

Inge Mees / Uta Windsheimer (Frankfurt am Main)

«Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin» –
Rodoredas *Mirall trencat* und die «gebrochene Spiegel»-Perspektive

En Vicenç ajudà el senyor Nicolau a pujar al cotxe. «Sí, senyor, com vostè mani». Després pujà la senyora Teresa. Sempre ho feien així, primer ell, després ella, perquè a l'hora de baixar havien d'aguantar-lo entre tots dos. Era una maniobra difícil i el senyor Nicolau necessitava molts miraments. Tiraren pel carrer de Fontanella i, al Portal de l'Angel, tombaren a la dreta. Els cavalls anaven al trot i les rodes, negres i vermelles, acabades d'envernissar, giravoltaven, lleugeres, passeig de Gràcia amunt.¹

Der Erzählauftakt des Romans *Mirall trencat* ist auch als «Auf-takt» eines Beitrags über die besondere Darstellungsperspektive Mercè Rodoredas in diesem Roman gut geeignet. Betrachten wir die ersten Sätze dieses Textstücks, so können wir zunächst feststellen, daß der Leser *in medias res* versetzt wird: der Erzähler führt mit keinem Wort in das Geschehen ein, steht im Hintergrund. (Das als zweiter Satz eingefügte Dialogbruchstück erscheint völlig unvermittelt, ohne ein *verbum dicendi*.) Der vierte und fünfte Satz jedoch lassen einen kolloquialen Ton anklingen,² den man in der Regel eher einer Roman-

¹ Mercè Rodoreda: *Mirall trencat*, Barcelona: Edicions 62, 1983, S. 37. Diese Ausgabe stimmt überein mit der Ausgabe in den *Obres completes*, Barcelona: Edicions 62, 1984 sowie mit der Erstausgabe, Barcelona: Club dels Novel·listes, 1974. Deutsche Ausgabe: *Der zerbrochene Spiegel*, Frankfurt: Suhrkamp, 1982, übersetzt von Angelika Maass. Obiges Zitat findet sich hier auf S. 33: «Vicenç half Herrn Nicolau in den Wagen. "Wie Sie befehlen, gnädiger Herr." Danach stieg Frau Teresa ein. Sie machten es immer so, zuerst er, danach sie, denn beim Aussteigen mußten sie ihn dann zu zweit stützen. Es war ein schwieriges Unterfangen, und mit Herrn Nicolau mußte man vorsichtig umgehen. Sie schlugen den Carrer de Fontanella ein, und beim Portal de l'Angel wandten sie sich nach rechts. Die Pferde liefen im Trab, und die Räder, schwarz und rot, frisch lackiert, rollten hurtig den Passeig de Gràcia hinauf.»

² Darauf deutet z. B. die Aufreihung «primer ell, després ella» hin, die, elliptisch, auf ein Verb verzichtet oder auch die parataktische Verknüpfung der beiden Teilsätze im fünften Satz durch die Konjunktion «i» anstelle einer hypotaktischen (Kausal-)Verknüpfung, also etwa: «era una maniobra difícil perquè el senyor Nicolau necessitava molts miraments».

figur als einem außenstehenden Erzähler zuordnet.³ Wir fragen uns, ob es möglicherweise Vicenç ist, der, ohne daß das kenntlich gemacht wäre, über die direkte Rede des zweiten Satzes hinaus weiterhin zum Leser «spricht». Es scheint, als würden wir auch mit seinen Augen auf das Geschehen blicken. Eine eindeutige Festlegung der Darstellungsperspektive (entweder auf den Erzähler oder Vicenç) ist allerdings nicht möglich. Erst die letzten beiden Sätze des hier ausgewählten Zitats zeigen unzweideutig eine auktoriale Perspektive. Doch haben wir, gleichsam in einem ersten Anflug, das kennengelernt, was sich im Laufe des Romans immer mehr als seine erzähltechnische Besonderheit herausstellen wird: die personale Erzählsituation mittels Reflektorfigur.

Wie eine Reflektorfigur auf die Darstellungsweise des Geschehens einwirkt, kann man am besten mit Stanzel folgendermaßen beschreiben:

Eine Reflektorfigur reflektiert, d. h. spiegelt Vorgänge der Außenwelt in ihrem Bewußtsein wider, nimmt wahr, empfindet, registriert, aber immer stillschweigend, denn sie «erzählt» nie, das heißt, sie verbalisiert ihre Wahrnehmungen, Gedanken und Gefühle nicht, da sie sich in keiner Kommunikationssituation befindet. Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewußtsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewußtsein der Reflektorfigur einen Niederschlag finden.⁴

Wie Mercè Rodoreda die Technik der Reflektorfigurperspektive im *Mirall trencat* einsetzt, können wir in besonderer Weise im weiteren Verlauf des ersten Kapitels sehen. Ein Oszillieren zwischen auktorialer Außenperspektive (mittels Erzählerfigur) und personaler Innenperspektive (mittels Reflektorfigur) mit einer Tendenz zu letzterer ist hier kennzeichnend. Das Besondere jedoch ist, daß nicht nur eine einzige, sondern mehrere Reflektorfiguren vorkommen.⁵ Betrachten wir den Roman insgesamt, so stellen wir fest, daß der Wechsel der Erzählsituation und damit des Blickwinkels sowie der Wechsel von einem Reflektor zu einem anderen meist kapitelweise vor sich geht. Im ersten Kapitel findet sich all dies in konzentrierter Form.

³ Hier kann man eine «Ansteckung» der Erzählersprache durch die Figurensprache im Spitzerschen Sinne annehmen. Vgl. Leo Spitzer: «Sprachmischung als Stilmittel und als Ausdruck der Klangphantasie» in: *Stilstudien II*, München: Hueber Verlag, 1961, S. 84–124; Erstveröffentlichung «Sprachmischung [sic!] als Stilmittel» in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 11 (1923), S. 193–216.

⁴ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985, S. 194. Vgl. auch S. 83–85, 190–239.

⁵ Teresa und Senyor Begú fungieren eindeutig als Reflektoren; Vicenç, Senyor Nicolau und Masdeu tendieren zumindest dazu.

Auch im zweiten Kapitel überwiegt eine reflektorperspektivische Darstellung,⁶ hier allerdings nur mit einem einzigen Reflektor (dessen Name gleich zu Beginn des ersten Satzes genannt wird). Der Anfang dieses Kapitels eignet sich sehr gut, Umschwünge von der Erzähler- zur Reflektorperspektive und umgekehrt zu beobachten:

Salvador Valldaura havia tancat els ulls mentre els violins anaven desgranant el primer tema de l'allegro con brio. Estava recollit, voltat d'aquelles onades que l'exaltaven i el deixaven gairebé sense respirar. Quan després dels tres acords de l'orquestra el piano començà a repetir la frase inicial, obri els ulls. A dalt de l'escenari, asseguda entre els primers violins, hi havia una noia amb un tros de punta que li penjava al capdavall de la faldilla. Aquell volant descosit era tan insòlit que es distraigué un moment de la música. Tornà a tancar els ulls i féu un esforç per concentrar-se.⁷

Bei den ersten drei Sätzen dieses Textstücks schauen wir mit den Augen des Erzählers auf das Geschehen: vergleichbar dem Einsatz im ersten Kapitel kommt er zwar in seiner Beschreibung einer neuen Situation völlig ohne auktoriale Präliminarien aus, ist aber dennoch präsent. Dann wechselt der beobachtete Ausschnitt: wir sehen nicht mehr Valldaura, sondern eine Geigerin. In diesem Moment geht aber offenbar nicht nur der «augen»fällige Wechsel von einem Objekt zu einem anderen vonstatten, sondern auch ein Wechsel des «Objektivs»: wir nehmen die Geigerin nicht mehr nur mit den Augen des Erzählers wahr, sondern auch mit den Augen Valldauras – wir haben ja gerade erfahren, daß er sie geöffnet hat. Während der Hauptsatz des vorletzten Satzes noch vorwiegend unter der Perspektive Valldauras erscheint (denn es ist in erster Linie dessen Meinung, daß der Volant «ungewöhnlich» sei), ist der Nebensatz wieder eher dem – zurückgetretenen – Erzähler zuzuschreiben. Mit dem letzten Satz hat Mercè Rodoreda wieder deutlich dessen Blickwinkel gewählt: der Leser erfährt durch den Erzähler, daß Valldaura wieder die Augen geschlossen hat. Dies markiert das Ende des kurzen Objektiv- (und Objekt-)wechsels und bekräftigt so unseren Eindruck, durch Valldaura hindurch das

⁶ Der Kapitelanfang, der letzte Absatz sowie einige – z. B. vorausdeutende – Einschübe sind einem auktorialen Erzähler zuzuschreiben.

⁷ *Mirall trencat* (s. Anm. 1), S. 46. Deutsche Übersetzung (s. Anm. 1), S. 42: «Salvador Valldaura hatte die Augen geschlossen, während die Geigen das erste Thema des Allegro con brio entwickelten. Er war ganz versunken, umgeben von den ihn erregenden Wogen, die ihm fast den Atem verschlugen. Als nach den drei Akkorden des Orchesters das Klavier den Eingangssatz zu wiederholen begann, öffnete er die Augen. Oben auf der Bühne saß zwischen den ersten Geigen ein Mädchen, unter dessen Rock ein Stück Spitze hervorschaute. Dieser lose Volant war so ungewöhnlich, daß er einen Augenblick lang von der Musik abgelenkt wurde. Er schloß die Augen von neuem und gab sich Mühe, sich zu konzentrieren.»

Mädchen wahrgenommen zu haben. Für uns Leser bedeutet dieser Reflektoreinschub, stärker in die Situation der Romanfigur Valldaura hineingezogen worden zu sein.

Das dritte Kapitel führt die überwiegend personale Erzählsituation des zweiten Kapitels eingangs mit derselben Reflektorfigur fort, schließt sich erzähltechnisch gesehen also direkt an. (Im weiteren Verlauf des Kapitels wechselt die Reflektorperspektive auf Teresa über.) Hier macht der Leser Bekanntschaft mit einer sprachlich-grammatikalischen Besonderheit der personalen Erzählsituation, die ihm im weiteren Romanverlauf noch öfters begegnen wird: dem Personalpronomen zu Anfang eines Kapitels, d. h. die Nichtbenennung der Person, um die es geht.⁸ In diesem Kapitel erscheint das Personalpronomen allerdings nicht bezuglos, denn der Leser ist erstens dank des vorangegangenen Kapitels auf den Reflektor Valldaura eingestimmt und vermutet ihn, da er nichts Gegenteiliges erfährt, auch weiterhin;⁹ zweitens hat er einen anderen Hinweis bekommen: die namentliche Nennung der Person in der Kapitelüberschrift. Es wird sich zeigen, daß letzteres für fast alle Kapitel mit pronominalem Einsatz zutrifft und daß dies in den meisten Fällen sogar der alleinige Anhaltspunkt ist, den der Leser erhält. Darüberhinaus wird besagter kleiner Fingerzeig auf die Reflektorfigur durch die besondere Form der Kapitelüberschriften – sie stehen alle in Klammern – wieder ein Stück zurückgenommen.¹⁰

Betrachten wir nun die rein quantitative Verteilung des Reflektorfigureneinsatzes im ersten Teil des Romans¹¹. Wir haben 14 von 18 Kapiteln, in denen das Erzählgeschehen überwiegend unter einer Reflektorperspektive erscheint. In 10 Kapiteln fungiert je eine Romanfigur allein als Reflektor;¹² selten tauchen in einem Kapitel zwei oder mehrere Reflektoren auf.¹³

Dieses Vorherrschen der Reflektorperspektive bedeutet, daß wir nicht – wie das bei einem auktorialen Erzähler der Fall wäre – von

⁸ Zum pronominalen Erzähleinsatz vgl. *Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), S. 207–223, 245.

⁹ Stanzel spricht in diesem Zusammenhang von der «Neigung (des Lesers) zur Perseveranz», (s. Anm. 4), S. 95.

¹⁰ Die deutsche Ausgabe (s. Anm. 1) hat diese Klammern unkorrekterweise nicht übernommen.

¹¹ Der Roman (s. Anm. 1) besteht aus insgesamt drei Teilen: der erste zählt 18, der zweite 21 und der dritte Teil 13 Kapitel.

¹² Im 5. und 18. Teresa, im 2. Valldaura, im 13. Jesús Masdeu, im 9. und 16. Armanda, im 10. und 12. Eladi und im 11. und 14. Sofia.

¹³ Teresa und Valldaura im 3., Teresa und Jesús Masdeu im 7. und Ramon, Maria und Jaume im 17. Kapitel. Im 1. Kapitel werden – wie bereits erwähnt – verschiedene Figuren als Reflektoren eingesetzt, hauptsächlich jedoch Teresa.

außerhalb (räumlich und zeitlich), d. h. aus Distanz auf das Geschehen blicken, sondern es gewissermaßen miterleben: Reflektorperspektive heißt, den Leser in das Hier und Jetzt der Handlung zu versetzen.¹⁴ Desweiteren fällt auf, daß viele verschiedene Romanfiguren als Reflektor fungieren. Wenn auch die Reflektorperspektive in der Romanproduktion unseres Jahrhunderts zu einem viel genutzten technisch-literarischen Moment wurde, so dürfte die Verteilung dieser Perspektive auf so viele Personen des Romans eine Besonderheit des *Mirall trencat* sein.

Um die Wirkung einer solchen Vervielfältigung der Reflektoren zu erfassen, scheint eine Unterscheidung zwischen Innenperspektive und Innensicht, wie sie Stanzel getroffen hat, hilfreich: Innenperspektive bedeutet lediglich, daß wir das Romangeschehen unter dem Blickwinkel einer Figur wahrnehmen, die innerhalb des Geschehens steht (im Gegensatz zur auktorialen Erzählsituation, die im Normalfall Außenperspektive impliziert, da der auktoriale Erzähler außerhalb des Geschehens steht). Innenperspektive mittels einer Reflektorfigur kann sich jedoch entweder auf die Welt außerhalb ihrer selbst beziehen, d. h. auf die Welt der anderen Romanfiguren – das entspräche der Außen-sicht – oder sich aber auf die innere Welt richten, auf eigene Gedanken und Gefühle, wofür Stanzel den Begriff der Innensicht wählt.¹⁵ In Anbetracht dessen, daß im *Mirall trencat* die Reflektoren dem Leser häufig nicht nur eine Innenperspektive erlauben, sondern zudem eine Innensicht, lernt der Leser sehr viele Figuren direkt (ohne Vermittlung eines auktorialen Erzählers) in ihren inneren Beweggründen kennen.¹⁶

Auch für den zweiten und dritten Teil des Romans gilt, daß wir kaum Kapitel finden, in denen nicht eine personale Erzählsituation vorherrscht. Die ersten 14 Kapitel (von insgesamt 21) des zweiten Teils setzen sogar alle in der Art ein, wie wir das im 3. Kapitel des ersten Teils gesehen haben: mit Personalpronomen – wobei die Autorin dem Leser mit der Überschrift (wie schon gesagt) hinter vorgehal-

¹⁴ Vgl. *Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), insbes. S. 221–226.

¹⁵ Vgl. *Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), insbes. S. 169–176.

¹⁶ Stanzel zeigt für die Analyse einer Ich-Erzählsituation die besondere Relevanz einer Unterscheidung zwischen erinnerndem (erzählendem) Ich und erinnertem (erlebendem) Ich [Vgl. *Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), insbes. S. 268–290]. In Bezug auf die personale Erzählsituation hat er eine äquivalente Unterscheidung zwischen einem «Reflektor der Gegenwart» und einem «Reflektor der Vergangenheit» etwa, wie sie (nicht nur) in diesem Roman vorkommen (vgl. z. B. 11. Kapitel, 1. Teil), nicht unternommen. Eine Untersuchung, inwieweit eine solche Kontrastierung für die Analyse einer personalen Erzählsituation von Belang sein könnte, steht noch aus.

tener Hand (= die Klammer) den Namen der Reflektorfigur zuflüstert, die dann erst nach mehreren Sätzen explizit benannt wird.¹⁷ Dieser auffällige Kapiteleinsatz findet sich im dritten Teil (bis auf ein vereinzelt Beispiel im 7. Kapitel) nur noch einmal gehäuft in den letzten vier Kapiteln (10. – 13.).

Als eindeutigen Höhepunkt dieser Kapitel mit pronominalem Anfang, und zwar gerade in Bezug auf diesen (und als einen Höhepunkt des Romans überhaupt), muß man wohl das letzte, «(La rata)» betitelt, ansehen. Allein schon die Erwähnung einer Ratte auf dem Hauptschauplatz des Geschehens, der Villa, hätte dem Leser die Verwahrlosung dieser vorher so prächtigen Gebäude klar werden lassen. Doch nicht genug damit: der Erzählblickwinkel¹⁸ richtet sich außerdem so ausschließlich auf die Ratte, daß sie auf einem «Rundgang» durch Garten und Haus den Leser gewissermaßen mitnimmt und ihm so den Zerfall doppelt vor Augen führt.

Mercè Rodoreda formuliert im Vorwort zu *Mirall trencat* eine interessante Charakterisierung ihres Romans, die uns dessen besondere Darstellungsweise weiter erschließen wird:

Però si la novel·la, creguem el que s'ha dit i repetit fins a la sacietat, és un mirall que l'autor passeja al llarg d'un camí, aquest mirall reflecteix la vida. Jo, en tot el que tenia escrit

¹⁷ Ausgenommen hiervon ist Kapitel 2, wo wir den Hinweis auf den Reflektor nicht der Überschrift entnehmen können. So vermutet der Leser, daß die Reflektorfigur aus dem 1. Kapitel fortgeführt wird, was sich auch als richtig erweist. (Vgl. auch Anm. 9.)

¹⁸ Der Begriff Erzählblickwinkel deutet schon an, daß es einen Erzähler gibt. Genaugenommen liegt also keine Reflektorperspektive vor, denn wir schauen nicht mit den Augen der Ratte auf die fiktive Welt des Romans, sondern mit den Augen des Erzählers auf die Ratte. Er richtet seinen Blick so ausschließlich auf die Ratte, daß wir mit Stanzel von einer Personalisierung der Erzählsituation [*Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), insbes. S. 208, 213, 216, 221–232, 248–257] sprechen können. Besonders deutlich wird dies, wenn sich der Erzähler in seiner Sprache der optischen Wahrnehmung der Ratte anzunähern versucht, wie es z. B. in der Wahl des Wortes «ombres» (Schatten) anstatt «homes» (Männer) im folgenden Zitat augenscheinlich wird: «Veïé tres ombres altes que es movien d'una banda a l'altra. Estigué quieta tot el matí i a migdia una de les ombres s'acostà al seu jac i l'hi esbarrià.» [*Mirall trencat* (s. Anm. 1), S. 296.] Übersetzung (s. Anm. 1), S. 310: «Sie sah drei große Schatten, die sich hin und her bewegten. Den ganzen Morgen lang hielt sie sich ruhig, und am Mittag näherte sich einer der Schatten ihrem Lager und zerwühlte es ihr.» Vgl. hierzu auch Anm. 3.

de la novel·la d'una família, només en reflectia trossos. El meu mirall al llarg del camí era, doncs, un mirall trencat.¹⁹

Das «bis zum Überdruß wiederholte» Postulat, auf das sich Mercè Rodoreda hier bezieht, finden wir zu Anfang des Romans wieder, diesem als Leitwort vorangestellt:

«Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin».

Saint-Réal²⁰

Dieses Zitat wirft einige Fragen auf: 1. wird dieser berühmte Satz bekanntlich Stendhal und nicht Saint-Réal zugeschrieben,²¹ 2. lautet er im Original etwas anders: «Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route»²² und 3. ignoriert Mercè Rodoreda den Kontext, in dem er bei Stendhal steht.²³

Stendhal geht es um ein realistisches Bild, das der Roman von der Wirklichkeit wiedergeben soll, d. h. um ein Wirklichkeitsabbild ohne Beschönigung und Vertuschung unangenehmer Wahrheiten. Mercè Rodoreda hingegen – und damit kehren wir zu ihrer Charakterisierung des *Mirall trencat* zurück – deutet den ersten Satz, in dem Stendhal Roman mit Spiegel gleichsetzt, isoliert als Aufforderung, in einem

¹⁹ *Mirall trencat* (s. Anm. 1), S. 22. Übersetzung (s. Anm. 1), S. 17–18: «Doch wenn der Roman, glauben wir einmal das, was man bis zum Überdruß gesagt und wiederholt hat, ein Spiegel ist, den der Autor einen Weg entlangträgt, so reflektiert dieser Spiegel das Leben. Ich aber reflektierte in allem, was ich von dem Roman einer Familie bereits geschrieben hatte, nur Stücke. Mein Spiegel entlang dem Weg war also ein zerbrochener Spiegel.»

²⁰ *Mirall trencat* (s. Anm. 1), S. 12; Übersetzung (s. Anm. 1), S. 5.

²¹ Vgl. *Dictionnaire des citations françaises*, Paris: Le Robert, 1978, Zitat-Nr. 8787, S. 784. Von dem Historiker Saint-Réal (1639–1692), dessen Werk Schiller seinen Don Carlos-Stoff entnahm, findet sich hier kein einziges Zitat. Inwieweit die Klangähnlichkeit der beiden Namen bei der anzunehmenden Vertauschung eine Rolle gespielt hat, muß offen bleiben.

²² Stendhal: *Le Rouge et le Noir*, ed. Henri Martineau, Paris: Editions Garnier, 1960, 2. Bd, Kap. 19, S. 357. Die Literaturkritikerin Carme Arnau, die die Einleitung «Mercè Rodoreda» für die von uns benutzte Ausgabe des *Mirall trencat* geschrieben hat (s. Anm. 1, S. 5–10), hat sich um eine Verifizierung des Zitats nicht bemüht, vielmehr wiederholt sie den Fehler (S. 10): «(...) Perquè si a l'encapçalament de *Mirall trencat* hi podem llegir la coneguda definició de Saint-Réal, "Una novel·la és un mirall que es passeja al llarg d'un camí", (...).» Auch in der deutschen Übersetzung (s. Anm. 1, S. 5) wurde eine Korrektur bzw. Anmerkung zur Zitatangabe versäumt.

²³ Vgl. *Le Rouge et le Noir* (s. Anm. 22): «Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route. Tantôt il reflète à vos yeux l'azur des cieux, tantôt la fange des bourbiers de la route. Et l'homme qui porte le miroir dans sa hotte sera par vous accusé d'être immoral! Son miroir montre la fange, et vous accusez le miroir! Accusez bien plutôt le grand chemin où est le bourbier, et plus encore l'inspecteur des routes qui laisse l'eau croupir et le bourbier se former.»

Roman «das (ganze) Leben» zu reflektieren. Im Gegensatz dazu zieht sie für ihren Roman den Schluß, sie reflektiere «nur Teile des Lebens» und deswegen sei ihr Roman ein «zerbrochener Spiegel».

Man kann sich fragen, ob das nicht immer so ist: kann ein Spiegel, ein erzählendes Werk anderes, als nur «Teile des Lebens» reflektieren? Es wäre gewiß verfehlt, Mercè Rodoreda so zu verstehen, daß ein intakter Roman=Spiegel impliziere, tendenziell alle «Unbestimmtheitsstellen» im Ingardenschen Sinne²⁴ auszufüllen, d. h. keine Informationslücke mehr offen zu lassen. Ingarden hat richtig hervorgehoben, daß in den Unbestimmtheitsstellen eine Seinsbedingung literarischer Werke liegt.²⁵ Selbst wenn ein Roman das «ganze» Leben einer/mehrerer Person/en erzählt, bleiben dennoch Lücken offen, «Teile des Lebens» unerzählt.

Geht man einmal davon aus, daß ein Romanautor in seinem Werk Wirklichkeit, Welt, Leben hauptsächlich spiegelt, so wird man zugleich einräumen müssen, daß der Autor gleichsam im Vorfeld bereits Entscheidungen fällt, die für die Art des Spiegelns nicht unerheblich sind. Gemeint ist in erster Linie die Entscheidung zwischen den drei typischen Erzählsituationen, nämlich der Ich-, der auktorialen und der personalen Erzählsituation. Die Entscheidung Mercè Rodoredas für eine vorwiegend personale Erzählsituation bedeutet, daß das Geschehen der fiktiven Romanwelt vorwiegend durch das Bewußtsein einer Romanfigur (der jeweiligen Reflektorfigur) hindurch erscheint. Von vornherein ist hier also der Roman=Spiegel einem «Aspekt von Partikularität, Ausschnitthaftigkeit, d. h. Unvollständigkeit»²⁶ unterworfen²⁷ und damit der Eindruck bestärkt, daß «nur Teile des Lebens» reflektiert werden.

Setzen wir mit Bezugnahme auf Stanzels *Theorie des Erzählens* das

²⁴ Vgl. Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Max Niemeyer, 1965, S. 261–270; s. auch ders.: «Konkretisation und Rekonstruktion» in: Rainer Warning: *Rezeptionsästhetik*, München: Wilhelm Fink, 1975, S. 44–50 und *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, S. 10–12, 49–55, 250–255, 300–304, 409–413.

²⁵ *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes* (s. Anm. 24), S. 10–12, 49–55.

²⁶ *Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), S. 197.

²⁷ Nur ein auktorialer Erzähler, der *per definitionem* außerhalb der Romanwelt und gewissermaßen über ihr steht, indem er Zugriff auf das ganze Leben der Romanfiguren hat, bietet Gewähr dafür, dieses Leben so weit zu explizieren, als es für das erzählte Geschehen von Belang ist. Ein Reflektor hingegen vermittelt dem Leser immer nur das, was sein Bewußtsein aufnimmt. Vgl. auch *Theorie des Erzählens* (s. Anm. 4), S. 204–206.

Verb «spiegeln» dem Verb «erzählen» gegenüber,²⁸ so stellen wir fest (gleichsam indem wir Mercè Rodoredas Leitwort als für den auktorialen Erzählertyp unzutreffend charakterisieren), daß einzig die Reflektorfigurtechnik eine Möglichkeit zu einer wirklichen Spiegelperspektive bietet. (Einen Reflektor zeichnet aus, daß er etwas zurückstrahlt, reflektiert, spiegelt.) Wenn wir als Gleichung Reflektor = Spiegel aufstellen, gilt demzufolge: viele Reflektoren = viele Spiegel oder viele Teilstücke eines (zerbrochenen) Spiegels. Mit anderen Worten: der Eindruck Mercè Rodoredas, sie erzähle «nur Teile des Lebens» (was sie ja mit der Zerbrochenheit des Spiegels zu meinen scheint), kommt durch die große Zahl der Reflektoren, die sie einsetzt, zustande. Daß der in dem Stendhal-Motto gegebene Selbstkommentar Mercè Rodoredas noch ein ganzes Stück weiterführt, als zunächst ersichtlich, entschlüsselt sich dem Leser erst im Roman selbst. Eine einzige Stelle, genauer gesagt ein einziges Adjektiv verweist darauf:

El mirall s'havia trencat. Els bocins s'aguantaven en el marc, però uns quants havien saltat a fora. Els anava agafant i els anava encabint en els buits on li semblava que encaixaven. Les miques de mirall, desnivellades reflectien les coses tal com eren?²⁹

Der Schlüssel liegt in dem Epitheton zu «miques», nämlich in «desnivellades»: der zerbrochene Spiegel liegt nicht in planen Stücken vor uns. Das Besondere ist die Art der Anhäufung der einzelnen Scherben, ihr Zueinander-Stehen, ihre Beziehung, die sie als ehemals einheitlicher Spiegel zueinander eingehen: es sind schräge, gegeneinander verkantete Spiegelstücke.

Daß dies eine außerordentlich anschauliche Kennzeichnung der Erzähltechnik im *Mirall trencat* ist,³¹ wird ersichtlich, wenn man den besonderen Effekt eines solchen Roman=Spiegels von «miques desnivellades» erkennt: er birgt nämlich die Möglichkeit einer zwei-, mehr- oder vielfachen Spiegelung desselben Objektes (oder Ausschnitte

²⁸ Vgl. Stanzels Definition einer Reflektorfigur, die bereits oben (bei Anmerkungsziffer 4) zitiert wurde.

²⁹ *Mirall trencat* (s. Anm. 1), S. 258-259. Übersetzung (s. Anm. 1), S. 271: «Der Spiegel war zerbrochen. Die Stückchen wurden vom Rahmen gehalten, aber ein paar waren herausgesprungen. Sie nahm sie eins ums andere und fügte sie in die Lücken ein, dort, wo sie glaubte, daß sie hineinpaßten. Reflektierten die Spiegelsplitter, aus der Waagrechten gebracht, die Dinge so, wie sie waren?»

³⁰ Übersetzung (s. Anm. 29): «aus der Waagrechten gebracht».

³¹ Obwohl die Autoren des neu erschienenen BÜchleins *Comentari de textos literaris*, J. Bargalló, L. Figuerola, M. Palau und J. M. Pallàs, genau der von uns ausgewählten Textstelle vier Seiten (S. 133-136) widmen, interpretieren sie an diesem zentralen Hinweis vorbei (Barcelona: Columna Edicions, 1987).

davon), aus verschiedenen Winkeln, d. h. unterschiedlicher Perspektive.

Dieses Phänomen tritt uns an mehreren Stellen des Romans entgegen,³² am frappantesten jedoch in den Kapiteln 11 und 12 des zweiten Teils. Der Beginn des 12. Kapitels (genauer gesagt die Überschrift und der erste Satz) scheint für den Leser, was den Reflektoreinsatz anbelangt, keinerlei Überraschungen mehr zu bieten: es ist nun das 12. Mal, daß er hintereinander einen pronominalen Kapitelanfang erlebt, was ihn in das «Erraten» der Reflektorfigur eingeübt hat. So sicher der Leser bereits jetzt ist, daß hier Maria als Reflektor fungiert, so verwirrend muß für ihn die Zeit sein, von der hier erzählt wird. Bislang schritt die erzählte Zeit mit der Erzählzeit voran, machte zwar manchmal erstaunliche Sprünge,³³ aber immer nach vorn, dem Prinzip der Chronologie folgend. Zu Beginn des 12. Kapitels jedoch fragt sich der Leser: welche Chronologie kann vorliegen, wenn Ramon am (offenen) Ende des vorangegangenen Kapitels für unabsehbar lange von zu Hause wegging und jetzt offenbar wieder (?) zu Hause, in der Villa, ist. Lesen wir weiter, so bekommen wir immer mehr Indizien dafür, erstaunt anzunehmen, daß es sich um dieselbe Zeit und um denselben Handlungskontext wie in Kapitel 11 handeln muß. Mit anderen Worten: es wird für den Leser mehr und mehr zur Gewißheit, daß zum einen dieselbe Handlung vorliegt, zum andern aber eine völlig verschiedene Perspektive (die ja auch die einzige erzähltechnische Begründung für eine zweite Darstellung der gleichen Handlung ist). Diesmal betrachten wir das Geschehen nicht mit den Augen Ramons, sondern mit den Augen Marias. Mercè Rodoreda hat auf diese Art die Perspektive – bis zu diesem Punkt von ihr als technisches Mittel zum Zweck der Darstellung von fiktiver Welt gehandhabt – zum Zweck selbst erhoben. Ihre einzig relevante Erzählabsicht liegt in der Darstellung nicht mehr durch, sondern von Perspektive, oder anders ausgedrückt: ihr Ziel ist die Perspektive schlechthin.

³² So z. B. die Entdeckung, daß die Klingel zur Villa einen Löwenkopf darstellt, die verschiedene Reflektoren machen, wie z. B. Masdeu (7. Kap., 1. Teil), der Notar Riera (7. Kap., 3. Teil) und die Möbelmänner (8. Kap., 3. Teil).

³³ Als Beispiel sei hier nur der Zeitsprung zwischen dem 5. und dem 6. Kapitel, Teil 1, erwähnt: Der Leser erfährt erst nachdem ihn der Anfang von Kapitel 6 mitten in einen neuen Handlungskontext versetzt hat, daß inzwischen etwa vier Jahre vergangen sein müssen. Denn: im 5. Kapitel war Sofia noch ein Säugling, jetzt entnimmt der Leser einem Nebensatz: «Es sentiren corredisses i entrà la Sofia, que ja tenia quatre anys». [*Mirall trencat* (s. Anm. 1), S. 69]. Übersetzung (s. Anm. 1), S. 68: «Man hörte eiliges Getrappel, und herein kam Sofia, die schon vier Jahre alt war».

«Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long du chemin» – diesem selbstgesetzten (und -interpretierten) Leitwort folgte Mercè Rodoreda zwar zunächst, transzendierte es dann aber und eröffnete sich – wie wir sahen – neue Perspektiven im buchstäblichen Sinne des Wortes. In dem eigenen Leitwort, das sie dadurch fand und das sich im Romantitel in doppelter Hinsicht wider«spiegelt», finden wir ihre charakteristische Art der Darstellung von Welt auf den Begriff gebracht, der es zu verdanken ist, daß *Mirall trenca* seinen Platz unter den großen Erzählwerken innerhalb der modernen Weltliteratur einnimmt.