

Zeitschrift: Romanica Raetica
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 26 (2024)

Artikel: "Guarda tge schubanza, mettain in'emanza!" : Denkfiguren des Weiblichen in der zeitgenössischen rätoromanischen Literatur
Autor: Cadruvi, Viola
Kapitel: 1: Forschung und Theorie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1062319>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1 Forschung und Theorie

Jede wissenschaftliche Forschungsarbeit positioniert sich in einer bestimmten Forschungstradition oder beruht zumindest auf Erkenntnissen, die ihr vorangingen. Bei der vorliegenden Analyse ist das nicht anders. Sie mag in ihrem Umfang und in ihrem Fokus versuchen, Pionierarbeit zu leisten, baut jedoch auf bereits getätigter Forschung auf, sowohl im Bereich der rätoromanischen Literaturwissenschaft als auch in der allgemeinen feministischen Literaturwissenschaft und Genderforschung.

Diese Arbeit orientiert sich einerseits an der feministischen Literaturwissenschaft und verfolgt einige ihrer Ziele in Bezug auf die rätoromanische Literatur, zum Beispiel die Erforschung bisher wenig bekannter literarischer Texte⁶ oder das Aufdecken bestimmter, vor allem für die rätoromanische Literatur typischer Weiblichkeitsvorstellungen und -ideale, also die Suche nach kulturellen Grundmustern, in denen Vorstellungen von Weiblichkeit organisiert wurden. Letzteres ist etwas, was in bisherigen Untersuchungen der rätoromanischen Literaturwissenschaft zwar in Ansätzen betrieben wurde,⁷ jedoch nicht im Sinne konkret formulierter Fragestellungen und Antworten zum Thema, sondern mehr als zufällige Erkenntnisse nach dem Prinzip der Serendipität. Die feministische Literaturwissenschaft ist somit in dieser Arbeit nicht nur forschungsgeschichtlich (als Vorläufer der Gender Studies) von Bedeutung, sondern auch als konkreter Ansatz.

Andererseits versteht sich die Arbeit auch als genderwissenschaftliche Analyse, da Konstruktionsweisen von Weiblichkeit untersucht werden und ihren Ursachen nachgegangen wird, zum Beispiel, indem nach Momenten in der Literatur gesucht wird, in denen geschlechterspezifische Normierungen stattfinden oder wo im Gegenteil mit bestimmten gesellschaftlichen Regelsystemen gespielt oder gebrochen wird. Des Weiteren knüpft diese Arbeit gerade aufgrund des Fokus auf eine Minderheitenliteratur bis zu einem gewissen Grad an Forschung zur Intersektionalität an, da die sozialen sowie sprachlichen Begebenheiten der Rumantschia Raum für weitere Identitätskategorien bieten, die mit der weiblichen Identität verknüpft zu einer mehrfachen Diskriminierung führen könnten.

Die Arbeit setzt damit die im folgenden aufgeführten Analysen aus der rätoromanischen Literatur- und Kulturwissenschaft fort. Diese Arbeiten und Artikel sind eine Art (Flicken-)Teppich, an den mit dieser Arbeit angeknüpft wird. Wie oben bereits erwähnt, werden die verschiedenen, teilweise lose daliegenden Fäden, die aus den erfolgten Analysen herausragen, aufgenommen und in dieser Arbeit zu einem grossen Ganzen zusammengeführt. Entstehen soll so eine möglichst umfassende Grundlage für eine feministische rätoromanische Literaturwissenschaft.

In diesem Kapitel wird der theoretische Rahmen der in Kapitel 3, 4 und 5 folgenden literaturwissenschaftlichen Untersuchung dargelegt. Dieser besteht aus einer Zusammenfassung jener Untersuchungen und Erkenntnisse der feministischen Literaturwissenschaft und Gender

⁶ Siehe dazu Kapitel 1.4.

⁷ Zum Beispiel von Badilatti (2008) und Decurtins (1985).

Studies, die für diese Analyse von Bedeutung sind, sowie aus dem betreffenden Forschungsstand in der rätoromanischen Literaturwissenschaft. Danach wird ein Überblick über die Begriffe und Methoden aus dieser Forschungstradition gegeben und deren Verwendung in dieser Arbeit erläutert. Am Ende des Kapitels folgen Erklärungen zum Kanon und zum für diese Arbeit zusammengestellten Korpus.

Aufgrund der vielen Theorien, der interdisziplinären Überschneidungen und des schieren Umfangs an Forschungsmaterial im Bereich der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies kann kein vollständiger Überblick über die Forschungslage gegeben werden. Die Auswahl der dargelegten Untersuchungen erfolgt ausgehend von deren Relevanz für die vorliegende Forschungsfrage.

Auch für die rätoromanische Literaturwissenschaft kann die Vollständigkeit nicht garantiert werden, jedoch liegt der Anspruch hier auf einer möglichst breiten Auslegeordnung der vorhandenen Forschung, sodass auch Analysen erwähnt werden, die sich nur marginal mit Autorinnen oder der Darstellung von Weiblichkeit in der Literatur beschäftigen.

1.1 Von Woolf bis Butler

In diesem Unterkapitel wird ein Überblick über die forschungsgeschichtlichen Entwicklungen von der feministischen Literaturwissenschaft bis zu den Gender Studies gegeben. Die Untersuchung zur Konstruktion und Darstellung von Geschlecht in der Literaturwissenschaft ist ein relativ junges Forschungsfeld. Es befasst sich mit dem Geschlecht als Analysekategorie in der Literaturproduktion und -rezeption. Grundsätzlich besteht keine einheitliche theoretische Position, sondern eine Vielzahl von Theorien und Methoden, die auf unterschiedlichen Strömungen innerhalb des Forschungsfeldes beruhen und die sich während des letzten Jahrhunderts⁸ entwickelt haben (Nünning, 2013, 190f., 245f.).

1.1.1 Virginia Woolf und Simone de Beauvoir: Zwei Begründerinnen

Eines der ersten und mit Sicherheit eines der in Bezug auf Geschlecht und Literatur meistgenannten Werke ist *A Room of One's Own* (1929, dt. *Ein Zimmer für sich allein*, 1978) von Virginia Woolf. Woolf beschreibt darin anhand der Situation einer fiktiven Schwester von Shakespeare die Bedingungen für die literarische Produktion von Frauen und begründet ein oftmaliges Scheitern derselben mit dem Fehlen eben dieser Bedingungen. Auch analysiert sie die Frau als Subjekt der Literatur und Wissenschaft: «Imaginary she [the woman] is of the highest importance; practically she is completely insignificant»⁹ (Woolf, 1974, 45) und weiter: «Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of

8 Es gab bereits im 18. Jahrhundert Untersuchungen zur Geschlechterthematik in der Literaturwissenschaft, vor allem die Literaturrezeption betreffend (bezüglich Fragen wie: Wer liest? Wer soll lesen?). Solche Untersuchungen beruhten meist auf naturwissenschaftlichen Theorien, in welchen die geschlechtlichen Unterschiede in der binären Gegenüberstellung von Mann und Frau betont wurden (Lange, 1992, 285ff.). Eine entsprechende Tabelle und Erläuterungen finden sich in Kapitel 2.1.1.

9 Im 19. Jahrhundert entwickelte sich daraus ein Forschungsbereich, der sich mit der sogenannten Frauenliteratur beschäftigte. Unter diesem Begriff wurde Literatur zusammengefasst, die für Frauen meist von Frauen geschrieben wurde, wobei diese zunehmend trivialisiert wurde (Nieberle, 2013, Kapitel II.2.2). Mehr zum Begriff der Frauenliteratur in Kapitel 1.4.2.

«Imaginär ist sie [die Frau] von höchster Wichtigkeit; real ist sie vollkommen bedeutungslos» (Woolf, 2001, 47).

reflecting the figure of man at twice its natural size»¹⁰ (Woolf, 1974, 37). Damit drückt sie aus, dass die meisten beziehungsweise bekanntesten literarischen Frauenfiguren zwar sehr viel über Männlichkeit aussagen, jedoch nur wenig über die Frauen und schon gar nicht über reale Lebensumstände von Frauen. Indem Woolf auf diese Weise Theorien zum Feminismus und der Geschlechterdifferenz mit der Literaturwissenschaft verbindet, legt sie einen Grundstein für die darauffolgende Entwicklung der literaturwissenschaftlichen Geschlechterforschung.

Le Deuxième Sexe von Simone de Beauvoir erschien 1949 (dt. *Das andere Geschlecht*, 1951) und gilt auch heute noch als Basiswerk der Gender Studies, und dies nicht nur in literarischen Belangen. De Beauvoir legt darin die soziale Konstruktion von Geschlecht dar und geht dabei von der Existenzphilosophie Hegels aus: Identität entstehe, wenn sich das Ich abgrenze, so de Beauvoir. Da in der bestehenden Machtordnung das männliche Subjekt diese Abgrenzung schaffe, konstruiere sich die Weiblichkeit als Nicht-Ich. Die Frau werde so seit jeher immer nur als Gegenstück zum Mann, als das ‹Andere› definiert, womit ihr der Subjektcharakter abhandenkomme und sie zum Objekt werde:

Dalila et Judith, Aspasoe et Lucrèce, Pandora et Athéné, la femme est à la fois Ève et la Vierge Marie. Elle est une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres; elle est le silence élémentaire de la vérité, elle est artifice, bavardage et mensonge; elle est la guérisseuse et la sorcière; elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, sa négation et sa raison d'être¹¹ (de Beauvoir, 1949b, 236).

So kommt de Beauvoir zur Schlussfolgerung:

On ne naît pas femme: on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin¹² (de Beauvoir, 1949a, 14).

In der Literatur äußere sich dieser Umstand in der widersprüchlichen Anlage von Weiblichkeitsbildern: «Die Frau wird als Heilendes *und* Verschlingendes konfiguriert, also den zwei komplementären Stereotypen Hure und Heilige zugeordnet» (Schössler, 2012, 22).

10 «Frauen haben seit Jahrhunderten als Spiegel gedient, Spiegel mit der magischen und erhebenden Kraft, die Gestalt des Mannes in doppelter Größe wiederzugeben» (Woolf, 2001, 39).

11 «In den Gestalten von Dalila und Judith, Aspasia und Lucrezia, Pandora und Athene ist die Frau zugleich Eva und die Jungfrau Maria. Sie ist Idol und Dienerin, Quelle des Lebens und Macht der Finsternis; sie ist das elementare Schweigen der Wahrheit und ist Arglist, Geschwätz und Lüge; sie ist Heilerin und Hexe; sie ist die Beute des Mannes und sein Verderben, sie ist alles, was er nicht ist und was er haben will, seine Negation und sein Seinsgrund» (de Beauvoir, 2018, 194).

12 «Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt» (de Beauvoir, 2018, 334).

In erster Linie legte Simone de Beauvoir mit ihrem Text eine wichtige theoretische Grundlage für die neue Frauenbewegung, auch die zweite Welle der Frauenbewegung genannt.¹³ Die von ihr verwendete Unterscheidung zwischen Sex (biologischem Geschlecht) und Gender (sozialem Geschlecht) wird zur Grundvoraussetzung für die Theorien der Geschlechterforschung. In der Folge wurde die Auffassung einer naturgegebenen Differenz zwischen den Geschlechtern immer mehr zurückgewiesen. Es kristallisierte sich die Überzeugung heraus, dass Menschen von der Gesellschaft zu Männern und Frauen gemacht werden.

1.1.2 Die feministische Literaturwissenschaft: Wurzeln der Gender Studies

Im Zweig der feministischen Literaturwissenschaft manifestierten sich diese Entwicklungen in verschiedenen Theorien und Methoden, aus denen heraus schliesslich die Gender Studies entstanden. Alle Ansätze haben jedoch gemein, dass sie die vorherrschenden (männlichen) Interpretations- und Analysearten kritisieren und zu revidieren oder aufzuheben versuchen. Die Vorgehensweisen sind dabei interdisziplinär und bedienen sich unter anderem der allgemeinen Geschlechter- und Frauenforschung, der Anthropologie, Kulturtheorie und der Psychoanalyse.

Exemplarisch sollen an dieser Stelle drei Strömungen der feministischen Literaturwissenschaft unterschieden und erläutert werden. In einer ersten Phase (circa 1968 bis 1975) wurde in der englischen und deutschen Literaturwissenschaft vor allem das Frauenbild in von Männern verfassten Klassikern untersucht. Die These lautete, dass diese Frauenfiguren ideologisch verzerrt und oftmals stereotyp seien. Ihnen gegenübergestellt wurden realistische oder reale Frauenleben und die («moralisierende») Forderung, «literarische Texte sollten realistische und zugleich vorbildliche Frauenfiguren entwerfen» (Lindhoff, 1995, VIII; Nünning, 2013, 190).

Eine Weiterentwicklung erfuhr diese Herangehensweise durch Silvia Bovenschen, die mit systematischen, historisch angelegten und literaturwissenschaftlichen Analysen nach kulturellen Grundmustern suchte, in denen die Vorstellungen von Weiblichkeit organisiert wurden und so die Entwicklung ebendieser Grundmuster nachverfolgte (Osinski, 1998, 75). In ihrer Untersuchung *Die imaginierte Weiblichkeit* (2016, erstmals erschienen 1979) folgert Bovenschen, dass die literarischen Frauenbilder (seien sie nun von einem Autor oder einer Autorin geschaffen) die Selbstauffassung beider Geschlechter soziokulturell ebenso geprägt haben, wie sich diese Auffassungen umgekehrt in der Literatur zeigen. Dennoch lasse sich nicht auf die historische Realität von Frauen schliessen, sondern nur auf Denkmuster und Bilder, die realitätsmäßig werden können – weil Frauen «dem Diktat der Bilder folgend» versuchen «in ihrem Alltag den männlichen Wunschvorstellungen zu entsprechen» (Bovenschen, 2016, 57):

Nun kann allerdings nicht davon ausgegangen werden, dass die metamorphen Gestalten des Weiblichen sich von der ‹persönlichen Existenz› wirklicher Frauen nährten, sie stehen dieser vielmehr völlig verselbständigt gegenüber. Gleichwohl sind sie die einzigen geschichtlichen Manifestationen des Weiblichen, und – hierin besteht

¹³ Die erste Welle bezeichnet die Bewegung gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis ungefähr Mitte des 20. Jahrhunderts, die international hauptsächlich das Frauenstimmrecht zum Ziel hatte. Mehr dazu in Kapitel 2.1.2. Die zweite Welle der Frauenbewegung bezeichnet die Belebung der frauemanzipatorischen Bestrebungen der ersten Welle im Zuge der sozialen Umwälzungen der 68er-Bewegung. Mit dem Aufruf «Das Private ist politisch», der sich auf Virginia Woolf bezieht, wurde die Unterdrückung der Frauen öffentlich gemacht (Pormeister, 2003, 95). Mehr dazu in Kapitel 2.1.7.

die Verbindung zur realen Existenz der Frauen – sie wirken gewaltsam zurück auf deren Schicksal: so entstand die ‹Hexe› zuerst in der männlichen Vorstellung in einer bestimmten historischen Situation, die wirklichen Frauen jedoch wurden als Hexen verbrannt (Bovenschen, 2016, 57).

Bovenschens Theorien machten jedoch vorerst keine Schule, auch wenn sie in ihren Werken viele Konzepte darlegte, die die heutigen Gender Studies immer noch verwendet werden. Der Vorwurf einiger Forschenden, dass eine Analyse der Frauenbilder in Texten eher zu einer Fortsetzung der kulturellen Frauenunterdrückung beitrage, statt diese zu brechen, da mit der Analyse dieser geschlechtsabhängigen Perspektiven diese literarischen Männerfantasien nur immer weiter reproduziert, aber nicht verändert würden, blieb somit weiterhin bestehen. «Auf der Suche nach einer eigenen weiblichen Identität, konnte die Erforschung der von Männern dargestellten Frauenbilder und Geschlechterbeziehungen auf die Dauer nicht als förderlich empfunden werden» (Osinski, 1998, 9, 47).

Dies führte dazu, dass sich die feministische Literaturwissenschaft der Kritik und Revision des männlich begründeten Kanons zuwandte. Man begann nach vom Kanon übergangener oder übersehener Literatur von Frauen zu suchen, um eine Kontinuität weiblichen Schreibens aufzudecken und einen eigenen, weiblichen Kanon zu bilden. Das Einbeziehen bisher wenig beachter Werke (vor allem von Autorinnen) war und ist jedoch vor allem aufgrund formalästhetischer und literarischer Kriterien vielerorts immer noch umstritten.¹⁴

Die Suche nach Kontinuität führte zu einer Wiederentdeckung von Virginia Woolfs *A Room of One's Own*. Das Wiederentdecken der von ihr dargelegten Missstände, die die literarische Produktion von Frauen beeinträchtigten (nämlich äussere Umstände, aber auch der männliche Kreativitätsmythos), führten zu tiefergehenden Untersuchungen im literarischen Schaffen von Autorinnen, wobei aufgedeckt wurde, «dass die unterdrückten Gefühle von Angst, Wut und Selbstverachtung, welche die Schriftstellerinnen aufgrund ihrer gesellschaftlichen Abneigung empfanden, in Subtexten dargestellt werden, die unter der konventionellen, den patriarchalischen Stereotypen entsprechenden Oberfläche liegen» (Nünning, 2013, 191).

In der amerikanischen feministischen Literaturwissenschaft (Women's Studies) wurden im Zuge dieser Kanonbildung Vorwürfe laut, dass ein solcher weiblich dominierter Kanon selbst auch wieder ausgrenze (zum Beispiel von lesbischen, transgender oder schwarzen Frauen verfasste Literatur).

Eine andere Entwicklung nahm die feministische Literaturwissenschaft in den 70er-Jahren in Frankreich. Diese wird im Vergleich zu den anglistischen und vor allem amerikanischen Bewegungen oftmals als ‹intellektuell› oder zumindest ‹intellektueller› bezeichnet,¹⁵ da sie weniger feministisch programmatisch, sondern eher philosophisch theoretisch orientiert ist. Auch hier war der Grundgedanke ein ähnlicher wie jener, der zur Suche eines neuen Kanons führte: Die Frauen sollten nicht die männlich geprägten Vorstellungen von Weiblichkeit übernehmen,

¹⁴ Mehr dazu in Kapitel 1.4.

¹⁵ Siehe Osinski, 1998, 55ff.

sondern selbst schreiben und sprechen. Im Gegensatz zur Suche nach einem neuen Kanon ging es hier jedoch um die Neuschöpfung einer Sprache, einer spezifisch weiblichen Ausdrucksweise, der **écriture féminine**. Die französischen Feministinnen entwickelten in Anlehnung an Jacques Lacan und Jacques Derrida neue poststrukturalistische Theorien, in denen sie die männlich dominierte Sprach- und Denktradition kritisierten.¹⁶ Der ‹Logozentrismus›, die herrschende Denkform, wurde als ‹Phallogozentrismus› bezeichnet, weil Sprache und Denken am Mann, also am Phallus, orientiert seien. Eine der Hauptvertreterinnen dieser Theorien, Luce Irigaray, analysierte hierbei die Ausgrenzung des Weiblichen von Platon bis Freud und kritisiert die Binärität und somit die Hierarchie von Mann und Frau in der Sprachtradition. Diese Kritik war semiologisch begründet, die Sprache und das Denken schlossen alles nicht Fixierbare als unwesentliches Anderes aus, und dieses Andere wurde mit dem ‹Weiblichen› identifiziert (Irigaray, 1979, 49ff., 1983, 85ff.).

Hélène Cixous, eine weitere Vertreterin der *écriture féminine*, nimmt dabei direkt Bezug auf Simone de Beauvoir, die ebenfalls die Darstellung des Weiblichen als das ‹Andere› kritisiert, wenngleich letztere auch existentialistisch argumentiert, eine Denkrichtung, die wiederum als phallogozentristisch verstanden wurde (Nünning, 2013, 194; Osinski, 1998, 55ff.). Durch diese Untersuchungen wollte man sich einer *écriture féminine* annähern, einem Schreibstil, «der sich von traditionellen logischen und rhetorischen Normen abhebe und spezifisch weiblich sein soll». Ein solcher hat sich jedoch nie genau definieren lassen. Cixous spricht vage von einer *écriture féminine*, die von Stimme und Gesang beeinflusst ist (Steffen, 2017, Kapitel 3.2).

Ähnliche Gedanken machten sich auch Vertreterinnen der deutschsprachigen feministischen Literaturwissenschaft. Silvia Bovenschen verfasste einen vielzitierten Aufsatz mit dem Titel *Über die Frage: Gibt es eine weibliche Ästhetik?* (1979), in dem sie schrieb: «der Nachweis eines anderen (weiblichen) Verhältnisses zu Detail und Allgemeinem, Statik und Bewegung, Rhythmisierung und Gebärde ist nicht erbracht». Der divergente Erfahrungsraum der Frauen schaffe jedoch unterschiedliche Voraussetzungen, was die Formen des sinnlichen Erkennens betreffe. Dies könne an einzelnen konkreten Texten (Bildern, Filmen usw.), das heißt auf empirisch-induktive Weise festgemacht werden (Bovenschen, 1979, 110f.).

Generell lässt sich nur wiederholen, dass Interpretationen einer weiblichen Schreibweise oder Ästhetik auf bestimmten vorgeformten Geschlechternormen und Vorstellungen von Weiblichkeit beruhen und entsprechende Untersuchungen deswegen im Prinzip als sich selbst erfüllende Prophezeiungen funktionieren, sodass die Existenz einer weiblichen Schreibweise praktisch unmöglich aufzudecken und grundsätzlich anzuzweifeln ist.

1.1.3 Gender Studies und Literatur: Aktuelle Forschungstendenzen

In den 80er-Jahren importierten die amerikanischen Feministinnen die Theorien der *écriture féminine* unter dem Namen French Feminism in die USA. Inspiriert davon folgte eine poststrukturalistische, dekonstruktivistische Phase, in der die bereits zuvor angekreideten binären Kategorien Mann und Frau nun gänzlich auseinandergenommen wurden. Diese Phase stellt gleichsam den Beginn der Gender Studies dar. Mithilfe von close reading wurden nun Texte

¹⁶ Diese beruhten auf den Differenztheorien, in denen die Differenz als Vorbedingung für Identität (auch sprachlich geformter Identität) grundlegend ist. Auch hier wird, wie bei Simone de Beauvoir, davon ausgegangen, dass sich die Weiblichkeit im Logozentrismus durch ihre Abgrenzung zum Männlichen definiert.

auf ihre differentiellen Momente hin untersucht, das heisst auf Momente des performativen Rollenspiels der Geschlechtsidentitäten, etwas, was in Literatur von Schreibenden jedweden Geschlechts vorkommen könne.¹⁷ Durch diese (erneut auf Derrida beruhenden) dekonstruktivistischen Analyse- und Lektüreverfahren sollten Systeme und Methoden aufgedeckt werden, mithilfe derer Geschlecht konstruiert oder dargestellt wird (Osinski, 1998, 83).

Auch Michel Foucaults Theorien über die soziale Bedeutung von Diskursen im Gefüge sozialer Machtpraktiken übten einen grossen Einfluss auf die amerikanischen Gender Studies aus. Wenn ein Diskurs durch soziale Machtpraktiken bedingt erschien, konnten Analysen der Funktion dieses Diskurses einer kritischen Aufdeckung von Herrschaftsverhältnissen gleichkommen. So wurden nicht nur binäre Herrschaftsverhältnisse zwischen Mann und Frau aufgedeckt, sondern jegliche Machtgefälle unabhängig von diesen Kategorien. Dies öffnete den Weg für ein neues Verständnis der feministischen Politik, Osinski nennt diese «specific women in specific situations». Im Grunde bedeutet es, dass jede Frau für sich selbst in ihrer eigenen Situation ihre eigenen Erfahrungen macht und aufgrund dieser Erfahrungen Widerstand leisten soll (Osinski, 1998, 108). Dies löste die Problematik der Intersektionalität im Feminismus, der Forderung nach Berücksichtigung nicht nur des Weiblichen, sondern aller Ausprägungen von (nicht-männlich) diskriminierter Identität.¹⁸ Die heutigen Gender Studies waren endgültig geboren.¹⁹ Es taten sich neue Forschungszweige wie die Queer Studies oder die Männerforschung (Masculinities) auf, die sich unter anderem mit Männlichkeitsvorstellungen,²⁰ und der kulturwissenschaftlichen Erforschung der sexuellen Identität auseinandersetzen. Die kritische Männerforschung²¹ wird oft auch als Ergänzung zur Erforschung von Weiblichkeitsbildern und -mustern verstanden. Das Hinterfragen von Rollenbildern und hegemonialer Männlichkeit steht dabei im Vordergrund.

Die wohl bekannteste Repräsentantin und Hauptvertreterin der Gender Studies ist Judith Butler. Sie ist nicht primär Literaturwissenschaftlerin²², sondern Sozialphilosophin; ihre Werke sind kultur-, ideologie- und philosophiekritische Untersuchungen von Geschlechtermodellen.

¹⁷ Diese Untersuchungen waren keineswegs völlig neu und auch nicht nur auf den amerikanischen Raum beschränkt. Bereits 1979 zeigte Silvia Bovenschen am Beispiel von Frank Wedekinds Lulu aus *Der Erdgeist* (Wedekind, 1895), dass eine «substanzielle Geschlechtsidentität hinter den zugeschriebenen Geschlechterrollen» nur als Leerstelle existiere. So biete sich laut Bovenschen für die Frau als einzige Lösung zum Ausbruch «das bewusste und freiwillige Spiel mit den Zugeschriebenen Rollen an». Dieses Spiel wurde und wird heute noch als emanzipatorischer Akt, als Hinwegsetzen über die Geschlechterrollen interpretiert (Osinski, 1998, 76, 83).

¹⁸ Damit sind alle nicht-heteronormativen, sexual- und geschlechts-identifikatorischen Ausrichtungen gemeint, aber auch ethnische Gruppierungen weiblicher Personen, die sich vom weiss-dominierten feministischen Diskurs ausgeschlossen sahen (siehe auch ‚Women of Color‘, Lennox, 2009, 143ff.).

¹⁹ Die amerikanischen Women's Studies existierten und existieren auch weiterhin, jedoch ging das akademische Prestige von der feministischen Dekonstruktion auf die Gender Studies über.

²⁰ Siehe dazu zum Beispiel Connell, 2005 oder Martschukat & Stieglitz, 2018.

²¹ Es wird meist von ‚kritischer Männerforschung‘ gesprochen. In feministischen Kreisen herrscht die Meinung vor, dass bis weit ins 20. Jahrhundert hinein jede Forschung eine ‚Männerforschung‘ war, da bis dahin alle Forschungsrichtungen von männlichen Vorstellungen und männlichen Akteuren dominiert waren.

²² Butler stellt durchaus auch Bezüge zur Literatur her, jedoch werden ihre Interpretationen kritisiert, da diese Literaturwissenschaftlich oftmals nicht plausibel sind und sich eher an freudschen (psychoanalytischen) Lektüren orientieren: «Sie wird den diegetischen Details eines Textes zwar kaum gerecht, setzt dafür aber auf der mimetischen Ebene mit philosophischem Wissen und sozialpolitischem Abstraktionsvermögen starke Impulse» (Nieberle, 2013, Kapitel 3.3.7).

Sie gilt als Theoretikerin des diskuranalytischen Dekonstruktivismus, orientiert sich an Foucault und Derrida und definiert so die in den Gender Studies aktuellsten, eher prozessorientierten Themen der Genderperformanz und des Geschlechterdiskurses (Nieberle, 2013, 11). Somit geht sie einen Schritt weiter als die meisten Forschenden vor ihr: Sie stellt die These auf, dass nicht nur Gender sozial konstruiert, sondern auch Sex (das biologische Geschlecht) kulturell bestimmt wird.²³

Diese These begründet sie mithilfe der Diskurstheorie. Diskurse bezeichnen hierbei Formationen, die den Bereich des Denkbaren überhaupt erst abstecken. Da Diskurse gemäss dieser Theorie Wirklichkeit erzeugen, spricht Butler wie auch Foucault von «diskursiven Praxen» (Butler, 1993, 127). Sprache formt also Wirklichkeit, in diesem Fall auch das (biologische) Geschlecht. Damit ist nicht gemeint, dass das biologische Geschlecht nicht existiert, sondern dass die Wahrnehmung und Rezeption, das Verständnis desselben ausserhalb der bekannten Diskurse über Geschlecht nicht möglich ist. Sämtliche Begriffe sind geprägt durch die Klassifikation der Sprache (Hieber & Villa, 2015, 62). Ein Rückgriff auf ein vordiskursives Geschlecht ist gemäss dieser Auffassung somit gar nicht möglich, da ein solches nie existiert hat.²⁴

Den Gender Studies geht es grundsätzlich um die Dekonstruktion von Opposition und somit von Geschlechterdifferenz an sich. Diese Dekonstruktion beruht auf der Ansicht, dass Geschlechtsidentität nicht angeboren, sondern «sozial, kulturell und sprachlich durch Zuschreibung erworben wird» (Osinski, 1998, 106), eben jene These, von der bereits Simone de Beauvoir ausging. Ziel der Gender Studies ist die «historische und systematische Aufdeckung kultureller Konstruktionen der Geschlechter» (Osinski, 1998, 107).

Zumindest in einem Punkt herrscht heute Konsens: Frauen und Männer sind nicht einfach als Frauen und Männer geboren; sie werden es im Verlauf ihrer unterschiedlichen Sozialisation. Kulturelles wie biologisches Geschlecht entstehen laufend performativ, das heisst sex und gender werden im entsprechenden Handeln erst hergestellt (Steffen, 2017, Kapitel 2.1).

Für die Literaturwissenschaft liefern die Gender Studies grundlegende Modelle, «mit denen man an literarischen Einzelbeispielen Zuweisungen und Funktionalisierungen von Geschlechtseigenschaften analysieren kann» (Osinski, 1998, 106). Ein Beispiel dafür sind Modelle von Regelsystemen, Sprachregelungen und Normierungen, Ein- und Ausgrenzungen und Gratifikationen bestimmter (Lebens-)Bereiche (Religion, Sprache, Familie, Kultur, Sport etc.), die auf die mit diesen Bereichen in Verbindung stehenden Personen einwirken (durch Rollenerwartungen, -möglichkeiten, -grenzen). In der Literatur kann nach eben solchen Normierungen etc. gesucht werden, wobei diese zum einen durch ihre Auswirkungen auf die literarischen Figuren einer Erzählung oder aber durch ihre Auswirkungen auf die Handlung oder Narration sichtbar werden.

23 Womit Butler auch die Queer Studies mitbegründete, einen Zweig der Gender Studies, der sich mit der Untersuchung der sexuellen Identität beschäftigt (Steffen, 2017, Kapitel 2.3 Undoing Gender).

24 Es gilt zu bedenken, dass Sprache nicht nur Wirklichkeit, sondern auch Unwirklichkeit formen kann. Walter Benjamin beschreibt dies mit dem Begriff der Sprachmagie, um zu erklären, dass mit der Sprache auch anderes als das durch die Worte Repräsentierte transportiert (Busch, 2006).

Es geht also darum, «wie solche Zuschreibungen literarische Darstellungen beeinflussen und wie umgekehrt auch Literatur im soziokulturellen Text auf Zuschreibungen zurückwirkt» (Osinski, 1998, 106). Literatur wird in den Gender Studies somit als kulturelles Zeichensystem²⁵ verstanden, mit dem sich eine Gesellschaft ausdrückt. Ein genderwissenschaftlicher Ansatz der Literaturwissenschaft ist in gewisser Weise also immer auch ein literaturosoziologischer Ansatz²⁶.

1.2 Weiblichkeit in der rätoromanischen Literaturwissenschaft

Auch wenn bislang eher wenige Untersuchungen mit genderwissenschaftlichem oder feministischem Fokus in der rätoromanischen Literaturwissenschaft existieren, gibt es doch einige Analysen, die sich bereits in diese Richtung orientiert haben, und deren Ergebnisse in den folgenden zwei Unterkapiteln erwähnt und besprochen werden. Diese Artikel, Werke und Rezessionen²⁷ bilden eine wichtige Grundlage für die in den Kapiteln 3, 4 und 5 folgenden Analysen der literarischen Werke.

Grundsätzlich muss jedoch gesagt werden, dass auf diesem Gebiet in der rätoromanischen Literaturwissenschaft nicht von einer längeren und konzentriert betriebenen Forschungstradition gesprochen werden kann. Die meisten Artikel zum Thema wurden in jüngerer Zeit veröffentlicht, einige wenige sind älter und von den Themen der feministischen Literaturwissenschaft der 80er-Jahre beeinflusst.

In Kapitel 1.2.1 werden Untersuchungen dargelegt, die sich mit der Darstellung von Weiblichkeit in literarischen Texten befassen. In Kapitel 1.2.2 folgen Analysen, die das weibliche Schreiben, also die textlichen Erzeugnisse von Autorinnen untersuchen oder aber das Werk einer bestimmten Autorin.

Diese Unterteilung folgt grosso modo den beiden grösseren Forschungszweigen der feministischen Literaturwissenschaft, die sich zum einen mit der Erforschung des Frauenbilds, zum anderen mit der écriture féminine auseinandersetzt.²⁸ Diese Kategorisierung ist jedoch nicht trennscharf, da gerade auch in Analysen, die sich mit weiblichem Schreiben beziehungsweise mit Autorinnen befassen, der Blick vermehrt auf die Darstellung weiblicher Perspektiven und weiblicher literarischer Figuren gerichtet wird (siehe dazu die Bemerkungen am Ende von Kapitel 1.2.1). Derartige Analysen und Werke sind grundsätzlich in Kapitel 1.2.2 zu finden. In 1.2.1 finden sich demnach nur Untersuchungen, die sich auch oder nur mit Texten von Autoren auseinandersetzen.

²⁵ «Solche Zeichensysteme sind neben der Literatur z. B. die anderen Medien wie Film, Fernsehen, Radio oder die Mode; alle Bereiche der Kulturanthropologie können zugehörig sein» (Osinski, 1998, 106).

²⁶ Mehr zur Literaturosoziologie in Kapitel 1.3.4

²⁷ Rezessionen werden in diesem Kapitel ebenfalls erwähnt. Zum einen, da diese häufig literaturwissenschaftliche Analysen enthalten, zumal die betreffenden Rezensierenden ebenso die führenden Forschenden waren. Zum anderen, da gerade auch Rezessionen oftmals Einblicke in die Rezeption bestimmter Werke bieten, was auch für Fragestellungen mit Fokus auf Geschlecht von Bedeutung sein kann (Wurden Werke von Autorinnen anders rezipiert als die von Autoren? Wie wird die Darstellung weiblicher Figuren gewertet? Wird diese überhaupt besprochen? Etc.). Generell ist die literarische Kritik in der rätoromanischen Literatur ein Thema für sich: Riatsch und Walther widmen dem Thema ein ganzes Kapitel ihres Werkes *Literatur und Kleinsprache* (Riatsch & Walther, 1993b, 650–666). Außerdem finden sich diverse Artikel dazu in der *Litteratura* und in anderen Jahrbüchern. Mehr dazu in Kapitel 2.2.1.

²⁸ Siehe Kapitel 1.1.2. Der dritte Zweig, die Bestrebungen zur Bildung eines femininen Kanons, kann aufgrund der Ausrichtung auf die Autorin mit der écriture féminine zusammengenommen werden.

1.2.1 Über die Darstellung von Weiblichkeit in der rätoromanischen Literatur

Betrachtet man Analysen, die sich damit befassen, wie Geschlecht in der rätoromanischen Literatur dargestellt wird, ist eine der neuesten²⁹ unter ihnen wohl das Kapitel *Ernste Männer, lachende Frauen?* in Clà Riatschs *Pathos und Parodie* (2015). Darin werden subversive Perspektiven und Momente untersucht, in denen traditionelle, stereotype Zuspitzungen von Männlichkeit oder Weiblichkeit vorwiegend von Autorinnen parodiert oder verspottet werden. Dabei wird festgestellt, dass beispielsweise «typische Bildspender sexistischer Rede» in Beschlag genommen und ironisch umgedeutet werden (Riatsch, 2015, 137–162). Mit dieser Untersuchung und diesem Fazit befindet sich Riatsch im Einklang mit der neusten literaturwissenschaftlichen Genderforschung, die mittels Diskursanalysen und der Erforschung performativer Momente nach eben solchen Umdeutungen sucht.³⁰ Weiter verweist Riatsch darauf, dass «wer Thesen zur Typologie und Geschichte von ernsten Gender-Konflikten in der romanischen Literatur entwickeln möchte» sich eingehend «mit der expliziten Thematisierung, vor allem aber mit der literarischen Umdeutung der Hexenfigur beschäftigen» müsste (Riatsch, 2015, 147). Die frühere Hexe weiche in späteren Werken der Darstellung dem «Schreckgespenst konservativer Männer», der Emanze, so Riatschs These. Diese sei die «neuartigen Figur der Hexe» (Riatsch, 2015, 149). Diese Überlegungen werden in der Analyse zur Denkfigur der *Femme fatale* aufgenommen, siehe Kapitel 3.4.5 und 3.4.7. Riatsch führt weiter aus, dass diese Figur nicht nur der feministischen Polemik diene, sondern auch als tatsächlich negativ konnotierte Figur existiere (Riatsch, 2015, 151). So werden in *Pathos und Parodie* einige stereotype Darstellungen der Frau aufgedeckt, sowie Subversionen ebensolcher aufgezeigt.

Artikel oder Werke, die sich hauptsächlich der Darstellung von Weiblichkeit widmen, gibt es in der rätoromanischen Literaturwissenschaft nur sehr wenige. Einer dieser wenigen Artikel behandelt die Frauenfiguren im Text *La müdada* von Clà Biert (Badilatti, 2008). Valeria Badilatti analysiert darin vor allem die literarische Figur Karin, die Partnerin des Protagonisten, stellt sie jedoch auch in Bezug zu den anderen weiblichen Figuren im Werk. Hauptaugenmerk liegt auf dem Wandel der literarischen Figur, die laut Badilatti verschiedenen weiblichen Figurentypen zuzuordnen ist: «dama estra, pura danaisa, engiadinaisa, amanta, figura materna, «dobel» da la mamma»³¹ (Badilatti, 2008, 63). Bei ihrer Analyse geht Badilatti vor allem von den Betrachtungen der anderen Figuren aus, die Karin in der Rolle der Fremden sehen. Ein weiterer Aspekt der Analyse betrifft die Entwicklung der Figur, die sich, zuerst als Fremde wahrgenommen, nach und nach der Mutter des Protagonisten angleicht, einer mehr oder weniger typisch verherrlichten Mutterfigur.³² Es ist eine Transformation, die von Badilatti als Folge oder synchrone Entwicklung zur Veränderung ihres Geliebten Tumasch, des Protagonisten von *La müdada*, beschrieben wird. Ausserdem wird ein kurzer Blick auf die einheimischen weiblichen

29 Die Autorin selbst hat in diesem Zusammenhang 2020 einen Artikel zur Darstellung von Weiblichkeit in rätoromanischen Jahrbüchern veröffentlicht: *Dunnas cun barba, concerti da panaglia e lecziuns d'ir cun auto: Perspectivas femininas en annuaris rumantschs da 1965 fin 1975* (Cadruvi, 2020).

30 Siehe mehr dazu in Kapitel 1.1.3.

31 «Fremde Dame, dänische Bäuerin, Engadinerin, Geliebte, mütterliche Figur, «Double» der Mutter» (eigene Übersetzung, ab hier mit VC gekennzeichnet).

32 Mit der Darstellung der Mutter in *La müdada* beschäftigt sich auch diese Arbeit in Kapitel 4.2, jedoch liegt der Fokus auf der Figur der Aita, der Mutter des Protagonisten.

Figuren im Roman geworfen, um einen Vergleichswert zu haben. Ein weiterer Abschnitt widmet sich dem Vergleich mit der Figur der Fremden in der rätoromanischen Literatur generell. Dieser ist jedoch sehr kurz und behandelt lediglich zwei weitere Werke aus dem Engadin. Badilatti verweist außerdem darauf, dass eine weitere tiefergehende Untersuchung der Figur «l'estra» in der rätoromanischen Literatur interessant wäre (Badilatti, 2008, 80) – auch diesem Hinweis soll in dieser Arbeit nachgegangen werden (siehe Kapitel 3.4.2).

Es widmen sich auch ganz neue, teilweise noch unpublizierte Analysen der Darstellung von Weiblichkeit in der rätoromanischen Literatur. Laura Pfister untersucht in ihrer Masterarbeit *Topografische Perspektiven auf Adoleszenz und Weiblichkeit in den Bündner Literaturen der 1960er und 1970er Jahre* (Pfister, 2022) unter anderem die Darstellung der literarischen Figur Lucrezia in Gion Deplazes *Paun casa*. Zur Interpretation dieser Darstellung, bezieht sie sich vor allem auf die Räume, in denen sich die Adolescente und später erwachsene Frau bewegt. Anhand dieser zeige sich «das Durchlaufen verschiedener psychologischer Entwicklungsstufen räumlich anhand einer Reihe von Stationen» (Pfister, 2022, 60). In Lucrezias Fall führt diese Entwicklung zurück in ihren Herkunftsraum:

Zwar wurde Lucrezia eine Zeit des Widerstands gegen die Erwartungen ihrer Familie und der Dorfgemeinschaft gewährt, allerdings nur, um aufzuzeigen, wie sie sich schliesslich in die vermeintlich weibliche Rolle einfindet und in die Strukturen des Herkunftsraums wiedereingliedert (Pfister, 2022, 68).

Die Werte, die in *Paun casa* dargestellt werden, orientieren sich also an sehr traditionellen Rollenvorstellungen und Weiblichkeitsidealen.

Ähnliches stellt Cinzia Caspar in ihrer Seminararbeit *Da «sontgettas», mammas e «mattas crudadas»: Figuras femininas aint igls texts da Gian Fontana e Gion Deplazes* (Caspar, 2021) fest. Auch sie untersucht die Darstellung weiblicher Figuren im Werk von Gion Deplazes und vergleicht diese mit jenen bei Gian Fontana. Gemäss ihrer Schlussfolgerung reproduziert die Darstellung der literarischen weiblichen Figuren im Werk beider Autoren in vielerlei Hinsicht kulturelle Stereotypen. Es zeigen sich jedoch auch gewisse Eigenheiten, die sich auf den kulturellen (spezifisch rätoromanischen) Kontext beziehen, nämlich auf die Surselva «scu regiun rurala, conservativa, confruntada cun midadas smanatschontas, ed igl lungatg rumantsch scu lungatg pericilito cun basigns da schurmetg»³³ (Caspar, 2021, 25).

Sowohl auf die Darstellung literarischer Frauenfiguren bei Gion Deplazes (siehe Kapitel 5.2 und 5.4.1), als auch auf die Eigenheiten dieser und anderer literarischen Figuren, die dem rätoromanischen Kontext geschuldet sind, wird in der nachfolgenden Literaturanalyse eingegangen.

Ein weiterer 2022 in den *Annals* erschienener Artikel untersucht die Rolle der Frau in Sagen der Surselva. Die Untersuchung *Verdad ni dubi: agir economic e social e la rolla dallas dunnas en detgas dalla Surselva. In pledoyer per ina contemplaziun socialhistorica da detgas* (Mani,

³³ «Als ländliche, konservative Region, die mit bedrohlichen Veränderungen konfrontiert ist, und auf die romanische Sprache als bedrohte, schutzbedürftige Sprache» (VC).

2022, 129–140) versteht sich jedoch als sozialhistorische und nicht als literarische Analyse. Die berücksichtigten literarischen Texte werden explizit unter Einbezug ihres jeweiligen sozioökonomischen Kontextes betrachtet.³⁴

Sowohl anhand der Anzahl neuerer (unpublizierter) Arbeiten von Studierenden (u. a. Candrian, 2018; Caspar, 2021; Pfister, 2022), als auch anhand der Anzahl jüngst veröffentlichter Beiträge zum Thema weibliches Schreiben (siehe in Kapitel 1.2.2) zeigt sich, dass Geschlecht als Analysekategorie in neuster Zeit in der rätoromanischen Literaturwissenschaft immer häufiger Beachtung findet und sich allmählich etabliert.

Weitere, ältere Artikel finden sich in einigen Jahrbüchern oder Sammelbänden, die sich dem Thema Frauen und Literatur widmen. Die Ausgabe von 1981 der *Litteratura* (*Litteratura 4: Duonnas scrivan*, 1981), der Zeitschrift der Uniun da scripturas e scripturs rumantschas, heute Uniun per la Litteratura Rumantscha, widmet sich explizit dem Thema Frauen – dies mit dem Kommentar, dass man vermuten könne, eine solche Themenwahl sei beinahe schon wieder hinfällig, wenn es der nur mit Männern besetzte Redaktion³⁵ einfalle, ein solches Thema zu wählen. Im Editorial stellt die Redaktion jedoch fest, dass man beim Betrachten der rätoromanischen Literatur auf den Gedanken kommen könnte, die Frau spiele in dieser nur als vom Mann bestimmtes «Objekt» eine Rolle. Die geringe Anzahl weiblicher Publikationen sei jedoch keinesfalls ein Indiz für eine Unterlegenheit dieser Literatur, wie man mit dieser Ausgabe beweisen wolle. Das Hauptaugenmerk lag für die Redaktion also auf der weiblichen Literaturproduktion. Kurz angesprochen werden jedoch auch das Thema «La duonna illa litteratura rumantscha» (Camartin et al., 1981, 9) und der Sexismus, der in der Literatur immer noch präsent sei, vor allem in Kinderliteratur und Schulbüchern, wie (leicht beschönigend) angemerkt wird. Man wollte mit dieser Ausgabe der *Litteratura* zeigen, was zu jenem Zeitpunkt vorhanden war, und die Leserschaft selbst entscheiden lassen (Camartin et al., 1981, 10).

Diese Ausgabe der *Litteratura* enthält unter anderem einen Artikel von Mevina Puorger über *La figura da la duonna vissa da scripturas e da scripturs* (Puorger, 1981). Sie bezieht sich darin auf die Darstellung der Frau in der Lyrik und bleibt in ihrer Beschreibung relativ knapp, besonders bei weiblichen Figuren, die von Männern geschaffen wurden. Sie spricht über die Unterschiede zwischen den von Frauen und Männern geschaffenen Figuren und beurteilt die thematischen Unterschiede als soziologisch bedingt. Auch thematisiert sie Problematiken in Bezug auf das weibliche Schreiben, zum Beispiel die Marginalisierung von Werken von Autorinnen, deren Reduktion auf Kinderliteratur oder allgemein der Frauenliteratur als Trivialliteratur (Puorger, 1981). Damit befindet sie sich in der Tradition der feministischen Literaturwissenschaft jener Zeit.³⁶

³⁴ Anhand der Rolle der Frau in den Sagen wird festgestellt, dass eine grosse soziale Kontrolle geherrscht haben muss, und Abweichungen von der Norm streng sanktioniert wurden, das Leben der Frau sei zu grossen Teilen von der Rolle des Mannes als Ernährer abhängig gewesen (Mani, 2022, 134, 138).

³⁵ Hierbei ist zu erwähnen, dass in den Ausgaben der *Litteraturas* jener Zeit jeweils drei Männer (Iso Camartin, Clo Duri Bezzola und Felix Giger) als Mitglieder der Redaktion genannt werden und die einzige Frau, Mevina Puorger, jeweils als Mitarbeiterin («collauratura») aufgeführt wird.

³⁶ Mehr dazu in Kapitel 1.1.2.

Auch widmen sich gleich zwei Artikel der *Litteratura 4* den weiblichen Figuren von Vic Hendry, wobei hier die Mutterfigur Hauptthema ist (Collenberg, 1981; Coray-Monn, 1981). Kritisiert werden unter anderem eine zu idyllische, einseitige Darstellung der Mutter. Imelda Coray-Monn spricht von der «*mater dolorosa*», einer verherrlichenden, märtyrerartigen Darstellung der Mutter als Kultobjekt, die nur selten ganz leicht gebrochen werde. Ihre Interpretation ist sehr von der Biografie des Autors geprägt. So stellt sie am Anfang zum Beispiel fest: «Segir ha Vic Hendry ina relaziun fetg stretga cun sia mumma»³⁷ (Coray-Monn, 1981, 133). Diese Problematik ist der Autorin jedoch durchaus bewusst; sie weist selbst darauf hin, dass sie darauf achten müsse, ihre Interpretation nicht zu sehr von der Biografie des Autors beeinflussen zu lassen (Coray-Monn, 1981, 133). So ganz gelingen will ihr dies jedoch nicht, wie obiges Zitat zeigt.³⁸ Keinen Bezug nimmt die Autorin hingegen auf den katholischen Hintergrund des Bildes der «*mater dolorosa*». Die Mater dolorosa kann als Bestandteil der im Katholizismus verbreiteten Marienverehrung gezählt werden³⁹ – dies obwohl in anderen Rezensionen und Untersuchungen von Hendrys Werken der Einfluss seiner katholischen Erziehung erwähnt wird (siehe z. B. Simeon, 1982).

Im zweiten Beitrag zu Vic Hendry von Baseli Collenberg findet sich eine kleine Typologie literarischer Darstellungen der Mutter und weiterer weiblicher Figuren bei diesem Autor. Diese Typologie ist jedoch mit Vorsicht zu geniessen, da Collenberg zur Untermauerung seiner Typologie zwar Zitate aus Hendrys Werken beifügt, um zu zeigen, wie die jeweilige Figur in den Werken präsentiert wird, diese allerdings einfach so stehen lässt und nicht weiter darauf eingeht. Den Lesenden bleibt es selbst überlassen, die herausgepickten Zitate einzuordnen. Einziger Anhaltspunkt ist dabei meist eine Überschrift der jeweiligen Zitate in Form eines Figurentyps, zum Beispiel: die fremde Frau, die nicht akzeptierte Mutter, die kranke Mutter, die Mutter – das schwache Glied, die nicht unterstützte Mutter, die dienende Mutter, die makelhafte und verlassene Frau, die junge Frau als sexuelles Objekt, die junge arbeitende Frau, die junge Geliebte (Collenberg, 1981, 138–142). So hinterlässt der Artikel eher den Eindruck einer Skizze denn eines Textes mit ausformulierten Thesen und Ideen. Folgerichtig nennt Collenberg seinen Artikel denn auch *Materialias per in studi dalla femna tar Vic Hendry*. Er liefert somit das Material, jedoch keine differenzierte Analyse. Diese Arbeit geht auf diese Materialien in Kapitel 4.4.3 ein.

Weiter finden sich in der *Litteratura 4* eine Untersuchung fantastischer weiblicher Figuren (der Fee und der Sirene) in zwei Engadiner Gedichten (Bezzola, 1981a) und eine (stilistisch eher literarische) Auseinandersetzung Leo Tuors mit der Protagonistin von Gion Deplazes Roman *Marlengia* (Deplazes, 1980). Auch aus dieser sind einige Erkenntnisse zur literarischen Figur und ihrer Darstellung herauszulesen, zum Beispiel der Umstand, dass die Lesenden der Figur nur in Einleitung und Schlussteil wirklich nahe kommen, in der Handlung weniger (Tuor, 1981, 151) – auch auf diese Bemerkung wird in dieser Arbeit eingegangen, nämlich in der ausführlichen Analyse der literarischen Figur Marlengia (siehe Kapitel 5.2).

³⁷ «Bestimmt hat Vic Hendry eine sehr enge Beziehung zu seiner Mutter» (VC).

³⁸ Die Problematik der Nähe zwischen Schreibenden und Leserschaft ist bei Literaturen von Kleinsprachen immer wieder ein Thema. Mehr dazu in Kapitel 2.2.3.

³⁹ Mehr dazu in Kapitel 4.4.3.

In den *Annals da la Societad Retorumantscha*⁴⁰ von 1963 findet sich ein weiterer Artikel von Imelda Coray-Monn, diesmal eine Analyse der Frauencharaktere in *Il cavalè della Greina* von Toni Halter (Coray-Monn, 1963). Hier legt Coray-Monn interessanterweise eine Meinung an den Tag, die sich stark von ihrem späteren Artikel in der *Litteratura* 1981 unterscheidet. 1963 beurteilt sie die Figurengestaltung noch nach äusserst unfeministischen, ja patriarchalen Massstäben. Sie verwendet zur Beurteilung der weiblichen Figuren Werte, die von der traditionellen patriarchalen Sicht auf Weiblichkeit geprägt sind und reproduziert den Diskurs des weiblichen Mysteriums, wenn sie schliesst: «La femna ei in misteri al cavalè, agl autur, agl um en general»⁴¹ (Coray-Monn, 1963, 214). Ihre Beschreibung der Figuren ist zwar durchaus nachvollziehbar, ihre Interpretation derselben und ihre Sympathien für gewisse Figuren erscheinen aus heutiger Sicht jedoch sehr kontrovers: Sie lobt die Figuren Mierta und Mengia, da diese treu und arbeitsam seien und «da bien paun casa»⁴² riechen (Coray-Monn, 1963, 214). Interessant ist diese Beurteilung insofern, als dass sich ihre Meinung und ihre Massstäbe bis 1981 gewandelt haben müssen: Während ihr 1961 die treuen und arbeitssamen Figuren gefallen, konstatiert sie 1981, dass sie Mühe habe mit der Darstellung der Frauen in Vic Hendrys Textsammlung *Batterdegls*, in dem die treue und perfekte Mutter den Protagonisten blendet und alle anderen Frauen überstrahlt (Coray-Monn, 1981, 137). Es finden sich zwar noch immer verallgemeinernde Aussagen: Die Mutter sei «la femna en la veta da quasi scadin um»,⁴³ jedoch kritisiert sie dieses von ihr beinahe als Fakt hingestellte Klischee bereits selbst (Coray-Monn, 1981, 137).

Ein weiteres Jahrbuch, das sich in einer Ausgabe gänzlich den Frauen widmet, ist die 77. Ausgabe des *Ischi* von 1992.⁴⁴ Hier finden sich einige Artikel zu Frauenfiguren und zur weiblichen Perspektive in der rätoromanischen Sprachgemeinschaft, die jedoch nur begrenzt auf die Literatur anzuwenden sind.⁴⁵ Einzig Vic Hendry (Hendry, 1992) bezieht sich in seinem Beitrag explizit auf die literarische Darstellung weiblicher Figuren. Er zitiert darin Kritiken und

-
- 40** Das Jahrbuch der Societad Retorumantscha erscheint seit 1886 und publiziert jährlich sprach- und literatur- sowie populärwissenschaftliche Artikel. Es ist das einzige Publikationsmedium dieser Art in der Rumantschia, obwohl auch andere Zeitschriften und Jahrbücher anderer Gesellschaften und Vereine zuweilen literatur- und sprachwissenschaftliche Artikel veröffentlichen.
- 41** «Die Frau ist dem Reiter, dem Autoren und dem Mann im Allgemeinen ein Mysterium» (VC).
- 42** «[N]ach gutem Hausbrot» (VC).
- 43** «Die Frau im Leben quasi eines jeden Mannes» (VC).
- 44** Ab den 80er-Jahren findet sich in fast allen Jahrbuchreihen eine Ausgabe zum Thema Frauen oder Weiblichkeit, jedoch beinhalten diese oft auch oder nur Primärtexte, das heisst Kurzgeschichten oder Gedichte (meist von Frauen), zum Beispiel die *Chasa Paterna Nr. 125 Amurellas. Duonnas quintan istorgias d'amur* (Badel, 2006) oder *Nies Tchespet 64: Dunnas* (Tuor, 1993).
- 45** Im *Ischi* von 1992 finden sich außerdem drei Texte, die sich mit der Frauenthematik beschäftigen, jedoch eher auf soziologische und psychologische Weise. Justina Simeon-Cathomas schildert eine Untersuchung an 300 Lehrlingen im Jahre 1990, die zum Thema Frauen und Beruf befragt wurden. Dabei wird festgestellt, dass viele der befragten Mädchen immer noch Probleme damit hätten, sich vom traditionellen Rollenbild zu lösen (Simeon, 1992). Cristina Decurtins beschreibt verschiedene Arten der Frauenfreundschaft anhand einiger Fallbeispiele, die sich so oder ähnlich auch in der rätoromanischen Literatur finden liessen. Sie bleibt in ihrer Untersuchung jedoch im soziologischen und psychologischen Bereich (Decurtins, 1992). Rita Cathomas-Bearth schildert die Motivation für eine Sammlung verschiedener Frauenbiografien. Die Sammlung wurde sechs Jahre später (1998) unter dem Titel *Erzählen hören: Frauenleben in Graubünden* (Cathomas-Bearth, 1998) veröffentlicht. Ihre Motivation ist dabei sehr ähnlich wie die vieler Akteurinnen in der Frauenforschung: die Suche nach einer alternativen weiblichen Geschichtsschreibung, die Suche nach einem alternativen Kanon und das Aufbrechen von patriarchalen Denkmustern steht im Zentrum.

Kommentare zu seinen weiblichen Figuren⁴⁶ und nimmt zu diesen Aussagen Stellung. Allerdings fehlt seinen Ausführungen, man könne auch sagen Rechtfertigungen, oftmals ein tiefergehender textueller Bezug zu seinen Werken. Meist verweist er auf die Vorbilder seiner literarischen Figuren, um seine Figuren zu verteidigen – in diesem Fall auf seine eigene Mutter.⁴⁷ Hendrys Argumente zielen vornehmlich darauf ab, dass seine Darstellungen nicht verherrlichend oder vereinfachend sind, sondern durch die Bezugnahme auf reale Vorbilder realistisch seien. Dadurch bestärkt er die Kritiken jedoch ungewollt. Hendrys Auflistung zeigt aber auch, dass die Gestaltung seiner Frauenfiguren ein Thema war und in vielen Rezensionen Erwähnung fand. Seine Reaktion in Form eines Artikels ist durchaus als Zeichen dafür zu lesen, dass er sich der zunehmenden Wichtigkeit (möglicherweise auch der Brisanz) dieses Themas bewusst war. Zwar werden auch in Rezensionen anderer Autoren immer wieder die Frauenfiguren erwähnt, die Häufigkeit, mit der dies bei Vic Hendry geschieht, ist jedoch auffällig und zeigt, dass seine Darstellung der Frau in den 80er- und 90er-Jahren polarisierte.

Die von Hendry gesammelten Zitate stammen denn auch alle aus diesem Zeitraum – mit einer Ausnahme: Hendry zitiert einen Artikel aus den *Novas Litteraras*⁴⁸ von 1971. Möglicherweise hat besagter Artikel «*Mumma*. *Emprova d'interpretaziun de «Parfum» da L. Hendry*» von Felix Giger die Diskussion um die Frauenfiguren bei Hendry auch initiiert. Dort ist nämlich zu lesen: «La figura dominonta interna para a mi d'esser la persuna della mumma (ins vegli compareglier il maletg della mumma era en outras ovras de Hendry!)»⁴⁹ (Giger, 1971, 9). Im Artikel *Il maletg dalla dunna el roman «Cara Laura»* aus der *Litteratura* 8.2 (Decurtins, 1985) untersucht Cristina Decurtins das Bild der Frau in einem Roman von Silvio Camenisch, wobei sie sich speziell für Laura als rätoromanische Frau interessiert. Auch in diesem Aufsatz ist der Einfluss der feministischen Diskussion der 70er-Jahre um das Frauenbild in der Literatur spürbar, etwa wenn die Autorin zu Beginn fragt:

Jeu sun empau dellusa dalla capientscha per l'emancipaziun sco ella sedesegna empau alla gada en «*Cara Laura*». Selai la dunna romontscha propi menar dalla schientscha e capientscha dils umens sco in affon en in sturtariel? Eisi aunc adina la savieivladad digl um, che sliglia ils problems dil mund, ferton che la dunna mira tier?⁵⁰ (Decurtins, 1985, 157).

⁴⁶ Die von Hendry gesammelten Zitate stammen aus Rezensionen seiner Bücher in Zeitungen, Zeitschriften (v. a. der *Litteratura*) und aus einer Radiosendung (Mazzetta, 1992, 219f.).

⁴⁷ «Mia mumma ha giu la medema sort sco sias vischinis dalunsch e damaneivel. Ella ei stada ni meglier ni mendra che las otras femnas. Suenter la mort prematura dil bab ha ella priu las hottas enta maun e la menadira cun nov affons, per part pigns u miezcarschi, ei stada per ella damemia. Mia mumma ei stada rigurusa e buna enina e d'ina fermezia admirabla ell'olma.» (Hendry, 1992, 27); «Meine Mutter hatte das gleiche Los wie ihre Nachbarinnen von nah und fern. Sie war weder besser noch schlechter als die anderen Frauen. Nach dem vorzeitigen Tod meines Vaters nahm sie die Zügel in die Hand und das Gespann mit neun kleinen bis halbwüchsigen Kindern war zu viel für sie. Meine Mutter war streng und sanft zugleich und von einer bewundernswerten seelischen Stärke» (VC).

⁴⁸ Dabei handelt es sich um die Vorgängerin der *Litteratura*, allerdings keine Publikation in Buchform, sondern gebündelte typographierte Blätter mit den Neuigkeiten und Berichten der *Uniun da scripture e scripturas rumantschas*.

⁴⁹ «Die intern dominierende Figur scheint mir die Person der Mutter zu sein (man vergleiche das Mutterbild auch in anderen Werken von Hendry!)» (VC).

⁵⁰ «Ich bin ein wenig enttäuscht vom emanzipatorischen Verständnis, wie es sich nach und nach in «*Cara Laura*» zeigt. Lässt sich die Rätoromanin wirklich vom Bewusstsein und Verständnis der Männer lenken, wie ein Kind im Gängelwagen? Ist es noch immer die Weisheit des Mannes, die die Probleme der Welt löst, während die Frau zuschaut?» (VC).

Wie im feministischen literaturwissenschaftlichen Diskurs der damaligen Zeit,⁵¹ setzt Decurtins das Bild der Frau mit jenem in der Gesellschaft gleich und nimmt dies zum Anlass für eine Forderung nach Besserung und nach neuen literarischen Vorbildern. Das Bild des Gängelwagens bzw. Laufgitters («sturtariel»), mit dem sich Decurtins zum einen an Immanuel Kants berühmten Aufsatz *Was ist Aufklärung?* (Bahr, 2008, 8–17) anlehnt, zum anderen aber wohl vor allem an Iris von Rothens berühmtes Pamphlet *Frauen im Laufgitter* (Roten, 1992, erstmals erschienen 1958), ist für ihre Analyse perfekt gewählt: Die Figur Herbert, die sich selbst als emanzipierten und modernen Mann sieht, überredet seine Partnerin Laura weiterhin zu arbeiten, da sie eine moderne Frau sein wolle, statt sie dazu zu ermuntern, selbst zu überlegen, was sie will. Herbert rede sich ein, Laura das Laufen beizubringen, behalte sie jedoch eigentlich im Gängelwagen, so Decurtins. Decurtins stellt außerdem einen direkten Bezug zwischen den real existierenden Rätoromaninnen und dem literarischen Werk her. Sie geht jedoch nicht darauf ein, wie und warum eine solche Wechselwirkung zustande kommen könnte. Ob wirklich von den Frauenfiguren im Roman *Cara Laura* direkt auf die Lebensrealität der Rätoromaninnen geschlossen werden kann, bliebe also zu beweisen.⁵² Wahrscheinlich sagt der Umstand, dass es Artikel wie den von Decurtins gibt, mehr über die rätoromanischen Frauen der damaligen Zeit aus als das Bild der Frau im Roman *Cara Laura*.

Die Debatte um die Figur der Mutter, aber auch Artikel wie jener von Decurtins, zeigen, dass in der rätoromanischen Literaturszene seit den 1970er Jahren kritische Diskussionen über die Darstellung von Weiblichkeit stattfanden, wenn auch als eher punktuell Phänomen.

Am ehesten werden Frauenfiguren oder die Darstellung weiblicher Perspektiven in literaturwissenschaftlichen Artikeln und Werken behandelt, wenn der Text entweder eine weibliche Protagonistin oder eine titelgebende weibliche Figur beinhaltet oder von einer Frau geschrieben wurde, oder wenn es durch ein explizit weibliches oder feministisches Thema⁵³ in diesen Kontext gestellt wurde.

Baseli Collenberg erwähnt jedoch in seinem Artikel über die Frauen bei Vic Hendry, dass eine weiblichen Protagonistin oder eine titelgebende weibliche Figur in einem literarischen Werk keine Garantie für die Darstellung einer weiblichen Sichtweise auf die Dinge ist: «Els raquents da Riccarda constateschel jeu la predominanza dils umens. Malgrad la cuviarta! Il scribent vesa la femna (la giuvna) atras ils egls dils umens»⁵⁴ (Collenberg, 1981, 142). Insofern wurde schon 1981 festgestellt, dass es für die Darstellung einer weiblichen Perspektive⁵⁵ mehr braucht als eine weibliche Protagonistin.

Titelgebende Frauenfiguren führten nachweislich dazu, dass in wissenschaftlichen Artikeln und literarischen Rezensionen Aussagen zur Darstellung ebendieser weiblichen Figur gemacht werden. So zum Beispiel in der inzwischen getilgten Rubrik der *Litteratura*, in der jeweils aktuelle Werke von der literarischen Kommission des Vereins beurteilt und prämiert

51 Siehe in Kapitel 1.1.2.

52 Diese Arbeit geht auf die Frauenfiguren in *Cara Laura* in den Kapiteln 3.4.7 und 4.4.2 ein.

53 Zum Beispiel die feministischen Gedichten *Paschiun* (Nolfi, 1986) oder *Emanza* (Dunna Laetizia, 1984).

54 «In den Erzählungen von Riccarda stelle ich eine Vorherrschaft der Männer fest. Trotz des Umschlags! Der Schriftsteller sieht die Frau (die junge Frau) aus Sicht der Männer» (VC).

55 Gemeint ist damit die Darstellung einer von weiblichen Lebensumständen geprägte Sichtweise auf die Welt oder das Geschehen. Mehr zum Begriff der weiblichen Perspektive in Kapitel 1.3.1.

wurden. Dort werden etwa in den Besprechungen von *Marlengia* von Gion Deplazes (Bezzola, 1981b), von Oscar Peers *Eva* (Camartin, 1980) und von Toni Halters Jugendroman *Patricia* (Puorger, 1982) die Titelgebenden Frauenfiguren besprochen. Bezzola kommt zu einem ähnlichen Schluss wie zuvor schon Collenberg: «Marlengia vegn buca sviluppada sco persuna en quest raquent. Ella ha buca la posiziun che ella stuess haver en in'ovra cun quei tetel»⁵⁶ (Bezzola, 1981b, 234), eine Folgerung, die auch Leo Tuor so ähnlich in seiner Einführung zur Figur Marlengia andeutet, wenn auch nicht so konkret (Tuor, 1981). Hauptkritikpunkte sind die fehlende Entwicklung, der fehlende psychologische Hintergrund der Hauptfigur. Bei der Rezension von *Patricia* (einem Kinder- und Jugendbuch) liegt das Augenmerk ebenfalls auf der Austauschbarkeit der Hauptfigur. Diese könnte auch «Heidi» oder «Vreneli» oder «Theresli» (jedoch nicht «Zora» oder «Pippi») heißen, sie unterscheide sich nicht von anderen idyllischen Mädchenfiguren aus Kinderbüchern und diene schlicht der Glorifizierung eines Paradieses, das so nicht (mehr) existiere (Puorger, 1982, 101).

In Iso Camartins Besprechung von Oscar Peers *Eva* in der *Litteratura* 1980 findet sich eine erste Interpretation einer Frauenfigur Oscar Peers. Ähnlich wie bei Vic Hendry entwickelt sich in der Folge auch hier eine bestimmte Lesart zur Darstellung der Frau bei Oscar Peer, wobei die Diskussion hier nicht so vehement und auch ohne Einmischung des Autors geführt wird. Mit seiner Interpretation Evas als männliche Wunschprojektion setzt Camartin möglicherweise den Grundstein für die darauffolgenden Interpretationen anderer Werke Peers:

Eva ei in construct, ina persuna strategica, modellada tenor pregiudezis masculins sur dil prighel e la nuncalculabladad digl esser feminin. [...] aschia nescha quella dunna ord ils basegns zuppentai dils umens⁵⁷ (Camartin, 1980, 276f.).

Von der *Femme fatale* spricht er noch nicht direkt, doch dieser Begriff findet sich später zum Beispiel im bereits genannten Artikel von Valeria Badilatti (Badilatti, 2008, 79). Weiter schreibt Camartin:

Ella ei buca ina dunna reala che sa co investar ses duns e ses beins. Igl autur ei pli occupaus cun la tschoccadad masculina che cun las claras intenziuns femininas. Faul-sas speronzas pia: l'Eva d'Oscar Peer selai buca duvrar sco revelaziun feminina⁵⁸ (Camartin, 1980, 277).

Eine spannende Feststellung von Camartin, der hier gewisse Tendenzen der genderwissenschaftlichen Literaturanalyse vorwegnimmt. Er kritisiert, dass Peers Eva eben nicht bewusst mit den Erwartungen der Männer an ihr Geschlecht spielt (was die modernen Gender Studies oftmals

⁵⁶ «Marlengia wird in dieser Erzählung nicht als Person entwickelt. Sie hat nicht die Position inne, die sie in einem Werk dieses Titels haben müsste» (VC).

⁵⁷ «Eva ist ein Konstrukt, eine strategische Person, nach männlichen Vorurteilen über die Gefahr und Unberechenbarkeit des weiblichen Seins gestaltet. [...] so entsteht diese Frau aus den versteckten Bedürfnissen der Männer» (VC).

⁵⁸ «Sie ist keine reale Frau, die ihre Fähigkeiten und Reize einsetzt. Der Autor ist mehr mit der Blindheit der Männer beschäftigt als mit den klaren Absichten der Frauen. Falsche Hoffnungen also: Die Eva von Oscar Peer lässt sich nicht als weibliche Offenbarung gebrauchen» (VC).

als bewusste Performanz, als emanzipatorische Ermächtigung sehen), sondern dass der Fokus einzig auf den Bedürfnissen der Männer liegt. Camartin interpretiert Oscar Peers Werk jedoch als bewusste Fokussierung auf diese Bedürfnisse, er liest das Werk als psychologische Studie der unterdrückten Natur und ihrer Auswürfe in Obsession, Machtfantasien und Verrat. Für diese Interpretation macht Camartin jedoch den Pfarrer zum Protagonisten der Geschichte und nicht, wie der von Peer gesetzte Titel implizieren würde, die Eva⁵⁹. Auch Riatsch sieht die männlichen Bedürfnisse als Hauptthema in *Eva*. Er verweist jedoch auf die ironische Darstellung derselben (Riatsch, 2015, 148, 160), während Camartin diesen Aspekt der Erzählung nicht anspricht.

Die Funktion der weiblichen Figur als Projektionsfläche, respektive als Schlüssel zur männlichen Psyche findet sich auch in weiteren Werken Peers. So schreibt Annetta Ganzoni in einer Besprechung von *Viadi sur cunfin* über die Figur Sara:

«Üna dapü aint illa lingiada da las duonnas descrittas da bgers poets, duonnas chi nu faun oter cu esser amantas dad eroes, chi nun haun ultra que ingüna funcziun ed ingüna personalited. Sara ais ün oget per las projecziuns da Carl chi nun haun prubabelmaing da che fer bger cun sia vaira persuna, intaunt cha Carl as creescha ün purtret illusoric, per il quêt el pudess viver.»⁶⁰ (Ganzoni, 1982, 247).

Die Fatalität der Figur der Sara ist nicht ganz so offensichtlich. Sie wird beispielsweise nicht direkt für das Zugrundegehen der Hauptfigur verantwortlich gemacht. In Ganzonis Beschreibung der Sara finden sich jedoch eindeutige Parallelen zu typischen Kritikpunkten an von Männern geschaffenen Frauenfiguren aus der feministischen Literaturwissenschaft.⁶¹ Auf das gehäufte Auftreten von weiblichen Femme-fatale-Figuren im Werk Oscar Peers wird in Kapitel 3.4.1 eingegangen, wobei die Eva im Unterkapitel 3.2 eingehend analysiert wird.

Weitere Artikel und Buchbesprechungen behandeln weibliche Figuren oder die Darstellung von Weiblichkeit eher sekundär, in einigen Nebensätzen. Im Artikel *Il tgierp grotesc en «Onna Maria Tumera»* (Derungs, 2005) wird zum Beispiel der Körper einer weiblichen Figur, nämlich der Onna Maria Tumera, behandelt.⁶² Die Figur Onna Maria Tumera wird darin meist aus Sicht des Erzählers, ihres Enkels, geschildert, der jedoch auch Aussagen seiner Grossmutter über sich selbst wiedergibt. Diese Sicht dient Derungs zur Interpretation des Körpers der Onna Maria Tumera, der mal animalisch wirkt, mal wie eine Maschine und mal nährend, wie die Wölfin, die die Zwillinge Romulus und Remus säugt. Hier stellt Derungs denn auch explizit einen Bezug zur Darstellung der Frau her, indem sie den nährenden Körper der alten Frau als die Groteske

⁵⁹ In einer Neuausgabe des Werkes wurde der Titel denn auch tatsächlich revidiert. Die Ausgabe von 2003 nennt sich *Eva ed il sonch Antoni*, wobei mit dem «heiligen Anton» tatsächlich der genannte Pfarrer gemeint ist.

⁶⁰ «Eine mehr in der Linie der vielen, von Poeten beschriebenen Frauen, Frauen, die nichts anderes sind als die Geliebten von Helden, die abgesehen davon keine Funktion und keine Persönlichkeit haben. Sara ist ein Objekt für Carls Projektionen, die wahrscheinlich nicht viel mit ihrer echten Persönlichkeit gemein haben, während Carl sich ein illusorisches Bild macht, wofür er leben möchte» (VC).

⁶¹ Siehe auch das Zitat von Simone de Beauvoir in Kapitel 1.1.2.

⁶² Sie ist die titelgebende Figur von Leo Tuors gleichnamiger Erzählung, 2019 erschien sie jedoch in einer zweisprachigen Edition unter dem neuen (ursprünglich von Leo Tuor geplanten Titel) *Die Wölfin / La Luffa* (Tuor, 2019).

schlechthin beschreibt, zumal doch in der gesellschaftlichen Vorstellung der Frau vor allem die nährende (junge) Frau bekannt ist, beziehungsweise die alte Frau, deren Körper (und somit oftmals auch Funktion) nicht mehr vorhanden ist, da er schon beinahe tot ist. Die Darstellung dieses beinahe toten Körpers als schwangerer, Leben hervorbringender Körper erscheint dann als Absurdum, als Groteske (Derungs, 2005, 371).

Im Nachwort der Neuauflage von *La figlia dal cuntrabandier* von Cristoffel und Jon Bardola (Bardola & Bardola, 2021, erstmals erschienen 1936) betont die Herausgeberin Mevina Puorger die Fortschrittlichkeit der weiblichen Figuren für ein Werk jener Zeit. Interessanterweise wird die betreffende Figur (die titelgebende Tochter des Schmugglers) von Puorger aufgrund ihrer Eigenschaften als männlich bezeichnet: «Ils duos autoors Bardola ans descrivan cun la protagonista da lur raquint però üna giuvna cun qualitats plüstosta d'ün giuvnot»⁶³ (Puorger, 2021, 72), weil sie einen Burschen rette, gut schiesse und keine Angst habe, autonom zu handeln (Puorger, 2021, 72). Dies zeigt, dass auch in aktuellen Publikationen und Analysen ein Denken ausserhalb des binären Systems oftmals nicht möglich zu sein scheint.

In längeren Analysen zur rätoromanischen Literatur wird die Ausgestaltung der literarischen Frauenfiguren der betreffenden Texte zwar immer wieder erwähnt, jedoch wird diese in den allermeisten Fällen nur in wenigen Sätzen abgehandelt. Ein Beispiel dafür ist das Werk *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden* von Iso Camartin. Er erwähnt zum Beispiel, dass in der Erzählung *Sut il pinut* von Flurin Darms, «die Gedanken und Ängste der daheim gebliebenen Frau» (Camartin, 1976, 72) behandelt werden, in den Bemerkungen zur Erzählung *La stad dalla uolp*, in der ein Junge auffallend viele verschiedene weibliche Figuren trifft, wird über deren Darstellung jedoch kein Wort geschrieben (Camartin, 1976, 82).⁶⁴ In seiner Analyse von Gion Deplazes *Scappada* beschreibt Camartin hingegen die Darstellung der Frauen:

Aber auch die Frauen sind mit allerlei Dorfuntugenden ausgestattet: eine mit dummen Ambitionen versehene und gestrafte Lehrersfrau wird in ihrer abtötenden Geschwärtigkeit geschildert; junge Mädchen langweilen sich und die anderen mit ihrer Unzufriedenheit darüber, dass man im Dorf verschimmelt; die bereits erwähnte junge Händlerin sucht Zuflucht in Bigotterie, nachdem sie entdeckt, dass sie ihre Waren weit besser als sich selbst zu verkaufen versteht (Camartin, 1976, 113).

Für diese Darstellung der Frauen kann Camartin wahrlich nichts, jedoch vielleicht für den Umstand, dass seine Analyse dieser Darstellung in acht Zeilen abgehandelt wird, während der Analyse der männlichen Dorfbewohner zweieinhalb Seiten zukommen.

In Besprechungen und Analysen rätoromanischer Werke, die von Frauen verfasst wurden, wird die Darstellung weiblicher Perspektiven wesentlich öfter zum Thema. In einer Besprechung von Tina Nolfis *Sfessas albas* wird das «feministische Bewusstsein» angesprochen, das sich in der

⁶³ «Die beiden Autoren Bardola schildern mit der Protagonistin ihrer Erzählung aber eine junge Frau, die eher die Qualitäten eines jungen Mannes besitzt» (VC).

⁶⁴ Mehr zu den literarischen Frauenfiguren in den Erzählungen von Flurin Darms unter anderem in den Kapiteln 3.4.5, 3.4.4, 5.4.4.

Wahl der spezifisch weiblichen Themen zeige (als Beispiel werden die Gedichte *menstruazion* und *inviern* genannt, wobei es im Gedicht *inviern* ebenfalls um die Menstruation geht) sowie an den Stichworten, die sich auf Hexen und ihre Magie beziehen (Cumissiun Litterara, 1983, 168). Auch eine Beurteilung zweier Erzählungen von Bigna Montigel in der bereits genannten Rubrik der *Litteratura* ist durchaus spannend, wenn auch nicht wegen der Darstellungen von Weiblichkeit in den beiden Erzählungen selbst, sondern wegen der Art, wie die Analyse erfolgt. In der Beurteilung wird das Werk mit der Erzählung *Viadi sur cunfin* von Oscar Peer verglichen, einem Autor, der damals schon etabliert war. Der Umstand, dass die Erzählungen mit Peers Text verglichen werden, könnte als Kompliment interpretiert werden. Allerdings gehören derartige Vergleiche zu einer heute oftmals kritisierten Praxis, eher unbekannte oder neue Werke (meist Erstlinge) von Autorinnen in Bezug zu höher dekorierten Werken bereits etablierter (männlicher) Autoren zu setzen, wodurch sie selbstverständlich meist schlechter dastehen als ohne den Vergleich und wodurch der Autorin zusätzlich eine gewisse Neuartigkeit und Eigenständigkeit abgesprochen wird.⁶⁵

In einer anderen Besprechung zur Textsammlung *La biadia raquenta* von Annamengia Bertogg wird die Darstellung der Mutter-Tochter-Beziehung in einer der Geschichten verhältnismässig eingehend analysiert, jedoch leider mit dem recht banalen Fazit, dass Bertogg nicht mit Geist oder Hand schreibe, sondern mit dem Herzen (Pfister, 1981, 203). Auch dies ist eine häufige, wohl durchaus positiv gemeinte Bewertung des weiblichen Schreibens, die jedoch immer den faden Beigeschmack einer Abwertung der Gestaltung und Themenwahl des Textes hat, eine Trivialisierung durch Infantilisierung sozusagen.⁶⁶

Dies führt zum folgenden Kapitel, in dem diejenigen Analysen und Untersuchungen der rätoromanischen Literaturwissenschaft präsentiert werden, deren Fokus auf rätoromanischen Autorinnen und weiblichem Schreiben liegt.

1.2.2 Über rätoromanische Autorinnen und weibliches Schreiben

In diesem Unterkapitel werden Untersuchungen behandelt, die sich mit Autorinnen und ihren Werken beziehungsweise mit dem weiblichen Schreiben auseinandersetzen. Das erste Drittel des Kapitels beschäftigt sich mit Texten, die das weibliche Schreiben generell zum Thema haben, danach werden Untersuchungen behandelt, die sich einzelnen Autorinnen widmen und im letzten Drittel geht es um die Bewertung von Autorinnen im umfangreichen literaturgeschichtlichen Werk *Litteratura als Rumauntschs e Ladins* von Reto R. Bezzola (Bezzola, 1979) – dies vor allem, um zu verdeutlichen, welcher Duktus, welche Muster⁶⁷ den Diskurs um weibliches

65 Diese Praxis wurde in jüngster Zeit von drei Schweizer Autorinnen (Günzün Kar, Simone Meier und Nadia Brügger) angekreidet und auf Twitter unter dem Hashtag #dichterdran parodiert. Ihre Kritik fand grossen Anklang und wurde von Medien im In- und Ausland aufgenommen. Siehe auch: Watson (Rothenfluh, 2019), FAZ (Höfler, 2019), Guardian (Cain, 2019). Aus den Parodien ist mittlerweile ein kleines Buch entstanden (Meier et al., 2019). Mehrere literatur- und kulturwissenschaftliche Abhandlungen (u.a. Pohl & Schuchter, 2021, 21f.; Seifert, 2021a, 39ff.) haben die Aktion und ihre Argumente seither aufgenommen und die zugrundeliegenden Strukturen dieser Praxis nachgewiesen.

66 «Werden einem Text weibliche Eigenschaften zugeschrieben, etwa hohe Emotionalität oder empathisches Schreiben, aus dem Leben gegriffenes Schreiben, grosse Authentizität, so wird er damit zumeist als trivial eingeordnet, als unliterarisch» (Seifert, 2021b, 82).

67 Diskursive Muster wären zum Beispiel Männlichkeitsstrategien oder Versuche, Autorinnen zum Schweigen zu bringen. Siehe auch u.a. Pohl & Schuchter, 2021; Russ, 1983; Seifert, 2021a.

Schreiben die rätoromanische Literaturwissenschaft lange Zeit beherrschten und zum Teil immer noch beherrschen.

Während viele ältere literaturgeschichtliche Texte von der biologistischen Annahme eines grundsätzlichen Unterschiedes zwischen der Schreibweise von Männern und Frauen ausgehen, hat sich die Wahrnehmung weiblichen Schreibens in den letzten Jahrzehnten verändert.⁶⁸ Neuere Analysen gehen nicht mehr von einer sich unterscheidenden weiblichen Poetik aus, sondern von unterschiedlichen Lebenserfahrungen (zum Beispiel aufgrund von Diskriminierung), die sich auf den Text auswirken können.⁶⁹

Die rätoromanische Literaturwissenschaftlerin Lucia Walther begründet mit eben diesem Argument den Forschungsansatz in ihrem neusten Artikel *Litteratura da duonnas – üna survista* (Walther, 2020):

Que cha's po sainza dubi dir es – sun eau almain da l'avis – cha mincha litteratura refletta üna realted istorica, sociela e culturela, dimena las experienzas fattas da la persuna chi scriva in quel ambiant da quel temp. E cha experienzas fattas dad üna duonna e scrittas sü cun sia optica paun prodür ün'otra litteratura cu experienzas fattas e scrittas sü cun l'optica d'ün hom, que es fich bain pussibel⁷⁰ (Walther, 2020, 122).

Dieser Schluss beruht unter anderem auch auf der wohl ausführlichsten Untersuchung weiblichen Schreibens, welche die rätoromanische Literaturwissenschaft zu bieten hat, die von Lucia Walther stammt⁷¹: das Kapitel *Schreibende Frauen – andere Texte?* aus dem Werk *Literatur und Kleinsprache* von Lucia Walther und Clà Riatsch, das hervorragende Über- und Einblicke ins Thema bietet (Riatsch & Walther, 1993b, 549–612). Walther beschäftigt sich darin – wie der Titel schon sagt – mit den Unterschieden zwischen weiblichem und männlichem Schreiben. Es geht ihr dabei weder um eine feministische Literaturwissenschaft noch «um eine feministische Ästhetik im engeren Sinne und schon gar nicht um eine programmatische Frauenliteratur» (Riatsch & Walther, 1993b, 553). Letztere fehle nämlich bis auf wenige Ausnahmen aus jüngster Zeit in der rätoromanischen Literatur. Walther untersucht anhand ausgewählter Texte, ob sich Frauen vermehrt bestimmten Themen zuwenden und wenn ja, in welcher Form sie dies tun, respektive, ob sie neue Akzente setzen oder ob sie bestehende Werthierarchien weitertragen. Um eine Veränderung in diesen Werthierarchien festzustellen, kategorisiert Walther die

⁶⁸ «Eine solche biologistische Annahme wäre zum Beispiel die von Marcel-Reich-Ranicki gern wiederholte Behauptung, Frauen können aufgrund ihrer biologischen und seelischen Andersartigkeit besonders gut Lyrik schreiben, jedoch keine Romane. Solche Behauptungen sind zutiefst misogyn und basieren auf einem stereotypen binären Geschlechterverständnis, das jedoch schon immer kulturell geprägt war» (Seifert, 2021a, 64).

⁶⁹ «Es geht [...] um ein Bewusstsein dafür, dass die Lebensumstände von Frauen über Jahrhunderte hinweg so grundsätzlich anders waren, dass ihre Literatur eigene Perspektiven und Themen mit sich brachte» (Seifert, 2021a, 64).

⁷⁰ «Was man ohne Zweifel auch sagen kann ist – so denke ich zumindest – dass jede Literatur eine historische, soziale und kulturelle Realität widerspiegelt, also die gemachten Erfahrungen der in jener Umgebung und jener Zeit scheibenden Person. Und dass die von einer Frau gemachten und in ihrer Optik notierten Erfahrungen eine andere Literatur produzieren, als die von einem Mann gemachten und notierten, ist sehr gut möglich» (VC).

⁷¹ De facto sind beinahe alle Forschenden, die sich explizit mit Autorinnen oder weiblichem Schreiben befassen, Frauen. Eine Ausnahme bildet Rico Valär, der sich mit einer Wiederauflage des Werkes von Clementina Gilly einer Autorin und ihrem Schaffen gewidmet hat (Gilly, 2022). Mehr dazu weiter unten in diesem Kapitel.

Werke nach Generationen: Sie untersucht Texte von Frauen, die vor 1900, vor 1939 und ab 1939 geboren wurden. In ihrem Fazit stellt Walther fest, dass weibliches Schreiben durchaus «bewusstseinsfördernd, emanzipatorisch, humanisierend wirkt, indem es Gegengewichte schafft, eine andere Optik mit einbringt, welche sich komplementär zu einer männlichen Optik verhält und somit ergänzend auf ein Ganzheitliches zielt» (Riatsch & Walther, 1993b, 610).

Mittels der Unterteilung nach Generation der Autorinnen stellte Walther jedoch auch fest, dass dies nicht immer so war. Ausserdem macht sie deutlich, dass das Geburtsjahr der Autorin viel wichtiger ist als das Publikationsjahr der jeweiligen Werke. Die erste Grenze von 1900 müsse denn auch auf 1920 verschoben werden. Das Beschreiten neuer Wege im Hinblick auf das Selbstverständnis der Frau hat laut Walther mit Anna Pitschna Grob-Ganzoni (1922–2009) seinen Anfang genommen. Als wichtigen Bestandteil dieser weiblichen Optik nennt Walther das «zurückweisen einer durch gesellschaftliche Konvention festgesetzten (nicht nur weiblichen) Rolle zugunsten der eigenen Identität» (Riatsch & Walther, 1993b, 610). Dies macht sie zum Beispiel auf formaler Ebene am häufiger auftretenden Gebrauch der Ich-Form in Gedichten und Erzählungen fest, auf inhaltlicher Ebene gewinne das Individuum an Vorrang (Riatsch & Walther, 1993b, 610–611).

Im bereits erwähnten Text *Litteratura da duonnas – üna survista* (Walther, 2020) greift Walther diese Themen wieder auf und erweitert sie um die These, dass Frauen wohl die ersten gewesen seien, die sich gegen Klischees und Konventionen gewehrt hätten. Dies erklärt sie damit, dass sie die Rebellion gegen die traditionelle Rolle der Frau gleich auch dazu genutzt hätten, um andere Traditionen infrage zu stellen. Der neuste literarische Text, den Walther untersucht, stammt aus dem Jahr 1988. Sie schliesst mit der Annahme, dass die Grenzen zwischen weiblichem und männlichem Schreiben seither wohl durchlässiger geworden seien (Walther, 2020, 131).

In der gleichen Ausgabe der *Annalas da la Societad Retorumantscha* wie der zuvor besprochene Artikel erschien auch eine gedruckte Version des Referats⁷² *Listorgia sociela in raquints dad auturas rumauntschas* (Ganzoni, 2020a) von Annetta Ganzoni – auch sie eine der führenden Wissenschaftlerinnen auf diesem Gebiet. Sie widmet sich darin fünf von Frauen geschriebenen Texten, zwei biografischen aus den Jahren 1946 und 1999 und drei literarischen von 1967 (2) und 1979 (1) und fragt, ob es typisch weibliche Themen gebe, ob eine Identifikation mit einer weiblichen Tradition bestehe und ob sich eine weibliche Ästhetik beschreiben lasse. Anhand der untersuchten Texte beantwortet sie alle drei Fragen mit ja. Ihre Erkenntnisse ähneln jenen von Lucia Walther in Literatur und Kleinsprache. Die untersuchten Autorinnen komplettierten durch die Wahl ihrer Themen (freiwilliges und berufliches Engagement, Pflege, (Kinder-)Erziehung, physische und psychische Entwicklung von Kindern und Jugendlichen und Gefühl für schwierige soziale Situationen) das literarische Bild der Gesellschaft jener Zeit, welches aus der realistischen Prosa der männlichen Autoren stammt, so Ganzoni. Auch fände sich in den Texten eine «offensichtliche Vorliebe» für das biografisch-intimistische und psychologisch-didaktische Genre (Ganzoni, 2020a, 145). Besonders augenfällig seien dabei die häufig auftretenden Dialoge zwischen Personen mit unterschiedlichen Ideologien. Zur stilistischen

⁷² Wie der Text von Lucia Walther aus den *Annalas* 133 wurde auch der Beitrag von Annetta Ganzoni als Referat am Literaturfestival in Nairs im September 2018 gehalten. Das Festival widmete sich unter dem Motto *Machöas* dem weiblichen Schreiben und weiblichen Figuren in der rätoromanischen Literatur.

Eigenheit der untersuchten Autorinnen bemerkt Ganzoni, dass deren Texte in einigen Fällen bei einer Beschreibung der Arbeit in der Küche oder mit Textilien beginnen und von dort «am Schreibtisch» landen (Ganzoni, 2020a, 146). Gerade letztere Feststellung hat auch eine problematische Seite, da sie je nach Kontext dazu tendiert, Literatur von Frauen in eine bestimmte Ecke zu stellen – nämlich in die häusliche, alltägliche (Küchen-)Ecke. Eine solche stilistische Eigenheit muss jedoch auch im Zusammenhang mit der damaligen Lebensrealität der meisten Frauen gedeutet werden. Zudem finden sich diese (wie Ganzoni selbst sagt) ebenfalls in der Literatur von Männern, zum Beispiel bei Gion Deplazes oder Cla Biert (Ganzoni, 2020a, 144) – und werden dort hoch gelobt (etwa bei Riatsch, 2005). Die Bezeichnung des weiblichen Alltags als triviales Sujet ist somit Teil der Abwertung von weiblichem Schreiben. Dem Entgegenwirken kann die Hervorhebung des Werts einer Literarisierung des (weiblichen) Alltags.⁷³

Diesem Ansatz ist Ganzoni bereits 2000 in ihrem Artikel *Vom Kompostkübel zum Paradies – Bündnerromanische Lyrikerinnen der 80er-Jahre* (Ganzoni, 2000) gefolgt. Sie beschreibt darin die Situation und Perspektiven weiblicher Dichterinnen in der Rumantschia, die mit «unlyrischen» Begriffen und Gegenständen (Ganzoni, 2000, 278) in ihren Gedichten die Perspektiven und Frauenbilder der damaligen Zeit aufbrechen und erweitern. Ganzoni beschäftigt sich hauptsächlich mit den Erstlingswerken der drei Autorinnen Tresa Rüthers-Seeli, Rut Plouda-Stecher und Tina Nolfi. Bei allen dreien stellt sie eine einfache, alltägliche Sprache fest und möglicherweise eine Anlehnung an die erste moderne rätoromanische Dichterin Luisa Famos. Das Verbinden von herkömmlichen Elementen mit neuen Zusammenhängen oder zeitgemässen Themen (Widerstand, emanzipatorische Frauenidentität) zeige sich nicht nur formal, sondern auch thematisch. Dies werde jedoch von den drei Frauen auf unterschiedlichste Art und Weise angegangen, von konfrontativ (Nolfi) über introspektiv (Plouda-Stecher) bis zu parodistisch (Rüthers-Seeli).

Im *Nies Tschespet 64* (Tuor, 1993) findet sich eine Analyse zum weiblichen Schreiben: In *Prosa romontscha contemporana da dunnas* geht Cristina Decurtins der Frage nach, welche Themen die rätoromanischen (Prosa-)Schriftstellerinnen beschäftigen. Sie betont jedoch, dass es sich dabei um eine persönliche, subjektive Lektüre handle (Decurtins, 1993, 260f.).⁷⁴ Sie unterscheidet in fünf Kapiteln zwischen den Themen «Sin vias nunusitadas», «Mummas da professiun», «Ina relaziun cumplicada: mumma e feglia», «Sexualidad, amur e dolur» und «Scriver per sclerir»⁷⁵. Im letzten Kapitel schliesst Decurtins mit der Feststellung, dass das Schreiben im persönlichen Raum (Briefe, Tagebücher etc.) für viele Frauen ein erster Schritt in Richtung Emanzipation bedeutet, da auf diesem Weg viel reflektiert und analysiert werde.⁷⁶ In Anlehnung an Virginia

⁷³ Anders gesagt: «Es gibt keine Themen, die per se nicht literaturfähig wären, auch wenn das quer durch die Literaturgeschichte immer wieder so dargestellt wurde. Nicht selten liegen so einem Urteil misogyner Ressentiments zugrunde» (Seifert, 2021a, 56).

⁷⁴ Für eine wissenschaftliche Abhandlung fehlten denn auch gewisse essenzielle Bestandteile wie Belegstellen in Primärtexten, Strukturierung des Textes, roter Faden in der Beantwortung der Fragestellung etc.

⁷⁵ Auf ungewöhnlichen Wegen; Mutter von Beruf; Eine komplizierte Beziehung: Mutter und Tochter; Sexualität, Liebe und Schmerz; Schreiben, um zu klären (VC).

⁷⁶ Diese Feststellung gilt für die Literatur im gesamten europäischen Raum und hat mit den Einschränkungen weiblichen Schreibens durch die Geschlechterrollen zu tun. Briefe waren lange Zeit die einzige legitime Form literarischer Produktion. Eine der ersten längeren Formen war der Briefroman (Seifert, 2021a, 69ff.).

Woolf⁷⁷ meint Decurtins: «Sch'ella ha lu aunc ina stanza per sesezza, in tec daners e temps en abundonza, ei il success litterar magari buca pli in fig nuncontonscheivel»⁷⁸ (Decurtins, 1993, 281). Eine solche Feststellung mag im Hinblick auf die in Realität mangelnden Möglichkeiten vielleicht sarkastisch gemeint sein, sie dient Decurtins jedoch hauptsächlich als Beleg ihrer These, dass der häusliche Raum für die Frau auch ein Ort der Befreiung sein kann, wenn sie ihn zu ihren Gunsten umdeutet.

Zum *Nies Tschespet* 64 findet sich in der *Litteratura* von 1994 eine nicht sehr wohlwollende Rezension (Vigne, 1994). Der Rezensent Benedetto Vigne zielt darin auf eine feministische Lektüre der besagten Ausgabe ab und kritisiert die Texte einerseits aufgrund ihrer Qualität («ins ha l'impressiun ch'ella (l'editura) haha prendi senza critica tut quai ch'ella ha survegnì»⁷⁹, Vigne, 1994, 144), andererseits aufgrund der seiner Meinung nach mangelhaften emanzipativen Haltung der Herausgeberin («In fanal emancipativ, na, quai n'è il «Tschespet» *Dunnas* per franc betg»⁸⁰, Vigne, 1994, 149). Manche seiner Kritikpunkte sind aus moderner feministischer Sicht durchaus gerechtfertigt, zum Beispiel, wenn er das harsche Urteil von Rita Cathomas-Bearth zu Marilyn Monroe hinterfragt (Vigne, 1994, 149). Gleichwohl stellt sich die Frage, warum diese Rezension so harsch ausfällt, zumal in der Rumantschia gänzlich negative Rezensionen nicht wirklich häufig zu finden sind. Auch fallen bestimmte Kleinigkeiten ins Auge, die eine gewisse Voreingenommenheit des Verfassers bezüglich des rezensierten Werkes vermuten lassen, wie zum Beispiel der Umstand, dass die Autorinnen und Herausgeberinnen im Text allesamt mit Vornamen zitiert werden, oder auch das zu Beginn eingeschobene Eigenzitat ohne Verfasserangabe.⁸¹

Einige literaturwissenschaftliche Untersuchungen widmen sich auch gänzlich einzelnen Werken oder dem Gesamtwerk bestimmter Autorinnen. Die in dieser Art am meisten besprochene Autorin ist zweifellos die Dichterin Luisa Famos (u. a. Ganzoni, 2005; Maranta, 2005; Puorger, 1998, 2011) – wobei sie auch als Vorbild für viele auf sie folgende Dichterinnen gilt, auch für Schriftstellerinnen der allerneusten Generation, wie zum Beispiel Gianna Olinda Cadonau (Hofmann, 2016). Mit Famos' Gesamtwerk beschäftigt sich die Dissertation von Mevina Puorger *Die Grenze als Zentrum* (Puorger, 1998).

Gelobt werden häufig die Einfachheit und Neuartigkeit ihrer Lyrik, sowohl von der Öffentlichkeit (ihre erste Publikation war nach drei Wochen ausverkauft und wurde bald wieder aufgelegt) als auch von literarischen Expert:innen (u. a. Ganzoni, 2005, 40f.). Allerdings finden sich gelegentlich, wie wohl bei vielen früh verstorbenen Künstler:innen, gewisse Anzeichen einer

77 Siehe in Kapitel 1.1.1.

78 «Wenn sie dann noch einen Raum für sich allein hat, ein wenig Geld und Zeit übrig hat, dann ist der literarische Erfolg vielleicht kein unerreichbares Ziel mehr» (VC).

79 «Man hat den Eindruck, die Herausgeberin habe alle Texte, die sie bekommen hat, ohne zu kritisieren angenommen» (VC).

80 «Ein emanzipatives Leuchtfeuer, nein, das ist der «Tschespet» *Dunnas* wahrlich nicht» (VC).

81 Dabei handelt es sich um Vignes Erklärung dazu, warum in seiner Band keine Frauen spielten: «Dunnas na sentan betg uschè ferm il basegn dad ir sin tribuna e far il chasper» (Vigne, 1994, 144). Eine Aussage, die Clà Riatsch in *Pathos und Parodie* zitiert (Riatsch, 2012, 161).

Überhöhung ihrer Person⁸² und vielleicht auch einer Überinterpretation durch die Vorwegnahme eines Werkes, das sie hätte schreiben können, wenn sie nicht gestorben wäre. So wird Luisa Famos gewissermassen zu einer unerreichbaren Messlatte für alle rätoromanischen Lyrikerinnen, denn mit einem nicht erschienen, doch mutmasslich perfekten Werk können sie nicht konkurrieren.

Eine weitere literaturwissenschaftlich besprochene Autorin ist Rut Plouda. Clà Riatsch widmet sich in *Ils retuorns da Joannes, cun leger «Sco scha nüglia nu füss»* (2000) da Rut Plouda der Erzählform in ihrem Erstlingswerk. Mirta Nicolay untersucht in ihrer Lizentiatsarbeit sowie in einem Beitrag in den *Annalas da la Societad Retorumantscha* die Intertextualität in Ploudas Gesamtwerk (Nicolay, 2010).

Weiter erschien im Sammelband *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur* eine Analyse zu Aspekten der weiblichen Identität bei der surselvischen Lyrikerin Tresa Rüthers-Seeli (Nistor, 2009). Die Analyse basiert jedoch nicht auf Rüthers-Seelis Originaltext sondern auf der deutschen Übersetzung der Gedichte durch Mevina Puorger und Franz Cavigielli.

In *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden* (Camartin, 1976) führt Camartin Interviews und korrespondiert mit acht rätoromanischen Autoren und einer Autorin, Margarita Uffer, und interpretiert jeweils eines ihrer Werke, als repräsentativen Beispieltext für die Gegenwartsliteratur. Die einzelnen Kapitel zu den Schreibenden sind dabei so umfangreich, dass jenes zu Margarita Uffer an dieser Stelle ebenfalls aufgelistet wird, obwohl es an und für sich keine eigenständige Analyse ist. Das Verhältnis 8:1 soll jedoch nicht unerwähnt bleiben. Ebenso wenig wie der Umstand, dass die Autorin Margarita Uffer die einzige der neun Schreibenden ist, die nicht mit Bild und Biografie in dem Buch erscheinen wollte und darum auch nicht auf dem Cover des Buches dargestellt ist.⁸³

Auch älteren Autorinnen wird Aufmerksamkeit gewidmet, jedoch meist unter dem Aspekt, die erste rätoromanisch schreibende Frau oder die erste surselvische Autorin gewesen zu sein. Von besonderem Interesse ist hierbei Mengia Vielanda (1713–1781). Sie gilt als die erste rätoromanische Autorin. Ihr Werk *Ovretta Musicala* enthält musikalische Eigenkompositionen und wurde dreimal aufgelegt (Puorger, 2007). Ihre Texte werden als Zeichen für eine tiefe Frömmigkeit und ihre ausserordentliche Bildung gelesen (Bernhard, 2022b, 81). Auch konnte ihr ein besonderes Interesse an der (religiösen) Rolle der Frau nachgewiesen werden. In mehreren Liedern betont sie, dass Frauen die ersten Zeugen von Jesu Auferstehung gewesen seien. Auch habe das religiöse Gespräch unter Frauen, Freundinnen, sie zum Schreiben inspiriert (Bernhard, 2019b, 147). In ihrem wohl bekanntesten Lied wird der Tod ihrer Tochter im Kindbett beweint (Vielanda, 1769, 46–55).

Eine neuere (unpublizierte) Masterarbeit von Uolf Candrian befasst sich ausserdem mit dem Werk von Barbla Coray-Padrun (1840–1922). Auch hier wird kurz auf die Darstellung der Frau eingegangen, jedoch scheint sich diese nicht nennenswert von anderen (männlichen)

⁸² Zum Beispiel durch Aussagen Andri Peers über Famos' Charisma oder Reto R. Bezzola über ihr genuines Talent (Ganzoni, 2005, 40f.).

⁸³ Mögliche Gründe dafür werden in den Kapiteln 2.2.1 und 2.2.3 behandelt, da es um eine spezifische Problematik der rätoromanischen Literatur als Minderheitenliteratur geht, die Auswirkungen auf die von Frauen geschriebene Literatur hat. Aufgrund der Bedeutung dieser Problematik wurde diese in ein eigenes Kapitel ausgelagert.

Darstellungen jener Zeit zu unterscheiden. Hervorgehoben wird von Candrian jedoch, dass die Frauen überhaupt eine zentrale Rolle bekommen «oder sogar in den Titeln vorkommen» (Candrian, 2018, 50). Generell wird in Untersuchungen zu Autorinnen des 18. und 19. Jahrhunderts oftmals erwähnt, dass die Frauen wohl «im falschen Jahrhundert» oder «zu früh» geboren seien oder «ihrer Zeit voraus» gewesen seien.⁸⁴

Grosse Bekanntheit geniesst die rätoromanische Autorin Selina Chönz. Im nicht rätoromanischsprachigen Raum kennt man sie vor allem wegen ihrer Kinderbücher (*Uorsin / Schellen-Ursli, Flurina, La naivera / Der grosse Schnee*), die von Alois Carigiet illustriert wurden. Sie ist eine der wenigen Autorinnen aus dem Beginn des letzten Jahrhunderts, die zum einen längere Prosa verfasste und zum anderen kürzlich neu aufgelegt wurde⁸⁵ und dadurch neue Aufmerksamkeit erlangte.⁸⁶ Publizierte literaturwissenschaftliche Analysen gibt es zu Selina Chönz keine, jedoch hob Mevina Puorger in einem am Festival *Machöas* in Nairs im September 2018 gehaltenen Referat Ähnlichkeiten zwischen dem Schreiben Selina Chönz' und Virginia Woolf hervor, wenn diese in *La chastlauna* schreibt, dass die Hauptfigur in einem Zimmerchen zu ihrer Liebe fürs Malen gefunden habe (Chönz, 2017, 43).

Eine weitere vor Kurzem neu aufgelegte Autorin des beginnenden 20. Jahrhunderts ist Clementina Gilly (Gilly, 2022). Im Editorial der Ausgabe macht der Herausgeber Rico Valär auf ihre feministische Pionierarbeit im Bereich der Bildung für Mädchen und Frauen aufmerksam (Valär, 2022b, 10) und beschreibt das gesetzte Ziel der Wiederauflage, Gillys in Vergessenheit geratenes Werk sichtbar zu machen (Valär, 2022b, 19). Diese Intention ist klar in der Tradition der feministischen Literaturwissenschaft zu verorten, die unter anderem nach vom Kanon übergangener oder übersehener Literatur von Frauen suchte, um eine Kontinuität weiblichen Schreibens aufzudecken (siehe Kapitel 1.1.2).

Ein Autorinnenverzeichnis oder eine ganzheitliche Bibliografie von Texten rätoromanischer Autorinnen existiert (noch) nicht. Walther identifiziert jedoch in *Schreibende Frauen – andere Texte? 36 Lebensläufe von Autorinnen* (nur die Zahl, keine Liste) aus Reto R. Bezzolas sehr umfassenden Literaturgeschichte der Rätoromanen (Bezzola, 1979). Ab 1979 wird eine solche Zusammenstellung umso schwieriger, als dass und die Literaturproduktion wächst und vielfältiger wird, so dass man sich fragen müsste, welche Formen der Literatur man miteinbeziehen möchte. Häufig werden beispielsweise Verfasserinnen von Kolumnen oder von Kurztexten der Impuls-Serie von RTR als Autorinnen genannt. So zum Beispiel in der *Litteratura 40* wo eine Übersicht der Autor:innen der Rumantschia «da noss dis»⁸⁷ (Vigne, 2021, 13) geboten wird.

⁸⁴ Siehe zum Beispiel auch *L'Anna Wilhelmina Theobald. Tragedia d'ina dunna naschida memia baul* (Collenberg, 2013).

⁸⁵ Die Neuauflagen *La chastlauna* (Chönz, 2017) und *Scuvierta da l'orma* (Chönz, 2018) sind beide im Verlag editionmevinapuorger erschienen.

⁸⁶ Neuauflagen von sogenannten Klassikern scheinen sich in der rätoromanischen Literatur bislang vor allem auf die Werke männlicher Autoren zu beschränken, siehe zum Beispiel die Neuauflagen von Giachen Mihel Nay (Nay, 2020), Cla Biert (Biert, 2020b), Andri Peer (Peer, 2016), Alfons Tuor (Tuor, 2015). Ausnahmen sind die in jüngster Zeit wiederaufgelegten Werke von Selina Chönz und Luisa Famos durch die Herausgeberin Mevina Puorger (Chönz, 2017, 2018; Famos, 2004, 2019) und eine Sammlung von Texten der Autorin Clementina Gilly (Gilly, 2022). Diese Neuauflagen können als Zeichen dafür gewertet werden, dass den Werken von Autorinnen neue Aufmerksamkeit zukommt.

⁸⁷ «[U]nserer Tage» (VC). Gemeint sind lebende Autor:innen. Während der Publikation des Werkes sind die Autoren Jacques Guidon und Valentin Vincenz verstorben, sie sind jedoch noch in der *Litteratura 40* enthalten.

Der Redaktor Benedetto Vigne schreibt im Editorial, man habe den Begriff Autor:in bewusst so weit wie möglich gefasst (Vigne, 2021, 13). Genannt werden 38 Autorinnen, ein:e Autor:in und 36 Autoren. Es scheint also unter den aktuell rätoromanisch schreibenden Autor:innen eine leichte Dominanz von Frauen zu geben.⁸⁸

Eine Auflistung der rätoromanischen Lyrikerinnen der neueren Zeit,⁸⁹ das heisst von Autorinnen deren Texte im 20. und 21. Jahrhundert publiziert wurden, geht von 59 Frauen aus. Die älteste dieser Autorinnen ist Clementina Gilly. Von ihr stammt auch die erste unabhängige Buchpublikation rätoromanischer Lyrik *Fruonzla* (Gilly, 1926) einer Frau. Die erste Veröffentlichung dieser Art aus der Surselva erschien erst 1987, Tresa Rüthers-Seelis Werk *Tras melli veiders* (Rüthers-Seeli, 1987).⁹⁰

Bevor im Folgenden zum Schreiben von und über Frauen in Analysen, die sich nicht hauptsächlich mit ebendiesem Thema befassen, übergegangen wird, sollen an dieser Stelle kurz zwei anhand der genannten Forschung festzumachende Phänomene resümiert werden. Erstens scheinen sich in der rätoromanischen Literaturwissenschaft und Literaturgeschichtsschreibung auffällig viele Literaturwissenschaftlerinnen mit Autorinnen und weiblichem Schreiben zu befassen. Zwar sind auch Literaturwissenschaftler beteiligt, jedoch meist im Rahmen grösserer Werke, die sich neben den Werken von Männern auch einigen Werken von Frauen widmen. Die Beschäftigung mit Autorinnen scheint also ein weiblich dominiertes Forschungsfeld zu sein, während umgekehrt die Erforschung von Autoren genauso von Forscherinnen wie von Forschern betrieben wird. Dies hat möglicherweise mit dem bekannten Bias zu tun, das auch bezüglich der Frauenliteratur⁹¹ oftmals anzutreffen ist: Offenbar ist die Identifikation und Beschäftigung von Frauen mit Männern oder männlichen Perspektiven die Norm. Mädchen lernen bereits im Kindesalter den Standpunkt des anderen Geschlechts nachzuvollziehen, gerade durch die Lektüre von Texten von Autoren. Umgekehrt ist dies nicht der Fall (Klüger, 1994, 7). Ähnliches könnte auch für die Literaturwissenschaft gelten, wobei anzumerken ist, dass das Forschungsfeld möglicherweise gerade auch aufgrund des Fokus' auf Frauen weniger prestigeträchtig sein könnte (ebenfalls analog zur Frauenliteratur) – Nicole Seifert beschreibt eine ähnliche Beobachtung in *FrauenLiteratur*: Frauenspezifischer Forschung hafte ein «Stigma» an (Seifert, 2021a, 22f.) – weswegen das Feld von Männern (eher als von Frauen) gemieden werden könnte.

⁸⁸ Dies hat möglicherweise mit dem Umstand zu tun, dass der Begriff sehr weit gefasst wurde. Bei einer Betrachtung einer Bibliografie von Autor:innen mit publizierten Einzelwerken könnten die Zahlen anders ausfallen. Das müsste mit Hilfe einer ausführlichen Bibliografie überprüft werden. Allerdings gilt zu bedenken, dass aufgrund des gesellschaftlichen Diskurses in den letzten Jahren auch vermehrt auf Gleichstellung und die Förderung von Frauen geachtet wird (vgl. etwa die Anzahl mentorierter Frauen bei der Migros Förderplattform Double und bei der Pro Helvetia oder die Anzahl publizierter Werke von Frauen bei der CER). Die grössere Anzahl junger Autorinnen könnte so erklärbar sein.

⁸⁹ Die Liste wurde als Teil der Vorlesung *Poetessas rumantschas: texts e contexts* im Herbstsemester 2021 an der Universität Zürich von Rico Valär erstellt und behandelt.

⁹⁰ 1930 erschienen im Jahrbuch *Igl Ischi* mehrere Gedichte von Ludivica Lumbriser unter dem Titel *Flurs cuolm, poesias* (97–120), welche laut ihrem Nachruf auch als Separat («in cudischet», «ein Büchlein», VC) erschienen sind (Tschuor, 1986, 15). Somit könnte auch diese Publikation als erstes monografisches lyrisches Werk einer Surselverin gelten.

⁹¹ Mehr zum Begriff Frauenliteratur in Kapitel 2.3.2.

Zweitens lässt sich in der genannten Forschung eine Präferenz zur Analyse lyrischer Werke feststellen. Abgesehen von der Kurzgeschichte *Igl bitsch* von Margarita Uffer wird einzig das Prosawerk *Sco scha nüglia nu füss* von Rut Plouda literaturwissenschaftlich analysiert.⁹² Dies mag daran liegen, dass in dieser spezifischen Literatur Frauen tatsächlich eher Lyrik als Prosa geschrieben haben, möglicherweise auch aufgrund des Vorurteils, dass die Lyrik eher ein Genre sei, das der biologischen Grundvoraussetzung der Frauen entspreche und deswegen mehr rezipiert wird.⁹³ Es könnte auch daran liegen, dass Lyrik von Frauen (aufgrund des biologistischen Vorurteils) eher als qualitativ hochwertig und darum als literaturwissenschaftlich besprechenswert wahrgenommen wird (im Gegensatz zu Prosa von Frauen).

Es bleibt anzumerken, dass hiermit keine Kollegenschelten betrieben werden soll, sondern lediglich bestimmte Prozesse der Literaturrezeption und -analyse beobachtet und offen gelegt werden sollen. So wie in den (Literatur-)wissenschaften aller anderen Sprachgemeinschaften ist bisher eine männliche Dominanz in der rätoromanischen Literaturwissenschaft feststellbar.

Natürlich wird das literarische Schaffen von Autorinnen auch in literaturwissenschaftlichen Analysen erwähnt, die nicht hauptsächlich frauenspezifisch orientiert sind. Oben wurde bereits angesprochen, dass solche Erwähnungen oftmals mit Vorsicht zu geniessen sind, zumal sie meist eher summarisch sind und oftmals zu kurz greifen. Auch reproduzieren solche Kurzerwähnungen vielfach durch Platteitüden bestimmte vorgefertigte Rollenbilder und Vorstellungen, statt sie zu hinterfragen oder zumindest einzuordnen. Ein Paradebeispiel dafür ist Reto R. Bezzola. Sein Werk *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins* (Bezzola, 1979) gilt «trotz seiner vielen Fehler, subjektiven Wertungen und regionalistischen Gewichtungen» als «unverzichtbares Grundlagenwerk» (Riatsch & Walther, 1993a, 6).

Dieser Feststellung soll hier nicht widersprochen werden. Gerade weil der Text als Grundlagenwerk gilt, ist es jedoch wichtig aufzuzeigen, wie problematisch, partiell und unendifferenziert das weibliche Schreiben hier wahrgenommen und beschrieben wird. Deswegen werden im Folgenden einige Beispiele dafür zusammengetragen, die in Bezug auf weibliches Schreiben von Bedeutung sind, da sie auf sehr plakative Weise zeigen, mit welchen Vorurteilen Autorinnen zu kämpfen hatten und oftmals immer noch haben.

Zu Anna Pitschna Grob-Ganzoni schreibt Bezzola zum Beispiel, dass sie ganz klar von ihrem «suvrin», ihrem Vetter zweiten Grades, Clo Duri Bezzola beeinflusst sei. Sie sei das beste Beispiel dafür, dass «seine Lehren Schule gemacht hätten». Ausserdem habe ihre literarische Karriere mit der einzigen Absicht begonnen, ihre fünf Kinder mit Märchen zu unterhalten. Sie sei zu einer realen «Nanengel»⁹⁴ geworden (Bezzola, 1979, 518f.). Auch fänden sich in ihren Geschichten gute Beobachtungen, weniger zum Dorfleben als zum Familienleben: «Cur cha'ls genituors surpiglian üna pensiun e nu chattan pü temp per lur infaunts chi, surlaschos a se stess

⁹² In den Kommentaren und Kontextualisierungen zu Clementina Gillys Schaffen in *Clementina Gilly: Traunter di e not: Poesias, essais e raquints* werden auch ihre Essays Artikel und Prosaübersetzungen thematisiert (Ganzoni, 2022; Prescott, 2022; Valär, 2022b, 2022a), ihr eigentliches literarisches Schaffen konzentriert sich jedoch auf Poesie.

⁹³ Siehe Fussnote 70.

⁹⁴ Nanengel (alternative Schreibweisen: Nana Engel, Nann'engel, Nan'engel) ist eine Erzählerin von Gian Bundis gesammelten Märchen. Sie beruht auf einer historischen Person, Anna Cavegn, Bundis Tante, die als Märchenerzählerin bekannt war (Uffer, 1961, 133).

ed a noschas influenzas, ris-chan da's perder complettamaing»⁹⁵ (Bezzola, 1979, 520). Die Einfachheit, mit der sich die Autorin ausdrücke, verleihe der Erzählung einen flüssigen Erzählstil (Bezzola, 1979, 520).

Wenn man aus diesen Erläuterungen eine Anleitung⁹⁶ für die Beschreibung weiblichen Schreibens ableitet, liest sich das wie eine Zusammenfassung aller Vorwürfe, die die feministischen Literaturwissenschaften jemals gegen den von Männern geprägten Diskurs über weibliches Schreiben formuliert haben: a) Autorinnen müssen, wenn sie gut sind, ein männliches Vorbild haben,⁹⁷ b) Autorinnen schreiben immer (auch) für (ihre) Kinder, c) ein Vergleich mit einer fiktiven, von einem Mann geschaffenen Figur ist immer angebracht, d) weibliches Schreiben beschränkt sich auf häusliche, familiäre Themen, e) weibliches Schreiben ist geprägt von Einfachheit und Schlichtheit.⁹⁸ Folgendes wurde an diesen Punkten von der feministischen Literaturwissenschaft kritisiert: a) kann ein Absprechen der Originalität sein, bei b) ginge es um eine Marginalisierung der von Frauen geschaffenen Literatur, genauso wie bei d) und e), wobei es hier auch um ein Gleichsetzen mit dem Weiblichkeitideal der Bescheidenheit gehen könne. Mit c) wird die Autorin schlicht abgewertet und in den Bereich des Fiktiven und Fantastischen verwiesen.⁹⁹ Alle diese Dinge müssen deswegen nicht unwahr oder falsch, ja nicht einmal negativ sein (die Einfachheit wird bei Luisa Famos zum Beispiel hochgelobt), jedoch ist es dennoch wichtig sie aufzuzeigen, denn in all diesen Aussagen können gewisse Konnotationen mitschwingen. Bei Bezzola und in Gion Deplazes Werk *Funtaunas. Istorgia da la litteratura rumantscha per scola e pievel*¹⁰⁰ (Deplazes, 2001) findet sich zum Beispiel bei praktisch jeder erwähnten Autorin der Hinweis auf deren geschriebene Kinder- und Jugendliteratur und seien es auch nur ein bis zwei Kurzgeschichten, während eine entsprechende Tätigkeit bei männlichen Autoren (etwa bei Toni Halter) oftmals gar nicht erwähnt wird.

95 «Wenn die Eltern eine Pension übernehmen und keine Zeit für ihre Kinder finden, die sich allein gelassen und schlechten Einflüssen ausgesetzt, zu verlieren drohen» (VC). Eine etwas andere Interpretation von Grob-Ganzonis *Tamfitsch* findet sich in dieser Arbeit in Kapitel 4.4.8.

96 Eine ähnliche ‹Anleitung› findet sich auch bei Joanna Russ. Sie publizierte bereits 1983 einen Essay mit dem Titel *How to suppress women's writing* (Russ, 1983), in dem sie anhand von elf gängigen Methoden erklärt, wie Frauen daran gehindert werden, literarische Werke zu verfassen, wie ihnen Anerkennung verwehrt wird, wenn sie Werke verfassen, oder wie sie für ihre anerkannten Beiträge herabgesetzt werden. Die beschriebenen Methoden überschneiden sich dabei mit den in dieser Arbeit festgestellten Prozessen der Herabsetzung weiblichen Schreibens.

97 Weitere Beispiele: Annamengia Bertogg-Caviezel sei inspiriert von Fontana und Halter (Bezzola, 1979, 609), Luisa Famos wird aufgrund ihrer Modernität mit Theo Candinas verglichen (Bezzola, 1979, 744). Andererseits widerspricht Bezzola sich selbst auch indirekt, indem er über Angiolina Vonmoos feststellt, sie sei «la prüma vusch feminina illa prosa narrativa rumantscha originela – avizieda bainbod da quella da Malgiaretta Kazmierczak-Davatz, dad Ursina Clavuot (Gian Girun), da Selina Chönz, da Lina Liun ed otras – ais bain differenta da la vusch da sieu hom»; «die erste weibliche Stimme in der erzählenden originalen rätoromanischen Prosa – bald gefolgt von Malgiaretta Kazmierczak-Davatz, Ursina Clavuot (Gian Girun), Selina Chönz, Lina Liun und anderen – unterscheidet sich stark von der ihres Mannes» (VC). Den Nachsatz, dass dieser sie zum Schreiben inspiriert habe, kann er sich dann aber doch nicht verkneifen (Bezzola, 1979, 458).

98 Letzteres findet sich zum Beispiel auch in Untersuchungen zur ersten rätoromanischen Autorin Mengia Vielanda (Bezzola, 1979, 260) oder zu Luisa Famos (Ganzoni, 2005).

99 Oftmals werden die Werke von Frauen auch gleich als lächerlich bezeichnet, auch dies bereits sehr früh, ebenfalls bei Mengia Vielanda (Bernhard, 2019a, 23).

100 Die *Funtaunas* sind sowohl als Lehrmittel als auch als Übersichtswerk zur rätoromanischen Literaturgeschichte gedacht.

Auch wenn die Schreibweise von Frauen bei Bezzola oft von Männern inspiriert oder traditionell¹⁰¹ genannt wird, findet sich durchaus auch Lob für dieselbe – und zwar nicht nur bei der von Männern inspirierten. Häufig findet Bezzola in der Literatur von Frauen moderne Elemente,¹⁰² auch bei Anna Pitschna Grob-Ganzoni. Ihren kurzen Erzählungen schreibt er eine grosse Intensität zu (Bezzola, 1979, 520). Diese seien etwas wahrhaft Neues in der rätoromanischen Literatur, und nur möglich durch eine Seele, «chi ho conservo la libra imaginaziun da l’infant»¹⁰³ und deren lebendige Gefühlswelt mit der modernen Wissenschaft und Technik verknüpfe (Bezzola, 1979, 520). Natürlich könnte man in diesem Vergleich mit dem kindlichen Blick wiederum eine Marginalisierung feststellen, jedoch ist Bezzola hier wohl eher der Wahl einer neuen Perspektive, einem Verfremdungseffekt des weiblichen Schreibens in der rätoromanischen Literatur, wie ihn Lucia Walther beschreibt (Riatsch & Walther, 1993b, 608), auf die Spur gekommen,¹⁰⁴ auch wenn er diesen in andere Worte fasst.

Bei Luisa Famos spart Bezzola nicht mit Lob, welches er in blumiger Sprache zum Ausdruck bringt: Sie trinke mit brennendem Durst aus den neuen Quellen, nicht etwa im Verlangen etwas Neues erfinden zu wollen, sondern lediglich, um ihr Innerstes auszudrücken, auf der Suche nach einer Sprache, die dem Engadinischen treu bleibe und die trotzdem die neuen und modernen Probleme auszudrücken vermöge (Bezzola, 1979, 744). Doch selbst hier kann sich Bezzola nicht ganz von gewissen Vorurteilen lösen. So schreibt er, dass es der Autorin noch immer darum gehe, ihr Innerstes auszudrücken (obwohl man natürlich hier argumentieren könnte, dass das weniger ein Charakteristikum irgendeines Geschlechts als vielmehr der Lyrikschaffenden an sich ist). Außerdem erinnern auch Famos Werke Bezzola an irgendwelche männlichen Vorbilder, zum Beispiel an Pader Alexander Lozza, wobei er ihr durch den Vergleich bis zu einem gewissen Grad auch ihre Originalität abspricht (Bezzola, 1979, 747).

Ähnliches schreibt Bezzola über den Roman *La nona* von Ursina Clavuot-Geer, erschienen unter dem Pseudonym Gian Girun:

Quaist elemaint objectiv, quaista creaziun da figüras independentas da l'autur e da sas egnas experienzas biograficas, piglia uossa aucha bger pü fuorma i'l roman. Il prüm da tuot, la figüra principela, la nona, admirabelmaing planteda lo scu üna statua ch'ün po contempler da tuot las varts, nun ais pü ne üna matta u üna giuvna duonna e nun ho cun que üngün trat chi pudess esser autobiografic, taunt pü ch'ella nu'ns pera neir da sumagliet ne a la mamma, ne a la nona da l'autura, ma pera pütost a nascher da l'algord da diversas duonnas engiadinaisas da la generaziun anteriura e correspuonda al retrat

¹⁰¹ «Traditionell» ist ein Begriff, der bei Bezzola nur dann negativ konnotiert zu sein scheint, wenn er eine weibliche Schreibweise beschreibt. Siehe zum Beispiel bei seiner Beschreibung von Ludivica Lumbriser [sic] (Bezzola, 1979, 669) oder Teodora Defuns (Bezzola, 1979, 674), nicht aber bei Cla Biert, Guglielm Gadola oder Gian Fontana (Bezzola, 1979, 544).

¹⁰² Die These, dass weibliche Schreibende neue Impulse in die Literatur einbringen, wird auch in der neueren Forschung bestätigt, so zum Beispiel bei Riatsch (Riatsch, 2015, 138ff.), Walther (Riatsch & Walther, 1993b, 549ff.) und Camartin (Camartin, 1976, 243ff.).

¹⁰³ «[D]ie die freie Vorstellungskraft des Kindes konserviert habe» (VC).

¹⁰⁴ Mehr dazu in Kapitel 2.2.4.

ideel cha l'autura as fo d'üna nona, da la nona ch'ella svess dvantet illa vita. Cur cha'l roman gnit publicho dal 1951, staiva l'autura dal rest per dvanter u eira fingio dvanteda nona, già cha sas duos figlias s'avaivan maridedas¹⁰⁵ (Bezzola, 1979, 486).

Die biografische Interpretation des Werks ist typisch für Bezzola und geschieht bei ihm unabhängig vom Geschlecht der Schreibenden. Interessant ist jedoch, dass er bei Gian Girun alias Ursina Clavuot-Geer von einem Autor spricht, als er die Figuren unabhängig nennt, und von einer Autorin, als er die möglichen Vorbilder für die Hauptfigur aufzuzählen beginnt. Dies mag ein Fehler, Absicht oder unbewusst passiert sein, doch trotzdem ist es spannend, dass es passiert ist.

Mit den dargelegten Beispielen sollte aufgezeigt werden, inwiefern gewisse patriarchal geprägte Vorstellungen in diesem immer noch vielzitierten Werk vorherrschen. Beim Gebrauch und der Lektüre dieses Werkes ist also nicht nur auf regionale oder subjektive Gewichtungen Bezzolas zu achten, sondern auch auf seine von den damals vorherrschenden Geschlechterrollen geprägten Wertvorstellungen.

1.3 Literaturwissenschaftlicher Rahmen

In diesem Unterkapitel wird das literaturwissenschaftliche Vorgehen erläutert, das die Basis für die Literaturanalyse in den Kapiteln 3, 4 und 5 bildet. Erst werden die wichtigsten Methoden und Begriffe aus den verschiedenen Forschungsrichtungen zusammengefasst, bevor in 1.3.6 die Methode dargelegt wird, die in dieser Arbeit zur Anwendung kommt.

Wenn man sich mit literaturwissenschaftlichen Analysen auf Basis der Kategorie Geschlecht beschäftigt, stösst man auf eine Vielzahl von Begriffen, die alle etwas Ähnliches oder Gleiches zu bedeuten scheinen, auf verschiedene Begriffe, die zum Teil Synonym verwendet werden oder gleiche Begriffe, die komplett verschiedene Bedeutungen haben. Grund dafür ist die fehlende Forschungstradition. Die Kategorie Geschlecht im Verhältnis zu Kategorien wie Klasse oder Stand hat keine begriffsgeschichtliche Tradition, weil es in der Literatur bis ins 20. Jahrhundert hinein keine Analysen zur Kategorie Geschlechter gab. Die Forschungsgeschichte ist also sehr jung (Bovenschen, 2016, 14). Folglich gibt es in der feministischen Literaturwissenschaft und auch in den daraus hervorgegangenen Gender Studies keinen einheitlichen Umgang mit Begriffen, die der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Thema dienen. Um eine Analyse auf Basis der Kategorie Geschlecht durchzuführen, müssen nicht nur Methoden und Begriffe gewählt, sondern oftmals auch eigens definiert werden.

¹⁰⁵ «Dieses objektive Element, dieses Erschaffen von Figuren, die unabhängig vom Autor und seinen eigenen biografischen Erfahrungen funktionieren, nimmt nun im Roman noch viel mehr Form an. Ganz zu Beginn steht die Hauptfigur, die Grossmutter, bewundernswert hingestellt wie eine Statue, die man von allen Seiten betrachten kann. Sie ist kein Mädchen, keine junge Frau mehr und hat keine Eigenschaft, die man autobiografisch nennen könnte, umso mehr als dass sie weder der Mutter noch der Grossmutter der Autorin zu ähneln scheint. Sie erscheint mir eher aus der Erinnerung an verschiedene Engadiner Frauen der vorhergehenden Generation entstanden zu sein und entspricht dem zurückgezogenen Ideal, das sich die Autorin von einer Grossmutter macht, von der Grossmutter, zu der sie selbst im Leben wird. Als der Roman 1951 publiziert wurde, wurde die Autorin übrigens bald Grossmutter, oder war es bereits geworden, da ihre beiden Töchter damals bereits verheiratet waren.» (VC).

Deswegen sollen an dieser Stelle bestimmte Begriffe und Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies erklärt werden, bevor das wissenschaftliche Vorgehen in dieser Arbeit dargelegt wird.

Eine Auflistung an Definitionen der feministischen Literaturwissenschaft, die immer wieder genannt wird, findet sich bei Andrea Günter (Günter, 1997), die sich unter anderem auf Inge Stephan (u. a. Braun & Stephan, 2000; Stephan, 2004; Stephan & Weigel, 1988; Weigel, 1988) bezieht. Diese Arbeit geht grösstenteils von deren Definitionen aus, welche jedoch um einige Definitionen und eigene Erklärungen erweitert wurden, die sich für die Analyse in dieser Arbeit als hilfreich erwiesen haben. Die Definitionen zu den Begriffen und Methoden der Gender Studies beruhen auf den Theorien von Judith Butler (Butler, 1986, 1993, 2011, 2014) und zuweilen auf Erläuterungen zu ebendiesen aus *Gender Studies und Literatur* von Siegfried Nieberle (Nieberle, 2013).

1.3.1 Begriffe und Theorien der feministischen Literaturwissenschaft

Im Folgenden werden die gängigsten Begriffe, die in Analysen der feministischen Literaturwissenschaft verwendet werden, erläutert. Sie sind jeweils fett gedruckt.

Die Definitionen der jeweiligen Begriffe stützen sich vor allem auf die oben genannten Werke, es werden bei den einzelnen Begriffen jedoch auch häufig verwendete Synonyme aus anderen Werken und Untersuchungen aufgelistet. Zur Nutzung der Begriffe in dieser Arbeit siehe Kapitel 1.3.6.

Einer der ersten in der feministischen Literaturwissenschaft, also in der geschlechter-spezifischen Analyse literarischer Texte, verwendeten Begriffe war der Terminus Frauenbild. Er prägte denn auch einen ganzen Forschungszweig (den der Frauenbildforschung).¹⁰⁶ Unter Frauenbild wird gemeinhin eine Form männlicher Wunsch- und Ideologieproduktion verstanden, in die sowohl aktuelle reale Lebenszusammenhänge von Frauen als auch mythische Strukturen eingehen, die die Schreibenden¹⁰⁷ für relevant halten (Stephan & Weigel, 1988, 26; Stephan, 2004, 14). In der feministischen Literaturwissenschaft werden sie in ihrer Differenz zur Lebensrealität von Frauen beschrieben. In solchen Analysen wird häufig auf den Zusammenhang zwischen der sozialökonomischen, politischen, philosophischen und poetologischen Auffassung von Weiblichkeit im historischen Kontext und im biografischen Kontext der jeweiligen Schreibenden verwiesen (Stephan, 1988, 7, 26f.).

In der Geschichte der Frauenbildforschung finden sich vier methodische Ansätze: (1) Im ideologiekritischen Ansatz wird die Produktion von Frauenbildern als Ideologieproduktion verstanden. Hauptvertreterin dieses Ansatzes ist Silvia Bovenschen (Stephan, 1988, 18). (2) Der sozialpsychologische und psychoanalytische Ansatz sieht Literatur hingegen als «Wunschproduktion, in der sich individuelle und kollektive Wünsche ausdrücken und scheinhaft befriedigt werden», psychoanalytisch betrachtet seien diese Wünsche Reaktionen der Männer auf die Beschädigungen der Männlichkeit durch den zivilisatorischen Prozess (Stephan, 1988, 21). (3) Der dritte sozialgeschichtliche Ansatz versucht hinter all dieser Ideologie und Fanta-sie die Lebenswirklichkeit der Frauen aufzuspüren. Dabei geht man von einem mimetischen

¹⁰⁶ Mehr zur Forschungsgeschichte findet sich in Kapitel 1.1.

¹⁰⁷ Hier wird bewusst der neutrale Begriff verwendet, da Schreibende egal welchen Geschlechts nicht vor der (Re-)Produktion solcher Bilder gefeit sind.

«Realismusgehalt» poetischer Texte aus (Stephan, 1988, 22). (4) Der vierte Ansatz ist matrisch-mythengeschichtlich. Er sucht nach dem Matriarchat in der Literatur und somit nach einer Bestätigung einer matriarchalen Position (Stephan, 1988, 22).¹⁰⁸

Der literaturwissenschaftliche Gegenstand solcher Untersuchungen sind in der Regel literarische Frauenfiguren.¹⁰⁹ Darunter werden fiktive Gestalten in einem Text verstanden, denen aufgrund von Attributen oder Charakterisierungen im Werk- oder Rezeptionskontext (das heisst von der Erzählinstanz, anderen Figuren, von Schreibenden oder Lesenden) das weibliche Geschlecht zugeschrieben wird. In den literarischen Frauenfiguren finden sich gemäss der Frauenbildforschung von den Schreibenden bewusst oder unbewusst reproduzierte, literarisch inszenierte Frauenbilder. Durch die Untersuchung einer literarischen (Frauen-)Figur werden in der feministischen Literaturwissenschaft (und auch in den Gender Studies) Aussagen über Frauenbilder in einem bestimmten Werk, bei einer bestimmten Autor:in oder sogar (im grösseren kulturhistorischen Zusammenhang) über die Einstellung einer Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit zur Rolle der Frau gemacht. Die Geschlechterrolle bezeichnet Verhaltensweisen, die für ein bestimmtes Geschlecht als angemessen gelten, was je nach Zeit und Kultur variieren kann. Die jeweilige Rolle entsteht auf Basis der Binarität der Geschlechter (Mann-Frau), also aus deren Abgrenzung zueinander, den sogenannten Geschlechtscharakteren.¹¹⁰

In der feministischen Literaturwissenschaft gelten Weiblichkeitsbilder als psychoanalytische, historische und mythologische, also als kulturelle Basis für die Produktion und Konkretisierung von Frauenbildern.¹¹¹ Manchmal werden die beiden Begriffe Weiblichkeitsbilder und Frauenbilder jedoch auch synonym verwendet (Günther, 2007, 59). Ebenfalls als Synonyme dazu werden oftmals die Begriffe Weiblichkeitsmythen oder Weiblichkeitstypen (Catani, 2005, 88ff.) gebraucht. Ersterer betont die mythologische, kulturelle Basis dieser Vorstellungen. Letzterer dient in der feministischen Literaturwissenschaft auch dazu, Typologien zu erschaffen, mithilfe derer die Frauenbilder kategorisiert und katalogisiert wurden. Diese Typologien waren in der bisherigen Forschung meist Basis für kritische Analysen kultureller Stereotypen (Nieberle, 2013, Kapitel III.2).¹¹²

Ein Stereotyp wird in der Sozialpsychologie als mentales Muster, kognitives Schema oder sozial geteilte Wissensstruktur definiert. Dabei handelt es sich um gebündelte, feste Vorstellungen. Wenn Stereotypen eine emotionale Haltung oder wertende Komponente bekommen, werden sie zu Vorurteilen. Florack unterscheidet das Stereotyp vom Vorurteil dadurch, dass ein

¹⁰⁸ Aufgrund dieser vier Ansätze unterteilt Stephen denn auch in die Untersuchungsgegenstände Frauenbild (1) und Weiblichkeitsbild (2,3,4) und schlägt vor, beide Begriffe in der Textanalyse zu trennen (Stephan, 1988, 26–27). Weitere Erläuterungen dazu siehe weiter unten im Kapitel beim Stichwort ‚Weiblichkeitsbilder‘.

¹⁰⁹ Mehr zur Methodik der Figurenanalyse unter 1.3.3.

¹¹⁰ Mehr dazu bei Kapitel 2.1.1.

¹¹¹ Die Unterscheidung zwischen Frauenbild und Weiblichkeitsbild respektive von Frau und Weiblichkeit funktioniert gleich wie diejenige von Name und Begriff. In diesem Sinn bezeichnet die Frau die Konkretisierung einer Abstraktion, nämlich der Weiblichkeit (Meyer, 1982, 59).

¹¹² Beispiele für solche Untersuchungen: Für die Zeit um die Jahrhundertwende (Bronfen, 2015; Hilmes, 1990; Roebling, 1989; Würzbach, 1996), für Märchenfiguren (Feustel, 2004), für das Mittelalter (Rasmussen, 1993), für das aufkommenden Bürgertum (Balmer, 2011; Weigel, 1988), für die Bibel (Horbrügger, 2004; Motté, 2003), für die Romantik (Geffers, 2007; Stuby, 1992).

Stereotyp im Gegensatz zum Vorurteil nicht zwingend eine emotionale Haltung, eine wertende Komponente beinhaltet.¹¹³ Es handle sich bei einem Stereotyp eher um eine unterbewusst transportierte, zugeschriebene Eigenschaft (Florack, 2013, 170f.).

Sowohl Frauen- als auch Weiblichkeitssbilder, werden in der feministischen Literaturwissenschaft als «komprimierte, handlungsorientierende Embleme, die das Handeln von Frauen orientieren» sollen, verstanden. Sie seien ethisch und politisch relevant (Günter, 1997, 108). Insofern wird in diesem Zusammenhang manchmal auch von Leitbildern oder Feindbildern gesprochen, was die Handlungsorientierung dieser Bilder betont.

Als Begriff für implizite sprachlich-poetische Ausdrucksformen, die Bezüge zu Vorstellungen von Weiblichkeit enthalten, wird oftmals der Ausdruck Weiblichkeitssmuster verwendet (Günter, 1997, 109). Nach dieser Definition wäre ein sogenannter weiblicher Schreibstil, der sich durch Blumigkeit, Gefühl oder Sinnlichkeit auszeichnet, ein Weiblichkeitssmuster. Die Attribute Blumigkeit, Gefühl und Sinnlichkeit können als Weiblichkeitssimagines¹¹⁴ bezeichnet werden. Sie sind kulturell tradiert und dienen meist der Sexualisierung oder weiblichen Konnotation von Objekten oder Eigenschaften, Beispiele dafür wären die Gerechtigkeit, die Sünde, die Kunst oder die Stadt (Bronfen, 1995, 409). Oft wird argumentiert, dass Frauen durch den Gebrauch von Weiblichkeitssimagines entsinnt und entlebendigt werden, da sie durch die Imagines auf ihre Zeichenfunktion degradiert werden (Weigel, 1996, 2). Solche Analysen verstehen das Weibliche Darstellungsprinzip auf Basis des Geschlechterdualismus und berufen sich in ihren Methoden und Begriffen oftmals auf die Semiotik (Günter, 1997, 148).

An allen bislang genannten Begriffen konkretisiert sich der Status der Frau als (männliche) Projektionsfläche, als Teil eines Geschlechterverständnisses, welches auf Dualität und der Unterlegenheit der Frau beruht.

Als Gegenstück zum Frauenbild wurde in der feministischen Literaturwissenschaft der Begriff Weiblichkeitssentwurf geprägt. Dieser kommt dann zur Anwendung, «wenn die Produzentin und der gesellschaftsverändernde neue Gehalt ihres Erzählprodukts hervorgehoben werden soll» (Günter, 1997, 109). Oftmals wird synonym auch der Begriff weiblicher Selbstentwurf verwendet, da in der feministischen Literaturwissenschaft häufig davon ausgegangen wurde, dass Weiblichkeitssentwürfe nur von Autorinnen, nicht aber von Autoren geschaffen werden können. Durch das Kompositum mit Entwurf klingt zusätzlich an, dass dieser Begriff etwas Dynamisches, Veränderliches, Skizzenhaftes bezeichnen soll (Günther, 2007, 60). Als Synonyme dazu werden manchmal die Begriffe des neuen Ansatzes für Weiblichkeit oder des Weiblichkeitsskonzepts verwendet.¹¹⁵

¹¹³ Ein Beispiel für den Unterschied zwischen Stereotyp und Vorurteil wäre in folgenden Aussagen zu finden: «Frauen sind emotionaler als Männer» (Stereotyp) und «Frauen sind aufgrund ihrer Emotionalität weniger für die Politik geeignet als Männer» (Vorurteil).

¹¹⁴ Der Begriff der Imagines stammt aus der Psychologie und bezeichnet unbewusste Vorstellungen von einer bestimmten Sache (Peters, 2007, 272).

¹¹⁵ Günter bezeichnet Frauenbilder auch als überkommene Weiblichkeitssentwürfe (Günter, 1997, 106). Dem ist jedoch zu widersprechen, da nicht jedes Frauenbild ehemals ein Weiblichkeitssentwurf hat sein können, wenn dessen Bedingung ist, dass dieser etwas Neues oder Gesellschaftsveränderndes enthalten sollte.

Synonym zu WeiblichkeitSENTWÜRFEN wird oftmals auch von weiblichen Perspektiven gesprochen. Wie beim weiblichen Selbstentwurf betont der Begriff die weibliche Deszendenz des zu untersuchenden Gegenstandes. Dabei tun sich jedoch einige Schwierigkeiten auf. Diese resultieren vor allem aus der Überschneidung mit dem Begriff der erzählerischen Perspektive, die bei der Analyse und Interpretation von (Frauen-)Figuren sehr wichtig ist.¹¹⁶ Dies wirft die Frage auf, ob eine weibliche Perspektive als Forschungsobjekt die Perspektive der Autorin, des Textes (respektive der Erzählinstanz) oder der weiblichen Figur im Text selbst ist. Weiter käme bei Letzterem die Frage hinzu, wie die Perspektive einer weiblichen Figur, die durch einen männlichen Erzähler beschrieben wird, zu bewerten wäre: Handelt es sich dabei immer noch um eine weibliche Perspektive? Man muss sich also bei der Verwendung des Begriffs der weiblichen Perspektiven schlussendlich auch fragen, ob man von einer Perspektive «aus Sicht des Weiblichen» oder «auf das Weibliche» spricht. In den beigezogenen Untersuchungen, die weibliche Perspektiven zum Gegenstand machen, wurden beide Definitionsvarianten gefunden. Aufgrund seiner Mehrdeutigkeit wird der Begriff oftmals als Titel von Sammelbänden benutzt, um Aufsätze oder Essays zu verschiedenen geschlechterspezifischen Aspekten in der Literatur zu bündeln.¹¹⁷

1.3.2 Begriffe und Methoden der Gender Studies

Seit Anfang der 1990er-Jahre wird oftmals auf andere Begriffe zurückgegriffen. Die Untersuchungen von Frauenbildern wurden kritisiert, oftmals nur bestehende Verhältnisse nachzuzeichnen oder Stereotype zu reproduzieren.¹¹⁸ Im Zuge der Umwälzungen durch Judith Butler und das Aufkommen der Gender Studies werden prozessorientiertere Ansätze angestrebt. Diese verorten sich in der Tradition der Diskursanalyse¹¹⁹ und des Poststrukturalismus und arbeiten vor allem mit den Begriffen des Geschlechterdiskurses und der Geschlechterperformanz.

Als Geschlechterdiskurs¹²⁰ wird die Regulierung der Geschlechterrollen durch die Wiederholung und Zitierung bestimmter (Geschlechter-)Normen¹²¹ verstanden, die gleichzeitig erzeugen, was sie benennen. Der Diskurs als materielles Produktionsinstrument bringt somit ständig das hervor, was er reguliert und restriktiert. In diesem Zusammenhang wird oft auch von Einschreibung gesprochen. So heisst der Prozess des Wiederholens oben genannter Normen, bei welchem sich diese selbst konstituieren. Wenn eine Person oben genannte Einschreibung

¹¹⁶ Mehr dazu in Kapitel 1.3.3.

¹¹⁷ Beispiele dafür finden sich bei Fasora, Hiebl & Popelka, 2017; Heidrich, 1999; Horváth & Katschthaler, 2016; Jurgensen, 1985; Koppelman Cornillon, 1973; Schütter, 1999.

¹¹⁸ Mehr dazu siehe in Kapitel 1.1.2.

¹¹⁹ Die Diskursanalyse hat methodisch gesehen in der Literaturwissenschaft zwei Richtungen eingeschlagen: die Erforschung von Diskursen, in die sich literarische Texte einordnen lassen, sowie die auf der Erforschung von Diskursen fussende Textuntersuchung (z. B. hinsichtlich der Thematisierung von Geschlechterrollen in der Literatur). Der Fokus richtet sich also vorrangig auf Kontexte, die Texte werden von Kontexten her gelesen.

¹²⁰ «Geht man von den Analysen M. Foucaults aus, dann lassen sich in modernen Gesellschaften hochgradig spezialisierte Wissensbereiche voneinander abgrenzen, die jeweils relativ geschlossene Spezialdiskurse ausgebildet haben» (Nünning, 2013, 133).

¹²¹ Alternativ wird von geschlechterspezifischen diskursiven Kodierungen und Ordnungen gesprochen (Nünning, 2013, 134).

von Normen durch Wiederholung (durch einen Sprechakt¹²² oder eine körperliche Handlung) vornimmt, ist von Performanz zu sprechen.¹²³

Butler geht davon aus, dass die gesellschaftliche, kulturelle Zwangsheterosexualität die geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) zu regulieren versucht.¹²⁴ Diese möchte immer den scheinbar natürlichen Zusammenhang zwischen den Aspekten biologisches Geschlecht (sex), kulturell konstituierter Geschlechtsidentität (gender) und sexueller Praxis oder Begehrungen (attraction, desire) herstellen (Butler, 2014, 38).¹²⁵

Literaturwissenschaftlich angewandt werden diese Theorien, indem nach Momenten der Performanz in der Literatur gesucht wird. So soll festgestellt werden, welche normativen Festschreibungen, aber auch welche Unterwanderungen sichtbar werden (Landolt, 2009, 244). Normative Festschreibungen wären banale Aussagen, wie «Ich erkenne euch zu ...» oder die Reproduktion traditioneller Geschlechternormen und -rollen in Figuren. Unterwanderungen solcher Normen äußern sich in subversiven performativen Praktiken. Ein häufig genanntes Beispiel dafür ist das Crossdressing, das Tragen der spezifischen Kleidung des anderen Geschlechts (Travestie). Untersucht werden auch Art und Motivation solcher Unterwanderungen: Sind sie parodistisch? Zufällige Verschiebungen? Gewollte Subversion?

In solchen Untersuchungen werde der Forderung der (de-)konstruktivistischen Geschlechterforschung Rechnung getragen, «Geschlechterdifferenzen nicht zu reifizieren, sondern die Differenzierungs- und Konstruktionsprozesse zu beleuchten» (Landolt, 2009, 244). Das Anliegen der Gender Studies ist es dabei, «Differenzmarkierungen in ihrer Argumentationsweise und Instrumentalisierung zu erforschen, sie jedoch möglichst nicht selbst zu benutzen» (Nieberle, 2013, Kapitel I.1).

Mit diesen Begrifflichkeiten hat sich ein Instrumentarium für die Geschlechterungleichheiten etabliert, «das versucht, der Dynamik und Prozessualität des Performativen gerecht

¹²² Beispiele für solche Sprechakte wären «Ich taufe Dich auf den Namen ...» oder «Ich erkenne euch hiermit zu Mann und Frau». Performativ Sprechakte bezeichnen zugleich, was sie vollziehen; sie konstituieren und konstatieren gleichermaßen. Das sprachliche Zeichen (in diesem Fall der Satz «Ich taufe Dich auf den Namen...») wird dabei als Handlung verstanden. Performanz ist als die sich ständig wiederholende und zitierende Praxis zu verstehen, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt. In dieser Verwendung des Performanzbegriffs wird der Aspekt der Ausführung mit dem der Aufführung verknüpft, wenn sie eine performative Handlung als eine solche charakterisiert, die das, was sie benennt, hervorruft oder in Szene setzt (Nieberle, 2013, Kapitel III.3).

¹²³ Ein Missverständnis bezüglich Butlers Definitionen kann darin bestehen, «dass Individuen sich dem Konzept zufolge eine Geschlechtsidentität spontan auswählen und wie eine Theaterrolle ausagieren, sogar bei Bedarf ‹einfach› ändern könnten. Die Performativität des Geschlechts folgt jedoch komplexen Regeln des Diskurses (Tabuisierung, Ausschluss, Verknappung etc.), die nur über langwierige und komplexe Prozesse zu ändern sind» (Nieberle, 2013, Kapitel III.3).

¹²⁴ Für Butler besteht Geschlecht aus drei Dimensionen: das anatomische Geschlecht, Sex, die geschlechtlich bestimmte Identität, Gender Identity, und die Performanz der Geschlechtsidentität, Gender Performance. Zum besseren Verständnis sollen diese Kategorien hier auf das Alter angewendet werden. Die soziale Konstruktion von Alter scheint vielen interessanterweise zugänglicher und naheliegender als die von Geschlecht. Es ergibt sich somit die Unterscheidung des biologischen Alters, der Altersidentität und der Performanz der Altersidentität. Alter wird somit «nicht nur biologisch und pathologisch bestimmt, kalendariisch gezählt, gefühlt und sozial normiert, sondern eben auch performativ inszeniert und das sowohl unbewusst als auch strategisch geplant» (Butler, 1993, 124). Gleich verhält es sich mit der Kategorie Geschlecht. Manchmal werden Gender Identity und Gender Performance auch zum Begriff Gender zusammengefasst, was jedoch zu unpräzisen Aussagen führen kann, da die beiden nicht zwangsläufig korrelieren müssen, gerade wenn gesellschaftliche Erwartungen miteinfließen.

¹²⁵ Ein solcher scheinbar natürlicher Zusammenhang würde bei einer Person mit äusseren männlichen Geschlechtsmerkmalen (Penis, Hoden etc.) existieren, die sich selbst als Mann sieht und sich sexuell zu Frauen hingezogen fühlt.

zu werden» (Nieberle, 2013, Kapitel 3.III). Dies öffnet die Tür zur Intersektionalitätsforschung, wo untersucht wird, wie Geschlechterdifferenz in Interaktion mit anderen Identitätsaspekten wie race oder class zusammenwirkt.

1.3.3 Figurenanalyse in literarischen Texten

Methodisch gesehen versteht sich diese Arbeit vorwiegend als literarische Figurenanalyse. Im Folgenden soll kurz dargelegt werden, was genau unter einer Figurenanalyse verstanden wird und welche Fragen bei einer solchen Analyse an die Figur beziehungsweise an den literarischen Text gestellt werden. Gerade für eine Arbeit, die sich auch mit dem kulturellen, sozialen und historischen Kontext einer Literatur befassen möchte, ist die Auseinandersetzung mit literarischen Figuren und ihrer kulturellen Bedeutung unerlässlich:

Figuren dienen der individuellen und kollektiven Selbstverständigung, der Vermittlung von Menschenbildern, Identitäts- und Rollenkonzepten, sie dienen dem imaginären Probefandeln, der Vergegenwärtigung alternativer Seinsweisen, der Entwicklung empathischer Fähigkeiten, der Unterhaltung und emotionalen Anregung (Eder, 2014, Kapitel 1. Einleitung).

Fiktive Figuren sind Menschendarstellungen, womit grundsätzlich sämtliche Humanwissenschaften als Bezugspunkte für Analysen in Betracht kommen (Eder, 2014, Kapitel 1.3). Auch in der vorliegenden Untersuchung wird deswegen auf Begriffe aus der Kulturanalyse sowie auf soziokulturelle und historische Vergleiche zurückgegriffen.

Paradoxalement werden gerade in den Gender Studies Untersuchungen, die Figuren zum Thema haben, oftmals als Charakterstudien abgetan, die den Besonderheiten des literarischen Textes nicht gerecht würden, da sie über den Text hinausweisende Strukturen ignorierten (Nieberle, 2013, Kapitel I.1). Im Folgenden soll deswegen eine Methodik der Figurenanalyse dargelegt werden, die auch über eine Charakterstudie hinausweisende Strukturen des literarischen Textes wie Raum, Zeit, narrative oder dramatische Instanz und lyrische Rede in die Analyse miteinbringt. Das Analysemmodell wurde dem Werk *Die Figur im Film* von Jens Eder (Eder, 2014) entnommen, in dem Modelle aus verschiedenen Schulen und Disziplinen zusammengetragen und schliesslich zu einem einzelnen Analysemmodell vereint wurden. Das Modell wurde für die Filmwissenschaften entwickelt, Eder betont jedoch, dass es auch für andere Medien wie Literatur und Theater anwendbar ist (Eder, 2014, Kapitel 1. Einleitung).

Die von Eder entwickelte allgemeine Heuristik der Figurenanalyse geht von vier Aspekten aus, die in einer Analyse untersucht werden können. Ausgegangen wird vom Rezipienten, der die ...

1. Figuren als Bewohner einer fiktiven Welt
2. Figuren als Artefakte mit einer bestimmten Gestaltung
3. Figuren als Symbole, die Bedeutung und Themen vermitteln,
4. Figuren als Symptome, die Rückschlüsse auf ihre Produktion und Rezeption ermöglichen,

... wahrnimmt (Eder, 2014, Kapitel 1.4). Das Modell wird auch als Uhr der Figur bezeichnet, da zwischen den einzelnen Aspekten eine Wechselwirkung besteht und jede Rezeption auf

den Erkenntnissen der vorherigen basiert. Punkt 1 bezeichnet die Entstehung eines mentalen Modells, sozusagen einer Figur im Kopf der Rezipierenden. Auf die Literaturanalyse bezogen, wären für Punkt 2 zum Beispiel Mittel der Gestaltung wie Name und Beschreibungen des Aussehens der Figur, Wertungen von Erzählinstanz und anderen Figuren, respektive generell erzählerische Mittel wie Erzählform und Perspektive entscheidend.

Bei der Rezeption von Figuren als Symbole werden durch bestimmte Attribute oder auch Darstellungsmittel «Assoziationen, Abstraktionsprozesse und weiterführende Schlüsse auf indirekte Bedeutungen» ausgelöst (Eder, 2014, Kapitel 4.1). Figuren werden so als komplexe Zeichen begriffen, die über die dargestellte Welt hinaus auf Weiteres verweisen.

Dieser symbolischen, metaphorischen oder thematischen Ebene der Figurenrezeption entsprechen Aussagen darüber, wofür eine Figur als «Symbol» steht, als Träger indirekter oder höherstufiger Bedeutungen jeglicher Art. Bei Interpretationen schreibt man Figuren häufig Bezüge zu solchen Bedeutungen zu, fasst sie als Thementräger, Personifikationen, Allegorien, Exemplifikationen oder Metaphern auf (Eder, 2014, Kapitel 4.1).

Die Untersuchung von literarischen Figuren als Symbole kann somit wesentliche Einsichten über den tieferen Sinn des Textes vermitteln. Wenn Figuren als Symbole analysiert werden, lauten die Grundfragen, welche indirekten Bedeutungen sie vermitteln. Also: Welche Schlüsse auf übergeordnete Bedeutungen lösen Figuren beim Publikum aus? Oder kurz gefasst: Wofür steht die Figur? (Eder, 2014, Kapitel 11).

Wenn Figuren als Symptome rezipiert werden, werden aus jeder der vorherigen Rezeptionsebenen Schlüsse auf ihre Verbindungen zur «kommunikativen Realität» gezogen. «Die kommunikativen Ursachen und Wirkungen von Figuren werden zum Gegenstand» der Hypothesen des Publikums: Warum wurde die Figur von der Schreibenden so gestaltet? Welche Wirkung hat die Gestaltung der Figur auf die Lesenden oder generell das Publikum? Zum anderen werden Figuren so mit allgemeinen soziokulturellen Kontexten in Verbindung gebracht: Welche Männer- bzw. Frauenbilder prägen die Figur?). Die Figur wird als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für kommunikative und soziokulturelle Sachverhalte in der Realität gelesen (Eder, 2014, Kapitel 4.1). Wenn Figuren als Symptome analysiert werden lautet die Grundfrage demnach, welche individuellen und soziokulturellen Faktoren an ihrer Entstehung beteiligt waren und welche Wirkungen sie auf ihre Publika hat: Welche Schlüsse auf ihre Ursachen und Wirkungen in der Realität löst die Figur beim Publikum aus? Oder kurz gefasst: Warum ist die Figur so, und welche Folgen hat das? (Eder, 2014, Kapitel 11).

1.3.4 Literatursoziologie: Über das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft

Wenn literarische Figuren als Kulturphänomene respektive als Symptome für soziokulturelle Sachverhalte gelesen werden, stellt sich unweigerlich die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Gesellschaft. Damit beschäftigt sich die Literatursoziologie, deren Gegenstand die wechselseitige Beziehung zwischen Literatur und Gesellschaft ist. Sie untersucht die Bedingungen dieser Korrelationen. Dabei werden unter anderem folgende Fragen gestellt:

Wer oder was entscheidet über die jeweils vorherrschende Definition und mithin über die dominierende Form von Literatur? Wer produziert, distribuiert und rezipiert überhaupt Literatur? Folgt der Raum, in dem Literatur produziert, verbreitet und rezipiert wird, bestimmten, anderen gesellschaftlichen Bereichen vergleichbaren Regeln und Gesetzen, oder ist der Raum der Literatur selbstbestimmt und mithin autonom? Hat Literatur eine spezifische Funktion in der Gesellschaft und wer schreibt ihr diese in welcher Form zu? (Magerski, 2019, 2).

Hier zeigen sich Überschneidungen mit Fragen aus der feministischen Literaturwissenschaft und den Gender Studies, und in der Tat können beide Bereiche als literaturosoziologische Forschungsrichtungen aufgefasst werden.

Die Literaturosoziologie fragt auch nach dem Wissen von Gesellschaft, das in literarischen Texten zu finden ist. Sie nutzt beispielsweise die Literatur als «Erkenntnisquelle sozialen Wandels» (Magerski, 2019, 63). Die Literatur wird jedoch nie als genaue Abbildung von Realität verstanden, «kein Literaturosoziologe wird sie kurzerhand als Darstellung von Wirklichkeit nehmen, sondern als Verarbeitungsweisen gesellschaftlicher Wirklichkeit im Gebiet der Fiktion» (Magerski, 2019, 63). Die im fiktionalen Text dargestellte Wirklichkeit wird dabei nicht zwingend als identifizierbare soziale Wirklichkeit verstanden, sondern als «eine solche der Gefühle und Empfindungen». In der Literatur findet sich eine «bestimmte Form der Weltzuwendung», denn die «in den Text übernommenen Elemente seiner Umwelt sind nicht fiktiv, nur die Selektion ist ein Akt des Fingierens» (Iser, 1993, 19, 25). Die literarischen Werke dienen in der Literaturosoziologie also als Quellen, «auf die der quellenkritische Blick mit dem Wissen um die Selektionskraft der Fiktion fällt», Literatur wird als Verarbeitung von Welterfahrung gelesen (Magerski, 2019, 63). Der Vergleich des literarischen Textes mit historischen Quellen, respektive mit anderen kulturellen oder gesellschaftlichen Erzeugnissen, zum Beispiel Lehrmitteln, Rezensionen aller Art, Ratgebern, Werbung, Gesetzestexten, Flugblättern oder mit soziokulturellen oder historischen wissenschaftlichen Analysen, dient der Einordnung ebendieser Welterfahrungen.

Bei der Relationierung von literarischem und sozialem Wandel gilt es zu berücksichtigen, dass diese beiden eben nicht als einziger Zusammenhang gesehen werden können. Literarische Wandlungsprozesse lassen sich nicht umstandslos auf soziale Wandlungsprozesse abbilden (Fohrmann, 2000, 110). In der Literaturosoziologie wird in diesem Zusammenhang oft auf Ernst Bloch und sein Konzept der «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen» verwiesen (vgl. Magerski, 2019, 75). Dieses geht davon aus, dass gleichzeitig verschiedene Stufen gesellschaftlicher Veränderung existieren können. Bloch entwickelte das Konzept 1935 aus marxistischer Tradition, als er versuchte, die Krisen seiner Zeit zu analysieren und zu erklären, beispielsweise das Aufkommen des Nationalsozialismus bei gleichzeitigem technischem und rationalem Fortschritt (Bloch, 1985, 61ff.).

Eine der am häufigsten zitierten Studien¹²⁶ der feministischen Literaturwissenschaft, die sich an literatursoziologischen Fragestellungen orientiert, ist *Die imaginäre Weiblichkeit* von Silvia Bovenschen (Bovenschen, 2016, erstmals 1976). Bovenschen suchte in ihrer Forschung nach kulturellen Grundmustern in der Literatur, in denen Vorstellungen von Weiblichkeit organisiert werden und wurden (Osinski, 1998, 75). Dabei setzte sie diese Grundmuster in einen historischen und kulturellen Kontext. Sie analysierte zum Beispiel die Entwicklung der «weiblichen Allegorie» der Hexe, die sich von der Antike bis in die Neuzeit in verschiedensten Ausprägungen gezeigt, aber durchgehend erhalten hat (Bovenschen, 1981). Sie spürte Bilder, die schon in der Frühzeit der Menschen entworfen wurden, im Mittelalter wieder auf, und die sich auch heute noch in den «Kunstprodukten» finden (Bovenschen, 1981, 304). Sie folgert, dass literarische Frauenbilder die Selbstauffassung beider Geschlechter soziokulturell ebenso geprägt haben, wie sich diese umgekehrt in der Literatur niedergeschlagen haben und es immer noch tun. Aus den Bildern könne aber nicht auf die «persönliche Existenz wirklicher Frauen» geschlossen werden, sondern nur auf Denkmuster und Bilder, die realitätsmäßig waren und sind (Bovenschen, 2016, 57).¹²⁷

1.3.5 Denkfiguren und (Cross-)Mapping

Im Folgenden soll ein Konzept aus dem wissenschaftlichen Zweig der Kulturwissenschaften erläutert werden, welches es erlaubt, die literatursoziologischen Aspekte der literaturwissenschaftlichen Figurenanalyse hervorzuheben. So soll das Lesen von fiktiven Figuren als Symptome für soziokulturelle Phänomene und Sachverhalte ermöglicht werden (Eder, 2014, Kapitel 11).

Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen benutzt in ihrer Analyse *Liebestod und Femme fatale* (Bronfen, 2015) ein Interpretationsverfahren, das sie cross-mapping¹²⁸ nennt. Der Begriff mapping stammt aus der Filmwissenschaft und bezeichnet das Zusammenbringen von Film-Informationen mit allgemeinen «semantischen Feldern» (Eder, 2014, Kapitel 11). Da Bronfen sich in ihrer Analyse nicht nur zwischen verschiedenen Genres, sondern auch zwischen verschiedenen Medien (Literatur, Theater, Film, Oper etc.) hin- und herbewegt, setzt sie cross- voran. Mit cross-mapping bezeichnet Bronfen das Aufeinanderlegen oder Kartographieren von Denkfiguren.

Der Begriff Denkfigur stammt aus der Philosophie und verweist als Kompositum (Denk-Figur) zum einen auf ein «unbegrißliches Denken», zum anderen aber vor allem auf den bedeutungsleitenden Figurenbegriff. Eine Figur (hier nicht zu verwechseln mit einer fiktiven, literarischen Figur) ist durch Anschaulichkeit, Bewegung, Performativität und Rhythmus bestimmt. Eine Denkfigur bezeichnet also einen interaktiven Prozess, bei dem sich mentale Operationen in Bildern, Schemata, Modellen niederschlagen, welche wiederum auf das Denken wirken bzw. zum Gegenstand seiner Reflexion werden (Borgards et al., 2013, 29). Im philosophischen Kontext werden Denkfiguren oftmals als «vorrationale» bezeichnet, «d.h. noch nicht diskursiv und vorbegrifflich, wenngleich sie den Bereich des Rationalen konstituieren» (Reichert, 2014, 98). Denkfiguren können somit sowohl als Resultate einer Verfestigung

126 Gemäß Nieberle, 2013, Kapitel III.2.

127 Mehr zu Silvia Bovenschen siehe auch in Kapitel 1.1.2.

128 Schreibweise gemäß Bronfen 2015. In der Essaysammlung *Crossmappings* verwendet Bronfen die Schreibweise Crossmapping (Bronfen, 2009).

verstanden werden, als auch als deren Irritation und Transformation. Kognitionswissenschaftlich gesehen eignet sich der Begriff deswegen auch zur Vermittlung konservativer und innovativer Prozesse in Denkvorgängen (Friedrich, 2011).

Bronfen versteht Denkfiguren in Anlehnung an Stephen Greenblatt als in einen Text eingeschriebene soziale Energien.¹²⁹ Diese können in kulturellen Texten kulturtheoretisch und ästhetisch figurieren. Sie können im Grunde genommen all das, bezeichnen «was an kulturellen Empfindungen und Vorstellungen von einer Gesellschaft erzeugt und von dieser repräsentiert wird» (Bronfen, 2015, 10).¹³⁰ Das Wiederauftauchen einer Denkfigur in einem neuen Text nennt Bronfen «Refiguration» (Bronfen, 2015, 11).¹³¹ Davon ausgehend, dass eine produktive Verschränkung zwischen vergangenen und gegenwärtigen kulturellen Prozessen besteht, muss eine Denkfigur von immer neuen Gesichtspunkten aus betrachtet werden, aus immer wieder unterschiedlichen Richtungen an sie herangegangen werden (Bronfen, 2015, 12).

Bei einer solchen Lektüre sollen Ähnlichkeiten zwischen ästhetischen Werken aufgezeigt und festgehalten werden, für die keine eindeutigen intertextuellen Beziehungen im Sinne eines explizit thematisierten Einflusses festgemacht werden können. Dabei geht es auch um die Transformation, die sich durch die Bewegung von einer historischen Zeit in eine andere ergibt, und ebenso auch um die Bewegung von einem medialen Diskurs in einen anderen (Bronfen, 2015, 11).

Dabei soll das sogenannte «Nachleben» bestimmter Denkfiguren aufgespürt werden, wobei es nicht nur darum geht, ob eine Denkfigur überlebt, sondern auch, welchen Transfer sie im Laufe dieses Nachwirkens erfährt (Bronfen, 2015, 11). Bronfens Untersuchung vergleicht dabei auch Texte, die mehrere Jahrhunderte auseinander liegen und zeigt somit «das Zeitgenössische eines historischen Textes» wie auch «die Brisanz des neueren Textes» (Bronfen, 2015, 11):

Jeder zeitgenössische Akt der Repräsentation ist unwillkürlich damit beschäftigt, sich mit den kulturellen Denkfiguren, die ihm vorausgehen, auseinanderzusetzen, wenn auch in Form einer Refiguration. Wenn sich also ein später geschaffenes ästhetisches Gebilde unweigerlich in ein früheres einschreibt und somit einen ungetrübten Blick auf vergangene kulturelle Gegenstände in ihrer ursprünglichen Gestalt unmöglich macht, weil diese nur im Zusammenhang oder im Schatten der auf sie folgenden Umschriften gesehen und gedeutet werden können, erweist sich ein Erforschen der Analogien zwischen den Repräsentationen der Vergangenheit und ihren gegenwärtigen Figurationen als brisante kulturelle Arbeit (Bronfen, 2015, 18).

¹²⁹ Soziale Energien sind gemäß Greenblatt «Macht, Charisma, sexuelle Erregung, kollektive Träume, Staunen, Begehrten, Angst, religiöse Ehrfurcht, zufällige, intensive Erlebnisse», die durch kulturelle Praktiken ausgetauscht werden (Greenblatt, 1993, 22, 31).

¹³⁰ Bronfen spricht auch von als «Gestaltungen kultureller Energien» (Bronfen, 2015, 14).

¹³¹ Ein Beispiel für eine Denkfigur ist bei Bronfen die *Femme fatale*. Sie zeichnet anhand der unterschiedlichen Figurationen dieser Denkfigur in den Medien Oper, Literatur und Film nach, inwiefern die *Femme fatale* immer wieder unter neuen Gesichtspunkten betrachtet und angegangen wird (Bronfen, 2015, 12).

Die (Re-)Figuration der Denkfigur im neueren Text wirft stets die Frage auf, warum ebendiese Denkfigur im Laufe des kulturellen Transfers¹³² übernommen wurde, beziehungsweise «was an der Refiguration für die Frage nach zeitgenössischer Wirkungskraft wichtig ist» (Bronfen, 2015, 11). Der Umstand, dass bestimmte Denkfiguren über Jahrhunderte und verschiedene Medien hinweg überleben, erlaubt einem auch (bisher) weniger geläufige Entwicklungsbögen innerhalb unserer Kulturgeschichte nachzuziehen und neue Akzente zu setzen. So können Figuren – literarische wie rhetorische – in Texten entschlüsselt werden, die sonst keine Beachtung finden würden (Bronfen, 2015, 11).¹³³

Bei dieser Art von Relektüre wird in der Kulturwissenschaft oftmals auch von preposterous history gesprochen (Bronfen, 2015, 18). Dabei geht es nicht darum, die Vergangenheit in der Gegenwart verschwinden zu lassen oder sie zu vergegenständlichen, um sie in den Griff zu bekommen, sondern darum, den Prozess umzudrehen und das, was früher war, als Folgeerscheinung hinter das zu setzen, was heute ist (Bal, 1999, 18).

Bei einer gegenwärtigen Betrachtung der Ursprünge der Denkfiguren, respektive der Texte aus denen sie stammen, gilt es auch anzuerkennen, dass diese uns heute noch umtreiben und dass man sich «der Erbschaft des Vergangenen» nicht entledigen könne (Bronfen, 2015, 19). Es ist eine Erbschaft, die sich

in unsere zeitgenössische Kultur auf schillernde Art einschreibt, ohne im Sinne von Quellen, Intentionen oder Einflüssen eindeutig festmachbar und verfügbar zu sein. Vergangene kulturelle Texte holen uns ein und gehen doch nicht in unserer Zeit auf (Bronfen, 2015, 19).

1.3.6 Anwendung der Begriffe und Methoden in dieser Analyse

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die literaturoziologische Annahme einer bestehenden Wechselwirkung zwischen Literatur und Realität: Die Literatur ist zum einen von realen soziokulturellen Umständen geprägt. An ihr lassen sich Wünsche, Hoffnungen, Ängste und Verweigerungen einer Gesellschaft ablesen (Camartin, 1985, 178). Zum anderen verfügt sie aber auch über eine Wirkungsmacht über diese realen Umstände.¹³⁴ Die in der Literatur verbreiteten Denkmuster und Vorstellungen, die Ängste, die darin zum Ausdruck kommen, haben Auswirkungen auf die Realität, ähnlich wie reale Vorstellungen Auswirkungen auf die Literatur haben (Bovenschen, 2016, 57). Inwiefern diese Vorstellungen realitätsmächtig waren, kann an den historischen Verschiebungen und sozialen Umdeutungen festgemacht werden, die zeitgleich oder wenig später stattfanden. Dazu werden unter anderem soziokulturelle und historische Studien (u. a. Conzett, 2006; Jecklin & Volland, 2003; Seglias, 2005) und zeitgenössische Textquellen wie Rezensionen o. Ä. (u. a. Bezzola, 1981; Camartin, 1980; Ganzoni, 1982), Ratgeber (Coray-Monn & Coray, 1968) oder Kalender und Jahrbücher (u. a. S. C. Berther, 1965; S. T. Berther, 1965; Durschei, 1965; Fontana-Buchli, 1971) verwendet.

¹³² Sandro Zanetti spricht in Bezug auf den Transfer von Denkfiguren auch von einer «Verwandlung von inneren in äussere Figuren» in produktionsästhetischer Perspektive (Zanetti, 2023, 104).

¹³³ Gerade dieser Hinweis macht klar, dass Denkfiguren auch für die Analyse von fiktiven Figuren von grosser Bedeutung sein können.

¹³⁴ Hier orientiert sich die Arbeit an der Forschung von Silvia Bovenschen. Mehr zu Bovenschen in Kapitel 1.1.2.

Die vorliegende Arbeit versteht sich in erster Linie als eine literaturwissenschaftliche und beschäftigt sich mit literarischen Figuren, also mit fiktiven Charakteren aus der Literatur.¹³⁵ Der Fokus liegt aufgrund des Forschungsinteresses auf weiblichen Figuren, also auf literarischen, fiktiven Gestalten in einem Text, denen mithilfe oder aufgrund von Attributen oder Charakterisierungen im Werk- oder Rezeptionskontext (z. B. von der Erzählinstanz, anderen Figuren, von Schreibenden oder Lesenden) das weibliche Geschlecht zugeschrieben wird.

Die Methodik orientiert sich an der bereits dargelegten Figurenanalyse nach Jens Eder. Anhand der von ihm entworfenen Uhr der Figur werden folgende Hauptfragen an die Figuren beziehungsweise an den Text gestellt:

1. Welches Bild entsteht bei der Lektüre des Textes von der Figur?

In der ersten Frage geht es hauptsächlich um den Eindruck von der Figur, der beim Lesen entsteht. Dieser erste Eindruck muss für die Analyse nicht zwingend festgehalten werden, er dient jedoch als Referenz- beziehungsweise Ausgangspunkt für die Beantwortung der übrigen Fragen. Im Verlauf der Analyse kann also immer wieder auf diesen Eindruck Bezug genommen werden.

2. Welche literarischen Mittel prägen dieses Bild?

Die zweite Frage beschäftigt sich mit der literarischen Konstruktion einer Figur. Besonderes Augenmerk liegt dabei auch (aber nicht nur) auf dem Zusammenspiel der Figur und ihren Interaktionspartnern (also anderen Figuren im Text). Von entscheidender Bedeutung scheint die Frage nach der Erzählinstanz: Durch wessen Perspektive begegnet uns die Frauenfigur im Text? Wer spricht über sie? Mit wem interagiert sie? Gerade bei Texten mit männlichen Protagonisten, in denen Frauenfiguren eine Nebenrolle einnehmen, «funktioniert der Blick auf die Frau im Text erst über die Berücksichtigung der Männerfiguren, welche die Identität der Frau im Text konstituieren» (Catani, 2005, 86). Weiter ist gerade bei längeren Texten darauf zu achten, ob sich im Handlungsverlauf eine Entwicklung bei der Figur feststellen lässt. Wenn sich eine literarisch gestaltete (Frauen-)Figur im Laufe eines Textes in Abhängigkeit von Handlungs- und Konfliktablauf entwickelt und verändert, kann das eine gewisse Vielschichtigkeit der Figur offenbaren (Catani, 2005, 86), die wiederum die Symbolik und Symptomatik der Figur beeinflussen kann.

3. Wofür steht die Figur symbolisch? (Symbolik)

Die dritte Frage zielt im Grunde auf eine literarische Figureninterpretation im klassischen Sinn ab. Eine Figur kann für vieles stehen: thematische Gedanken, Aussagen oder Fragen, menschliche Eigenschaften oder Probleme, Tugenden oder Laster, Ideen

¹³⁵ Im Zusammenhang mit der literaturoziologischen Grundannahme ist es wichtig zu erwähnen, dass von der Darstellung weiblicher Figuren nicht auf die historische Realität von Frauen geschlossen werden kann und dass die Darstellung weiblicher Figuren zwar mit sozialen Umwälzungen korrelieren kann, aber nicht muss (Bovenschen, 2016, 57). Mehr dazu weiter unten in diesem Kapitel bei der Erläuterung zu Frage vier.

oder Prozesse, latente Bedeutungen im Sinn der Psychoanalyse, soziale Rollen und Archetypen, soziale Gruppen, mythische oder religiöse Figuren, reale Einzelpersonen etc. (Eder, 2014, Kapitel 11.1). Gesucht wird im Text unter anderem nach bestimmten Motiven, Metaphern, Eigenschaften oder auch Handlungszusammenhängen, die auf oben genannte Gegenstände verweisen können.

4. Warum ist die Figur so und welche Folgen hat das? (Symptomatik)

Die vierte Frage ist literatursoziologischer Art und fragt nach dem textexternen Kontext, also nach dem sozialen, historischen und kulturellen Kontext des Werkes. Als Fundament dieser Analyse dient der im nächsten Kapitel gegebene Überblick über den Kontext und dessen Einfluss auf die rätoromanische Literatur im untersuchten Zeitraum. Aufgrund dieser kontextuellen Ausrichtung bewegt sich diese Untersuchung auch auf den Pfaden von Silvia Bovenschen, die von kulturellen Grundmustern ausgeht,¹³⁶ in denen Vorstellungen von Weiblichkeit organisiert werden und die auf sozialen und gesellschaftlichen Normen und somit Umständen fussen. Der methodische Ansatz dieser Arbeit ist somit teilweise auch ein strukturalistischer, wenn auch nicht explizit nach Strukturgesetzen gesucht wird. Allerdings wird der einzelne Text als Teil eines umfassenden literarischen und kulturellen Korpus verstanden. Es wird angenommen, dass dieser in seiner spezifischen Ausprägung gewisse Gesetzmäßigkeiten (oder eben Umbrüche) des Systems repräsentiert.¹³⁷ Da in den Gender Studies die These verbreitet ist, dass sich ein literarischer Text auch sehr weit von den zeitgenössischen Sitten, Gebräuchen und Gesetzen seiner Zeit entfernen kann, «auch oder gerade wenn sie die literarische Imagination des Geschlechterverhältnisses betreffen» (Nieberle, 2013, 11), wird davon ausgegangen, dass sich auch Figuren respektive Texte finden, die eben diesen Gesetzmäßigkeiten zuwiderlaufen. Diese Sonderfälle zu finden und zu analysieren ist ein wichtiger Teil dieser Arbeit. In solchen Fällen wird in Anlehnung an den Philosophen Ernst Bloch von einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen gesprochen (Bloch, 1985).

Zur methodischen Verknüpfung von Literaturwissenschaft und (Sozio-)Kulturwissenschaft wird auf den kulturwissenschaftlich geprägten Begriff der Denkfiguren zurückgegriffen, der von Elisabeth Bronfen unter anderem auch zur Entschlüsselung literarischer Figuren verwendet wird (Bronfen, 2015, 11). Die Denkfiguren, mit denen diese Untersuchung arbeitet, sind Denkfiguren des Weiblichen, also Vorstellungen davon, wie Weiblichkeit zu sein hat, sein könnte oder ist. Sie umfassen somit Wertvorstellungen, Normen, Ideale, Stereotypen, gesellschaftliche Leit- bzw. Feindbilder und Frauenbilder.¹³⁸

¹³⁶ Bovenschen spricht von Weiblichkeitsmythen (Bovenschen, 2016), in dieser Arbeit wird von Denkfiguren die Rede sein, siehe weiter unten in diesem Kapitel.

¹³⁷ «Auf diese Weise wird eine Systematisierung der Lit. im Sinne eines zusammenhängenden Strukturkomplexes von Texten, Motiven und kulturellen Implikationen möglich» (Nünning, 2013, 689).

¹³⁸ Bronfen spricht von sozialen Energien, denen sie mithilfe von Denkfiguren nachgeht. Diese beinhalten «all das, was an kulturellen Empfindungen und Vorstellungen von einer Gesellschaft erzeugt und von dieser repräsentiert wird» (Bronfen, 2015, 10).

Literarische Figuren werden als Verkörperungen dieser Wertvorstellungen, Normen, Ideale, Stereotypen, gesellschaftlichen Feind- und Leitbilder und Frauenbilder verstanden. Verändern sich Wertvorstellungen, Normen, Ideale etc., erfährt die betreffende Denkfigur eine Erweiterung. Sichtbar werden solche Veränderungen unter anderem an den Ausprägungen der Denkfigur, eben in den literarischen Figuren. Eine Denkfigur ist also als beweglich zu verstehen. Sie befindet sich in einem ständigen Prozess.

Ganz praktisch gesehen dienen die Denkfiguren in dieser Arbeit a) der symbolischen Interpretation der literarischen Figuren und b) der Analyse ihrer soziokulturellen Bedeutung. Sie schaffen c) eine Vergleichbarkeit der literarischen Figuren, auch wenn die Texte genretechnisch und zeitlich weit auseinanderliegen,¹³⁹ und ermöglichen d) eine Einordnung der literarischen Figuren¹⁴⁰ und somit d) eine Gliederung dieser Arbeit.

Die Verwendung des Begriffes der Denkfiguren in dieser Arbeit fußt auf der diskurstheoretischen Grundannahme, dass (in Analogie zum Diskurs um Geschlecht) keine vordiskursive Weiblichkeit existieren kann, sondern dass diese wiederum durch verschiedenste Diskurse (z. B. den psychoanalytischen Diskurs, den Hysterie-Diskurs oder ganz allgemein den Geschlechterdiskurs), die jeweils bestimmte Bilder und Stereotypen hervorbringen, geprägt wird. Und auch hier gibt es selbstverständlich «keine Möglichkeit, nicht zu wiederholen» (Butler, 1998, 147), da, vereinfacht gesagt, etwas jenseits unserer Vorstellungen schlicht nicht vorstellbar ist. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Reproduktion und somit Weiterverbreitung von Stereotypen und misogynen Frauenbildern unvermeidlich sind. Es wird lediglich davon ausgegangen, dass auch neue Konzepte niemals komplett unabhängig von den gängigen Vorstellungen funktionieren können, und sei es nur, weil sie das Gegenteil des Gängigen sein wollen. Laut Butler fassen Kritik und Erneuerung deswegen auf subversiver Wiederholung (Butler, 1998, 216), wobei eine solche Wiederholung eben genau mittels der Untersuchung weiblicher Denkfiguren in der Literatur festgestellt werden kann.¹⁴¹

Diesem Prinzip folgend lässt sich jede literarische Figur, der Weiblichkeit zugeschrieben wird, in einer Denkfigur von Weiblichkeit verorten. Diese Darstellung kann jedoch immanente Vorstellungen der Denkfigur ins Gegenteil verkehren, parodieren, Stereotypen oder Frauenbilder aufdecken und anprangern oder für sich beanspruchen. So können auch literarische Figuren einer Denkfigur zugeordnet werden, die sich mit einer Wertvorstellung aus der Denkfigur kritisch auseinandersetzen.¹⁴²

¹³⁹ Was gerade bei einer Untersuchung rätöromanischer Literatur von Vorteil ist. Mehr dazu in Kapitel 1.4.

¹⁴⁰ Hier finden sich Parallelen zu den Begriffen Weiblichkeitsbild, Weiblichkeitstyp und Weiblichkeitsmythos aus der feministischen Literaturwissenschaft (siehe Kapitel 1.3.1). Im Vergleich zur Denkfigur fehlt diesen Begriffen jedoch die Beweglichkeit, weswegen sie in dieser Arbeit nicht verwendet werden.

¹⁴¹ Eine solche Verwendung des Begriffs der Denkfigur ist auch im Sinne der Analysen von Elisabeth Bronfen, wenn sie schreibt, dass man das Erbe der Geschichte ernst nehmen müsse, «ohne es, wie Nietzsche schreibt, zum Totengräber der Lebenden werden zu lassen. Jeder zeitgenössische Akt der Repräsentation ist unwillkürlich damit beschäftigt, sich mit den kulturellen Denkfiguren, die ihm vorausgehen, auseinanderzusetzen, wenn auch in Form einer Refiguration» (Bronfen, 2015, 18).

¹⁴² Butler spricht deswegen bei der Untersuchung der Gender-Performativität auch von einer historischen Arbeit, einem «Durcharbeiten der Geschichte des Signifikanten» (Butler, 1993, 126).

Für diese Analyse wurden die folgenden drei Denkfiguren von Weiblichkeit gewählt: die Mutter, die Femme fatale und die Jungfrau.¹⁴³ Diese drei Denkfiguren beruhen auf der hyperonymischen Zusammenfassung einer Vielzahl an Frauenbildern aus verschiedensten Studien der Frauenbildforschung, die allesamt mit bestimmten Normen, Stereotypen, Vorstellungen und Idealen von Weiblichkeit einhergehen. Dies wären beispielsweise die Hexe¹⁴⁴; die Nonne, die Amazone, die Mätresse¹⁴⁵; die Empfindsame und die Gelehrsame¹⁴⁶; die Tochter¹⁴⁷; die Lolita¹⁴⁸; die Jungfrau¹⁴⁹; das süsse Mädel, die Ehefrau, die Kindfrau¹⁵⁰; die Grossmutter¹⁵¹; die Kriegerin¹⁵²; die Hausfrau, das Opfer, die Tyrannin¹⁵³; die Lulu, die Lilith und die Mona Lisa¹⁵⁴; die lüsterne Alte, die Tratschtante¹⁵⁵; und immer wieder die Femme fatale¹⁵⁶ und die Mutter¹⁵⁷.

Oftmals wird in diesen Studien von zwei antithetischen Darstellungsweisen ausgegangen, wie beispielsweise der Femme fatale und der Femme fragile, der Mutter und der Femme fatale, der Mutter und der Tochter, der Hure und der Heiligen oder der Eva und der Maria (u. a. Bronfen, 2015; Hilmes, 1990; Simkin, 2014). Eine duale Antithetik erscheint für eine möglichst breit gefächerte Untersuchung literarischer Frauenfiguren jedoch bei genauerem Hinsehen unzureichend. Zwar wird das Feindbild (Femme fatale) in solchen Untersuchungen dualer Weiblichkeitsdarstellungen fast immer untersucht; je nachdem, was, beziehungsweise wer diesem gegenübergestellt wird, kommen jedoch gewisse weit verbreitete Vorstellungen von Weiblichkeit zu kurz.

Es wurde nach einer Möglichkeit gesucht möglichst viele Vorstellungen von Weiblichkeit erfassen und beschreiben zu können. Eine Lösung dafür fand sich in Ann-Kristin Tlusty's *Süss. Eine feministische Kritik* (Tlusty, 2021), in der die Kulturwissenschaftlerin die drei gesellschaftlichen Leitbilder der sanften, süßen und zarten Frau beschreibt:

1. Die sanfte Frau: «Sie verhält sich fürsorglich, ist aufmerksam, stets um das Wohlergehen anderer bemüht – und bildet, weniger als abstrakte Figur denn als seit Jahrhunderten beschäftigte Sorgearbeiterin, die Grundlage unseres Wirtschaftssystems.»
(Tlusty, 2021, 16)

¹⁴³ Dass die drei gewählten Denkfiguren gleichzeitig auch im personalen Sinn als Figuren bezeichnet werden können, verknüpft ein weiteres Mal die Methodik der Figurenanalyse mit dem Begriff der Denkfiguren.

¹⁴⁴ Siehe Bovenschen, 1981; Treder, 1984.

¹⁴⁵ Siehe Kraft, 1993.

¹⁴⁶ Siehe Bovenschen, 2016.

¹⁴⁷ Siehe u. a. Kraft & Liebs, 1993; Liebs, 1993; Matt, 1995; Müller, 1991.

¹⁴⁸ Siehe Bachleitner, 2007; Sinclair, 1989.

¹⁴⁹ Siehe Bernau, 2007; Nübling, 2011.

¹⁵⁰ Siehe Catani, 2005.

¹⁵¹ Siehe Herrmann, 1992.

¹⁵² Siehe Watanabe-O'Kelly, 2012.

¹⁵³ Siehe Schmidt, 1988.

¹⁵⁴ Siehe Roebling, 1989.

¹⁵⁵ Siehe Belzer-Kielhorn, 2017.

¹⁵⁶ Siehe u. a. Catani, 2004; Edwards, 2010; Grossman, 2009; Hilmes, 1990; Kirchner, 2021; Neale, 2010; O'Rawe & Hanson, 2010; Pollock, 2010; Simkin, 2014; Stein, 1985; Stott, 1992; White, 2010.

¹⁵⁷ Siehe u. a. Christ-Kutter, 1996; Krauze-Pierz, 2013; Liebs, 1993; Mauser, 1996; Müller, 1991; Rasmussen, 1993; Roebling & Mauser, 1996; Schlicht, 2016; Vinken, 2001.

2. Die süsse Frau: Sie «betrachtet sich durch die Augen eines anderen, als sei sie eine Ware: verfügbar und konsumierbar. Sie begegnet uns in vielen Erzählungen gegenwärtiger Popkultur, in denen Frauen einfach immerzu Lust auf Sex zu haben scheinen, in Clubs, in denen sich Mädchen gegen ihren Willen anfassen lassen [...]» (Tlusty, 2021, 16)
3. Die zarte Frau: Sie ist «sehr unschuldig. Sie ist dieses fragile Wesen, das uns auf Modefotografien aus ihren grossen Wollpullovern fröstelnd anguckt. Die zarte Frau ist eine Hälfte, ein Schatten, ein Komplement; unvollständig. Sie findet sich [...] immer dann, wenn es ein Argument für die Unzurechnungsfähigkeit weiblicher Subjekte braucht.» (Tlusty, 2021, 16f.)

Diese drei Vorstellungen von Weiblichkeit werden als Kern der drei gewählten Denkfiguren verstanden (Die sanfte Frau = Mutter; die süsse Frau = Femme fatale; die zarte Frau = Jungfrau). Eine ähnliche Aufteilung findet sich auch in Stephanie Catanis literaturwissenschaftlicher Untersuchung kultureller Frauentypen um 1900 (das «dämonische Weib», die Kind-Frau, die «legitime» Weiblichkeit) (Catani, 2005).¹⁵⁸

An dieser Stelle soll jedoch noch einmal betont werden, dass eine Denkfigur wie die der Jungfrau, auch wenn sie auf dem Prinzip der Unschuld beruht, eine Figuration hervorbringen kann, die ganz und gar nicht unschuldig ist. Beispielsweise wenn eine literarische Figur als junge Frau gegen das Ideal der Jungfrau rebelliert, oder aber wenn eine sexuell erfahrene Frauenfigur mit einer vermeintlichen Unschuld kokettiert.¹⁵⁹

Literarische Figuren können eine Denkfigur durch ihre Darstellungsweise prägen und erweitern, sie können also neue (teils auch kontradiktive) Ideale, Wertvorstellungen etc. in eine Denkfigur einbringen. Dies bedeutet, dass sehr unterschiedliche literarische Figuren zur selben Denkfigur gezählt werden, selbst wenn diese auf den ersten Blick nur sehr wenig gemein haben. Auch kann eine literarische Figur Wertvorstellungen oder Ideale verschiedener Denkfiguren verkörpern, es können also Überschneidungen zwischen den Denkfiguren entstehen. Oben genanntes Beispiel der sexuell erfahrenen Frauenfigur, die die Unschuldige spielt, kann sowohl zur Denkfigur der Jungfrau als auch zur Denkfigur der Femme fatale gezählt werden.¹⁶⁰

Frauenbilder werden in dieser Arbeit als Bestandteile von Denkfiguren von Weiblichkeit verstanden. Ähnlich wie Stereotypen¹⁶¹ (und anders als eine Denkfigur) verhalten sie sich starr. Weicht eine Figur von einem bekannten Muster ab, führt dies nicht zu einer Erweiterung oder

¹⁵⁸ Eine genauere Beschreibung dazu, was unter der jeweiligen Denkfigur verstanden wird oder werden kann, findet sich jeweils zu Beginn der Analysekapitel: die Denkfigur Femme fatale in Kapitel 3.1, die Denkfigur Mutter in Kapitel 4.1, die Denkfigur Jungfrau in Kapitel 5.1.

¹⁵⁹ Ein weiteres Beispiel: Auch eine kinderlose Frauenfigur kann zur Denkfigur der Mutter gezählt werden, sogar eine, die sich explizit keine Kinder wünscht, wenn sie beispielsweise im erzählerischen Kontext immer wieder mit ihrer Kinderlosigkeit konfrontiert wird, und/oder wenn sich die Frauenfigur über ihre Kinderlosigkeit, also über die Abgrenzung zum Ideal der Mutter definiert.

¹⁶⁰ Die Verortung einer solchen Figur in dieser Arbeit hängt letzten Endes davon ab, welche Zuschreibungen überwiegen. Oftmals werden solche Figuren dann aber in beiden Kapiteln erwähnt.

¹⁶¹ «Eine Beobachtung, die einem Stereotyp widerspricht, führt nicht etwa dazu, das Stereotyp zu hinterfragen – sondern dazu, eine neue Kategorie zu schaffen, in die sich die vermeintlich exzessionelle Beobachtung einordnen lässt» (Tlusty, 2021, 153).

Veränderung des Frauenbildes, sondern es wird eine neue Kategorie erschaffen, um das Phänomen zu erklären, denn ein Frauenbild hat keinen Raum für Abweichungen oder Kontradiktorisches.

Der Begriff Frauenbild wird in dieser Arbeit in folgenden Situationen verwendet: a) wenn die statische Qualität einer Darstellung betont werden soll; b) wenn (der feministischen Literaturwissenschaft folgend) auf den (möglicherweise ideologischen) Produktionshintergrund einer Figur verwiesen wird (zum Beispiel, wenn bei bestimmten Schreibenden das häufige Auftreten eines bestimmten Frauenbildes festgestellt wird); oder c) wenn auf die Austauschbarkeit, beziehungsweise das vermehrte Auftauchen einer bestimmten Darstellungsart von Weiblichkeit hingewiesen werden soll.

Während Frauenbilder als ideologisches Produkt einer literarischen Ebene verstanden werden, wird auf gesellschaftlicher Ebene von gesellschaftlichen Leit- bzw. Feindbildern gesprochen. Der Begriff Leit- bzw. Feindbild betont die reale Wirkungsmächtigkeit einer Vorstellung oder eines Ideals. Auch hier gilt das Prinzip der Unveränderlichkeit.¹⁶²

Die Mutter, die Jungfrau und die Femme fatale werden in der jeweils betreffenden Forschung oftmals auch Frauenbilder oder Leit- bzw. Feindbilder genannt, und das können sie in der Tat auch sein, nämlich dann, wenn sie eine ganz bestimmte starre Darstellungsart von literarischen Figuren beschreiben oder wenn die gesellschaftlichen Auswirkungen dieser Darstellungsart thematisiert werden. Diese Frauen-, Leit- und Feindbilder sind aber nicht zu verwechseln mit den hier untersuchten Denkfiguren, die dynamisch und prozesshaft zu verstehen sind, wie bereits mehrfach betont.

Schliesslich soll an dieser Stelle noch auf die Thematik der Intersektionalität aus den Gender Studies eingegangen werden. In der Analyse werden vereinzelt weibliche Figuren behandelt, in denen das Zusammenspiel ihres Geschlechts mit weiteren Identitätsaspekten wie ‹race› und ‹class› von Bedeutung ist, was an den jeweiligen Stellen auch entsprechend dargelegt wird. Für diese Arbeit ist jedoch hauptsächlich der Identitätsaspekt der Sprache von Bedeutung. Die Zugehörigkeit zu einer Minderheit, respektive das Sprechen einer Kleinsprache wird in der rätoromanischen Literatur häufig thematisiert, weswegen in dieser Untersuchung auch das Zusammenspiel zwischen den beiden Identitätsaspekten Geschlecht und Sprache analysiert wird. So ist es möglich, nicht nur über weibliche Denkfiguren in der rätoromanischen Literatur zu sprechen, sondern auch darüber, wie der kulturelle Kontext der rätoromanischen Sprachgemeinschaft diese Denkfiguren prägen und erweitern kann.

1.4 Vom Kanon zum Korpus

Da es sich diese Arbeit unter anderem zum Ziel gemacht hat, literarische Werke zu analysieren, die bislang eher selten im Fokus literaturwissenschaftlicher Untersuchungen standen, muss an dieser Stelle über den Kanon, beziehungsweise über Kanonbildung gesprochen werden. Für die Zusammenstellung des Korpus muss grundsätzlich ein Bewusstsein dafür vorhanden sein, aus welchen Werken und Schreibenden sich der Kanon zusammensetzt und wie die Analyse bezüglich Fragestellung und Forschungsrichtung zu diesem steht. Im folgenden Kapitel wird

¹⁶² Ein solcher Prozess wird auch als Subtypisierung bezeichnet (Tlusty, 2021, 153). Ein Beispiel wäre das Bild der zarten Frau aus dem als Subtyp das Bild der starken Frau entsteht. Letzteres definiert sich über das Bild der zarten Frau, da es sich von eben diesem abgrenzt (Tlusty, 2021, 154).

dieser Prozess für die vorliegende Arbeit erörtert und die Auswahl der in dieser Analyse untersuchten Werke begründet.

1.4.1 Über Kanonbildung

Der Begriff Kanon bezeichnet «literarische Texte, die für Wert befunden worden sind, physisch bewahrt, reproduziert und als geistiges Gut im Unterricht in Schulen und Universitäten an die nächste Generation weitergegeben zu werden» (Schmidt, 2007, 9). Er evoziert dadurch «Assoziationen von Hierarchie, Geschlossenheit, Doktrin, einen starken Kontrast zwischen Zugehörigkeit und Nicht-Zugehörigkeit und damit von sozialem Ausschluss» (Schmidt, 2007, 9).

Doch wer entscheidet über Zugehörigkeit und Ausschluss? Wer entscheidet, welche Texte für wertvoll befunden werden, welche Texte reproduziert und unterrichtet werden? Und von wem stammen diese Texte?

Die feministische Literaturwissenschaft hat auf diese Frage eine klare Antwort: Männer.¹⁶³ Und es lässt sich nicht leugnen: Im Zuge des jahrhundertelangen Ausschlusses von Frauen aus der Literatur(-kritik) ist der literarische Kanon (immer noch) männlich geprägt und dominiert. Die Trends zur literarischen Analyse sowie ästhetische Normen sind bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ausschliesslich von Männern definiert worden, und der Grossteil der Werke, die im Kanon berücksichtigt werden, wurden von Männern verfasst (Neuhaus, 2021, 31).

In den 70er-Jahren hat die feministische Literaturwissenschaft im Zuge einer Re-Kanonisierung versucht, einen Gegenkanon zu erstellen, was dazu führte, dass viele vergessene Autorinnen aus früheren Jahrhunderten wiederentdeckt wurden. Die Schaffung eines gleichgestellten weiblichen Kanons scheiterte allerdings – nicht zuletzt an der Kritik aus eigenen Reihen.¹⁶⁴

Es gab jedoch grundsätzliche Kritik «am von männlichen Werten dominierten Prozess der literarischen Darstellung und literarischen Wertung» (Schmidt, 2007, 12), was dazu führte, dass die Prinzipien der Kanonbildung, sowie die Dominanz der Männlichkeit (die «männliche Wertungsmacht», Pohl & Schuchter, 2021, 5) in diesem Prozess grundsätzlich hinterfragt wurden¹⁶⁵ und viele vergessene Werke von Schriftstellerinnen wiederentdeckt wurden.

Gerade in jüngster Zeit scheint diese Kritik neuen Aufwind zu bekommen. Dies ist zum Beispiel ersichtlich an der Resonanz auf die Tweets mit dem Hashtag #dichterdran, in denen Schreibende den Diskurs männlicher Rezensenten über Schriftstellerinnen parodierten, oder am Versuch der Schriftstellerinnen Sibylle Berg und Simone Meier unter #diekanon in Vergessenheit geratene Wissenschaftlerinnen, Künstlerinnen, Autorinnen und Komponistinnen aufzuzählen, die eigentlich alle kennen sollten (Seifert, 2021a, 50). Ausserdem wurde das Thema auch in neueren Forschungsbeiträgen der Literaturwissenschaft wieder aufgenommen (u. a. Neuhaus, 2021; Seifert, 2021b, 2021a).

¹⁶³ Natürlich ist diese Antwort im engeren Sinne zu kurzgefasst. Genauer müsste es wohl heißen, diejenigen Männer, die in irgendeiner Art und Weise in einer Machtposition waren oder sind, die es ihnen ermöglicht, Einfluss auf den literarischen Kanon auszuüben, zum Beispiel durch ihren Beruf als Lehrer, Politiker, Geistlicher, Dozierende, Verleger, Rezensent etc.

¹⁶⁴ Mehr dazu in Kapitel 1.1.2.

¹⁶⁵ Da die Definition von Kanon als aufgrund von bestimmten Kriterien ausgewählter Textkorpus an sich ausschliessend funktioniert, sprechen manche in diesem Zusammenhang gar von Zensur, was jedoch eher als Metapher für gewisse Formen der Wertung zu verstehen ist (Schmidt, 2007, 9).

Entsprechend der feministischen Kritik am Kanon und den Versuchen der Re-Kanonisierung kann davon ausgegangen werden, dass ein Kanon nicht als unveränderliches Produkt angesehen werden muss. Er ist stets im Prozess begriffen, veränderlich, vielfältig und konstituiert sich durch Argumente, die durch (gesellschaftlichen) Konsens legitimiert werden. Es ist also eine bestimmte Trägergruppe notwendig, um den (sprachlichen, inhaltlichen, ästhetischen) Wert eines Werkes für eine Kultur oder subkulturelle Gruppierung zu festigen.

Je nach Subkultur ist der Kanon folglich ein anderer, womit sich eine Kategorisierung bei kulturanalytisch orientierten Studien schwieriger gestaltet, da die jeweiligen Übergänge flüssig sind. Man könnte vom kulturanalytischen Standpunkt aus sogar argumentieren, dass Einteilungen unnötig werden, da der Prozess der Bewertung von Literatur und der Kanonbildung als solcher größtenteils historischer und damit relativer Natur ist (Günther, 2007, 82).

1.4.2 Über Frauenliteratur und Trivialliteratur

Wie oben bereits beschrieben, geht mit dem Begriff des Kanons immer eine Selektion einher, weswegen in diesem Zusammenhang oft die Unterscheidung zwischen Trivialliteratur und ‹höher› Literatur bewirkt wird. Dabei ist eine gültige Definition für beides oft schwierig, da eine exakte Grenzziehung quasi unmöglich erscheint. In der Regel wird eine eindeutige Angabe von Trivialitätskriterien vermieden (Günther, 2007, 81).

Diese Unterteilung verschärfe sich seit der Klassik zunehmend, jedoch war sie auch schon früher bekannt. Die Frauen standen auf der Verliererseite, als Leserinnen, aber auch als Autorinnen. Ab der Romantik bildet sich der Begriff der Frauenliteratur heraus. Er bezeichnete Literatur von Frauen und/oder über Frauen und/oder für Frauen, wobei dieser Begriff (im nicht wissenschaftlichen Kontext) auch heute noch oft verwendet wird. Frauenliteratur kann also entweder über die Produzentinnen, die Rezipientinnen oder aber über den thematischen Inhalt definiert werden, wobei eine Abwertung durch letzteren schon vor 100 Jahren durch Virginia Woolf kritisiert wurde:

Speaking crudely, football and sport are ‹important›; the worship of fashion, the buying of clothes ‹trivial›. And these values are inevitably transferred from life to fiction. This is an important book, the critic assumes, because it deals with war. This is an insignificant book because it deals with the feelings of women in a drawing-room¹⁶⁶ (Woolf, 1974, 60).

Die schwammige Definition von Frauenliteratur zeigt die Problematik dieser Bezeichnung. Durch die gleichzeitige Einordnung all dieser Werke in die Trivialliteratur wurde jegliche Literatur, die in irgendeiner Weise in Bezug zu Frauen gestellt werden konnte, diskreditiert. Außerdem führte dies zur Trivialisierung bestimmter belletristischer und essayistischer Genres, wie Tagebücher oder Briefromane, da diese zu spezifisch weiblichen Genres deklariert wurden (Nieberle, 2013, Kapitel I.1):

¹⁶⁶ «Grob gesprochen, Fußball und Sport sind ‹wichtig›; die Anbetung der Mode, das Kaufen von Kleidern ‹belanglos›. Und diese Werte werden zwangsläufig vom Leben auf die Romanliteratur übertragen. Dies ist ein wichtiges Buch, nimmt der Kritiker als erwiesen an, weil es vom Krieg handelt. Dies ist ein unbedeutendes Buch, denn es handelt von den Gefühlen von Frauen in einem Salon» (Woolf, 1981, 83).

Mit der Kanonisierung literarischer Texte sind unweigerlich autonomieästhetische Kriterien wie Originalität, Innovation oder ‹Genialität› aufgerufen. Autorinnen hätten nur die Optionen gehabt, sich entweder entschieden in männliche Traditionen einzuschreiben oder in einen Gegenkanon der gering geschätzten ‹Frauenliteratur› geschoben zu werden (Nieberle, 2013, Kapitel II.4).

Eine weitere Problematik des Begriffs Frauenliteratur liegt darin, dass eine sogenannte Männerliteratur nicht existiert. Eine solche wird demnach als Normalzustand betrachtet, wohingegen alles Weibliche wiederum als das ‹Andere› eingeordnet wird. Dies vermittelt den Eindruck, dass es sich bei dieser sogenannten Frauenliteratur um eine (minderwertige) Unterkategorie der Literatur handle. Oder anders gesagt: «Als Gegenstück zu Frauenliteratur gilt ganz einfach Literatur. Heisst das, was Frauen schreiben, fällt automatisch aus dem Bereich Literatur heraus?» (Seifert, 2021a, 12).

Deshalb sollte der Begriff Frauenliteratur zur Beschreibung von Literatur in Bezug auf Weiblichkeit vermieden werden, ausser man möchte betonen, dass ein Werk aufgrund dieser Zuschreibung diskreditiert wird. Es existiert in neuerer Zeit aber auch eine Bewegung, die versucht, den Begriff im Zuge einer ‹Reappropriation›, einer Wiederaneignung oder Reklamation, positiv zu besetzen und für Texte zu verwenden, die «die verschüttete und verzerrte weibliche Geschichte [...] rekonstruieren» (Kroll, 2010, 50).

1.4.3 Der rätoromanische Kanon

Bevor über einen rätoromanischen Kanon gesprochen werden kann, ist es erst einmal notwendig, kurz den Umfang und die Beschaffenheit der rätoromanischen Literatur darzulegen. Da sich diese Arbeit mit Prosa beschäftigt, liegt der Fokus demgemäss auf der Prosaliteratur.

Laut Camartin ist es durchaus möglich, jeden im Laufe eines Jahres publizierten rätoromanischen literarischen Text zu lesen – sofern man fleissig liest (Camartin, 1985, 173) – diese Angabe ist bereits etwas älter, jedoch wohl immer noch zutreffend.

Konkrete Zahlen zur Publikation von Romanen nennt Deplazes in den *Funtaunas*, wo er eine Liste aller modernen Romane von 1905 bis 1993 publiziert. Er kommt auf 26 Stück. Seine Definition des Romans beruht auf einer diskutablen Auswahl inhaltlicher und narratologischer Kriterien, welche die Substanz eines Textes ausmachen sollen (Deplazes, 1993b, 74ff.). Er spricht bezüglich des Romans von der komplexesten und längsten Prosaform, ohne jedoch letzteres Kriterium genauer zu definieren (Deplazes, 1993b, 75). Bei einer Definition auf Basis des Umfangs wäre zu erwähnen, dass in der rätoromanischen Literatur Texte mit einem Umfang von etwa 20 bis 50 Seiten als längere Erzähltexte (manchmal gar als Romane) gelten (Riatsch & Walther, 1993a, 139). Riatsch bezeichnet zusammenhängende Erzählwerke von 100 bis 200 Seiten in der rätoromanischen Literatur bereits als «selten» (Riatsch & Walther, 1993a, 139).

Der Hauptanteil der rätoromanischen Erzählliteratur muss der Kurzform zugerechnet werden (ca. 1 bis 5 Seiten). Dies hat einen Einfluss auf strukturelle Aspekte. Während in der kurzen Prosa eine Tendenz besteht, den Sinn nicht auf der Ebene der Handlungsgegenwart, sondern auf der Ebene der Erzählergegenwart einzubringen, bekommen direkte Erzähleinreden in längeren Werken bedeutend weniger Erzählzeit. Allerdings bedeutet das nicht, dass die Erzählfürfigur mit dem geringeren Anteil an Erzähleinreden immer weiter aus dem Geschehen

zurücktritt. Die Erzählinstanz hat in dieser Form andere Mittel, «sich ins Spiel zu bringen» (Riatsch & Walther, 1993a, 139).

Auch wenn es aufgrund dieser Umstände verlockend erscheinen mag, eine komplette Bibliografie zumindest der Novellen und Romane erstellen zu wollen, soll hier davon abgesehen werden. Zu gross ist die Gefahr, etwas auszulassen (zumal viele Werke im Eigenverlag publiziert werden, zahlreiche auch in Kalendern und Jahrbüchern), in wertende Kategorien zu verfallen oder sich auf Definitionen zu verlassen, die dann einer eingehenden Überprüfung doch nicht standhalten würden.

Auf eine weibliche Bibliografie, das heisst, auf eine Auflistung aller Werke, die von Autorinnen verfasst wurden, wird ebenfalls verzichtet.¹⁶⁷ Dies wurde zwar in anderen Literaturen gerade im Zuge der Re-Kanonisierung, durchaus gemacht, jedoch würde die Aufstellung einer solchen Liste den Rahmen dieser Forschungsarbeit sprengen, insbesondere weil für eine solche auch Kalender und Jahrbücher konsultiert werden müssten, die eine Fülle an Literatur von Frauen bieten und bisher literaturwissenschaftlich wenig bearbeitet wurden.¹⁶⁸

In der rätoromanischen Literaturwissenschaft wurde der Kanonbegriff bisher weniger unter feministischen Kritikpunkten diskutiert, wenngleich zumindest in gewissen Kreisen ein Bewusstsein für die Problematik bestanden hat, wie folgendes Zitat von Flurin Spescha zeigt: «Enfin en noss tschientaner ha la litteratura rumantscha uffiziala, scritta dad in'elita masculina da prers, scolasts e medis, gi ina finamira prevalentamain pedagogica»¹⁶⁹ (Spescha, 1991, 213f.). Bis-her wurde allerdings eher der Vorwurf aus dem zweiten Teil des Zitats in der rätoromanischen Literaturszene und Literaturwissenschaft diskutiert. So wurde die Frage aufgeworfen, ob diese sogenannte «Lehrerliteratur» im Vergleich zu den Literaturen anderer Sprachräume überhaupt mithalten könne, und ob deswegen für den rätoromanischen Kanon andere Regeln gelten (sollten), und wenn ja, welche.

In den 80er-Jahren machte Camartin aufgrund einer «akademisch-kritischen Qualitätsprüfung» die «niederschmetternde» Feststellung (Riatsch, 2015, 12), dass ein «ästhetischer Regelkanon im strengen Sinn» für die rätoromanische Literatur nicht vorhanden sei (Camartin, 1985, 252). Er verweist deswegen auf die Etablierung einer anderen Art von Kanon:

Dieser Kanon ist inhaltlich-thematischer Natur und könnte in der Kurzformel etwa lauten: nur das ist kanonisch, wo in identifizierbarer Weise das thematisiert ist, was man als das «spezifisch Eigene» betrachtet. Es handelt sich um jenes Bewusstsein, das eine bestimmte Gruppe zusammenhält und von anderen unterscheidet (Camartin, 1985, 252).

¹⁶⁷ Diese Arbeit hat es sich jedoch zur Aufgabe gemacht, möglichst viele Werke von Frauen zu behandeln und auch bisher unbekannten oder wenig rezipierten Texte Aufmerksamkeit zu schenken (siehe Kapitel 1.4.4). Die Bibliografie dieser Arbeit könnte deswegen als Ausgangslage für eine mögliche Re-Kanonisierung dienen.

¹⁶⁸ Das laufende SNF-Projekt *Ein Erfahrungsraum – drei Literaturen. Lektüren des Umbruchs in Graubünden nach 1945* beschäftigt sich unter anderem mit der in Kalendern und Jahrbüchern publizierten Literatur, wobei auch die Erstellung eines digitalen Korpus Teil des Projekts ist.

¹⁶⁹ Bis in unser Jahrhundert hat die rätoromanische Literatur, geschrieben von einer männlichen Elite von Pfarrern, Lehrern und Ärzten hauptsächlich ein pädagogisches Ziel gehabt (VC). Mehr dazu in Kapitel 2.2.1.

Camartin schreibt, dass in einer kleinen Literatur wie der rätoromanischen etwas auch dann noch als schöne Literatur akzeptiert werde, «wenn es kaum mehr sichtbare Merkmale ästhetischer Verarbeitung aufweist und naives Abbild unmittelbarer Realität ist» (Camartin, 1985, 252). Dabei entstehe ein Kanon von Literatur, die das «spezifisch Eigene» behandle – eine Entwicklung, die sich auch am soziolinguistischen Kontext der Kleinsprache orientiere: Man fokussiere sich auf das, was einen als Gruppe zusammenhält, in diesem Fall die rätoromanische Sprache und Kultur.¹⁷⁰ Camartins Beschreibung knüpft also an die Spracherhaltungsbewegung und deren Einfluss auf die Literatur an.¹⁷¹

Paradoixerweise attestiert Camartin gerade in seinem Text mit dem Titel *Nichts als Worte? Ein Plädoyer für Kleinsprachen* der rätoromanischen Literatur einen «Defekt» (Camartin, 1985, 252). Auf Basis obiger Definition würden laut Camartin nur jene Texte zum rätoromanischen Kanon gezählt, die in irgendeiner Weise mit der rätoromanischen Kultur, Sprache oder Gesellschaft zu tun haben – eine insofern gefährliche Definition, als dass Texte mit Themen wie Heimat, Berge, Herkunft und Familie (aber auch mit Liebe, Gefühlen und Frauen) oftmals als trivial eingeordnet werden, vor allem (aber natürlich nicht nur) in Kombination miteinander (Liebs, 1993, 149ff.).¹⁷²

Interessant ist, dass gerade Camartin, der als Literaturwissenschaftler eigentlich in der Position war, den Kanon (mit) zu formen, eine solche Kanonkritik formuliert. Dass ihn die Umstände, die er beschrieb, derart frustrierten (siehe Riatsch, 2015, 13), lässt vermuten, dass er die Kanonbildung anders verortet, als beispielsweise die feministische Literaturwissenschaft, nämlich eher beim Volk und weniger bei der intellektuellen ‹Elite›.¹⁷³ Mit seiner Kritik am rätoromanischen Kanon könnte Camartin allerdings dazu beigetragen haben, dass Texte mit spezifisch rätoromanischen Kontexten und Themen eher als trivial eingestuft wurden, wohingegen Texte, die nichts mit der rätoromanischen Sprache und Kultur zu tun hatten, als wertvoller galten.¹⁷⁴

Sowohl in *Pathos und Parodie* (Riatsch, 2015, 9ff.) als auch in *Literatur und Kleinsprache* (Riatsch & Walther, 1993b, 669f.) wird ebenfalls auf die Kanondiskussion eingegangen. Der Fokus liegt dabei auf der Kritik gewisser Schreibenden am Kanon, wobei diese jener von Camartin sehr ähnelt. Genannt werden unter anderem die beiden Autoren Andri Peer und Reto Caratsch. Letzterer kritisiert in seinem Werk *La renaschentscha dals Patagons* «die Bevormundung der Literatur durch bürokratische Spracherhaltungsinstitutionen» (Riatsch & Walther, 1993b, 669), erlaubt seien einzig Themen wie «Hausgebäck, Arvenstuben und Spinnräder», «Heimeligkeit»

¹⁷⁰ Siehe Kapitel 2.2.

¹⁷¹ Er bezieht sich hierbei wohl eher auf die «klassische» rätoromanische Literatur denn auf die Gegenwartsliteratur (der Begriff «klassische rätoromanischen Literatur» in Bezug auf die Literatur der Renaschentscha Rumantscha wurde übernommen von Deplazes, 2001, 259).

¹⁷² Es könnte die These aufgestellt werden, dass Werke mit Frauenfiguren als Protagonistinnen, die sich nach Camartins Definition im rätoromanischen Kanon verorten lassen, gleich doppelt Gefahr laufen, trivialisiert zu werden. Ein mögliches Beispiel wäre *Sidonia Caplazi* von Gian Fontana (Fontana, 1947).

¹⁷³ Die feministische Literaturwissenschaft erachtet die Lesenden natürlich auch als Teil des Kanonbildungsprozesses, jedoch wird hier der Prozess eher als von «Experten» geprägt verstanden: «Was wir gegenwärtig lesen, ist nicht zuletzt eine Folge dessen, was wir zu lesen gelernt haben» (Seifert, 2021a, 51ff.).

¹⁷⁴ So zum Beispiel bei Margarita Uffers *Igl bitsch* (siehe Camartin, 1976, 225ff.).

und «Heimatdichtung» seien Programm (Riatsch & Walther, 1993b, 669). Oder wie es Marietta Tuor im *Nies Tschespet 66* mit dem Titel *Xenotica* formuliert:

En la litteratura tradiziunala sursilvana para a mi da muncar in saun disput sur dil tema digl jester, dil niev, digl auter. Igl jester vegn per ordinari mussaus sco liug dil schar encrescher, nua ch'ins pitescha ed ei permanentamein en prighel da veginr sut las rodas, surtut moralmein. Il medem vala per las midadas caschunadas dil temps modern¹⁷⁵ (Tuor, 1999, 7).

Der Umstand, dass Schreibende Kritik am Kanon übten, lässt vermuten, dass auch Literatur existierte, die nicht auf das «spezifisch Eigene» fokussierte, diese jedoch (in den Augen eben dieser Schreibenden) nicht ausreichend rezipiert oder gewürdigt wurde.

Später wird in *Literatur und Kleinsprache* festgestellt, dass «der weitaus grösste Teil der zeit- und gesellschaftskritischen Prosa» mit Sicherheit ab der Jahrhundertmitte, Probleme berühre, «die nicht an das bündnerromanische Sprachgebiet gebunden sind».¹⁷⁶ Als Beispiel wird der Autor Oscar Peer genannt (Riatsch & Walther, 1993b, 771). Der Kanon, respektive die Literaturrezeption verändert sich.

Infolge der oben genannten Kritik an der thematischen Basis, respektive am Fokus des Kanons auf die rätoromanische Sprache und Kultur rücken Schreibende in den Fokus, die sich nicht an diesen inhaltlichen Parametern orientieren oder aber diese kritisieren. Camartin nennt sie «Verfasser zeitgenössischer rätoromanischer Lyrik» (womit in gewisser Weise auch eine Re-Kanonisierung stattfindet) und zählt fünf Namen auf, die Rätoroman:innen ein Begriff seien: Andri Peer, Luisa Famos, Flurin Darms, Hendri Spescha und Theo Candinas (Camartin, 1976, 269). In seinem Werk *Rätoromanische Gegenwartsliteratur* bespricht Camartin die Schreibenden Cla Biert, Donat Cadruvi, Theo Candinas, Flurin Darms, Gion Deplazes, Toni Halter, Andri Peer, Jon Semadeni und Margarita Uffer, deren Texte er ausgewählt hat, weil sie auf «sehr verschiedene Weise die rätoromanische Wirklichkeit literarisch verarbeiten» (Camartin, 1976, 21).¹⁷⁷ Die hier genannten Namen sollen nicht den existierenden rätoromanischen Kanon beschreiben, sondern lediglich zeigen, inwiefern die Wahrnehmung kanonisierter Literatur sich verändert. Mittlerweile ist der Kanon differenzierter und weiter – auch bezüglich der Repräsentation von Autorinnen.

In den folgenden Abschnitten wird anhand einer kleinen Beispieluntersuchung gezeigt, inwiefern im rätoromanischen Kanon ein strukturell nachweisbares geschlechterbezogenes Bias festgestellt werden kann. Je nach betrachtetem Zeitraum beziehungsweise betrachteten Referenzwerken hat sich das Bias aber in eine andere (femininere) Richtung entwickelt. Der Fokus liegt

¹⁷⁵ In der traditionellen surselvischen Literatur scheint mir eine gesunde Diskussion über das Thema des Fremden, des Neuen, des Anderen zu fehlen. Das Fremde wird in der Regel als Ort des Heimwehs gezeigt, wo man leidet und permanent Gefahr läuft, unter die Räder zu kommen, vor allem in moralischer Hinsicht. Das Gleiche gilt für die Veränderungen durch die Moderne (VC).

¹⁷⁶ Siehe dazu auch Kapitel 2.1.5, 2.1.7 und 2.1.8.

¹⁷⁷ Wobei sich Uffers Text gemäss Camartin im Grunde genommen genau durch «die Absenz eines jeden Elementes, das mit der rätoromanischen Frage etwas zu tun hat» auszeichnet (Camartin, 1976, 243).

auf dem universitären Kontext sowie auf bekannten Textsammlungen.¹⁷⁸ Es wurde jedoch davon abgesehen weitere Instanzen wie Volksschule,¹⁷⁹ Presse oder Jahrbücher zu untersuchen. Diese werden von Camartin als besonders prägend in Bezug auf den rätoromanischen Kanon wahrgenommen (Camartin, 1985, 242ff.), wobei er dies auf die bereits geschilderte Situation des Rätoromanischen als Kleinsprache bezieht. Es ist jedoch davon auszugehen, dass sich diese Dynamiken 1985 mit der Schaffung des Lehrstuhls für rätoromanische Literatur und Kultur an der Universität Zürich und mit der Berufung von Iso Camartin auf ebendiesen Lehrstuhl, veränderten.¹⁸⁰ Der Universität kam in Bezug auf die Bildung des Kanons nun eine grössere Rolle zu.¹⁸¹ Die in den Kapiteln 1.2.2, 1.4.1 und 1.4.2 beschriebene ungleiche Behandlung von Autorinnen durch Literaturkritik, Literaturwissenschaft und Literaturrezeption legt den Grundstein dafür,

dass die Werke von Autorinnen auch in Literaturgeschichten, akademischen Handbüchern und den Auflistungen wichtiger Bücher weniger vorkommen, dass sie also schlechter kontextualisiert und kanonisiert werden. Was wiederum zur Folge hat, dass ihre Werke irgendwann nicht mehr aufgelegt werden, im schlimmsten Fall auch nicht archiviert und digitalisiert. Sie verschwinden. Eine weitere Folge davon: Autorinnen werden schlechter erforscht und an den Universitäten weniger gelehrt (Seifert, 2021a, 27f.).

In Anthologien aus der Zeit der Kanonkritik von Camartin findet sich denn aber ein breiteres Bild der rätoromanischen Literatur, als jenes oben kritisierte – dies, was den Inhalt und die Form der Texte angeht, aber auch die Repräsentation der Frauen. So finden sich in der *Rumantscheia* (Quarta Lingua, 1979) immerhin neun Texte von Frauen (31 von Männern) oder in *Prosa rumantscha / Prosa romontscha* (1967) sogar fünf Texte von Frauen und neun von Männern.¹⁸²

¹⁷⁸ Zwei der untersuchten Textsammlungen verstehen sich jedoch explizit auch als Material für den (Oberstufen-)Unterricht.

¹⁷⁹ Entscheidend wären hierzu die Fragen: Welche Texte werden von Lehrpersonen vermittelt? Welche Texte und Schreibende findet sich in den Lehrbüchern? Welche rätoromanischen Texte und Schreibende kennen Schüler:innen?

¹⁸⁰ Auch vor 1985 gab es ein Lehrangebot zur rätoromanischen Literatur und Linguistik an der Universität Zürich, jedoch wurde dieses durch verschiedene Dozierende mit Lehraufträgen abgedeckt, welchen wohl nicht ganz dasselbe Prestige (und somit nicht dieselbe Einfluss) zukommt wie einer eigens dafür eingerichteten Professur (Valär, 2020, 199).

¹⁸¹ «Im Rahmen dieser Professur beginnt eine rege kultur- und literaturwissenschaftliche Lehr- und Forschungstätigkeit mit grosser Aussenwirkung. Während bis dahin das Studium des Rätoromanischen einzig als Schwerpunkt innerhalb der Romanistik möglich war, etabliert sich jetzt ein eigentliches Fach ‹Rätoromanische Sprach- und Literaturwissenschaft›. Auch die Ausbildungsmöglichkeiten für Rätoromanisch-Lehrpersonen der Stufen Sekundarschule und Gymnasium werden ausgebaut. Auf ein grosses Echo stossen die öffentlichen Kolloquien, in welchen in Gegenwart von und im Austausch mit Autorinnen und Autoren literarische Neuerscheinungen vorgestellt und diskutiert werden» (Valär, 2020, 199).

¹⁸² Silvio Badolato widmet sich in einem wissenschaftlichen Artikel den Anthologien in der *Rumantschia* der letzten 100 Jahre und stellt fest, dass gerade Anthologien wie Rumantscheia, welche auch Übersetzungen der rätoromanischen Texte enthalten, rätoromanische Texte auch in einem neuen Kontext präsentieren möchten: «Interessant esa, cha intenziuns programmaticas, impustüt il mantegnimaint da la lingua grazcha a la litteratura e'l canon litterar independent ma eir l'avincinaziun interidiomatica ed interculturala, restan adüna fich centralas dürant tuot la perioda observada. [...] Uschè sun eir antologias da traducziun predestinadas per fuormar ün canon, saja quai ün canon rumantsch o ün canon naziunal» (Badolato, 2022, 59); «Interessant ist, dass programmatische Absichten, vor allem der Spracherhalt dank der Literatur und ein unabhängiger literarischer Kanon, aber auch die interidiomatische und interkulturelle Annäherung im ganzen untersuchten Zeitraum zentral bleiben. [...] So sind auch Übersetzungs-Anthologien dafür prädestiniert, einen Kanon zu formen, sei dies ein rätoromanischer oder ein nationaler Kanon» (VC).

Anders sieht es in der Textsammlung *Litteratura* (Cathomas et al., 1981) aus, einer von der Bündner Regierung in Auftrag gegebenen Zusammenstellung surselvischer Texte für die Oberstufe. Diese enthält sehr wenige Texte von Frauen¹⁸³ (2:43) und generell eine eher herkömmliche Textauswahl.

In Deplazes Werk *Die Rätoromanen. Ihre Identität in der Literatur* (Deplazes, 1991) finden sich trotz seines Umfangs und trotz relativ neuem Erscheinungsdatum ebenfalls nur zwei Autorinnen. Dies ist umso bedenklicher, als dass es in dem Werk um die Identität der gesamten rätoromanischen Bevölkerung gehen soll, womit die Identität der Rätoromaninnen miteingeschlossen sein sollte.

In den bereits genannten *Funtaunas* (Deplazes, 1993b), einer Geschichte der rätoromanischen Literatur «für Volk und Schule» werden im Band 4 zur zeitgenössischen Literatur 20 Autorinnen und 65 Autoren genannt, darunter auch viele jüngere Schreibende mit Texten, die nicht dem oben beschriebenen Verständnis rätoromanischer Literatur entsprechen.

Aus dem *Romanix*¹⁸⁴, eine Auflistung der Inhalte von Seminaren und Vorlesungen der rätoromanischen Literatur- und Sprachwissenschaft an der Universität Zürich, von 1978 bis 2005 finden sich keine spezifischen Vorlesungen und Seminare zum Werk einer einzelnen Autorin – jedoch durchaus zum Werk von einzelnen Autoren (zum Beispiel Reto Caratsch (WS 95/96), Andri Peer und Hendri Spescha WS 01/02, Cla Biert (WS 04/05), Theo Candinas (SS 04)). In den eher knappen Beschreibungen der Seminare, Vorlesungen und Kolloquien aus dem Romanix wird als einziges weibliches Werk *Nies Tschespel 64: Dunnas* genannt, dies in einem Kolloquium, in dem die Neuerscheinungen des Jahres 1993 behandelt wurden. Außerdem wurden in jeweils einer Kolloquiumslektion das Werk *Sco scha nüglia nu füss* von Rut Plouda (Plouda, 2000) und das Werk *Ich bin die Schwalbe von einst / Eu sun la randolina d'ünsacura* von Luisa Famos (Famos, 2004) behandelt – das betreffende Kolloquium wurde von einer Frau, Mevina Puorger, geleitet.

Es ist davon auszugehen, dass in den Seminaren und Vorlesungen auch die Literatur von Autorinnen behandelt wurde, beispielsweise jene von Selina Chönz, Luisa Famos, Rut Plouda, Tresa Rüthers-Seeli etc. Deren Namen scheinen jedoch (im Gegensatz zu jenen der Autoren) nie wichtig genug gewesen sein, um in den Beschreibungstexten, geschweige denn im Titel erwähnt zu werden. Im Wintersemester 2005 wurde den Engadiner Dichterinnen zum ersten Mal mehr Raum zugestanden, nämlich in der Vorlesung *Poetessas ladinas: Luisa Famos, Leta Semadeni, Tina Nolfi, Rut Plouda* von Clà Riatsch.

Eine kurze Untersuchung der Veranstaltungstitel im Vorlesungsverzeichnis vom Wintersemester 2005 bis zum Herbstsemester 2013 zeigt jedoch, dass sich auch danach in puncto Repräsentation der Frauen nicht viel getan hat, zumindest nicht, was deren prominente Erwähnung im Titel angeht. Sie sind dort inexistent. Einzig im Kolloquium von Mevina Puorger werden die Neuerscheinungen der Autorinnen Fadrina Hofmann und Claudia Cadruvi erwähnt sowie Angelica Biert (Schauspielerin, Cla Bierts Frau) und Mariachatrina Gisep Hofmann

¹⁸³ Es gilt zu sagen, dass die Schriftstellerinnen der Surselva noch weniger bekannt waren als jene im Engadin – mehr dazu in Kapitel 2.2.1.

¹⁸⁴ Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis des Romanischen Seminars der Universität Zürich.

(Sekundarlehrerin, Bloggerin) eingeladen (neben anderen Autoren wie Arno Camenisch, Dumenic Andry, Oscar Peer, Jacques Guidon, Gion Deplazes etc).¹⁸⁵

Einzelne Autoren erhalten demgegenüber sehr wohl eigene Veranstaltungstitel, zum Teil sind es die gleichen wie bereits genannt (Reto Caratsch (WS 06/07), Cla Biert und Toni Halter (HS 08), Andri Peer und Hendri Spescha (HS 09)), aber auch jüngere Autoren wie Leo Tuor (FS 12). Aufgrund dieser Umstände fällt es schwer, die Vorlesung zu den Engadiner Poetinnen nicht als thematischen Schwerpunkt zu sehen, der in seinem einmaligen Auftauchen jenen Vorlesungen und Seminaren mit dem Thema *L'animal en la litteratura rumantscha* (HS 10) oder *Exclus u exclusivs? Figuras marginalas en texts rumantschs* (HS 09) gleicht. Trotzdem muss betont werden, dass Texte von Autorinnen in Vorlesungen und Seminaren immer wieder erwähnt und besprochen wurden, jedoch hatten diese ganz offensichtlich nicht den gleichen Status wie jene der Männer.

Ab 2014 liegen ausführlichere Beschreibungen zu den Veranstaltungen vor, und es finden sich darin auch vermehrt Frauennamen (Mengia Vielandi wird zum Beispiel genannt, neben Men Rauch, Balser Puorger, Giovannes Mathis, Giachem Bifrun und Durich Chiampell, *Curs da lingua: Vallader: lectura da texts II* (FS 14)). Dies mag an den ausführlicheren Beschreibungen liegen, jedoch sicherlich auch an einem etwas veränderten Fokus. So fand in jüngster Zeit eine weitere Vorlesung zu den rätoromanischen Dichterinnen (HS21) statt, sowie ein Seminar zur Darstellung weiblicher Figuren in der zeitgenössischen Literatur¹⁸⁶ (HS 20), welches nicht nur, aber auch vermehrt Texte von Autorinnen behandelte.

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass sich bereits früh in bestimmten Anthologien eine Tendenz hin zu einer Kanonrevision in Bezug auf weibliches Schreiben feststellen lässt, welche sich auch in den Entwicklungen im universitären Kontext widerspiegelt.

Ein Abgleich der oben genannten Autor:innen und Werke könnte wohl eine rudimentäre Liste liefern, die einem groben rätoromanischen Kanon entsprechen könnte. Aufgrund der Fluidität des Kanons und der damit einhergehenden Schwierigkeit des Unterfangens wird an dieser Stelle jedoch davon abgesehen, eine solche auszuformulieren.

Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass gerade in Werken (auch älteren Jahrganges), die explizit die Diversität der rätoromanischen Literatur zeigen wollen, verhältnismässig mehr Autorinnen vertreten sind. Es ist jedoch nicht so einfach feststellbar, ob es einem spezifischen Interesse der Herausgebenden geschuldet ist, möglichst viele Autorinnen zu veröffentlichen, oder ob die Autorinnen durch ihre Texte vermehrt zur Diversität beitragen und ihre Aufnahme in diese Sammlungen ebendiesen Texten geschuldet ist.

Dass Autorinnen mit ihrem Schreiben zur Diversität einer Literatur beitragen, ist indes unumstritten. Dies nicht, weil sie aufgrund eines inhärenten, biologisch bedingten Unterschiedes anders schreiben, sondern aufgrund eines erfahrungsbedingten, spezifisch weiblichen Blickes:

¹⁸⁵ Nicht für alle Jahre sind in den Angaben zum Kolloquium auch die Autor:innen enthalten, die besprochen wurden.
 Diese Übersicht ist also nur als Beispiel zu verstehen.

¹⁸⁶ Geleitet von der Verfasserin dieser Arbeit.

Wo die soziale, politische, ökonomische, kulturelle und intellektuelle Erfahrungswelt von Frauen sich von der von Männern unterschied, sind auch andere Themen und ästhetische Ausdrucksformen zu erwarten. Inzwischen haben sich die Möglichkeiten, als Frau das Leben zu gestalten, sehr erweitert und angeglichen. Identisch sind sie höchstens in privilegierten Einzelfällen, aufs Ganze gesehen aber noch lange nicht, schon weil die Erwartungen an die Geschlechter bis heute so unterschiedlich sind. Und genau darüber schreiben Autorinnen bis heute (Seifert, 2021a, 106).

1.4.4 Das Korpus dieser Arbeit

Aufgrund der wenigen weiblichen Namen im Kanon und in Anbetracht der Verortung dieser Untersuchung in der feministischen Forschungstradition hat es sich diese Arbeit unter anderem zur Aufgabe gemacht, nach Autor:innen und Texten zu suchen, die bisher von der Literaturwissenschaft weniger Aufmerksamkeit erhalten haben. Außerdem möchte diese Arbeit die Diversität in der Darstellung von Weiblichkeit in der rätoromanischen Literatur aufzeigen. Deswegen soll dem spezifisch weiblichen Blick, wie er im obigen Zitat genannt wird, hier hinreichend Beachtung geschenkt werden. Erklärtes Ziel dieser Arbeit ist es deswegen, dass mindestens 50 Prozent der untersuchten Werke aus ‹weiblicher› Feder stammen.

Um eine möglichst breite Untersuchung der Darstellung von Weiblichkeit in der zeitgenössischen rätoromanischen Literatur zu gewährleisten, soll ein exemplarisches Textkorpus zusammengestellt werden, um damit einen umfassenden Überblick über die existierenden literarischen Frauenfiguren zu geben und so die Tür zur genderspezifischen Untersuchung rätoromanischer Texte möglichst weit aufzustossen.

Das Korpus besteht fast ausschliesslich aus Erzählprosa, da es sich diese Analyse zur Aufgabe gemacht hat, literarische (fiktive) Figuren zu untersuchen. Eine Untersuchung der Denkfiguren des Weiblichen ist auf die Präsenz von Menschendarstellungen, also von fiktiven Figuren im Text angewiesen. Solche existieren bisweilen auch in der Lyrik (wie zum Beispiel im Prologsgedicht *La pura suverana* von Rut Plouda), jedoch steht dort meist das lyrische Ich und seine Empfindungen im Vordergrund, während die epische Prosa aufgrund ihres erzählenden Charakters eine Analyse sowohl der Erzählinstanz (Erzählfürfigur) als auch weiterer literarischer Figuren ermöglicht.¹⁸⁷ Der Fokus liegt auf längeren Prosatexten, da in diesen die Figurengestaltung und -beschreibung für gewöhnlich mehr Raum einnimmt und oftmals auch eine Entwicklung oder Veränderung der literarischen Figuren im Verlauf der Handlung. Beide Faktoren ermöglichen eine Figurenanalyse auf Basis der von Jens Eder entworfenen Uhr der Figur.¹⁸⁸

¹⁸⁷ Eine Ausnahme davon wäre die epische Lyrik bzw. Versepic (Balladen etc.), jedoch finden sich davon in der zu untersuchenden Epoche nicht viele, weswegen dieses Genre ebenfalls ausgeschlossen wurde. Auch die Gattung des Dramas wurde aus diesen Gründen ausgeschlossen. Zum einen fehlt auch hier oftmals die Erzählinstanz, zum anderen ist der zugängliche Korpus an dramatischen Werken relativ überblickbar (Ausnahme davon ist die Reihe *La scena*, gegründet von Tista Murk, welche seit 1950 Theaterstücke veröffentlicht).

¹⁸⁸ Siehe Kapitel 2.2.3 und 2.2.6.

Im Zentrum der Analyse stehen hauptsächlich Einzelwerke, vereinzelt wird jedoch auf Kurzgeschichten aus Sammelbänden und Jahrbüchern zurückgegriffen, in denen literarische Frauenfiguren und/oder eine weibliche Perspektive explizit (z. B. durch Nennung im Titel) oder implizit (z. B. durch die Veröffentlichung besonders vieler Autorinnen) von Bedeutung sind.¹⁸⁹ Für Vergleiche wird vereinzelt auf Beispiele aus der Lyrik, die bereits von anderen Forschenden präsentiert wurden, zurückgegriffen.¹⁹⁰

Ausserdem wurde ein Publikationszeitraum von 1945 bis 2020 definiert. Die Konzentration auf die zeitgenössische Literatur dieses Zeitraums liegt darin begründet, dass sich die gesellschaftliche Rolle und Stellung der Frau gerade in dieser Zeit stark verändert hat. Folglich dürfte sich in diesem Zeitraum auch die Darstellung der Frau in der Literatur verändert haben. Das Wechselspiel respektive die Gleichzeigkeiten und Ungleichzeigkeiten dieser Veränderungen in Literatur und Gesellschaft sind ebenfalls Gegenstand dieser Arbeit. Die Wahl des Jahres 1945 als untere Grenze orientiert sich an einer üblichen Periodisierung für zeitgenössische Literatur. Der Zweite Weltkrieg selbst ist für die rätoromanische Literatur nicht unbedingt als einschneidend zu betrachten, wenngleich es auch Autoren gibt, die diesen Moment als Zäsur beschreiben: «L'experientscha dall'uiara ch'impedescha il sribent da cuntinuar la veglia lira vegn menziunada [...] da Caduff»¹⁹¹ (Tuor, 1990, 172). Andere Schreibende wie beispielsweise Gion Deplazes und Donat Cadruvi betonen die Bedeutung des wirtschaftlichen und sozialen Wandels dieser Zeit und dessen Einfluss auf die Literatur (Tuor, 1990, 172). Autor:innen mit Jahrgang vor 1900 wurden aus der Untersuchung ausgeschlossen, um das Korpus zu eingrenzen. Bei Schreibenden dieser Jahrgänge ist eine traditionelle Darstellung der Frau zu erwarten, weswegen sie von dieser Untersuchung ausgeschlossen wurden.¹⁹²

Das Korpus dieser Arbeit beruht auf einer Zusammenstellung von 218 Texten, die an verschiedenste Akteur:innen der rätoromanischen Literaturszene (Schreibende, Forschende, Lesende) gesandt wurde, mit der Bitte, die ihnen für die Darstellung der Frau wichtig erscheinende Werke zu markieren und die Liste gegebenenfalls um fehlende Werke zu erweitern. Am Ende war die Liste auf 250 Werke angewachsen, 148 davon markiert oder mit einem Kommentar bezüglich seiner literarischen Frauenfiguren versehen.¹⁹³

¹⁸⁹ Dies sind unter anderem die bereits genannten *Nies Tschespet 64: Dunnas, Rumantscheia, Prosa rumantscha / Prosa romontscha, Chasa Paterna 125: Amurellas, Litteratura 4*, aber auch Sammelbände einzelner Autoren, die einen weiblichen Titel haben, zum Beispiel *Sabina* von Donat Cadruvi, *Frenzi* von Silvio Camenisch oder *Riccarda* von Vic Hendry.

¹⁹⁰ Zum Beispiel bei Ganzoni, 2000; Puorger, 1981; Riatsch & Walther, 1993b.

¹⁹¹ «Die Erfahrung des Krieges, die den Schriftsteller daran hindert mit der alten Leier fortzufahren, wird [...] von Caduff erwähnt» (VC).

¹⁹² Laut Walther könnte diese Grenze auch von 1900 auf 1920 verschoben werden, da «ein Beschreiten neuer Wege im Hinblick auf das Selbstverständnis der Frau» (Riatsch & Walther, 1993b, 610) erst mit Anna Pitschna Grob-Ganzoni (1922–2009) seinen Anfang genommen habe. Da es jedoch nicht nur um das Selbstverständnis, sondern auch das Fremdverständnis der Frau geht, wurde darauf verzichtet, die Grenze zu verschieben. Dies auch, weil so beispielsweise ein Autor wie Gion Deplazes (1918–2015), der für die Gestaltung einiger bedeutenden Frauenfiguren der zeitgenössischen rätoromanischen Literatur verantwortlich ist, nicht hätte berücksichtigt werden können. Mehr dazu in Kapitel 4.3.2.

¹⁹³ Dieses Verfahren diente der Rückversicherung der Verfasserin, nicht etwa ein Werk übersehen zu haben, dass von der Mehrheit der Befragten als besonders wichtig in Bezug auf die Darstellung der Frau wahrgenommen wird. Selbstverständlich wurde mit der Umfrage keine Vollständigkeit angestrebt, sondern lediglich eine Erweiterung der eigenen Leseerfahrung.

Aufgrund der theoretischen Erfordernisse einer literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise war klar, dass sich die Hauptanalyse auf einige wenige Texte konzentrieren würde. Auf Basis der vordefinierten Denkfiguren (Femme fatale, Mutter, Jungfrau) sollten dies sechs Texte sein, jeweils zwei möglichst unterschiedliche pro Denkfigur. Mithilfe der erstellten Liste und der oben dargelegten Diskussionen in der rätoromanischen Literaturszene und -wissenschaft¹⁹⁴ wurden die Werke *Eva* von Oscar Peer, *La müdada* von Cla Biert und *Marlengia* von Gion Deplazes ausgewählt. In allen drei werden eher traditionelle Repräsentationen der zu untersuchenden Denkfiguren vermutet, wobei dies nicht generell gegen eine Erweiterung der Denkfigur durch die jeweilige Figuration sprechen muss. Auch wurden bewusst Autoren und Werke gewählt, die aufgrund ihrer Rezeption und Popularität als repräsentativ für die kanonisierte zeitgenössische rätoromanische Literatur gelten können.

Infolge des Anspruches an die Ausgewogenheit der Geschlechter sollten die Texte, die den bereits ausgewählten gegenübergestellt werden sollten, von Autorinnen verfasst sein. Ausgewählt wurden *Nus duas* von Leontina Lergier-Caviezel, *La racolta dals siemis* von Claudia Cadruvi und *Sin lautget* von Asa S. Hendry. Dies auf Basis der Empfehlungen in oben genannter Liste, vor allem aber aufgrund ihrer zeitgenössischen Auseinandersetzung mit den oben genannten Denkfiguren. Der Umstand, dass die gewählten drei Werke, die sich eher kritisch mit traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit auseinandersetzen von zwei Autorinnen und einer nonbinären Person verfasst wurden, kann als implizite Bestätigung obiger These interpretiert werden, dass eine diverse Literatur eben auch dem Schreiben diverser Menschen zu verdanken ist.

Das Korpus besteht jedoch nicht nur aus diesen sechs Texten, sondern noch aus vielen weiteren, die der oben genannten Liste entnommen wurden. Sie dienen vor allem dazu, die in den Hauptanalysen festgestellten Phänomene einzuordnen, weitere Beispiele und Belege oder Gegenbeweise zu liefern. So bildet der einzelne Text zwar den entscheidenden Rahmen für die Analyse, der grösste inter- und kontextuelle Zusammenhang wird aber ebenfalls umrissen und für dessen Einordnung beachtet. Eine umfassende Auflistung dieser weiteren Primärtexte ist der Bibliografie zu entnehmen.

¹⁹⁴ Gemeint sind die Diskussionen über die Darstellung weiblicher Figuren in der rätoromanischen Literatur beispielsweise bei Vic Hendry und Silvio Camenisch oder auch bei Cla Biert und die daraus entstehenden Anknüpfungspunkte und offenen Fragen (siehe in Kapitel 1.2.1).