

Raum und (Frauen-)Realität in einem zeitgenössischen persischen Roman

Autor(en): **Stümpel, Isabel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **50 (1996)**

Heft 2: **Literatur und Wirklichkeit = Littérature et réalités**

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-147263>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

RAUM UND (FRAUEN-)REALITÄT IN EINEM ZEITGENÖSSISCHEN PERSISCHEN ROMAN

Isabel Stümpel, Freiburg i/B.

Unter "Raumkünsten" verstehen wir gemeinhin die bildenden Künste (Malerei, Plastik und Architektur), während wir Literatur, ebenso wie Musik, zu den "Zeitkünsten" rechnen.¹ Es mag daher befremden, dass es bei der folgenden Präsentation eines Romans ausgerechnet und ausschliesslich um die Dimension des "Raumes" gehen soll. Die Anregung hierzu gab eine persönliche Leseerfahrung: während der Lektüre von Šahrnūš Pārsīpūrs Roman *Ṭūbā va ma'nā-i šab* stand mir nämlich von zahlreichen Szenen ein so präzises Bild vor Augen, dass ich das Gefühl hatte, einen Film zu sehen.

Nun ist das "Kino im Kopf" bei der Lektüre eines Textes an sich kein besonders bemerkenswertes Phänomen. Die visuelle Vorstellungskraft des Lesers verwandelt Text sozusagen routinemässig in einen dreidimensiona-

1 Mit dieser auf Lessing zurückgehenden, strikten Unterscheidung von Raum- und Zeitkünsten (Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), in: Werke, Bd. 6. München: Hanser, 1974) haben sich in jüngerer Zeit zahlreiche Autoren kritisch auseinandergesetzt, s. u.a. Reinhold Grimm, "Poems and/as Pictures: A Quick Look at Two and a Half Millenia of Ongoing Aesthetic Intercourse" in: id.; Jost Hermand (Hrsg.), *From Ode to Anthem*. Madison: Univ. of Wisconsin Press, 1989, 3-85; Hans Holländer, "Literatur, Malerei und Graphik", in Zima (1995), 129-170; Jeoraldean McClain "Time in the Visual Arts: Lessing and Modern Criticism", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 1(1985), 41-59; W. J. T. Mitchell, "Spatial Form in Literature: Towards a General Theory", in: id. (Hrsg.), *The Language of Images*. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1980, 271-299; David Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Cambridge: Cambridge UP, 1984.

Als Katalysator für die Beschäftigung mit der räumlichen Struktur literarischer Texte wirkte Joseph Franks Aufsatz "Spatial Form in Literature", erstmals erschienen in *Sewanee Review* 53 (1945), 221-240, 433-456, 643-653. Ihm zufolge kommt die "räumliche Form" eines Textes zum Tragen, sobald darin die kausalen/zeitlichen Verbindungen unterbrochen sind, so dass seine Einheiten nicht als in der Zeit ablaufend, sondern als räumliches Nebeneinander gesehen werden müssen. S. den Sammelband *Spatial Form in Narrative*. Hrsg. Jeffrey Smitten u. Ann Daghistany, Ithaca-London: Cornell UP, 1981.

len Film.² Wie wir im folgenden zu zeigen versuchen, ist im Falle unseres Textes jedoch nicht allein die frei Bildphantasie am Werk. Hier entsteht die ungewöhnlich intensive räumliche Vorstellung vielmehr deshalb — so unsere These —, weil Raum in Pārsīpūrs Roman nicht nur mehr oder weniger bestimmter Schauplatz der erzählten Ereignisse, sondern selbst ein zentrales Thema ist.³ Dies lässt sich auf mehrfacher Ebene verfolgen:

- zum einen auf der *Diskursebene*⁴. Mit Mitteln, die dem Text Affinitäten zum Filmskript verleihen (genaue Bestimmung der räumlichen Konstellation der Personen, Gegenstände und Örtlichkeiten) wird ein präziser Raumeindruck der beschriebenen Szenen hervorgebracht.
- Dem entspricht auf der *Storyebene*⁵ die konstitutive Bedeutung des “Raumes” für das Leben der Protagonistin, die im Titel genannte Tūbā, die nach einer prägenden Erfahrung des Eingeschlossenseins von unbegrenzter Bewegungsfreiheit träumt, sich aber zunehmend enger an das Haus gebunden fühlt,
- und schliesslich auf der *Wirklichkeits- oder referentiellen Ebene* die Bedeutung des “Raumes” für Frauen überhaupt, zumal für “orientalische” Frauen — insofern, als er nämlich für sie beschränkt ist. Diese Beschränkung drückt sich im *mahramiyat*-Prinzip aus, demzufolge der gleiche Raum (*harīm*) von einem Mann und einer Frau nur unter der Voraussetzung geteilt werden kann, dass zwischen ihnen

2 Vgl. Volker Roloff, “Film und Literatur” in Zima (1995), 274. Besonders augenfällig wird diese unbewusste Aktivität unserer bildlichen Vorstellungskraft, wenn wir uns eine Literaturverfilmung ansehen: Meist sind wir enttäuscht, weil wir uns die Personen und Schauplätze bereits während der Lektüre des zugrundeliegenden Buches — und zwar “anders” — vorgestellt hatten als sie uns nun auf der Leinwand gegenüberreten.

3 Vgl. dagegen Azar Naficy (1994), 129, die im Zuge ihrer Kritik an Pārsīpūrs Roman u.a. feststellt, seine Struktur beruhe auf Kommentar statt auf Bild(haftigkeit) und zu dem Schluss gelangt, dass die iranischen Romanautoren der letzten Jahre entweder wie im Falle von *Tūbā va ma'nā-i šab* “Stimmen ohne Bilder” geschaffen hätten oder aber, im umgekehrten Extremfall, “Bilder ohne Stimmen”.

4 “Diskurs” verwende ich hier im Sinne von “Ausdruck”, “Mittel, durch die der Inhalt mitgeteilt wird”, vgl. Chatman (1978), 19.

5 Unter “Story” verstehe ich hier den “Inhalt” bestehend aus der Ereigniskette, den Charakteren und den Schauplätzen, vgl. Chatman (1978), 19.

ein die Ehe ausschliessendes nahes Verwandtschafts- oder ein Eheverhältnis (*mahramiyat*) besteht.⁶ Prinzipiell ist also der Bewegungsraum von Frauen wie Männern eingeschränkt. In der Öffentlichkeit jedoch betrifft die Einschränkung vor allem die Frauen, da der Raum ausserhalb des Hauses als Männerdomäne gilt, die Frauen *eo ipso* verwehrt bzw. nur unter starken Einschränkungen zugänglich ist.

Auf die Bedeutung dieses Prinzips wird auf der *Diskursebene* unseres Textes durch den wiederholten Gebrauch der Begriffe *ḥarīm* ("Intimraum", "Privatsphäre", "Domäne"), *mahram* ("intim") und *mahramiyat* ("Intimität") verwiesen.⁷ Auf der *Storyebene* bringt die Tatsache, dass die Protagonistin der Handlung eine Frau ist, "die ihren Platz in der Welt sucht"⁸, zwangsläufig das Thema *mahramiyat* mit sich.

Bevor wir nun auf die einzelnen Ebenen näher eingehen, sei zunächst die Autorin kurz vorgestellt.⁹ Šahrnūš Pārsīpūr wurde 1946 in Südiran geboren. Ihre Kindheitserinnerungen sind nach ihren eigenen Worten in starkem Masse an ihr Elternhaus geknüpft.

Šahrnūš stand zunächst unter dem Einfluss ihrer Grossmutter, die dichtete, malte und mystische Literatur las. Später neigte sie jedoch zunehmend dem Atheismus zu — wie sie sagt, vor allem deshalb, weil sie nicht einsah, "wieso Gott (...) männlich ist und warum Frauen, obwohl sie (den männlichen) Gott so sehr lieben, (nichts tun als) sich (zu) schminken,

6 Vgl. Koran 33: 53, der sich allerdings laut Paret speziell auf die Gattinnen Muhammads bezieht: "... und wenn ihr die Gattinnen des Propheten (w. sie) um (irgend) etwas bittet, das ihr benötigt, dann tut das hinter einem Vorhang! Auf diese Weise bleibt euer Herz und ihr Herz eher rein.", mit dem aber das allgemeine Prinzip der räumlichen Geschlechtertrennung begründet wurde. Vgl. auch 33: 55: "Es ist keine Sünde für sie (d.h. für die Gattinnen des Propheten) (ohne Vorhang mit Männern zu verkehren) wenn es sich um ihren Vater, ihre Söhne, ihre Brüder, die Söhne ihrer Brüder und ihrer Schwestern (...) handelt (...)."

7 *Tūbā va ma'nā-i šab*, 31f., 58, 229, 272, 299, 302 usw.

8 Vgl. Azar Naficy (1994), 128.

9 Die meisten folgenden Informationen sind dem Text einer Rede entnommen, die Pārsīpūr im Dezember 1992 auf einer Tournee durch Deutschland hielt, abgedruckt in der in Frankreich erscheinenden, persischen Kulturzeitschrift *Āraš*, 25/26 (März/April 1993), 24-29, unter dem Titel "Šināsnāma-i yak nivīsanda".

keine Bücher lesen, ständig weinen, nie ins Kino gehen, kein bestimmtes Ziel in ihrem Leben haben und warum die meisten die tödliche Ehe auf sich nehmen.“¹⁰

Im Gegensatz zu solchen Frauen nahm sie sich vor, ein aktives, selbstbestimmtes Leben zu führen. Sie sympathisierte mit dem Marxismus und studierte Soziologie. Daneben interessierte sie sich auch für Philosophie, insbesondere die chinesische, lernte zu diesem Zweck Chinesisch und hat Werke über chinesische Geschichte und Philosophie ins Persische übersetzt.

1976, 1977 und 1978 veröffentlichte sie drei Bände mit Erzählungen (*Sag va zimistān-i buland*; dann *Āvizahā-i bulūr* und *Tajrubahā-i āzād*). Nach mehr als zehnjährigem Schweigen publizierte sie 1988 den Roman *Ṭūbā va maʿnā-i šab* (“Tuba und die Bedeutung der Nacht”), der 1983 während eines Gefängnisaufenthaltes entstanden ist, und im darauffolgenden Jahr den umstrittenen Roman *Zanān bidūn-i mardān* (“Frauen ohne Männer”). Die Kritiker des letzteren warfen der Autorin vor allem “Schamlosigkeit” vor!¹¹ Inzwischen lebt Pārsīpūr in den Vereinigten Staaten und hat einen weiteren Roman mit dem Titel *ʿAql-i ābī* (“Die blaue Vernunft”) veröffentlicht.

Šahrnūš Pārsīpūr sieht sich selbst in einer — zahlenmässig freilich äusserst schwachen — Tradition islamischer bzw. iranischer schreibender Frauen:

“Ich schreibe, weil ich nur wenige Vorfahren habe — Rabiʿa ʿAdawiyya, ein paar andere Mystikerinnen, teils berühmt, teils für verrückt erklärt, Ṭāhira Qur-rat ul-ʿAin, Parvīn Iʿtišāmī, Furūg Farrukhzād, Sīmīn Dānišvar, Sīmīn Bihbahānī und die meiner eigenen Generation: Mahšīd Amīršāhī, Gulī Tarraqī, Ġazāla ʿAlizāda, Mīhan Bahrāmī und einige andere bilden das gesamte Repertoire meiner (...) literarischen Tradition.”¹²

Im folgenden wollen wir zunächst (1.) untersuchen, welche Rolle der “Raum” auf der *Storyebene* von Pārsīpūrs Roman spielt. Anschliessend (2.) soll anhand eines kurzen Textabschnittes die Darstellung des Raumes

10 Pārsīpūr (1993), 25. Pārsīpūr selbst ist von ihrem Mann, einem Filmregisseur, geschieden.

11 Siehe Milani (1992), 53.

12 Zit. in *ibid.*, 12.

auf der *Diskursebene* vorgeführt werden. Schliesslich (3.) wollen wir zeigen, inwiefern durch die Behandlung des Raumes ein zentraler Aspekt der *Realität*, genauer gesagt, der *Frauenrealität*, wiedergespiegelt wird.

1. Der Raum auf der Storyebene

Protagonistin der Handlung ist Ṭübā, von ihrer Kindheit bis ins hohe Alter, um deren "Suche nach ihrem Platz in der Welt" es geht. Gleichzeitig wird, reflektiert durch Ṭübā und die anderen Figuren, iranische Zeitgeschichte dargestellt. Die Zeitspanne reicht dabei von der Regierung Muḏaffar ud-Dīn Šāhs (1896-1907) bis zum Regime von Muḏammad Riḏa Pahlavī (1941-1979).

Im Hinblick auf die Dimension des Raumes lässt sich die *story* wie folgt resümieren:

Zu Beginn des Romans wird anhand einer Episode um den Vater der Protagonistin gezeigt, wie Europa "räumlich"-konkret in Iran einbricht und es zur Öffnung zwingt: Ein berittener Europäer schneidet nämlich Ṭübās Vater, einem angesehenen traditionellen Gelehrten, den Weg ab, als dieser gerade die Strasse überqueren will. In der Folge entschuldigt sich der Europäer zwar, dringt aber zu diesem Zweck nicht nur in Ṭübās Vaterhaus ein, sondern nötigt durch die offizielle Ankündigung seines Besuchs Ṭübās Familie auch, ihre Raumausstattung zu verändern, indem sie zu seinem Empfang europäische Möbel aufstellt.

Dieses denkwürdige Ereignis, der Besuch des Europäers, führt Ṭübās Vater vor Augen, dass das Eindringen Europas nach Iran unaufhaltsam ist, und auch seine eigene Privatsphäre nicht verschont. Um dem europäischen Einfluss vorzugreifen, beginnt er, seine Tochter zu unterrichten und ihr damit einen gewissen Horizont zu eröffnen. Sinnfälligerweise schenkt er ihr auch einen Globus.

Nach diesen ersten Eindrücken von einer Welt jenseits der Grenzen Irans verengt sich jedoch der Horizont für Ṭübā drastisch. Sie heiratet nämlich und lebt im Hause ihres ersten, wesentlich älteren Mannes quasi eingesperrt und ohne jede Beschäftigung oder geistige Anregung. Als ihr Enge und Immobilität unerträglich werden, unternimmt sie Ausbruchversuche. Sie verlässt heimlich das Haus und sieht auf diese Weise zum ersten Mal in ihrem Leben Teheran, die Stadt, in der sie lebt.

Nach ihrer ersten Scheidung und später, als Ehefrau eines Kadscharen-Prinzen, kostet Ṭübā eine neue Bewegungsfreiheit aus und unternimmt verschiedene Ausflüge: auf den Basar, zu Verwandten und Pilgerorten in Teheran und anderen iranischen Städten (Qum, Mashad). Ihre Wunschvorstellungen gehen aber weit darüberhinaus: Sie träumt davon, aller Familienbande und häuslichen Pflichten ledig von Ort zu Ort auf Gottesuche zu gehen — sozusagen ein Leben als weiblicher Wanderderwisch zu führen.

Dann jedoch wird sie als Mutter von vier Kindern und Frau eines adeligen Müssiggängers zunehmend in häusliche und Erwerbspflichten eingespannt. So richtet sie sich mehr und mehr im Haus ein und etabliert dort ihre Domäne (*ḥarīm*).

In diesen *ḥarīm* dringen aber immer wieder Zufluchtsuchende von aussen ein — Verwandte und Bekannte aus verschiedenen Teilen Irans und von jenseits der Landesgrenzen —, die Ṭübā notgedrungen in ihre Privatsphäre integrieren muss. Sie bringen zum einen bruchstückhafte Informationen von der Welt ausserhalb des Hauses und ausserhalb Teherans, zum anderen Unordnung und Konflikte in Tubas häusliche Domäne.

Infolge ihrer Scheidung vom Prinzen und des tragischen Todes eines Flüchtlingsmädchens (Sitâra!) in ihrem Hause zieht Ṭübā sich schliesslich in eine imaginierte Innenwelt zurück und isoliert sich trotz oder gerade wegen des räumlich engen Zusammenlebens mit den anderen Hausbewohnern immer mehr. Gleichzeitig beschränkt Ṭübā auch die Bewegungsfreiheit ihrer Mitbewohner. So reagiert sie empört darauf, dass ihre Tochter sich von ihrem ersten Mann einfach trennt und eine Arbeit ausser Hause, im öffentlichen Dienst annimmt. Ihr Horizont wird auf diese Weise zunehmend enger, so dass sie die Welt ausserhalb ihres Hauses kaum noch zur Kenntnis nimmt.

Das Haus wird zum wichtigsten Identifikationsobjekt Ṭübās, an dem sie keinerlei Veränderungen duldet.¹³ Die zweite tödliche Katastrophe in ihrem Haus — der Tod ihrer Adoptivenkelin Maryam — gibt den Anstoss,

13 Zum Symbol des Hauses, das nach Freud in Korrelation zur weiblichen Psyche steht, bei englischsprachigen Autorinnen s. James Bean, "Ellen Glasgow und die Kurzgeschichte: Ansätze einer weiblichen Narrativik" in: Weber (1994), 82f. sowie Annemarie Döhmer, "Sich verlieren, um sich wiederzufinden: Weibliche Identitätssuche in Doris Lessings 'To Room Nineteen'" in: Ibid., 141.

dass Ṭübās Mitbewohner endgültig aus der einengenden Hausgemeinschaft ausbrechen. Von allen verlassen bleibt Ṭübā in einem verfallenden Haus zurück.¹⁴

Die auf der *Storyebene* evozierten Räume lassen sich drei unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen (auf der Skala zwischen Realität und Fiktion) zuordnen. Wir unterscheiden:

- a. den in die Fiktion hineingenommenen *realen* Raum: Schauplatz des Romans im allgemeinsten Sinne ist das von europäischen Mächten zunehmend infiltrierte Iran bzw. seine Hauptstadt, (das reale) Teheran, mit realen Strassen, Plätzen und Gebäuden;
- b. den *fiktionalen* Raum: Schauplatz in engerem Sinne ist das fiktionale Wohnhaus der Protagonistin, welches intradiegetisch¹⁵, aus der Sicht der fiktionalen Charaktere, natürlich "real" ist.
- c. den *imaginierten* Raum (= die "Fiktion in der Fiktion"): Hiermit meinen wir Räume/Orte, welche von einer fiktionalen Person des Romans imaginiert werden, die also auf keiner der beiden unter a. und b. genannten Wirklichkeitsebenen existieren, d.h., weder extra- noch intradiegetisch "real" sind.

a. Der *reale* Raum

Europa

Die unsanfte Konfrontation der konservativen iranischen Gesellschaft mit Europa wird gleich zu Beginn des *plots* am Beispiel der erwähnten Episode um Ṭübās Vater verdeutlicht. Im weiteren wird das Eindringen Europas vor allem an sinnlich wahrnehmbaren Details im Alltag geschildert — seien das Tischsitten, Raumausstattung, Kleidung oder Musik usw. und

14 Zur Symbolik des verfallenden Hauses s. Stephan Guth, "Zwei Regionen — Eine Literaturgeschichte. Zwei zeitgenössische Romane aus Ägypten und der Türkei und die Möglichkeiten einer übergreifenden Periodisierung nahöstlicher Literaturen" in: *Welt des Islams* 34 (1994), 223ff.

15 D. h. "innerhalb der story". Zum Begriff der Diegese im Sinne von "story" vgl. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen, 1993, 47.

zwar aus der personalen, naiven Sicht¹⁶ der Charaktere, vor allem Ṭübās, und im Vergleich mit den traditionellen einheimischen Gepflogenheiten. So z.B. in einer Szene, in welcher der zweite Besuch Ṭübās und ihres prinzlichen Gemahls bei einem Freund des Prinzen geschildert wird:

“Die Ausstattung des Empfangssaales hatte sich verändert. Die Kissen waren verschwunden und europäische Möbel waren auf den gesamten Raum verteilt. Die Mitte des Raumes war leer und Frauen wie Männer liefen mit Schuhen umher. (...) Die Männer verbeugten sich vor den Frauen, was Tuba sehr wunderte, dann nahmen sie ihre Hände und tanzten mit ihnen. (...) Tuba war aufgeregt und traurig. Sie hatte den Eindruck, einer Hochzeitsfeier von Djinnen (...) beizuwohnen.”¹⁷

Teheran

Reale politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Veränderungen, und das Verstreichen der Zeit ganz allgemein werden anhand von Veränderungen des Stadtbildes, also der Architektur, dem Äusseren der Passanten u.ä. dargestellt, und zwar wiederum aus der personalen, naiven Sicht der (weiblichen) Charaktere, die aufgrund ihres durch das *maḥramiyat*-Prinzip eingeschränkten Horizonts nur zufällige Wirklichkeitsausschnitte wahrnehmen, ohne darüberhinausreichende Ursachen, Zusammenhänge und Folgen zu begreifen.

“Sie gingen zu einer Feier in Mansarossaltanes Haus. (...) Auf der Amiriehstrasse führen sie auf Asphalt. Tuba lehnte sich aus der Droschke, um genauer hinzusehen. (...) Tuba sagte, Resa Schah sei wirklich ein grosser Mann. (...) Früher wäre man auf der Strecke Teheran-Mashad mindestens zehnmals von Wegelagerern überfallen worden. (...) Tuba zählte den Asphalt genauso wie die öffentliche Sicherheit zu den guten Taten Resa Schahs. (...) Man sagte zwar, er sei ein Henker. Tuba dachte, von ihr aus könne er ruhig einer sein, wenn sich nur die Frauen dafür bis spätabends auf der Strasse bewegen konnten. Das war doch eine beachtliche Errungenschaft.”¹⁸

16 “Sicht” meinen wir hier im dreifachen Sinne von: 1. wörtlich: optische Wahrnehmung; 2. Ansicht, Konzeption; 3. Interessenstandpunkt. Vgl. Chatman (1978), 151.

17 *Ṭübā va ma'nā-i šab*, 163. Die deutsche Übersetzung der Zitate aus *Ṭübā* ist meine eigene.

18 Ibid., 102f.

b. Der *fiktionale* Raum

ist vor allem das Haus. Seine verschiedenen Räumlichkeiten bzw. ihre Lage zueinander (Gang, Innenhof, Küche, Keller, Wasserspeicher, Ṭübās Zimmer, Empfangsraum etc.) werden vor allem dann beschrieben, wenn die gleichzeitige Anwesenheit von nicht-intimen (*nâ-maḥram*) Männern und Frauen darin räumliche Trennung erforderlich macht, wie etwa beim Besuch des Engländers¹⁹, des Cousins der Protagonistin²⁰ oder des aserbeidschanischen Verwalters von Ṭübās zweitem Ehemann:

“Mirza Abusar (...) sass jetzt am Hofeingang auf einem Hocker und schlürfte seinen Tee. (...) Tuba hiess ihn, ihr auf die Terrasse zu folgen. Sie stellten ihm einen Hocker hin. Sie selbst setzte sich im angrenzenden Zimmer an die Wand und liess die Tür offen, um seine Stimme besser zu hören.”²¹

In diesen Fällen erfolgt die Beschreibung nicht aus der Perspektive²² der Personen, sondern aus einer Perspektive, welche im Gegensatz zu ihnen die ganze Szene, also die Männer- wie die Frauenzone, im Blick hat. Derjenige, der solchermassen sieht, der sog. “Fokalisierer”²³, vermag etwas, was die beteiligten Personen selbst gerade nicht können, nämlich, den Blick von einer zur anderen Seite schweifen zu lassen.

c. Der *imaginierte* Raum

Ihnen nicht zugängliche Räume müssen die (Frauen-)Figuren eben imaginieren. Diese Tatsache sowie die Medien, auf welche die Frauen dabei angewiesen sind, werden in verschiedenen Szenen des Romans demonstriert:

Ein wichtiges Medium sind die Berichte von Männern, die subjektive Eindrücke aus verschiedenen Bereichen der Öffentlichkeit vermitteln:

19 Ibid., 15.

20 Ibid., 99.

21 Ibid., 119f.

22 Hier im wörtlichen, rein räumlichen Sinn zu verstehen. “Aus der Perspektive von” meint also konkret “optisch wahrgenommen von”. Vgl. Chatman (1978), 151ff. Vgl. demgegenüber o., Anm. 16 zu “Sicht”.

23 Zu diesem von Gérard Genette eingeführten Terminus vgl. Mieke Bal (1991), 3, 75, 94.

“Der Freier sass im Empfangszimmer neben dem Vorhang, die Mutter und ihre Verwandten im anderen Zimmer. Der Freier sprach durch den Vorhang. Er erzählte von der Armee, wo er als Major diente. Er berichtete von Reitexerzitionen in der vergangenen Woche und, dass er in der kommenden Woche ins Feld ziehen werde. Alles, was er erzählte, schien wichtig zu sein, und die Frauen hörten ihm fasziniert zu. (...)”²⁴

Auch hier haben wir es wieder mit einem *Fokalisierer* zu tun, der im Gegensatz zu den Figuren der *story* beide Seiten des Vorhangs in den Blick nehmen kann.

Ein weiteres Medium sind Bücher, Zeitungen und, nach Einführung des Kinos, auch Filme. Der Roman enthält eine längere Szene, in der die erste Begegnung Ṭübās mit dem Medium Zeitung geschildert wird²⁵, eine Szene ihres ersten Kinobesuchs sowie eine innere Monologpassage in erlebter Rede, welche die starke Wirkung des Kinos auf ihre Adoptivnkelin verdeutlicht²⁶. Diese Szenen werden wiederum aus der Figurenperspektive geschildert.

In vielen Fällen aber müssen die Frauenfiguren aus Mangel an Anschauungsmöglichkeiten auf ihre eigene, mehr oder weniger abstruse Einbildungskraft zurückgreifen. Ihre Phantasien und Träume werden in langen Passagen — meist in erlebter Rede — wiedergegeben.

“Da sie den Weg nicht kannte, nahm sie eine Droschke und schrie dem Fahrer beinahe zu: ‘Zum Parlament!’ Sie dachte, sie würde jetzt ein Schloss irgendwo auf den Wolken erreichen, wo sich die Residenz Herrn Khiyabanis befinden musste.”²⁷

24 *Ṭübā va maʿnā-i šab*, 30f.

25 Ibid., 88ff. Selbst dieses ist Ṭübā nicht einmal direkt zugänglich, sondern wird ihr wiederum durch einen Mann — ihren Cousin — vermittelt. Diese Abhängigkeit wird besonders deutlich, als er ihr sein Wohlwollen entzieht: “Seine erste Reaktion war, dass er Tuba keine Zeitungen mehr vorbeibrachte, so dass ihre Verbindungen zur Welt ausserhalb des Hauses auf einen Schlag abbrachen.” (*Ṭübā va maʿnā-i šab*, 97).

26 Ibid., 441ff.

27 Ibid., 102.

2. Der Raum auf der Diskursebene

Um die Behandlung des Raumes auf der *Diskursebene* vorzuführen, möchten wir exemplarisch eine kleine Szene analysieren.²⁸ Es handelt sich um den Besuch der Schwester des Prinzen bei Ṭübās Familie zum Zwecke der Brautschau für ihren Bruder:

Zunächst fällt auf, dass der Textausschnitt zahlreiche Verben der Bewegung enthält (insgesamt 23), wie *huḡūm burdand*, *xam šud*, *bar gašt*, *vārid šud*, *‘aqab kašīdand*, etc. verbunden mit einer ganzen Reihe von Richtungsangaben, bzw. lokalen Bestimmungen wie *ba ʔaraf-i dar*, *pušt-i dar*, *pušt-i saraš*, *kinār-i duruška*, *az zīr-i čādur*, *ba ḡilū-i haštū*, etc. Darüberhinaus zählen wir fünf rede-markierende Verben (*dar-i xāna-rā kūbīdand*, *dastūr dād*, *guft*, *salām va ta‘āruf mīkard*, *pursīd*), vier Verben der Perzeption (*mīnigarīst*, *ba čašm mīxurd*, *nigāhaš uftād*, *nigāh kard*) sowie drei Verben der Kognition (*dar ḡariyān qarār girifta būdand*, *ma‘alūm šud*, *yak dil u dū dil būd*).

Die wenigen interpretativen Zusätze des Erzählers sind kurzgefasst, in Form von Adverbien bzw. Adjektiven (*bā hayaḡān*, *bī ixtiyār*, *az sar-i tafaqqud*, *rāzī va qāna‘a*, *dar dīlšūra va tab u tāb-i pazīraš*) und beschreiben die Stimmung der Charaktere während ihrer durch Verben der Bewegung bezeichneten, physischen Handlungen.

Die Perspektive wechselt mehrmals. Zum einen erfolgt die Beschreibung aus der Perspektive der Charaktere, v.a. der Haushälterin Zahrā, was besonders an den “Nahaufnahmen” der Augen bzw. der Hände Šāhzāda Xānums deutlich wird, der sie an der Tür gegenübersteht. Von Zahrās Perspektive wird mehrfach kurz zur Perspektive der Besucherin und Brautwerberin Šāhzāda Xānum übergewechselt (“cross-cutting”), aus der man sieht, wie Zahrā sich vor ihr verbeugt, etc. Zum anderen aber geht die Perspektive, wie die “Halbtotale” verraten, welche mehrere Figuren gleichzeitig in den Blick nehmen, auf einen von den Charakteren verschiedenen *Fokalisierer* über.

Der Abschnitt, den wir stellvertretend für viele ähnliche ausgewählt haben, legt den Vergleich mit einem Filmskript nahe. Die gehäuften Verben der Bewegung und die Richtungs- und Lokalangaben bilden sozusagen detail-

28 Ibid., 93f.

lierte Regieanweisungen. Die mehrfach wechselnden Sichtwinkel entsprechen den für den Film typischen wechselnden Kameraeinstellungen- und Positionen und könnten mit Halbtotale, Nahaufnahme, Kameraschwenk, (Kreuz-)Schnitt, etc. realisiert werden. Die durch Verben markierte indirekte bzw. direkte Rede liesse sich in Gestik und Dialog umsetzen.

Die wenigen interpretativen Zusätze des Erzählers sowie die durch Verben der Kognition ausgedrückten mentalen Vorgänge enthalten nichts, was im Widerspruch zu den durch die Verben der Bewegung ausgedrückten, physischen Handlungen der Charaktere steht, und könnten daher in einem Film ohne grössere (Sinn-)Einbussen durch Mimik und Gestik der Darsteller wiedergegeben werden.

Es liegt uns fern, Affinitäten zwischen Literatur und Film zu forcieren²⁹, zumal dieser neben der räumlichen ja auch eine zeitliche Dimension besitzt. Der Vergleich bzw. die hypothetische Übertragung der Roman- in eine Filmszene sollte lediglich verdeutlichen, dass die visuelle Vorstellung, die sich beim Lesen der entsprechenden Textstellen formt, nicht der freien Phantasie des Lesers entspringt, sondern durch präzise (filmskript-ähnliche)Vorgaben und Techniken auf der *Diskursebene* erzeugt wird.

3. Raum und Frauenrealität

Wie wir sahen, werden im vorliegenden Roman verschiedene Ebenen von Räumen evoziert, und zwar vorwiegend aus der Sicht bzw. der Perspektive der Frauenfiguren. Wie ausserdem gezeigt, lassen sich auf der Diskursebene des Textes verschiedene Mittel nachweisen, mit denen eine genaue Raumvorstellung erzeugt wird. Diese Akzentuierung der räumlichen Dimension ist nun unserer Ansicht nach eine besonders adäquate Strategie zur Darstellung der Realität "orientalischer" bzw. iranischer Frauen, die — wie gesagt — durch die Beschränkung ihres (Frei-)Raums geprägt ist. Dass Raum in Pārsīpūrs Roman tatsächlich in diesem Sinne, als prägender Aspekt der Frauenrealität, thematisiert wird, wollen wir im folgenden belegen.

29 Zur Warnung vor einem übertriebenen "filmischen" Lesen von Literatur, aber auch Malerei s. Paech (1988), 68.

Bereits die leitmotivisch wiederholten Termini *ḥarīm*, *maḥram* und *maḥramiyat* deuten, wie gesagt, auf die Realität der räumlichen Geschlechtertrennung, die in erster Linie den Freiraum der Frauen beschränkt, hin.

Die hinter den Begriffen stehende Problematik wird gleich in einer der ersten Szenen des Romans gestaltet: Als ein Neffe von Ṭübās verstorbenem Vater, welcher sich um die Familie kümmert, ihrer Mutter vorschlägt, sie könne ihn heiraten, um sein ständiges Ein- und Ausgehen in ihrem Hause durch die Herstellung von "Intimität" (*maḥramiyat*) zu vereinfachen, bietet sich Ṭübā selbst zur Ehe an. Auf diese Weise versucht sie, beide Seiten zufriedenzustellen. Einerseits hilft sie ihrer Mutter, die bereits eine andere Liaison geknüpft hat, aus der Verlegenheit, andererseits vermeidet sie, dass der Neffe ihres Vaters und seine Bedenken mit einer Absage vor den Kopf gestossen werden. Die drastische Folge ihrer Initiative ist für Ṭübā die Quasi-Gefangenschaft im Hause ihres ersten Ehemanns, was in ironischem Gegensatz zum erklärten Ziel der Verbindung steht, die ja grössere Bewegungsfreiheit zwischen beiden Familien ermöglichen sollte.

Zur Realisierung des *maḥramiyat*-Prinzips dient nach koranischem Vorbild³⁰ unter anderem der Vorhang. Dieser rückt nun in zahlreichen Szenen der *story* dadurch in den Blickpunkt, dass die räumliche Position der anwesenden Frauenfiguren ausdrücklich durch Lokalangaben wie "durch den Vorhang" oder "hinter dem Vorhang" bezeichnet wird.

"Tuba ging mittlerweile ganz in den abendlichen Feiern auf, die ihr Mann veranstaltete. Sie überwachte die Küchenarbeiten und beobachtete durch den Vorhang die Gäste ihres Mannes."³¹

"Tuba hatte sich hinter den Vorhang gesetzt. Während sie Blumen stickte, lauschte sie dem Gespräch zwischen dem Prinzen und dem Derwisch."³²

30 Vgl. o, Anm. 6.

31 *Ṭübā va maʿnā-i šab*, 117. Man beachte die ironische Spannung zwischen den beiden Sätzen: Der erste lässt erwarten, dass sich Ṭübā mitten unter den Partygästen befindet. Im darauffolgenden Satz erfahren wir jedoch, dass ihre eifrige Teilnahme in der Beaufsichtigung der Küchenarbeiten und verstohlenen Blicken durch den Vorhang auf die feiernden Gäste besteht!

32 *Ibid.*, 162.

Eine Art wandelnden Vorhang, den Schleier (bestehend aus Umhang/Tschador und Gesichtsschleier/*rūband/pīča*), tragen die Frauen am eigenen Leibe. Auch dieser Aspekt der Frauenrealität wird, ähnlich wie der Vorhang, durch ständige Erwähnung vor Augen geführt. Eine aus der Sicht der Frauenfiguren so gewohnheitsmässige und unbewusste Reflexbewegung wie das Anlegen des Schleiers vor dem Verlassen des Hauses oder beim Eintreffen von Besuch wird in zahlreichen Szenen immer wieder ausdrücklich verbalisiert:

“Ein Auto kam, um den Prinzen abzuholen. Tuba zog sich ihren Schleier um und ging zur Tür, um das Gefährt zu begutachten. (...) Mirza Abusar war gerade aus Aserbeidschan eingetroffen. Er sass jetzt am Hofeingang auf einem Hocker und schlürfte seinen Tee. Tuba überprüfte noch einmal ihren Schleier und ging auf ihn zu (...)”³³

Neben den zentralen Personen und Ereignissen der jeweiligen Szenen registriert also eine scheinbar objektive Kamera permanent auch die allgegenwärtige Präsenz von Schleier und Vorhang. Durch die Wiederholung wird die Aufmerksamkeit auf das scheinbar Beiläufige gelenkt. Ausserdem macht sie augenfällig, dass die Institution Schleier bzw. Vorhang eine ständige Alltagsrealität der Frauen darstellt. Dabei wird mit einer Perspektive gearbeitet, aus welcher diese Realität offenbar gerade nicht alltäglich ist — also *nicht* der Perspektive der Frauenfiguren, sondern der eines extradiegetischen *Fokalisierers*.

Die Einschränkung des Raumes auch innerhalb des Hauses, das selbst ja schon eine Begrenzung gegen die Aussenwelt darstellt, gipfelt in der Blickkontrolle.³⁴ Diese wird namentlich durch Frauen ausgeübt, die versuchen, wenigstens mit Blicken über ihren auch innerhalb des Hauses beschränkten Freiraum hinauszudringen und, selbst (von ihren Männern) kontrolliert, ihrerseits Kontrolle über den Bewegungsraum anderer (Frauen) auszuüben. Auch die Realität der Blickkontrolle wird immer wieder eingehend beschrieben, und zwar aus der wechselnden Perspektive der

33 Ibid., 119.

34 Zur Trennung zwischen “innen” und “ausen” sowie zum Thema “Blicke” vgl. Hamid Naficy (1994), 136f. über “The Constitution of the Self and of Vision” und 140ff. über “Modesty and the System of Looking”.

beobachtenden und der beobachteten (Frauen-)Figuren. Mit einer einschlägigen Szene wird sogar bezeichnenderweise der Roman eröffnet:

“Die beiden Ehefrauen des Hadschi Mostafa beobachteten durch das Fenster die achtzehnjährige Witwe. (...) Die Ältere hatte schon das Fenster geöffnet, um Tuba anzusprechen, als diese die Arbeit unterbrach und sich zu ihr umwandte. (...) Dann ging sie auf ihr Zimmer zu. Sie wusste, dass die beiden sie noch immer beobachteten. Im Vorzimmer, als sie die Tür geschlossen und den Vorhang zugezogen hatte und sich vor den neugierigen Blicken der Frauen Hadschi Mostafas geschützt wusste, zog sie ihr Hemd aus. (...) Sie packte ihre Badeutensilien zusammen, warf sich den Tschador um und zog den Gesichtsschleier über, nahm das Bündel unter den Arm, schloss das Zimmer ab und ging auf die Haustür zu. Hadschi Mostafas Frauen waren wieder zum Fenster geeilt und die Ältere öffnete es, um Tuba zu fragen, wohin sie denn gehe.”³⁵

Die räumliche Beschränkung provoziert natürlich zu Ausbruchsversuchen, welche ebenfalls geschildert werden. Die dabei zu überwindenden Hindernisse: Räumlichkeiten und vor allem möglichst ungesehen zu durchquerenden Blickfelder werden minutiös (“zeitdeckend”) beschrieben. Dadurch kann der Leser nachvollziehen, welche mehrfachen Schranken die Bewegungsfreiheit der Frauenfiguren hemmen:

“Sie erhob sich und ging zur Kleidertruhe. Vorsichtig öffnete sie den Deckel und suchte, bis sie einen neuen Gesichtsschleier gefunden hatte. Sie setzte ihn auf und zog den Vorhang zur Seite. Leise und vorsichtig schlich sie an der schlafenden Zahra vorbei. Sie schlüpfte in ihre Schuhe und huschte mit lautlosen schnellen Schritten durch den Hof. (...) Bevor der Hadschi über die Treppen den Hof erreichte, hatte Tuba bereits den Türriegel zurückgeschoben und befand sich einen Augenblick später auf der Gasse (...)”³⁶

Nachdem wir den Fluchtversuch der Figur zunächst aus ihrer eigenen Perspektive erleben, wechselt die Perspektive plötzlich auf die Seite der “Wächter” über — die entsprechende Stelle haben wir in unserem Zitat übersprungen —, um dann wieder zur erfolgreichen Ausreisserin zurückzukehren.

Wenn es ihnen gelingt, der eindringlich beschriebenen Enge des Hauses zu entrinnen, verfallen die Frauenfiguren (wie die weibliche Protagonistin des Romans) angesichts des sich ihnen eröffnenden Raumes in

35 *Ṭūbā va maʿnā-i šab*, 9f.

36 *Ibid.*, 50.

euphorische Zustände. Diese werden aus personaler Sicht geschildert — aus “objektiver” Sicht handelt es sich ja um ein höchst banales Ereignis: einen Spaziergang auf der Strasse:

“Tuba, die bislang den Himmel nur als Viereck aus dem begrenzten Raum des Hofes gesehen hatte, versuchte jeden winzig kleinen Augenblick der Wahrnehmung der gewaltigen Grösse über sich mit all ihren Sinnen (...) zu speichern.(...)”³⁷

Jedesmal jedoch, wenn sich die Protagonistin der Handlung in die Männerdomäne der Öffentlichkeit wagt, kommt es zu (ebenfalls aus ihrer subjektiven Sicht beschriebenen) Szenen, in denen sie durch Männer handgreiflich oder mit Blicken bedroht, belästigt oder zumindest erschreckt wird; Männer, die “auf irgendeine Weise versuchen, ihren Schleier zu durchdringen”:

“(...) Als sie mit dem Essen fertig war, zog sie ihren Gesichtsschleier wieder nach unten und erhob sich, um zu gehen. Da erst bemerkte sie einen Mann, der einige Schritte hinter ihr stand und sie aufmerksam beobachtete. Sie rannte so schnell wie noch nie in ihrem Leben, bis sie wieder am Parlamentsgebäude ankam und ganz ausser Atem stehenblieb(...)”³⁸

Die Schwierigkeiten der Frauen, sich Raum zu erobern und dann auch davon Gebrauch zu machen, werden noch dadurch verdeutlicht, dass die Protagonistin, wenn sie sich denn aus dem Haus wagt, ihr erträumtes Ziel nicht erreicht. Nachdem sie sich voller Enthusiasmus aufgemacht hatte, um ihr Idol, Herrn Khiyābānī, im Parlament aufzusuchen, kehrt Ṭūbā entmutigt auf halbem Wege um:

“Tuba sah die Wachposten auf beiden Seiten des Toreingangs an. Konnte sie sie nach Herrn Khiyabani fragen? Sie hatten einen strengen Blick und achteten nicht auf die Frau. Tuba nahm ihren ganzen Mut zusammen und ging zunächst einige Schritte auf und ab.³⁹ (...) Jetzt war sie ganz sicher, dass sie auf keinen Fall

37 Ibid.

38 Ibid., 103.

39 Man beachte den ironischen Spannungsabfall zwischen den beiden Satzhälften! Die erste lässt erwarten, dass Ṭūbā nun das Wort an die beiden strengblickenden Wachposten richtet. Stattdessen reicht ihr “zusammengenommener Mut” nur dazu, vor ihnen auf und ab zu gehen — also den entscheidenden Schritt hinauszuschieben.

nach dem Herrn fragen würde. Sie befürchtete, man würde sie verscheuchen und verspotten. Was hatte eine kopftuchtragende Frau wie sie auch am Parlament zu schaffen?"⁴⁰

Der krasse Gegensatz zwischen dem Wunschtraum der Freiheit und Mobilität einerseits und der immer wieder in Beschränkung und Immobilität endenden Wirklichkeit andererseits zieht sich, demonstriert am Schicksal der Protagonistin, durch die gesamte *story*. Zu Beginn der *story* waren ihr die vier Wände eines Hauses als alptraumartiges Gefängnis erschienen, aus dem sie ausbrechen wollte:

“Ihr träumte, dass Hadschi Mustafas Frauen zwischen ihr und der Haustür einen tiefen Graben gezogen hatten, in dem pechschwarzes Wasser schwappte und an dessen Wänden schwarze Blutegel und Würmer hochkrochen. Schweissgebadet wachte sie auf (...)”⁴¹

Zum Schluss fragt sich Ṭūbā resigniert:

“Warum musste sie das Haus hüten? Warum durfte sie nicht, so wie sie es in ihrer Jugend wollte, durch Steppen und über Berge laufen und die Wahrheit suchen? Warum war sie gezwungen worden, in ihren vier Wänden zu bleiben? (...)”⁴²

Wir können abschliessend resümieren: In Šahrnūš Pārsīpūrs Roman ist die *Dimension des Raumes* besonders ausgearbeitet, und zwar in Korrelation zu den Frauenfiguren. Raum wird als *konstitutiver Aspekt der Frauenrealität* in den Blick gerückt. Die Beschränkung des weiblichen Bewegungsraumes durch Haus, Vorhang, Schleier und Blickkontrolle als Erfahrung teilweise klaustrophobischer Enge wird einerseits durch die detaillierte Schilderung der Räumlichkeiten aus der Sicht bzw. Perspektive der Figuren vor Augen geführt. Andererseits wird sie aber auch aus der Perspektive einer “objektiven Kamera” (eines extradiegetischen *Fokalisierers*) bewusst gemacht, welche nämlich auch solche Beschränkungen einfängt, die realistischerweise von den Frauenfiguren selbst nicht mehr bewusst wahrgenommen werden können.

40 Ṭūbā va ma^cnā-i šab, 102.

41 Ibid., 62.

42 Ibid., 469.

Bedenkt man, dass die Autorin im Gefängnis sass, als sie den vorliegenden Roman konzipierte, eröffnet sich in ihrer eindringlichen Beschreibung der Dimension des Raumes sogar noch ein ganz anderer, existentiellerer Realitätsbezug.

BIBLIOGRAPHIE

Bal, Mieke: *On Story-Telling. Essays in Narratology*. Sonoma, CA.: Polebridge Press, 1991.

Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP, 1978.

Eco, Umberto: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. Aus d. Ital. v. Burkhard Kroeber. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1994 (Original: *Six Walks in the Fictional Woods/Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Cambridge, Mass.: Harvard UP/ Mailand: R. C. S. Libri & Grandi Opere SpA, 1994).

Milani, Farzaneh: *Veils and Words. The Emerging Voices of Iranian Women Writers*. London - New York: I.B. Tauris, 1992.

Naficy, Azar: "Images of Women in Classical Persian Literature and in the Contemporary Iranian Novel" in: *In the Eye of the Storm. Women in Post-revolutionary Iran*. Hrsg. Mahnaz Afkhami u. Erika Friedl, London: I. B. Tauris, 1994, 115-130.

Naficy, Hamid: "Veiled Vision/Powerful Presences: Women in Post-revolutionary Iranian Cinema" in: *In the Eye of the Storm*, 131-150.

Paech, Joachim: *Literatur und Film*. Stuttgart: Metzler, 1988. (Sammlung Metzler, Bd. 235).

Pärsipūr, Šahrnūš: *Ṭūbā va ma'nā-i šab*. Teheran: Intišārāt-i Ispark, 31368/1989. (Dt. Übersetzung: *Tuba*. Zürich: Unionsverlag, 1995)

Pärsipūr, Šahrnūš: "Šināsnāma-i yak nivisanda", in: *Āraš* (Lognes/Frankreich), 25/26 (März/April 1993), 24-29.

Vogt, Jochen: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 7., neubearb. u. erw. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990 (WV-Studium, Bd. 145).

Weber, Ingeborg (Hrsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben. Poststrukturalismus. Weibliche Ästhetik. Kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Zima, Peter von (Hrsg.): *Literatur intermedial. Musik. Malerei. Photographie. Film*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.