un minuto, igualita estaba al día cuando me fletó al bosque camino a lo de abuela. Sólo le sobraba ese rasguño en la frente que yo me había hecho la noche anterior con una rama baja. Eso, y unas arrugas de preocupación, más mías que de ella. Me reí, se rió, nos reímos, me reí de este lado y del otro lado del espejo, todo pareció más libre, más liviano; por ahí hasta rió el espejo. (Valenzuela 2007, 54)<sup>113</sup>

Damit geht auch eine Dekonstruktion in Bezug auf die Darstellung der Märchenheldinnen Perraults und dem Diktat der Schönheit, dem sie unterliegen, einher. Schönheit ist bei Perrault einer der zentralen Werte, über welchen die Märchenheldinnen zu verfügen haben. Schönheit gilt als typisch weibliches Attribut, Intelligenz als typisch männliches (vgl. Zipes 1993, 13).

Wie auch im letzten Zitat deutlich wird, kommt es zu einer Versöhnung mit der Mutter. Noch deutlicher wird die Versöhnung (und gleichzeitige Differenzierung) an folgender Textstelle: „Ahora madre y yo vamos como tomadas de la mano, del brazo, del hombro. Consustanciadas. Ella cree saber, yo avanzo. Ella puede ser la temerosa y yo la temeraria“ (Valenzuela 2007, 54).<sup>114</sup> Die Versöhnung der beiden Figuren ist für die Erläuterung insofern wichtig, als dass die Mutter in der Erzählung als Repräsentation der patriarchalen Rationalität verstanden werden kann (Medeiros-Lichem 2008, 184).<sup>115</sup> Die Mutter wird einerseits mit Schutz assoziiert, andererseits aber auch mit der ‚Langeweile‘, die damit einhergeht. In Valenzuelas *Rotkäppchen* kommt es in der Auseinandersetzung

<sup>112</sup> Der Wert der Frau wird anhand ihrer physischen Schönheit gemessen (Übersetzung E.E.).

<sup>113</sup> „Sie [die Mutter, Anm. E.E.] war nicht eine Minute älter geworden, sie sah genauso aus wie damals, als sie mich in den Wald verfrachtete, in Sachen Großmutter. Da war nur dieser Kratzer auf ihrer Stirn, den ich mir in der Nacht zuvor zugezogen hatte, als ich gegen einen tief hängenden Ast gestoßen war. Der Kratzer und ein paar Sorgenfalten, eher meine als ihre. Ich lachte, sie lachte, wir lachten beide, ich lachte vor und hinter dem Spiegel, alles kam mir freier und leichter vor; und dann lachte sogar der Spiegel“ (Valenzuela 2008, 27).

<sup>114</sup> „Jetzt gehen die Mutter und ich gleichsam Hand in Hand, Arm in Arm, Schulter an Schulter. Aus einem Fleisch und Blut. Sie glaubt Bescheid zu wissen, ich gehe voran. Sie ist eher die Furchtsame und ich die Furchtlose“ (Valenzuela 2008, 27).

<sup>115</sup> Dabei lässt sich auch eine Parellele zu jener Frauenfigur in *La densidad de las palabras* ziehen, die im Schloss lebt, das ebenfalls als patriarchaler Raum verstanden werden kann. Auch hier wird die Langeweile angesprochen, wenn deren Schwester - die Schrifstellerin ist - über sie schreibt: „Meine Schwester, unter dem schützenden Dach ihres blauen Schlosses – der Lieblingsfarbe des Märchenprinzen – wird wohl den ganzen Tag Blumengirlanden flechten [...]. Ich dagegen habe hier im Wald noch keinen einzigen Augenblick der Langeweile erlebt“ (Valenzuela 2008, 49).

mit der Mutter zu einer Akzeptanz oder Aufnahme jener Instanz, für die Mutter steht, also in weiterer Hinsicht zu einer Aussöhnung mit eben jener Rationalität des Patriarchats, als die die Mutter verstanden werden kann. Im Gegensatz zur Mutter personifiziert die Großmutter die „pre-rational inner voice that frees her [Rotkäppchen, Anm. E.E.] from inhibitions facing danger“ (Medeiros-Lichem 2009, 184). Auch Nogueroles verweist in ähnlicher Weise auf die diametral entgegengesetzte Bedeutung der Mutter und der Großmutter in diesem Zusammenhang: „[L]a madre se perfila como símbolo de castración, mientras la abuela representa a la mujer que ya ha atravesado el bosque, identificada con la nieta en el espacio de la libertad“ (Nogueroles 2001, 5).<sup>116</sup> In der Erzählung kommt es zu einer Begegnung und Aussöhnung mit beiden Instanzen. Dieser Prozess ist, zusammen mit der Akzeptanz des ‚Wolfes‘, im Rahmen der Dekonstruktion patriarchaler Normen zu verstehen, denn:

The rational and the irrational, culture and nature have merged in a new definition of the feminine, a new space that intertwines light and shade transforming the helpless and weak girl of the legendary story into a subject of enunciation who, by expressing her ‘obscure desires’, has deconstructed the ancestral dichotomy and mapped her own territory. (Medeiros-Lichem 2009, 184)

Es lassen sich hier jene Elemente erkennen, die bereits im Theorieteil zur Dekonstruktion angesprochen wurden. Eine vorhandene Hierarchie, die sich auf Oppositionen stützt, wird dekonstruiert, indem die Dichotomie jener Oppositionen aufgebrochen wird und eine neue Möglichkeit geschaffen wird. „Die bis dato bestandene Ordnung wird in einem Akt der Subversion unterlaufen und umgedreht“ (Seeger 2010, 358). Dabei geht es jedoch nicht einfach um die Verdrehung der Oppositionen. Es wird etwas Neues entgegengestellt, das nicht mehr der alten, patriarchalen Ordnung entspricht, die Bedeutung allein durch Oppositionen entstehen lässt und somit bestimmte Gruppen marginalisiert. Dadurch, dass Rotkäppchen sich nicht nur mit der Instanz der Großmutter, sondern auch mit der der Mutter vereinigt, ist die Spaltung, die Dichotomie selbst aufgehoben. Das bedeutet des Weiteren auch, dass die Grundaussage von Perraults Text dekonstruiert wird, da eben jene Dualität von Unschuld und Schuld/Bestrafung verschwindet und nivelliert wird (vgl. Medeiros-Lichem 2009, 180). Die in Perraults Text implizierte Moral, die auf der Opposition von richtigem und falschem Verhalten, vom einerseits guten und andererseits bösen Mädchen, aufgebaut ist und einem patriarchalen

---

<sup>116</sup> Die Mutter ist als Symbol der Kastration gezeichnet, während die Großmutter jene Frau repräsentiert die den Wald bereits durchquert hat, und mit der Enkelin dem Raum der Freiheit zugeordnet werden kann (Übersetzung E.E.).

Wertesystem entspringt, manifestiert sich bei Valenzuela schließlich in der Konstitution einer Rotkäppchen-Figur, die befreit von jener *tradition falocrática* ihren Weg gehen kann. Die Unterwerfung des weiblichen Verhaltens durch und gleichzeitig die Abhängigkeit der Frauen im Märchen von männlichen Normen und Maßstäben, ist in Valenzuelas *Rotkäppchen* aufgehoben. So schreibt auch Martínez über Rotkäppchen: „Liberada de la ley del padre y portadora de sabiduría, la muchacha puede ahora abrazar la vida en su perenne fluir, y comprometer a otros en esa actividad“ (Martínez 2001, 188).<sup>117</sup> Auf eine solche Befreiung verweist auch Muñoz. Indem der männliche Logos subvertiert wird, kommt es zu einer Befreiung Rotkäppchens von „las restricciones escriturales falologocéntricas impuestas sobre su cuerpo de manera que ahora ella pueda experimentar placer, generar su propio deseo y finalmente articular su propia realidad“ (Muñoz 1996, 231).<sup>118</sup> Dieser Befreiungsvorgang zeigt sich im Verlauf des Textes. Einerseits wird er deutlich in der Darlegung des Weges durch den Wald, wo Rotkäppchen ihre Erfahrungen sammeln und genießen kann, sowie in der Auseinandersetzung mit dem Wolf, wobei jenes Konzept der ‚obscure desires‘ eine wichtige Rolle spielt. Und andererseits zeigt er sich zu Ende des Textes, in der Vereinigung der Instanzen Mutter, Wolf, Großmutter.

Dies steht in starkem Kontrast zu den Versionen Perraults und der Grimms. Ganz im Gegensatz zum Perrauschen oder Grimmschen Rotkäppchen, kann sich jenes in Valenzuelas Text gerade durch das Brechen dieser Normen, das Überschreiten dieser Grenzen und Zäsuren von den rigiden Verhaltensnormen von Seiten des Patriarchats befreien. Muñoz resümiert über Valenzuelas *Rotkäppchen*:

En suma, la versión de *Caperucita Roja* de Luisa Valenzuela deconstruye los códigos discursivos falocéntricos y de esta manera contribuye a la transformación de los cuentos de hadas como género literario. Al mismo tiempo, subvierte la normatividad de la conducta de la mujer, conducta que corresponde a la renovación social contemporánea. Precisamente, las estrategias narrativas utilizadas para articular este texto están diseñadas para contribuir a dicha renovación, a mejorar el bienestar social, a que la mujer rescate el control de su propio deseo. (Muñoz 1996, 243)<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Vom Gesetz des Vaters befreit und als Trägerin der Weisheit, kann die Kleine nun das Leben in seinem ewigen Fließen umarmen, und diese Errungenschaft auch an andere weiter geben (Übersetzung E.E.).

<sup>118</sup> den schriftlichen phallozentrischen Beschränkungen, die ihrem Körper aufgezwungen waren, sodass sie nun mit ihrer Lust experimentieren kann, ihr eigenes Begehren erzeugt und schließlich ihr eigene Realität artikuliert (Übersetzung E.E.).

<sup>119</sup> In Summe dekonstruiert Luisa Valenzuelas mit ihrer *Rotkäppchen*-Version die diskursiven phallozentrischen Codes. Auf diese Weise trägt sie zu einer Veränderung der Märchen als literarisches Genre bei. Zur gleichen Zeit subvertiert sie die Normativität des Verhaltens der Frau, ein Verhalten, das mit den heutigen sozialen Neuerungen korrespondiert. Genauer gesagt, die narrativen Strategien die im

Muñoz verweist auch auf die Relevanz einer Dekonstruktion über den konkreten literarischen Text hinaus. Mit dem Ansatz einer Dekonstruktion ist ein politischer Aspekt verbunden (vgl. Kapitel 2.3.1.), denn „das Ausgeschlossene, bislang nicht zur Sprache gekommene soll nicht nur eine Stimme erhalten, sondern damit auch gesellschaftliche Wirklichkeit werden“ (Degele 2008, 104). Durch seine Institutionalisierung bzw. Einbindung in gesellschaftliche Normen hat das Märchen Anteil an verschiedenen Diskursen; etwa, wenn es darum geht, Geschlechterrollen in einer Gesellschaft auszuhandeln. Dadurch, dass Valenzuela eine neue Version aus einer feministischen Perspektive schreibt, nimmt sie Teil an diesen Verhandlung von Geschlechterrollen und agiert somit politisch-dekonstruktivistisch über den Text hinaus. Es zeigt sich hier wie anhand einer dekonstruktivistischen Re-Lektüre des Märchens Oppositionen und die daraus resultierende Spaltung aufgehoben wird und sich Rotkäppchen letztlich aus dem patriarchalen Korsett befreit. Wie sich das in der Erzählung *La densidad de las palabras* verhält wird im folgenden Kapitel erläutert werden.

### **3.2 *La densidad de las palabras***

Wie bereits in der ersten Textanalyse, soll mit einem Überblick zum behandelten Märchen begonnen werden. Außerdem sollen die Versionen von Perrault und den Grimms, auf die sich Valenzuela mit ihrer Fassung bezieht, kurz dargestellt werden. Nach diesem einführenden Teil wird mit der Analyse von Valenzuelas Text begonnen. Hierbei soll zuerst der Inhalt dargelegt werden und danach die Bezugnahmen auf Perrault und somit auf die Tradition des klassischen Märchens analysiert werden. Im Anschluss daran wird auf den Punkt des Sprechens und des Schreibens, wie er von Valenzuela dargelegt wird, genauer eingegangen werden. Dabei wird auch eine Verbindung zu ihrer Theorie hergestellt. Des Weiteren wird aufgezeigt, welche Rolle opponierende Strukturen im Text spielen. Zuletzt wird auf die Elemente der Dekonstruktion im Text hingewiesen und dadurch noch einmal dargestellt, was Valenzuela der Tradition des klassischen Märchens, deren patriarchalen Implikationen sie anhand ihrer *Cuentos de Hades* dekonstruiert, entgegenstellt.

---

Text genützt werden um an diesen Veränderungen mitzuwirken und das soziale Wohl zu erhöhen, indem die Frau die Kontrolle über ihr eigenes Begehren zurückerlangt (Übersetzung E.E.).

### 3.2.1 Allgemeines zu dem Märchen *Die Feen*

Dieses Märchen wird in der Enzyklopädie des Märchens seinem Motiv entsprechend als *Das Märchen vom guten und vom schlechten Mädchen* betitelt und entstammt ebenfalls einer mündlichen Erzähltradition. Im deutschsprachigen Raum ist die bekannteste Version, die darunter fällt *Frau Holle*. Bei Perrault heißt dieses Märchen in der deutschen Übersetzung *Die Feen*. Die Grundstruktur der Handlung ist folgende: Das gute Mädchen begegnet auf einer unfreiwilligen Reise einer Fee, oder einem anderen dämonischen Wesen. Dieses stellt dem Mädchen eine Aufgabe. Nachdem das Mädchen diese zufriedenstellend löst, wird sie dafür belohnt. Das böse Mädchen versucht, das aus Eigennutz nachzumachen, um ebenfalls reich belohnt zu werden. Meist wird sie von der Mutter dazu gedrängt. Das böse Mädchen begibt sich also in die gleiche Situation, wie das gute. Es zeigt jedoch ein nicht zufriedenstellendes Verhalten. Als Konsequenz folgt darauf eine Strafe, oder sogar der Tod (vgl. Enzyklopädie des Märchens 2003-2004, 1367).

### 3.2.2 Die Versionen von Charles Perrault und den Grimms: *Die Feen* und *Frau Holle*

Perraults Version erzählt die Geschichte von zwei Schwestern und deren Mutter. Mit einer der Schwestern war die Mutter sehr vertraut, sie waren von einer ähnlichen Art: „Beide waren so widerwärtig und so hochmütig, daß man nicht mit ihnen auskommen konnte“ (Perrault 1986, 90). Es ist von vornherein klar, dass es sich bei der Lieblingstochter der Mutter um das ‚böse‘ Mädchen handelt. Ihre Schwester, die dem schon verstorbenen Vater ähnlich ist, wird als freundlich und sanftmütig beschrieben. Sie wird von der Mutter benachteiligt und als Arbeitskraft ausgenutzt. Als sie eines Tages zum Brunnen geht, um Wasser zu holen, bittet eine als alte Frau verkleidete Fee sie um Hilfe. Das Mädchen gibt ihr zu trinken und wird dafür mit der Gabe belohnt, dass bei jedem Wort, das sie spricht, Diamanten und Blumen aus ihrem Mund kommen. Als die Mutter die Veränderung bei ihrer Rückkehr bemerkt, schickt sie die andere und von ihr bevorzugte Tochter ebenfalls zum Brunnen. Dort wartet die Fee jedoch als noble Prinzessin verkleidet und das ‚böse‘ Mädchen denkt gar nicht daran, dieses Wasser zu reichen. Sie wird von der Fee bestraft, indem bei jedem ihrer Wörter Schlangen und Kröten aus ihrem Mund kommen (vgl. Perrault 1986, 90-94). Die Geschichte endet so, dass das gute Mädchen den Prinzen heiratet und das böse Mädchen einsam stirbt: „und

die Unglückliche irrte vergebens umher, um jemand zu suchen, der sie aufnahm, bis sie einsam an einem Waldrand den Tod fand“ (Perrault 1986, 94).

Wie sich bei dieser Beschreibung erkennen lässt, ist eine klare Gegenüberstellung von Gut und Böse feststellbar. Das Märchen *Frau Holle*<sup>120</sup> bei den Grimms entspricht dem gleichen Muster, ist jedoch anders ausgearbeitet. Es kommen ebenfalls ein fleißiges, schönes Mädchen und deren hässliche, eitle und faule Schwester vor. Erstere muss viel arbeiten und als ihr die Spindel in den Brunnen fällt, hüpfte sie nach, um diese herauszuholen. Dort unten gelangt sie in die Welt der Frau Holle. Nachdem sie einige Aufgaben erledigt hat, kommt sie bei dieser an, bleibt einige Zeit bei ihr und als sie wieder zurückkehrt, wird sie von Frau Holle für ihren Fleiß durch einen Goldregen belohnt. Als sie zurückkommt und die Mutter sieht, was geschehen ist, sendet diese ihre andere Tochter ebenfalls zu Frau Holle. Die böse Tochter erledigt jedoch die Arbeiten nicht und wird schließlich von Frau Holle für ihre Faulheit mit einem Pechregen bestraft (vgl. Grimm 1997, 150-153).

Sowohl bei Perrault als auch bei den Grimms ist eine klare Opposition von Gut und Böse zu erkennen. Als gut gilt das schöne Mädchen, das fleißig ist und folgsam, freundlich und hilfsbereit, als böse das faule Mädchen, das weniger schön ist und sich gegenüber der Fee nicht deren Anforderungen gemäß benimmt. Im unterschiedlichen Handeln der Mädchen werden auch zwei verschiedene Arten des Sprechens erkennbar. Besonders bei Perrault wird diese Komponente noch einmal verstärkt, da auch die Belohnung und Bestrafung mit dem Sprechen in Verbindung steht. Das gute Mädchen, das am Schluss belohnt wird, antwortet auf die Bitte der verkleideten Fee mit einem höflichen „Gerne, liebes Mütterchen“ (Perrault 1986, 90). Die andere Schwester hingegen sagt Folgendes:

„Bin ich denn hierher gekommen, um Euch zu trinken zu geben?“ sagte sie unfreundlich und hochmütig „ich habe wohl diese silberne Karaffe eigens mitgenommen, um der gnädigen Frau zu trinken zu geben? So hört einmal gut zu: trinkt doch aus dem Brunnen, wenn ihr Durst habt.“ (Perrault 1986, 93)

Bei den Grimms hören sich das gute und das schlechte Sprechen ähnlich an wie bei Perrault. Die gute Schwester ist sehr freundlich in ihrem Sprechen und Handeln, während die böse Schwester unfreundlich antwortet. Es ist eine freche, unerhörte Komponente darin anzutreffen. Das zeigt sich sowohl bei der soeben zitierten Szene aus Perraults Text,

<sup>120</sup> Obwohl es auch andere Märchen bei den Grimms gibt, die diesem Schema entsprechen, wurde für diese Arbeit als Vergleichsmärchen *Frau Holle* – auch geläufig unter dem Titel: *Die Goldmaria und die Pechmaria* ausgewählt, da es das bekannteste ist (vgl. Enzyklopädie des Märchens 2003-2004, 1366).

als auch bei den Grimms. Die ‚böse‘ Schwester reagiert auf die Arbeiten, die sie auf ihren Weg zu Frau Holle erledigen sollte folgendermaßen:

Sie kam, wie die andere, auf die schöne Wiese und ging auf demselben Pfade weiter. Als sie zu dem Backofen gelangte, schrie das Brot wieder: ‚Ach, zieh mich raus, zieh mich raus, sonst verbrenn ich, ich bin schon längst ausgebacken.‘ Die Faule aber antwortete: ‚Da hätt ich Lust, mich schmutzig zu machen‘, und ging fort. Bald kam sie zu dem Apfelbaum, der rief: ‚Ach, schüttel mich, schüttel mich, wir Äpfel sind alle miteinander reif.‘ Sie antwortete aber: ‚Du kommst mir recht, es könnte nur einer auf den Kopf fallen.‘ (Grimm 1997, 153)

Bei Perrault ist der Bezug zu der Sprache der Mädchen besonders stark, da, wie bereits erwähnt, auch die Belohnung und Bestrafung mit dem Sprechen einhergehen. Aber auch bei den Grimms zeigt sich die Unterscheidung der zwei Schwestern unter anderem in deren Sätzen, deren Sprechen, auch wenn die Belohnung beziehungsweise Bestrafung nicht anhand ihres Sprechens festgemacht wird. Für diese Arbeit ist vor allem die Thematisierung des Sprechens wichtig, weil genau das als Motiv in Valenzuelas Version wiedergefunden wird und sich die Opposition vom guten und bösen Mädchen und damit einhergehend auch jene vom guten und schlechten Sprechen auflöst, wie sich in der folgenden Textanalyse zeigen wird.

### **3.2.3 Valenzuelas *La densidad de las palabras***

Auch Valenzuelas Version beginnt mit einem Verweis auf die Gegensätzlichkeit der zwei Schwestern. Was gleich zu Beginn auffällt ist jedoch, dass die ‚böse‘ Schwester selbst erzählt und Perraults Version kommentiert. Es wird also bereits zu Anfang auf die Opposition des unterschiedlichen Sprechens verwiesen, aber auch deutlich gemacht, dass sich die Perspektive, aus der erzählt wird verändert hat. In Valenzuelas Geschichte ist die ‚vipern-sprechende‘, ‚böse‘ Schwester im Wald zur Schriftstellerin geworden und erzählt den RezipientInnen ihre Geschichte selbst, sie erzählt von ihrem Leben im Wald. Der Wald kann als noch nicht entdecktes Gebiet verstanden werden. Das ist, wie sich später noch zeigen wird, von großer Bedeutung für Valenzuelas Märchenversion. Parallel dazu wird auch das Leben der anderen Schwester thematisiert. Anhand von Erinnerungen und Reflexionen der im Wald lebenden Schwester wird auf die Vorgeschichte, jene die Perrault erzählte, immer wieder hingewiesen. Valenzuelas Version endet schließlich mit einer Vereinigung der beiden Schwestern, also mit einer Auflösung der Starrheit der beiden Oppositionen von Gut und Böse und den damit verbundenen Arten des Sprechens. Beide Mädchen verspüren eine Sehnsucht nacheinander und kommen sich entgegen. Die

Schwestern sowie deren Sprachen finden wieder zueinander (vgl. Valenzuela 2008, 43-52).

### 3.2.4 Bezugnahme auf Perrault

Valenzuelas Version, die aus der Sicht der Schwester, die zur Schriftstellerin wird, erzählt wird, beginnt mit einer Bezugnahme auf Perrault. Valenzuela verweist auf die Ähnlichkeit der Schwestern einerseits zur Mutter und andererseits zum Vater und somit direkt auf Perraults Version: „Como todo el mundo quiere generalmente a quien se le asemeja, esta madre adoraba a su hija mayor y sentía al mismo tiempo una espantosa aversión hacia la menor. La hacía comer en la cocina y trabajar constantemente“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>121</sup> In der Art und Weise ihres Erzählens ist bereits Misstrauen gegenüber der Geschichte, die von Perrault über sie und ihre Schwester geschrieben wurde, spürbar. Das zeigt sich etwa an der wiederholten Verwendung des allgemeinen ‚dicen‘, [„sie sagen; man sagt“]: „Mi hermana, dicen, se parecía a mi padre. Yo – dicen – era el vivo retrato de madre, genio y figura“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>122</sup> Das ‚sagt man‘ wird als Formulierung betont; dadurch entsteht ein Moment des Verdachts, dass das, was ‚man sagt‘ so ja nicht unbedingt zu stimmen hat. Nach dem Zitat von Perrault, das die Ähnlichkeit zu Vater und Mutter hervorhebt, wird betont, dass es eine Geschichte ist, die *über* sie geschrieben wurde, nicht *von* ihr: „el cuento, parábola o fábula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>123</sup> Die schreibende Schwester kritisiert im Anschluss daran die schematischen Schicksale, die ihr und ihrer Schwester von dieser Geschichte übergestülpt wurden. Denn beide Schicksale seien als schematisch zu verstehen: „Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>124</sup> Beide Schwestern haben bei Perrault, so kritisiert die Erzählerin, eine ganz bestimmte Rolle einzunehmen. Das ‚gute‘ Mädchen wird dem Vater zugeordnet, muss schön sein und als Arbeitskraft zur Verfügung stehen. Das ‚schlechte‘ Mädchen ist genauso seiner Rolle unterworfen: „Parecida a mi madre, la muy presente, tocóme como ella ser la mimada, la orgullosa, la halagada, la insoportable y caprichosa,

<sup>121</sup> „Da wir alle dazu neigen, diejenigen zu lieben, die uns gleichen, vergötterte diese Mutter ihre ältere Tochter und empfand eine heftige Abneigung gegenüber der jüngeren. Sie zwang sie dazu, in der Küche zu essen und ständig zu arbeiten“ (Valenzuela 2008, 43).

<sup>122</sup> „Meine Schwester, sagt man, war unserem Vater ähnlich, ich dagegen, sagt man, war in jeder Hinsicht das Ebenbild unserer Mutter“ (Valenzuela 2008, 43).

<sup>123</sup> „der Geschichte, der Parabel oder Fabel, wie auch immer man es nennen will, die über uns geschrieben wurde“ (Valenzuela 2008, 43).

<sup>124</sup> „Zwei ziemlich schematische Schicksale. Unerträglich alle beide“ (Valenzuela 2008, 44).

según lo cuenta el tal cuento“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>125</sup> Also auch diese Rollenbeschreibungen sind als eine Anspielung auf Perrault lesbar. Die Darstellung der Frau wird bei Perrault in zwei Gegensätze aufgeteilt und nur die eine Seite, die gute Seite – gut im Sinne von den bereits erwähnten Moralvorstellungen des 17. Jahrhunderts – ist bei Perrault erstrebenswert und wird belohnt. Die böse Seite, die unfolgsame aber letztlich auch rebellische Seite, alles was nicht in dieses enge Moralschema passt, muss abgelegt werden. Das heißt, wer sich nicht an die Vorschriften von gutem Verhalten hält, wird verstoßen.

Die Erzählerin bei Valenzuela lässt die LeserInnen ihre Meinung zu der Moral von Perraults Geschichte wissen, wenn sie sagt: „Si lo puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>126</sup> Nach dieser Einführung bricht die Geschichte mit der bekannten Version von Perrault und die ‚böse‘ Schwester erzählt als Schriftstellerin die Geschichte weiter. Sie knüpft an Perrault an, grenzt sich aber gleichzeitig auch von ihm ab, indem sie ihre eigene Fortsetzung schreibt: „Ahora las cosas han cambiado en forma decisiva y de mi boca salen sapos y culebras“ (Valenzuela 2007, 67).<sup>127</sup> Sie berichtet nun von ihrem Leben im Wald.

Im Verlauf der Geschichte sind immer wieder direkte Anspielungen auf Perrault auszumachen, einerseits inhaltlicher Art – indem sie sich auf den Ablauf des Märchens beziehen – und andererseits in einer kritischen, kommentierenden Art und schließlich in einer indirekteren Art und Weise, dem Umschreiben der Geschichte. Diese Anspielungen sind jedoch nicht nur auf Perrault beziehbar, sondern wie schon bei der Analyse des *Rotkäppchens* erläutert wurde, auf die Tradition des klassischen Märchens, für die Perrault und die Grimms die bekanntesten Vertreter sind. Darauf verweist etwa jenes Zitat:

Ya no recuerdo en cuál de mis avatares ni en qué época cometí el pecado de soberbia. Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces y en versiones varias. (Valenzuela 2007, 68)<sup>128</sup>

<sup>125</sup> „Mir dagegen, da ich meiner allzu präsenten Mutter gleich, fiel auch deren Rolle zu: die der Verwöhnten, Stolzen, Hochgelobten, der Unerträglichen und Launenhaften, wie es in besagter Geschichte weiter heißt“ (Valenzuela 2008, 44).

<sup>126</sup> „ob man es wörtlich nimmt oder nicht, ist die Moral von einer kaum verhohlenen und nicht zu überbietenden Perversität“ (Valenzuela 2008, 43).

<sup>127</sup> „Doch das hat sich jetzt grundlegend geändert denn aus meinem Mund kommen Frösche und Schlangen“ (Valenzuela 2008, 44).

<sup>128</sup> „Ich kann mich nicht mehr erinnern, wann und bei welcher Gelegenheit ich die Todsünde des Hochmuts beging. Ich habe nur eine vage Vorstellung von der Szene, wie im Traum. Doch ich fürchte, sie stammt

Auch hier zeigt sich, wie schon bei *Rotkäppchen*, ein Bewusstsein der Heldin über die verschiedenen Versionen, die es zu ihrer Geschichte gibt (vgl. Muñoz 1996, 224). Sie gibt sich nicht nur als Schreiberin, sondern auch als ‚Leserin‘ zu erkennen.

### 3.2.5 Weibliches Schreiben und die Oppositionen

In *La densidad de las palabras* lässt sich, wie in *Rotkäppchen* auch, Valenzuelas weibliche Poetik wiedererkennen. Hier wird vor allem der Bezug der Schriftstellerin zur Sprache deutlich. Im Text wird eine Aneignung von Sprache dargestellt, ganz besonders auch eine Aneignung jener Wörter, die den Frauen lange Zeit untersagt waren. Dafür stehen die Vipern und Schlangen der Schriftstellerin. Die Erotik spielt eine wichtige Rolle im Prozess der Aneignung einer eigenen Sprache, so Castillo:

until women learn to take control of their share of erotic/obscene language, they will continue to be dominated in other realms as well, for by appropriating the language of desire, men appropriate as well what is *propio* to women, what is their very own, though alienated by custom. (Castillo 1993, 99)

Anhand der Schriftstellerin im Wald wird eine Aneignung von Sprache, jener untersagten Art des Sprechens, erkennbar und diese Aneignung ist auch mit erotischen Elementen gespickt: „También yo retozo con todas las palabras y las piernas abiertas“ (Valenzuela 2007, 71).<sup>129</sup> Die Wörter selbst sind ‚erotisiert‘, auf der Ebene der Sprache ist eine Erotisierung<sup>130</sup> erkennbar: „Mi lagartija, de ser macho, de encontrar a su hembra, le mordería el cuello enroscándose sobre ella hasta consumir un acto difícilmente imaginable por la razón pero no por los sentidos“ (Valenzuela 2007, 70).<sup>131</sup> Valenzuela verlangt nach einer Aneignung von Sprache, auch wenn das nicht bequem und einfach ist: „Es una lenta e incansable tarea de apropiamiento, de transformación. De ese lenguaje

---

weniger aus meiner Erinnerung als vielmehr daher, dass ich sie gelesen und in verschiedensten Variationen wieder und wieder gelesen habe“ (Valenzuela 2008, 45).

<sup>129</sup> „Auch ich tolle herum, mit all meinen Wörtern und mit gespreizten Beinen“ (Valenzuela 2008, 50).

<sup>130</sup> Auf den Aspekt der Erotik wird in der Textanalyse zu *La llave* nocheinmal verwiesen werden. Es ist mir wichtig, darauf hinzuweisen, dass dieses Begehren zwar in Verbindung mit dem Körper steht und in Valenzuelas Texten die Protagonistinnen nun eine Sprache haben, dieses zu artikulieren, es aber nicht auf den Körper beziehungsweise auf die Sexualität begrenzt wird. Viel mehr ist dieses Begehren auch auf Wissen bezogen, auf Erfahrungen generell. Auf den Aspekt des Wissens, des Erforschens wird später noch einmal eingegangen werden. Dieser Aspekt der Erotik und des Körpers ist Teil von einem Begehren, das über reine Körperlichkeit hinausgeht. Vielleicht kann auch gesagt werden, dass letztlich genau diese Dichotomie von Kultur und Natur aufbrochen wird. Die Frau ist nicht nur Körper, sondern auch Geist. In Valenzuelas Texten vermischen sich verschiedenste Erfahrungen der Protagonistin. Auch hier wird eine Dichotomie, letztlich eine Spaltung des Ichs der Protagonistin aufgehoben.

<sup>131</sup> „meine Eidechse ein Männchen und hätte sie ihr Weibchen gefunden, dann würde sie es in den Hals beißen, sich um seinen Körper schlingen und einen höchst sinnlichen Liebesakt vollziehen, der für die Vernunft nur schwer nachzuvollziehen wäre“ (Valenzuela 2008, 48).

hecho de ‚malas‘ palabras que nos fue vedado a las mujeres durante siglos“ (Valenzuela 2001, 39).<sup>132</sup> Diese Aneignung *el apropiamiento* beschreibt Castillo folgendermaßen:

Apropiamiento is the public assertion of rights to that personal and private space. It is to take that which has been assigned to another for her own, for the first time to take herself and take for herself the woman customarily appropriated by another as his property. “To take” and not “to take back”: the original appropriation of words, of bodies, of power – is credited to human nature. (Castillo 1993, 99)

Auch die Schriftstellerin in *La Densidad de las Palabras* versteht eine solche Aneignung als ihr Recht: „Aprovecho las zonas más húmedas del bosque para proferir blasfemias de una índole nueva para la mujer“ (Valenzuela 2007, 71).<sup>133</sup> Auf dem Weg zu einem „apropiamiento, de transformación“ (Valenzuela 2001, 39) wird im Verlauf der Handlung die Einteilung der Sprache und der Schwestern in Dichotomien unterlaufen.

Auf diese Oppositionen, die in Perraults Text vorherrschen und von Valenzuela dekonstruiert werden, soll nun noch genauer eingegangen werden: Auf der einen Seite gibt es die Sprache der Blumen und Diamanten. Das ist die Sprache jener Schwester, die mit dem Prinzen verheiratet im Schloss lebt. Auf der anderen Seite steht die Sprache der Schriftstellerin: „Y fue así como ahora estoy sola en el bosque y de mi boca salen sapos y culebras. No me arrepiento del todo: ahora soy escritora“ (Valenzuela 2007, 69).<sup>134</sup> Im Gegenteil zu Perraults Märchen beginnt die Schriftstellerin ganz anders mit ihrer Situation umzugehen. Ihre ‚Strafe‘ wird letztlich nicht als etwas Negatives, sondern vielmehr als etwas Notwendiges erfahren, um den Phallozentrismus, die ausschließlich männlich konnotierte Sprache, zu unterlaufen. Wie bei *Rotkäppchen* die Auseinandersetzung mit dem Wolf, ist auch hier das eigentlich Abstoßende (Gefährliche, Negative) – das nicht erwünschte Sprechen – geradezu eine Voraussetzung für die Protagonistin, aus ihrer engen Rolle auszubrechen.

Wie im Theorieteil bereits angeklungen, besteht Valenzuelas Konzept eines weiblichen Schreibens in der Aneignung von Sprache, sowie der Ablehnung von auferlegten Zensuren – auch der Selbstzensur – und in der Überwindung von Angst, Scham und auch Ekel.

This feminine language, if we can call it such, this obscure discourse coming from the depths of the guts, can be defined as a *fascination with the disgusting* [...] It has

<sup>132</sup> “It is a slow and untiring task of appropriation. A transformation of that language consisting of “dirty” words that was forbidden to us for centuries” (Valenzuela 1986B, 13).

<sup>133</sup> „Die feuchtesten Stellen des Waldes suche ich mir aus, um Lästereien auszustoßen, die für eine Frau ganz unerhört sind. Das ist mein gutes Recht“ (Valenzuela 2008, 50).

<sup>134</sup> „Und so kam es dass ich jetzt allein im Wald lebe und aus meinem Mund Frösche und Schlangen kommen. Ich habe es nie bereut: Denn jetzt bin ich Schriftstellerin“ (Valenzuela 2008, 46).

to do with mud and very visceral feelings and perhaps unnamed menstrual blood and love for warm viscosities. (Valenzuela 2007, 243-244)

Dabei geht es letztlich um das Überschreiten einer Zensur, wie folgendes Zitat noch einmal verdeutlicht:

The body has to know the disgust, absorb it meaningfully, in order to say all its words. There can be no censorship through the mouth of a woman, so words can finally come out with all their strength, that same strength that has been obliterated from feminine speech ever since the notion of “lady“ was invented by men. (Valenzuela 1986A, 245)

Die Überwindung von Ekel und Scham ist ein Ansatz, die Grenzen zu übertreten, die sowohl von außen gegeben sind, als auch verinnerlicht als Selbstzensur wirken. Hierbei lässt sich auch eine Parallele zum Zivilisationsprozess sehen. Wie sich im Theorieteil zur Sozialgeschichte gezeigt hat, hat sich die Verhaltenskontrolle von außen nach innen verlagert und wurde so zu einer Selbstzensur. Angst und Scham fungieren als Aufrechterhalter.

Die Rolle der ‚guten‘ Schwester kann in Bezug zu jener im Zitat erwähnten *lady* gelesen werden. Sie ist schön, gut und gewinnbringend für die Mutter und den Prinzen. Sie muss jedoch „con extrema cautela“ (Valenzuela 2007, 70)<sup>135</sup> vorgehen. Über die Perlen könnte sie stolpern und die Diamanten haben scharfe Kanten. „Sus besos deben ser por demás silenciosos“ (Valenzuela 2007, 70).<sup>136</sup> Sie verkörpert die Rolle der ‚guten‘ Schwester, der zivilisierten Dame. Auf sie wurde bereits in Verbindung mit der Mutter in *Caperucita* verwiesen (vgl. Kapitel 3.1.7.). Dass die andere Schwester, die Schriftstellerin gerade Kröten und Schlangen spricht steht in krassem Gegensatz zur Sprache der ‚guten‘ Schwester und hat auch metaphorische Bedeutung, da die ‚schlechte‘ Schwester Tiere spuckt, die oft Ekel hervorrufen (Kröten etc.), ganz im Gegensatz zu der Blumensprache der Schwester. Die ‚schlechte‘ Schwester spricht eine Sprache, die eigentlich einer Frau nicht erlaubt ist:

[Las palabras][m]e gustan, me gusta poder decirlas aunque a veces algunas me causen una cierta repugnancia. Me sobrepongo a la repugnancia y ya puedo evitar totalmente las arcadas cuando la viscosidad me excede. Nada debe excederme. Las sapos me rondan saltando con cierta gracia, a las culebras me las enrosco en los brazos como suntuosas pulseras. (Valenzuela 2007, 69)<sup>137</sup>

<sup>135</sup> „stets auf der Hut sein“ (Valenzuela 2008, 49).

<sup>136</sup> „Auch ihre Küsse müssen diskret sein“ (Valenzuela 2008, 49).

<sup>137</sup> „Sie [die Wörter/Schlangen/Kröten] gefallen mir, es gefällt mir, sie auszusprechen, auch wenn ich bei einigen Ekel empfinde. Ich setze mich darüber hinweg und bekomme jetzt keinen Brechreiz mehr, selbst wenn mir ihre Schlüpfrigkeit zu weit geht. Nichts soll mir zu weit gehen. Die Frösche hüpfen mit einer

Das was nicht gesagt werden soll, was einer Zensur unterliegt, wird nun ausgesprochen – und es wird gern ausgesprochen. „Son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar“ (Valenzuela 2007, 70).<sup>138</sup> Es kommt damit zu einer Bedeutungsverschiebung des verbotenen und anfangs noch mit Ekel behafteten Sprechens. Dieses kann zu etwas Schönerem, Positivem und Eigenem werden: „A veces lo viscoso emerge igual, en un suspiro. De golpe se me escapa de la boca una lagartija iridiscente. Me hace feliz“ (Valenzuela 2007, 70).<sup>139</sup> Ab und zu glänzen die Wörter sogar: „Igual relucen, a veces, según cómo les dé la luz, y a mí se me aparecen como joyas“ (Valenzuela 2007, 70).<sup>140</sup>

Der Aspekt des Ekels ist jedoch nur ein Teil dieser Zensur, die das Sprechen der Frau begrenzt. Valenzuelas Ansatz kann weiter gefasst werden und auf eine nicht angemessene Sprache generell übertragen werden. Das heißt, auf eine Sprache, die über ein ‚damenhaftes‘ Sprechen hinausgeht und jegliche Zensur, welche ein weibliches Sprechen begrenzt, aufzuheben vermag. Das wird in Valenzuelas Essay *Dirty Words* noch deutlicher formuliert: „We must forget the washed mouth [...] and gain access to the territory in which everything can and *should* be said. Knowing that there is so much to explore, so many barriers yet to be broken through“ (Valenzuela 1986B, 13). Auch die Mutter wollte der Tochter das Sprechen verbieten, die Kröten und Schlangen waren im Gegensatz zu den Diamanten und Blumen der anderen Schwester nicht gern gesehen. „Tu en cambio nunca te casarás, hablando como hablas actualmente, bocasucia“ (Valenzuela 2007, 68).<sup>141</sup> Auch bei Perrault führt das ‚schlechte‘ Sprechen der einen Schwester zu einem Verstoß aus dem Schloss durch die Mutter. Die Mutter und das Schloss symbolisieren die Gesellschaft; die ‚schlechte‘ Schwester entspricht nicht mehr ihrer Rolle, der Norm der sie zu entsprechen hat und muss deshalb aus der Gesellschaft entfernt werden. So heißt es bei Perrault: „[Die] Schwester indes zog sich solchen Haß zu, daß ihre eigen Mutter sie aus dem Hause jagte“ (Perrault 1986, 94). Es zeigt sich also, dass die Mutter beziehungsweise die Gesellschaft versucht, sie zu zähmen und das Unglück der krötenspeienden Tochter zu verhindern. Die Mutter kann auch in dieser Erzählung als Vertreterin des Patriarchats verstanden werden. Die Tochter, die nicht mehr

---

gewissen Anmut um mich herum, die Schlangen trag ich um meinen Arm gewunden wie ein kostbares Armband“ (Valenzuela 2008, 46-47).

<sup>138</sup> „Es sind jene Wörter, die ich früher nicht einmal flüstern durfte“ (Valenzuela 2008, 49).

<sup>139</sup> „[Es] kommt manchmal unvermutet etwas Glitschiges aus meinem Mund. Einmal entschlüpft mir eine schillernde Eidechse. Ich bin begeistert“ (Valenzuela 2008, 48).

<sup>140</sup> „wenn Licht auf sie fällt, und sie kommen mir wie Juwelen vor“ (Valenzuela 2008, 49).

<sup>141</sup> „Aber du wirst nicht heiraten, du Dreckschleuder, wenn du weiter so redest“ (Valenzuela 2008, 45).

angemessen spricht, soll schweigen: „Calla, calla, me imploraban“ (Valenzuela 2007, 71).<sup>142</sup> Und wenn es weiter heißt: [e]l mejor adorno de la mujer es el silencio“ (Valenzuela 2007, 71)<sup>143</sup>, schreibt das der Frau die Nicht-Präsenz, das Nichtexistieren vor. Die größte Zierde einer Märchenheldin ist es, ein schönes, passendes Objekt zu sein. Damit bricht die Protagonistin in Valenzuelas Version. Sobald die Schriftstellerin ihre eigenen Worte ausspricht, beginnt sie (neu) zu existieren, ihre Sprache ist Bedingung für ihre Existenz und für ihren Subjektstatus. „Triste es reconocer que tampoco existiría yo, sin pronunciarlos“ (Valenzuela 2007, 71).<sup>144</sup>

### 3.2.6 Der Wald

Der Wald, der in Valenzuelas Text zu einer Art freien Zone wird in der die Schriftstellerin in gewisser Weise ihre Sprache finden und sprechen kann, spielt in vielen Märchen eine wichtige Rolle. Auf die Bedeutung des Waldes verweist auch Jack Zipes:

It is the singular place that belongs to all the people; it levels all social distinctions and makes everyone equal. The forest allows for a change in the protagonist's destiny and enables the social type to distinguish him or herself. (Zipes 2002, 79)

Zipes verweist dabei auf die Bedeutung des Waldes in den Märchen der Gebrüder Grimm. Parallelen lassen sich hier auch zu der Funktion des Waldes in *La densidad de las palabras* finden. In Valenzuelas *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* ist das Gebiet des Waldes in ähnlicher Funktion wie in *La densidad de las palabras* erkennbar. Im Gegensatz zum Schloss ist das Gebiet des Waldes frei von den starren Rollen und Hierarchisierungen der Gesellschaft. Im Wald ist es der Protagonistin möglich, sich zu erfahren und selbstbestimmt zu handeln, von dort ausgehend ist Veränderung möglich. Valenzuela geht davon aus, dass die weibliche Sprache einem noch unkartographierten Gebiet gleicht. Es geht ihr darum, dieses selbst zu erobern, zu entdecken. An der Grenze zu diesem noch unbekanntem Land der weiblichen Sprache ist, so Valenzuela, der symbolische Phallus. Während sich die Frauen auf der Seite des „uncharted face of the phallus“ (Valenzuela 1986A, 243) befinden, befinden sich die Männer symbolisch „on the safe side, the ‘civilized’ face, where each thing and each sentiment and each behavior has its own name“ (Valenzuela 1986A, 243). Wie Lacan sieht sie den Phallus für Männer

<sup>142</sup> „Sei doch still, sei doch endlich still, flehten sie mich an“ (Valenzuela 2008, 49).

<sup>143</sup> „die größte Zierde einer Frau ist die Verschwiegenheit“ (Valenzuela 2008, 49).

<sup>144</sup> „Leider muss ich mir eingestehen, dass auch ich nicht existieren würde, spräche ich sie nicht aus“ (Valenzuela 2008, 50).

und Frauen als einen Ort der Abwesenheit. Laut Valenzuela dreht sich die Menschheit um diese Abwesenheit, diesen Mangel. Jedes Geschlecht ist auf einer Seite des symbolischen Phallus angesiedelt. Es geht darum, die noch nicht kartographierte Seite zu erobern um die weibliche Position zu stützen und zu stärken, „[to] reinvent or restructure their language – reorganize their territory“ (Valenzuela 1986A, 243). Die Schriftstellerin in *La densidad de las palabras* vollzieht eine solche Eroberung. Warum die Sprache der Frau kontrolliert und zensiert war, beantwortet Valenzuela mit der Gefahr, die darin für die patriarchale Ordnung liegt. Als Metapher dafür verwendet sie den Ausdruck „...there are lions ready to jump...“ (Valenzuela 1986A, 242). Diese *lions* springen, wenn Wörter nicht mehr kontrolliert werden und Wahrheit geäußert werden kann. Die Erzählerin in *La densidad de las palabras* spricht eine solche Sprache, wenn sie ausspricht, „aquello que los otros no quieren escuchar y menos aún ver corporizado“ (Valenzuela 2007, 69).<sup>145</sup>

Die Wörter, welche die Schriftstellerin spricht, erweitern das Spektrum und die Möglichkeiten der weiblichen Sprache und unterläuft die Zensur. Die Protagonistin spricht nicht nur, sondern sie erschafft Wörter und Sprache. Ihr Sprechen gleicht dem Vorgang einer Geburt: „[L]os sapos [...] salen de mi boca quizás hasta pueda reconocerlos como hijos. Ellos son mis palabras“ (Valenzuela 2007, 70).<sup>146</sup> Die Protagonistin eignet sich ihre eigene Sprache an; diese wiederum wird durch sie lebendig: „Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas; las grito, las esparzo por el bosque porque se alejan de mí saltando o reptando como deben, todas con vida propia“ (Valenzuela 2007, 69).<sup>147</sup> Martínez schreibt dazu: „Tanto las palabras con vida propia, como la escritora que reclama su propia vida a través de las palabras. Son entidades peligrosas; lo son en una sociedad que ha subyugado la vida en su afán de organizarla bajo un rígido control“ (Martínez 2001, 192).<sup>148</sup> Nicht nur die Wörter sind gefährlich, insofern sie nicht mehr der Zensur entsprechen, die auf der Sprache der Frau lastete, sondern auch der Anspruch auf ein eigenes Leben der Protagonistin. Beides revoltiert gegen die Zensur und Kontrolle. Der Anspruch auf dieses eigene Leben ist möglich, indem er als eigenes Begehren anhand einer Sprache, die das zulässt, formuliert

<sup>145</sup> „was andere nicht hören, geschweige denn leibhaftig vor sich sehen wollen“ (Valenzuela 2008, 47).

<sup>146</sup> „[U]nd da sie aus meinem Mund kommen, könnte ich sie sogar als meine Kinder betrachten. Schließlich sind es meine Wörter“ (Valenzuela 2008, 48).

<sup>147</sup> „Die Wörter gehören mir, sie sind in meiner Gewalt, ich spreche sie offen aus, alle, die mir früher verboten waren, ich schreie sie heraus, ich verteile sie überall im Wald, sie hüpfen oder kriechen von mir fort, jedes hat sein Eigenleben“ (Valenzuela 2008, 46).

<sup>148</sup> Die Wörter mit eigenem Leben, genauso wie die Autorin, die ihr eigenes Leben beansprucht, sind gefährlich. Das sind sie in einer Gesellschaft, die das Leben, in ihrem Eifer es unter einer rigiden Kontrolle zu halten, unterworfen hat (Übersetzung E.E.).

werden kann. Den Wald in *La densidad de las palabras* bezeichnet Martínez als Repräsentation des sprachlichen Universums:

El universo lingüístico al que se entrega la protagonista en “La densidad de las palabras“ está representado por un bosque, espacio “denso“ en tanto fuente inagotable de significados, donde la joven vive su exilio de una sociedad que infructuosamente intentó acallarla y ‘domar’ su vehemencia de auto-expresión. (Martínez 2001, 192)<sup>149</sup>

Auch hier wird der Wald als Gegenort zur Gesellschaft angesehen. Im Wald ist eine Veränderung möglich, ein Zugang zu einer eigenen Sprache, wie sich in folgendem Zitat noch einmal verdeutlicht:

Me gustan las lágrimas del bosque llorando como líquenes de las ramas más altas: puedo hablar y cantar por estas zonas y los sapos que emergen en profusion me lo agradecen. Entonces bailo al compas de mis palabras y las voy escribiendo con los pies en una caligrafía alucinada. (Valenzuela 2007, 71)<sup>150</sup>

Das Agieren der Protagonistin entspricht Valenzuelas Konzept einer weiblichen Sprache. In ihrem Essay *The other face of the phallus* weiß sie darauf hin, dass es notwendig ist:

[to] enforce our own compound (and the chemical reaction might be different), impose our own chemistry, inject estrogens in our writing. That is far from being a mild thing to do. It could be done with force and subversion – with fury if necessary. (Valenzuela 1986A, 243)

Ein ebensolcher Ansatz von Veränderung der Sprache, Eroberung einer eigenen Sprache ist in *La densidad de las palabras* erkennbar. Valenzuela übernimmt in ihrer Version anfangs die Oppositionen, geht dann jedoch weiter. Sie setzt dort an, wo die Geschichte von Perrault endet und erzählt von einer Schriftstellerin im Wald, die Zensuren überwindet und zu einem eigenen/weiblichen Schreiben findet. Damit ist es jedoch mit jener Sprachaneignung im Wald noch nicht getan. Die Oppositionen und die Trennung der beiden Schwestern bleiben vorerst im dem Text bestehen, das Ende der Erzählung führt aber darüber hinaus.

---

<sup>149</sup> Das sprachliche Universum, in welchem sich die Protagonistin in *La densidad de las palabras* befindet, wird durch den Wald repräsentiert, ein ‚dichter‘ Ort insofern, als dass er eine unerschöpfliche Quelle von Bedeutungen darstellt, in denen die junge Frau ihr Exil von einer Gesellschaft lebt, die versucht, sie zum Schweigen zu bringen und die Vehemenz, mit der sie sich ausdrückt zu zähmen (Übersetzung E.E.).

<sup>150</sup> „Ich liebe die Tränen des Waldes, die wie Baumflechten von den höchsten Zweigen fallen: Dort kann ich sprechen und singen, wie ich will und die Frösche, die massenhaft aus meinem Mund quellen, sind mir dankbar dafür. Dann tanze ich im Rhythmus meiner Wörter und schreibe mit den Füßen eine frenetische Kalligraphie“ (Valenzuela 2008, 50).

### 3.2.7 Versöhnung der Oppositionen

In der Erzählung werden zwei gegensätzliche Konzepte der weiblichen Sprache und des Lebens aufgezeichnet, nämlich das Gute und das Schlechte, das Erlaubte und Verbotene, das sich anhand der Schicksale und Sprachen der Schwestern zu erkennen gibt. Durch die Umdeutung des Schicksals der zweiten Schwester, die zur Schriftstellerin wird, verändert sich in diesem Verhältnis der Opposition jedoch eine Seite grundlegend. Während die Schwestern im Verlauf der Handlung gegensätzlich sind, kommt es gegen Ende des Textes zu einer Auflösung dieser Opposition. Die Erzählung schließt mit einer Metapher über die Vereinigung dieser Gegensätze. Die Erzählerin, die sich nach ihrer Schwester sehnt, macht sich auf Richtung Schloss. Ihre Schwester wartet schon auf sie und kommt ihr ebenfalls entgegen und als sie sich umarmen und vor Freude über das Wiedersehen durcheinander reden, vermischen sich ihre Sprachen. Veranschaulicht wird die Aufhebung der Opposition, die die (sprachlichen) Möglichkeiten der Frauen bisher begrenzten, durch das folgende Zitat:

La [hermana] veo a la distancia: ella está en una torre de vigía, me aguarda, la veo haciéndome gestos de llamada y seguramente me llama por mi nombre porque en el aire vuelan pétalos blancos como en una brisa de primavera bajo cerezos en flor. Mi hermana me llama – caen pétalos –, yo corro hacia ella. Hacia el Castillo que en ese instante va abriendo su por suerte desdentada boca al bajar el puente levadizo. Corro más rápido, siempre escoltada por mi corte de reptiles. No puedo emitir palabra. Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y cuando nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombre que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos, un escuerzo masca una diamela y empieza a ruborizarse, hay otra planta carnívora como trompeta untuosa digiriendo una culebra, una bromelia muy abierta y roja acoge a un coqui y le brinda su corazón de nido. Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico. (Valenzuela 2007, 72)<sup>151</sup>

<sup>151</sup> „Ich sehe sie [die Schwester] schon von weitem. Sie steht auf einem der Wachttürme und erwartet mich schon, sie winkt mir zu und ich vermute, dass sie mich auch beim Namen ruft, denn es wehen mir weiße Blütenblätter entgegen, wie in einer Frühlingsbrise unter einem blühenden Kirschbaum. Meine Schwester ruft mich – es regnet Blütenblätter – ich laufe ihr entgegen, auf das Schloss zu, das in dem Augenblick, in dem die Zugbrücke heruntergelassen wird, seinen zum Glück zahnlosen Mund öffnet. Ich laufe schneller, stets von meinem Reptilien-Hofstaat begleitet. Ich bringe kein Wort heraus. Meine Schwester läuft über die Brücke auf mich zu und als wir uns umarmen und in unserer Wiedersehensfreude durcheinander reden, bemerke ich, über ihre Schulter blickend, dass auf einer meiner Vipern ein Diamanten-Diadem aufblitzt, auf der Stirn meiner Kobra ein Rubin erscheint, eine große fleischfressende Blume einen meiner armen Frösche verschlingt, eine Kröte von einer Jasminblüte nascht und dabei errötet, eine andere fleischfressende Pflanze wie eine schlüpfrige Trompete eine Schlange verschluckt, eine weit geöffnete, tiefrote Bromelie einem Baumfrosch in ihrem Herzen ein Nest bietet. Und als meine Schwester und ich uns alles sagen, was wir uns in all den Jahren nicht sagen konnten, entspringen der Bromelie tausend mit Juwelen geschmückte Frösche und singen uns mit ihrem gleichsam polyphonen Chor in den Schlaf“ (Valenzuela 2008, 52).

Die zwei gegensätzlichen Sprachentwürfe vereinen sich, ohne sich jedoch ganz ineinander aufzulösen. So schreibt Martínez über die Umarmung der Schwestern auf der Brücke: „lo [el abrazo] hacen no para fundirse la una en la otra, sin embargo, sino para inter- relacionarse y crear un espacio múltiple y pródigo de posibilidades“ (Martínez 2001, 93).<sup>152</sup> Ein wesentliches Moment der Wiederbegegnung sind die Möglichkeiten, die frei werden, indem die starren Oppositionen gelockert werden und sich eine Verbindung ergibt. Diese Opposition, die Valenzuela anspricht: „they [good girls] can't say these things or other things, for there is no possibility of reaching the positive without its opposite, the exposing and exposed negative“ (Valenzuela 1986B, 13); beherrscht nicht länger die Sprache der zwei Schwestern. Auch das Bild der Zugbrücke ist dabei von Bedeutung, wenn noch einmal in Erinnerung gerufen wird, dass das Schloss als Ort der Gesellschaft, in welcher patriarchale Normen bestimmen, was sagbar und machbar ist, verstanden werden kann und der Wald als wilde Zone, als unzivilisiertes Gebiet. Die Brücke schafft eine Verbindung zwischen den beiden, vormals gegensätzlichen Orten. Das heißt jedoch nicht, dass einfach die Oppositionen vertauscht werden. Das Negative wird nicht als das nun Positive und das Positive nicht als das nun Negative verstanden, sondern die Teilung selbst wird aufgeweicht. Die „historia de escisiones“ (Valenzuela 1998, 69)<sup>153</sup> wird umgeschrieben, insofern als dass jene Spaltung aufgehoben wird. Laut Martínez geht es bei der Herausforderung, der die schreibende Schwester begegnet, nicht so sehr darum

de producir un discurso escandaloso a contrapelo del oficial, que en indagar en su propio discurso con el fin de liberarlo del lastre de una sociedad que la escindió de sí misma y de su hermana, y le negó acceso a una fuente interior de sabiduría. (Martínez 2001, 192)<sup>154</sup>

Dieser Gegendiskurs ist nicht Selbstzweck. Letztlich läuft er darauf hinaus, die Oppositionen zu unterlaufen, jedoch nicht dadurch, indem man einfach die Hierarchie umdreht. Das heißt, es wird nicht einfach die andere Art des Sprechens, das Sprechen der Schwester im Wald vorgezogen, sondern es entsteht etwas Drittes, das die binäre Logik

---

<sup>152</sup> Sie umarmen sich nicht, um ineinander zu zerfließen, sondern um zueinander in Beziehung zu treten/sich zu verbinden und einen neuen Raum zu kreieren, vielfältig und üppig an Möglichkeiten (Übersetzung E.E.).

<sup>153</sup> „Geschichte der Spaltung“ (Valenzuela 2008, 47).

<sup>154</sup> einen anstößigen Diskurs zu produzieren, der sich gegen den offiziellen richtet, sondern den eigenen Diskurs zu erforschen mit dem Ziel, ihn von dem Ballast einer Gesellschaft, die die Schriftstellerin von sich selbst und ihrer Schwester spaltet und den Zugang zu einer inneren Quelle der Weisheit negiert, zu befreien (Übersetzung E.E.).

unterläuft und in Bewegung setzt. Das zeigt sich in der Schlusszene der Erzählung. Auf diesen Punkt wird im folgenden Kapitel zur Dekonstruktion noch einmal verwiesen werden.

### 3.2.8 Dekonstruktivistische Ansätze

Im Folgenden soll das Märchen *La densidad de las palabras* nun zusätzlich unter dem Aspekt der Dekonstruktion betrachtet werden. Es handelt sich dabei um eine Dekonstruktion der phallozentrischen Tradition der Märchen, die anhand der eben dargelegten Aneignung von Sprache und Aufweichung der Oppositionen unterlaufen wird. In *Die Feen* zeigt sich diese „tradición falocrática“ (Muñoz 1996, 239) in der Moral des Textes, die Perrault angibt. Er vertritt den Anstand und ‚freundliche Worte‘ (Perrault 1986, 94). Was dieser Moral jedoch zugrunde liegt, was diese Moral einerseits herstellt und andererseits gleichzeitig auch benötigt, um wirksam zu werden, ist jene Spaltung der Schwestern, die metaphorisch auch als beispielhaft für die Spaltung der Frau in die zwei Extreme Hure/Heilige verstanden werden kann. In *Mis brujas favoritas* (1982) verweist Valenzuela auf jene Dichotomie und erkennt darin eine der maskulinen Mythen, die dekodifiziert und dekonstruiert werden müssen. Die Hinterfragung dieser Spaltung, die mit jener phallozentrischen Repräsentation der Frau – gefangen in der Dichotomie *puta/santa* – einhergeht, liegt der Artikulation einer weiblichen Sprache zugrunde (vgl. Medeiros-Lichem 2009, 177). Die Hexe wird in *Mis brujas favoritas* von Valenzuela als Bild für die Schriftstellerin benützt, kann also auch in Zusammenhang mit der schreibenden Schwester im Wald gesehen werden. Sie ist eine Bedrohung für die phallozentrische Ordnung; sie bedroht diese durch ihren Mund, ihr Sprechen und hat keine Angst davor, jene untersagten Wörter zu benützen. Den Mund der Frau bezeichnet Valenzuela als gefährlichste Öffnung des weiblichen Körpers für die phallozentrische Ordnung, denn sowohl der eine, als auch der andere Mund „puede eventualmente decir lo que no debe ser dicho, revelar el oscuro deseo, desencadenar las diferencias devastadoras que subierten el cómodo esquema del discurso falogocéntrico, el muy paternalista“ (Valenzuela 2001, 38).<sup>155</sup> Mit diesem weiblichen Sprechen geht eine Dekonstruktion des phallozentrischen Systems einher, dessen Zäsuren werden überschritten und somit letztlich auch dessen Machtanspruch als auf sprachlichen Konventionen beruhend und

---

<sup>155</sup> kann eventuell sagen, was nicht gesagt werden soll, das obskure Begehren aufdecken, die zerstörenden Differenzen entfesseln, die dem bequemen Schema des phallozentrischen Diskurses zu Grunde liegen (Übersetzung E.E.).

veränderbar dargestellt. Die Konstruktion und Erschreibung einer Sprache, die auch weiblich geprägt ist, erfordert genau jene Überschreitung von (sprachlichen) Grenzen, die in *La densidad de las palabras* vollzogen wird. Sie ist Bedingung dafür „[to] reveal women’s unheard voices and hidden desires“ (Medeiros-Lichem 2009, 178). An diesem Punkt wird auch die Parallele zwischen Dekonstruktion und Valenzuelas *Rotkäppchen* deutlich, in welcher durch die Annahme jenes obskuren Begehrens – dargestellt in der Rolle des Wolfes – die patriarchale Norm unterlaufen wird. Valenzuela schafft mit ihren Text *La densidad de las palabras*, so wie mit allen Texten ihrer Märchenreihe *Cuentos de Hades*, eine Frauenfigur die ihre Geschichte selbst weiterschreibt und die Rollen, die starren Oppositionen unterläuft.

Indem Valenzuela die Protagonistin selbst sprechen lässt, wird diese zum aktiven Subjekt. Die Wichtigkeit, die eigene Geschichte selbst zu erzählen, wird von der Figur immer wieder betont. „Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia de escisiones que a mí me difama“ (Valenzuela 2007, 69).<sup>156</sup> Die Sprache – besonders diese ‚eigene‘ Sprache – zu deren Aneignung es im Verlauf der Erzählung kommt, ist Bedingung dafür, dass die Protagonistin als Subjekt existiert. Einerseits existieren ihre Wörter erst, „de ser pronunciados“ (Valenzuela 2007, 71)<sup>157</sup> und andererseits verhält es sich so, „que tampoco existiría yo, sin pronunciarlos“ (Valenzuela 2007, 71).<sup>158</sup> Das entspricht auch poststrukturalistischen Ansätzen, die

dadurch gekennzeichnet [sind], dass sie Sprache und symbolische Ordnung als privilegierten Ort der Konstitution von Wirklichkeit betrachten. Sprache ist demnach nicht Abbild einer gegebenen Wirklichkeit, sondern sinn- und damit ordnungsstiftend, d. h. welterzeugend. (Villa 2010, 272)

Indem die Protagonistin eine Stimme erhält, kann sie an eben jener Sinnstiftung teilhaben, in welcher auch ihre eigene Rolle verhandelt wird. Valenzuela dekonstruiert die Objektpositionen der Frauenfiguren in Perraults Texten, indem sie ihnen eine Stimme gibt. Die Sprache die dabei entsteht ist eine, die ihrer weiblichen Poetik Rechnung trägt. Indem Valenzuela diese im Text entwirft, nimmt sie Anteil an der symbolischen Ordnung. Die dekonstruktivistische Vorgehensweise Valenzuelas, wie sie im Theorieteil dargelegt wurde, ist unter den für diese Arbeit ausgewählten Texten besonders in *La densidad de las palabras* zu erkennen, da anhand der Schwestern und deren Sprache sehr deutlich ein

<sup>156</sup> „Mit allen Buchstaben schreibe ich, mit allen Wörtern versuche ich, die andere Seite einer Geschichte der Spaltung zu schreiben, die mich verleumdet“ (Valenzuela 2008, 47).

<sup>157</sup> „sobald sie ausgesprochen sind“ (Valenzuela 2008, 50).

<sup>158</sup> „muss ich mir eingestehen, dass auch ich nicht existieren würde, spräche ich sie nicht aus“ (Valenzuela 2008, 50).

Gegensatzpaar gezeigt wird. Ein solches kann auch an den zwei Orten – dem Schloss und dem Wald – wiedererkannt werden. Einerseits existiert das ‚gute‘ Sprechen, das den Vorstellungen des weiblichen Sprechens des Patriarchats entspricht und andererseits das ‚schlechte‘ Sprechen, das im gesellschaftlichen Rahmen – im Schloss – nicht akzeptiert ist, da es nicht mehr den gängigen Vorstellungen davon, wie eine Frau zu sein und zu sprechen hat, entspricht. Es wird klar, welche Form des Verhaltens dominiert, insofern sie von der Gesellschaft – von der Mutter und dem Prinzen als Vertreter des Patriarchats im Schloss – anerkannt und auch verlangt wird. Die Schwester, die im Schloss verbleibt, entspricht genau jenem Frauenbild. Anhand eines dekonstruktivistischen Zugangs wird versucht, diese Hierarchie zu verändern, zu stürzen. Das kann anhand des Vorgangs im Wald erkannt werden, wo die Aneignung einer eigenen Sprache thematisiert wird und die Protagonistin dadurch Erfahrungen sammelt, die über den begrenzten Spielraum, den ihre Schwester im Schloss innehat, weit hinausgeht. Das Schicksal der Protagonistin in Perraults Text, die ihren Tod am Waldrand findet, ändert sich bei Valenzuela grundlegend. In ihrer Version findet die Protagonistin erst im Wald zu einer intensiven Lebendigkeit, indem sie sich selbst durch ihr Sprechen und Schreiben erfährt. Das könnte als Umkehrung der Hierarchie, die mit dem Gegensatz des guten und schlechten Verhaltens beziehungsweise Sprechens einhergeht, verstanden werden. Auch das Ende der Geschichte entspricht weiter dem Vorgang einer Dekonstruktion, so werden die Oppositionen nicht vertauscht, sondern das System selbst wird verschoben und geöffnet (vgl. Seeger 2010, 358). In eben jener Schlusszene, der Umarmung der beiden Schwestern, zeigt sich einerseits die Dekonstruktion der zuvor herrschenden Ordnung und andererseits auch, das was darüber hinaus geht: eine Öffnung der Dichotomien. Die Dekonstruktion ist kein Selbstzweck und kein nihilistisches Verfahren, sondern öffnet neue Möglichkeiten der Beschreibung. In dieser Umarmung zeigt sich einerseits die Dekonstruktion jener starren Oppositionen, wie sie im Text von Perrault transportiert werden, andererseits ist diese Dekonstruktion jedoch auch auf jene oben angesprochene Spaltung der Frau in die gute und die schlechte Frau über das Märchen hinausgehend zu verstehen: “This symbolic embrace decodifies the masculine myth of sexuality petrified in the dichotomy witch/saint, the narrator demystifies the ancestral difference between the ‘good’ and the ‘evil’ woman” (Medeiros-Lichem 2009, 182).

Anhand der Dekonstruktion, die Valenzuela an Perraults Texten vornimmt, bricht sie auch mit der patriarchalen Forderung nach Unterwerfung und Abhängigkeit, wie sie sich im traditionellen Märchen am Beispiel Perraults und der Grimms zeigt, und auch

schon in Bezug auf Rotkäppchen dargelegt wurde. Anhand des eigenen Zugangs zur Sprache und zum Schreiben werden die Dichotomien und die damit verbundenen Hierarchien aufgebrochen. Wie nun dargelegt wurde, geht mit dem Konzept einer weiblichen Sprache, eines weiblichen Schreibens, wie es Valenzuela in ihren Texten vertritt und auch erschafft, eine Dekonstruktion der patriarchalen Ordnung einher. Denn der Ausgangspunkt eines weiblichen Schreibens im Sinne Valenzuelas liegt in der Ablehnung jener männlichen Codes von Sexualität und darin, durch das Begehren den Wert von weiblicher Erfahrung und Perspektive zurückzugewinnen (vgl. Medeiros-Llichem 2009, 177). Auch die Rolle der schreibenden Schwester kann in einem solchen Zusammenhang gesehen werden: „[E]s durante el exilio que la joven decide apropiarse del lenguaje, instrumento por excelencia del poder patriarcal, para asumir el papel de escritora y desafiar ese poder“ (Martínez 2001, 192).<sup>159</sup> In dieser Aneignung von Sprache, ist also zugleich eine dekonstruktivistischer wie auch ein konstruktiver Akt zu erkennen. Der konstruktive Akt ist jenes Bemühen um die Konstruktion einer eigenen Stimme. Aneignung in diesem Sinne ist ein Akt der Hoffnung, der Ruf nach Veränderung von sozialen, politischen, sprachlichen und interpersonalen Beziehungen (vgl. Castillo 1992, 100). Auch hier zeigt sich, dass das Unterfangen und Bemühen Valenzuelas letztlich über ihren eigenen Text hinausgeht. Mit Valenzuelas Dekonstruktion ist ein politischer Aspekt verbunden, denn das bisher marginalisierte, das Stumme, kann dadurch erstens eine Stimme erhalten und zweitens zu einer gesellschaftlichen Wirklichkeit werden (vgl. Degele 2008, 104). Indem mit der Dekonstruktion auch eine neue Konstruktion einhergeht, ist damit jedoch das Risiko „of reappropriation and recuperation once again in existing categories“ (Castillo 1992, 100) verbunden. Denn durch die Aneignung und der damit einhergehenden, „exposure of vulnerabilities in taking over her own voice, the woman writer opens herself to being taken back (again)“ (Castillo 1992, 100). In diesem Unterfangen kommt es nicht zu einem Ende, denn „the struggle continues“ (Castillo 1992, 100). Wiederum ist die Wichtigkeit der „Re-Metaphorisierung des Weiblichen“ (Cornell 1992, 313) zu betonen. Ohne diese würde das subversiv intendierte Unterfangen erneut jenen Vertretern des Patriarchats überlassen, die gar nicht anders können, als die Beschreibung wieder ihrem System entsprechend zu vollziehen:

Wir müssen in der gleichen Zeit, in der wir versuchen, aus der Geschlechterhierarchie auszubrechen, die sich endlos durch die Wiedereinsetzung

---

<sup>159</sup> Die junge Frau entscheidet sich während ihrem Exil dafür, sich ihre eigene Sprache, ein beispielhaftes Instrument der patriarchalen Macht, anzueignen, indem sie die Rolle der Schriftstellerin annimmt um diese Macht herauszufordern (Übersetzung E.E.).

einer rigiden Geschlechtsidentität wiederholt, eine Komplizenschaft mit den Mechanismen einer patriarchalen Gesellschaft vermeiden, die nicht anders kann als den Wert des Weiblichen zu verleugnen. (Cornell 1992, 313)

Mit der ‚eigenen‘ Re-Metaphorisierung des Weiblichen, wird jedoch diese Komplizenschaft verhindert.

### **3.3 *La llave***

*La llave* ist das dritte Märchen aus *Cuentos de Hades*, das für diese Arbeit analysiert werden soll. Nach einer Einführung zum Märchen *Blaubart*, den allgemeinen Handlungselementen und einer Darstellung der Texte von Perrault und den Grimms wird mit der Analyse begonnen. Dabei spielen folgende Punkte eine Rolle: Es soll wiederum betrachtet werden, welche Bezugnahmen auf Perrault im Text zu finden sind und im Anschluss daran das Überschreiten der Grenze in Valenzuelas Text, sowie die Umdeutung der Neugier zu einer positiven Eigenschaft thematisiert werden. Im Zusammenhang dazu wird noch einmal Valenzuelas Schreibkonzept *escribir con el cuerpo* von Bedeutung sein. Des Weiteren soll aufgezeigt werden, welche Machtverhältnisse in *Blaubart* zu finden sind. Ein zentraler Punkt, für die Analyse ist die mögliche Lesart des Textes in Bezug auf die politische Militärdiktatur in Argentinien. Darauf wird anhand eines Exkurses zu den Müttern der Plaza de Mayo eingegangen werden. Abschließend werden die wichtigsten Punkte in Bezug zu einer Dekonstruktion der Märchen von Perrault und den Brüdern Grimm sowie der damit in Verbindung stehenden Märchentradition erläutert.

#### **3.3.1 Allgemeines zu dem Märchen *Blaubart***

Das Märchen *Blaubart* kann zu dem Themenkreis Mädchenmörder-Märchen gezählt werden, unter dem verschiedene Märchen mit ähnlicher Struktur zusammengefasst werden (Enzyklopädie des Märchens 2003-2004, 1409). Amy Kaminsky verweist in ihrem Artikel *Los usos feministas de Barba Azul* (1998) auf verschiedene Herkunftsmöglichkeiten der Figur des Blaubart. Neben der Positionierung als magische Figur gibt es auch Hinweise auf historische Quellen, mit denen die literarischen Figur des Blaubart in Verbindung gebracht werden kann. Laut Frenzel, geht der älteste Beleg für das Blaubart Märchen auf das 6. Jahrhundert zurück (Frenzel 1988, 102).<sup>160</sup> Eingang in

---

<sup>160</sup> Dabei verweist sie auf die Legende von dem heiligen Gildas, die von einem bretonischen Geschichtenerzähler namens Pére Albert le Grand erzählt wurde (vgl. Frenzel 1988, 102).

die Literatur hat der Blaubart-Stoff jedoch durch die Adaption von Charles Perrault gefunden (Szcepaniak 2005, 90). Im Folgenden sollen die jeweiligen Blaubart-Versionen von Perrault und den Brüdern Grimm genauer betrachtet werden. Wie in seiner *Rotkäppchen*-Version, hat Perrault auch das *Blaubart*-Märchen den Geschmacksvorstellungen einer christlich-höfischen Gesellschaft angepasst, damit es von der adeligen und großbürgerlichen Schicht gut aufgenommen wurde:

Hinter Perraults Eingriffen bei der Verschriftlichung des mündlich überlieferten Märchens steckt nicht zuletzt das (ideologische) Anliegen, in der bürgerlichen-  
aristokratischen Kultur männliche Werte zu stärken und die im ausgehenden 17. Jahrhundert dominierenden Vorstellungen von Ehe und Liebe festzuschreiben. (Szcepaniak 2005, 97)

Insofern verwundert es nicht, wenn Valenzuela Perrault als großen Vertreter des Patriarchats bezeichnet (vgl. Valenzuela 2001, 214). Dieses Urteil soll durch die Darstellung von Perraults Version sowie die der Grimms näher untersucht werden.

### **3.3.2 Die *Blaubart*-Versionen von Charles Perrault und den Brüdern Grimm**

Perraults *Blaubart* erzählt von einer jungen Frau, die Blaubart – einen reichen Mann mit einem abschreckenden blauen Bart – heiratet. Als ihr Mann auf eine Reise geht, gibt er ihr alle Schlüssel des Hauses, verbietet ihr aber einen davon, der ein bestimmtes Zimmer sperrt, zu benutzen. Als er weg ist, wird die junge Frau neugierig und sperrt genau jene Kammer auf. Darin erblickt sie die früheren Frauen Blaubarts, die ermordet von der Decke hängen. Der Boden des Zimmers ist voller Blut. Vor Schreck fällt ihr der Schlüssel hinunter. Das Blut lässt sich nicht mehr vom Schlüssel abwaschen und als Blaubart zurückkommt, erkennt er, dass seine Frau sich nicht an sein Verbot gehalten hat und will auch sie töten. Die Frau wird aber noch rechtzeitig von ihren Brüdern gerettet (vgl. Perrault 1986, 74-81). Bei der Version der Brüder Grimm verhält es sich ähnlich: Es wird ebenfalls eine junge Frau mit Blaubart verheiratet. Es kommt zu einer Reise und zu dem Verbot, eine der Kammern aufzuschließen. Der grausame Fund ist mit jenem von Perrault ident (vgl. Grimm 1997, 877-880). Einige Ausschmückungen und Details variieren; die Grundaussage des Textes ist jedoch dieselbe. Hier soll nun noch kurz dargelegt werden, wie die zwei Texte die Neugier der jungen Frau beschreiben, denn für diese wird sie letztlich bestraft.

Bei Perrault heißt es im Text:

So sehr trieb sie die Neugier, daß sie gar nicht daran dachte, wie ungehörig es sei, ihre Gäste stehenzulassen, sondern auf einer verborgenen Treppe hinabeilte, wobei

sie sich vor lauter Hast zwei- oder dreimal beinahe den Hals gebrochen hätte. Als sie an der Tür des kleinen Zimmers angelangt war, verharrte sie einige Zeit, dachte an das Verbot ihres Mannes und daran, daß ihr aus ihrem Ungehorsam so manches Unheil erwachsen könne. Aber die Versuchung war so groß, daß sie ihr nicht Herr wurde; so nahm sie den kleinen Schlüssel und öffnete zitternd die Tür des Gemachs. (Perrault 1986, 76)

Bei den Grimms heißt es, nachdem die junge Frau alle anderen Kammern geöffnet hatte, die ihr erlaubt waren:

[D]ie Neugier fing an, sie zu plagen, und sie hätte lieber all das andere nicht gesehen, wenn sie nur gewußt, was in dieser [verbotenen Kammer, Anm. E.E.] wäre. Eine Zeitlang widerstand sie der Begierde, zuletzt aber ward diese so mächtig, daß sie den Schlüssel nahm und zu der Kammer hinging. (Grimm 1997, 878)

Es wird bei beiden die Neugier als etwas dargestellt, gegen das es anzukämpfen gilt. Perrault betont das noch einmal in der Moral, die er wiederum ans Ende der Erzählung setzt:

Mag auch die Neugier noch so verlocken, so schafft sie häufig doch nur Kümmernis; ein jeder Tag liefert hierfür unzählige Beispiele. Sie gewährt, mit Verlaub, werthe Damen, ein flüchtiges Vergnügen: kaum gibt man sich ihm hin, ist es auch schon vorbei, und immer ist sein Preis zu hoch. (Perrault 1986, 81)

Die Neugier wird bei Perrault sowie bei den Grimms als innerer Konflikt der jungen Frau dargestellt. Sie gilt nicht als etwas Positives, sondern als etwas, gegen das es anzukämpfen gilt. Dieser Punkt ist wichtig, da Valenzuela in ihrer Erzählung genau darauf Bezug nimmt, wie ich im Folgenden illustrieren möchte.

### 3.3.3 Valenzuelas *La llave*

Wie schon in *La densidad de las palabras* setzt die Erzählung damit ein, dass auf die traditionelle Fassung von Perrault Bezug genommen wird. Auch hier erzählt die Märchenheldin – die junge Frau, die Blaubart heiratet – ihre Geschichte selbst. Sie fungiert als Ich-Erzählerin des Textes, nimmt auf ihre Geschichte Bezug und erklärt, dass sie es gerade ihrer Neugier zu verdanken habe, dass sie noch am Leben sei. Sie veranstaltet nun Seminare und Wochenend-Kurse für andere Frauen, wo es darum geht, zu lernen, die Neugier als etwas Positives zu erkennen und die Grenzüberschreitung, die Überschreitung von Blaubarts Verbot, als wichtig anzuerkennen. Ein solcher Wochenend-Kurs läuft laut der Protagonistin so ab, dass freitags die Teilnehmerinnen kommen und sie ihnen ihre Geschichte erzählt. Am nächsten Tag verweist sie auf Perrault und dessen Moral. Im Anschluss daran wird über die Neugier diskutiert. Am Ende des zweiten Tages

werden an die Teilnehmerinnen Schlüssel verteilt. Sie sollen die Schlüssel während der Nacht bei ihnen behalten und von ihnen träumen. Was täten sie in einer solchen Situation? Am Sonntag berichten die Teilnehmerinnen von ihren Geschichten mit den Schlüsseln und es zeigt sich, dass auf jedem Blut klebt, das nicht zu entfernen ist. Die geheimen Kammern wurden geöffnet. Am Ende der Erzählung verweist die Protagonistin auf eine Frau, die nicht versuchte, den Schlüssel reinzuwaschen, sondern ihn deutlich herzeigt. Valenzuela verknüpft ihre *Blaubart*-Version mit der argentinischen Geschichte, genauer mit dem Militärregime und den Müttern der Plaza de Mayo. Die Erzählung ist Renée Epelbaum<sup>161</sup> gewidmet (vgl. Valenzuela 2008, 60-67). Auf die Mütter der Plaza de Mayo wird im Verlauf des Kapitels genauer eingegangen werden.

### 3.3.4 Bezugnahme auf Perrault

Wie in den vorangegangenen Texten nimmt Valenzuela Bezug auf Perrault und dessen *Moral* aus seinem Märchen *Blaubart*, in dem die Neugier als flüchtiges Vergnügen bezeichnet wird: „Kaum gibt man sich ihr hin, ist es auch schon vorbei, und immer ist der Preis zu hoch“ (Perrault 1986, 81). Ebenfalls, wie bei den vorangegangenen Texten, ist ein Perspektivenwechsel zu erkennen. Die Protagonistin erzählt ihre Geschichte selbst und betont das auch in Bezugnahme auf Perrault: „Pero hay que reconocer que empecé con suerte, a pesar de aquello que llegó a ser llamado mi defecto por culpa de un tal Perrault – que en paz descanse – , el primero en narrarme. Ahora me narro sola“ (Valenzuela 1998, 94).<sup>162</sup> Weiters ist ein ganzer Tag von einem Wochenend-Kurs, wie er in der Inhaltsangabe bereits beschrieben wurde, Perrault und der von ihm vertretenen *Moral* gewidmet. „[El sábado] paso a leerles [las participantes] la moraleja que hacia fines de 1600 el tal Perrault escribió de mi historia“ (Valenzuela 1998, 95).<sup>163</sup> Im Anschluss daran ist Perraults Absatz der *Moral* zu dem *Blaubart* Text als Zitat abgedruckt. Es ist also wie in den vorhergegangenen Texten erstens ein direkter Verweis auf Perrault und dessen *Moral* zu finden und zweitens eine starke Abgrenzung zu der Version von Perrault erkennbar, indem betont wird die Geschichte nun selbst zu erzählen.

<sup>161</sup> Renée Epelbaum war eine der Mütter der Plaza de Mayo.

<sup>162</sup> „Zugegeben, ich hatte von Anfang an Glück, trotz meiner so genannten Schwäche, wie ein gewisser Perrault es bezeichnete – er ruhe in Frieden – der erste, der meine Geschichte erzählte. Heute erzähle ich meine Geschichte selbst“ (Valenzuela 2008, 62).

<sup>163</sup> „[Am Samstag] mache ich sie [die Kursteilnehmerinnen] mit der *Moral* vertraut, die ein gewisser Perrault gegen Ende des 17. Jahrhunderts aus meiner Geschichte zog“ (Valenzuela 2008, 63).

### 3.3.5 Politische Komponente

Die Erzählung kann als Auseinandersetzung mit der Unterdrückung der argentinischen Diktatur gelesen werden. Den Text widmet Valenzuela den Müttern der Plaza de Mayo, was bereits auf die politische Komponente des Textes hinweist. Die junge Frau Blaubarts steht zwischen blindem Gehorsam gegenüber ihrem Ehemann und dem Bedürfnis herauszufinden, was sich hinter der verschlossenen, ihr untersagten Tür verbirgt. Umgelegt auf die historischen Anspielungen im Text würde das bedeuten: Der Gehorsam gegenüber der staatlichen Macht und auch deren Erinnerungskultur, oder Ungehorsam und Hinterfragung. Deren Art und Weise mit den Gräueltaten umzugehen, diese zu verschweigen wird einerseits thematisiert und andererseits mit der Rebellion dagegen konterkariert. Um die in Valenzuelas *Blaubart*-Version vorhandene Auseinandersetzung mit der argentinischen Geschichte zu verstehen, soll ein kleiner Exkurs gemacht werden, der die historischen Ereignisse umreißt und auf die Mütter der Plaza de Mayo eingeht.

#### 3.3.5.1 Exkurs zu den Müttern der Plaza de Mayo

Die Geschichte Argentiniens und besonders jener Zeitraum, der im Folgenden beleuchtet wird, spielt in Valenzuelas Werk eine wichtige Rolle. Dabei beziehe ich mich auf den Zeitraum 1976-1983, in welchem in Argentinien die blutige Militärdiktatur unter Jorge Videla an der Macht war, auf welche die Mütter der Plaza de Mayo reagierten. Den ‚schmutzigen Krieg‘ gab es aber schon vor Videla. Nachdem Perón 1974 verstarb übernahm Isabel Perón die Regierung. Mit López Rega als Minister entstand die *Alianza Anticomunista Argentina* die für ihr besonders grausames Vorgehen bekannt wurde ‚subversive‘ Bewegungen zu beseitigen. Die Zeitepoche 1973 -1983 war von unglaublich menschenverachtender Grausamkeit geprägt. In diesem Zeitraum wurden zwischen 30000 Menschen entführt und ermordet, unter ihnen auch schwangere Frauen und Kinder. Sie wurden in Lagern eingesperrt und zu Tode gefoltert. Die Spuren wurden verwischt, indem man die entführten Personen in Massengräbern beisetzte, verbrannte oder ins Meer warf (vgl. Junker/Nohlen/Sangmeister 1994, 79f). Dieses Vorgehen entsprach dem wahnhaften Denken von Videla, jede Form von Subversion sofort auszulöschen. Die vielen von dem Militärregime entführten Personen wurden als ‚desaparecidos‘ – die Verschwundenen – bezeichnet. Die Militärregierung verfolgte dabei jenen Ansatz: ‚Das Credo des Militärs war das Vergessen, das Schweigen und die pure Inexistenz. Eine Person, für deren Existenz keine Beweise vorliegen, wird vergessen und dadurch ausgelöscht‘ (Stupnicki

2011, 54). Das Militärregime versuchte also, die Morde zu vertuschen. Wenn sich Angehörige über den Verbleib ihrer Kinder bzw. Eltern informieren wollten, mussten sie sich mit der Antwort zufrieden geben, sie seien verschwunden und daher sei es nicht möglich, sie ausfindig zu machen (vgl. Junker/Nohlen/Sangmeister 1994, 83). Die Militärregierung weigerte sich, zuzugeben, dass sie für die Entführungen verantwortlich war. Die argentinische Bevölkerung erfuhr erst viel später von dem eigentlichen Ausmaß der Verbrechen (vgl. Junker/Nohlen/Sangmeister 1994, 80). Am 30. April 1977 versammelte sich erstmals eine kleine Gruppe von Müttern von *desaparecidos* [Verschwundenen] auf der Plaza de Mayo in Buenos Aires. Zu Beginn marschierten sie jeden Donnerstag für ein halbe Stunde um den Platz, obwohl Proteste zu jener Zeit verboten waren. Die Frauen bedeckten ihre Köpfe mit weißen Tüchern – meist Taschentücher oder Windeln ihrer Kinder – und demonstrierten öffentlich ihr Leid. Zu Beginn waren es nur 14 Frauen, doch die Anzahl stieg und bald wurde aus der kleinen Gruppe eine Bewegung, in der unzählige Frauen nach ihren Kindern suchten (vgl. Winterbauer/Weymann 1983, 157). Für das Militär stellten diese Frauen eine große Bedrohung dar. Bei den regelmäßigen Zusammenkünften der Frauen waren schwer bewaffnete Männer anwesend. Es kam zu Gewalt gegenüber den Müttern, zu anonymen Drohungen und wieder zu Entführungen. All das geschah, um den Protest der Frauen ein Ende zu bereiten (vgl. Winterbauer/Weymann 1983, 158). Das Ziel der Mütter der Plaza de Mayo war es, die Verschwundenen wiederzufinden, die Morde aufzuklären, die brutale Realität publik zu machen und die Schuldigen zur Rechenschaft zu ziehen (vgl. Winterbauer/Weymann 1983, 159). In dieser Forderung liegt auch die Parallele zu der *Blaubart*-Erzählung Valenzuelas. Die Morde Blaubarts werden bei Valenzuela aufgedeckt, auch wenn damit Repressalien und sogar Tod verbunden sein kann. Im Verlauf der folgenden Analyse werden immer wieder Aspekte angesprochen, die in Zusammenhang mit dem Vorgehen der Mütter der Plaza de Mayo gesehen werden können. So etwa der Bruch mit dem blutigen Machtsystem Blaubarts, das Benennen von Horror, das Überschreiten von Grenzen und das mutige Hinsehen, also das Überwinden der Angst, wie in der folgenden Analyse illustriert werden soll.

### 3.3.6 Die Neugier

Ein zentraler Aspekt von Valenzuelas *Blaubart*-Version ist der Umgang der Protagonistin mit dem Verbot Blaubarts und die Potentiale, die durch ihren Umgang damit entstehen: Die Öffnung der Tür, also der Verstoß gegen die Gesetze Blaubarts, ist mit der

Gefährdung des eigenen Lebens verbunden. Durch die Neugier der Protagonistin kommt es zu einer Erfahrung der Grenzüberschreitung. Das Motiv der Neugier spielt auch in Valenzuelas Text *Writing with the Body* eine große Rolle, vor allem – wie in *Blaubart* – die Verbindung von Angst, Neugier und radikaler Hingabe. Neugier kann in diesem Zusammenhang auch dahingehend gedeutet werden, sich vor gewissen mit Angst behafteten Situationen nicht zu scheuen. So heißt es in dem Essay: „I would prefer hiding my head under the covers. But then who would reassure me?” (Valenzuela 1991, 194).

Ihr Konzept *escribir con el cuerpo* wurde bereits im Theorieteil angesprochen, die Grundzüge sollen hier noch einmal in Erinnerung gerufen werden. Es hat nichts mit Körpersprache an sich zu tun, sondern wird vielmehr als vollständigen Hingabe zu einem Akt, der in erster Linie ein literarischer ist, verstanden und zeugt von Konsequenz und Radikalität, wenn es heißt: “The true act of writing with the body implies being fully involved. I am my own bet; I play myself, as though lying on the roulette table, calling out ‘All or nothing!’”(Valenzuela 1991, 199). Den Lernprozess, der mit diesem Konzept verbunden ist, vergleicht Valenzuela mit einem spielenden Kind auf Entdeckungsreise. Es geht um eine gewisse Neugier, um Angst und darum herauszufinden „what kind of creature fear was“ (Valenzuela 1991, 193). Aus diesen Erkundungen folgt das Bedürfnis zu berichten, was erlebt wurde. Es geht auch darum, das zu benennen, was als Unsagbar gilt: „But I don’t believe in the ineffable. The struggle of every person who writes [...] is primarily against the demon of that which resists being put into words“ (Valenzuela 1991, 193). Beim Versuch, zu benennen, was sich der Benennung widersetzt, werden Zensuren überschritten. Die Angst wird nicht vermieden, sondern ihr wird ins Gesicht gesehen. Diese Merkmale der Idee *escribir con el cuerpo* im Sinne Valenzuelas lassen sich auch in Valenzuelas *Blaubart*-Version wiederfinden. Die Grundelemente, anhand derer ich das näher darlegen möchte, sind die Neugier, die Angst, die Gefährdung, die mit der durch die Neugier angeregten Handlung einhergeht und der Erwerb von Wissen, indem der Neugier gefolgt wird, der Angst ins Auge geblickt wird und Zensuren überschritten werden.

Dem Öffnen der Kammer in Valenzuelas Erzählung liegt die Neugier als Antrieb zugrunde. Insofern kann sie auch als Antrieb dazu verstanden werden, das Gesetz Blaubarts zu brechen. Sie ist stärker als die Angst vor den Repressalien, die mit der Überschreitung des Verbots einhergehen. Die Angst wird nicht handlungshemmend. Die Neugier, also auch das Bedürfnis zum Wissen, ist stärker: Das Verbot wird gebrochen und die Kammer geöffnet. Verbunden mit dem Wissen, das die Frauen erlangen, sobald

sie die Türe öffnen, ist ein Gezeichnet sein, das sich an den nicht abwaschbaren roten Blutflecken auf dem Schlüssel zeigt. Der Verstoß gegen das Gesetz Blaubarts oder anderer Machtinstanten ist für die Frauen einerseits mit der Gefährdung des Lebens verbunden, andererseits ist es eine lebensrettende Tat, wie sich an der Geschichte der Protagonistin zeigt. Sie ist hin- und hergerissen zwischen dem Verbot, die Kammer zu öffnen und der Neugier, die auffordert eben dies zu tun. Auch für die Seminarteilnehmerinnen ist das Verwenden des Schlüssels mit Zweifeln verbunden. Immer wieder geht diese Verwendung mit der Angst, die mit der Überschreitung des Verbots zusammenhängt einher. So geht es sowohl Blaubarts junger Frau als auch später ihren Seminarteilnehmerinnen:

Hasta yo a veces me asusto. A menudo afloran muertos inesperados en estas exploraciones, pero lo que nunca falta es el miedo. Como me sucedió a mí hace tantísimo tiempo, como les sucede a todas las que se animan a usarla, la llavecita se les cae al suelo y queda manchada, estigmatizada para siempre. (Valenzuela 1998, 97)<sup>164</sup>

Die Frau Blaubarts befindet sich in einer Situation, in der sie sich gegen die Annehmlichkeiten und Sicherheiten ihres Lebens im vertrauten, aber eben auch mörderischen System für das Wissen entscheidet, das sich als ein Wissen über begangene Gräueltaten, die Wahrheit Blaubarts und des Hauses in dem sie lebt, herausstellt. Genauso wie sie versuchen auch die Seminarteilnehmerinnen am Anfang, die Schlüssel reinzuwaschen. „Y tratan a su vez de limpiar su llavecita de oro, o de perderla, niegan el haberla usado o tratan de ocultármela por miedo de represalias“ (Valenzuela 1998, 97).<sup>165</sup> Es ist eine Wahl zwischen einem bequemen Leben im Schloss unter Inkaufnahme der Unterdrückung und der Neugier, die dazu auffordert, Wissen zu erlangen und dieses Verbot zu überschreiten. Zu diesen Annehmlichkeiten meint die Protagonistin:

¿Comodidades?, pregunto yo, retóricamente, ¿comodidades, frente a la puerta cerrada de una pieza que tiene el piso cubierto de sangre, una pieza llena de mujeres muertas, desangradas, colgadas de ganchos y seguramente un gancho allí, limpito, esperándome a mí? (Valenzuela 1998, 96)<sup>166</sup>

<sup>164</sup> „Sogar ich selbst erschrecke manchmal. Denn oft kommen bei den Nachforschungen unerwartete Leichen zum Vorschein, und immer ist Angst im Spiel. So wie es mir selbst vor undenklichen Zeiten erging, so ergeht es allen Frauen, die es wagen, den kleinen Schlüssel zu benutzen, er fällt ihnen auf den Boden und wird schmutzig, für immer befleckt“ (Valenzuela 2008, 66).

<sup>165</sup> „So wie ich, versuchen sie, den kleinen goldenen Schlüssel rein zu waschen oder ihn zu verlieren, sie streiten ab ihn benützt zu haben, aus Angst vor Repräsentation“ (Valenzuela 2008, 66).

<sup>166</sup> „Annehmlichkeiten?, frage ich rhetorisch, was heißt da Annehmlichkeiten bei einem versperrten Zimmer, dessen Fußboden mit Blut bedeckt ist, einem Zimmer voller toter Frauen, die ausgeblutet an Wandhaken hängen und wo bestimmt schon ein leerer Haken dort auf mich wartet?“ (Valenzuela 2008, 64-65)

Die Annehmlichkeit ginge auf Kosten der Wahrheit und wäre auf Leichen aufgebaut; sie käme einer Akzeptanz der unterdrückenden Machtverhältnisse gleich. Die Neugier und die ‚obscure desires‘ rufen dazu auf, dem eigenen Begehren nach Wissen zu folgen, auch wenn dieser Schritt mit Konsequenzen verbunden ist, die am Anfang vielleicht schwer zu tragen sind. Das zeigt sich auch an dem verzweifelten Versuch, den Schlüssel rein zu waschen und damit die drohende Gefährdung des eigenen Lebens abzuwenden.

Die Seminarteilnehmerinnen spiegeln in gewisser Weise die Erlebnisse der Protagonistin, finden jedoch in einem Kontext statt, der die Bedeutung des Ungehorsams und der Neugier neu besetzt: In den Seminaren, welche die Protagonistin in *La llave* anbietet, werden Neugier und Ungehorsam gelehrt und als wünschenswerte Eigenschaften betrachtet. Denn die Neugier führt schließlich zu Ungehorsam, zu Rebellion. Größer als die ‚Gefahr‘, die mit der Neugier einhergeht, ist letztlich die Ignoranz,

La comodidad y hasta el lujo son falsos si en el palacio hay una cámara sangrienta, porque esa cámara lo afecta todo, y la mujer que cree que está exenta del ogro está equivocada. Hay que desobedecer, hay que delatar, hay que contar la historia desde el punto de vista de la víctima y la que sobrevive. La concientización es la única manera de sobrevivir, y la primera mentira que hay que desmentir es la del peligro del conocimiento. Valenzuela aquí contradice a Perrault y la tradición que lo respalda, reivindicando la curiosidad femenina. (Kaminsky 1998, 242)<sup>167</sup>

Wie bereits kurz angeschnitten wurde, und nun auch im Zitat von Kaminsky verdeutlicht wird, findet in Valenzuelas Text eine Umdeutung der Neugier von einer negativen Eigenschaft, wie sie von Perrault dargelegt wird, hin zu einer positiven Eigenschaft statt. Die Neugier und Verfolgung der Neugier ist Voraussetzung dafür, Wissen zu erlangen. Die Protagonistin verdankt ihrer Neugier die Rettung: „Confieso que me salvé gracias a esa virtud [la curiosidad], como aprendí a llamarla“ (Valenzuela 1998, 93).<sup>168</sup> In weiterer Folge führt die Neugier zu einem Wissenszuwachs, in dessen Rahmen auch Wahrheiten zutage gefördert werden, die nicht gehört werden sollten. In diesem Zusammenhang ist auch Valenzuelas Ansatz der Schriftstellerin und des Schriftstellers als *nombrador* von Bedeutung:

---

<sup>167</sup> Die Bequemlichkeit und auch der Luxus sind falsch, wenn im es im Palast eine blutige Kammer gibt, denn diese Kammer greift alles an, und die Frau, die glaubt frei zu sein vom Oger täuscht sich. Man muss den Gehorsam verweigern, man muss verraten, man muss die Geschichte aus der Perspektive der Opfer erzählen und jener die überlebte. Die Bewusstwerdung ist die einzige Art zu überleben, und die erste Lüge die man widerlegen muss ist die Gefahr des Wissens. Hier widerspricht Valenzuela Perrault und jene Tradition die er stützt, indem sie die weibliche Neugier wieder einfordert (Übersetzung E.E.).

<sup>168</sup> „Genau genommen, verdanke ich meine Rettung dieser Tugend [der Neugier], wie ich sie zu nennen gelernt habe“ (Valenzuela 2008, 60).

Al escribir sobre la cosa política, más bien sobre el horror, de las muertes provocadas, de las desapariciones, es realmente un querer saber por qué esta crueldad, por qué este horror, y asumirlo y reconocerlo. Esta es la función del escritor como nombrador. (Valenzuela 1982, 232)<sup>169</sup>

Insofern wird auch eine Verbindung zur Gesellschaft und zur Geschichte hergestellt und eine gewisse Verpflichtung der SchriftstellerInnen in Bezug auf das Politische dargelegt. Valenzuela ist jedoch weder auf ein rein ästhetisches Verständnis von Literatur, noch auf ein ausschließlich politisches Schreiben festzumachen (vgl. Kapitel 2.4.2.).

Wie sich in diesem Text Valenzuelas erkennen lässt, ist eine Verbindung zwischen dem Machtverhältnis zwischen Blaubart und seiner Ehefrau<sup>170</sup> und dem darüber hinaus gehenden politischen System gegeben. Diese Verbindung, beziehungsweise die Thematisierung von Macht und Unterdrückung, geht über die alleinige Thematisierung des Machtverhältnisses zwischen Mann und Frau hinaus: Das Märchen Blaubart beschreibt zwar häusliche Gewalt in ihrem Extrem, kann aber auch in Verbindung mit anderen Machtbeziehungen gesetzt werden. Die Verbindung, die in *La llave* zwischen der häuslichen Gewalt, dargestellt auch im traditionellen *Blaubart*-Märchen, und den Gräueltaten durch die staatliche Gewalt während des Militärregimes in Argentinien besteht, verdeutlicht laut Kaminsky:

[E]l mal contra el cual hay que combatir es, entonces, la estructura misma erigida sobre la base de la autoridad masculinista abusiva, encarnizada en el aristócrata Barba Azul, en su papel de marido y como representante del estado autoritario, pero igualmente viva, vital y real en el estado abusivo mismo. (Kaminsky 1998, 242-243)<sup>171</sup>

<sup>169</sup> Indem über die *cosa política*, oder besser gesagt über den Horror, die provozierten Tode, die Verschwundenen geschrieben wird, geht es letztlich darum, wissen zu wollen, warum es diese Grausamkeit, diesen Horror gibt, es auf sich zu nehmen und weiter auch zu sehen und anzuerkennen. Das ist die Funktion des Schriftstellers als *nombrador* (Übersetzung E.E.).

<sup>170</sup> Das Märchen *Blaubart* verweist auch auf das Thema der häuslichen Gewalt in der Ehe. Viele zeitgenössische Autorinnen haben das Märchen *Blaubart* in ihren Texten aufgegriffen, um diese Thematik zu bearbeiten (vgl. Kaminsky 1998, 231). Blaubart steht darin exemplarisch für einen gewalttätigen Ehemann. Die Beziehung von Blaubart und dessen Frau ist von Anfang an charakteristisch für häusliche Gewalt: Die ständige Kontrolle der Frau, die ökonomische Abhängigkeit und die Unmöglichkeit, sich an manche Regeln und Erwartungen zu halten, ohne mit anderen zu brechen sowie die drohende physische Gewalt, die im Tod der früheren Ehefrauen gipfelt (vgl. Kaminsky 1998, 232) sind in diesem Zusammenhang zentrale Motive. Wichtig ist hier der Hinweis darauf, dass die Gewalt, die von Blaubart vertreten wird, in ihrem Ansatz von der Gesellschaft getragen wird: „El poder violento que mantiene este hombre sobre sus esposas está respaldado por la sociedad en que vive, y está vinculado a la violencia institucionalizada, sea la de los derechos feudales, la del imperialismo y la colonización, o la de la dictadura autoritaria y sangrienta“ (Kaminsky 1998, 232). --- [Die gewalttätige Macht die dieser Mann über seine Frau hat ist von der Gesellschaft in der er lebt gestützt und mit der institutionellen Gewalt verbunden, sei es jene der feudalen Rechte, des Imperialismus und der Kollonisation, oder jene der autoritären und blutigen Diktatur. (Übersetzung E.E.)]

<sup>171</sup> Das Böse/Schlechte gegen das es zu kämpfen gilt ist die Struktur selbst, erbaut auf Basis der missbräuchlichen maskulinistischen Autorität, blutig im aristokratischen Blaubart, in seiner Rolle als

Dieser Aspekt, der über die Machtbeziehung zwischen Frau und Mann hinausweist, ist nicht nur in *La llave* gegeben, sondern in Valenzuelas Werken oft aufzufinden, wie auch im Theorieteil genauer dargelegt wurde:

[I]n a writing open to multiple interpretations, her narrative is a space of resistance to the patriarchal power represented both in the conflictive man-woman erotic relationship, and in the political level of the confrontation of the individual with repressive systems, whether social or political. (Medeiros-Lichem 2009, 178)

Ein Grund zu schreiben liegt für Valenzuela darin, dass die Geschichte sich nicht wiederholen soll. Diese Prävention der Wiederholbarkeit gewisser geschichtlicher Ereignisse kann auch in den Seminaren, die von der ehemaligen Frau Blaubarts in *La llave* angeboten werden, erkannt werden. Die Neugier, so die Protagonistin: „me ayudó a romper el círculo. De otra forma tengan por seguro que habría ido a integrar el círculo” (Valenzuela 1998, 96).<sup>172</sup> Anhand ihrer Seminare verbreitet sie dieses Wissen und gibt es an andere Frauen weiter.

Die Protagonistin schreckt nicht vor dem was sich in der Kammer verbirgt zurück, beziehungsweise vor dem Verbot die Kammer zu öffnen. „La sola existencia de ese cuarto secreto hacía invivible la vida en el castillo“ (Valenzuela 1998, 96).<sup>173</sup> So wie die Mütter der Plaza de Mayo die Aufdeckung der Verbrechen fordern und in ihren rituellen Gängen immer wieder auf die Schrecken, die begangen wurden hinweisen und verlangen, dass die Wahrheit ans Licht gebracht wird, deckt auch die Protagonistin in Valenzuelas Märchen die Gräueltaten auf. Parallel dazu heißt es in *La llave*: „desgarramos velos y destapamos ollas y hacemos trizas al mal llamado manto de olvido, el muy piadoso según dice la gente“ (Valenzuela 1998, 96).<sup>174</sup> Dieser Vorgang ist ein genereller Impetus in Valenzuelas Schreiben: „Seguimos escribiendo para descubrir, para develar, pero también para señalar aquello que preferiríamos olvidar“ (Valenzuela 2001, 86).<sup>175</sup> Diese

---

Ehemann und Repräsentant des autoritären Staates, aber gleichzeitig lebendig und real im missbrauchenden Staat selbst (Übersetzung E.E.).

<sup>172</sup> „half mir, den Teufelskreis zu durchbrechen. Sonst wäre ich die Nächste gewesen“ (Valenzuela 2008, 65).

<sup>173</sup> „Schon allein die Existenz des geheimen Zimmers hat das Leben im Schloss unerträglich gemacht“ (Valenzuela 2008, 65).

<sup>174</sup> „Wir zerreißen die Schleier, heben die Deckel von den Töpfen und zerfetzen den fälschlich so genannten und angeblich so heilsamen Mantel des Schweigens“ (Valenzuela 2008, 65).

<sup>175</sup> Wir schreiben weiter um zu entdecken, um zu entschleiern, aber auch um aufzuzeigen was wir lieber vergessen würden (Übersetzung E.E.).

Maßnahmen werden in *La llave* als „actividades bellamente femeninas“ (Valenzuela 1998, 96)<sup>176</sup> bezeichnet.

Die Kammer, die die Protagonistin öffnet, ist laut Kaminsky in einem weiteren Kontext als verbotene Kammer zu verstehen: „Sexualidad, violencia y muerte se reúnen en la cámara sangrienta, que es también la cámara de lo prohibido, y, por lo tanto, del deseo y del temor“ (Kaminsky 1998, 239).<sup>177</sup> In Zusammenhang mit diesem Ansatz bekommt nun auch die Überschreitung des Verbots der Zensur Bedeutung für mehrere Bereiche: Dazu gehören unter anderem die politische, historische Komponente, die Valenzuela in den Text einwebt, aber auch jenes obskure Begehren, das von Valenzuela als zentral angesehen wird und durch die Neugier deutlich wird.

In Bezug auf das Öffnen der Kammer ist laut Kaminsky, zwischen Begehren und Angst die Scham anzufinden: „el pudor, o el sentido de vergüenza – pulula dentro de ambos; es quizás lo que más une“ (Kaminsky 1998, 239).<sup>178</sup> Die Scham wurde bereits im vorangestellten Kapitel in Bezug auf das von Valenzuela entworfene weibliche Schreiben thematisiert. „El pudor es autor del silencio femenino“ (Kaminsky 1998, 239),<sup>179</sup> schreibt Kaminsky und setzt das in Bezug zu *La llave*: „Es un silencio que las mujeres del taller de „La llave“ se imponen así mismas para no delatarse, para no revelar su propia culpa en desobedecer al marido, a la ley, a la autoridad opresora“ (Kaminsky 1998, 240).<sup>180</sup> Sie fasst diese Art der Stille und Stummheit weiter: „Todos estos silencios son el silencio del subordinado“ (Kaminsky 1998, 240).<sup>181</sup> Es ist somit nicht nur eine Stille der Frauen, sondern geht darüber hinaus.

Auf der anderen Seite der Stille und der Stummheit der Unterdrückten steht die Verrücktheit des Unterdrückers, im Falle des Märchens der Wahn der Blaubart-Figur. Dieser wird jedoch auf die Seite der Machtlosen projiziert. Bevor er seine Frau umbringt, oder versucht sie umzubringen, rechtfertigt Blaubart seine irrationale Gewalt anhand ihrer Neugierde und ihres Ungehorsams. Er rechtfertigt seinen Sadismus. Aber genau dieses Bedürfnis, das Blaubart verspürt, seine irrationalen Taten zu rechtfertigen und seiner

---

<sup>176</sup> „typisch weibliche Taktiken“ (Valenzuela 2008, 65).

<sup>177</sup> Sexualität, Gewalt und Tod vereinen sich in der blutigen Kammer, welche auch die Kammer des Verbotenen ist, des Begehrens und der Furcht (Übersetzung E.E.).

<sup>178</sup> Die Scham, das Schamgefühl sprießt zwischen den beiden, es ist vielleicht das, was sie am meisten vereint (Übersetzung E.E.).

<sup>179</sup> Die Scham ist der Autor des weiblichen Schweigens (Übersetzung E.E.).

<sup>180</sup> Es ist ein Schweigen, das die Frauen im Seminar in *La llave* auf sich nehmen, um sich nicht zu denunzieren, um nicht ihre eigenes Vergehen aufzuzeigen, dem Ehemann, dem Gesetz und der autoritativen Unterdrücker nicht zu gehorchen (Übersetzung E.E.).

<sup>181</sup> Jedes dieser Schweigen ist das Schweigen der Unterdrückten (Übersetzung E.E.).

jungen Frau eine irrationale patriarchale Ideologie des Gehorsams noch kurz vor ihrem Tod zu vermitteln, ermöglicht es der Protagonistin in Perraults Text mit dem Leben davon zu kommen. Die Verrücktheit der Machtstruktur innerhalb des Textes ist in der Figur Blaubarts selbst angesiedelt und diese zeigt sich auch in der Moral, die Perrault als Erzähler an das Märchen anhängt (vgl. Kaminsky 1998, 240). Wie bereits erwähnt, bietet Perrault zwei Moralansätze. Laut Kaminsky ist einer davon an die weiblichen und ein anderer an die männlichen LeserInnen gerichtet. Für die Frauen weist die Moral darauf hin, dass die Neugier ein charakterlicher Makel ist. Perrault empfiehlt Gehorsam und den Schutz der Unschuld in Form eines Nicht-Wissens, „el no-deseo de saber“ (Kaminsky 1998, 240).<sup>182</sup> Den Männern bietet er eine mehr oder weniger ironische Moral an, nämlich, dass die besten Predigten die kürzesten sind. „Si Barba Azul hubiera hablado menos, habría llegado a ejecutar la pena de muerte“ (Kaminsky 1998, 240).<sup>183</sup> Gerade in Bezug auf das Schweigen, das den Protagonistinnen auferlegt ist, verwundert es nicht, dass in neueren (feministischen) Adaptionen die Protagonistinnen selbst ihre eigene Geschichte erzählen „En las versiones conemporáneas las mujeres toman la palabra, primero al nivel del autor, y luego al nivel de la narración misma. Al apropiarse de la palabra proponen su propia lectura de su historia“ (Kaminsky 1998, 240).<sup>184</sup> Das ist sowohl bei Valenzuela als auch bei anderen zeitgenössischen Autorinnen<sup>185</sup> feststellbar. Kaminsky nimmt auch auf die Situation der Rettung Bezug. Bei den drei von ihr untersuchten Texten sind die Figuren, die zur Rettung eilen, selbst jeweils eher auf Seiten der Unterdrückten und Schwachen der Gesellschaft zu finden (vgl. Kaminsky 1998, 241). In *La llave* wird kritisiert, dass in früheren Versionen der Protagonistin nicht auch selbst ein Anteil an ihrer Rettung zugestanden wird.

Me lo dijeron desde un principio. Ni un mérito propio supieron reconocerme, más bien todo lo contrario. Los tiempos han cambiado y si he logrado llegar hasta las postrimerías del siglo XX algo bueno habré hecho, me digo y me repito, aunque cada dos por tres traten de desprestigiarne nuevamente. (Valenzuela 1998, 93)<sup>186</sup>

<sup>182</sup> Das Nicht-Begehren nach Wissen (Übersetzung E.E.).

<sup>183</sup> Wenn Blaubart weniger gesprochen hätte, hätte er die Strafe des Todes vollziehen können (Übersetzung E.E.).

<sup>184</sup> In den zeitgenössischen Versionen nehmen sich die Frauen das Wort, zuerst auf der Ebene der Autorin und dann auf der Ebene der Erzählung selbst. Indem sie sich das Wort aneignen bieten sie ihre eigene Lektüre der Geschichte an (Übersetzung E.E.).

<sup>185</sup> Kaminsky untersucht in ihrem Artikel *Los usos feministas de Barba Azul* (1998) nicht nur Valenzuelas *La llave*, sondern auch zwei weitere Werke die sich auf das Märchen Blaubart beziehen: Angela Carters *The bloody chamber* (1979) und den Film *The Piano* (1993) von Jane Campion. Sie verweist darauf, dass in allen drei von ihr untersuchten Werken die Protagonistinnen selbst erzählen (vgl. Kaminsky 240).

<sup>186</sup> „Sie haben es mir von Anfang an gesagt. Und mir nicht den geringsten eigenen Anteil daran zugestanden, ganz im Gegenteil. Aber die Zeiten haben sich geändert und irgendetwas muss ich wohl

Auf einer anderen Ebene ist in Bezug zur Rettung in *La llave* die Frau mit dem weißen Kopftuch, die für die Mütter der Plaza de Mayo steht, zu erwähnen, die letztlich das Bewusstsein der Nation im Namen ihrer verschwundenen Kinder wachrüttelt und verlangt, dass „los Barba Azul militares y paramilitares“ (Kaminsky 1998, 241)<sup>187</sup> für ihre Verbrechen, die im Namen der Nation verübt wurden, zur Rechenschaft gezogen werden und darüber hinaus die Gräueltaten aufgedeckt werden.

Die Umdeutung der Neugier zu einer wichtigen und positiven Eigenschaft vollzieht sich schließlich zu Ende der Erzählung mit dem Hinweis auf eine unerschrockene Frau in Buenos Aires, die nicht mehr versucht, den mit Blut befleckten Schlüssel zu reinigen oder zu verbergen. Ganz im Gegenteil: „Levanta en alto el brazo como un mástil y en su mano la sangre de su llave luce más reluciente que la propia llave. La mujer la muestra con un orgullo no exento de tristeza...“ (Valenzuela 1998, 97).<sup>188</sup> Hierbei zeigt sich nun deutlich, wie in der Erzählung, auch in Auseinandersetzung mit der Geschichte Argentiniens, eine Umdeutung der ursprünglich bei Frauen negativ besetzten Neugier stattfindet. Die Neugier wurde lange Zeit nur den Männern zugestanden, was sich auch in den *Blaubart*-Versionen von Perrault und der Grimms zeigt. Dazu schreibt Szczepaniak:

Innerhalb des Leitbilds von Männlichkeit präsentiert sich die Neugier des Mannes als befreiendes, eigene Lebensmöglichkeiten intensivierendes Potential, das ein durchaus legitimes Weltinteresse verursacht. Die Blaubärte ziehen allesamt in die Ferne, sie sind zu Hause abwesend bzw. seltene Gäste. Sie kommen hauptsächlich, um Maßstäbe zu setzen bzw. Strafen zu verhängen. (Szczepaniak 2005, 99)

Mit dieser negativen Bewertung von weiblicher Neugier, im Gegensatz zur männlichen Neugier, bricht Valenzuela in *La llave*. Das betrifft sowohl die Eigenschaft der Neugier sowie die mit ihr verbundenen Handlungen. Es sind dies Handlungen und Eigenschaften, die von außen als negativ bewertet werden: „De esto sobre todo hablo en mis seminarios: cómo desatender las voces que vienen desde fuera y la condenan a una“ (Valenzuela 1998, 93).<sup>189</sup> Die Bewertung von außen ist hierbei als männliche Perspektive zu verstehen, von der aus das weibliche Verhalten bestimmten Normen unterworfen wird. Einer solchen männlichen Perspektive entsprechend gilt die weibliche Neugier als

---

dazu beigetragen haben, dass ich bis heute am Leben geblieben bin, das sage ich mir immer wieder, auch wenn man in einem fort versucht, mich klein zu machen“ (Valenzuela 2008, 61).

<sup>187</sup> die militärischen und paramilitärischen Blaubärte (Übersetzung E.E.).

<sup>188</sup> „Sie streckt ihren Arm hoch wie einen Mast und das Blut auf dem Schlüssel in ihrer Hand glänzt heller als der Schlüssel selbst. Die Frau zeigt ihn mit Stolz, wenn auch nicht ganz ohne Trauer...“ (Valenzuela 2008, 67).

<sup>189</sup> „Darüber spreche ich in meinen Seminaren am häufigsten: wie man die von außen kommenden Stimmen, die einen verurteilen, nicht beachtet“ (Valenzuela 2008, 61).

verpönt. Und so ist es für die Protagonistin selbst sowie auch für ihre Seminarteilnehmerinnen und die LeserInnen von Relevanz, wenn die Protagonistin sagt: „[I]ntento [...] invertir el punto de vista“ (Valenzuela 1998, 94).<sup>190</sup> Weiter heißt es dazu zur Neugier:

Desde siempre, repito, se me ha acusado de un defecto que si bien pareció llevarme en un principio al borde de la muerte acabó salvándome, a la larga. Un “defecto” que aprendí – con gran esfuerzo y bastante dolor y sacrificio – a defender a costa de mi vida. (Valenzuela 1998, 94)<sup>191</sup>

Die Protagonistin und die Teilnehmerinnen ihres Seminars ziehen das Wissen der Bequemlichkeit vor, die ihnen ein Leben in Schweigen und in blinder Untergebung geboten hätte. Die Verbindung von Neugier und Wissen ist für sie essentiell; Neugier ist der Antrieb zum Wissen.

Auch in Valenzuelas Essays ist das Thema des Wissens wiederholt von Bedeutung. Denn in Bezug auf eine weibliche Poetik geht es nicht nur um die Erfahrung und Artikulierung eines eigenen Begehrens in Bezug auf den Körper, sondern genauso um die Lust am Wissen, an der Erfahrung. Diese ist nicht auf den Körper beschränkt, ganz im Gegenteil. Das soll jedoch nicht als Gegensatz dargestellt werden, denn allein der Vorgang, jene ‚obscure desires‘ zu akzeptieren, ist mit dem Wunsch, sich selbst kennen zu lernen und zu erfahren untrennbar verbunden. Auch hier lässt sich mit Neugier und dem Wunsch nach Wissen anschließen. Der Drang zum Wissen wird in *La llave* anhand der *Blaubart*-Geschichte und der damit verbundenen Umdeutung der Neugier am deutlichsten, aber auch in *Caperucita* ist er auffindbar: Rotkäppchen erforscht den Wald, wagt sich auf „sendas desconocidas“ (Valenzuela 2007, 50).<sup>192</sup> Sie ist Erforscherin in doppelter Hinsicht: Einerseits erforscht sie wirklich das unbekannte Gebiet des Walds und auf einer anderen Ebene erforscht sie auch sich selbst in ihrer Auseinandersetzung mit dem Wolf der für „la representación del inconsciente, la parte oscura de cada ser humano“ (Valenzuela 2001, 231).<sup>193</sup> steht. Für das Wissen steht in *Caperucita* vor allem auch die Instanz der Großmutter. Als Erforscherin kann auch die Schriftstellerin in *La densidad de las palabras* gesehen werden, deren Erfahrung im Wald Ähnlichkeiten mit

<sup>190</sup> „Ich versuche [...] den männlichen Standpunkt auf den Kopf zu stellen“ (Valenzuela 2008, 62).

<sup>191</sup> „Denn, ich sage es noch einmal, man hat mir immer schon als Schwäche angekreidet, was mich zwar anfangs tatsächlich an den Rand des Todes gebracht hat, letzten Endes jedoch meine Rettung war. Eine „Schwäche“, die ich – mit großer Mühe und nicht ohne Schmerzen und Opfer – unter Einsatz meines Lebens zu verteidigen lernte“ (Valenzuela 2008, 62).

<sup>192</sup> „unbekannte Pfade“ (Valenzuela 2008, 21).

<sup>193</sup> die Repräsentation des Unbewussten, den obskuren Teil jedes Menschen (Übersetzung E.E.).

Rotkäppchen aufweist. Die Übertretungen der jeweiligen Zäsuren in den Märchen können somit alle in Verbindung mit einem Begehren nach Wissen gelesen werden.

Laut Medeiros-Lichem führt die Übertretung der vorgegebenen Gesetze in *La llave* nicht zur Bestrafung und zum Tod, sondern wird vielmehr in eine heldenhafte Geste umgewandelt (vgl. Medeiros-Lichem 2009, 186). Die am Ende der Erzählung genannte Frau zeigt nun den Schlüssel mit Stolz. Wie bei *Rotkäppchen* ist eine Überschreitung der vorgegebenen Gesetze, der Zensur erkennbar. Es werden Schritte gesetzt, die mit Gefahr verbunden sind und gleichzeitig mit der Aneignung von Wissen, Aufklärung und einem Reifungsprozess der Protagonistinnen zu tun haben. Diese Überschreitung ist bei *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* die Auseinandersetzung mit dem Wolf und das Abkommen vom sicheren Weg, bei *La densidad de las palabras* der Aufenthalt im Wald und bei *La llave* das Öffnen der verbotenen Tür.

### 3.3.7 Dekonstruktivistische Ansätze

Wie bei den zwei anderen Märchen ist auch in *La llave* die Dekonstruktion einer patriarchalen Tradition feststellbar. Bei dem Blaubart-Märchen manifestiert sich das in Bezug auf das vorhandene Machtverhältnis zwischen der Ehefrau und Blaubart, der als extremer Vertreter einer patriarchalen Ordnung erkennbar ist. Kaminsky beschreibt Blaubart als „un hombre supermasculinizado“ (Kaminsky 1998, 230)<sup>194</sup> und nimmt dabei auf seinen Bart und dessen Farbe Bezug.<sup>195</sup> Auf eine patriarchale Ordnung und deren

<sup>194</sup> einen übermaskulinisierten Mann (Übersetzung E.E.).

<sup>195</sup> Der blaue Bart ist „un símbolo de la masculinidad y, por extensión, de la heterosexualidad masculina“ (Kaminsky 1998, 230). [ein Symbol der Maskulinität und im Weiteren der heterosexuellen Maskulinität. (Übersetzung E.E.)] Kaminsky bezieht sich dabei auf die okzidentale Erzähltradition, in welcher der Bart mit Macht und Souveränität in Verbindung steht (vgl. Kaminsky 1998, 230). „La barba azul es un fetiche, y el hombre que la lleva no tiene otra identidad que la de su hipermasculinidad peligrosa“ (Kaminsky 1998, 231). [Der blaue Bart ist ein Fetisch, und der Mann der ihn trägt hat keine andere Identität als jene seiner gefährlichen Hypermaskulinität. (Übersetzung E.E.)] In den verschiedenen Versionen, sowohl bei Perrault als auch bei den Grimms, wird darauf hingewiesen, dass sich die Frauen aufgrund des Bartes vor Blaubart fürchteten. Bei Perrault heißt es: „[Z]u seinem Unglück hatte der Mann einen blauen Bart: der machte ihn so häßlich und schrecklich, daß es keine Frau und kein Mädchen gab, das nicht von ihm davongelaufen wäre“ (Perrault 1986, 74). In der Version der Grimms wird der Bart ebenfalls mit Schrecken in Verbindung gebracht. So heißt es, als der Vater dem Antrag Blaubarts, seine Tochter zu heiraten zustimmt: „[E]s war auch an dem Freier gar nichts auszusetzen, als daß er einen ganz blauen Bart hatte, so daß man einen kleinen Schrecken kriegte sooft man ihn ansah. Das Mädchen erschrak auch anfangs davor und scheute sich, ihn zu heiraten, aber auf Zureden ihres Vaters willigte es endlich ein“ (Grimm 1997, 877). Bei Perrault stimmt die junge Frau auch erst nach einiger Zeit der Hochzeit zu: „Alles ließ sich so gut an, daß die Jüngere allmählich fand, der Herr des Hauses habe gar keinen so blauen Bart und sei ein sehr ehrenwerter Mann“ (Perrault 1986, 74). Auch hier ist wieder der blaue Bart als ausschlaggebend für den Charakter der Figur erwähnt. Valenzuela nimmt in ihrer Version darauf Bezug und erwähnt ebenfalls die Farbe des Bartes: „Pero en aquel entonces yo era apenas una dulce muchachita, dulcísima, ni tiempo tuve de dejar atrás el codo de la infancia cuando ya me tenían casada con el hombre grandote y poderosos. Dicen que yo lo elegí a mi

Merkmale verweist die Protagonistin selbst dezidiert, wenn sie sagt: „Son ellos [los hombres] quienes nos señalan el pecado“ (Valenzuela 1998, 94).<sup>196</sup> Genauso deutlich wird die Notwendigkeit einer Dekonstruktion dieser patriarchalen Ordnung und der Deutungshoheit der männlichen Perspektive geäußert, wenn die Protagonistin sagt: „[I]ntento [...] invertir el punto de vista“ (Valenzuela 1998, 94).<sup>197</sup> Das heißt weiter, männliche Maßstäbe abzulehnen, die bestimmen, was gut und was schlecht zu sein hat. Diese Ablehnung wird dadurch vollzogen, dass die Protagonistin ihre Geschichte nun selbst erzählt, wie sie uns mitteilt: „Ahora me narro sola“ (Valenzuela 2007, 79).<sup>198</sup> Auch hier wird der Protagonistin als Erzählerin eine Stimme gegeben und sie wird somit in eine aktive Position gebracht. Sie wird von einem „sujeto de la sujeción“<sup>199</sup> zu einem „sujeto de la enunciación“<sup>200</sup> (Valenzuela 2001, 18).<sup>201</sup> Von einem Subjekt der Unterwerfung ist sie ein Subjekt geworden, das sich äußern und ihr eigenes Begehren aussprechen kann. Wie Rotkäppchen und die Schriftstellerin in *La densidad de las palabras* wird nun auch ihr, dadurch, dass sie spricht und ihre eigene Geschichte selbst erzählen kann, der Subjektstatus zugesprochen. Diese Artikulation findet wiederum in Zusammenhang mit einer weiblichen Sprache statt, auch hier kann eine Auseinandersetzung mit jenen

---

señor y él era tan rudo, con su barba de color tan extraño... Quizás hasta logró entermecerme: nadie parecía quererlo“ (Valenzuela 1998, 79). [Damals war ich aber noch ein süßes, kleines Mädchen, fast noch ein Kind, als sie mich mit dem großen, mächtigen Herrn vermählten. Man sagt, dass ich ihn mir selbst zum Herrn auserkor, trotz seiner Grobheit und seines so seltsam gefärbten Bartes...vielleicht tat er mir sogar Leid, denn niemand schien ihn zu mögen (Valenzuela 2008, 62).] Die Farbe des Bartes wird als gefährlich und seltsam empfunden, da er für eine „hipermasculinidad peligrosa“ (Kaminsky 1998, 231) [ gefährliche Hypermaskulinität (Übersetzung E.E.)] steht. Interessant ist hierbei auch ein Bezug zu *La densidad de las palabras*, wo es heißt: „Mi hermana, allá en la protección de su castillo azul – color de príncipe (Valenzuela 1998, 70). [Meine Schwester, unter dem schützenden Dach ihres blauen Schlosses – der Lieblingsfarbe des Märchenprinzen (Valenzuela 2001, 48).] Auf Spanisch wird der Märchenprinz als *príncipe azul* bezeichnet.

<sup>196</sup> „Es sind die Männer, die bestimmen, was Sünde ist“ (Valenzuela 2008, 62).

<sup>197</sup> „Ich versuche nur [...] den männlichen Standpunkt auf den Kopf zu stellen“ (Valenzuela 2008, 62).

<sup>198</sup> „Heute erzähle ich meine Geschichte selbst“ (Valenzuela 2008, 62).

<sup>199</sup> unterworfenen Subjekt (Übersetzung E.E.).

<sup>200</sup> ein sprechendes/sich äußerndes Subjekt (Übersetzung E.E.).

<sup>201</sup> In ihrem Essay *Appropiación de un lenguaje propio* verweist Valenzuela auf jenen mühsamen Weg der Frau durch „el reino de la palabra [...]: de sujeto de la sujeción, pasando por ser sujeto del enunciado, la mujer está llegando por fin en los albores del tercer milenio a ocupar el lugar que le corresponde en tanto sujeto de la enunciación“ (Valenzuela 2001, 18). [das Reich des Wortes [...]: vom unterworfenen Subjekt, voranschreitend zum sprechenden Subjekt kommt die Frau letztendlich, in der Morgendämmerung des dritten Jahrtausends an und nimmt jenen Platz ein, in dem sie ganz sprechendes Subjekt ist. (Übersetzung E.E.)] Hier wird bereits deutlich, dass sich „el viaje de la mujer [...] que ha sido arduo“ (Valenzuela 2001, 18). [die Reise der Frau[...] die mühsam war. (Übersetzung E.E.)] gelohnt hat. Valenzuela betont, dass eine Veränderung statt gefunden hat. Sie verweist jedoch auch darauf, dass das nicht heißt, die Arbeit wäre getan. Außerdem ist auch wichtig: „Conviene conservar la conciencia de esta larguísima y dura travesía“ (Valenzuela 2001, 18). [Das Bewusstsein über diese lange und mühsame Durchquerung zu erhalten. (Übersetzung E.E.)]

‚obscure desires‘ einerseits und jener Dichotomie von Unterwerfung und Rebellion erkannt werden:

The young wife is caught between two stools, she must choose between blind obedience and quiet submission to her master, or risk her well-being in the castle and accept her `obscure desires`, yielding to the `holy curiosity`, even in exchange for pain or death itself. (Medeiros-Lichem 2009, 185)

Wie sich gezeigt hat, entscheidet sich die Protagonistin für ihre Neugier und somit dafür ihrem Begehren danach, zu erfahren, was geschehen ist, zu folgen. Auch hier wird die patriarchale Ordnung, die in Perraults Text impliziert ist, unterlaufen, indem jene Dichotomie von Rebellion und Unterwerfung, gutem und bösem Verhalten nicht mehr als gültig betrachtet und überschritten wird. Blaubarts Regelwerk wird durchbrochen und mit ihm auch das Machtverhältnis, das es hervorbringt. Indem die Protagonistin ihren ‚obscure desires‘ folgt, findet sie auch zu einer eigenen (weiblichen) Sprache. Die Dekonstruktion ist also auch in *La llave* in Bezug zur eigenen Sprache zu verstehen, über welche die Protagonistin nun verfügt, denn genau dadurch werden die patriarchale Ordnung und die damit einhergehenden Maßstäbe unterlaufen. So schreibt Valenzuela in ihrem Essay *Apropiación de un lenguaje propio*:

En nuestra recientemente conquistada capacidad como sujetos enunciantes estamos por fin diciendo nuestras oscuras verdades para develar aquello que permanecía oculto a la sombra del logos masculino.“ (Valenzuela 2001, 18)<sup>202</sup>

Valenzuela bezieht sich hierbei auf die Errungenschaften der Frauen im 21. Jahrhundert; auch die Protagonistin hat, wie bereits dargelegt wurde, die Position eines sprechenden Subjekts eingenommen.

Ein wichtiger Teil der Erzählung ist auch das Abhalten der Seminare. Die Protagonistin will weitergeben, was sie gelernt und verstanden hat. Ganz besonders geht es hier um das Konzept von Neugier, das in der Analyse dargelegt wurde und deren Umdeutung in Zusammenhang mit der Dekonstruktion, die Valenzuela mit Perraults Textaussage vornimmt. Bei Perrault noch als strafbares Vergehen verstanden, wird die Neugier in der Erzählung Valenzuelas zur „sagrada curiosidad“ (Valenzuela 2007, 80),<sup>203</sup> und zu einer Tugend erklärt. Das geschieht gerade dadurch, dass die Protagonistin ihre eigene Geschichte erzählen kann. Diese Botschaft von der Neugier als lebensnotwendige Eigenschaft, die sie in den Seminaren weitergibt, führt letztlich im Text wirklich zu einer

<sup>202</sup> In unserer jüngst eroberten Fähigkeit/Position, als sprechende Subjekte können wir endlich unsere obskuren Wahrheiten formulieren, um aufzudecken was verdunkelt blieb, im Schatten des maskulinen Logos (Übersetzung E.E.).

<sup>203</sup> „heiligen Neugier“ (Valenzuela 2008, 64).

Umkehr, zu einer positiven Bewertung. So resümiert die Protagonistin: „[L]a lección parece haber cundido“ (Valenzuela 1998, 97).<sup>204</sup> Eine Dekonstruktion einer patriarchalen beziehungsweise repressiven Ordnung kann im Text auf drei Ebenen ausgemacht werden: Erstens anhand der Protagonistin, zweitens anhand der Seminarteilnehmerinnen, die ebenfalls ihrer Neugier folgen und die Schlüssel benützen, und drittens in Bezug auf die Mütter der Plaza de Mayo, wo ebenfalls ein repressives Machtsystem unterlaufen wird. In der Erzählung werden in allen drei Bereichen die Perspektiven vertauscht und die Neugier zu einer positiven Eigenschaft umgedeutet.

Was in Bezug zur Dekonstruktion ebenfalls noch erwähnt werden soll, ist jene Zuschreibung der Verrücktheit im Text, die sowohl in Bezug auf die *Blaubart*-Erzählung, als auch in Bezug zu den Müttern der Plaza de Mayo relevant ist. Nicht die junge Frau ist verrückt, indem sie die verbotene Tür öffnet, sondern Blaubart selbst ist letztlich der Verrückte. Zu Beginn der Erzählung hat er vollste Verwaltungsmacht, er ist das Gesetz, seine Rolle als extremer Vertreter des Patriarchats bleibt unangetastet, bis sein Verbot von seiner Frau gebrochen wird. Dem Machtsystem Blaubarts wird in Valenzuelas Version die Legitimität entzogen. Die Zuschreibung des Verrücktseins wird somit dekonstruiert und verschoben. Das geschieht in Bezug auf die Erzählung Blaubarts und auf anderer Ebene auch in Bezug auf die argentinische Geschichte und die Mütter der Plaza de Mayo. Die Mütter wurden lange Zeit als die Verrückten abgestempelt, bis sich schließlich durch ihr unermüdliches Wirken, trotz der demütigenden Zuschreibung als *las locas*, eine Veränderung eingestellt hat und letztlich klar wurde, dass es nicht die Frauen waren, die verrückt waren, sondern jene, die sie als verrückt bezeichneten, die Vertreter und Beschützer des repressiven und mörderischen Machtsystems. Darauf verweist der Schlusssatz von *La llave*. Die Frau mit dem weißen Kopftuch, die für die Mütter der Plaza de Mayo steht, verharrt nicht mehr aufgrund von Scham und Angst in dem durch Repressalien geprägten mörderischen System, sondern ist daraus ausgebrochen:

Acá hay muchas como yo, algunos todavía nos llaman locas aunque está demostrado que los locos son ellos, dice la mujer del pañuelo blanco en la cabeza. Yo la aplaudo y río, aliviada por fin: la lección parece haber cundido. Mi señor Barbazul debe estar retorciéndose en su tumba. (Valenzuela 1998, 97)<sup>205</sup>

<sup>204</sup> „Die Botschaft scheint sich verbreitet zu haben“ (Valenzuela 2008, 67).

<sup>205</sup> „Hier gibt es viele wie mich, manche halten uns immer noch für verrückt, dabei ist längst bewiesen, dass sie die Verrückten sind, sagt die Frau mit dem weißen Kopftuch. Ich stimme ihr zu und lache erleichtert: Die Botschaft scheint sich verbreitet zu haben. König Blaubart, mein Herr und Gebieter, wird sich im Grab umdrehen“ (Valenzuela 2008, 67).

Hier zeigt sich zu Ende der Erzählung noch einmal deutlich jene Veränderung und Verschiebung des Systems. Die patriarchale Ordnung Blaubarts wurde aus den Angeln gehoben. Diese Frau versucht nicht mehr, den Schlüssel reinzuwaschen, die Zeichen ihrer Neugier, ihrer lebensrettenden Tat zu verheimlichen. Eine Umdeutung ist vollzogen und die Zuschreibung hat sich verändert. Auch hier ist somit eine Dekonstruktion im Gange. Wie in *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja* und *La densidad de las palabra* ist die Überschreitung des Verbotes, der Zensur Bedingung dafür.

#### 4. Conclusio

Luisa Valenzuela selbst bezeichnet ihre *Cuentos de Hades* als Relektüre von Perraults Märchen: „Se trata de una relectura desde la mujer – y la mujer que se narra a sí misma – de los cuentos de hadas de Perrault“ (Valenzuela 2001, 12).<sup>206</sup> In diesem Zitat werden zwei Punkte verdeutlicht, die für diese Arbeit relevant waren. Erstens der Hinweis auf eine Re-Lektüre: Dieser Vorgang wurde unter dem Aspekt der Dekonstruktion genauer untersucht. Valenzuelas dekonstruktivistischer Vorgang bezieht sich in erster Linie auf die Märchen Perraults, geht aber, wie in der Textanalyse expliziert, darüber hinaus und bezieht die Märchentradition, in der auch die Gebrüder Grimm stehen, mit ein. Mit dieser Re-Lektüre und der dadurch durchgeführten Dekonstruktion einhergehend wird auch der Aspekt der eigenen Narration betont: In Abgrenzung zu Perrault wird in allen drei analysierten Märchen das eigene und eigenständige Erzählen der Frauenfiguren thematisiert und hervorgehoben.

Nach einem einführenden Teil zur Fragestellung der Arbeit, zum Forschungsfeld der feministischen Märchenforschung und zur Autorin Luisa Valenzuela wurden anschließend im Theorieteil drei für diese Arbeit grundlegende Bereiche thematisiert: Es wurde erstens anhand eines sozialgeschichtlichen Zugangs zu Perraults Märchen und auch zu jenen der Brüder Grimm dargelegt, welchen patriarchalen Verhaltensnormen die Frauenfiguren in den Texten unterworfen sind und gezeigt, dass Perraults Texte eine *tradición falocrática*, eine patriarchale Tradition, transportieren. Zweitens wurde dargelegt, inwieweit ein dekonstruktivistischer Ansatz für diese Arbeit fruchtbar gemacht werden kann. Die Dekonstruktion wurde in dieser Arbeit als Werkzeug Valenzuelas verstanden, mithilfe dessen sie in ihren Texten die patriarchalen Implikationen in Perraults Märchen offenlegt und de-montiert. Dabei verbleibt es aber in Valenzuelas Texten nicht: Um zu erläutern, was sie den Konzepten Perraults entgegenstellt, beziehungsweise welche Konstruktionen sie auf die Dekonstruktionen folgen lässt, wurde im dritten Kapitel des Theorieteils auf Valenzuelas weibliche Poetik eingegangen. Dabei wurden ihre Konzepte der *lenguaje hembrico* und des *escribir con el cuerpo* dargelegt. Der Beginn eines weiblichen Schreibens liegt darin, die Maßstäbe des Phallogentrismus' abzulehnen, Scham und Angst zu überwinden und so letztlich das eigene ‚obskure Begehren‘ annehmen zu können. Es wurde auch gezeigt, dass durch die Dekonstruktion,

---

<sup>206</sup> Es handelt sich um eine Re-Lektüre von Perraults Feenmärchen aus der Perspektive der Frau, die die Geschichte nun selbst erzählt (Übersetzung E.E.).

wie sie in dieser Arbeit dargelegt wurde, etwas Neues entsteht. Es geht nicht darum, die Hierarchien einfach nur umzudrehen, sondern letztlich das auf binären Oppositionen beruhende System selbst zu öffnen. Das heißt, dass Dekonstruktion und Konstruktion einander nicht ausschließen, sondern die Re-Konstruktion bereits in der De-Konstruktion impliziert ist.

Diesen theoretischen Annäherungen folgend, wurden im zweiten Teil die ausgewählten Texte Valenzuelas *Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja*, *La densidad de las palabras* und *La llave* analysiert. Ein dekonstruktivistischer Blick auf Perraults Texte wurde in vielerlei Hinsicht entdeckt. Grundlegend ist dabei, dass Valenzuela anhand der Darstellung ihrer Frauenfiguren und deren Entwicklungen in den Märchen die patriarchale Tradition von Perraults Märchen subvertiert. Das geschieht einerseits dadurch, dass die Geschichten nun selbst, aus der Perspektive der Protagonistinnen, erzählt werden. Durch die eigene Stimme, das eigene Erzählen und auch die nun vorhandene Handlungsmöglichkeit der Protagonistinnen stellt Valenzuela ihre Figuren in eine aktive Subjektposition. Des Weiteren machen die Frauenfiguren Erfahrungen, anhand derer die Spaltung aufgehoben wird, unter der die weiblichen Märchenfiguren in Perraults Texten zu leiden haben. Das heißt, die strikte Trennung von Gut und Böse, was letztlich auf die Dichotomie *puta/santa* rückgeführt werden kann. Auch diese Veränderung lässt auf das dekonstruktivistische Vorgehen Valenzuelas schließen. Dichotomien werden aufgehoben, es gibt nicht mehr nur ein entweder – oder, braves Verhalten und schlechtes Verhalten, gutes Sprechen und schlechtes Sprechen, sondern die Dichotomie selbst wird aufgehoben und es entsteht ein Raum, in welchem Entfaltung und Erfahrung frei von diesen Dichotomien möglich ist. In allen drei Texten ist die Aufhebung einer solchen Spaltung, die sich durch die patriarchalen Implikationen in Perraults Märchen für die Frauenfiguren ergibt, erkennbar. Gerade das, was in Perraults Texten Bestrafung hervorruft, ist in Valenzuelas Texten eine grundlegende Handlung für die Protagonistinnen, um reifen und sich emanzipieren zu können. Das, was bei Perrault als negativ und verboten dargestellt wird, ist in Valenzuelas Texten positiv für die Figuren und grundlegend für deren Entwicklung. So ist bei Valenzuelas *Rotkäppchen* das Abkommen vom Weg, die Auseinandersetzung mit dem Wolf, das Vergnügen im Wald geradezu Voraussetzung dafür, dass Rotkäppchen Erfahrungen machen und sich weiterentwickeln kann. In *La densidad de las Palabras* ist das ‚schlechte‘ Sprechen und das Exil im Wald letztlich ein Geschenk, denn anhand ihrer Sprachaneignung und der Erfahrungen, die sie im Wald macht, kann die Protagonistin nicht nur sich, sondern auch

ihre Schwester befreien. Ihre Erlebnisse im Wald sind die Voraussetzung dafür, dass die Spaltung, unter der beide Schwestern zu leiden haben, aufgehoben wird. In *La llave* ist schließlich die von Perrault als sündhaft angesehene weibliche Neugier eine Tugend, die nicht nur die Protagonistin befreit, sondern auf einer anderen Textebene – durch den Bezug auf die Madres de la Plaza de Mayo – die Gräueltaten repressiver Diktaturen aufdeckt. Mit der Überschreitung dieser Zensuren geht auch eine Akzeptanz des ‚obskuren Begehrens‘ einher, das elementar für Valenzuelas weibliche Poetik ist. Dabei geht es darum, Angst und Scham zu überwinden und in der Akzeptanz dieses ‚obskuren Begehrens‘ sowohl die helle, als auch die eigene dunkle Seite des Selbst zu akzeptieren und somit die Spaltung zwischen diesen Gegensätzen selbst aufzuheben. Letztlich geht es Valenzuela mit ihrem Bemühen um ein weibliches Schreiben um eine Veränderung der symbolischen Ordnung, in der nun auch die ‚weibliche Perspektive‘ ihren Platz hat. Da die Protagonistinnen alle auf die eine oder andere Weise mit ihren ‚obskuren Begehren‘ konfrontiert werden, bekommen sie in Valenzuelas Versionen wieder einen Zugang zu jenem Teil ihrer Selbst, der ihnen so lange auf Grund der dargelegten Spaltung untersagt war.

Nicht nur in hier untersuchten Texten ist diese Vorgehen auszumachen. Auch die Analyse von *No se detiene el progreso, 4 principes 4* und *Avatares*, die in dieser Arbeit aus Platzgründen nicht aufgenommen wurden, wäre im Hinblick auf die dekonstruktivistische Arbeitsweise Valenzuelas meines Erachtens gewinnbringend.

Anhand ihrer Dekonstruktion und der damit einhergehenden Re-Konstruktion entwirft Valenzuela Frauenfiguren, die die Möglichkeit haben, zu wählen, auszuprobieren, zu suchen und die letztlich ihren eigenen Weg gehen können. Die Idee eines weiblichen Schreibens ist grundlegend für diese Entwicklung der Protagonistinnen. Abschließen möchte ich diese Arbeit mit einem Zitat von Valenzuela, das meiner Meinung nach, obwohl es auf realgesellschaftliche Zustände hinweist, auch auf die Märchenheldinnen bezogen werden kann. Ich möchte damit auch die Darlegung von Valenzuelas weiblicher Poetik abrunden und zeigen, was aus einer dekonstruktivistischen Herangehensweise (als Werkzeug) Neues entstehen kann. Was sich in ihren *Cuentos de Hades* an Möglichkeiten für die Frauenfiguren auftut ist in gewisser Weise, mit geografischen Einschränkungen, Wirklichkeit geworden:

Habiendo tomando posesión de su propio lenguaje, mejor dicho, habiéndose posicionado dentro del lenguaje, habiendo relevado en parte los propios mapas y amojonado su territorio lingüístico, la mujer pudo expresar su deseo y emprender con pasión la travesía hacia el conocimiento. (Valenzuela 2001, 56)

[In dem sie ihre eigene Sprache in Besitz genommen haben, oder besser gesagt, indem sie sich selbst in der Sprache positioniert haben, teilweise ihre eigenen Landkarten befreit und ihr linguistisches Territorium markiert haben, konnten Frauen ihr Begehren äußern und mit Leidenschaft ihre Reise in Richtung der Erkenntnis/des Wissens antreten. (Übersetzung E.E.)]

## 5. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur:

Grimm, Jacob und Wilhelm: *Brüder Grimm. Kinder- und Hausmärchen*. Rölleke, Heinz (Hg.) Band 1-3. Stuttgart: Reclam 1997 (RUB 3191-93). [1812]

Perrault, Charles: *Sämtliche Märchen*. Stuttgart: Reclam 1986 (RUB 8355). [1697: *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: contes de ma Mère l'Oye*]

Valenzuela, Luisa: *Simetrías. Cuentos*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana 1993.

Valenzuela, Luisa: *Cuentos completos y uno más*. México/ Buenos Aires: Alfaguara 1998.

Valenzuela, Luisa: *Cuentos completos y uno más*. México/ Buenos Aires: Alfaguara 2007.

Valenzuela, Luisa: *Feuer am Wort. Erzählungen*. Klagenfurt: Drava Verlag 2008.

### Sekundärliteratur:

Amann, Astrid: *Das Bild der Frau im Märchen von Charles Perrault*. Diplomarbeit Universität Innsbruck, Institut für Romanistik 1989.

Babka, Anna: *Feministische Theorien*. In: Sexl, Martin (Hg.): *Einführung in die Literaturtheorie*. Wien: WUV Facultas 2004.

Belsey, Catherine: *Constructing the Subject; deconstructing the text*; In: Warhol, Robin; Price Herndl, Diane (Hg.): *Feminisms. An anthology of literary theory and criticism*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1997, S. 657-673.

Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. 8. Auflage, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 2004.

Bettelheim, Bruno: *Kinder brauchen Märchen*. 7. Auflage, München: dtv 1984.

Castillo, Debra A.: *Talking Back: Towards a Latin American Feminist Literary Criticism*. Ithaca, NY/London: Cornell University Press 1992.

Cornell, Drucilla: *Das feministische Bündnis mit der Dekonstruktion*. In: Vinken, Barbara (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 279-316.

Dahlerup, Phil: *Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er*. Berlin: Walter de Gruyter 1998.

Degele, Nina: *Gender/ Queer Studies. Eine Einführung*. Paderborn: Wilhelm Fink GmbH, 2008.

Derrida, Jacques; E. Roudinesco: *Woraus wird Morgen gemacht sein? Ein Dialog*. Stuttgart: Klett Cotta 2006.

Derrida, Jacques: *Jacques Derrida im Gespräch mit Florian Rötzer*. In: Rötzer, Florian (Hg.): *Französische Philosophen im Gespräch*. München: Boer 1987, S.67 – 87.

Derrida, Jacques: *Mémoires. Für Paul de Man*. Engelmann, Peter (Hg.): Wien: Passagen 1988.

Diaz, Gwendolyn: *Women and Power in Argentine Literature*. Austin: University of Texas Press 2007.

Diaz, Gwendolyn / Medeiros-Lichem, Maria Teresa / Pfeiffer, Erna (Hg.): *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Pittsburgh: Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana 2010.

Elias, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 1. Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner 1988.

Haase, Donald: *Feminist Fairy Tale Scholarship*. In: Haase, Donald (Hg.): *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press 2004, S. 1-36.

Hallet, Martin / Korasek, Martina (Hg.): *Folk and Fairy tales*. Lewiston NY: Broadview Press Ltd. 1996.

Junker, Detlef / Nohlen, Dieter / Sangmeister, Helmut (Hg.): *Lateinamerika am Ende des 20. Jahrhunderts*. München: Beck 1994.

Rowe, Karen E.: *Feminism and Fairy Tales*. In: Hallet, Martin / Korasek, Martina (Hg.): *Folk and Fairy tales*. Lewiston NY: Broadview Press Ltd. 1996, S. 325-346.

Kaminsky, Amy: *Los usos feministas de Barba Azul*. In: Anrup, Roland / Domínguez, Edmé R. (Hg.): *Anales. Nueva Época 1. Género, Poder, Etnicidad*. Göteborg: Universität Göteborg, Ibero-Amerikanisches Institut 1998, S. 229-243.

Kaminsky, Amy: *Luisa Valenzuela toma la vía lunar*. In: *Texto, contexto y postexto. Aproximaciones a la obra literaria de Luisa Valenzuela*. Diaz, Gwendolyn / Medeiros-Lichem, Maria Teresa / Pfeiffer, Erna (Hg.) Pittsburgh: Inst. Internacional de Literatura Iberoamericana 2010, S.183-201.

Martínez, Nelly Z.: *Luisa Valenzuela: lectura descolonizadora del cuento de hadas tradicional*. In: Juanamaría Cordones-Cook (Hg.): *Letras Femeninas* (Numero especial sobre Luisa Valenzuela) 27/1. Madison 2001, S.177- 201.

Mackintosh, Fiona: *Babes in the Bosque: Fairy Tales in Twentieth Century Argentine Women's Writing*. In: Haase, Donald (Hg.): *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Detroit, Michigan: Wayne State University Press 2004, S. 149-168.

Lüthi, Max; *Märchen*. 10. Aufl. bearbeitet von Heinz Rölleke. Stuttgart: Metzler 2004.

Magnarelli, Sharon: *Mirror, Mirror on the Wall...* In: *World Literature Today*, Vol 96, Nr.4, Herbst 1995, S. 717-725. (Schwerpunkt zu Luisa Valenzuela)

*Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. 4. Aufl. Nünning, Ansgar (Hg.): Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2008 (Sammlung Metzler 16).

Medeiros-Lichem, Maria Teresa: *Polygonal Prism of Writing: Cuentos de Hades by Luisa Valenzuela*. In: Taylor, Claire (Hg.): *Identity, Nation, Discourse. Latin American Women Writers and Artists*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2009, S. 176-191.

Medeiros-Lichem; Maria Teresa: *Reading the feminine voice in Latin American women's fiction*. New York, Vienna u.a.: Lang 2002.

Mourey, Lilyane: *Introduction aux contes de Grimm et Perrault*. Paris: Minard 1978.

Muñoz, Willy O.: *Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja»*. In: Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos (Hg.): *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996, S. 221-246.

Noguero, Francisca: *Las metamorfosis de Caperucita*. In: Mattalía, Sonia; Girona, Nuria (Hg.): *Aún y más allá. Mujeres y discursos*. Caracas: Escultura 2001, S. 113-122.  
[Für diese Arbeit wurde eine Pdf Version der Autorin zitiert S.1-10]

Norris, Christopher: *Deconstruction. Theory and Practice*. London: Routledge 1982

Ortner, Sherry B.: *Making Gender. The Politics and Erotics of Culture*. Boston: Beacon Press 1996.

Pöge-Alder, Kathrin: *Märchenforschung, Theorien, Methoden, Interpretationen*. Tübingen: Narr Verlag 2011.

Poovey, Mary: *Feminism and Deconstruction*. In: *Feminist Studies*. Vol. 14, No. 1 (Spring, 1988), S. 51-61.

Puchner, Walter: *Mädchenmörder*. In: *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*. begründet von Kurt Ranke. Brednich, Rolf Wilhelm u.a. (Hg.): Berlin: de Gruyter 2003-2004, S. 1409-1411.

Ritz, Hans: *Die Geschichte vom Rotkäppchen. Ursprünge, Analysen, Parodien eines Märchens*. Göttingen: Muriverlag 2000.

Rölleke, Heinz: *Die Märchen der Brüder Grimm. Eine Einführung*. Stuttgart: Reclam 2004 (RUB 17650).

Shaw, Donald: *The Post-Boom in Spanish American Fiction*. Albany: State University of New York 1998.

Seeger, Stefan A.: *Verantwortung. Tradition und Dekonstruktion*. Würzburg: Königshausen & Neuhaus 2010 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Philosophie 482).

Shojaei-Kawan, Christine: *Rotkäppchen*. In: *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, begründet von Kurt Ranke. Brednich, Rolf Wilhelm u.a. (Hg.): Berlin: de Gruyter 2003-2004, S. 854-868.

Shojaei-Kawan, Christine: *Mädchen: Das gute und das schlechte Mädchen*. In: *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, begründet von Kurt Ranke. Brednich, Rolf Wilhelm u.a. (Hg.): Berlin: de Gruyter 2003-2004, S. 1366-1373.

Stupnicki, Nastasja: *Identitäten und Differenzen im Werk von Hélène Cixous und Luisa Valenzuela*. Diplomarbeit Universität Wien 2011.

Szczepaniak, Monika: *Männer in Blau. Blaubart-Bilder in der deutschsprachigen Literatur*. Köln: Böhlau 2005 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur – und Kulturgeschichte 37).

Valenzuela, Luisa: *The other Face of the Phallus*. In: Chevigny, Bell Gail and Gari Laguardia (Hg.): *Reinventing the Americas. Comparative Studies of Literature in the United States and Spanish America*. London: Cambridge University Press 1986 (A), S. 242-248.

Valenzuela, Luisa: *Dirty Words*. In: *Review of contemporary Fiction*. Volume 6, Number 3. Elmwood Park: 1986 (B), S.13-14.

Valenzuela, Luisa: *Interview with Luisa Valenzuela*. Interviewt von Evelyn Picon-Garfield. In: *Review of contemporary Fiction*. Volume 6, Number 3. Fall. Elmwood Park: 1986 (C), S.29.

Valenzuela, Luisa: *Entrevista con Luisa Valenzuela*. Interviewt von Magdalena García Pinto. In: *Historias íntimas*. García Pinto, Magdalena (Hg.). Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1988, S. 215-249.

Valenzuela, Luisa: *Writing with the Body*. Trans. Cynthia Ventura and Janet Sternburg. In: *The Writer on her Work*. Volume II: *New Essays in New Territory*. Janet Sternburg (Hg.): New York: W.W. Norton 1991, S 192 – 200.

Valenzuela, Luisa: *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temos Grupo Editorial SRL, 2001.

Valenzuela, Luisa: *Mis brujas favoritas*. In: Mora, Gabriela / Hooft, Karen S. Van (Hg.): *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Michigan: Bilingual Press 1982, S. 88-95.

Valenzuela, Luisa: *Escritura y Secreto*. México: Editorial Ariel 2002.

Villa, Paula-Irene: *Poststrukturalismus: Postmoderne + Poststrukturalismus = Postfeminismus?* In: Becker, Ruth (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung : Theorie, Methoden, Empirie*. 3. Aufl. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften 2010, S. 169-273.

Wahrig-Buhrfeind, Renate: *Fremdwörterlexikon*. 6.Auflage. München: dtv 2007.

Weedon, Chris: *Feminist Practice and Poststructural Theory*. Oxford: Blackwell Publishing 1996.

Winterbauer, Ulle / Weymann, Elke: *Die Mütter des Plaza de Mayo*. In: *Frauen in Lateinamerika. Alltag und Widerstand*. Aguilar, Graciela/Vogel, Peter (Hg.) Hamburg: Junius-Verlag 1983, S. 154-164.

Zipes, Jack: *Fairy tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge 2006.

Zipes, Jack: *When Dreams Came True. Classic Fairy Tales and Their Tradition*. New York / London: Routledge 2007.

Zipes, Jack (Hg.): *The Trials & Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York / London: Routledge, 1993.

Zipes, Jack: *The Brothers Grimm. From enchanted forests to the modern world*. New York: Palgrave Macmillan 2002.

## Abstract Deutsch

Luisa Valenzuelas *Cuentos de Hades* lassen sich als Re-LEktüre von Charles Perraults Feenmärchen lesen. Im Rahmen dieser Arbeit wird diese Re-LEktüre als dekonstruktivistisches Vorgehen Valenzuelas analysiert. In ihren Texten – so meine These – wird die Spaltung, der die Frauenfiguren in Perraults Darstellung unterliegen, aufgebrochen. Dabei wird davon ausgegangen, dass Perrault in seinen Texten Frauenfiguren präsentiert, die Idealbildern der französischen Oberschicht um 1700 entsprechen. Es wird bei Perrault ein gehorsames, passives und geduldiges Verhalten als vorteilhaft dargelegt. Selbstkontrolle und Schönheit sind dabei elementar für die Märchenheldinnen. Die Übertretung der im Text gegebenen moralischen Grenzen führt bei Perrault zur Bestrafung der Protagonistinnen. Dabei werden die Märchen, indem sie als pädagogische Lektüre fungieren, auch in Verbindung zu den realgesellschaftlichen Verhaltens- und Moralvorstellungen gesetzt. Dieses enge Korsett an gutem und bösem Verhalten, gutem und schlechtem Sprechen etc, wird anhand von Valenzuelas Versionen der Märchen dekonstruiert. Gerade die Übertretung der Grenzen und Verhaltensnormen ist in ihren Texten die Bedingung für die Protagonistinnen zu wachsen, sich zu entwickeln und sich letztlich aus eben jener Spaltung zu befreien. Dieser Vorgang kann in Verbindung mit Valenzuelas weiblicher Poetik gesehen werden. Weibliches Schreiben im Sinne Valenzuelas beginnt damit, dass anstatt der phallogozentrischen (sprachlichen) Maßstäbe eigene gesucht und angewandt werden. Dabei werden Zensuren überschritten, Angst und Scham überwunden und letztlich das eigene ‚obskure‘ Begehren angenommen. Die Eroberung eines neuen Territoriums lässt sich in den Texten sowohl auf sprachlicher Ebene als auch auf einer räumlichen Ebene wiederfinden. Die Eroberung des Waldes und auch der verbotenen Kammer geht einher mit der Artikulation des eigenen ‚obskuren Begehrens‘, das nun geäußert werden kann. Die Protagonistinnen betonen das eigene Erzählen ihrer Geschichte. Von unterworfenen Subjekten in Perraults Texten sind die Märchenfiguren in Valenzuelas Versionen zu Subjekten geworden, die ihr Begehren artikulieren können und eine eigene Stimme gefunden haben.

## Abstract English

Luisa Valenzuelas *Cuentos de Hades* can be read as a re-reading of Charles Perrault's fairy tales. In the context of this thesis re-reading is understood as a deconstructive act. The dichotomy which determines the female characters in Perrault's stories is deconstructed in Valenzuelas versions of the fairy tales. In my thesis I follow the assumption that Perrault's fairy tales show female characters which represent the ideal image of womanhood according to the preferences of the French upper class in the 17<sup>th</sup> century that sees obedient, passive and patient behavior as ideal. Self-control and beauty are essential for the female fairy tale heroes in Perrault's texts. The transgression of these moral borders entails punishment. This narrow moral corset of good and bad behavior, good and bad speech etc. is deconstructed by Valenzuela's versions of the fairy tales. In Valenzuela's texts it is exactly this transgression of the moral borders that allows the protagonists to develop and mature themselves in order to obtain freedom and independence of this dichotomic structure. This process can be seen in connection to Valenzuela's 'feminine language'. Female writing in Valenzuela's understanding starts with taking action against the (inner) censorship. The phallogentric (linguistic) moral standards are substituted by own standards. The capture of an own and new territory can be seen in the texts on a linguistic and territorial level. The conquest of the forest and the hidden chamber coincides with the articulation of ones own 'obscure desires'. The protagonists underline that they are now telling their stories themselves. In Perrault's Version they were subjects of repression. In Valenzuela's version they become subjects of enunciation who can now articulate their own desires with their own voice.

## **Danksagung**

Ich möchte mich bei folgenden Personen herzlich für ihre Unterstützung bedanken:

Frau Dr. María Teresa Medeiros-Lichem für ihre großartige Betreuung. Ohne ihre Literaturhinweise und Kommentare wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen.

Meinen Eltern Hubert Erler und Christa Erler-Matt danke ich für ihre Großherzigkeit und Unterstützung in vielerlei Hinsicht. Meinen Eltern und meinen Schwestern, Johanna und Franziska, möchte ich diese Arbeit widmen.

Besonders herzlich bedanke ich mich auch bei Juliane Fink für ihre Unterstützung.

## **Curriculum Vitae**

### Persönliche Daten

#### **Elisabeth Christine Erler,**

geboren am 20. August 1986 in Hoch-Rum

Email: [elisabeth.erler@gmx.at](mailto:elisabeth.erler@gmx.at)

### Ausbildung

1997 bis 2001 WRG Ursulinen

2001 bis 2006 HBLA Kematen für Land- und Ernährungswissenschaft

Seit 2007 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft in Wien  
(Erasmusaufenthalt an der Universidad de Salamanca 02/06 2012)

### Berufserfahrung

07/08 2011	Praktikum im Warburg Institute Archive (The Warburg Institute; University of London)
07/08 2011	Praktikum im Austrian Cultural Forum London (Cultural Affairs Section of the Austrian Embassy London)
03/2008 bis 02/ 2010	Mitarbeit im Österreichischen Literaturarchiv der Nationalbibliothek
09/2006 bis 09/ 2007	Mitarbeit im Austrian Catholic Centre London
07/08 2005	Praktikum im Austrian Catholic Centre London
06/09 2004	landwirtschaftliches Praktikum in Irland/Co. Wexford (mit EU-Programm Leonardo da Vinci)
02/2004 bis 09/2005	Mitarbeit in der Öffentlichen Bücherei Kematen