

Zur Verortung des weiblichen Begehrens

Federica Montsenys anarchistisch-literarische Entwürfe von Liebe und Freund*innenschaft

Christina Wieder

1. Frauenfiguren der Massenkultur

Figuren wie die ›moderne Frau‹, die ›Garçonne‹ oder die ›Flapper‹ wurden zu Beginn des 20. Jahrhunderts von zahlreichen Schriftsteller*innen – etwa Carmen de Burgos oder Victor Margueritte¹ – literarisch verarbeitet, neu konzipiert und als wiederkehrende Protagonistinnen ihrer Erzählwelten etabliert. Diese Frauenfiguren, deren Erscheinen ein international synchron auftretendes Phänomen war,² oszillierten zwischen literarischen, künstlerischen und vor allem avantgardistischen Kreisen und hingen in ihrer Genese eng mit den sich im Aufbau befindlichen Massenmedien der 1920er und 1930er Jahre zusammen.³ Sie wurden nicht nur zu berühmte-berüchtigten Figuren im Film, in der Fotografie oder in Magazinen und Bildillustrierten, auch in populären Literaturformaten – etwa jenen der anarchistischen Presse – traten sie durch ihre weitreichende Strahlkraft in Erscheinung.

-
- 1 Carmen de Burgos beschäftigte sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts sowohl in ihrer journalistischen als auch in ihrer literarischen Arbeit mit den Anliegen der ›modernen Frau‹, etwa in *El divorcio en España* (1904) und *La mujer en España* (1906) oder in dem Roman *La malcasada* (1923). Victor Margueritte schuf mit *La Garçonne* (1922) eine moderne Titelheldin sowie eine über literarische Kreise hinaus wirksame Symbolfigur für sexuelle Befreiung und Emanzipation.
 - 2 Insbesondere die Beiträge des Sammelbandes von Weinbaum, Alys Eve (Hg.), *The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization*, Durham: Duke University Press 2008, zeigen, dass die ›moderne Frau‹ keine Figur ist, die in ihrer Entstehung einem spezifisch nationalen Kontext zugeordnet werden kann, sondern zu Beginn des 20. Jahrhunderts an verschiedenen Orten auftritt.
 - 3 Vgl. Breuss, Susanne: »Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930«, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Kampf um die Stadt*, Wien: Czernin 2010, S. 168–176; Otto, Elizabeth/Rocco, Vanessa (Hg.), *The New Woman International. Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2011.

Solche neuen Medien und Publikationsformate brachten schließlich Plattformen und Diskussionsforen für junge, unter anderem kunstschaftende Frauen hervor, um darin Rollenbilder und Geschlechterstereotypen zu verhandeln und die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit in den Blick zu nehmen, zu überdenken oder gar neu zu setzen. Zwar unterschieden sich ›moderne Frauen‹ in ihren politischen und emanzipativen Anliegen sowie in ihrer visuellen, literarischen oder ideologischen Ausgestaltung graduell, und existierten in erster Linie als mediales Ideal eines neuen und (sexuell) selbstbestimmten Frauseins.⁴ Doch waren sie gleichzeitig ein unübersehbares Zeugnis einer krisenhaften Männlichkeit sowie eines als verstaubt geltenden und krisenbehafteten Beziehungsmodells: der Ehe.⁵

Die ›moderne Frau‹ trat schließlich als Idealbild und ›progressiver‹ Gegenentwurf zu ›konservativen‹ Frauenfiguren, die durch Mutterschaft und Häuslichkeit definiert wurden, in eine ihr neue Öffentlichkeit ein und begeisterte durch ihr modebewusstes, freiheitsliebendes und emanzipiertes Auftreten. Eine solche, den emanzipativen Gestus der ›modernen Frau‹ unterstreichende Lesart ignoriert jedoch den Umstand, dass dieser Identitätsentwurf schon durch seine tiefe Verwobenheit mit den Massenmedien auf das Engste mit der modernen Konsumkultur verbunden war und damit auch seine politischen Anliegen in einer kapitalistischen Logik verhaftet blieben. Die ›moderne Frau‹ wurde zwar zu einer Trendfigur der modernen Zeit, es lassen sich an ihr allerdings auch die Ambivalenzen der Moderne und ihrer gesellschaftlichen Entwicklungen aufzeigen. Denn so sehr das Bestreben, die Moderne in epochale Kategorien zu zwingen, fortbesteht, der Wunsch nach klaren Grenzen nach Außen und innerer Geschlossenheit vorherrscht, so deutlich zeigen die parallel existierenden künstlerischen Strömungen und Positionen sowie die in ihnen kursierenden Figuren – etwa die ›moderne Frau‹ –, dass die Komplexität der Moderne genau in der Parallelität und Widersprüchlichkeit von Ideen fortwirkt.⁶

4 Für Analysen, die weniger das mediale Bild der ›modernen Frau‹, sondern ihre gesellschaftspolitische Handlungsmacht in den Blick nehmen, vgl. Cott, Nancy F.: »Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre«, in: Françoise Thébaud (Hg.), *Geschichte der Frauen*, Bd. 5. 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 93-110; Gehmacher, Johanna: »Die ›moderne Frau‹. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung«, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*, Wien: Turia+Kant 2014, S. 152-161.

5 Die konfliktreiche Beziehung zwischen neuen Frauenbildern, veralteter Männlichkeit und der Krise der Ehe beschreibt auch der Historiker Hanisch, Ernst: *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2005, S. 195-212.

6 Peter Gay bringt diese ideologische Ambivalenz und Gleichzeitigkeit auf den Punkt, wenn er schreibt, dass die Moderne sich mit »nahezu jedem Glaubensbekenntnis einschließlich Konservatismus oder gar Faschismus und mit nahezu jedem Dogma von Atheismus bis hin zum Katholizismus« vertragen würde. Gay, Peter: *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a.M.: Fischer 2008, S. 24.

Während viele Kunsttreibende in hoffnungsvoll-utopischen Entwürfen eine bessere Gesellschaft imaginierten, skizzierten andere düstere Szenarien der Moderne, die sie etwa im ›Moloch Stadt‹ mit Hochhäusern umgeben von dunklen Wolken realisiert sahen. Für die genannten Frauenfiguren der Massenkultur war das städtische Umfeld jedoch ein faszinierendes Experimentierfeld. Die neuen Medien von Film bis Bild illustrierte unterstrichen den urbanen Charakter der ›modernen Frau‹ und inszenierten die Großstadt als ihr natürliches Habitat. Dort konnte sie sich frei bewegen, ob in schicken Schuhen oder sportlichen Schritts, mit Hut oder in Hosen, die Straßen entlang flanierend, teils hastig, teils träge von der Arbeit,⁷ ins Café oder ins Kino schlendernd oder den Nachtclub erkundend. Die Stadt schien für all ihre Facetten etwas parat zu haben. Während die einen also die modernen Metropolen als Emanzipations- und Möglichkeitsraum verstanden, war sie für die anderen das Epizentrum moderner Schreckensbilder. Nicht selten wurde die Frauenemanzipation und die damit einhergehenden politischen und gesellschaftlichen Errungenschaften selbst dazugezählt – etwa das Wahl- oder das Scheidungsrecht.

Ich möchte nun aber diese modernen Aushandlungen zu Emanzipationsräumen sowie zu Orten des weiblichen Begehrens nicht als vereinfachten Generationenkonflikt im Umbruch der Moderne skizzieren oder kritische Blicke auf Darstellungen weiblicher Handlungsräume in der Stadt als reaktionäres oder gar anti-emanzipatives Denken abhandeln. Vielmehr möchte ich durch Einbezug weniger bekannter Texte der spanischen Populärkultur darauf hinweisen, dass eine solche allzu starre Kategorisierung nur durch gewisse historische und kulturelle Auslassungen fortgeschrieben werden kann. Denn wie ein Blick auf das literarische Schaffen der Anarchistin Federica Montseny beweist, wurden durchaus andere Räume und Sphären erkundet, die außerhalb des städtischen Bereichs im ruralen Raum oder in den Bergen lagen und in denen weibliches Begehren abseits ehelicher Verbindungen und abseits der großen Metropolen erforscht, entwickelt und entfaltet werden konnte. Mein Beitrag fragt deshalb nach alternativen Konzeptualisierungen neuer Frauenrollen und damit zusammenhängenden Modellen der Partner*innenschaft in populären Literaturformaten der anarchistischen Presse Spaniens, konkret im Werk von Federica Montseny. Er nimmt insbesondere zwei Werke der Autorin – *Amor en Venta* (1934) und *Heroínas* (1934) – in den Blick, welche eben genannte Herausforderungen von neuen Geschlechterrollen und die Notwendigkeit zu neuen Beziehungsmodellen zentral verhandeln.

7 Die ›moderne Frau‹ ist zudem eine, die stark das öffentliche Bild der sich neu herausbildenden Angestelltenkultur prägte. Unter anderem durch sie fanden solche neuen Anstellungsverhältnisse mediale Repräsentationen, die nicht zuletzt von zeitgenössischen Beobachter*innen, z.B. von Siegfried Kracauer, analysiert wurden. Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Angestellten (1939), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

2. Anarchistisch lieben

Die Tatsache, dass die anarchistische Bewegung in Spanien zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre weitreichenden Einfluss hatte und die gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Entwicklungen des Landes maßgeblich mitgestaltete, ist heute – nicht zuletzt aufgrund der jahrzehntelangen Verdrängung des anarchistischen Erbes während des Franquismus – weitgehend in Vergessenheit geraten.⁸ Das literarische Schaffen der Schriftstellerin, Gewerkschafterin und Politikerin Federica Montseny erinnert jedoch an ihren weitreichenden gesellschaftlichen und politischen Einfluss und ist ein bemerkenswertes Zeugnis des Engagements der Schriftstellerin für die Emanzipation der Frau, insbesondere der Arbeiterin.

Federica Montseny Mañé wurde am 12. Februar 1904 in eine äußerst aktive anarchistische Familie geboren. Heute ist sie in erster Linie durch ihre gewerkschaftliche Tätigkeit sowie ihre Rolle als erste spanische Ministerin (für Gesundheit) bekannt. Ihre Mutter war Teresa Mañé (auch bekannt als Soledad Gustavo), Reformpädagogin und Pionierin der *Escuela Moderna*, ihr Vater Juan Montseny (auch bekannt als Federico Urales), der wie die Mutter als Schriftsteller und Herausgeber aktiv war. Gemeinsam begründeten Federica Montsenys Eltern die populäre Romanreihe *La Novela Ideal*, die von ca. 1925 bis 1938 in zahlreichen Ausgaben erschien und mit je 10.000 bis 50.000 Exemplaren weite Verbreitung fanden. Als Supplement der *Revista Blanca*, der meistgelesenen anarchistischen Zeitung Spaniens, zirkulierten die *Novelas Ideales* in fast allen Regionen des Landes. Diese Kurzromane, die sich literarisch mit anarchistischen Agenden und Positionen beschäftigen, können als Subgenre des spanischen Groschenromans beschrieben werden und sollten durch ihre einfache und zugängliche Sprache, Leser*innen die Prinzipien des Anarchismus näherbringen. Zudem nutzen die Herausgeber*innen intensiv die Möglichkeiten der neuen Medien, etwa kleine und damit leicht produzier- und konsumierbare Formate sowie visuell ansprechende, oft plakative Covergestaltungen, und positionierten sich damit inmitten der Entwicklungen zur populären Massenkultur.⁹ Dies, sowie der zentrale Stellenwert der Frauenemanzipation in der anar-

8 Vgl. Edelmayr, Friedrich (Hg.), *Anarchismus in Spanien/Anarquismo en España*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2008; Esenwein, George Richard: *Anarchist Ideology and the Working-Class Movement in Spain, 1868-1898*, Berkeley: University of California Press 1989; Hofmann, Bert/Joan i Tous, Pere/Tietz, Manfred (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995; Vicente Villanueva, Laura: *Historia del anarquismo en España: utopía y realidad*, Madrid: Catarata 2013.

9 Wie Marisa Siguan Boehmer festhält, ist die spanische Massenkultur der 1920er und 1930er Jahre ein wenig erforschtes Gebiet, insbesondere die anarchistische Literatur wurde dabei vernachlässigt. Bis dato existieren kaum Studien, die sich der Bedeutung dieser *Novelas Ideales* in der Entwicklung der spanischen Massenkultur widmen. Vgl. Suguan Boehmer, Marisa:

chistischen Bewegung, führte schließlich dazu, dass Verhandlungen um die Figur der ›modernen Frau‹ essenzielle Bedeutung in den Romanen bekamen. Die *Novelas Ideales* wurden schließlich zu einem literarischen Diskussionsforum, um die Stellung der (modernen) Frau, ihr Begehren und ihre Beziehungsvorstellungen in der (anarchistischen) Gesellschaft zu debattieren.

Durch ihre familiäre Nähe zur anarchistischen Bewegung und Literatur wurde Federica Montseny schon früh schriftstellerisch tätig. Sie verkehrte in avantgardistischen Literaturkreisen und veröffentlichte mit nur fünfzehn Jahren ihre erste Novelle *Horas Trágicas* (1920). Zahlreiche weitere, in der Romanreihe *La Novela Ideal* publizierte Werke folgten, darunter *Amor de un día* (1920), *El amor nuevo* (1920) oder *Maternidad* (1920), die sich, wie die Titel bereits anklingen lassen, mit Mutterschaft, Modellen der Partner*innenschaft sowie der Liebe aus weiblicher Perspektive beschäftigten. Diese teils abschätzig als *novelas rosas* klassifizierten kurzen Narrationen bedienten zwar gewisse Klischees des Genres, erweiterten dieses jedoch markant, wie Nuria Cruz-Cámara argumentiert, indem sie eine weibliche Erzählperspektive etablierten, die Anliegen von Frauen sichtbar machten und schließlich zur Schaffung einer feministischen Öffentlichkeit beitrugen.¹⁰ Mit nur zwanzig Jahren veröffentlichte Montseny ihren ersten Roman, *La Victoria* (1925), mit dem selbstsprechenden Untertitel »Novela en la que se narran los problemas de orden moral que se le presentan a una mujer de ideas modernas.«¹¹ Sie leitete damit eine Debatte rundum das Bild der ›modernen Frau‹ ein, die über anarchistische Kreise hinaus Wellen schlagen sollte. Der Text nahm einen zentralen Platz in den Kontroversen rundum Geschlechterrollen in Spanien ein und schuf einen literarischen Raum für kritische Perspektiven auf scheinbar neue und progressive Weiblichkeits- und Beziehungsvorstellungen.¹²

Wie die meisten spanischen Anarchist*innen vertrat Montseny die Position, die Ehe basiere auf Ausbeutungsverhältnissen und stelle primär eine wirtschaftliche Übereinkunft dar, denn sie sei nicht mehr als eine staatlich legitimierte Form der Prostitution.¹³ Gleichmaßen wie im Bordell für Sex bezahlt würde, sei die Frau

Literatura popular libertaria (1925-1938), Barcelona: Península 1981; Dies.: »La Novela Ideal – Anarchistische Volksliteratur (1925-1938)«, in: Bettina Bannasch (Hg.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen: Narr 2005, S. 77-86.

10 Cruz-Cámara, Nuria: *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*, Suffolk: Boydell & Brewer 2015, S. 60-69.

11 Montseny, Federica: *La victoria*, Barcelona: Costa 1930.

12 N. Cruz-Cámara: *La mujer moderna*, S. 59-60.

13 Die aktuelle Forschung brachte unterschiedliche Begrifflichkeiten hervor, um über sexuelle Handlungen zu sprechen, die gegen Entgelt verrichtet werden, darunter Sexarbeit, Sex als Tauschmittel oder kommerzielle Sexualität. Der Begriff ›Prostitution‹ wurde von Anarchistinnen zeitgenössisch selbst verwendet und übernahm in dieser Form auch eine durchaus provokative und argumentative Funktion, da er insbesondere den Zwangs- und Ausbeu-

in der Ehe in den wirtschaftlich-patriarchalen Fängen des Familienoberhauptes gefangen, erst denen des Vaters und dann des Ehegattens. Montseny und andere Anarchist*innen folgten damit keinem romantisch-idealisierten Bild der Ehe, allerdings findet sich eine Form der romantischen Beziehung durchaus in Ansätzen ihres Verständnisses der Freien Liebe.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts existierten diverse Varianten und unterschiedliche Interpretationen der Freien Liebe. Neben naturwissenschaftlichen Modellen oder sozialistischen und kommunistischen Entwürfe,¹⁴ lassen sich in der anarchistischen Konzeption resümierend zwei Strömungen feststellen: einerseits jene, die die Freie Liebe in ihrer absoluten Form anstrebten und im *amor libérrimo* für die gleichzeitige Liebe zu mehreren Partner*innen eintraten, andererseits jene, die die *unión libre* als monogame, wenngleich zeitlich begrenzte Alternative zur Ehe forcierten und für eine freie Vereinigung kämpften, die mit der Liebe enden sollte.¹⁵ Die Kategorie Geschlecht scheint ein nicht zu vernachlässigender Faktor in der Positionierung zur jeweiligen Strömung gewesen zu sein, denn tendenziell strebten anarchistische Frauen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eher das Modell der *unión libre* an, während die vehementesten Befürworter des *amor libérrimo* primär Männer waren. Dieser Umstand kann auch darauf zurückgeführt werden, dass Frauen gleichzeitig für die Befreiung aus patriarchalen Strukturen kämpften und sie diese im *amor libérrimo* nicht eingelöst sahen. Vielmehr wurde vermutet, dass es sich dabei schlicht um eine männliche Phantasie handle, die keine Verbesserung der Lebenssituation von Frauen mit sich bringen, sondern patriarchale und kapitalistische Ausbeutungsverhältnisse weiter (re)produzieren würde.¹⁶

tungscharakter der Tätigkeit hervorstreichen sollte. Aus diesem Grund werde auch ich im Folgenden den Begriff »Prostitution« verwenden. Die frühe anarchistische Debatte um kommerzielle Sexualität zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass sie die Strukturen der Prostitution überhaupt problematisiert, ohne dabei die Prostituierte zu kriminalisieren. Später entwickelt insbesondere die Gruppe der *Mujeres Libres* in Spanien neue Ansätze, die ein neues Framing im Sinne von »Sexarbeit« erlauben. Vgl. Ackelsberg, Martha A.: *Free Women of Spain: anarchism and the struggle for the emancipation of women*, Bloomington: Indiana University Press 1991, S. 133-140.

14 Saurer, Edith: *Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien: Böhlau 2014, S. 133-145.

15 Für weiterführende Analysen unterschiedlicher Positionen zu Liebes- und Beziehungskonzepten innerhalb des Anarchismus, siehe: Fernández Cordero, Laura: *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires: siglo XXI 2019, S. 101-140; insbesondere mit Hinblick auf Geschlechterverhältnisse empfiehlt sich der Sammelband von Kellermann, Philippe (Hg.), *Anarchismus und Geschlechterverhältnisse*, Bd. 1, Lich: Verlag Edition AV 2016.

16 Vgl. Prado, Antonio: *Matrimonio, familia y estado. Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1936)*, Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo 2011, 139-170.

Eine ähnliche Problematik beobachtete Federica Montseny in Bezug auf die ›moderne Frau‹, weshalb sie dieser – milde gesagt – durchaus skeptisch gegenüberstand. Denn obgleich sie in ihrer medialen Inszenierung als von ehelichen Abhängigkeiten emanzipiert gezeichnet wurde, argumentierte Montseny, dass sie diesem Bild nicht entsprechen könne, solange sie sich nicht auch aus den Fängen des Kapitalismus befreien würde. Insbesondere dem amerikanischen Stil der ›modernen Frau‹¹⁷ begegnete Montseny mit Vorbehalt und schrieb, dass es sich dabei um einen ›ridículo timo de modernidad‹¹⁸ handeln würde. Wie sie zugespitzt formuliert, würde sich die ›moderne Frau‹ nur weiterhin Tyrannei unterwerfen, ihre Erscheinung sei sogar eine ›sumisión precisamente a las formas más estúpidas de la tiranía: la moda.‹¹⁹

Ähnlich analysierte rückblickend die Historikerin Nancy Cott die Entwicklungen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Cott hält fest, dass die Figur der ›modernen Frau‹ zahlreiche Herausforderungen bewältigen mussten: beispielsweise die Rolle der Mutter und der Freundin, der Hausfrau und der Lohnarbeiterin sowie der Ehepartnerin und der Kameradin miteinander zu vereinen. Mit Blick auf die USA stellt Cott dennoch fest, dass in den 1920er Jahren ein deutlicher Umbruch gelungen wäre, der die Durchsetzung eines neuen Geschlechtermodells erwirkt hätte. Dies gelang nicht zuletzt durch die Einführung fordistischer Produktionsweisen und das intensive Bespielen von Massenmedien. Radio, Film und Populärliteratur beförderten also diese Entwicklung und viele darin transportierte Aspekte dieses neuen Lebensstils verbanden sich mit neuen Beziehungsmodellen und Geschlechterbildern. Dies zeigt sich auch in der zunehmenden Akzeptanz gegenüber der Berufstätigkeit verheirateter (bürgerlicher) Frauen sowie darin, dass Frauen vermehrt über Fruchtbarkeit in der Ehe bestimmen konnten. Diese wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen, die von einer Liberalisierung der Sexualmoral begleitet waren, mündeten, so Cott, in dem Modell der modernen Ehe, in dem neben der emotionalen Befriedigung auch die individuelle sexuelle Entfaltung zunehmend eine Rolle spielte. Die wachsende Attraktivität des Modells der *companionate marriage* führte allerdings in der Folge zu einer Abwertung jener Frauenbilder, die sich durch ihre Unabhängigkeit von Männern auszeichneten, und damit auch zu einer Abwehr gegenüber dem medial zunehmenden Bild der berufstätigen Frau, die finanziell und emotional autark von Männern agieren konnte.²⁰

17 Vgl. Cott, Nancy F.: »Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre«, in: Françoise Thébaud (Hg.), Geschichte der Frauen, Bd. 5. 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 93-110.

18 Montseny, Federica: La mujer, problema del hombre III, La Revista Blanca, Nr. 93, 1. April 1927, S. 656-659, S. 658.

19 Ebd.

20 Vgl. Cott, Nancy F.: Public Vows: a History of Marriage and the Nation, Boston: Harvard University Press 2009, S. 156-179.

Während Cott also die Entdeckung der ›modernen Frau‹ als Konsumentin als letztlich stabilisierenden Wendepunkt der Ehedebatten beschreibt, bemerkt die Soziologin Eva Illouz eine damit einhergehende Romantisierung der Ware und die Einbindung der Liebe in marktwirtschaftliche Strukturen.²¹ Daran anschließend beschreibt Illouz eine aus der kapitalistischen Logik resultierende serielle Beziehungsstruktur, die stets aufs Neue einer romanistischen Illusion nacheifert und das Augenblickhafte der romantischen Erfahrung in der Beschleunigung sucht.²² Diese Eigenschaften erkennt die Historikerin Johanna Gehmacher schließlich auch im Charakter der ›modernen Frau‹ und argumentiert, dass ihr Lebensstil selbst Ausdruck ständiger Erneuerungsanliegen der kapitalistischen Konsumgesellschaft sei.²³

Während sich Federica Montseny also noch inmitten dieser Entwicklungen bewegte und durch ihr politisches und literarisches Schaffen einen Gegenpol zu den beschleunigenden Dynamiken des Liebes- und Beziehungsmarktes schuf – obwohl sie sich paradoxerweise genauso die Medien der Populärkultur zu eigen machte, die diese beförderten –, beobachteten Cott, Illouz und Gehmacher rückblickend, dass das Versprechen der Befreiung der Frau durch die Befreiung der Liebe in Form der *companionate marriage* nicht eingelöst wurde. Schließlich prägten weiterhin (vielleicht sogar mehr denn je) wirtschaftliche Interessen das Beziehungsleben (insbesondere heterosexueller Paare) und trugen damit nicht dazu bei, die Mehrfachbelastung von Frauen durch Lohn- und Reproduktionsarbeit abzubauen. Kinderbetreuung und Hausarbeit blieben bestimmende Faktoren für Arbeiterinnen und die Emanzipation der ›modernen Frau‹ einer privilegierten Minderheit vorbehalten.

3. Befreite Orte für freie Frauen

Wenn nun weder die Ehe ein befreiter Ort für weibliches Begehren war, noch die ›moderne Frau‹, die üblicherweise im städtischen Umfeld positioniert wurde, als von patriarchal-kapitalistischen Strukturen emanzipiert angesehen wurde, wo erkannte Federica Montseny Orte und Möglichkeiten, um die Emanzipation der Frau und der Arbeiterin zu befördern? Eine Analyse der beiden Romane *Amor en venta*

21 Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003, S. 315–325.

22 Ebd.

23 Gehmacher, Johanna, »Die ›moderne Frau‹. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung«, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), Die helle und die dunkle Seite der Moderne, Wien: Turia+Kant 2014, S. 152–161.

und *Heroínas* soll Antworten auf diese Fragen und Aufschluss über die Positionen Montsenys zu anarchistischer Beziehungsgestaltung und Ehekritik geben.

Dass Federica Montseny insbesondere die Sphären abseits der Stadt als emanzipative Räume begreift, kann nicht allein durch die in Spanien starke Tradition des literarischen Naturalismus erklärt werden,²⁴ sondern ist ebenso im Kontext des anarchistischen Interesses an naturistischen Theorien²⁵ sowie an der bereits formulierten antikapitalistischen Modernekritik zu sehen. Insbesondere durch die Gleichsetzung von ehelicher und kommerzieller Sexualität in *Amor en venta* untermauert Montseny in ihrem literarischen Schaffen ihre Argumentation.

Auf dem Cover des Romans (Abb.1) ist eine Frau in rotem Kleid zu sehen, sie steht an einer Straßenecke, sieht mysteriös aus, scheint sich gleichzeitig ihrer sexuellen Vorzüge bewusst zu sein und diese nicht verstecken zu wollen. Sie wirkt selbstbewusst, elegant und gliedert sich in ihrer Erscheinungsform deutlich in die Reihe intensiv zirkulierender Bilder der ›modernen Frau‹ in den Medien der Populärkultur ein. Während das Cover also mit dem Mythos der urbanen Emanzipationswege der ›modernen Frau‹ spielt, wendet sich mit dem Einstieg in die Narration das Blatt. Denn die Freiheit der Protagonistin durch ihre Positionierung auf der Straße und damit im öffentlichen Raum erweist sich rasch als Trugschluss und katapultiert die Leser*innen zurück in den monotonen Alltag der Hausarbeit:

La casa olía a lejía recién hecha. Brillaban las baldosas del piso y los retretes despedía esa rara fragancia de limpieza propia de las mansiones donde la higiene está impuesta por los preceptos legales. Las pupilas acababan de arreglarse en sus habitaciones respectivas. La hora de la tarea comenzaba. La noche era el día para ella. La jornada sería tanto o más improba, según fuese el número de visitantes que al domicilio acudiera.²⁶

Montseny beginnt die Erzählung ausgehend vom Haus, konkret im Bordell, in dem Ursula, eine neununddreißigjährige Prostituierte arbeitet. Es handelt sich um ei-

24 Im Dissens der ›Zwei Spanien‹ traten nicht zuletzt weibliche Schriftstellerinnen wie Emilia Pardo Bazán oder Carmen de Burgos in die Öffentlichkeit und trugen durch ihr literarisches Schaffen dazu bei, Positionen von Frauen in der Literatur herauszustellen. Obgleich sich Pardo Bazán und andere den Lebensverhältnissen und Beziehungskonstellationen von Frauen in den spanischen Provinzen widmeten, blieben ihre Positionen dennoch in der bürgerlichen Sphäre verhaftet und war ihr Emanzipationsverständnis keines, das die Anliegen von Arbeiterinnen inkludiert hätte. Vgl. Espino Bravo, Chita: Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: Resistencia al Matrimonio desde la Novela de la Restauración, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza 2017.

25 Vgl. Cleminson, Richard: Anarquismo y sexualidad (España 1900-1939), Cádiz: UCA 2008; Masjuan, Eduard: La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo »orgánico« o ecológico, neomaltusianismo y naturismo social. Barcelona: Iciara 2000.

26 Montseny, Federica: Amor en Venta, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 3.



Abb. 1 Cover von *Amor en venta* (Federica Montseny, 1934)

ne sterile Beschreibung des Geruchs nach Laugenwasser, der glänzenden Fliesen sowie der jungen Frauen, die sich in ihren Zimmern fertigmachen. Ähnlich der Frau auf dem Cover, die modern und vital erscheint, werden die Bewohnerinnen als »pupilas« vorgestellt, wodurch ihre Jugendlichkeit unterstrichen wird. Ursula hingegen ist ausgelaugt und entmutigt und übernimmt gewissermaßen eine didaktische Warnfunktion, um der nachkommenden Generation aufzuzeigen, welche Gefahren mit der Figur der »modernen Frau« verbunden sind. Parallel dazu wird das Bediensteten-Dasein der Frauen akzentuiert, wiederum konkret im Bor-

dell, implizit aber auch in der Ehe, und untermauert die Argumentation, dass Ehe und Prostitution gleichermaßen patriarchal-wirtschaftliche Interessen konsolidieren.

Montseny kreiert semantisch ein Bild von Häuslichkeit (durch Begriffe wie »casa«, »pisos«, »domicilio«), unterstrichen durch Verweise auf die Hausarbeit (»tarea«, »jornada«), das sich durch physisch und moralisch Reinheit und Sauberkeit im Privaten auszeichnet. Sie schafft damit eine Assoziation zum Modell der bürgerlichen Ehe, das konservative Zeitgenoss*innen ganz in der Tradition christlicher Vorstellungen in seiner scheinbaren Reinheit zu bewahren suchten.²⁷ Die Sauberkeit des Hauses exzessiv betonend, stellt die Autorin schließlich die präsentierte Form von Häuslichkeit als Konstrukt heraus, indem sie deutlich macht, dass es sich um eine Inszenierung allein für die »visitantes« handle. Dass das Heim allein für die Blicke von außen geschaffen wird, wird noch expliziter, wenn es in der Folge heißt, dass Ursula »nunca como entonces añoró la felicidad de un hogar tranquilo.«²⁸ Dass dieser unglückliche Umstand zudem ein Resultat ihres Begehrens als »moderne Frau« ist, suggeriert Montseny, indem sie die vorangegangene Entwicklung rückblickend als Verfallsgeschichte und Resultat der Urbanisierung erzählt:

Cuando contaba veinte años; cuando llegó de su pueblo a Barcelona, entrando a servir en aquella casa que se convirtió para ella en la antesala de la mala vida era bonita. Fresca, pimpante, con hermosos ojos negros y una caballera de largos rizos ensortijados. Tenía un hoyito en la mejilla que el señorito gustó de besar muy pronto. Aquellos besos tuvieron funestas consecuencias. Salió del domicilio *honorable* con la barriga llena y un bulto de ropa en la mano: todo su ajuar. Alumbro en la Casa de Maternidad. Dejó el crio allí y salió en busca de trabajo.²⁹

Das emanzipative Begehren der »modernen Frau«, welches durch ein eigenes konsumistisches Verhalten ebenso wie ein Äußeres bestimmt ist, führt also Montsenys Argumentation folgend in die Fänge des Ehelebens oder im Extremfall in die Prostitution. Die synonyme Verwendung von »domicilio« für das Bordell und für den ehelichen Haushalt unterstreicht erneut das anarchistische Narrativ. Ursulas Werdegang, als sie mit zwanzig Jahren nach Barcelona kommt, verspricht, wie sie auch aus anderen Beschreibungen zur »modernen Frau« dieser Zeit bekannt ist, eine emanzipative Entwicklung. Diese nimmt jedoch ein abruptes Ende, als sie von ihrer Liebe enttäuscht wird und gezwungen ist, Heim und Kind zurückzulassen,

27 Vgl. Prado, Antonio: Matrimonio, familia y estado. Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1936), Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo 2011, S. 19-27.

28 Montseny, Federica: Amor en Venta, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 3.

29 Montseny, Federica: Amor en Venta, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 4 (Hvg. i.O.).

um sich Arbeit zu suchen. Dass der Vater von Ursulas Kind nur generisch als »señorito« bezeichnet wird, befeuert die Kritik an der Serialität moderner Ehen, denn er scheint keine andere Stellung als die große »número de visitantes« im Bordell einzunehmen.

Die Ehe gleichermaßen wie die Prostitution und die dazugehörigen Räume, das Heim und das Bordell, dienen dementsprechend primär der Aufrechterhaltung der patriarchalen Ordnung. Als weiteren referenziellen Ort dieser sich (re)produzierenden gesellschaftlichen Hierarchie integriert Montseny das Gefängnis. Die sich daraus entwickelnde Triade Haus/Ehe-Bordell/Prostitution-Gefängnis/Staat, die im Zuge des Textes immer wieder auftaucht, verweist schließlich auf die ineinandergreifenden Ebenen Montsenys Ehekritik und bildet den theoretischen Rahmen des Romans. Ob im ehelichen Haushalt, im Bordell oder in staatlicher Gefangenschaft, alle drei Institutionen verhindern, so die Argumentation, die Emanzipation der Frau. Aus diesem Grund, so zeigt der Fortgang von *Amor en venta*, erkunden die Protagonistinnen alternative Räume, die sie sich letztendlich auch für Emanzipationszwecke aneignen sollen. Ursulas Geschichte droht sich nämlich zu wiederholen, als Laura, eine junge Frau mit Baby, ins Bordell kommt. Auch sie wird rückblickend hoffnungsvoll modern präsentiert:

Pensaba en ella misma, adolescente, cargada de ilusiones, hermosa y sana: en aquella Laura que había sido en casa de sus padres, cuando acudía a las aulas de la Universidad, cursando una carrera que para nada le servía ahora, en que sólo tenía, como esperanza y como sostén de un hijo, la belleza de su cuerpo a la pública subasta.³⁰

Der verheißungsvolle Gang in die öffentlichen »aulas de la Universidad« wird durch ihren Weg erst in das Heim der Ehe und schließlich ins Bordell also bedeutungslos. Erneut wird der eheliche Topos der »Reinheit« integriert (»hermosa y sana«), doch letzten Endes bleibt ihr nur ihr Körper als Ware der öffentlichen Versteigerung. Der Wunsch nach Emanzipation durch die selbstgewählte Urbanisierung, so legt Montseny den Leser*innen nahe, schlägt also ins Gegenteil um. Einzig die Solidarisierung zwischen den beiden Frauen vermag das Unheil zu verhindern. Ursula unterstützt Laura finanziell, damit sich diese nicht prostituieren muss. Nach und nach gelingt es Laura eine eigene und unabhängige berufliche Laufbahn einzuschlagen, die ihr neue Möglichkeiten eröffnet.

Die Beziehung zwischen Ursula und Laura ist in klassischen Beziehungskategorien schwer zu fassen, sie vereint schwesterliche Solidarität mit einer schützenden Mutter-Tochter-Dynamik. Gleichzeitig übernimmt sie eine Ersatzfunktion für eine fehlende romantische Beziehung durch die Abwesenheit des Vaters. Dass diese neue Form der Beziehung, die weder durch Sexualität noch durch biologische

30 Montseny, Federica: *Amor en Venta*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 14.

Verwandschaft bestimmt ist, jedoch einer romantischen Zweierbeziehung nicht nachsteht, verdeutlicht Montseny, indem sie die Vereinigung der beiden Frauen als Höhepunkt der Erzählung inszeniert, der einem Heiratsantrag gleicht:

[Laura] Dejó su cuartito y pensó seriamente en alquilar una casita para ella sola y el niño. Uno de esos hotelitos baratos, con un poco de jardín, que tanto abundan en los alrededores de Barcelona. [...] Hacía ya tiempo que maduraba en su mente un proyecto. Y si le propusiera a Ursula dejar su vida e irse a vivir con ella?³¹

Laura, die erst durch Ursulas Hilfe der Prostitution entkommen konnte, wird schließlich selbst zur rettenden, romantischen Heldin, die Ursula den Wunsch des ruhigen Heims am Stadtrand erfüllt. Sie nimmt dabei jedoch weder die Form eines hierarchisch-höhergestellten Familienoberhauptes an, noch scheint sie durch romantisch-idealisierte Darstellungen übertrieben naiv oder unautark. Vielmehr trifft sie nach reifer Überlegung die Entscheidung (»Hacía ya tiempo que maduraba en su mente...«), den Schritt in die dauerhafte Beziehung einer romantischen Freundinnenschaft zu gehen und vermag auf diesem Wege nicht nur ein neues Frauenbild zu etablieren, das mit den Illusionen der »modernen Frau« aufräumt, sondern gleichzeitig die von Illouz skizzierte, kapitalistisch bedingte Serialität von Beziehungen zu brechen.

Zwei Aspekte sind also bemerkenswert an dieser Szene: erstens wird der Rückzug aufs Land bzw. in die »alrededores de Barcelona« als Rückschritt beschrieben, denn offenbar finden sich dort viele billige und leerstehende Hotels, die durch die voranschreitende Urbanisierung an Wert verloren. Dennoch schienen dies genau jene Orte zu sein, an denen das eigene Begehren im Vordergrund stehen kann, da sie abseits oder zumindest am Rande kapitalistischer Interessen und männlichen Verlangens liegen. Zweitens skizziert Montseny genau dort eine Form der romantischen Freundinnenschaft, die, wie bell hooks argumentiert, deutlich mehr Stabilität biete als andere romantische Beziehungen, etwa die Ehe:

In the Victorian age, romantic friendships existed for both same-sex friends as well as between gay individuals and a friend of the opposite sex. These romantic friendships lacked sexual engagement but were rich in erotic passion. Nonsexual erotic passion has little meaning in today's world [...] Romantic friendships are a threat to patriarchy and heterosexism because they fundamentally challenge the assumption that being sexual with someone is essential to all meaningful, lasting, intimate bonds. In reality, many people in marriages and longtime partnerships are not sexual.³²

31 Montseny, Federica: *Amor en Venta*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca, S. 26.

32 hooks, bell: *Communion. The Female Search for Love*, New York: William Morrow 2003, S. 210.

Das weibliche Begehren, auf das ich mich hier also beziehe, muss nicht zwangsläufig ein sexuelles sein, auch die Vereinigung von Laura und Ursula muss nicht als lesbische gelesen werden.³³ Dennoch zeigt sich, dass aus anarchistischer Perspektive die romantische Freundinnenschaft eine dauerhafte Ergänzung zur seriellen und modernen ehelichen Liebebeziehung darstellt und dass der Rückzug aus der Stadt, eine Befreiung aus den Fängen des begehrenden, männlichen Blicks, aus Massenkonsum bzw. aus den trügerischen Illusionen durch die Medialisierung der ›modernen Frau‹ darstellt.

4. Von der ›moderne Frau‹ zur Revolutionärin

Ähnlich der Analysen Andreas Huyssens in seinem Kapitel »Mass Culture as Woman: Modernism's Other«,³⁴ verwies Montseny bereits in den 1930er Jahren darauf, dass die ›moderne Frau‹ primär dem männlichen Begehren entspringt, welches sie aber gleichzeitig zu bändigen sucht. Die Paradoxie dieses Begehrens ausstellend scheint also erneut das Cover, auf dem die ›moderne Frau‹ visuell, in kräftigen rot gehalten, an die *femme fatale* angelehnt wird, als Referenzpunkt für die im Inneren des Heftes artikulierte Kritik zu dienen. In einem weiteren Roman Montsenys, *La mujer que huía del amor* (1930), findet diese visuelle Ausformung des *male gaze* schließlich eine sprachliche Übersetzung. Denn das Refugium der Protagonistin Judit – sie nimmt im Kampf um eine freie Gesellschaft wie ihre biblische Namensvetterin große Risiken und Bußen auf sich –, die von drei Männern aufgesucht wird, wird klar durch einen voyeuristischen und Modernität begehrenden Blick des Mannes beschrieben:

En el extremo de las montañas, avanzando de cara al mar, contemplando el inmenso llano del campo de Tarragona extendido ante sus pies, la silueta esbelta

33 Die Beziehung zwischen Ursula und Laura könnte ebenfalls als intim beschrieben werden. Die Historikerin Elisa Heinrich argumentiert etwa in ihrer Studie über weibliche Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung, dass das Konzept der Intimität zulasse, »vielfältige Beziehungen zwischen Frauen zu fassen, ohne auf jeweils einschränkende Zuschreibungen wie ›freundschaftlich‹, ›romantisch‹ oder ›homosexuell‹ zurückgreifen zu müssen.« (S. 279) Vielmehr erlaube es, gleichzeitig öffentliche und private Lebensbereiche in den Blick zu nehmen und deren Grenzbereiche und Überschneidungen ausfindig zu machen. Vgl. Heinrich, Elisa: Intim und respektabel. Aushandlungen von Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung 1870-1914, phil. Diss., Universität Wien 2020.

34 Huyssen, Andreas: After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington: Indiana University Press 1986, S. 44-62.

del refugio, con sus paredes blancas y sus bajos ventanales, ponía una nota exótica de modernidad y de hospitalidad.³⁵

Angelehnt an plakativ-romantische Covergestaltungen vieler literarischer Erzeugnisse der Massenkultur, insbesondere der Groschenromane, scheint Montseny genau jenes sehnsüchtige Bild eines rettenden Helden nicht als weibliche, sondern als männliche Phantasie zu enttarnen. In gar parodistischer Manie mit architektonischen und geografischen Beschreibungen versehen, wird nicht nur das Haus bzw. die Umgebung als begehrenswert inszeniert, sondern das Wesen und die Physiologie der Frau durch den Blick des Mannes charakterisiert. Übertrieben betont wird dies durch Begriffe aus der Isotopie Körper («cara», «sus pies»), die zudem eine Sexualisierung («silueta», «exótica de la modernidad») erfahren. Obgleich *La mujer que huía del amor* nicht weiter analytisch in den vorliegenden Beitrag eingebunden werden soll, erlaubt diese Textstelle eine Einführung und Überleitung zu einem weiteren wiederkehrenden Ort des weiblichen Begehrens im Werk Federica Montsenys – den Bergen. Sowohl in *La mujer que huía del amor* als auch in *Heroínas* (1934) dient die raue Bergkulisse als Ort des Rückzugs, einerseits aus der konsumorientierten städtischen Gesellschaft, andererseits aus den Ausbeutungsverhältnissen heteronormativer Beziehungen. Der isolierte und von Naturgewalten geprägte Alltag im Gebirge scheint zudem die herausfordernde Position von Frauen zu symbolisieren, die den Weg der Emanzipation wählen und die Befreiung aus kapitalistischen Strukturen forcieren.

Auch der Weg in die Berge – dies klingt bereits im Titel *La mujer que huía del amor* an – bringt in Montsenys Schriften ein eigenes Beziehungs- bzw. Lebensmodell hervor: die sexuelle Askese. Neben der romantischen Freundinnenschaft präsentiert die Autorin diese als weitere Option und Zwischenstation am Weg zur Emanzipation, zeichnet sie aber als noch radikalere Variante, indem sie in den revolutionären, bewaffneten Kampf eingebunden wird. *Heroínas* stellt schließlich das revolutionäre Begehren und den Wandlungsprozess einer Lehrerin in einem kleinen Ort in den spanischen Pyrenäen vor. Obgleich Montseny auch hier mit einer durchaus modernen Beschreibung der Protagonistin Maria Luisa beginnt, scheint sie im Gegensatz zu vorangegangenen Protagonistinnen bereits alternative Frauenfiguren zur ›modernen Frau‹ als Identifikation imaginiert zu haben:

Tenía una vasta cultura; dominaba perfectamente varios idiomas y tenía derecho a esperar algo más que aquella escuela de pueblo, solitaria y perdida entre montes y minas. Pero fue ella misma quien trazóse y eligió su destino. Había soñado, durante mucho tiempo, con encontrar una cosa parecida, con inaugurar

35 Montseny, Federica: *La mujer que huía del amor*, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca ca. 1930, S. 3.

aquella existencia de apostolado en una escuela así, repitiendo en España la historia de las nihilistas rusas. Era un corazón ardiente, además de una inteligencia imaginativa y mística. Del mismo modo que, en la Edad Media, tantas mujeres apasionadas y deseosas de renunciación y de sacrificio, se hacían monjas, misioneras y soldados, ocultando su sexo, en aquella nueva cruzada en persecución de otras formas de convivencia social.³⁶

Bemerkenswert an diesem Absatz ist, dass die Protagonistin durch den Bezug auf den russischen Nihilismus zwar ihre Ablehnung von Staat, Kirche und Familie deutlich macht, gleichzeitig aber religiöse Referenzen integriert, um die sexuelle Askese als revolutionäre Praxis und Alternative zur Ehe vorzustellen. Die Protagonistin vergleicht ihr Begehren etwa mit Akteurinnen des Mittelalters, mit Nonnen und Soldatinnen, die ihr Geschlecht verstecken mussten, um andere Formen des Zusammenlebens zu erkunden. Montseny schafft damit einen den modernen, zeitlichen Rahmen sprengenden Bezug zu Orten vorkapitalistischer Zeiten, in denen emanzipative Räume durch sexuelle Askese entstehen konnten – beispielsweise in Klöstern, in denen zudem oft Formen der urkommunistischen Gütergemeinschaft praktiziert wurden.³⁷

Maria Luisa, die sich entgegen aller Erwartungen den urbanen Vorzüge entzieht, bleibt in *Heroínas* also enthaltsam, selbst als sie die Dorfschule verlässt und in die Berge zieht, um sich der anarchistisch-syndikalistischen Revolution anzuschließen. Im Fortgang der Erzählung schlägt ihr der sozialistischer Freund Pereda zwar mehrfach eine Ehe vor, doch lehnt sie diese wiederholt ab. Die fortlaufende Beschreibung Peredas politischer Gesinnung als »socialismo de Estado«³⁸ scheint erneut auf die bereits eruierte staatsstabilisierende Funktion der Ehe bezugzunehmen und im Sinne der anarchistischen Theorie eine Suche nach alternativen Emanzipations- und gesellschaftlichen Organisationräume nahezulegen. Diese Suche treibt Maria Luisa voran, indem sie den Weg in die Berge wählt, der in *Heroínas* gleichzeitig ihr Weg in die Revolution und in die Freiheit ist. Je weiter sie sich vom urbanen Zentrum entfernt, umso mehr kann sie sich des männlichen Begehrens entziehen und schließlich ihr eigenes entfalten. Diese Entwicklung, die nicht zuletzt auch eine sexuelle ist, manifestiert sich zugleich in der optischen Erscheinung der Protagonistin: »Maria Luisa cambió pronto su vestido de lanilla por

36 Montseny, Federica: *Heroínas*, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934, S. 7-8.

37 Friedrich Engels sprach etwa davon, dass einige Stellen der Bibel den Kommunismus begünstigen würden, sah aber nur in einzelnen spezifischen Formen des Zusammenlebens und der Güterteilung ein kommunistische Potenzial, siehe: Engels, Friedrich: »Fortschritt der Sozialreform auf dem Kontinent (1843)«, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 1, Ost-Berlin: Dietz 1981, S. 487-489.

38 Montseny, Federica: *Heroínas*, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934, S. 14, S. 19, S. 25.

unos pantalones de pana y una chaqueta de hombre. Su caballera, corta y ensortijada, escapábase de las alas de fieltro del sombrero que llevaba. Cargó con una pistola y una arma larga.«³⁹ Sie legt also die Kleider der ›modernen Frau‹, die sich für das raue Leben in den Bergen und den revolutionären Kampf nicht eignen, ab und entledigt sich äußerlicher Kennzeichen ihres biologischen Geschlechts – genau wie sie es einleitend in Bezug auf mittelalterliche Frauen bewunderte. Zu einfach wäre es jedoch, diese Inszenierung als reine Rückimagination in mittelalterliche, vorkapitalistische Zeiten zu interpretieren, denn dies stünde im Gegensatz zu den anarchistischen, in die Zukunft gerichteten Gesellschaftsutopien. Letztendlich ist die anarchistische Revolution, an der sich Maria Luisa in *Heroínas* beteiligt, eine zukunftsorientierte. Gerade deshalb kann sich die Revolutionärin Maria Luisa nicht zeitlich zurückdrehen, sondern muss vielmehr die ständigen Erneuerungs- und Beschleunigungsbedürfnisse der ›modernen Frau‹ und ihrer seriellen Beziehungsstruktur auf die Spitze treiben, um schließlich einen finalen Höhepunkt zu erreichen. Ironischerweise kann sie diesen in Montsenys Erzählung nur in der sexuellen Askese, symbolisiert durch die spanische Berglandschaft als ruralen und konsumfreien Gegenpol der urbanen Räume, erreichen. Diese erlaubt Maria Luisa, sich des *male gaze* zu entziehen, ihr eigenes Begehren zu erkunden und es abseits konsumorientierter Kulturen zu entwickeln. Erst in den Bergen, die zugleich fordernde Gegebenheiten schaffen und schützenden Rückzug erlauben, soll es Maria Luisa gelingen ihre individuelle sexuelle Revolution inmitten der gesellschaftlichen Revolution zu realisieren. Montseny scheint also mit ihrem literarischen Vorschlag der sexuellen Askese kritisch auf kursierende Beziehungsmodelle zu rekurrieren, und zwar nicht nur auf jenes der bürgerlichen Ehe sondern ebenso auf jenes des *amor libérrimo*, dem schließlich gleichermaßen angekreidet wurde, Resultat eines männlichen Begehrens zu sein.

5. U_topien des weiblichen Begehrens

Neben der romantischen Freund*innenschaft und der sexuellen Askese, die in ihrer literarischen Ausformung eher Übergangsformationen darstellen, aus denen Neues erwachsen kann, als finale Ergebnisse, präsentiert Montseny die Revolution als Antwort auf Ausbeutungsverhältnisse moderner Beziehungsstrukturen. Die Ausgangspunkte dieser Revolution liegen bei ihr jedoch abseits des urbanen, von Konsum geprägten Raums, welcher Figuren wie die ›moderne Frau‹ hervorbrachte und schließlich auch selbst wieder in die Ausbeutung trieb. Vielmehr liegen diese fern der Zentren und erlauben damit eine Befreiung aus dem Begehren eines männlich-

39 Montseny, Federica: *Heroínas*, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934, S. 41.

konsumierenden Blicks. Montseny bietet damit, ganz im Sinne der freien Gestaltung zukünftig-anarchistischer Gesellschaften, keine eindeutigen Antworten darauf, wie Beziehung nach der Revolution aussehen könnte, doch kreierte sie in ihrem literarischen Werk Übergangszonen, um den Status quo und die post-revolutionäre Gesellschaft miteinander zu verknüpfen. Wie bell hooks hinsichtlich der romantischen Freundinnenschaft herausstellt oder die Protagonistin Maria Luisa in *Heroínas* es formuliert, existierten die von Montseny präsentierten Beziehungsmodelle – die romantische Freundinnenschaft und die sexuelle Askese – bereits seit vielen Jahrhunderten. Sie sind also *per se* nicht neu, doch streicht Montseny neue oder bisher wenig beachtete Facetten sowie die kapitalismuskritische Funktion dieser Konzepte hervor und betont ihr Potenzial Alternativen hervorzubringen. Die Autorin integriert zudem kursierende Debatten zur Beziehungsgestaltung, indem sie sich kritisch mit der Figur der ›moderne Frau‹ befasst und ihr serielles Beziehungsverhalten implizit als der Emanzipation nicht förderlich präsentiert. Um diese Kritikpunkte zu zirkulieren, bedient sie sich schließlich der Möglichkeiten der populären Massenkultur und integriert sowohl strukturelle, narrative als auch visuelle Aspekte ebendieser in ihre, in der Romanreihe *La Novela Ideal* publizierten Schriften. Als Teil der spanischen Massenkultur der 1920er und 1930er Jahre schafften Montsenys Romane also einen kontroversen Gegenpol und setzen innovative Impulse für die Debatten zur Ehe in der Moderne.

Bibliografie

- Ackelsberg, Martha A.: *Free Women of Spain: Anarchism and the Struggle for the Emancipation of Women*, Bloomington: Indiana University Press 1991.
- Breuss, Susanne: »Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930«, in: Wolfgang Kos (Hg.), *Kampf um die Stadt*, Wien: Czernin Verlag 2010, S. 168-176.
- Cleminson, Richard: *Anarquismo y Sexualidad (España 1900-1939)*, Cádiz: UCA 2008.
- Cott, Nancy F.: *Public Vows: a History of Marriage and the Nation*, Boston: Harvard University Press 2009.
- : »Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre«, in: Françoise Thébaud (Hg.), *Geschichte der Frauen*, Bd. 5. 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1995, S. 93-110.
- Cruz-Cámara, Nuria: *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*, Suffolk: Boydell&Brewer 2015.
- Edelmayr, Friedrich (Hg.), *Anarchismus in Spanien/Anarquismo en España*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik 2008.

- Engels, Friedrich: »Fortschritt der Sozialreform auf dem Kontinent (1843)«, in: Karl Marx/Friedrich Engels, Werke, Bd. 1, Ost-Berlin: Dietz 1981, S. 487-489.
- Esenwein, George Richard: *Anarchist Ideology and the Working-Class Movement in Spain, 1868-1898*, Berkeley: University of California Press 1989.
- Espino Bravo, Chita: *Emilia Pardo Bazán y Carmen de Burgos: Resistencia al Matrimonio desde la Novela de la Restauración*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza 2017.
- Fernández Cordero, Laura: *Amor y anarquismo. Experiencias pioneras que pensaron y ejercieron la libertad sexual*, Buenos Aires: siglo XXI 2019.
- Gay, Peter: *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2008.
- Gehmacher, Johanna: »Die ›moderne Frau‹. Prekäre Entwürfe zwischen Anspruch und Anpassung«, in: Werner Michael Schwarz/Ingo Zechner (Hg.), *Die helle und die dunkle Seite der Moderne*, Wien: Turia+Kant 2014, S. 152-161.
- Hanisch, Ernst: *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien: Böhlau 2005.
- Heinrich, Elisa: *Intim und respektabel. Aushandlungen von Homosexualität und Freundinnenschaft in der deutschen Frauenbewegung 1870-1914*, phil. Diss., Universität Wien 2020.
- Hofmann, Bert/Joan i Tous, Pere/Tietz, Manfred (Hg.), *El anarquismo español y sus tradiciones*, Frankfurt a.M.: Vervuert 1995.
- hooks, bell: *Communion. The Female Search for Love*, New York: William Morrow 2003.
- Huyssen, Andreas: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington: Indiana University Press 1986.
- Illouz, Eva: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Kellermann, Philippe (Hg.), *Anarchismus und Geschlechterverhältnisse*, Bd. 1, Lich: Verlag Edition AV 2016.
- Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten (1939)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Otto, Elizabeth/Rocco, Vanessa (Hg.), *The New Woman International. Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2011.
- Siguan Boehmer, Marisa: *Literatura popular libertaria (1925-1938)*, Barcelona: Peninsula 1981.
- : »La Novela Ideal – Anarchistische Volksliteratur (1925-1938)«, in: Bettina Banasch (Hg.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien*, Tübingen: Narr 2005, S. 77-86.

- Masjuan, Eduard: La ecología humana en el anarquismo ibérico. Urbanismo »orgánico« o ecológico, neomaltusianismo y naturismo social. Barcelona: Iciara 2000.
- Montseny, Federica: La mujer, problema del hombre III, La Revista Blanca, Nr. 93, 1. April 1927.
- : La victoria, Barcelona: Costa 1930.
- : La mujer que huía del amor, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca ca. 1930.
- : Amor en Venta, Barcelona: Publicaciones de la Revista Blanca 1934.
- : Heroínas, Toulouse: Ediciones C.N.T. 1934.
- Prado, Antonio: Matrimonio, familia y estado. Escritoras anarco-feministas en La Revista Blanca (1898-1936), Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo 2011.
- Saurer, Edith: Liebe und Arbeit. Geschlechterbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert, Wien: Böhlau 2014.
- Weinbaum, Alys Eve (Hg.), The Modern Girl Around the World: Consumption, Modernity, and Globalization, Durham: Duke University Press 2008.