

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: 3: Die Femme fatale : Projektion und Perspektive
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: 10.01.2026

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

3 Die Femme fatale: Projektion und Perspektive

«Nicht von der Frau, von deren Bild handeln die Geschichten der Femme fatale.»
(Hilmes, 1990, 237).

Dieses Kapitel untersucht die Darstellung literarischer Figuren, die bestimmte Leitbilder, Feindbilder oder Vorstellungen verkörpern, die der Denkfigur der Femme fatale zuzurechnen sind. Ziel ist dabei, die Komplexität, Diversität und Reichhaltigkeit, aber auch die Stereotypen und Klischees der besagten literarischen Frauenfiguren zu untersuchen.

Das obige Zitat bezieht sich auf eines der Hauptcharakteristika von Werken, in denen Figuren vorkommen, die als Verkörperung der Denkfigur Femme fatale anzusehen sind. Erzählungen, mit einer derartigen Figuration, handeln oftmals nicht von Frauen, sondern vielmehr davon, wie diese (von Männern) gesehen werden. Himels' Definition zielt auf die literarische Darstellungsweise einer Femme fatale-Figuration, auf die Perspektive, aus der sie dargestellt wird. Es ist fast ausschliesslich eine männliche, soviel darf vorweggenommen werden.

Das ist jedoch nicht das einzige Charakteristikum einer traditionellen Verkörperung der Denkfigur Femme fatale. Es lassen sich grundsätzlich drei wichtige Eigenschaften festmachen, die sowohl handlungsspezifischer als auch ästhetischer und erzähltechnischer Natur sind:

1. die Übermächtigung (Frau überwältigt Mann in irgendeiner Form, meist durch ihre Sexualität, siehe Punkt 2),
2. die Dämonisierung der Sexualität der Frau (die Frau wird auf Körperlichkeit und Instinkt reduziert, gemäss dem dualen Geschlechtscharakter),
3. die männliche Perspektive auf ebendiese literarische Frauenfigur (wodurch die Figur zur männlichen Wunschprojektion wird)

Diese drei Charakteristika werden in 3.1 genauer erläutert. Weiter wird erklärt, welche Vorstellungen, Ideale, Stereotypen und Bilder die Denkfigur der Femme fatale konstituieren. Es wird auf prägende Figurationen dieser Denkfigur eingegangen, auf deren Entstehungsgeschichte, auf verschiedene Ausprägungen in Form von Frauen- und Feindbildern und generell auf die Entwicklung der Denkfigur.

In den darauffolgenden Abschnitten wird untersucht, inwiefern die literarischen Frauenfiguren der rätoromanischen Literatur zur Denkfigur der Femme fatale beigetragen, sich in diese eingeschrieben oder diese umgeschrieben haben. Die Vorstellungen, die die Denkfigur erweitern und ändern, werden analysiert und – wenn möglich – durch eine Kontextualisierung eingeordnet. Dadurch soll festgestellt werden, ob und inwiefern bestimmte Vorstellungen in der rätoromanischen Literatur wiederholt auftreten, inwiefern eine solche Häufung auf den werkexternen

Kontext zurückzuführen ist und inwiefern die rätoromanische Literatur so zur Erweiterung bestimmter Vorstellungen von Weiblichkeit beiträgt. Ein Beispiel dafür wäre das gehäufte Auftreten von Deutsch sprechenden Femme fatale-FIGURATIONEN in der rätoromanischen Literatur – ein Zeichen für die empfundene Bedrohung durch die Sprache einer im Rückgang begriffenen Kleinsprache (siehe Kapitel 3.4.2).

Unterkapitel 3.2 beschäftigt sich mit der Figur der Eva in *Eva ed il sonch Antoni* (Peer, 2013, erstmals erschienen 1980) von Oscar Peer. Sie wurde als typische Vertreterin eines aus der Denkfigur der Femme fatale entstandenen Frauenbildes ausgewählt. Nur schon ihr Name respektive der Titel des Werkes ist eine Anspielung auf die Rolle der Figur. Die Funktion und Ausgestaltung der Eva im Sinne einer Femme fatale war jedoch auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung (Badilatti, 2008; Rosselli, 2011) und in Rezensionen (Bucheli, 2013; Camartin, 1980) immer wieder Thema. Ihre Untersuchung soll zeigen, welche Vorstellungen aus der Denkfigur in diese immer wieder als Femme fatale bezeichnete literarische Figur aufgenommen werden und wie diese in den erzählerischen Kontext integriert werden.

In Kapitel 3.3 wird der Text *Nus duas* (Lergier-Caviezel, 2011) von Leontina Lergier-Caviezel untersucht. Die Antagonistin des Werkes, Brida, verkörpert viele Charakteristika einer typischen Femme fatale-Figur. Es finden sich jedoch Aspekte in der Darstellung Bridas, die die Denkfigur Femme fatale erweitern, hauptsächlich der Umstand, dass die Geschichte aus Sicht ihrer besten Freundin erzählt wird. Der Text ist insofern interessant für eine Analyse der Denkfigur, als dass hier präsentierte Weiblichkeitskonzept einer Neuorientierung in Bezug auf die Präsentation der Femme fatale in der rätoromanischen Literatur entspricht. Diese berücksichtigt eine weibliche Perspektive wodurch mit einem der fundamentalsten Denkbildern der Femme fatale gebrochen wird: mit dem männlichen Blick. Das Close Reading von *Nus duas* zeigt jedoch, dass die Figur Brida trotzdem stark an der Denkfigur Femme fatale orientiert ist und deswegen als Verkörperung derselben gelesen werden kann – nicht zuletzt auch aufgrund des Ausgangs der Geschichte.

Schliesslich werden in 3.4 weitere Femme fatale-Figuren in der rätoromanischen Literatur untersucht und in Verhältnis zueinander gestellt. Untersucht werden Werke, die weibliche Figuren enthalten, die entweder eine wichtige Rolle spielen oder sonst in irgendeiner Weise handlungstragend sind und die bestimmte Normen, Vorstellungen oder Ideale der Denkfigur Femme fatale verkörpern oder aber diese unterwandern oder umschreiben. Die festgestellten Phänomene werden im Vergleich zu den historischen und sozialen Entwicklungen betrachtet. So soll festgestellt werden, ob sich die Denkfiguren beziehungsweise ihre FIGURATIONEN analog zu den sozialen Veränderungen entwickeln oder aber ob sich Figuren finden, die konträr zu den herrschenden sozialen Normen beziehungsweise zu den Veränderungen verhalten. Eine solche Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen besteht, wenn sich zum Beispiel sehr früh sehr moderne (emanzipierte) Frauenfiguren finden oder noch sehr spät ein sehr traditionelles Rollenbild reproduziert wird.

3.1 Die Denkfigur Femme fatale

Bereits seit Jahrtausenden geistert die Denkfigur der Femme fatale durch alle möglichen Bereiche der Kunst und Kultur. Sie erscheint als Helena, Circe, Medusa, Pandora oder in Form der Sirenen in der griechischen Mythologie, als Eva, Salome, Judith oder Lilith in der Bibel, als Feindbild Hexe in der frühen Neuzeit, als Lady Macbeth oder Cleopatra in den Werken Shakespeares, in Form der rasenden Weiber in der Trauerspielliteratur des 18. Jahrhunderts, als Vampirinnen oder Succubus in der britischen Schauerliteratur («gothic fiction»), als Lulu oder Carmen in den Werken des Fin de Siècle, verkörpert von Rita Hayworth oder Jean Harlow im Film Noir der 1940er- und 1950er-Jahre. In jüngerer Zeit finden sie sich als männermordende Psychopathinnen im Kino der 80er- und 90er-Jahre (siehe *Basic Instinct*, *Body Heat*, *Last seduction*) oder als moderne Karrierefrauen im Businessanzug – natürlich nicht als reale, sondern als Bild derselben, wie man es/sie zum Beispiel im Roman *Disclosure*, dargestellt von Demi Moore in der gleichnamigen Verfilmung, findet (Catani, 2004, 195; Dijkstra, 1988, 334; Hilmes, 1990, XV; Simkin, 2014, 5, 27; Stein, 1985, 12; Tasker, 1998, 126).

Alle diese Figuren lassen sich aufgrund bestimmter Charakteristika der Denkfigur der Femme fatale zuordnen, sei dies weil sie bestimmte Vorstellungen oder Ideale in sich vereinen, auf bestimmten Normen beruhen oder weil sie schlicht einem kulturellen Stereotyp entsprechen. Sie alle haben in irgendeiner Art zur Denkfigur der Femme fatale beigetragen, was dazu geführt hat, dass sich hinter dieser Denkfigur viel mehr Vorstellungen, Normen und Ideale, aber auch Widersprüche und Divergenzen verbergen, als hier zusammengefasst werden könnten.

Wer also nur eine der oben genannten Figuren als Proto- oder Archetyp(us) der Femme fatale benutzt (sie alle wurden bereits so bezeichnet) und ausgehend von dieser Schablone nach anderen Figurationen sucht, wird manche zwangsläufig verpassen oder falsch einordnen. So ist nicht jede Vampirin eine Femme fatale und auch nicht jede Frau, die einem Mann einen Apfel anbietet (sie können es aber sein). Umgekehrt kann aber eine weibliche Figur auch bieder gekleidet sein oder Maria²⁹⁸ heißen und trotzdem in einem Werk die Rolle der Femme fatale übernehmen. Grundsätzlich müssen Figuren mit solchen Eigenschaften jedoch in dem Bewusstsein untersucht werden, dass gewisse ihrer Charakteristika in der Tradition der Denkfigur der Femme fatale stehen oder sich eben genau von dieser distanzieren.

Trotzdem muss für eine Untersuchung eben dieser Figuren ein gemeinsamer Nenner gefunden werden, nur schon, um einen möglichen Zusammenhang mit der Denkfigur auszumachen. Hilmes (Hilmes, 1990) spricht in diesem Fall von einer vom Klischee ausgehenden Minimaldefinition. Demnach ist die

[...] Femme fatale eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste der Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten

²⁹⁸ Maria als die Jungfrau oder Muttergottes wird häufig als Gegenpart zur sündigen Eva oder Femme fatale betrachtet – oder als Gegenpart zur Prostituierten Maria Magdalena. Mehr zu diesen Figuren unter anderem in den Kapiteln 4.4.3, 5.4.4, 5.4.7.

der Femme fatale im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft (Hilmes, 1990, 9f.).

Hilmes definiert die stereotype Femme fatale somit vor allem mithilfe der in der Rolle und Funktion der Figur innenwohnenden Verknüpfung von Sinnlichkeit und Macht. Die Entstehungsbedingungen derselben respektive die Definition der Sinnlichkeit als spezifisch weibliche Macht lassen sich denn auch bereits an den frühen Femme fatale-Figuren, der Delilah, der Judith oder der Pandora ablesen (Hilmes, 1990, 74). Diese Sinnlichkeit wird dabei von Hilmes nicht näher beschrieben. So hat die Femme fatale ein durchwegs disparates Erscheinungsbild, auch wenn – je nach Tradition, in der sich die betreffenden Schreibenden und Kunstschaefenden sehen – gewisse optische Eigenschaften gehäuft Auftreten (bei Figuren, die sich eher auf das Denkbild der Hexe beziehen möglicherweise rote Haare; bei solchen, die sich auf die Vampirinnen beziehen, helle bis durchscheinende Haut und/oder dunkle Haare und schwere Augenlider).

Wichtig an der von Hilmes genannten Definition ist somit hauptsächlich, dass die Femme fatale sich nicht grundsätzlich über bestimmte äußerliche Eigenschaften oder Charakterzüge definiert, sondern über ihre Funktion, ihre Darstellung und ihre Rolle in einem bestimmten Handlungszusammenhang.

Ihre Rolle im Handlungszusammenhang liegt in der Übermächtigung des Mannes durch ihre Sinnlichkeit²⁹⁹ (Hilmes, 1990, 10). Aufgrund dieses Merkmals wird der Femme fatale denn auch häufig ein subversives Potenzial zugeschrieben. Manchmal wird sie sogar zur feministischen Ikone erklärt, wobei sie dazu nur in begrenzter Weise taugt (Simkin, 2014, 9). Zwar wird mit der Femme fatale der weiblichen Sexualität Raum gegeben, womit die patriarchalen Rollenzuweisungen durchbrochen werden. In dem Sinne beinhaltet die Femme fatale auch eine implizite Kritik: «Kritik nicht nur an der prekären Situation des Mannes, seiner Ichschwäche und verdrängten Triebverfallenheit, sondern auch Kritik an der untergeordneten Situation der Frau, ihrer Beschränkung auf eine passive und asexuelle Rolle in der bürgerlichen Gesellschaft» (Hilmes, 1990, XIV). Jedoch bleibt das subversive Potenzial der Femme fatale beschränkt, da dieses nur in ihrer Sinnlichkeit liegt und somit in der traditionellen Weiblichkeitssrolle behaftet bleibt. Die todbringende Macht der Femme fatale ist somit auf ihre Körperlichkeit und Sexualität beschränkt (Hilmes, 1990, 10), was die Figur wieder an die bürgerliche Vorstellung der dualen Geschlechtscharaktere bindet.³⁰⁰ Auch schränkt die Verknüpfung des weiblichen Eros mit dem Tod das subversive Potenzial der Figur weiter ein, da die Femme fatale am Ende der Geschichte häufig abgeurteilt wird. Die in die «Imagination eingegangenen misogynen Voraussetzungen» (Hilmes, 1990, XIV), namentlich die bürgerlichen

²⁹⁹ Das Übermächtigungsmotiv wird andernorts auch als Hauptdistinktionsmerkmal für die Femme fatale verwendet (z. B. bei Simkin, 2014, 8). Hilmes relativiert jedoch auch: «Das Übermächtigungsmotiv besitzt zwar handlungstragende Funktion, der ganze Assoziations- und Bedeutungshorizont der unterschiedlichen Geschichten der Femme fatale wird dadurch jedoch nicht abgedeckt» (Hilmes, 1990, 4).

³⁰⁰ Man erinnere sich an die Dualität der Geschlechtscharaktere, nach deren Prinzip die Aufteilung Frau-Körper, Mann-Geist erfolgt, siehe in Kapitel 2.1.1.

Rollenvorstellungen, die die Femme fatale scheinbar durchbricht, fordern am Ende ihre Rechte wieder ein. Die Femme fatale muss sterben, wird verheiratet oder auf andere Weise neutralisiert (Simkin, 2014, 6).³⁰¹

Der Grund für dieses (Selbst-)Verhängnis liegt wiederum in der Reduktion ihrer Macht auf ihre eigene Sinnlichkeit und die damit einhergehende Reduktion ihrer Handlungsspielräume auf bereits vorgegebene respektive fremdbestimmte Muster. So kann ihre erotische Wirkungsmacht zwar faszinierend sein, jedoch im emanzipatorischen Sinne trügerisch, täuscht sie doch über die Beschränkungen und das Scheitern der Protagonistinnen hinweg. Zwar sperrt sich die Denkfigur der Femme fatale scheinbar gegen die Funktionalisierung und Domestizierung von Weiblichkeit und Sinnlichkeit³⁰², jedoch kann eine stereotype Darstellung der Femme fatale «kein mögliches emanzipatorisches Lebensmodell» (Hilmes, 1990, 225) für Frauen sein, da sowohl die Sichtweise der Femme fatale als frauenfeindliche Projektion als auch ihre Sichtweise als transgressive weibliche Kraft ihren Status als Objekt oder Symbol betonen (als Objekt der Verachtung oder als das mysteriöse und undurchsichtige Andere³⁰³, das das männliche Subjekt zu zerstören droht)³⁰⁴ (Grossman, 2009, 5). «Dass die Femme fatale kein Modell weiblicher Emanzipation liefert, gleichwohl aber Einsichten in subversive Strategien erlaubt», macht allerdings «eine (Ideologie-)kritische Analyse umso dringlicher» (Hilmes, 1990, 3).

Grundsätzlich lässt sich die Femme fatale am ehesten als ästhetischer Typus, als Imagination des Weiblichen,³⁰⁵ das heißt als Frauenbild begreifen, denn nur so lässt sich die ihr zugrundeliegende Misogynie sowie eine sich gegen die Ideologie der Geschlechterdualität wendende Diversität herausarbeiten (Hilmes, 1990, 3).

Die Funktion der Femme fatale im Handlungszusammenhang liegt allerdings weniger in der subversiven Zerstörung des Patriarchats, sondern vielmehr in der Repräsentation männlicher Weiblichkeitsfantasien. Oftmals lässt sich diese Funktion sogar ziemlich genau umschreiben: Durch die Täuschungen, Verkleidungen und Verwirrungen, die die Femme fatale umgeben und sie sowohl fürs Publikum als auch für den Helden zu einer mehrdeutigen Figur machen, wird sie für den Protagonisten zu einem Rätsel, das typischerweise innerhalb einer investigativen Erzählstruktur aufzulösen versucht wird (Tasker, 1998, Kapitel 120).

³⁰¹ Das Fatale an der Femme fatale bezieht sich somit nicht nur auf ihre Wirkung auf den Mann, sondern auch auf ihr eigenes Schicksal: «Dass die Femme fatale [...] auch sich selbst zum Verhängnis wird, liegt in ihrem Namen als tiefere Bedeutung ebenso verborgen, wie ein gewisser ästhetischer Überschuss der Bilder hinausweist über den schicksalhaften Zusammenhang einer grundsätzlich misogynen Verknüpfung von Frauenverehrung und Frauenverachtung» (Hilmes, 1990, 10).

³⁰² Mehr zur Domestizierung von Weiblichkeit in Kapitel 4.2.

³⁰³ In diesem Zusammenhang wird oft der von Freud geprägte Begriff «Rätsel Weib» verwendet (siehe u. a. bei Bronfen, 2009, 221f.; Renner, 1989).

³⁰⁴ Sowohl die Tradition der Femme fatale als Objekt der Verachtung als auch die Tradition der Femme fatale als Angstbild lässt sich Jahrhundertweit bis in die frühchristliche Zeit zurückverfolgen (Simkin, 2014, 9).

³⁰⁵ Man könnte jedoch auch von der Femme fatale als einer medialen Figur sprechen, die natürlich von einer realen Person zu unterscheiden ist. Mediale Figuren werden «nicht nur als fiktive Wesen wahrgenommen, sondern zugleich als Symbole, Symptome und Artefakte, und das wirkt sich wiederum auf das Erleben und Verstehen der fiktiven Wesen aus» (Eder, 2014, Kapitel 5.3). Bei der Rezeption einer Figur als Femme fatale werden somit automatisch alle uns durch die Denkfigur der Femme fatale bekannten Attribute mit der genannten Figur assoziiert, das heißt «medienspezifische Dispositionen und Wissensbestände» werden aktiviert (Eder, 2014, Kapitel 5.3).

Von diesem Handlungsaufbau leitet sich denn auch ein weiteres wichtiges Charakteristikum typischer Femme fatale-Figurationen ab, welches sich auf die Darstellung der Femme fatale innerhalb einer Erzählung bezieht. Zur Erläuterung soll hier ein Zitat zu Frank Wedekinds Lulu (*Erdgeist*, 1895) herbeigezogen werden, eine Figur, die oftmals als Prototyp der Femme fatale bezeichnet wird – obschon bereits festgestellt wurde, dass ein solcher Prototyp nicht existiert, ist die Schlussfolgerung, die Hilmes aus ihrer Interpretation Lulus zieht, ein Schlüssel zu vielen weiteren Femme fatale-Figuren:

Lulu wird fast ausschliesslich präsentiert und gesehen durch den Blick der anderen. Die Dominanz des männlichen Blicks rückt damit so weit in den Vordergrund, dass das Weibliche als mögliches Eigenes verschwindet. Nicht von der Frau, von deren Bild handeln die Geschichten der Femme fatale (Hilmes, 1990, 237).

Oberflächlich wird hier eine Funktion angesprochen, die bereits oben dargelegt wurde: Die Femme fatale wird zur Darstellungsfläche (Projektionsfläche) für eine männliche Weiblichkeitsfantasie – typischerweise für die mysteriöse, gefährliche, sexuell freizügige Frau. Die Tatsache, dass die literarische Figur Lulu jeweils durch den Blick der anderen, durch den männlichen Blick, präsentiert wird, spricht jedoch noch einen anderen wichtigen Aspekt an, nämlich die Art der Darstellung der Femme fatale im Erzählzusammenhang. Der Blick auf die literarische Frauenfigur erfolgt jeweils durch die männlichen Protagonisten. Sie definieren die Perspektive. Die männliche Perspektive auf die Figuration der Femme fatale kann somit als eines der Hauptcharakteristika für eine traditionelle Verkörperung der Denkfigur Femme fatale gelten. Der sogenannte «male gaze», der männliche Blick als Distinktionsmerkmal, kann durch verschiedene Akteure erfolgen, offensichtlicherweise durch einen männlichen Erzähler, der die Femme fatale-Figur und ihr Handeln beschreibt, aber auch durch verschiedene andere auftretende männliche Figuren, die die weibliche Figur entweder im Dialog mit ihr oder im Gespräch über sie einordnen³⁰⁶ oder aber indem sie die weibliche Figur durch deren Verhalten ihr gegenüber in einen bestimmten Handlungszusammenhang stellen.

Die zu Beginn dieses Kapitels vorgenommene Auflistung der verschiedenen Figurationen der Denkfigur Femme fatale zeigt, wie schwierig das Verhältnis zwischen imaginierter und real existierender Weiblichkeit zu beschreiben ist. Die bereits erwähnten Charakteristika der Femme fatale beziehen sich immer auf die Denkfigur, die Imagination, nicht eine Definition von Weiblichkeit, die in solch einer Form ohnehin nicht existiert. Trotzdem lassen sich Realitäts- und Fiktionalitätsebene nicht so einfach trennen, da beide aufeinander ein- und rückwirken. Die Darstellung der Frauen in der Literatur hat und hatte einen Einfluss auf die realen Frauen und umgekehrt. Wie dieses Prinzip funktioniert, hat Silvia Bovenschen ausführlich am Beispiel der Hexe (auch dies ein Feindbild das der Denkfigur Femme fatale zuzurechnen ist) beschrieben: Frauen wurden als Hexen dargestellt, verbrannt wurden die echten Frauen (Bovenschen, 1981,

³⁰⁶ Beim bereits erwähnten Werk *Erdgeist* (Wedekind, 1895) handelt es sich um ein Theater. Einen Erzähler gibt es nicht. Lulu wird vor allem durch die auftretenden männlichen Figuren charakterisiert und sie selbst passt sich dem Blick ihrer jeweiligen Liebhaber an.

2016).³⁰⁷ Ebenso kann ein bestimmtes Frauenbild Einfluss auf die Sichtweise auf reale historische Personen haben, ja eine bestimmte Mythenbildung um eine Figur befördern, wie es beispielsweise bei Cleopatra oder Lucrezia Borgia geschehen ist (Stein, 1985, 12).

Untersuchungen zur Denkfigur der Femme fatale können eine kritische Zugangsmöglichkeit zur Analyse gesellschaftlicher Phänomene bieten (Hilmes, 1990, 12). Beispielsweise wird am gehäuften Auftreten von Femme fatale-Figuren zur Jahrhundertwende die Angst des Mannes vor den immer stärker werdenden Forderungen der Frauen nach Gleichberechtigung abgelesen. Das vermehrte Auftreten der Femme fatale drückt demnach die «unerhörte Bedrohung» aus, welche die Männer durch den erstmals im 19. Jahrhundert nachhaltig angemeldeten «Emanzipationsanspruch» der Frauen empfanden (Stein, 1985, 12). Hilmes spricht gar von einem «spiegelbildlichen Ausdruck einer Krise des (männlichen) Selbstbewusstseins» (Hilmes, 1990, 14), Pohle von einer «obsessiven Beschäftigung» mit dem «Objekt Weib» zur Zeit der Jahrhundertwende (Pohle, 1998, 147).³⁰⁸

Oftmals wird dieses Phänomen auch mit dem Erstarken der bürgerlichen Geschlechtscharaktere und den daraus hervorgehenden starren Rollenbildern und gesellschaftlichen Tabus erklärt. Die offensive Sexualität der Femme fatale macht das «Sinnweib» nicht nur «zur idealen Projektionsfigur (männlicher) Sexualfantasien», sondern auch «zu einer Gestalt des Protests gegen bürgerliche Doppelmoral» (Hilmes, 1990, 227).

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts werden so in verstärktem Masse Männerfantasien kultiert, die Frauen angst- und lustvoll einen Sonderstatus zusprechen (Stein, 1985, 12). Darin offenbart sich laut Catani die «Doppelmoral» der damaligen Gesellschaft im Umgang mit Weiblichkeit und Sexualität:

Die ästhetisierte Grausamkeit der Frau verführt und bedroht gleichermassen und bedient einen heimlichen Voyeurismus am moralisch Verworfenen und gesellschaftlich Tabuisierten. Damit sind es nicht reine Angst-, sondern vorrangig auch Wunschbilder, die einem in der Kunst um 1900 begegnen und den Reiz des Verbotenen in den fiktiven Konstruktionen von Weiblichkeit nähren und gleichzeitig in seiner Gefahr bannen (Catani, 2005, 94).

Der exemplarische Ausdruck dieser Doppelung von Wunschvorstellung sowie Hysterisierung und Dämonisierung schlägt sich in der Denkfigur der Femme fatale nieder, womit sie zum Untersuchungsgegenstand vieler Forschungen wurde, die anhand ihrer Ausgestaltung in der Literatur eine kritische Zugangsmöglichkeit zur Analyse dieser gesellschaftlichen Phänomene fanden (Hilmes, 1990, 12). Die Forschungsliteratur kommt denn auch zum Schluss, dass die Femme fatale als Werkzeug dazu diente, um «weibliche Sexualität im Bild dämonisierter Weiblichkeit zu verurteilen» (Catani, 2005, 94). Die zeitgenössische Misogynie zeige sich darin, dass selbst die männliche Fremdbestimmung des Weiblichen denunziatorisch gegen die Frau gewendet werde

³⁰⁷ Die Bezeichnung der betreffenden Frauen machte sie nicht zu Hexen, sie führte jedoch dazu, dass sie als solche wahrgenommen und deswegen verbrannt wurden. Die sprachliche Bezeichnung formte hier eine Unwirklichkeit (Sprachmagie, siehe Fussnote 24), die jedoch Einfluss auf die Wirklichkeit hatte. Mehr dazu in Kapitel 1.1.3.

³⁰⁸ Untersuchungen, die das gehäuften Auftreten der Femme fatale zur Zeit der Jahrhundertwende besprechen: Taeger-Altenhofer, 1987, 7, Stott, 1992, 1ff., Hilmes, 1990, 14, Pohle, 1998, 147.

(Catani, 2005, 94; Hilmes, 1990, 65; Pohle, 1998, 72). In diesem Sinne erweist sich auch die Femme fatale nicht als literarische oder kulturelle, sondern als gesellschaftliche Wiedergängerin.

3.2 Eva ed il sonch Antoni: La prototipa

Eine der prototypischsten Figurationen der Denkfigur Femme-fatale in der rätoromanischen Literatur ist die Eva in der Erzählung *Eva* (1980) von Oscar Peer, als Neufassung wiederaufgelegt unter dem Titel *Eva ed il sonch Antoni* (2003) und in einer zweisprachigen Ausgabe *Eva und Anton / Eva ed il sonch Antoni* (2013). Sie wurde in Rezensionen und Analysen auch wiederholt als Femme fatale beschrieben (siehe u. a. Badilatti, 2008; Bucheli, 2013). In dieser Erzählung taucht in einem Bergdorf plötzlich eine geheimnisvolle Frau namens Eva auf und beginnt dort im Wirtshaus zu arbeiten. Nach und nach verfallen ihr alle Männer des Dorfes, nur am puritanischen Dorfpfarrer Anton Perl (sonch Antoni) perlt ihre Ausstrahlung ab. Ihm missfällt die in seinen Augen sündige Eva, die den im Dorf herrschenden spartanischen Lebensstil gefährdet. Deswegen zwingt er Eva bei ihm als Haushälterin einzuziehen, damit sie sich bessern könne und das Dorf wieder zur alten Ruhe finde. Doch auch Perl fühlt sich immer mehr zu Eva hingezogen, kann damit jedoch nicht umgehen und verweist sie am Ende wieder seines Hauses. Die Geschichte endet mit der Beerdigung von zwei Männern, die sich im Streit um Eva gegenseitig umgebracht haben. Eva verlässt das Dorf ohne Abschied.

In der folgenden Analyse werden sowohl die Figur als auch der Kontext, in dem sie präsentiert wird, eingehend untersucht. Dabei beschäftigt sich jedes Unterkapitel mit der Frage, ob und wie sich die Denkfigur Femme fatale durch die literarischen Figur der Eva verkörpert oder adaptiert wird.

Im ersten Unterkapitel wird Eva in Bezug zu ihren kulturellen Vorläuferinnen, den Hexen und bestimmten Figuren aus der Mythologie untersucht. Im zweiten Kapitel werden die Sexualisierung der weiblichen Figur durch die männlichen Figuren und ihre Verkörperung der sündhaften Femme fatale analysiert und in den Werkkontext (den Umgang der fiktiven Gesellschaft von Falun mit der Sexualität) eingeordnet. Die fiktive Gesellschaft Faluns spielt auch in den beiden darauffolgenden Kapiteln eine Rolle. Einerseits wird der Frage nachgegangen, inwiefern Eva die idealisierte Todessehnsucht verkörpert und andererseits wird das in der Denkfigur der Femme fatale enthaltene Feindbild der fremden Frau untersucht. Schliesslich werden im letzten Kapitel Männlichkeit und Perspektive thematisiert, wobei das eine jeweils das andere bedingt. Sowohl Perspektive als kontextueller und erzählerischer Faktor wie auch Männlichkeit als antithetische Position zur Weiblichkeit sind für die Konstruktion dieser Femme fatale-Figur bedeutend.

3.2.1 Hexerei und Mythologie

Bereits der allererste Satz spielt auf die mysteriöse, geheimnisvolle Atmosphäre an, die die Figur zu umgeben scheint: «Eva d'eira cumparüda sco our dal ninglur, e ningün nu savaiva dingioneer ch'ella gniva.»³⁰⁹ (Peer, 2013, 6). Sie erscheint aus dem Nichts, und dieses misteriöse erste

³⁰⁹ «Eva war wie aus dem Nichts erschienen, und niemand wusste, woher sie kam.» (Peer, 2013, 7). Zitate und Übersetzungen des Werks stammen aus der Neuauflage von 2013, herausgegeben von Mevina Puorger beim Limmat Verlag.

Aufzutreten wird im Text nicht nur einmal, sondern gleich zweimal geschildert. Auch hier beschreiben ähnliche Worte ihr Aufzutreten: «Ma güsta in quist mumaint es cumparüda Eva. Quai voul dir, in fuond nun é'la gnanca cumparüda, perche cha ningün nu tilla ha vissa a gnir.»³¹⁰ (Peer, 2013, 14). Es scheint ihr also die teuflische³¹¹ Fähigkeit zugesprochen zu werden auf beinahe magische Weise erscheinen zu können. Sie ist plötzlich einfach da, «sco gönüda our dal terrain»³¹² (ebd., 14). Auch ist es oft so, dass ihr Erscheinen im ersten Augenblick unheimlich erscheint, wenn nicht sogar Angst macht (ebd. 88). Umgekehrt scheint es ihr möglich zu sein, einfach so zu verschwinden (ebd. 76), wenngleich diese Fähigkeit auch mit der gedanklichen Abwesenheit der jeweils anwesenden Figuren erklärt werden könnte. Ihr Abgang aus der Geschichte wird außerdem begleitet von einem speziellen Lichteffekt: Es erscheint ein blauer Blitz auf den Zuleitungen («A la fin s'haja vis, sü pro'l fils, üna sclerida blauainta»³¹³, ebd. 228), welches an ein magisches Funken erinnert.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Charakterisierung Evas als Femme fatale ist die Beschreibung ihres Aussehens. Sie hat «chavels brün cotschnaints» (ebd. 14) und «ögls, chi parai van bod verds, bod s-chürs»³¹⁴ (ebd. 10). Rote Haare, grüne Augen, beides Attribute, welche früher oftmals mit Hexen in Verbindung gebracht wurden.³¹⁵ Gleichzeitig sind beide Eigenschaften auch eher selten und werden oftmals als exotisch oder erotisch wahrgenommen.

Dennoch sind Evas Haare nicht einfach nur rot und ihre Augen nicht einfach nur grün, sondern sie scheinen sich je nach Situation zu verändern. Tatsächlich werden ihre Haare im rätoromanischen Original zuerst sogar als «tanter blond e brün» (Peer, 2013, 10) beschrieben und erst danach als «cotschnaints» (ebd. 14). In der deutschen Übersetzung sind sie bereits zu Beginn «rotbraun» (ebd. 11, 15).³¹⁶ Dies passt zur scheinbaren Unfassbarkeit und Unnahbarkeit Evas, zur geheimnisvollen Aura, die sie umgibt und zum Umstand, dass sie je nach Gegenüber anders zu sein scheint. Doch dazu später mehr.

Die weitere Beschreibung ihrer Augen und ihres Blicks³¹⁷ spielt zudem auf den bösen Blick an, die Eigenschaft, Menschen allein durch den Blick zu verhexen sowie auf die Faszination, die Eva auf ihre Mitmenschen ausüben scheint. Simone de Beauvoir schreibt über das (literarische) Muster, Faszination mit Hexerei zu erklären:

³¹⁰ «Doch gerade in diesem Augenblick erschien Eva. Das heisst, genaugenommen erschien sie gar nicht, denn niemand hatte sie kommen sehen.» (Peer, 2013, 15).

³¹¹ Siehe zum Beispiel in Goethes *Faust. Eine Tragödie* (Goethe, 2017 erstmals erschienen 1808).

³¹² Mehr zu dieser Formulierung weiter unten.

³¹³ «Zuletzt sah man an den Leitungsdrähten ein bläuliches Blitzen» (Peer, 2013, 229).

³¹⁴ «Mit rotbraunem Haar» (Peer, 2013, 15), «Augen, deren Farbe zwischen grün und dunkel wechselte» (ebd. 11, 13).

³¹⁵ Siehe auch Rosselli, 2011, 183.

³¹⁶ Überhaupt scheint die deutsche Fassung generell konkreter zu sein was Urteile und Anspielungen angeht, während die rätoromanische Version subtiler vorgeht. Weitere Beispiele folgen.

³¹⁷ «Ögls chi't guardaivan sco cha ningün nu't guarda, pel plü in möd tuottafat quiet, suvent bod sco be per cas; ma i's vaiva il sentimaint da gnir guardà per la prüma vouta in sia vita, ed i's faiva l'experiienza chi nu dà inguotta uschè insolit sco sch'inchün ans guarda. Sia ögliada vaiva alch illimità; tü tillä pigliaivast inconsciaintamaing cun tai, e la saira tard, cun t'indurmanzar, at gniv'la darcheu adimmaint, sco sch'ella füss là, at guardond our dal s-chür.» (Peer, 2013, 10, 12), «Augen, die die Dorfbewohner auf ungewöhnliche Art anblickten, zwar sehr still, manchmal wie zufällig; aber es war ihnen zumute, als gäbe es nichts Ungewöhnlicheres, als von jemandem angeschaut zu werden. Ihr Blick hatte etwas Unbegrenztes, wenn sie nachts einschliefen, kam er ihnen zwischen Wachen und Träumen wieder in den Sinn.» (ebd. 13). Einmal werden ihre Augen auch als «Sphinxäugen» beschrieben (Peer, 2013, 48).

Das abgedroschene Vokabular von Fortsetzungromanen, in denen die Frau als Hexe, als Zauberin dargestellt wird, die den Mann bannt und verhext, spiegelt den ältesten und universellsten aller Mythen wieder. Die Frau ist der Magie geweiht.
 (de Beauvoir, 2018, 220).

Dazu passt denn auch, dass der Pfarrer Anton Perl, als er einmal von Eva träumt, gleich an dämonische Kräfte denkt (Peer 2013, 56), und auch wenn sie manchmal Dinge weiß, über die sich die Leute wundern, wird über die Redeweise der jeweiligen Figuren auf einer zweiten Ebene der Teufel materialisiert («Co diavel sast tü tuot quai?»³¹⁸, Peer 2013, 70). Dazu passt, dass Evas Nachname in der 1980 erschienenen Erstauflage noch nicht Lanz (oder Kramer wie in Peer 2003, 10) sondern Diabelli lautete (Peer, 1980, 4). Hier weist also sogar ihr Nachname auf einen Bund mit dem Teufel hin. Später in der Erzählung wird der Teufel gar Herr Diabelli genannt – dies auch in der allerneusten Ausgabe (Peer 2013, 192).

Überhaupt wird der Teufel in Zusammenhang mit Eva auffällig häufig angerufen. Zum Beispiel wird gefragt, wie zum Teufel Kilian Federspiel so schnell renoviert habe (mit Evas Hilfe) (ebd. 38), warum zum Teufel es sie in dieses Dorf verschlagen habe (ebd. 44), warum zum Teufel Gott die Frauen (wortwörtlich «razza perversa»³¹⁹) erschaffen habe (Peer, 2013, 58), oder was zum Teufel mit den Bienen passiert sei (Eva hat den Kanzlisten Erwin Schütt dazu angestiftet, sie zu stehlen) (ebd. 94).

Weiter fragt der Pfarrer Anton Perl Eva einmal, ob sie hypnotisieren könne (ebd. 140), woraufhin Eva nur verdutzt den Kopf schüttelt.³²⁰ Ausserdem hat er den Verdacht, dass sie Gedanken lesen könne, oder dass ihr diese von einer höheren Macht eingegeben würden (ebd. 158).³²¹ Auch fragt er sie, ob sie die Leute behexe und mit Dämonen in Kontakt stehe:

«Nu disch'La inguotta? Nu dà'La pro ch'Ella excitescha la glieud, pustüt ils homens? Ella es sco ün sulai chi arda ... Pür ch'Ella craja, eu nu sun gnanca zich superstizius, al cuntrari, eu sun ün teolog civilisà e scleri, ma uossa Tilla dumondi listess: es Ella in contact cul dimuni? Eu dumond, perche ch'Ella posseda tuot sia fascinaziun.»³²² (Peer, 2013, 142).

In diesem Gespräch wird Eva direkt mit Hexerei in Verbindung gebracht. Perl erklärt ihr, dass sie in einem anderen Jahrhundert als Hexe angeklagt und verbrannt worden wäre und bedauert, dass dies in der heutigen Zeit nicht mehr möglich sei (ebd. 142).

³¹⁸ «Warum zum Teufel weisst du das alles?» (VC).

³¹⁹ Für einmal ist die deutsche Übersetzung weniger konkret: Sie spricht von «dieser Bande» anstelle von «perverser Rasse» (Peer, 2013, 58, 59).

³²⁰ In der deutschen Version lächelt sie und schüttelt hilflos den Kopf (Peer, 2013, 143).

³²¹ In der deutschen Version ist die Rede davon, dass sich seine Gedanken auf sie übertragen, wohingegen in der romanischen Version steht: «obain ch'ella gniss propa inspirada da sa mà da chi» (Peer, 2013, 158), «oder dass sie wirklich von wer weiss wem inspiriert wird».

³²² Im rätoromanischen Text wird das Wort «excitar» verwendet (wortwörtlich: erregen, reizen), im deutschen «behexen»: «Sagen Sie nichts? Geben Sie zu, dass Sie die Leute behexen? Sie wirken geradezu ansteckend, vor allem auf das andere Geschlecht. Ich bin nicht im Geringsten abergläubisch, das können Sie mir glauben, ich bin ein liberaler, aufgeklärter Theologe, aber ich frage Sie trotzdem: Stehen Sie mit dem Dämon in Verbindung? Sie haben eindeutig seine Ausstrahlung. Und seine Faszination.» (Peer, 2013, 143).

In dieser Szene wird nicht nur Eva als Hexe charakterisiert, sondern vor allem Pfarrer Perl in einen ganz bestimmten Kontext gestellt, nämlich in jenen der Hexenverfolgung. Durch Perls fanatische Aussagen wird Eva in gewisser Weise zur Hexe gemacht, gleichzeitig wird Perls Aussagen gerade wegen des übertrieben wirkenden Fanatismus die Glaubwürdigkeit genommen. Dies kommt beispielsweise auch zum Ausdruck, wenn Perl sagt, er sei nicht abergläubisch, im Gegenteil ein aufgeklärter Theologe und danach trotzdem im gleichen Satz Eva fragt, ob sie mit dem Teufel im Bunde sei (Peer, 2013, 142).

In diesem Widerspruch schwingt die Dämonisierung der Weiblichkeit als Hexe mit, ein Prozess, den Bovenschen als Mythologisierung der Figur der Hexe beschreibt, und der im weiteren Sinne auch als Mythologisierung der *Femme fatale* verstanden werden kann.³²³ Durch diesen Prozess wird das Feindbild zwar von der realen Frau abgetrennt und abgehoben (so wie Perls Fanatismus ihn von der Realität abtrennt), aber dennoch besteht der Verdacht fort, «dass der Kontakt jeder Frau zu den alten dämonischen Mächten nicht ganz abgebrochen sei» (Bovenschen, 1981, 295).

Die Darstellung der Eva spielt somit in zweierlei Hinsicht mit der Mythologisierung der Hexe. Es werden Vorstellungen und Stereotypen aus dem Feindbild der Hexe heraufbeschworen, und dies sowohl durch die auftretenden Figuren, die Eva verschiedene unheimliche Fähigkeiten attestieren, als auch durch die Erzählinstanz, wenn Perl quasi als puritanischer Inquisitor beschrieben wird, der durch seinen Fanatismus zur Dämonisierung der Hexenfigur beiträgt.

So wird die herrschende Angst vor dem «Kontakt jeder Frau zu den alten dämonischen Mächten» (Bovenschen, 1981, 295) dargestellt, nämlich indem die Ängste der Figuren durch die Beschriebenen Assoziationen der hexenhaften Attribute offengelegt und bisweilen auch deren Aberglaube parodiert wird. So zum Beispiel in der ebengenannten Szene, in der Perl behauptet aufgeklärt zu sein und gleichzeitig fragt, ob sie Magie beherrsche (Peer, 2013, 142). Perl wird zu einer Art Karikatur des Paranoiden, der sich selbst für «aufgeklärt» hält. Gleichzeitig konstruiert die Erzählinstanz die Darstellung Evas als Hexengestalt mit, was eigentlich im Widerspruch zur Parodie Perls steht. Es findet im Grunde genommen eine Implosion der Perspektiven statt.

Dies geht so weit, dass sogar Eva selbst diesen Hexen-Diskurs übernimmt. Sie sagt zum Beispiel selbst von sich, sie sei «nicht christlich».³²⁴ In Bezug auf die Dinge, die sie manchmal zu wissen scheint, ohne dass sie sie hätte wissen können,³²⁵ sagt sie:

«Meis bap dschaiva suvent ch'eu nu saja dal tuot normala, precis sco mia nona da la vart da la mamma, dimena sia söra – cha quella nu d'eira neir dal tuot normala, e cha da quella vessi iertà mias reacziuns impussiblas. Eu füss uschè jent eir eu üna persuna normala, sco otra glieud. Ma eu nu poss our da mia pel, da temp in temp am tschüffa simplamaing la schnarra.»

El dumonda: «Capita quai suvent?»

³²³ Im Folgenden wird der Begriff Mythologisierung für die Beschreibung dieses Prozesses übernommen.

³²⁴ Woraufhin ihr Gegenüber antwortet, sie sei «plüchöntscha pajana», «eher heidnisch» (Peer, 2013, 79).

³²⁵ Beispielsweise vom Magengeschwür des Kanzlisten (Peer, 2013, 34), dem Geburtstag (ebd. 169), den Kopfschmerzen (ebd. 159) oder den Fastenzeiten des Pfarrers (ebd. 169).

«Qua e là. Alch curius esa eir ch'eu sa minchatant robas ch'eu nu das-chess in fuond savair, sco sch'ün spiert incuntschaint am scuttess ill'uraglia.»³²⁶ (Peer, 2013, 158).

Dabei ist unklar, ob sie das wirklich so meint, oder ob sie diese Dinge sagt, um den Pfarrer in seinem Verdacht, respektive in dem Bild, das er von ihr hat, zu bestätigen. Sie betont jedoch immer wieder, dass sie nicht wie andere Leute sei (Peer, 2013, 158) oder dass sie nicht wisse, was sie sei (ebd. 78). Sie trägt also in gewisser Weise zu ihrer eigenen Mythologisierung bei.

Allerdings unterscheidet sich die von Eva unterstützte Mythologisierung ihrer selbst von der Anton Perls und den anderen Figuren. Bei der Inspektion des erkrankten Bienenvolkes des Kanzlisten Erwin Schütt erkennt sie beispielsweise, dass das Volk keine Königin mehr hat. «Opür ch'el nun ha plü ningüna raïna ed es perquai uschè flap. La raïna, quai es il centrum vital d'ün pövel»³²⁷ (Peer, 2013, 82), stellt sie fest. Die Analogie zur gesamten Erzählung ist offensichtlich und kann als mise en abîme gelesen werden: Eva sieht sich selbst in der Rolle der Bienenkönigin, die dem (eingeschlafenen) Volk Leben verleiht.

Diese Analogie wird durch ihren Umgang mit den Bienen noch verstärkt. Als sie mit Schütt die Bienen des Pensionärs Barlet stielt, sind die Insekten «sco narcotisadas», sie bewegen sich nicht einmal (Peer, 2013, 88), dies, weil Eva eine «quietezza da diala»³²⁸ habe, die Ruhe einer Elfe. Sie wird nicht gestochen, wohingegen die Bienen Erwin Schütt angreifen, als dieser Eva umarmt. Ihr einziger Kommentar dazu ist: «Quels paran dad esser schiglius»³²⁹ (ebd. 90). Sie sieht sich als den Bienen zugehörig, möglicherweise als Teil der Natur. Auch bei der Rückgabe des zweiten gestohlenen Bienenvolkes wird Eva nicht gestochen und vom Imker Barlet dafür bewundert. Dabei vergleicht sie sich mit dem heiligen Franziskus, der auch nie von den Wölfen gebissen wurde, weil dieser wie sie keine Angst gehabt habe (ebd. 128).

Ausserdem stellt sie sich in ihrer Argumentation, bei der sie Schütt dazu überredet, Bienen Bartels zu stehlen, als Ausführende der himmlischen Gerechtigkeit dar, da Bartel ein schlechter Mensch sei, seine Frau und Kinder schlecht behandelt habe und zu dem ein schlechter Lehrer gewesen sei. «Ün tal crastian merita cha'l tschél til chastia.» und «In quist cas eschan nus il tschél, meis bun ami.»³³⁰ (Peer, 2013, 84), sagt sie zu Schütt. So sieht sich Eva also eindeutig auf der Seite der himmlischen und heiligen Mächte, oder sie stellt es zumindest so dar.

Die Bienen lassen sich als Motiv ebenfalls mit der Denkfigur der Femme fatale verknüpfen. Zum einen durch die oberflächlichere Verbindung von Weiblichkeit und (ungezähmter)

326 «Mein Vater sagte oft, ich sei unzurechnungsfähig, genau gleich wie meine Grossmutter mütterlicherseits, also seine Schwiegermutter. Die sei auch unzurechnungsfähig gewesen, und eben von der hätte ich das Übel geerbt. Ich wäre so gern ein normaler Mensch, so wie alle andern, aber ich kann nicht aus meiner Haut. Von Zeit zu Zeit kommt es einfach über mich.»

Er fragte: «Kommt das oft vor?»

«Hie und da ... Merkwürdig ist auch, dass ich manchmal Dinge weiss, die ich eigentlich gar nicht wissen dürfte, als hätte sie mir irgendein unbekannter Geist eingegeben.» (Peer, 2013, 159).

327 «Wissen Sie, eine Königin, das ist das Zentrum eines Volkes. Ohne Königin geht nichts.» (Peer, 2013, 83).

328 Im Deutschen: «sagenhafte Ruhe» (Peer, 2013, 91).

329 «Die sind offenbar eifersüchtig.» (Peer, 2013, 91).

330 «Kurz und gut, ein solcher Mensch verdient es, dass ihn der Himmel bestraft.» und «In diesem Fall sind wir der Himmel, lieber Freund.» (Peer, 2013, 85).

Natur (Bovenschen, 1981, 274, 288; Motté, 2003, 19) oder Weiblichkeit und dem Animalischen (Rosselli, 2011, 184f.), so zum Beispiel in der Tradition der weiblichen Nymphen, Feen und Naturgeistern oder eben in der Tradition der Hexe. Zum anderen ist auch die Assoziation einer Femme fatale Figur mit Bienen oder Eigenschaften der Bienen und Honig grundsätzlich typisch. So wird beispielsweise der Gesang der Sirene mit der Klebrigkei von süßem Honig und dem betörenden Summen der Bienen verglichen (Pollock, 2010, 10).³³¹

Überhaupt hat Eva in bestimmten Szenen etwas von einem Waldgeist, ja sogar etwas von den rasenden Mänaden oder Sirenen. Als sie zum Beispiel nach einer langen Zeitspanne in Perls Haus mit diesem in die Natur zum Preiselbeersammeln gehen darf, wird sie sehr ausgelassen. Sie juchzt und singt und lacht und tanzt wild, sodass sich ihr Rock hebt. Am Ende spielt sie sogar buchstäblich mit dem Feuer:

Uschigliö as vaiv'la adüna cumportada in möd exemplaric, intant cha hoz è'la sco im-
possedüda da malspierts. Id es circa vers las quatter, cur ch'ella as metta a dar fö la
bos-cha³³² (Peer, 2013, 180).

Auch hier ist die deutsche Version wieder konkreter und spricht von einem Naturgeist, von dem Eva besessen scheint, während im Romanischen von «bösen Geistern» die Rede ist. Perl bezeichnet sie daraufhin als Satan (ebd. 180).³³³ Gleichzeitig scheint sich Eva in der Natur zu Hause zu fühlen. Sie weiß beispielsweise welcher Vogel singt (ebd. 176) und geht gern alleine wandern (ebd. 74) oder – noch konkreter – erscheint «sco gnüda our dal terrain»³³⁴ (ebd. 14). Der Ausbruch Evas in der freien Natur, ihre Darstellung als unkontrollierbare, natürliche Frau passt zur Rezeption der Hexe als «Inkarnation der Angst vor der Rache der vergewaltigten Natur» (Treder, 1984, 9).

Einen krassen Kontrast dazu bildet ihr pyromanisch anmutendes Spiel mit dem Feuer, als sie den Wald anzünden möchte.³³⁵ Während Perl zuvor noch davon träumte, Eva auf dem Scheiterhaufen brennen zu sehen (Peer, 2013, 56, 143), sogar vom Feuer fasziniert war (ebd. 58),³³⁶ scheint ihm nun davor zu grauen. Sie selbst hingegen scheint dem Feuer mit kindlich

³³¹ Passenderweise gibt es ein Sprichwort, das lautet: «Der fremden Frau gibt der Teufel immer ein Löffelchen Honig bei.» Natürlich ist dies so zu verstehen, dass das Fremde immer mehr Reiz zu haben scheint (süßer ist), als das bereits Bekannte. Jedoch ist es interessant zu sehen, dass alle darin erwähnten Komponenten auf Eva zu passen scheinen: der Teufel, der Honig (die Bienen), und die Fremdheit (zu letzterem siehe Kapitel 3.2.4).

³³² «Seit sie bei ihm war, hatte sie sich immer einwandfrei benommen, heute schien es, als wäre sie plötzlich von Naturgeistern besessen. Es war gegen vier Uhr, als sie daranging, die Bäume anzuzünden.» (Peer, 2013, 181).

³³³ In der deutschen Version «unheimliche Person» (Peer, 2013, 181). In der romanischen Version fehlt Entsprechendes.

³³⁴ Die Wendung «wie aus dem Boden gestiegen» (Peer, 2013, 15), könnte wortwörtlich auch «aus der Erde gestiegen» heißen, was die Verbindung zum natürlichen Element Erde noch verstärken würde – aber auch jene zur Hölle, welche sich im Aberglauben unter der Erde, beziehungsweise im Innern der Erde befindet.

³³⁵ Die Szene erinnert auch an das Wüten der Sontga Margriata im gleichnamigen rätoromanischen Volkslied, in dem die verborgene Frau auf der Alp als Rache für ihre Entdeckung die ganze Alpwirtschaft verdirren lässt (siehe Anonym, 1981).

³³⁶ Perls Beschreibung des Feuers trifft in gewisser Weise auch auf Eva zu: «ün fenomen mistic cun vigur surnatürala» (Peer, 2013, 58). Die deutsche Version vielleicht nicht ganz so passend: «ein mystisches Phänomen, seine reinigende Wirkung mit nichts zu vergleichen» (ebd. 59). So wird das Feuer zu einem Symbol für Evas Macht und gleichzeitig für eine Bedrohung ihres Lebens.

verspieltem Leichtsinn³³⁷ zu begegnen oder auch mit der Sicherheit einer magischen Gestalt, der das Feuer nichts anhaben kann.

Dieser spielerische Aspekt passt zu einer gewissen Kindlichkeit, die die Figur der Eva manchmal zu haben scheint. In der deutschen Version wird dieser Aspekt stärker herausgestrichen, sie betont dort selbst, dass gewisse verrückte Reaktionen typisch seien für ihr «Mädchenalter» (Peer, 2013, 159). Sie gibt sich hier also jünger, als sie ist, beinahe so, als sei sie noch ein Teenager. Dabei ist sie um die 27 Jahre alt (ebd. 10). Diese Kindlichkeit findet sich jedoch bei vielen Femme fatale-Figuren, beispielsweise bei der Lulu von Wedekind:³³⁸ «Wer als Urgestalt des Weibes auftreten will, muss sich also darauf verstehen, süß, gefährlich und einfältig zu scheinen, um dem «Genie» die Möglichkeit der Profilierung zu bieten» (Taeger-Altenhofer, 1987, 23). Der Sinn dieser Kindlichkeit besteht also nicht zuletzt darin, ihrem Gegenüber scheinbar Macht zu verleihen, die dieser aber nicht wirklich hat. In Evas Fall dient die Kindlichkeit auch dazu, ihre Überlegenheit aufgrund ihrer übernatürlichen Fähigkeiten (zum Beispiel Dinge zu wissen) gegenüber ihren Mitmenschen zu verschleiern.

Viele der übernatürlichen oder dämonischen Frauenbilder, die zur Denkfigur der Femme fatale zu rechnen sind, stammen von antiken Figuren oder aber vom Feindbild der Hexen. Hilmes stellt zum Beispiel fest, dass die Hexe, die «mit dem Teufel im Bunde stehende Frau, die über geheime Kräfte verfügt und diese auch einsetzt», als Femme fatale aus ihrem Exil zurückkehrt. Sowohl die Hexe als auch die Femme fatale werden «als Bedrohung einer etablierten Ordnung erfahren», «da sich ihre ‹Machenschaften› einer rationalen Kontrolle entziehen» (Hilmes, 1990, 227). Entscheidend ist dabei nicht nur die übernatürliche Macht, sondern auch «die Verbindung von Sexualität und Aktivität» (Hilmes, 1990, 227). Die Hexe «war [...] die Inkarnation der leiblichen Sünde, der weiblichen Geschlechtsfunktionen, des tota mulier sexus» (Bovenschen, 1981, 288), wie es die Femme fatale ist – die Denkfigur, in der sich alle diese Mythen, Denkbilder und Diskurse vereinen.

Magda Motte schreibt in ihrer Untersuchung über biblische Frauenfiguren in der Literatur des 20. Jahrhunderts zu den potenziellen Femme fatale-Figuren, nämlich den Eva-Figuren:

[Es] resultiert das Bild von Eva als einem naturverbundenen, triebhaft-sinnlichen, dämonischen Wesen, untergeordnet dem geistbegabten, vernünftig handelnden Manne. Es wurde zudem im Laufe der Geschichte noch weiter auf die sinnlich-sexuellen Verführungs Kunst reduziert. [...] Aufklärung und Psychoanalyse gaben dem Eva-Bild noch andere Züge: Jene macht Eva zur mutigen, nach Erkenntnis strebenden Überwinderin der «paradiesischen» Einengung, diese zum Archetyp der grossen Urmutter, von der der Mann sich lösen muss.

Von alledem ist in den literarischen Werken etwas aufzuspüren. Je nach Alter, Geschlecht und Zeitgeist stellen die Autoren in Eva mal mehr den Prototyp der geschickten Verführerin, oder der sinnlichen Liebe dar, mal mehr das Urbild der Mütterlichkeit oder des Naturwesens (Motté, 2003, 19).

³³⁷ Mehr über die «infantilisierte Weiblichkeit» findet sich bei Pohle, 1998, 112ff. und in dieser Arbeit in Kapitel 5.

³³⁸ Zur Einordnung der Lulu als Femme fatale siehe auch Fussnote 307.

Die Vorstellung der Frau als Naturwesen, welches enger «mit den Kräften des vitalen Lebens» verbunden ist als der Mann, stammt aus der Romantik (Hilmes, 1998, 277) und wurde seither immer weiter reproduziert und stetig mit antiken Mythen verknüpft. Nietzsche identifizierte das Weibliche zum Beispiel mit dem Dionysischen (Glang-Tossing, 2013, 212), eine Verbindung, die für die oben geschilderte Szene, in der Eva den Wald niederbrennen möchte, hervorragend passt. In Oscar Peers Eva zeigen sich zwar Aspekte des von Motté erwähnten Naturwesens, jedoch wenig vom Urbild der Mütterlichkeit. Höchstens in dem Abschnitt, in dem Eva beim Pfarrer lebt und diesen ‹bemuttert›, könnte man Anzeichen davon erkennen, doch ist dies eher der Fähigkeit Evas zuzuschreiben, sich ihrem Gegenüber anzupassen, was wiederum für ihre Geschicklichkeit als Verführerin spricht.

Eva ist somit nicht nur durch ihren Namen dazu prädestiniert, sich in eine lange Ahninnenreihe von *Femme fatale*-Figurationen einzufügen. Sie verkörpert eine Ansammlung an Idealen, Vorstellungen und (Feind-)Bildern, die sich allesamt auf frühere mythologische Figuren zurückführen lassen, die die Denkfigur der *Femme fatale* geprägt und deren Vorstellungen reproduziert haben. Die Verbindung Evas mit diesen Figuren ist so augenfällig, dass sich die These aufstellen und untermauern lässt, dass die Darstellung Evas genau auf eine solche Verkörperung der Denkfigur abzielt. Eva röhrt in ihrer Darstellung gezielt an bestimmte Vorstellungen und Feindbilder, die an die Denkfigur anknüpfen und sich mit ihr assoziieren lassen.

3.2.2 Sexualität und Sünde

Bereits der Name³³⁹ der Protagonistin kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass es sich bei Eva um eine *Femme fatale* handeln könnte. «Eva» steht als Name für kokette, verführerische Weiblichkeit, was in zahlreichen Werken der Literatur belegt ist, z. B. in Heinrich von Kleist ‹Der zerbrochene Krug›, Imre Madách ‹Die Tragödie des Menschen›, Bertolt Brecht ‹Herr Puntila und sein Knecht Matti› (Motté, 2003, 19). Ausserdem gilt die biblische Eva, die Adam dazu verleitet, vom Baum der Erkenntnis zu essen und sich somit gegen Gott zu versündigen, als eine der Urmütter aller Femmes fatales. Die Namensgleichheit der beiden Figuren ist zumindest ein Hinweis auf eine charakterliche Verwandtschaft.

Weiter ist der tödliche Ausgang der Geschichte für zwei der sie umwerbenden Männer ein wichtiger Aspekt für die Charakterisierung Evas als *Femme fatale*. Je mehr man sich mit der Figur Eva und mit der Denkfigur der *Femme fatale* beschäftigt, desto mehr bekommt man den Eindruck, dass sich der Autor Oscar Peer hier an einer Art Charakteristikumskatalog für die *Femme fatale* abgearbeitet hat. Umgekehrt könnte man anhand der Eva wohl beinahe eine Art Katalog für die Denkfigur der *Femme fatale* erstellen.

Sinnlichkeit und Attraktivität ist denn auch ein wichtiger Faktor in Evas Darstellung. Praktisch alle in der Geschichte vorkommenden Männer erwähnen ihre körperliche Attraktivität, und auch vom Erzähler wird diese geschildert (Peer, 2013, 10, 128, 153, 186). Die Beschreibung von Evas Aussehen bleibt jedoch grundsätzlich eher uneindeutig. Es ist die Rede von einer vorteilhaften

³³⁹ In der 2003 erschienenen Neuauflage heisst die Hauptfigur ausserdem nicht Eva Lanz sondern Eva Diabelli (Peer, 1980, 4). Hier spielt sogar der Nachname auf einen Bund mit dem Teufel an. Später im Text wird der Teufel Herr Diabelli genannt – dies auch in der allerneusten Ausgabe (Peer 2013, 192).

Figur, von Attraktivität, von einem angedeuteten, regenfeuchten Körper. Am eindeutigsten ist die Szene, in der Erwin Schütt einen Blick auf Evas Busen unter ihrem Leibchen erhascht. Diese Szene existiert jedoch nur in der deutschen Version. In der romanischen Version sieht er lediglich «sia fatscha concentrada, sia chavlüra, seis bels mans agils»³⁴⁰ (Peer, 2013, 90).

Evas Sexualität existiert vor allem in der Fantasie dieser Männer um sie herum. Die Männer wünschen sich eine intime Beziehung zu ihr, doch werden diese Wünsche kaum je erfüllt. Erwin Schütt glaubt zum Beispiel, ein Verhältnis mit ihr zu haben, doch hat er sie nicht einmal geküsst. Als er dies einmal versucht, stechen ihn die Bienen, danach wird er von Eva jedes Mal abgewiesen. Zuerst mit der Ausrede: «Forsa nu’ns pudessna plü separar»³⁴¹ (Peer, 2013, 90), danach weist sie ihn direkter ab, «cun üna vusch da glatsch»³⁴² (ebd. 112). Wenn er sie fragt, ob sie ihn liebe, bejaht sie zwar, jedoch scheinen diese Bekundungen (zumindest aus Sicht der Lesenden) immer ironischer und hämischer (ebd. 92, 112) – ein Beispiel dafür ist die eben genannte Ausflucht vor dem Küssen.

Eine Sexszene zwischen Eva und einem Mann gibt es denn auch nur einmal im Buch, nämlich zwischen Perl und Eva, und sogar hier ist man sich nicht sicher, ob diese wirklich stattgefunden hat oder ob nur in Perls Fantasie, da dieser danach überraschenderweise nicht in ihrem, sondern in seinem Bett aufwacht und sich nicht erinnern kann, wie er nach der (angeblichen) Liebesnacht dorthin gekommen ist (ebd. 192).

Diese Nacht erscheint als Höhepunkt der Geschichte zwischen Perl und Eva, möglicherweise als Höhepunkt der gesamten Geschichte, wobei Perl in einer Prolepsis darüber reflektiert, ob es nicht ein Fehler gewesen sei, Eva zum Preiselbeersammeln in den Wald mitzunehmen. Er selbst verortet den Wendepunkt in ihrer Beziehung also nicht beim Sex selbst, sondern (sehr biblisch) im gemeinsamen Pflücken von Früchten. Besagte Szene, in der Eva in Raserei verfällt und beinahe den Wald abbrennt, geht der gemeinsamen Nacht voraus. Nach der Szene im Wald spitzt sich die Situation zwischen den beiden zu. Perl kommt gedanklich nicht mehr von ihr los. Er sieht sie, auch wenn er sie nicht anschaut (ebd. 188), und wenn er sie anschaut und ihr nahe ist, schwindelt ihm (ebd. 190). Abends erscheint Eva dann plötzlich nicht mehr in ihren bei Perl üblichen braven, puritanischen Kleidern,³⁴³ sondern mit rotem Rock und Ausschnitt. Perl sucht in der Bibel nach Zitaten, die ihn in seiner Askese bestärken, doch stattdessen findet er nur solche, die ihn zu Eva hinzuweisen scheinen (ebd. 188). Danach scheint Eva Perl bei einer Annäherung erst noch abzuweisen. Erst nach Mitternacht erscheint sie diesem völlig nackt im Flur, als er vom Badezimmer zurück ins Bett gehen will. Sie verführt ihn jedoch nicht nur körperlich:

Ella as tegna cun dua bratscha vi da seis culöz, ella til bütscha, ella til tira sainza fadia sün seis let: «Perche at dostar, cur cha'l mumaint es bler plü ferm co tü svess? Nu savavast cha'l mumaint es suuent una grazcha dal tschêl?»

³⁴⁰ Wortwörtlich: «ihr konzentriertes Gesicht, ihre Haarmähne, ihre schönen, agilen Hände». Deutsche Version: «der Anblick Evas, wie sie hier am Boden kniete, ihre nervigen Hände, ihre konzentrierte Miene, ihr Haar, ihr Leibchen, unter dem er ihren Busen sah» (Peer, 2013, 91).

³⁴¹ «Vielleicht könnten wir uns nicht mehr trennen» (Peer, 2013, 93).

³⁴² «Eiskalt» (Peer, 2013, 115).

³⁴³ Mehr dazu in Kapitel 3.2.5.

El barbotta: «Tascha – che sast tü da la grazcha, e da mai svess?»
 «Tuot saja! Eu sa pustüt cha tü hast ingionà tia charn.»
 «Eu pens a mi'orma.»
 «Ma quella es eir üna part da tia charn ... Uschigliö nu'm branclessast uossa uschè ferm. Nu badast cha tü'm branclast cun corp ed orma? Be tia büschmainta, quella disturba – davent cun tuot, hast inclet, davent, davent – schi güda tantüna ün zich, sü culla bratscha, davent cun tuot – e cun quist, e cun quist [...]. O hast forsa temma da tia mamma, ch'ella pudess darcheu gnir aint dad üsch? O temma dal puchà e da l'eterna perdiziun? Meis pover Anton, nu t'angoschiar, in tuots cas vegni cun tai, fin giosom, tü sast ingioia – giò'l crematorium dal signur Diabelli. T'impaissa be, nus duos ans branclond aint illas flommas, units aint il fö – il simbol da la gronda paschiun.»³⁴⁴ (Peer, 2013, 192).

In dieser Szene ist sie ihm sowohl sexuell (aufgrund seiner mangelnden Erfahrung) als auch geistig überlegen. Sie kennt seine Schwächen und Geheimnisse und wendet diese geradezu argumentativ gegen ihn an, so zum Beispiel der Umstand, dass seine Mutter ihn als Kind bestrafte, wenn er die Hände unter die Bettdecke steckte (um Selbstbefriedigung zu verhindern, was jedoch nicht explizit gesagt wird). Sie überwältigt ihn physisch und psychisch – typisch für die Femme fatale: Der Mann wird zum Opfer der weiblichen Sexualität (Catani, 2005, 92). Oder anders gesagt, ihre Sexualität ist bedrohlich, sie berauscht den Mann und beraubt ihn seiner Macht und Stärke (Simkin, 2014, 5).

Ausserdem verbindet Eva in ihrem Verführungsmonolog ihre Leidenschaft mit dem Element Feuer, was umso passender erscheint, da Perl ja während der Szene, in der sie im Wald Feuer entfacht für sie entbrannt ist. Perls Angst vor dem Höllenfeuer wandelt Eva in eine erotische Fantasie um, in der sie die Hitze der Hölle als Symbol für ihre brennende Leidenschaft verwendet. Weiter stellt Eva hier selbst eine Verknüpfung ihrer Person mit der Hölle fest, indem sie diese als das Krematorium des Herrn Diabelli bezeichnet (man erinnere sich, Diabelli ist auch Evas Nachname), sie impliziert damit also, dass der Teufel gar ihr Vater ist.

Am nächsten Morgen wacht Perl in seinem eigenen Bett auf. Eva ist fort, möglicherweise auch, weil er sie am Morgen abwies, als sie an die Wand zu seinem Zimmer klopfte. Danach geht Eva zurück ins Wirtshaus und scheint ein (mehr oder weniger intimes) Verhältnis mit einem ihrer vorigen Verehrer, Bruno Fimian, zu beginnen: «[...] ed el vezza chi s'inclegian

³⁴⁴ Sie hielt sich an seinem Hals, küsst ihn, zog ihn mühelos auf ihr Bett. «Warum dich wehren, wenn der Augenblick stärker ist als du selbst? Wusstest du nicht, dass der Augenblick eine Gnade sein kann?»

Er stotterte: «Was weisst du von der Gnade – und von mir selbst?»

«Alles weiss ich. Ich weiss vor allem, dass du dein Fleisch verraten hast.»

«Ich denke an meine Seele.»

«Aber die ist auch nur ein Teil deines Leibes – sonst würdest du mich nicht umarmen; merkst du nicht, wie du mich mit Leib und Seele hältst? Nur deine Kleider, die stören mich; weg damit, fort, fort, Arme hoch, so mach doch, weg damit, und damit auch [...]. Oder hast du Angst vor deiner Mutter, sie könnte plötzlich wiederkommen und dich schlagen? Oder vor der Sünde und der ewigen Verdammnis, die man euch eingeredet hat? Armer kleiner Priester, nur keine Angst, im schlimmsten Fall komme ich mit dir, bis zuunterst, du weisst wohin – in das grosse Krematorium des Herrn Diabelli. Dann werden wir zusammen verbrennen, fest umschlungen wie jetzt, vereint in den Flammen und im Feuer, diesem Sinnbild der grossen Leidenschaft.» (Peer, 2013, 193).

fich bain – tschantats sülla cuotscha, Bruno culla rain vers el, Eva sün seis bratsch, culs mans in seis chavels»³⁴⁵ (Peer, 2013, 218). Beobachtet wird die Szene vom Wirt des Wirtshauses, der ebenfalls in Eva verliebt ist. In seiner Eifersucht schiesst er auf Fimian, es kommt zum tödlichen Kampf zwischen den beiden Männern. Es entsteht der Eindruck, dass Eva sich nur mit Fimian einlässt, um genau einen solchen Kampf zu provozieren. Als der Wirt sie nämlich einige Zeit zuvor auf Fimian anspricht, animiert sie ihn dazu, mit diesem zu kämpfen (ebd. 214, mehr dazu weiter unten im Kapitel). Auch dass besagte Konfrontation auf dem Dach des Wirtshauses stattfindet, spricht dafür, dass Eva einen solchen Zusammenstoss bewusst hervorrufen wollte, schliesslich müsste sie Fimian ja nicht gleich vor der Nase ihres eifersüchtigen Arbeitgebers treffen.

Generell scheint Eva von der körperlichen Liebe gar nicht so viel zu halten, wie sich die Männer um sie herum wünschen. In den Augen der Männer erscheint sie verheissungsvoll, sie scheint Küsse und Liebesnächte zu versprechen, jedoch finden diese kaum einmal statt und ihre Antworten auf derlei Anfragen sind vage bis ironisch (ebd. 90, 92, 214).

Der Kanzlist wird nach einem weiteren Annäherungsversuch sogar von einer Biene in den Penis gestochen, in gewisser Weise durch die Natur (sprich durch Eva) für seine Lust bestraft (ebd. 122). Eine weibliche Jouissance³⁴⁶ existiert in *Eva ed il sonch Antoni* nicht wirklich respektive nur in der oben genannten Szene mit Perl, und auch hier erscheint ihre Sexualität nicht triebhaft, sondern eher zielgerichtet. Evas Sexualität dient vielmehr dazu, die Jouissance der Männer zu erwecken respektive aufzudecken.

Eva strahlt Sexualität aus, bringt sie in gewisser Weise sogar ins Dorf mit, denn die Leute haben nach ihrem Erscheinen wieder mehr Sex, sogar in ihren Vorgärten (Peer, 2013, 63). Auch der Pfarrer entwickelt eine Obsession zu dem Thema, fragt er doch nicht nur danach, ob Eva mit diesen «cumpogns»³⁴⁷ (ebd. 144) geschlafen habe, sondern befragt gierig den Kanzlisten nach den Orten, an denen er mit Eva Sex gehabt haben soll: «El sa precis che ch'eu manaj ... Ha'la permiss alch plaschair? – Es El gnü sün Seis quint? Ha? – Pür ch'El confessà! Per exaimpel aint illa chamonna d'aviöls? [...] Ch'El dia la vardà! Ingioa esa capità?»³⁴⁸ (ebd. 127). Dies scheint jedoch ziemlich umsonst zu sein. Von Perl auf ihre mutmasslichen sexuellen

345 «[...] und er sah, dass sie sich gut verstanden. Sie sassen auf der Pritsche, Bruno wandte ihm den Rücken zu, Eva auf seinen Knien, ihre Hände in seinem Haar.» (Peer, 2013, 219).

346 Jouissance ist ein von Lacan geprägter Begriff, für den triebhaften Drang zur Befriedigung der triebhaften, sexuellen Lust. Dieser muss laut Lacan von «kulturellen Geboten und Kodes geziugelt werden [...], um eine Stelle innerhalb der von einer paternalen Autorität regierten symbolischen Ordnung einzunehmen [...]. Lacan nutzt diesen Begriff aber auch, um zu verdeutlichen, dass das Lustprinzip zwar die kulturell auferlegten Verbote und Beschränkungen befolgt, diese aber gleichzeitig ein Verlangen nach deren Überschreitung auslösen, ein Verlangen also, das auf etwas jenseits dieses Lustprinzips gerichtet ist» (Bronfen, 2015, 36). «Weibliche Jouissance als Ausdruck der Grenze, die dem Bereich symbolischer Gesetze vom System her gesetzt ist, weist demzufolge auch immer darauf hin, dass das den Verzicht auf Genussfordernde paternale Gesetz nicht alles ist, was es über die Befriedigung des Begehrens zu sagen gäbe. So dient die weibliche Jouissance einerseits dazu, eine Ausnahme innerhalb des Systems kultureller Kodes zu bezeichnen und deren Totalität in Frage zu stellen. Andererseits spielt sie jene Ambivalenz durch, die im Bildrepertoire der westlichen Kultur an der Konstruktion von Weiblichkeit im allgemeinen festgemacht und ausgehandelt wird» (Bronfen, 2015, 39).

347 «Brüder» (Peer, 2013, 147), im übertragenen Sinn gemeint. Wortwörtlich: «Kumpanen».

348 «Sie wissen genau, was ich meine. Hat sie Ihnen – hm? – sind Sie bei ihr auf Ihre Rechnung gekommen? Na? – Zum Beispiel in der Bienenhütte?» (Peer, 2013, 127).

Beziehungen angesprochen, antwortet Eva jedoch «tuot schmorta»³⁴⁹: «Eu nu sun tantüna na üna pitana»³⁵⁰ (ebd. 144).³⁵¹

Hier wird durch die literarische Figur selbst eine Verbindung zur Prostituierten hergestellt, wobei in Perls Frage nach ihren Sexualpartnern zumindest aus Evas Perspektive der Vorwurf der Prostitution mitzuschwingen scheint, zumal sie dies so explizit von sich weist. Diese Verbindung an sich ist typisch – sowohl für die Denkfigur der Femme fatale als auch für Hexen-Figuren.³⁵² Sowohl die Prostituierte als auch die Hexe sind Randfiguren, die dem Mann jedoch in einem bestimmten (Wissens-)Bereich überlegen sind. Bei der Hexe ist dies das Wissen um die Magie, bei der Prostituierten (das Wissen um) die Sexualität. In der Denkfigur der Femma fatale vereint sich beides. So auch in der Figur der Eva: «ella introducescha la figura da la stria sco prostituada»³⁵³ (Rosselli, 2011, 183). Bovenschen beschreibt sogar einen Wandel der Hexenfigur hin zur Prostituierten,³⁵⁴ zu «bürgerlichen Gebrauchsgebildern» unter der «ideologischen Glocke der Weiblichkeitssbilder» (Bovenschen, 1981, 295). So fand auf der ideologischen Ebene eine Institutionalisierung eben dieser Figur statt. Die unkontrollierbare Hexe wurde, «in ein stabiles Sozialgefüge eingebettet» (Bovenschen, 1981, 293), zur kontrollierbaren Prostituierten.

Eva weist Perls impliziten Vorwurf von sich, natürlich, weil sie sich bei Perl in ganz bestimmtter Weise präsentiert (mehr dazu weiter unten). In Anbetracht des oben genannten Wandels, der Domestizierung der Hexe in Form der Prostituierten, lässt sich ihre Antwort auch noch anders interpretieren. Eine Bannung ihres Seins in die Form der Prostituierten passt Eva nicht, weil sie eben noch viel mehr ist. Ihr mysteriöses Wesen, ihre Unberechenbarkeit passt nicht zur klaren Funktion der Prostituierten in der Gesellschaft. Sie ist, wie sich später herausstellt, wie die Prostituierte auch in sexueller Weise übermäßig, jedoch lässt sich bei ihr weder Lust noch wirkliche Freude am Sex feststellen. Wie bei der Prostituierten ist ihre Sexualität Mittel zum Zweck, ihr Eros wird funktionalisiert (Hilmes, 1990, 223).³⁵⁵

Der Zweck ist dabei, so banal es klingen mag, die Verführung zur Sünde. Eva stellt – wie ihre Namensvetterin in der Bibel – die personifizierte Verführung dar und wird von Perl auch des Öfteren so genannt (Peer, 2013, 126, 128). So wird in *Eva ed il sonch Antoni* häufig auf den Sündenfall angespielt und dies nicht nur in Form von Evas Namen: Eva reicht Perl in einer Szene beispielsweise einen Apfel (ebd. 141), sie vergleicht sich und Anton mit Adam und Eva

³⁴⁹ In der deutschen Version: «masslos betroffen» (Peer, 2013, 147), wortwörtlich eher «ganz perplex», «ganz verblüfft».

³⁵⁰ «Ich bin doch keine Dirne» (Peer, 2013, 147).

³⁵¹ Hier unterscheidet sie sich von vielen typischen Femme fatale Figuren, deren Sexualität oft ungezügelt und unverhüllt dargestellt wird (Simkin, 2014, 5). Allerdings zeigt sie sich in der oben zitierten Liebesnacht mit Perl durchaus unverhüllt und ungezügelt.

³⁵² Siehe zum Beispiel auch bei Kraft: «[...] die Prostituierte. Ihre Stammutter ist Eva, ihr mythisches Vorbild die Sirene, und ihr Freiraum liegt jenseits der Grenze der Gesellschaft, aus der sie ausgestossen ist» (Kraft, 1993, 48).

³⁵³ «Sie führt die Figur der Hexe als Prostituierte ein» (VC).

³⁵⁴ Je nach Interpretation auch zur Aufbegehrenden (Bloch, 1912), Wahnsinnigen (Szasz, 1974), Intellektuellen (Michelet, 1974) oder Emanze bzw. Feministin (Riatsch, 2015).

³⁵⁵ Die Verknüpfung respektive das problematische Spannungsverhältnis von Eros und Macht ist laut Hilmes essenziell für die Femme fatale (Hilmes, 1990, 10). Diese Funktionalisierung des Eros entspricht der sprichwörtlichen Darstellung von Schönheit oder Sexualität als «Waffe der Frau».

(ebd. 183) (man beachte auch die Ähnlichkeit der beiden Namen Anton und Adam) und beim Blättern in der Bibel findet Perl immer wieder Stellen, die zu Eva führen (ebd. 187). Als sie ihn in ihrem Zimmer verführt, wird gesagt, sie sei «nüda sco quella prüma duonna aint il paradis terrester. Quia ningün paradis, be üna chombretta modesta cun pac a glüm»³⁵⁶ (ebd. 190). Auch findet die Liebesnacht statt, nachdem die beiden gemeinsam Preiselbeeren pflücken waren (ebd. 174ff.). Auch dies eine Anspielung auf das Pflücken der verbotenen Frucht, wobei die rote Farbe der Preiselbeeren gleichermaßen Verführung und Leidenschaft symbolisiert, wie sie an die rote Farbe des Apfels erinnert.³⁵⁷ Ausserdem ist die Preiselbeere auch aus verschiedensten Überlieferungen als Frucht der Verführung bekannt (Heyl, 1897, 86; Lönnrot et al., 2018, V. 50).

Eva steht allerdings nicht nur für die Verführung zur Sünde in Form von Fleischeslust, sondern generell für die Verführung zu jeglicher Lust und Sünde.³⁵⁸ Beispielsweise setzt sie Perl ein verführerisches Essen vor, welches dieser zuerst verteufelt, danach aber doch davon isst und sogar zweimal nachschöpft (ebd. 154f.). Auch arbeitet sie zu Beginn im Wirtshaus und sorgt dafür, dass die Leute mehr (zu viel) trinken, tanzen, singen und ausgelassen feiern. Deswegen werden die Bewohner auch faul und wollen nicht mehr arbeiten. Das gesamte Dorf wird gefährdet, weil nicht genug Männer³⁵⁹ zur Gemeindeversammlung kommen und deswegen nicht über Rüfeverbauungen abgestimmt werden kann, um das Dorf vor einem neuen Erdrutsch zu schützen.³⁶⁰ Der Gärtnergehilfe stiebt Orchideen, um sie seiner Geliebten zu schenken, der Bäckersgehilfe verkauft heimlich Brötchen und steckt das Geld in die eigene Tasche, und der Briefträger öffnet private Briefe (ebd. 52). Aber Eva stiftet auch selbst aktiv zum Diebstahl an, indem sie so tut, als würde sie eine solche Tat beeindrucken oder für richtig halten (ebd. 81, 84, 86). Danach bringt sie den Bestohlenen überhaupt erst auf die Idee, einen Diebstahl zu vermuten (ebd. 97). Die Unruhe geht also nicht nur von ihrer Person aus, sie sorgt aktiv dafür.

Neben den bereits genannten Todsünden Völlerei, Trägheit (die Leute werden zu faul für Versammlungen und Arbeit) und Wollust verursacht sie auch Habgier (ebd. 70, 106f.), Hochmut (ebd. 132), Zorn (ebd. 67³⁶¹, 192) und natürlich Eifersucht. Somit ist die ganze Palette an Sünden, die das Christentum kennt, vertreten.³⁶² Von der Eifersucht sind als Erstes die Ehefrauen der Männer betroffen, die Eva begehrten (ebd. 48f., 108f., 110), danach die Männer untereinander und Eva stachelt sie zusätzlich aktiv an – bis zur Gewalttat:

356 «[N]ackt wie jene erste Frau im Garten Eden. Hier allerdings kein Eden und kein Paradies, sondern nur ein von aussen schwach beleuchtetes Zimmerchen» (Peer, 2013, 191).

357 Im biblischen Originaltext ist lediglich von einer Frucht die Rede (Mos 1, 3, LU), der Apfel ist allerdings eine sehr geläufige Interpretation dieser Frucht.

358 Laut Hilmes stehen die Fähigkeiten zur Verführung für gewöhnlich im Zentrum der Erzählungen um die Femme fatale (Hilmes, 1990, 10).

359 Das Buch ist folglich zu einer Zeit angesiedelt, in der die Frauen das Stimmrecht noch nicht hatten.

360 Über den Erdrutsch, der einmal das Dorf heimgesucht hat, wird mehrmals gesprochen. Eine neuerliche Rüfe hängt die ganze Zeit über als drohende Kulisse im Hintergrund.

361 Die Szene mit Perls Zornesausbruch im Wirtshaus erinnert dabei an die Tempelreinigung aus der Bibel, auch wenn das Wirtshaus natürlich kein Tempel ist.

362 Pfarrer Perl konfrontiert sie auch mit einer Auflistung all ihrer Vergehen. Nachzulesen unter Peer, 2013, 142.

I vaiva cumanzà uschena, cha Eva d'eira adüna plü suvent vi pro Bruno, chi tilla daiva uras privatas d'intagliar e da far intarsias. Per ella alch tuottafat nouv, ella d'eira entusiasmada, passantaiva seis temp liber in sia ufficina e gniva lura a chasa cun üna deliz-chusa odur da lain frais-ch. Kilian couschaiva da la rabgia. Ün bel di tilla ha'l simplaing vuglü scumandar dad ir inavant vi pro quel. Eva ha respus: «Tü nu m'hast da scumandar gnanca zich. Sch'eu sun paschiunada da lavurar cun lain, es quai mia roba privata. E scha Bruno am plascha, es quai eir meis affar. El es in man da Dieu ün tip fascinant.»

«Hei, ün bel tip fascinant – sco ultimamaing pro'l fö. Ün chapitani da pumpiers stuorn sco ün mül!»

«El nu pudaiva ingiavinar ch'inchün metta fö a teis tablå.»

«El nu vala neir uschigliö üna püpa tabac. Quai es be ün bluffer pueril, ün bajader, ün femnin ed uschigliö üna nolla. A quel füssi bun da liquidar be cun ün man.»

«Schi fa il bain e muossa – eu sun d'accord. Tü bajast e bajast, ma bler daplü nu sast far. Eu less üna jà verer fats!»

«Bain», disch Kilian, «schi dimena fats! Eu sun perinclet. Tü hast vuglü! Pro la prüm'ocasiun til fetsch'ir in paglia.»

«Bravo! Finalmaing üna decisiun dad hom. – Ma fa attenziun, el es fich ün ferm.»³⁶³
 (Peer, 2013, 214).

Das Gespräch erinnert an das Klischee eines Streits zwischen einem eifersüchtigen Ehemann und seiner ihn betrügenden oder zumindest eifersüchtig machen wollenden Ehefrau, und dies obwohl Eva und Kilian kein Verhältnis miteinander haben. Er ist lediglich ihr Chef im Wirtshaus. Trotzdem provoziert sie ihn und er lässt sich provozieren. Dabei ruft sie aktiv zur Gewalt auf, sie wolle einmal «Taten sehen» (ebd. 215).

Eva verkörpert also nicht nur Sexualität, sondern generell die Sünde – und zwar alle Sünden, die sich im Christentum vorkommen. Dies macht sie zum explizisten Feindbild, das sich ein Pfarrer wie Anton Perl vorstellen kann, als dessen Gegenspielerin sie in der Erzählung dargestellt wird. Es ist ein Feindbild, das die Denkfigur der Femme fatale sehr stark prägt. Gleichzeitig wird Eva so zum Sinnbild für jegliche Versuchung, für Ängste und Wünsche gleichzeitig, und zwar für sakrale als auch für säkulare.

³⁶³ Angefangen hatte es damit, dass Eva immer öfter bei Bruno war, in seiner Werkstatt, wo er ihr Gratisunterricht in Holzschnitzerei und Intarsieren erteilte. Sie war davon begeistert, verbrachte ihre Freizeit bei ihm und kam nachher mit einem herrlichen Holzgeruch nach Hause. Kilian kochte vor Eifersucht. Eines Tages wollte er ihr schlichtweg verbieten, sich weiterhin mit Bruno zu treffen. «Du hast mir rein nichts zu verbieten», sagte sie. «Wenn ich gern mit Holz arbeite, ist das meine Privatsache. Und wenn mir der Bruno gefällt, dann gefällt er mir eben. Er ist nun einmal ein rassiger Kerl.»

«Jawohl, rassig – wie letzthin beim Brand. Ein stockbesoffener Feuerwehrkommandant.»

«Er konnte nicht riechen, dass jemand deine Scheune anzündet.»

«Er ist auch sonst nichts wert. Ein Bluffer, ein Schwadroneur, ein Schürzenjäger und sonst nichts. Den könnte ich zerdrücken wie eine Fliege.»

«Bitte, wenn du der Stärkere bist, dann zeig es ihm doch. Du schwätzt drauflos, aber viel mehr kannst du nicht. Ich möchte einmal Taten sehen.»

«Gut, also Taten. Du hast es gewollt. Bei der nächsten Gelegenheit werde ich ihn zu Brei schlagen.»

«Bravo! Endlich einmal ein männliches Wort. Aber pass auf, er ist sehr stark» (Peer, 2013, 213f.).

Eva wird zur Antagonistin nicht nur für Perl, sondern durch die Bedrohung, die sie für den Frieden Faluns darstellt, zur Antagonistin für die gesamte Dorfbevölkerung, wobei sie gleichzeitig auch ein Stück weit als deren Erlöserin vom rigiden Regime des Pfarrers stilisiert wird. In gewisser Weise wird Eva auch «zu einer Gestalt des Protests gegen bürgerliche Doppelmorale» (Hilmes, 1990, 227) – und verarbeitet hiermit auch einen subversiven Aspekt der Denkfigur *Femme fatale*.

3.2.3 Tod und Todesssehnsucht

Die oben bereits gezeigte Verknüpfung von Gewalt oder verbotenen Dingen mit der sexuellen Lust spielen im gesamten Text eine wichtige Rolle. Eva verführt zu beidem, sowohl zur Sünde als auch zu Gewalt, und beides verstärkt sich gegenseitig im Wechsel, so wie jeweils auch Schmerz und Erotik im Text verknüpft zu sein scheinen. Erwin Schütt empfindet den Schmerz beim Bienenstich als Lust (Peer, 2013, 94), der Arzt wirft seinem Freund dem Pfarrer vor, er liebe seinen Schmerz (ebd. 99) und als Eva Perl verführt, ruft sie ihn dazu auf, sie ruhig zu schlagen, denn Schläge seien nur ein Beweis seiner Liebe: «*Tia rabgia nu d'eira inguott'oter co ün'amur s-chatschada*»³⁶⁴ (Peer, 2013, 192).

Eva übt Gewalt aus, wenn auch eher psychische Gewalt, durch ihre Manipulation, ihre Verführung und das daraufhin «eiskalte» Abweisen (ebd. 114, 115). Nur einmal «streicht» sie Erwin Schütt in einem körperlichen Gewaltakt Sägemehl ins Gesicht, als dieser sie küssen möchte. Danach eilt sie davon (ebd. 87). Dies kann somit eher als Abwehrreaktion verstanden werden, ihr plötzliches Verschwinden steigert bei Erwin jedoch auch das Verlangen nach ihr, womit auch hier wieder eine Wechselwirkung zwischen Lust und Gewalt gegeben wäre.³⁶⁵ Diese Wechselbeziehung steigert sich letzten Endes unter Evas (Ver-)Führung zur endgültigen Katastrophe, zum Tod.

Die Gefahr macht auch einen Teil von Evas Faszination aus, zumindest für ihren Gegenspieler Anton Perl. Bereits früh scheint er von ihr in den Bann gezogen, sie lässt ihm keine Ruhe (ebd. 104). Als er sich ihr hingibt, heißt es dann, dass er im Moment ihrer Umarmung den Tod akzeptiere, «*Forsa pervi da quai eir quel sbrai enorm, chi para dad tendscher sur l'aigna vita oura*»³⁶⁶ (Peer, 2013, 194). Wobei sich hier auch eine sexuelle Anspielung verbirgt. Parallelen zwischen Todesvorstellungen und Orgasmuserleben finden sich in der Literatur viele,³⁶⁷ weswegen der Orgasmus manchmal auch «la petite mort» genannt. Unter diesem Aspekt lässt sich auch folgende Passage lesen, in der sich der Erzähler direkt an Anton Perl richtet und sagt:

Perche nun est darcheu tuornà vi pro ella, cur cha tü d'eirast plain desideri; tü vessast pudü murir in sia bratscha – mo natüral, Anton, dà tantüna pro cha ti'amur d'eira sco

³⁶⁴ «Dein rabiater Zorn war nichts anderes als verdrängte Liebe» (Peer, 2013, 193).

³⁶⁵ Natürlich hat auch die Zurückweisung und die damit einhergehende Unerreichbarkeit Evas einen Einfluss auf Erwin Schütt's Verlangen nach ihr. Mehr dazu in Kapitel 3.2.4.

³⁶⁶ «Vielleicht deshalb auch der gewaltige Schrei, der weit über sein eigenes Dasein hinauszugehen schien» (Peer, 2013, 193).

³⁶⁷ Zum Beispiel in Shakespeares *Much Ado About Nothing* (Shakespeare, 2023, 183) oder in *King Lear* (Shakespeare, 2023, 209).

üna brama da la mort. Tü vessast pudü murir da spür'amur, ed al listess temp vaivast temma³⁶⁸ (Peer, 2013, 194, 196).

Perl sehnt sich also laut Erzähler nach der Liebe genauso wie nach dem Tod. Ob dieser hier sinnbildlich auch für den Orgasmus steht, lässt sich nicht abschliessend sagen. Der sexuelle Aspekt spielt jedoch bestimmt eine Rolle. Und dass diese Todessehnsucht gerade in Verbindung mit einer Femme fatale auftaucht, ist typisch für die Denkfigur.³⁶⁹ Trotz seines Wunsches (oder vielleicht gerade deswegen) wird Perls Leben verschont, er bleibt aber gebrochen zurück (ebd. 224).

Dafür endet die Geschichte, wie schon gesagt, für Bruno Fimian und den Wirt tödlich. Die beiden fallen im Kampf vom Dach des Wirtshauses. Eva sitzt währenddessen daneben, ordnet ihr Haar und schaut zu, wie sie einander umbringen (ebd. 220). Das Bild, das hier von Eva gezeichnet wird, erinnert an die Undine oder Meerjungfrauen, die sich das Haar bürstend Seeleute in den Tod locken. Passend dazu stürzen die beiden auch in die Tiefe hinab, so wie die Seeleute in die Tiefen des Meeres hinabgezogen werden. Pohle liest an diesem Bild die männliche Angst vor dem Versinken beziehungsweise die Angst vor dem Fall in übermächtige Sinnlichkeit ab (Pohle, 1998, 71).

Die literarische Figur Eva bewirkt ohne jeden Zweifel den fatalen, ja tödlichen Ausgang der Erzählung. Während sie, wie oben geschildert, erst zum Kampf anstiftet und diesem nachher halb-gelangweilt, halb-interessiert beiwohnt, stammt die von ihr ausgehende Bedrohung nicht von einem «allverschlingenden Eros», sondern von dessen Instrumentalisierung (Hilmes, 1990, 228f.). Der Tod ist kein Produkt ihrer ungehemmten Sinnlichkeit, allerdings wird er von ihr nicht nur in Kauf genommen, sondern er wird von ihr bewusst hervorgerufen – auch dies macht Peers Eva zu einer typischen Repräsentantin der Denkfigur Femme fatale.

3.2.4 Fremdheit

Für Eva selbst endet die Geschichte nicht mit dem Tod. Sie verlässt das Dorf. Sie wird nicht von ihrer eigenen Fatalität eingeholt, sondern verschwindet einfach wieder, wie sie es von vornherein angekündigt hat (Peer, 2013, 78):

Cur ch'ella passa in üna tscherta distanza sper il funaral via, doz'la il cheu e guarda nan, ma cun üna tschera curiusamaing distanziada, sco sch'ella nu cugnuschess a quista glieud. In fuond ingün nu sa chi ch'ella es – üna duonna gnüda i nu's sa dingionder, cun üna fatscha umana ed estra³⁷⁰ (Peer, 2013, 228).

³⁶⁸ «Warum nicht nachgeben, wo doch dein ganzes Wesen sich nach ihr sehnte? Du hättest vor Sehnsucht in ihr untergehen mögen, du hattest geradezu den Wunsch, in ihren Armen zu sterben. Gib es doch zu, dass dein Liebeswahnsinn zugleich Todessehnsucht war» (Peer, 2013, 195).

³⁶⁹ Eine ähnliche Faszination äussert sich auch in Figuren der *Femme fragile*, einem aus der Romantik stammenden Gegenstück der *Femme fatale*. In der rätoromanischen Literatur findet sich die *Femme fragile* jedoch eher selten. Siehe auch Kapitel 4.2.3.

³⁷⁰ «Als sie in einem gewissen Abstand an der Versammlung vorbeikam, schaute sie herüber, jedoch mit einer seltsam unbeteiligten Miene, als kenne sie diese Leute nicht. Niemand wusste, wer sie eigentlich war – eine Frau mit einem menschlichen und zugleich fremden Gesicht» (Peer, 2013, 227).

Eva wird hier also nicht für ihre Übermächtigung abgestraft, wie andere Figurationen der *Femme fatale* (Hilmes, 1990, 228). Allerdings wird auch hier die alte (patriarchale, religiöse) Ordnung in Falun³⁷¹ wiederhergestellt, die vor Evas Auftauchen herrschte, die Ordnung «preservà da privels e dad influenzas estras»³⁷² (Peer, 2013, 6). Dass Eva die Personifizierung dieser fremden Einflüsse ist, wird bereits auf den ersten Seiten deutlich gemacht, wo sie immer als «die Fremde» tituliert wird (ebd. 15, 19, 33). Dies geschieht jedoch häufiger häufiger in der deutschen Version des Textes. In der rätoromanischen Version wird sie nur einmal konkret als «l'estra» bezeichnet (ebd. 10). Es herrscht jedoch auch hier kein Zweifel daran, dass sie nicht zu den Dorfbewohnern gehört. Immer wieder wird ihre Besonderheit betont, zum Beispiel in ihrem ersten Gespräch mit dem Wirt, ihrem zukünftigen Arbeitgeber (ebd. 18), gleichzeitig ist auch ihre Natürlichkeit immer wieder ein Thema. Und gerade weil immer wieder betont wird, wie natürlich, wie menschlich sie erscheint (ebd. 10, 18, 228), scheint dies ungewöhnlich zu sein, denn wenn sie natürlich und menschlich wäre, wäre dies wohl kaum erwähnenswert.

Diese Menschlichkeit, die in der Erzählung auch spezifisch den Frauen zugeschrieben wird³⁷³, ist zweifellos geprägt von der Vorstellung domestizierter Triebe, von der Idee eines Menschen, der durch Vernunft und gesellschaftliche Vorstellungen (und Zwänge) seine Emotionen und Bedürfnisse kontrolliert – wobei dieser Mensch selbstverständlich ein Mann ist. In dieser Ideologie findet sich denn auch die bürgerliche Vorstellung vom dualen Geschlechtscharakter wieder. Auf der einen Seite steht der Mann, der seine Gefühle, seine Triebe durch Vernunft kontrolliert, auf der anderen Seite die Frau, deren Emotionalität dazu führt, dass Triebe und Körperlichkeit Oberhand haben. Durch den positiv besetzten Begriff der Menschlichkeit als Synonym für die Natürlichkeit, beziehungsweise Triebhaftigkeit bekommt die triebhafte Frau an dieser Stelle jedoch einen neuen, helleren Anstrich, während der Mann durch seinen Kontrollzwang als problematisch markiert wird.

Grundsätzlich ist Eva also als Fremdkörper in der von Kontrolle geprägten Umgebung des Dorfes Faluns zu betrachten, wobei sie gleichzeitig eine Bedrohung für eben dieses kontrollierte Milieu darstellt.

Das Attribut der Fremdheit findet sich in der rätoromanischen Literatur bei vielen literarischen Figuren, die als traditionelle Verkörperungen der Denkfigur *Femme fatale* konzipiert sind.³⁷⁴ Dies ist wohl mit der relativ starken und ausgeprägten Tradition der Heimatliteratur zu erklären, in der Fremdheit gleichbedeutend mit Neuerungen aller Art als das Feindbild schlechthin

³⁷¹ Auch der Ortsname Falun kann als sprechender Name interpretiert werden, das (deutsche!) Wort Fall (wie Sündenfall?) ist darin bereits inbegriffen. Das rätoromanische Augmentativsuffix -un macht aus dem Fall einen tiefen Fall. Im Rätoromanischen gibt es außerdem das Verb «fallar» für «fehlgehen», «misslingen», «sich irren», «sich täuschen», teilweise gar für «unrecht tun», «sündigen». Das Potenzial für einen allegorischen (sündhaften) Absturz des Dorfes ist also schon im Ortsnamen enthalten.

³⁷² «[B]eschützt vor Gefahren und fremden Einflüssen» (Peer, 2013, 7).

³⁷³ «Bel esa pustüt chi sun qua eir las duonnas; sainza duonnas manca simplamaing qualchosa, in lur cumpagnia dvainta tuot plü uman.» (Peer, 2013, 202); «Frauen gehörten einfach dazu, ohne Frauen fehlte einfach etwas, mit ihnen wurde alles menschlicher.» (Peer, 2013, 203).

³⁷⁴ Zum Beispiel in *Accord* oder *Viadi sur cunfin* ebenfalls von Oscar Peer, in *La Jürada* von Jon Semadeni, aber auch bei Autorinnen wie Chatrina Filli, *La legenda dal Lai fop*, oder bei Selina Chönz *Flur da Sted* oder *Terra alva*. Mehr dazu in Kapitel 3.4.2.

angesehen wurde (Badilatti, 2008, 80). Da viele Femme fatale-Figurationen, beispielsweise die Ria aus Jon Semadenis *La Jürada*, jedoch deutschsprachig sind³⁷⁵ und gerade deswegen als fremd und fatal für die Gemeinschaft gelten, könnte dieses Feindbild auch auf die Spracherhaltungsbewegung und die damit einhergehende Angst vor dem Verdrängen durch die deutsche Sprache in Zusammenhang gebracht werden (Badilatti, 2008, 80).³⁷⁶

Es bleibt jedoch zu bemerken, dass obwohl die im Textgenannten Ortschaften rätoromanische Namen haben (Falun, Planai, Crasta, Valdez) und einige Personen rätoromanische Namen tragen, die Sprache im gesamten Text *Eva* nie eine Rolle spielt. Es wird nicht erwähnt, welcher Sprachgemeinschaft die Bewohnerinnen und Bewohner angehören, jedoch scheint Eva die gleiche Sprache zu sprechen, da nie ein Akzent oder eine Sprachbarriere erwähnt wird, was sicher der Fall wäre, würde Eva eine andere Sprache sprechen.³⁷⁷ Falls das fiktive Dorf Falun also rätoromanischsprachig wäre, müsste Eva ebenfalls aus einem rätoromanischen Gebiet stammen, vielleicht sogar aus einem Ort des gleichen Idioms, wodurch sie schon gar nicht mehr so fremd wäre – zumindest nicht nach rätoromanischen Massstäben. Vieles spricht also dafür, dass das Setting kein spezifisch rätoromanisches sein soll und dass die Sprachsituation bewusst ausgeklammert wurde – was dafür sorgt, dass die Geschichte in jeder Bergregion spielen und somit eine gewisse Allgemeingültigkeit zumindest für ebendiese erlangen kann.

Generell wird (sprach- und medienüberbreifend) bei vielen Figurationen der Femme fatale die Figur durch ihre Andersartigkeit vom Setting der Geschichte abgehoben, und meist sind diese zusätzlich von einer gewissen Exotik geprägt. Stott spricht in ihrer Untersuchung der Femme fatale-Figuren im britischen Fin-de-siècle von «images of Otherness» (Stott, 1992, 31). Beispiele für solche Frauenbilder wären die «African queen» (Stott, 1992, VIII), die «native (black) woman» (Stott, 1992, VIII), die Vampirin (Blinderman, 1972, 57; Stott, 1992, VIII), die «dark lady» (Blinderman, 1972, 57), die «Jewess» (Blinderman, 1972, 57) oder konkreter «the foreigner as dark lady» (Blinderman, 1972, 62). Auch in der nordamerikanischen Tradition ist die Femme fatale oft als Fremde dargestellt, meist von unbestimmter osteuropäischer oder asiatischer Herkunft (Marambio & Rinka, 2010, 172).³⁷⁸ Ganz offensichtlich spielt hier ein ganz bestimmtes Feind- oder Angstbild in diese Figuration der Femme fatale hinein, wenn auch ein anderes als das der Rumantschia. Es ist die neuzeitliche Angst des modernen Nordamerikas vor dem Kommunismus, welche repräsentiert wird durch eine gefährliche Frau, die aus einer vom Kommunismus geprägten Regionen stammen könnte (Russland, China, Korea, Vietnam etc.). Dies ist ein weiteres Beispiel dafür, wie vielseitig und wandelbar eine Denkfigur wie die Femme fatale ist. Je nach Zeit, Kultur oder Medium nimmt sie andere Formen an, bleibt jedoch im Kern dieselbe. Sie verkörpert eine beziehungsweise mehrere diffuse und weniger diffuse Ängste.

³⁷⁵ Fremdsprachige Frauen, die positiv besetzt sind, sprechen dabei in der rätoromanischen Literatur eher selten Deutsch. So ist Karin aus *La müdada* von Cla Biert eine Dänin (Biert, 2012) oder die Geliebte des Bauern in *La runa*, ebenfalls von Biert, eine Französin (Biert, 2020d). Mehr zur Femme fatale bei Cla Biert in den Kapiteln 3.4.2 und 3.4.4.

³⁷⁶ Mehr dazu in Kapitel 3.4.2.

³⁷⁷ Wie es bei den oben erwähnten Texten der Fall ist.

³⁷⁸ Marambio und Rinka benutzen den Begriff Vamp zur Beschreibung einer glamourösen, exotischen Frau, die als herzlose Verführerin hilfloser Opfer bekannt ist (Marambio & Rinka, 2010, 172). Diese ist mit der Femme fatale gleichzusetzen.

Diese Ängste beruhen im Kern meist auf der Angst vor dem Anderen, wobei sich dieses Andere anhand von Binaritäten wie den folgenden von Stott beschriebenen festmachen lässt: white/black, good/evil, man/woman, self/other, subject/object, presence/absence, law/chaos, occidental/oriental (Stott, 1992, 33). Said benutzt den Begriff der binomialen Opposition, um den kulturellen Prozess zu beschreiben, der die Wirklichkeit in verschiedene Kollektive einteilt:

Languages, races, types, colors, mentalities, each category being not so much a neutral designation as an evaluative interpretation. Underlying these categories is the rigidly binomial opposition of «ours» and «theirs», with the former always encroaching on the latter (even to the point of making «theirs» exclusively a function of «ours»). This opposition was reinforced not only by anthropology, linguistics and history, but also, of course, by the Darwinian theses on survival and natural selection, and – no less decisively – by the rhetoric of high cultural humanism (Said, 1978, 227).

Diese Unterteilung von «unserem» und «ihrem» in Saids Definition macht klar, inwiefern diese Kategorien immer der Kultur unterworfen sind, welche die Unterteilung vornimmt. Das «ihre» ist immer vom «unseren» abhängig, das eine definiert sich über das andere, wohingegen das «unsere» immer Subjekt ist. Spätestens hier sollte klar werden, dass dieser Prozess ganz ähnlich funktioniert wie die Abgrenzung des Weiblichen vom Männlichen, wie von Simone de Beauvoir etc. kritisiert.

Es kann also nicht überraschen, dass die Femme fatale, wenn sie die Angst vor dem Fremden per se verkörpert, nicht nur für die Angst vor dem Fremden im geografischen, sprachlichen oder ethnischen Sinne, sondern auch für die Angst vor dem fremden Geschlecht, der fremden Sexualität steht. Die Femme fatale ist somit «a sign, a figure who crosses discourse boundaries, who is to be found at the intersection of Western racial, sexual and imperial anxieties» (Stott, 1992, 30). Sie birgt das Potenzial nicht nur eine, sondern ganz viele verschiedene Vorstellungen von Normativität aufzudecken.

Evas Fremdheit liegt weniger in einer orientalischen Exotik. Eine solche findet sich höchstens, als Eva einmal Nasi Goreng kocht, was bei Perl für einen Ausraster sorgt, weil er das unchristlich findet (Peer, 2013, 154f.). Ihre Fremdheit beruht jedoch ebenfalls auf einer physiognomischen Markierung der Andersartigkeit. Zum einen sind dies das rote Haar und die grünen Augen. Diese sind zwar nicht fremd im exotischen Sinne einer Mata Hari, einer traditionellen Femme fatale-Figur,³⁷⁹ jedoch sind beide Eigenschaften die jeweils seltensten genetischen Varianten ihrer Art und somit durchaus von einer gewissen Ausgefallenheit. Zum anderen wird aber auch ihr Gesicht und ihr Blick immer wieder als fremd oder eben ungewöhnlich (oder ungewöhnlich menschlich) bezeichnet. Der mysteriöse Blick sei denn auch etwas vom typischsten für die Femme fatale, sei er doch «particular revelatory of the darkness within» (Blinderman, 1972, 57), und tatsächlich ist er es, der die Bewohnerinnen und Bewohner Faluns nachts nicht schlafen lässt (Peer, 2013, 10, 12).

³⁷⁹ Mata Hari hat als traditionelle Femme fatale das Stereotyp der weiblichen Spionin geprägt, das auf abwertenden Vorstellungen sowohl von Exotik als auch weiblicher Sexualität und Verrat beruht (White, 2010, 72).

Möglicherweise beruht ihr Anderssein, ihre Fremdheit denn auch auf etwas anderem als auf dem Schlichten «nicht von hier» stammen. Eva ist auch fremd, weil niemand in Falun Genaueres über sie weißt. Nicht nur ihr Blick ist mysteriös, sie selbst ist es. Sie hat einen unbegrenzten Blick (ebd. 10), sie ist anders, aber keiner kann dieses Anderssein genau beschreiben (ebd. 80). Und das ist es wohl auch, was ihre Faszination ausmacht. In der gesamten Geschichte erfährt man wenig über sie.

Man weiß eigentlich nie, was Eva denkt, was wiederum typisch ist für die *Femme fatale* (Neale, 2010, 190). Auch über ihre Vergangenheit erfährt man praktisch nichts. Gemäß eigener Aussage ist sie ehemalige Krankenschwester (Peer, 2013, 36). Zweimal erwähnt sie, dass ihr Vater Imker war und dass daher ihre Erfahrung mit Bienen röhrt (ebd. 82, 96). In der ersten Auflage des Buches heißtt Eva außerdem, wie bereits erwähnt, noch Eva Diabelli statt Eva Lanz. Wenn sie dann, als sie Anton Perl verführt, davon spricht, dass sie beide dafür im Krematorium des Herrn Diabelli landen werden, könnte man dies durchaus als Aussage über ihren Vater interpretieren. Sie wäre demnach die leibhaftige Tochter des Teufels. Clà Riatsch spricht in Anbetracht der möglichen Lesarten von einem «absurden Wink mit dem Scheunentor» oder dann von einer «selbstironischen mise en abîme des Feindbild-Motives» (Riatsch, 2015, 147f.). Einmal erwähnt sie ihren Vater und ihre Grossmutter mütterlicherseits, um Perl zu erklären, woher ihre emotionalen Ausbrüche kommen; dies liege in der Familie und sie könne nichts dafür, dass sie unzurechnungsfähig sei (ebd. 158, siehe auch Kapitel 3.2.1).

Nur in wenigen Szenen bekommt man beim Lesen den Eindruck, etwas von Evas eigentlichem Charakter auffangen zu können. Meist betrachtet man sie aus der Perspektive der anderen Figuren oder des Erzählers. Praktisch nie nimmt der Erzähler ihre Sichtweise ein, zwar wird geschildert, worin ihre Begeisterung für Bruno Fimian besteht (wegen des «herrlichen Holzgeruchs», ebd. 215) und dass sie sich fragt, warum der Hirte alle Schafe erkennt, obwohl sie alle gleich aussehen (ebd. 199)³⁸⁰, jedoch beruhen diese Beschreibungen immer auf Aussagen Evas. Eine Ausnahme bildet die Feststellung: «Üna jada ch'ella es vi da la platta da gas, preparond il café, bad'la co ch'Anton tilla observa da quai absaint.»³⁸¹ (ebd. 150), wobei diese auch auf einer Beobachtung des Erzählers einer möglicherweise überraschten Reaktion Evas auf Antons Blick beruhen könnte. Wenn es um Eva geht, ist der sonst allwissende Erzähler auf Beschreibungen, Beobachtungen und Zitate angewiesen.

Was man definitiv über den Charakter der Figur Eva sagen kann, ist, dass sie sich häufig leicht spöttisch oder ironisch gegenüber anderen äussert, ja sich ein wenig über sie lustig macht. Dies zeigt sich beispielsweise in den Gesprächen mit Schütt, in denen er ihr seine Liebe gesteht,³⁸² oder als Perl sie darauf hinweist, dass freizügige Kleidung bei ihm verboten sei:

³⁸⁰ Allerdings fragt sie nur in der deutschen Version sich selbst. In der rätoromanischen Version steht lediglich, «Eva [...] dumonda» (Peer, 2013, 198). Die Frage könnte also auch an jemand anderen gerichtet sein und muss folglich keine interne Perspektive darstellen.

³⁸¹ «Einmal, während sie das Essen brachte, fiel ihr auf, wie er sie halb abwesend betrachtete» (Peer, 2013, 151).

³⁸² «Ma Eva – tü nu varast brich invlidà – nus ans amain tantüna?» – «Natüral, ferventamaing. Ma uossa n'haja da lavurar [...]», «Aber Eva, du hast hoffentlich nicht vergessen – wir lieben uns doch?» – «Aber natürlich. Inbrünstig. Nur lass mich jetzt bitte in Ruhe, ich habe zu tun. [...]» (Peer, 2013, 112, 115).

Anton as sofla il nas, lura disch el: «Schoccas cuortas e büschmainta cun decoltè avert lessa lura avair scumandà in quista chasa; pro mai nu fa quai effet.»
 Eva manaja tmücha: «Lura nu fessa dabsögn da scumandar.»³⁸³ (Peer, 2013, 138).

Interessant ist, dass gerade an dieser Stelle, an der Eva aufmüfig gegenüber Perl ist, gesagt wird, dass sie schüchtern sei («tmücha»). Der Gegensatz zwischen der Beschreibung und ihrer Aussage erweckt den Eindruck, dass die Schüchternheit Evas nur gespielt wird, um Perl oder sogar die Erzählerfigur beziehungsweise die Lesenden hinters Licht zu führen.

Mit dem frechen Widerspruch setzt sich Eva über Perls Autorität hinweg. Diese Art von Spott ist ein weiteres Symbol für ihre (Über-)Macht. Sie demonstriert Intelligenz und rhetorische Überlegenheit, zwei Bereiche, die im dualen Geschlechterkonzept im Bereich des Männlichen verortet werden. Indem Eva in diese Sphäre vordringt und diese sogar gegen die Männer wendet, mit denen sie zu tun hat, gewinnt sie auf einer weiteren Ebene Macht über diese. Lachen bedeutet immer auch einen kleinen Kontrollverlust. Wenn man jemanden zum Lachen bringt oder – noch gravierender – wenn man andere dazu bringt über eine Person zu lachen, bekommt man Macht über diese Person beziehungsweise Personen. Deutlich wird dies beispielsweise, als Eva von der Polizei befragt wird, und sie deren Fragen mithilfe von Ironie entkräftet:

«Tuots pretandan ch’Ella sapcha ün zichin daplü co tschels. I dischan eir ch’Ella haja quella saira fat üna traïs-chä cun quist Bartel.»
 «Ah, uschena. Ed El craja ch’eu til n’haja lura svelt surmanà dad ir a metter fö? Dieu perchüra che testa fina ch’El es!»
 «Ma tuottüna, Ella til tegna pel culpabel?»
 «Eu? Schi co? Quel nun es tantüna bricha nar!»
 «As stoja esser nar per metter fö?»
 «Natüral chi’s sto esser nar – quai stuvessat savair.»
 Il cumissari: «I’s po metter fö eir per divertimaint.»
 «Ma nöglia Bartel! Quel nun es pervers.»³⁸⁴ (Peer, 2013, 206, 208).

In dieser polizeilichen Befragung stellt Eva ihr Gegenüber durch ihre Gegenfragen bloss, ja sie gibt diesem gar durch den ironischen Nachsatz «che testa fina ch’El es» zu verstehen, dass sie ihn für dumm hält. Sie sieht sich eindeutig in einer stärkeren Position und scheint anders als im

³⁸³ «Anton schneuzte sich, erklärte dann: „Kurze Röcke und Kleider mit weitem Ausschnitt sind in diesem Haus verboten. Bei mir verfängt das nicht.“

Sie sagte schüchtern: „Dann bräuchten Sie es eigentlich nicht zu verbieten“ (Peer, 2013, 139).

³⁸⁴ «Weil Sie, wie es heißt, die Leute von Falun weitaus am besten kennen. Man sagt auch, sie hätten an jenem Abend mit diesem Bartel getanzt.»

«Na und? Meinen Sie, ich hätte ihn dabei zur Brandstiftung verführt? Herrgott, sind Sie schlau!»

«Aber Sie halten ihn für den Täter?»

«Wieso? Der ist doch nicht verrückt. Der hatte auch keinen Grund, Feuer zu legen.»

«Muss man denn verrückt sein, um Feuer zu legen?»

«Natürlich muss man verrückt sein. Sollten Sie eigentlich wissen.»

«Man kann es ja auch zum Vergnügen machen.»

«Aber nicht Bartel – der ist doch nicht pervers.» (Peer, 2013, 207).

Gespräch mit Perl nicht im Geringsten eingeschüchtert – geschweige denn, dass sie eine solche Schüchternheit vortäuschen möchte. Sie ist ausgesprochen kaltschnäuzig.

Evas plötzliche Gefühlsausbrüche implizieren bisweilen jedoch, dass auch diese Kaltschnäuzigkeit nur Fassade ist. Einer dieser Gefühlsausbrüche findet in der bereits erwähnten Szene beim Preiselbeersammeln im Wald statt, wo sie ausgelassen zu singen und zu tanzen beginnt, und Perl beinahe verhöhnt («Juheee! Halloo, sar ravarenda Perl, perla da mia vita! Am vezza’L? Qua sü suna, sün quista chanzla natürala»³⁸⁵ (Peer, 2013, 176); «Herr Antonius Varus, wau wau wau wau, schnäderengräng, schnäderengräng teräng täng täng», Peer, 2013, 179) und ihn später auch noch duzt und sogar eine Kurzform seines Vornamens verwendet («Tonil!», «Toooni», Peer, 2013, 178) und schliesslich beginnt, die Bäume anzuzünden:

Ella gnanca nu doda, sota cun sa s-chacla d’ün bös-ch a tschel, tils dond fö, i sfom-giaja, casü ils utschels as fan davent. Anton ha miss giò sia sadella e cuorra via, per tilla tschüffer. Ella mütscha, s’inchambuorgia e crouda per terra cun ün sbrai güz, saglia in pè e’s fa davent. El cuorra davo stendond la bratscha, ma ella es plü viscla co el, ella sota be intuorn el, riond e dond güvels, fa üna svouta e sta lura dandettamaing davo el, til gnond pellas spadlas. Anton tschüffa sias chanvillas, as volva sainza tilla laschar ir. I sun tuots duos our d’flà, i sadajan, as guardond, intant ch’el tegna amo adüna seis mans; sia fatscha be qua davant el, si’ögliada dvantada s-chüra³⁸⁶ (Peer, 2013, 180).

Oben wurde diese Darstellung Evas bereits mit den rasenden Mänaden der Antike in Verbindung gebracht sowie mit dem Verständnis der Frau als Naturwesen, als unkontrollierbare Urkraft. Gerade wegen des Kontrastes mit anderen Szenen, in denen sie sehr kontrolliert, ja gar berechnend wirkt, stellt sich jedoch die Frage, ob dieser Ausbruch von Eva beabsichtigt und keineswegs unkontrolliert ist. Evas Undurchsichtigkeit trägt dazu bei, dass die Lesenden auch ihren Gefühlsausbrüchen nicht mehr trauen, um auf ihren Charakter zu schliessen. So ist es auch, als sie sich mit Perl über das Nasi Goreng streitet:

Eva as tschainta grittantada e cun fatscha incotschnida, cumainza lura a cridar: «Uoss’am n’haja datta talmaing fadia, ed El refusa! Eu poss far che ch’eu vögl, e tuot es fos. Esa mia cuolpa, sch’eu sa cuschinär be cun amur?» E sün quai sbraj’la: «Til stuvessi forsa ödiar, uman impussibel ch’El es!»³⁸⁷ (Peer, 2013, 154, 156).

³⁸⁵ «Juchee! Halloo, Herr Pastor Perl! Perle meines Lebens! Sehen Sie mich? Da oben bin ich, auf dieser natürlichen Kanzel ...» (Peer, 2013, 179).

³⁸⁶ «Sie hörte ihn nicht einmal, hüpfte mit ihrem Schäckelchen noch zu andern Bäumen, zündete an, es flackerte, oben flogen Vögel davon. Anton hatte seinen Kessel niedergelegt und rannte ihr nach. Sie wich ihm lachend aus, stolperte und fiel hin, kreischte, sprang wieder auf; sie entkam ihm spielend, stand plötzlich hinter ihm und umklammerte seine Schultern. Er ergriff ihre Handgelenke, drehte sich um, ohne sie loszulassen. Sie keuchten beide, Evas Gesicht nahe vor ihm, ihre Augen dunkel, nur lachte sie jetzt nicht mehr» (Peer, 2013, 181).

³⁸⁷ «Eva liess sich auf ihre Bank fallen, puterrot vor Zorn, begann schliesslich zu weinen: „Jetzt habe ich mir eine solche Mühe gegeben, und Sie wollen nicht essen! Ich kann tun, was ich will, und alles ist falsch. Ist es meine Schuld, wenn ich nur mit Liebe kochen kann?“ Dann schrie sie buchstäblich: „Verlangen Sie eigentlich, dass ich Sie hasse, Sie Unmensch?“» (Peer, 2013, 157).

Ihre Ausbrüche erscheinen, analog zur Erklärung bezüglich ihrer Unzurechnungsfähigkeit («eu nu poss our da mia pel, da temp in temp am tschüffa simplamaing la schnarra»³⁸⁸, Peer, 2013, 158) sehr kindlich oder jugendlich, was, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Eva schon fast 30 Jahre alt ist, wiederum leicht künstlich wirkt – der Streit über das Essen noch mehr als der Ausbruch im Wald. Wahrscheinlich, weil ersterer schon beinahe wieder ein Kliches einer Streits zwischen Tochter und Vater oder Ehefrau und Ehemann zu sein scheint, wohingegen der Ausbruch im Wald eher wirkt, als würde an dieser Stelle ihre «wahre Natur» durchbrechen.

Trotzdem ist auch dieser Eindruck auf die Erwartungen der Lesenden zurückzuführen, die durch die vielen bereits erwähnten Verknüpfungen mit übernatürlichen Figurationen geweckt werden.

Der Umstand, dass Eva fremd ist, dass man wenig Konkretes über sie weiß, macht sie zu einer «leeren Identität» (Hilmes, 1990, 221). Jede Person (Figuren wie Lesende) kann in sie hineininterpretieren, was sie möchte. Dies ist typisch für Figurationen der Femme fatale. Sie bekommen selten eine Backgroundstory (White, 2010, 75). So bleiben sie geheimnisvoll. Sie werden zu Projektionsflächen für die Fantasien ihrer Umwelt. Gleichzeitig scheinen sie sich jedoch auch diesen Wünschen und Erwartungen anzupassen.

Gleiches gilt für Eva. So scheint sie bei ihrem Auftauchen bei Pfarrer Perl ganz verwandelt. Sie ist plötzlich brav, mädchenhaft,³⁸⁹ später dann sogar puritanisch gekleidet und frisiert (Peer, 2013, 148). Sie verhält sich auch anders, ist schüchtern (ebd. 138), zeigt ein «grundanständiges Benehmen», wie Perl sagt (ebd. 147), sie hat auch nur Kirchenbücher bei sich, als sie bei Perl erscheint (ebd. 138). Das grüne Samtkleid, das sie bei ihrer Ankunft (und ihrer Abreise) in Falun trägt, hängt im Schrank ihres Zimmers im Wirtshaus. Auch im Wirtshaus passt sie sich den Umständen an. Sie ist die perfekte Gastgeberin, plaudert mit allen, trägt geschmackvolle und simple Kleidung (ebd. 26, 109). Je nach Situation trägt sie auch mal eine rote Bluse, einen dunklen Rock und ein kleines Schürzchen, wodurch sie besonders auf den Kanzlisten sehr verführerisch wirkt (ebd. 108). Am Abend, als sie Perl verführt, trägt sie dann eine kurzärmlige Bluse und einen roten Rock (ebd. 186), obwohl dieser ihr verboten hat, solche Kleidung zu tragen (ebd. 138).

Diese «allegorischen Metamorphosen» (Hilmes, 1990, 221) sind denn auch ursächlich für die Monstrosität, die der Figur anhaftet. Sie wird monströs, übernatürlich, ja böse, gerade weil ihr unterschiedliche, «oft auch widersprüchliche Merkmale aufgebürdet werden»

³⁸⁸ «Von Zeit zu Zeit kommt es einfach über mich» (Peer, 2013, 159).

³⁸⁹ «Ella es vestida in möd ourdvart simpel, sco üna fantschelletta modesta. Culs chavels ha'la fat duos traschoulettes. Ella para be üna matta, tant cha per ün batterdögl as dumonda'l scha quai saja propa ella.» (Peer, 2013, 136), «Sie war auffallend schlicht gekleidet, sah heute aus wie eine unschuldige Magd, das Haar zu zwei Zöpfchen geflochten, was ihr etwas Mädchenhaftes verlieh. Während einer Sekunde fragte er sich, ob das überhaupt die gleiche Person sei.» (Peer, 2013, 137, 139).

(Hilmes, 1990, 223). Die Figur trägt dabei die «Spuren der abgelegten Gestalt, wenn auch nur implizit in sich [...]. Die Faszination liegt [...] im Changieren dieser mehrfachen Artikulation» (Bronfen, 2015, 11f.).³⁹⁰

Dank ihres chimärenhaften Charakters sind alle einzelnen Merkmale austauschbar. Die extreme Wandlungsfähigkeit der Femme fatale, die negativ als Gesichtslosigkeit gefasst werden kann, erklärt positiv gesehen ihre Dauerhaftigkeit (Hilmes, 1990, XII–XIII).

Möglicherweise ist auch genau diese Gesichtslosigkeit gemeint, wenn von Evas «menschlichem Gesicht» (Peer, 2013, 15, 227) die Rede ist. Evas Gesicht ist in dem Sinne wie das von jedem anderen Menschen, und dadurch kann jede/r darin das sehen, was er (oder sie) sich wünscht.

Die Verkörperung der Fremdheit findet sich zwar durchaus auch in anderen Figuren der Denkfigur Femme fatale, jedoch ist diese Eigenschaft bei Evas Figur besonders ausgeprägt. Zwar kann ihr Anderssein nicht auf ein sprachliches Setting zurückgeführt werden (sprachliche Unterschiede werden in *Eva ed il sonch Antoni* anders als in anderen rätoromanischen Werken mit Femme fatale-Figuren nicht erwähnt), jedoch verkörpert sie eindeutig eine Welt, die sich von der ländlich-religiös geprägten Umgebung Faluns abhebt.

Ihre Fremdheit wird jedoch nicht allein durch die Tatsache betont, dass sie eben nicht aus Falun stammt, sondern schlicht auch dadurch, dass so wenig über sie bekannt ist. Dies macht sie für eine weitere typische Funktion von Femme fatale-Figuren verfügbar:

3.2.5 Männlichkeit und Perspektive

Eva spiegelt in gewisser Weise also die Wünsche und Fantasien, aber auch die Ängste ihrer Mitmenschen. Es verwundert daher nicht, wenn Camartin in seiner Rezension des 1980 erschienenen Werkes über die Figur der Eva schreibt: «Ella ei buca ina dunna reala che sa co investar ses duns e ses beins»³⁹¹ (Camartin, 1980, 277). Zwar identifiziert er sie in dieser Analyse nicht als Femme fatale, jedoch beschreibt er einige Charakteristika der Denkfigur ziemlich genau:

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 umens³⁹² (Camartin, 1980, 276f.).

Mit dieser Analyse bringt Camartin es auf den Punkt. In *Eva* findet sich trotz des Titels keine weibliche Protagonistin, im Gegenteil, die Protagonisten (sowohl in Funktion als auch in Status)

³⁹⁰ Bronfen beschreibt an dieser Stelle zum einen die Faszination der Denkfigur des cross-dressings, jedoch auch die Faszination für die unterschiedlichen Figuren der Denkfigur der Femme fatale, die jeweils die Spuren ihrer Vorgängerinnen in sich tragen. Eva tut hier beides. Sie verkleidet sich auf der erzählerischen Ebene als brave Puritanerin, obwohl sie eigentlich als Trägerin des grünen Samtkleides ganz und gar nicht puritanisch zu sein scheint, auf einer Metaebene trägt ihre Figur jedoch auch Spuren ihrer Vorgängerinnen, der Hexen, Nymphen oder Sirenen in sich.

³⁹¹ «Sie ist keine reale Frau, die ihre Fähigkeiten und Reize bewusst einsetzt.» (VC).

³⁹² «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).

sind die Männer.³⁹³ Der Autor sei mehr mit der männlichen Blindheit als mit weiblichen Absichten beschäftigt, so Camartin (Camartin, 1980, 277).

Camartin nimmt mit seiner Feststellung gewisse Tendenzen der genderwissenschaftlichen Literaturanalyse vorweg. Er kritisiert, dass Peers Eva eben nicht bewusst mit den Erwartungen der Männer an ihr Geschlecht spiele (was die modernen Gender Studies oftmals als bewusste Performanz, als emanzipatorische Ermächtigung sehen), sondern dass der Fokus einzig auf den Bedürfnissen der Männer liege. Für Camartin liegt darin die Stärke des Werkes: Camartin unterstellt Oscar Peer die 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 Eva, wie der von Peer gesetzte Titel implizieren würde. Interessanterweise wurde der Titel in der Neuauflage später in *Eva ed il sonch Antoni* geändert.

In der NZZ wird Eva in einem Nachruf auf Oscar Peer als «die rätselhafteste Figur in Oscar Peers Werk» bezeichnet:

Halb engelhaft und halb diabolisch, halb Femme fatale und halb Mutter Courage, bringt Eva mit ihrer eigenen inneren Zerrissenheit auch manch Verborgenes jener Menschen zum Vorschein, denen sie begegnet und in deren Leben sie temperamentvoll eindringt. Entstanden ist daraus eine kleine «comédie humaine», eine burleske Parabel auf alles Menschliche und eine letzte Liebeserklärung an die sonderbaren Existenz in unserer Mitte (Bucheli, 2013).

In diesem Absatz wird Eva eine innere Zerrissenheit unterstellt, die so nicht belegt werden kann. Wie bereits festgestellt, erfährt man zu wenig über das Innenleben der Figur um eine solche Interpretation zu untermauern. Richtig scheint jedoch, dass sie «Verborgenes» zum Vorschein bringt, wobei dieses Verbogene weniger jenes von Menschen als vielmehr jenes von Männern zu sein scheint.

Viele Stellen im Textbeinhalten allerdings Kritik an diesem männlichen Innenleben, beispielsweise die parodistische Darstellung der lüsternen älteren Verehrer Evas. Zum Beispiel spricht der Erzähler von «tschartas modas da seniors», «Altherrenmätzchen» (Peer, 2013, 42, 43), auch werden die Männer als leicht manipulierbar und naiv portraitiert, wie zum Beispiel der Kanzlist Schütt (Peer, 2013, 92, 193). Dieser unternimmt durch Evas Anstiftung zum Diebstahl zum ersten Mal in seinem Leben «etwas Sensationelles» (Peer, 2013, 93), wovon er so begeistert ist, dass er mit sich selbst redet: «Sapperlotina! Qua cumpara üna tala duonna, tuots tilla vessan jent, e tü tilla conquistast in pac mumaint!»³⁹⁴ (Peer, 2013, 92). Der Duktus des Erzählers erinnert an die Beschreibung von Helden («Sein Herz glühte vor Tapferkeit», Peer, 2013, 93), wobei dies durch den eigentlichen Charakter Schütts ironisch gebrochen wird.

³⁹³ Dieses Phänomen findet sich auch in anderen Texten, zum Beispiel bei *Cara Laura* von Silvio Camenisch (Camenisch, 1984) und bei *Sabina* von Donat Cadruvi (Cadruvi, 1992b). Mehr zu diesen Texten siehe 3.4.7, 4.4.2, 5.4.6.

³⁹⁴ «Donnerwetter! Da erscheint eine solche Frau, und du schnappst sie den andern unter der Nase weg» (Peer, 2013, 93).

Wenn Schütt dann am Ende seines Monologes schliesst: «Daja ün destin? Natüral chi dà ün destin. Il destin fa l'occasiun – e l'occasiun fa l'hom.»³⁹⁵ (Peer, 2013, 92), dann ist dies nicht nur eine Anspielung auf das Sprichwort «Gelegenheit macht Diebe» womit der Mann indirekt mit dem Dieb gleichgesetzt wird, sondern auch eine Demaskierung von Schütt's illusorischer Vorstellung seiner Selbst und seiner Männlichkeit, widerspricht doch sein Charakter sehr der idealisierten, traditionellen Vorstellung von Männlichkeit. So parodiert der Erzähler die männlichen Figuren meist gerade dann, wenn sie über Eva fantasieren und damit ihre eigene Männlichkeit glorifizieren. Dies lässt hoffen, dass Camartin Recht hat und es sich bei Eva nicht nur um eine platte Männerfantasie handelt, sondern dass tatsächlich eine gewisse Reflexion über Rollenbilder und gesellschaftliche Konventionen beabsichtigt ist.

Clà Riatsch liest denn auch das ganze Werk als Parodie, «als eine ironisch, satirische, subversive Perspektive» auf den «männlichen Wahn der Hexenverfolgung» (Riatsch, 2015, 147f.) – welcher gleichsam eine Allegorie auf die Angst des Mannes vor der Frau darstellt. Dabei werde in *Eva ed il sonch Antoni* «faustick aufgetragen», was man an der sehr transparenten «freudschen Fabel des besessenen Verdrängers» sehe, «der sich seinen «dimuni» selbst erschafft» (Riatsch, 2015, 147f.). Damit ist die Figur Anton Perl gemeint, deren Besessenheit bereits früh im Text angetönt wird.

Auf Perls Angst vor der Frau wird nicht nur immer wieder angespielt, nein, sie wird sogar konkret thematisiert. Schon früh wird Perl vom Erzähler als Mann eingeführt, der einer fixen Idee anhaftet, da er eine gestörte Beziehung zu Frauen habe (Peer, 2013, 10): «[E]l vezzaiva la duonna (quant ridicul cha quai para!) sco portadra da forzas destructivas»³⁹⁶ (Peer, 2013, 10). Im Dialog zwischen Perl und seinem Freund, dem Arzt, wird es noch konkreter. Dieser wirft Perl Folgendes vor:

Heiei. Tü hast temma da la duonna. La duonna, quai es per tai il grond privel, la terribla demonia dal muond. Lapro nun hast ingün' experienza. Prouva tantüna. Per exaimpel cun la Eva dal «Sulai d'or». Quella gniss forsa amo jent, per müdar giò³⁹⁷ (Peer, 2013, 102, 104).

Erklärt wird dieses gestörte Verhältnis zu Frauen dann später mit Perls Mutter, die ihn als Kind geschlagen hat, weil sie glaubte, er würde masturbieren. Dabei schlägt sie ihn auch zwischen die Beine. Auch von seinem Vater erfährt er wenig Liebe, im Gegenteil, dieser lässt ihn, nachdem sich der junge Anton einmal gegen ihn auflehnte, mit zerschmettertem Knie unter einem Baum liegen, weil er dies für die gerechte Strafe für seinen Sohn hält (Peer, 2013, 164). Das Klischee des Mannes, der die Frau fürchtet, weil sie Gefühl und Sexualität verkörpert, wird so am Beispiel von Anton Perl durchexerziert.

³⁹⁵ «Gibt es ein Schicksal? Natürlich gibt es ein Schicksal. Das Schicksal schafft die Gelegenheit, und die Gelegenheit macht den Mann» (Peer, 2013, 95).

³⁹⁶ «[...] weil er (so komisch das klingen mag) den Frauen zerstörerische Kräfte zuschrieb.» (Peer, 2013, 11).

³⁹⁷ «Ja, ja, nichts ... Du hast Angst vor der Frau. Die Frau, das ist für dich die unheimliche Dämonie. Dabei hast du diesbezüglich gar keine Erfahrung. Versuch es doch einmal. Zum Beispiel mit der Eva Lanz. Die käme vielleicht ganz gern zu dir. Zur Abwechslung» (Peer, 2013, 105).

In den Szenen, in denen Eva aus Sicht des besessenen Perl geschildert wird, erscheint die Parodie denn auch am deutlichsten. Beispielsweise an der Stelle, an der Perl über Evas gesunden Menschenverstand staunt, wenn sie darüber referiert, dass es Bösewichte gibt, die ihr Leben lang unbehelligt bleiben, während Unbescholtene unter die Räder kommen, und er nicht begreift, dass dies als Allegorie auf die Rolle der Eva in der Geschichte zu verstehen ist (ebd. 154). Perl hält sich für klüger als Eva, ist erstaunt über deren Verstand (woraus man schliessen kann, dass er Frauen generell nicht viel Verstand zutraut) und erkennt nicht einmal ihre Klugheit und Überlegenheit ihm gegenüber.

Unterstrichen wird die Parodie des sich überlegen glaubenden Mannes noch durch verschiedene Kommentare des Erzählers. Wie oben gesagt, wird Antons Besessenheit, respektive seine Angst als «ridicul» bezeichnet (ebd. 10), Eva sei doch «la naturalezza in persuna» (ebd. 10). Dabei ist nicht ganz klar, ob der Erzähler hier die Position der restlichen Dorfbewohner und Dorfbewohnerinnen einnimmt, die Eva grösstenteils anders wahrnehmen als Perl, oder ob dies die Sichtweise des Erzählers selbst ist. Für Letzteres spricht, dass der Erzähler auch in anderen Szenen für Eva Stellung zu beziehen scheint. So heisst es beispielsweise:

Però, lectur, che vess tuot quai da chefar cun Eva? Co mâ s'imaginar ch'üna persuna uschè amabla füss inspiratura dal mal? Ella es cun tuots amiaivla, eir culs plü simpels. Sün via salüd'la fingià da dalöntschi, dozond il bratsch³⁹⁸ (Peer, 2013, 52).

Da hier der Lesende (in männlicher Form) direkt angesprochen wird, ist davon auszugehen, dass auch die Position des Erzählers deutlich gemacht werden soll. Die rhetorische Frage hat jedoch auch einen faden Beigeschmack, gerade weil sie im direkten Gegensatz zu den Ereignissen der Erzählung steht, in denen Eva beispielsweise den Kanzlisten Schütt zum Diebstahl überredet. Die Erzählerfigur ist bis auf wenige Ausnahmen omnizient, auch wenn er bisweilen auf bestimmte Figuren fokussiert (vor allem Perl, Kilian und Schütt). Die blinden Flecken in der Erzählung bestehen (wie bereits in Kapitel 3.2.4 beschrieben) aus Evas Figur und ihren Gedanken. Bis auf ein paar wenige bereits genannte Ausnahmen, die auf Aussagen Evas und Beobachtungen des Erzählers beruhen, erfährt man nichts über ihr Innenleben.

Gegen Ende der Erzählung scheinen diese blinden Flecken zuzunehmen. Wurde der Bienendiebstahl noch aus Schütt's Perspektive geschildert, so erfahren die Lesenden nichts über das Feuer im Dorf, respektive von wem es gelegt wurde und ob allenfalls Eva dazu angestachelt hat. Dies wird angedeutet, jedoch nie bestätigt (Peer, 2013, 206). Der omniziente Erzähler weiss nun plötzlich weniger als seine Figuren, aus der Nullfokalisierung wird eine externe.

Der Umstand, dass der Erzähler generell jedoch häufig die Perspektive der (männlichen) Dorfbewohner³⁹⁹ einnimmt, unterstreicht ebenfalls die These, dass es im Text vor allem

³⁹⁸ Die deutsche Version lautet: «Dabei war Eva die Freundlichkeit in Person, sie unterhielt sich mit allen, auch mit den Einfachsten und Ärmsten. Auf der Strasse grüsste sie von weitem, indem sie den Arm hob und leicht winkte. War es ihre Schuld, wenn sie durch ihr Wesen die Männer bezauberte und dadurch viele Frauen eifersüchtig machte?» (Peer, 2013, 53). Die Übersetzung ist jedoch nicht wortgetreu. Die Erzählinstantz wendet sich in der rätoromanischen Version direkt an den Leser: «Aber, Leser, was hat das alles mit Eva zu tun?» (VC).

³⁹⁹ Zwar wird an einigen Stellen auch die Sicht der Dorfbewohnerinnen auf Eva geschildert, jedoch auch dies meist aus der Perspektive der Ehemänner (beispielsweise bei Kilians Frau, Peer, 2013, 24ff.) oder aus der Perspektive des allwissenden Erzählers (Peer, 2013, 52).

um Männer und weniger um Frauen (oder eine Frau) geht. Dafür spricht auch, dass man sehr viel über Perls Hintergrund erfährt und darüber, warum er so ist, wie er ist. Auch wenn er, wie Eva, einer Karikatur gleicht, wird er durch seine Hintergrundgeschichte psychologisiert. Dies zeigt sich auch darin, dass sich der Erzähler an zwei Stellen sogar direkt an Perl richtet (ebd. 194, 196), so wie er sich auch einmal an den Leser richtet (ebd. 52). Bei Eva geschieht dies nicht. Sie scheint nicht ansprechbar, nicht durchblickbar zu sein, nicht einmal für den Erzähler. Er ist auf Evas eigene Aussagen und Taten angewiesen, um auf ihr Innenleben zu schliessen, was ihn im Grunde mit den Dorfbewohnern gleichsetzt. Eva ist hohler Gegenstand, leere Identität und Hülle, ein MacGuffin, ein Objekt, dessen Funktion darin liegt, die Handlung voranzutreiben (Stollery, 2014). In diesem Fall, die Menschen in Falun aus ihrer Starre zu erwecken und den Konflikt mit Perl zum Eskalieren zu bringen. Ihre Funktion ist es, dem Erzähler eine Geschichte über Männlichkeit zu ermöglichen.

Eva reproduziert zum einen aktiv ein gewisses Bild von Männlichkeit. Sie spricht beispielsweise von einer «decisiun dad hom» (Peer, 2013, 214),⁴⁰⁰ als sie Kilian Federspiel dazu bringt, sich mit Bruno Fimian zu schlagen. Gewalt ist für Eva offenbar männlich. Zum anderen wird Männlichkeit durch sie auch auf einer Metaebene dargestellt. So wird an ihrem Beispiel die männliche Lust durchexerziert, die erst auf dem Totenbett endet (ebd. 44), und damit einhergehend das menschliche Bedürfnis nach Liebe und Sexualität, das im puritanischen Umfeld Faluns unbefriedigt bleibt.

Eva bewirkt auch, dass sich die Männer um sie herum verwegener, mutiger, ja männlicher fühlen (ebd. 94). Sie gibt jedem von ihnen das Gefühl, besser und stärker zu sein als die anderen, indem sie jeden glauben lässt, er allein habe sie erobern können. «Gelegenheit macht den Mann» (ebd. 95) schliesst denn auch der Kanzlist in Anlehnung an das Sprichwort «Gelegenheit macht Diebe», als er davon überzeugt ist, er habe ihr, als sie gemeinsam die Bienen stahlen, auch das Herz rauben können. Auch denkt er, dass die Frauen (in seinem Fall Eva) möchten, dass sich der Mann in Gefahr begibt (ebd. 116).⁴⁰¹

Die Männer definieren sich über Eva als Objekt. Sie ist eine Trophäe, die sie sich gegenseitig unter die Nase halten wollen. Am deutlichsten wird dies vielleicht, als Perl versucht, Federspiel zu bestechen, damit dieser sie freigibt. Im Grunde versucht er beinahe, sie ihm abzukaufen. Federspiel möchte das jedoch nicht. Dabei spricht er von Eva als «quai», als Sache: «Ma sa'L, sar ravarenda, per mai nu's tratta be dals raps ch'eu guadogn. Eva, quai es per mai alch sco prestige, inclegia'L? Eu d'eira giò aint illa merda, ma uossa suna darcheu inchün.»⁴⁰² (ebd. 130, 132). Eva wird hier sogar sprachlich objektiviert. Sie sei für ihn «alch sco prestige», eine Art Statussymbol. Symbol seiner Männlichkeit. Das alles ist ausserordentlich typisch für die zugrunde liegende Denkfigur der *Femme fatale*:

400 «ein männliches Wort» (Peer, 2013, 215), wortwörtlich: «die Entscheidung eines Mannes» (VC).

401 Durch die Darstellung eines bestimmten Bildes von Männlichkeit wird auch eine bestimmte Vorstellung von Weiblichkeit respektive von der Rolle der Frau dargestellt. Diese definiert sich jedoch immer über sein Gegenüber. So empfindet Perl Hausarbeit zum Beispiel als lästig, ist froh dieses an eine Frau delegieren zu können, die diese «mühelos» macht (Peer, 2013, 144f.).

402 «Aber wissen Sie, es geht mir nicht nur um das Geld. Eva, das ist für mich so etwas wie Prestige. Verstehen Sie, ich bin wieder jemand.» (Peer, 2013, 133).

Die Femme fatale agiert nicht als Subjekt, kaum dass sie überhaupt handelt – meist ist ihre Funktion begrenzt auf die Ausstrahlung ihrer Präsenz, die «Aura ihres blossen Seins». (Im Tanz oder auch im Gesang kommt dies lediglich gesteigert zum Ausdruck.) Zum wertvollen Artefakt degradiert, fungiert sie als kostbares Objekt der Begierde. [...] Mit der Femme fatale als Projektionsfigur instrumentalisierter Sinnlichkeit wird dieser Zusammenhang enthüllt. Sie ist die aus patriarchalisch-misogynen Weiblichkeitssimaginationen zusammengesetzte Chimäre, die je nach Kontext Rollen und Masken wechselt. Die Frau ohne individuelles Gesicht und ohne eigene Geschichte ist den Wunsch und Wahnwelten einer Zeit entsprungen, in der die herrschende Prüderie sexuelle Obsession befördert (Hilmes, 1990, 246).

Diese Aura des Seins umgibt zweifellos auch Eva. Sie tanzt und singt (Peer, 2013, 148, 178, 206) und betört so die Männer um sie herum. Dabei sind die Männer offenbar wehrlos. Augenfällig wird dies zum Beispiel an der eigentlich eher harmlos erscheinenden Szene, in der Perl über die Kleidung der Frau reflektiert.⁴⁰³ Hier wird ihr Objektstatus noch gesteigert, indem Eva quasi zur Schaufensterpuppe verkommt. In Perls Fetischismus zeigt sich auch seine Angst vor der realen Weiblichkeit. Der weibliche Körper scheint ihm zu viel zu sein, und so konzentrieren sich seine Gedanken auf die Kleidung, die diesen Körper verhüllen und gleichzeitig berühren. Seine sexuelle Faszination geht vom Körper auf die Kleidung über.

Dass Eva als Projektionsfläche für die Wünsche (Sexualität, Liebe etc.) der Männer um sie herum dient, wurde bereits zur Genüge dargelegt. Gleichzeitig spiegelt sie auch deren Ängste. Grundsätzlich lassen sich diese alle auf die Angst vor Kontroll- und Machtverlust zurückführen, welche in der sexuellen Übermacht und der geistigen Überlegenheit der Femme fatale ihre Entsprechung findet. Die Macht, vor deren Verlust sich der Mann fürchtet, ist dabei stets eine patriarchale und beruht auf der Unterwerfung der Frau durch die vermeintlich geistige und körperliche Überlegenheit des Mannes, sowie auf einem dualen Geschlechterkonzept, das eben diese Überlegenheit stabilisiert. Sobald sich die Frau in irgendeiner Art Macht oder Übermacht verschafft, wie es die Femme fatale tut, wird das scheinbare Gleichgewicht der Binarität gekippt und die männliche Vormachtstellung bedroht. Die Femme fatale ist also der ultimative Albtraum des Patriarchats. Trotzdem taugt sie nicht zur emanzipatorischen Figur, nicht nur weil sie am Ende in irgendeiner Art und Weise abgestraft wird, sondern auch weil ihre Figur ebenfalls gänzlich auf einer binären, patriarchalen Vorstellung beruht. Sie ist eine «grossartig erscheinende Figur», der «eine kleinmütige Kalkulation» zugrunde liegt. Sie ist «voller Ressentiments und Vorurteil», blosse Koketterie mit der Angst und dem Begehrten – «ein schauerlich schöner Wunschtraum des Spiessers», der diesen aus der sicheren Position des Zuschauers betrachtet (Hilmes, 1990, XIII).

⁴⁰³ «Culla büschmainta da las duonnas d'eira fингà adüna stat alch curius, quai vaival resenti fингà da giuven. Una tscherta schocca, una giacca da lana, ün pullover, ün schal sur las spadlas via, ün fazöl da culöz – o lura eir tuot inseble: suvent paraiva inexplicabel. El as dumandaiva lura, scha quai gniva da la duonna svessa, obain dal vesti chi indichaiva sias fuormas.», «Mit der Bekleidung der Frauen war es überhaupt schon immer eigenartig gewesen, das hatte er schon in jungen Jahren erlebt. Ein bestimmter Rock, eine Jacke, Strümpfe, ein Halstuch, ein Schal, ein farbiger Pullover oder auch die ganze Kombination: Es konnte einen fesseln, man wusste nicht, wie. Er fragte sich dann, ob der Zauber nur vom weiblichen Körper herrührte oder von der raffinierten Bekleidung, die seine Formen andeutete» (Peer, 2013, 150, 151).

Dieser männliche Voyeurismus «bezeichnet die Dominanz des männlichen Blicks im Hinblick auf Wahrnehmung und Konstitution von Weiblichkeit» (Hilmes, 1990, 238). Figurationen wie Eva enthalten kein «genuin Weibliches» (sofern dieses überhaupt existiert), sondern seien Ausdruck einer bereits imaginierten Weiblichkeit. «So lässt sich über die Femme fatale zwar nicht das Weib finden, das herrschende Weiblichkeitsbild allerdings noch analysieren» (Hilmes, 1990, 238).

3.2.6 Zwischenfazit

Alle Eigenschaften Evas lassen sich in bestimmter Weise mit der Denkfigur der Femme fatale in Zusammenhang bringen, sei es ihre Darstellung als Naturwesen, ihre Verbindung zur Hexerei, die ihr zugeschriebene sexuelle Attraktivität, ihre Nähe zur Sünde und zum Tod, ihre Fremdheit und Unfassbarkeit sowie der Umstand, dass sie eigentlich immer aus männlicher Perspektive geschildert wird. Wenn es einen Prototyp der Femme fatale gäbe, dann wäre es wohl Eva.

Gerade weil dies so offenkundig und eindeutig erscheint, dass man denken könnte, der Autor habe sich an einem Katalog abgearbeitet, kann Eva eine ganz bestimmte Funktion im Text zugeordnet werden. Wie oben dargelegt, ist dabei die Perspektive, der Blickwinkel unter dem sie in der Erzählung betrachtet wird, ausschlaggebend.

Die Narration in Geschichten der Femme fatale ist ein entscheidendes Element. Ihre Fremdheit, das Gefühl, dass sie nie wirklich das ist, was sie zu sein scheint, wird durch die Perspektive erzeugt, aus der sie dargestellt wird. Sie entsteht dadurch, dass sowohl die übrigen literarischen Figuren der Erzählung als auch die Erzählfürfigur (und somit die Lesenden) nicht in sie hineinsehen können. Diese Verbindung einer Femme fatale Figuration mit den narrativen Aspekten ist durchaus nicht neu:

The femme fatale is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma. For her most striking characteristic, perhaps, is that she never really is what she seems to be. She harbors a threat which is not entirely legible, predictable, manageable. In thus transforming the threat into a secret, something which must be aggressively revealed, unmasked, discovered, the figure is fully compatible with the epistemological drive of narrative, the hermeneutic structuration of the classical text⁴⁰⁴ (Doane, 1991, 1).

So ist es auch in *Eva ed il sonch Antoni*. Das Geheimnis um Eva hält die Lesenden beim Text. Sie möchten, genau wie Perl, herausfinden, wer Eva ist, und doch wird dieses Bedürfnis nie befriedigt. Die Lesenden begeben sich, zumindest, was die Sicht auf Eva angeht, auf eine Stufe mit den sie betrachtenden Männern. Sie erleben deren Wünsche und Ängste mit, erfahren woher diese röhren, und warum sie so sind, wie sie sind. Und auch dies ist letzten Endes typisch für die Erzählungen um die Femme fatale: «Nicht von der Frau, von deren Bild handeln die Geschichten der Femme fatale» (Hilmes, 1990, 237), steht zu Beginn dieses Kapitels. Präziser gesagt:

⁴⁰⁴ «Die Femme fatale ist die Figur eines gewissen diskursiven Unbehagens, eines potenziellen epistemologischen Traumas. Denn ihr auffälligstes Merkmal ist, dass sie nie wirklich das ist, was sie zu sein scheint. Sie birgt eine Bedrohung, die nicht ganz lesbar, vorhersehbar und beherrschbar ist. Indem sie die Bedrohung in ein Geheimnis verwandelt, in etwas, das aktiv enthüllt, entlarvt, entdeckt werden muss, ist die Figur voll und ganz mit dem epistemologischen Antrieb der Erzählung, der hermeneutischen Strukturierung des klassischen Textes, vereinbar» (VC).

Die Femme fatale eröffnet gerade keinen Blick auf die Frauen. Die heimlichen Helden der Geschichten sind ihre männlichen Gegenspieler. So kann das Weib nur deshalb übermächtig erscheinen, weil ihr Gegenspieler in einer schwachen und verunsicherten Position ist. [...] Die Femme fatale spiegelt das Prekäre der männlichen Situation (Hilmes, 1990, XIV).

Sowohl Riatsch als auch Camartin lesen das Werk als eine Art Psychogramm der Männlichkeit, Eva dient in ihrer Analyse als Schlüssel zu eben diesem Psychogramm. Doch eigentlich muss man an dieser Stelle noch einen Schritt weiter gehen. Eva ist nicht der Schlüssel, sie ist das Psychogramm selbst. Wenn im Unterkapitel 3.2.4 nach der Essenz der literarischen Figur Eva gesucht wird, so führt diese letzten Endes doch immer zu einer Eigenschaft, die etwas über die Männer oder ihre Fantasien und Vorstellungen aussagt. Zwar werden diese in *Eva ed il sonch Antoni* (manchmal geradezu auffällig) offengelegt und auch lächerlich gemacht, was durchaus als subversiv bezeichnet werden kann. Jedoch ist die Figur der Eva zu sehr Bestätigung des Originals, als dass hier eine Kritik oder Subversion dieses Weiblichkeitssbildes möglich sein könnte. Und so besitzt sich die Schlange letzten Endes selbst in den Schwanz: Auch wenn hier die männliche Perspektive parodiert wird, so dient die Femme fatale dennoch nur dazu, eben diese männliche Perspektive zu zeigen. Von einer weiblichen Perspektive fehlt jede Spur. Die Helden der Geschichte sind die männlichen Gegenspieler der Femme fatale. Die Sympathie der Lesenden liegt bei jenen, die ihr in gewisser Weise widerstehen, beispielsweise beim Arzt Andreas Barth, am Ende auch gemischt mit Mitleid bei Anton Perl. Im oben zitierten Nachruf in der NZZ wird Oscar Peer als Menschenzeichner betitelt, zumindest was den Text *Eva ed il sonch Antoni* betrifft, wäre die Bezeichnung Männerzeichner vielleicht treffender. Bedenkt man, dass auch die Männer über weite Strecken ironisch, satirisch und subversiv verarbeitet werden (Riatsch, 2015, 147f.), trifft es die Bezeichnung Männerkarikaturist vielleicht noch besser.

3.3 Nus duas: La femme fatale e sia meglra amia

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).

Liest eine Person einen Text, basiert ihr Verständnis dieses Textes auf ihren bereits gemachten Lese- und Lebenserfahrungen. Sie ist fähig, bestimmte kulturelle Codes oder Bilder aufzunehmen und in bekannte Muster einzuordnen, die dann wiederum die Lektüre des Textes beeinflussen. Dieser kognitive Prozess, auch bekannt als der hermeneutische Zirkel, besagt, dass beim Lesen der Verstehenshorizont der Lesenden mit dem Verstehenshorizont, vor dem der Text geschrieben wurde, verschmilzt. Dadurch entsteht ein historisch geprägtes Verstehen.⁴⁰⁵ So sind Lesende beispielsweise fähig, Charaktereigenschaften einer Figur als Bestandteil einer Denkfigur zu erkennen und so die literarische Figur gedanklich bestimmten Vorstellungen und Idealen zuzuordnen. Dies gilt auch für die Schreibenden. Wie Elisabeth Bronfen oben schreibt,

405 Dies ist auf das Verständnis jeglicher kultureller Äußerungen anwendbar (Darstellungen, Kunstwerke, Texte etc.).

ist jede Figuration heute gleichzeitig eine Refiguration bestimmter, bereits existierender kultureller Denkfiguren. An diesem Prozess macht sie auch «die kulturell brisante Wiederbelebung» der Selbstermächtigung durch Femme-fatale-Figurationen fest (Bronfen, 2008, 17). Dabei wird die Femme fatale von ihr nicht als weibliche Freiheitsfantasie ideologisiert. Im Gegen teil: Sie nutzt das der Figur immanente «subversive Potenzial» (Hilmes, 1990, XIV) dazu, um die Femme fatale zum Schauplatz einer Transgressivität zu machen. Während das weibliche Subjekt sein Dasein innerhalb der symbolischen Gesetze anerkennen und sein Begehrten diesen anpassen muss, befähigt es sich durch die Aneignung derselben auch dazu, diese Gesetze im Sinne seiner eigenen Bedürfnisse neu auszuhandeln (Bronfen, 2008, 17). Bronfen bezieht sich dabei auf Judith Butler, die die Notwendigkeit beschreibt, sich eine kulturell geprägte Identitätskonstruktion anzulegen und so vorgeschriebene Subjektkonzeptionen, wenn auch nicht auszulöschen oder durchzustreichen, durch eigenwilliges Aneignen und Umschreiben zu verunsichern, aufzubrechen, neu zusammenzusetzen oder umzukodieren (Bronfen, 2015, 17; Butler, 2011, 176). Laut Butler ist es nicht so, dass bestimmte Begriffe oder kulturelle Äusserungen nicht mehr gebraucht oder dargestellt werden dürfen, weil sie «im Dienste des Heterosexismus» entstanden sind. Der Gebrauch derselben festige nicht zwingend das unterdrückerische Machtregime, nämlich dann nicht, wenn man sie gebrauche und in Richtungen wiederhole, die die ursprünglichen Ziele des Machtregimes umkehren und verschieben (Butler, 2011, 176).

Im folgenden Kapitel soll anhand dieser Theorien der Text *Nus duas* von Leontina Lergier-Caviezel und die darin enthaltenen weiblichen Perspektiven untersucht werden. Mit Brida findet sich in *Nus duas* eine literarische Figur, die eindeutig bestimmte Attribute einer Femme fatale besitzt, die auf den ersten Blick beinahe stereotyp anmuten. Allerdings bricht die Darstellung dieser Figur auch in ganz bestimmter Weise mit den patriarchalen Grundmustern, die für eine traditionelle Gestaltung einer Femme fatale-Figuration grundlegend wären.

Wie der Titel schon sagt, handelt das Buch von zwei Frauen und ist aus der Sicht einer dieser Frauen geschrieben. Die beiden Protagonistinnen sind weiblich, Männer treten nur als Nebenfiguren in Erscheinung. Thema des Buches ist die Freundschaft dieser beiden Frauen, der Ich-Erzählerin und Brida, die als Nachbarsmädchen aufwachsen und unzertrennlich sind. Der Roman ist in vier Teile gegliedert: Im ersten Teil, der Gegenwart der Erzählung, ist die Erzählerin mit ihrer Tochter in ihrem Heimatdorf zu Besuch und trifft per Zufall auf ihre alte Freundin Brida. Das Treffen weckt ungute Erinnerungen, die jedoch nicht näher beschrieben werden. So wird angekündigt, dass die Freundschaft der beiden kein gutes Ende genommen hat. Der zweite Teil handelt von der Kindheit und Jugend der beiden Frauen, von Bridas Treuebruch und davon, wie die Ich-Erzählerin versucht, sich davon zu erholen, schliesslich ihren Ehemann kennenlernt und schwanger wird. Der dritte Teil spielt wieder in der Gegenwart. Aufgewühlt von dem unerwarteten Treffen mit Brida spricht die Erzählerin zum ersten Mal mit ihrem Vater über das in der Jugendzeit Geschehene. Im vierten Teil trifft die Erzählerin abermals unerwartet auf Brida. Es kommt zum Gespräch, Brida schildert ihre Sichtweise auf die Dinge, jedoch kann die Erzählerin ihr nicht verzeihen und die beiden gehen auseinander.

Die nachfolgende Analyse ist in vier Abschnitte unterteilt. Zuerst wird in einem ersten Unterkapitel dargestellt, welche von Bridas Eigenschaften der Denkfigur der Femme fatale entsprechen, das heißtt, inwiefern sie als Wiedergängerin anderer Femme fatale-Figuren gewertet werden kann. Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich mit einem Aspekt, der der Interpretation der Brida als Femme fatale zuwiderläuft, nämlich mit ihrer Hintergrundgeschichte und der daraus resultierenden Psychologisierung der Figur. Im dritten Abschnitt werden dann die Erzählerin und die Perspektive analysiert, aus der Brida dargestellt wird, wobei die Erkenntnisse aus der vorherigen Analyse von *Eva ed il sonch Antoni* zum Vergleich herangezogen werden. Im letzten Kapitel wird anhand der vorangegangenen Analysen die These aufgestellt, dass es sich bei *Nus duas* um einen weiblichen Entwicklungsroman handelt, wobei die Entwicklung Bridas komplementär zur Entwicklung der Erzählerin verläuft.

3.3.1 Bekannte Muster und Vorstellungen der Femme fatale

Brida hat in dieser Erzählung, auf den ersten Blick gesehen, eindeutig die Rolle der Femme fatale. Der oben genannte Treuebruch Bridas gegenüber der Ich-Erzählerin besteht darin, dass sie Mike, den damaligen Freund der Ich-Erzählerin, verführt, mit der Absicht sich an ihrer Freundin dafür zu rächen, dass diese in ihrer Kindheit und Jugend immer alles bestimmt und manipuliert habe (Lergier-Caviezel, 2011, 182f.). Als Brida Mike mitteilt, dass er für sie nur Mittel zum Zweck war, stürzt ihn dies tief ins Unglück und er verunfallt tödlich, wobei beide Frauen einen Selbstmord nicht ausschliessen (ebd. 177, 185).

Bridas Einführung im Roman entspricht jener einer traditionellen Femme fatale-Figuration. Als die Protagonistin zum ersten Mal nach Jahren wieder Bridas Stimme hört, spürt sie «cuninaga co nauschasperts dagitg bandischai cuchegian orda mintga encarden»⁴⁰⁶ (Lergier-Caviezel, 2011, 7), eine Anspielung auf das Unheimliche, Böse der Figur. Die Übernatürlichkeit ihrer Erscheinung wird noch dadurch verstärkt, dass Brida kaum gealtert zu sein scheint, respektive ihre paar grauen Haare mit Stolz trägt, was die Erzählerin mit gewissem Unwillen feststellt:

Ella fa buca la breigia da cuvierer quels pèr grischs ch'ein bein veseivels denter sia bera stgira, quasi nera. Ses egls stgir-brins ein impressiunonts, ein sia noda-casa. Sia egliada ei profunda ed emparonta. E fa matei aunc adina impressiun a tut tgi ch'ella entaupa e cunzun alla schlattaina masculina⁴⁰⁷ (Lergier-Caviezel, 2011, 8).

Es wird betont, dass Brida durch ihr Aussehen bei allen, die sie trifft, Eindruck macht, vor allem beim männlichen Geschlecht. Der Erzählerin ist Bridas Anziehungskraft auf die Männer nicht ganz erklärbar, denn auch wenn sie schön und intelligent ist, zeigt sie doch kaum je Interesse an den Männern, die sie umschwärmten (Lergier-Caviezel, 2011, 78). Dabei ist dieses Desinteresse wohl auch mit ein Grund für das Interesse – ein Aspekt, der sich bei der Femme fatale ebenfalls manchmal findet. Dieses Verhalten lässt sie geheimnisvoll wirken, und

406 «[M]it einem Mal, wie längst gebannte böse Geister aus jeder Ecke hervorschauen» (VC).

407 «Sie macht sich nicht die Mühe, die paar grauen Haare, die in ihrer dunklen, fast schwarzen Mähne gut sichtbar sind, zu verbergen. Ihre dunkelbraunen Augen sind beeindruckend, sie sind ihr Markenzeichen. Ihr Blick ist tief und fragend. Und macht wohl immer noch jedem Eindruck, der ihm begegnet und vor allem dem männlichen Geschlecht» (VC).

gleichzeitig wird die Eroberung der Figur auch zu einer Herausforderung, was die Männer anzieht.⁴⁰⁸ Der jugendlichen Erzählerin bleibt dieses Phänomen jedoch verborgen, weswegen ihr Bridas Anziehungskraft nicht ganz geheuer ist. In ihrer Unerklärbarkeit wirkt diese für die Erzählerin geradezu übernatürlich. Gleichzeitig weckt Brida immer wieder Eifersuchtsgefühle bei der Erzählerin (ebd. 64, 72, 76, 78 etc.), ein Gefühl, das bei Figurationen der Denkfigur *Femme fatale* immer wieder auftritt, sowohl bei den um sie konkurrierenden Männern als auch bei den mit ihr konkurrierenden Frauen. Letzteres trifft auf die Erzählerin zu – und nicht nur auf sie, auch andere Frauen sind eifersüchtig auf Brida. Dies ist meist dann ersichtlich, wenn ihr Aussehen und ihre Wirkung auf Männer beschrieben werden (ebd. 133).⁴⁰⁹

Generell sind Attraktivität und ein tiefer, fragender Blick typisch für Figurationen der *Femme fatale* (Blinderman, 1972, 57). Bridas Aussehen, die dunklen Haare und die dunklen Augen lassen vermuten, dass ihre Figuration weniger in der Tradition der Hexe (wie die Eva bei Oscar Peer), sondern eher in die Tradition der Vampirinnen zu verorten ist (Blinderman, 1972, 57). Dies passt auch insofern, als dass die Vampirinnen die Vorbilder für die modernen Vamps sind, die in der neueren Populärkultur oftmals auch als Karrierefrauen dargestellt werden (O’Rawe & Hanson, 2010, 224). Manchmal werden sie sogar als die «Erbinnen der *Femme fatale*» bezeichnet (Hilmes, 1990, XV). Dass Brida eine solche Karrierefrau ist, wird im Text immer wieder betont, sie habe eine «*hazra carriera*» gemacht (Lergier-Caviezel, 2011, 8) und habe bereits als Jugendliche von lukrativen Stellen geträumt, die sie dann immer auch bekommen habe (ebd. 17, 100, 118, 130).

In mehreren Passagen des Textes wird denn auch darauf hingewiesen, dass viele in Bridas Umgebung davon überzeugt sind, dass sie sich, um an diese Stellen zu kommen, bei den richtigen Leuten einschgemeichelt habe und auch mit Männern ins Bett gehe, um ihre Ziele zu erreichen. Die Verknüpfung von beruflichem Erfolg oder gesellschaftlichem Aufstieg mit Erotik und Sexualität ist ebenfalls ein Hauptcharakteristikum bei neueren Figuren der *Femme fatale* (O’Rawe & Hanson, 2010, 224).

Der Erzählerin bleibt dies ebenfalls nicht verborgen: «D’uriala fetsch jeu persenn ch’ella ha sviluppau in bien sentiment, nua e tier tgi sevolver per cass ch’ella drova zatgi che fuola via»⁴¹⁰

408 Dieses Motiv findet sich auch bei *Eva ed il sonch Antoni*, als der Kanzlist über die Anziehungskraft der Herausforderung nachdenkt: «El as disch: ‘Quist mür es in fuond sco fat aposta, iminchacas plü interessant co ün üert avert. Tü at scorcast mans e peis, ma a la fin hast almain prestà alch inandret. Quel chi ris-cha la pel, es ün oter hom. Quai es eir l’unic chi fa impreschiun a las duonnas – ellas giavüschan directamaing cha tü’t mettast in privel ...», «Im Grunde ist eine solche Mauer gar nicht so übel», dachte er, »jedenfalls interessanter als ein offener Zugang. Man zerschindet sich Hände und Füsse, doch dafür hat man am Ende etwas geleistet. Man muss es mit dem Leben schon ein bisschen gefährlich meinen. Es ist auch das Einzige, was den Frauen imponiert; sie wünschen geradezu, dass man sich in Gefahr begibt.»» (Peer, 2013, 114f., 117).

409 «Jeu sai con temps ch’ella impunda per tals detagls. Sia frisura che vegn mintgamai adattada alla occasiun ei adina in aspect per sesez. Oz ha ella sulettamein barschunau anavos zacontas nialas da mintga vart e fixau quellas cun fermagls. Il rest da sia bera liunga e stgira penda en nialas tochen lunsch sur sias spatlás giu. Sco adina cu mia amitga ei dentuorn, engartel jeu zacontas egliadas scuidusas tier la schlatteina feminina.» (Lergier-Caviezel, 2011, 133), »Ich weiss, wie viel Zeit sie in solche Details investiert. Ihre Frisur wird jeweils dem Anlass angepasst und ist immer eine Sache für sich. Heute hat sie auf jeder Seite bloss ein paar Locken nach hinten gekämmt und diese mit Klammern befestigt. Der Rest ihrer langen Mähne hängt gelockt bis weit über ihre Schultern hinab. Wie immer, wenn meine Freundin auftaucht, bemerke ich einige eifersüchtige Blicke beim weiblichen Geschlecht.» (VC).

410 «Seit einiger Zeit fällt mir auf, dass sie ein gutes Gespür dafür entwickelt hat, wohin und an wen sie sich wenden muss, wenn sie jemanden braucht, der ihr den Weg bereitet» (VC).

(ebd. 124). Weiter hat sie den Verdacht, dass sie sich mit Mike nur wegen seines gesellschaftlichen Ansehens angefreundet habe. Sie versucht sich jedoch selbst davon zu überzeugen, dass dies nur Einbildung und Dünkel seien (ebd. 124).

Zudem ist Bridas (Haupt-)Motiv für die Verführung von Mike ausgesprochen charakteristisch für eine Femme fatale: Sie will sich an der Erzählerin rächen. Das Rachemotiv ist fester Bestandteil der Denkfigur Femme fatale. Nicht selten tritt sie in der Funktion des Racheengels auf (Hilmes, 1990, 9f.), und dass Brida ihren Brief an die Erzählerin, in dem sie ihre Motivation schildert, mit den Worten «*Ussa essan nus quit*»⁴¹¹ (Lergier-Caviezel, 2011, 186) schliesst, ist nur allzu typisch.

Diese Motivation respektive die ganze Geschichte um den Treuebruch wird jedoch erst spät im Text geklärt, wenn auch bereits früh angekündigt (ebd. 9, 18). Auch hier geht es erzähltechnisch um das Aufdecken eines Geheimnisses, das die Femme fatale-Figuration umgibt. Es ist somit nur folgerichtig, dass Brida bei ihrem ersten Auftritt im Text kaum etwas über sich preisgibt.

Affons ein il tema principal, in che prenda mai fin cu mummas s'entaupan. Aschia dat ei gnanc en egl che Brida, la suletta en nossa runda ch'ha buca affons, porscha strusch informaziuns pertuccint sesezza. Ch'ella hagi in hazer success cun menar la partiziu da marketing d'ina firma internaziunala, gliez lai ella buca mitschar. Ei matei era nuota necessari, per franc ei l'entira vischnaunca sil current, era sche si'atgna famiglia tracta mintga piculezza privata sco misteri. Brida sedat mudesta sco pli baul.

Mo jeu sai.

Ch'ella ei tuttavia habla da survegnir quei ch'ella vul. Senza prender risguard⁴¹² (Lergier-Caviezel, 2011, 14f.).

Sie erscheint weiterhin geheimnisvoll. Es wird allerdings bereits zum zweiten Mal erwähnt, dass sie keine Kinder hat (zum ersten Mal auf 8), etwas, was hervorstechen scheint. Und auch ihre Karriere wird noch einmal angesprochen. Die Formulierung «Brida sedat mudesta» zeigt jedoch, dass die Erzählerin Brida Falschheit unterstellt, was im ganzen ersten Teil des Buches einige Male geschieht (siehe zum Beispiel ebd. 11, 14). Der darauffolgende Abschnitt macht dies umso deutlicher. Ein düsteres Geheimnis scheint Brida zu umgeben. Sie hat etwas Schlimmes getan und dabei rücksichtslos gehandelt. Die Andeutungen dazu sollen neugierig machen und die Lesenden in quasi-investigativer Motivation zum Weiterlesen (und Lösen des Rätsels um Brida) anregen.

411 «Jetzt sind wir quitt» (VC).

412 «Kinder sind das Hauptthema, eines, das nie ein Ende findet, wenn Mütter aufeinandertreffen. So fällt gar nicht auf, dass Brida, die Einzige in der Runde, die keine Kinder hat, kaum Informationen über sich preisgibt. Dass sie sehr erfolgreich die Marketingabteilung einer internationalen Firma führt, lässt sie nicht entwischen. Das ist auch gar nicht nötig. Sicherlich ist das ganze Dorf informiert, auch wenn ihre Familie jede noch so kleine Privatsache wie ein grosses Geheimnis behandelt. Brida gibt sich bescheiden, wie früher.

Aber ich weiss.

Dass sie durchaus in der Lage ist, das zu bekommen, was sie will. Ohne Rücksicht zu nehmen.» (VC).

Weiter werden weder Bridas Ehrgeiz noch ihr Fokus auf die Karriere werden als positive Eigenschaften der Figur beschrieben. Die Einstellung der Erzählerin zu Beruf und Lebensplan ist tonangebend und diese strebt keine Karriere an, sondern sucht ihre Erfüllung auf eher traditionellem Weg (als Mutter, Ehefrau und Angestellte in der Praxis ihres Mannes in einem sozialen Beruf). Dieses Aufeinanderprallen der intellektuellen oder gebildeten Frau mit der (relativ) ungebildeten Frau, die die Welt kennt und versteht, ist ein Topos vieler Werke, sowohl in der Literatur von Frauen als auch von Männern, und darin kommt die intellektuelle Frau selten gut weg. Die gebildeten, arbeitenden weiblichen literarischen Figuren werden, wie bereits dargestellt, abgestraft, enden allein oder haben wenig Freude am Leben. Die Schriftstellerin Elena Ferrante, in deren Werken diese Konstellation häufig vorkommt,⁴¹³ sagt dazu:

Warum erfinden wir gebildete, intelligente Frauen und sprechen ihnen gleichzeitig Niveau oder gar Lebenslust ab. Wer weiss. Vielleicht weil uns eine überzeugende Darstellung der weiblichen Intelligenz noch nicht möglich ist. Wir haben das alte literarische Modell noch nicht ganz überwunden, das uns an der Seite eines übermächtigen Mannes zeigte, der für uns und unsere Kinder sorgt. Und so stellen wir unseren eigenen inneren Reichtum und unsere intellektuelle Autonomie, die wir entdeckt haben, im minderwertigen Tonfall dar [...] (Ilka Piegras, 2020, 260f.).

Diese Analyse deckt sich mit den Ergebnissen aus der literaturwissenschaftlichen Forschung. «Es ist schon fast ein Gemeinplatz zu sagen, dass die bestehende Rollenfixierung nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen aufrechterhalten wird» (Riatsch & Walther, 1993a, 561), schreibt Lucia Walther in ihrer Analyse zum weiblichen Schreiben.⁴¹⁴

Brida bekommt also, wie viele andere *Femme fatale*-Figurationen, eine Art braven Gegenpart gegenübergestellt: die Erzählerin. Diese steht, zumindest in der zweiten Hälfte der Geschichte, «für ein Aushandeln des sie beschränkenden und kränkenden [patriarchalen, VC] Gesetzes ein, anstatt dieses auf verhängnisvolle Weise zu überschreiten» (Bronfen, 2015, 14f.). Bronfen spricht in diesem Fall von einer Doppelkodierung des weiblichen Subjekts, die sich durch die verschiedenen Repräsentationen der Denkfigur der *Femme fatale* zieht (Bronfen, 2015, 14f.).

Es finden sich also viele Aspekte aus der Denkfigur der *Femme fatale* in Brida wieder. Sie erscheint, oberflächlich gesehen, als rachsüchtige Frau, die sich durch ihr Aussehen und durch Manipulation Erfolg und Macht verschafft.

⁴¹³ Zum Beispiel in *L'amica geniale* (Ferrante, 2011) oder *La figlia oscura* (Ferrante, 2006).

⁴¹⁴ Eine solche zweiseitige Darstellung der Karrierefrau findet sich auch in den meisten Werken Leontina Lergier-Caviezels, zum Beispiel in *Mumma da professiun, Romana* und *Davos ils mugrins*. Betont wird in diesen Werken die Wichtigkeit eines Berufs und einer Beschäftigung der Frau als Ergänzung zur Mutterschaft (*Romana, Mumma da professiun*), damit sie auch etwas zu tun hat, wenn die Kinder einmal erwachsen sind. Frauen, die «nur» Karriere machen, werden in diesen Werken allerdings meist entweder bemitleidet (weil sie keine Kinder haben können, *Mumma da professiun*) oder abgestraft (Brida ist am Ende allein, *Nus duas*). Mehr zu diesen Texten in Kapitel 3.4.1.

3.3.2 Hintergrundgeschichte und Psychologisierung

Der Plot sowie auch der erste Teil des Buches weisen, wie im vorigen Unterkapitel dargestellt, auf eine Fremdgeh-Eifersuchtsgeschichte mit einer typischen Figuration der Femme fatale hin. Der Aufbau des Buches (Brida wird im ersten Kapitel von der Erzählerin angeklagt) begünstigt diese Sichtweise. Mit dem Fortschreiten der Lektüre des zweiten Teils wird jedoch klar, dass die Geschichte nicht ganz so typisch und Brida keineswegs eine stereotype Femme fatale-Figuration ist. Wie bereits mehrfach dargelegt, zeichnen sich viele Femme fatale-Figurationen dadurch aus, dass sie leere Hüllen für die Projektionen anderer Menschen (meist Männer) sind. Die Voraussetzung dafür wird erzähltechnisch dadurch geschaffen, dass so gut wie nichts über den Hintergrund und das Gefühlsleben der jeweiligen Femme fatale-Figurationen bekannt wird. In *Nus duas* ist dies nicht der Fall, wie dieses zeigt.

Im zweiten Teil der Erzählung wird die Freundschaft der beiden Frauen von Beginn weg aufgerollt. Mehr und mehr wird ersichtlich, dass der Betrug eher ein Symptom denn die Ursache für die Probleme in der Freundschaft der beiden Frauen ist.

Bridas Hintergrund wird sehr genau geschildert, ihre Figur wird psychologisiert, und die gesamte Geschichte der beiden Freundinnen wird aufgerollt. Ein kleiner Hinweis darauf findet sich schon im ersten Teil des Buches, wo die Erzählerin schildert, wie viel Liebe sie von ihrer Mutter bekommt, was ihr als Kind bisweilen unangenehm war, während Brida verrät, «ch'ella vessi nuot encunter in bunet ni l'auter da sia mumma»⁴¹⁵ (Lergier-Caviezel, 2011, 11). Hier wird bereits ein erstes Element, eine Hintergrundinformation zur literarischen Figur Brida eingeführt. Im Laufe der Geschichte wird dies immer mehr ausgebaut und um weitere Aspekte erweitert wird, was dabei hilft, die Figur zu verstehen.

So wird beispielsweise Bridas Vorstellung vom Familienleben geschildert: Brida und die Erzählerin spielen Familie, wobei Brida der Meinung ist, dass die Erzählerin keine sehr gute Vaterfigur abgebe, da ein Vater seine Kinder hin und wieder züchtigen müsse, wenn sich diese nicht anständig benähmen, was die Erzählerin für falsch hält, da ihr Vater das auch nicht mache (ebd. 24). Später wird dann auch geschildert, dass Brida als Teenager wiederholt geohrfeigt wird, als sie sich ihrem Vater widersetzt. Interessanterweise sagt die Erzählerin an dieser Stelle jedoch, dies sei «schiglioc tuttavia buca sia moda»⁴¹⁶ (ebd. 71). Eine Verbindung zur Kindheitsepisode wird nicht hergestellt.

Generell herrscht in Bridas Familie eine sehr traditionelle Rollenverteilung. Der Vater ist der Meinung, Frauen müssten nicht ans Gymnasium, denn «ellas maridien strusch ch'ellas seigien ord scola»⁴¹⁷ (ebd. 49). Als jedoch Bridas Schwester früh heiratet und ein Kind bekommt, sind die Eltern auch nicht zufrieden,⁴¹⁸ insbesondere, weil diese sich bald darauf wieder scheiden lässt, was in der katholischen Familie natürlich auf Ablehnung stossst.

⁴¹⁵ «[D]ass sie nichts gegen das eine oder andere Küsschen von ihrer Mutter gehabt hätte» (VC).

⁴¹⁶ «[S]onst gar nicht seine Art» (VC).

⁴¹⁷ «Sie heiraten, kaum sind sie aus der Schule» (VC).

⁴¹⁸ Die Formulierung lautet: Die Schwester, «che ha, tenor lur geniturs, buca saviu con baul maridar» (Lergier-Caviezel, 2011, 109), «die, laut ihren Eltern, nicht früh genug heiraten konnte» (VC).

Auch sind sowohl Bridas Mutter als auch ihre Schwestern der Meinung, die Urne sei den Männern vorbehalten, und gehen nicht abstimmen (Lergier-Caviezel, 2011, 70). Der Vater ist gleicher Meinung: «Maunca grad aunc! Che mias femnas fetschien politica»⁴¹⁹ (ebd. 71). Brida hingegen beginnt sich in ihrer Teenagerzeit immer mehr politisch zu interessieren und wartet ungeduldig darauf, endlich selbst abstimmen zu gehen.

Als sich Bridas Mutter einmal das Bein bricht, übernimmt denn auch nicht der Vater den Haushalt; das Kochen, Putzen, Waschen bleibt an Brida hängen. Die älteren Schwestern sind aus dem Haus und die Brüder rühren keinen Finger: «Quei ei lavurs da femnas»⁴²⁰ (Lergier-Caviezel, 2011, 59). Auch der Erzählerin fällt dies auf:

A casa tier Brida ein dretgs ed obligaziuns defini tenor schlatteina. Dubis dat ei buc.
Um fa dad um ed ina femna sedeporta sco femna.

Il bab ei il retg ed ha il plaid final. Ils fecls imiteschan adina dapli las modas ed il tun
dil patrun-casa. Cun mintga centimeter ch'els creschan. In gi zacu ein els sezs babs e
patrums-casa. Retgs.

La mumma sedat breigia, aschia che sias feglas emprendan da pign ensi d'enconuscher
il messadi. San tgei ch'ins astga spitgar da dunnas e masseras en uorden. Sper far la
pura, ni quei che tucca, ha il gentar dad esser promts, la stiva sto tarlischar, il resti esser
cuntschaus, igl iert zerclaus. Senza che zatgi stoppi reverir ni far fers⁴²¹

(Lergier-Caviezel, 2011, 51f.).

Bei der Erzählerin ist dies ganz anders. Ihr Vater und ihre Mutter sind nicht verheiratet, ja, ihr Vater ist nicht einmal ihr biologischer Vater, hat sie aber von Beginn weg als seine Tochter angenommen. Er ist ruhig und sanftmütig, beschwert sich nie (ebd. 24), ihre Mutter hingegen kann auch mal aufbrausend sein und ihre Meinung sagen, gerade wenn es um Frauenrechte geht (ebd. 52ff.). Beide beteiligten sich an den Protesten der 68er-Bewegung und ihr Gedankengut ist davon geprägt (ebd. 98f.). Ihre Mutter arbeitet, führt das Wirtshaus, ihr Vater wird einer der ersten linken Gemeindepräsidenten in einem Tal, in dem der katholische Konservativismus vorherrscht (ebd. 99).

Die beiden Protagonistinnen kommen also aus verschiedenen Welten (ebd. 50). Im Gegensatz zur typischen Figur der Femme fatale stammt Bridas Familie aus dem Tal. Sie ist eine Einheimische, während die Familie der Erzählerin (und vor allem deren Mutter) als fremd wahrgenommen werden. Im Verlauf der Geschichte entfremdet sich Brida immer mehr vom heimischen Dorf und lässt sich dort kaum noch blicken. In gewisser Weise wird sie so zur Fremden.

⁴¹⁹ «Das fehlte noch! Dass meine Frauen Politik machen.» (VC).

⁴²⁰ «Das ist Frauenarbeit» (VC).

⁴²¹ «Bei Brida zu Hause sind Rechte und Pflichten nach Geschlecht verteilt. Zweifel gibt es keine. Ein Mann benimmt sich wie ein Mann, eine Frau wie eine Frau.

Der Vater ist der König und hat das letzte Wort. Die Brüder imitieren immer mehr die Gewohnheiten und den Ton des Hausherrn. Mit jedem Zentimeter, den sie wachsen. Eines Tages sind sie selbst Väter und Hausherren. Könige. Die Mutter gibt sich Mühe, damit ihre Töchter von klein auf die Botschaft verstehen lernen. Damit sie wissen, was man von anständigen Frauen und Hausfrauen erwarten kann. Neben den Aufgaben einer Bäuerin und dem, was sonst noch so anfällt, hat das Mittagessen auf dem Tisch zu stehen, die Stube muss glänzen, die Kleider geflickt und der Garten gejätet sein. Ohne dass jemand darum bitten oder darauf hinweisen muss» (VC).

Dies bahnt sich schon früh an, nämlich als augenscheinlich wird, dass sie sich nicht wie der Rest ihrer Geschwister mit dem von den Eltern vorgelebten Weg zufriedengibt. Brida kann jedoch keinesfalls in die Tradition der verführerischen Fremden eingeordnet werden, deren Anziehung darauf beruht, dass sowohl ihre Herkunft als auch ihre Geschichte unbekannt und geheimnisvoll bleiben. Dafür ist schlicht viel zu viel über ihre Vergangenheit, ihre Herkunft und ihr Leben und vor allem über ihre Freundschaft zur Protagonistin bekannt.

Trotz der Unterschiede zwischen den beiden wird immer wieder betont, wie gut sie sich schon als Kinder verstehen, «bunamein sco schumellinas»⁴²² (Lergier-Caviezel, 2011, 22). Die Freundschaft der beiden wird zur Legende stilisiert. Dies nicht nur von den beiden, sondern auch durch ihre jeweiligen Familien: «nus hagien fixau ina l'autra ed immediat fatg amicezia» (ebd. 38), «aschia san ellas da raquintar» (ebd. 21). «Nus partgin tut. Nos plaschers, nos quitaus. E schizun enqual bategl»⁴²³ (ebd. 63).

Diese Eintracht wird am Ende zerstört: «Mia amitga ei svanida per maina pli turnar»⁴²⁴ (ebd. 190). Die folgenden, ebenfalls im zweiten Kapitel geschilderten Ereignisse werfen die Frage auf, inwiefern diese Freundschaft je wirklich existiert hat, respektive inwiefern die Erzählerin diese Legende selbst konstruiert (und glorifiziert) hat. So stimmt es zwar, dass die beiden Mädchen zusammen Freud und Leid teilen, zum Beispiel als Brida von ihrem Vater geschlagen wird (ebd. 72), jedoch folgen diesen Szenen oftmals Erklärungen oder Eingeständnisse der Erzählerin, in denen sie bekundet, gleichzeitig auch eifersüchtige oder missgünstige Gefühle gehabt zu haben.

Die Aussagen, in denen betont wird, wie gut sie sich verstehen, dienen oftmals als Aufhänger, um zu erklären, wie unterschiedlich die beiden Freundinnen doch sind. Dies wird bereits in der allerersten Szene aufgezeigt, in der die Erzählerin Geschichten über sie als Babys wiedergibt, die ihr erzählt wurden: Die beiden nehmen einander die Spielzeuge weg, reagieren jedoch sehr unterschiedlich. Die Erzählerin brüllt, bis sie das Spielzeug zurückbekommt, Brida weint «da fender la crappa»⁴²⁵ und beruhigt sich erst wieder, wenn sie von einer erwachsenen Person getröstet wird (Lergier-Caviezel, 2011, 21). In anderen Worten: Die Erzählerin will ihren Kopf durchstieren, Brida braucht die Bestätigung, den Trost der Erwachsenen.

Dieses Muster bleibt die gesamte Kindheit und Jugend der beiden hindurch erhalten. «Ella ei ina biala e carina, jeu sai senz'auter mussar mias greflas»⁴²⁶ (ebd. 21), «Ella adina davos noda, jeu tschercond il liug il pli prominent ed exponiu»⁴²⁷ (ebd. 22), erklärt die Erzählerin später. Die Erzählerin ist selbstbewusst, Brida ist unsicher (ebd. 61). «Aunc mai hai jeu giu raschun da far enzennas da damonda pertucont mei e mias habilitads»⁴²⁸ (Lergier-Caviezel, 2011, 110).

422 «[F]ast wie Zwillinge» (VC).

423 «Wir hätten einander angeschaut und sofort Freundschaft geschlossen», «so wissen sie zu erzählen». «Wir teilen alles. Unsere Freuden, unsere Sorgen. Und sogar manches Kleidungsstück» (VC).

424 «Meine Freundin ist für immer verschwunden» (VC).

425 «[Z]um Steinerweichen» (VC).

426 «Sie ist hübsch und herzig, ich kann ohne Weiteres meine Krallen zeigen» (VC).

427 «Sie versteckt sich im Hintergrund, ich suche den prominentesten und exponiertesten Ort» (VC).

428 «Noch nie hatte ich Grund, mich und meine Fähigkeiten in Frage zu stellen» (VC).

Bridas Unsicherheiten nimmt sie nicht ernst: «Ti battas»⁴²⁹ (ebd. 62), sagt sie ihr, wenn sie nachts aufsteht, weil sie etwas aus dem Schulstoff nachprüfen möchte, das ihr nicht mehr einfällt.

Dieser Ehrgeiz lässt sich wohl auch mit dem mangelnden Interesse von Bridas Familie an ihrer schulischen Ausbildung und somit auch an ihren schulischen Erfolgen erklären. Wenn man bedenkt, dass bereits früh angedeutet wird, dass Brida die Anerkennung ihrer Familie wichtig ist, wird dies umso klarer. Später scheint ihre Mutter zwar stolz auf die Leistungen ihrer Tochter zu sein, doch da scheint es schon zu spät zu sein. Brida lässt sich kaum mehr bei ihrer Familie blicken.

Die Erzählerin stellt auch dar, wie beide von der jeweils anderen profitieren, gerade weil sie so unterschiedlich sind: «Jeu defendel nus enviers quels da nies pèr. Ella ulivescha cun siu surrir carin e sia egliada migeivla mias remarcas malprudentas enviers ils carschi»⁴³⁰ (Lergier-Caviezel, 2011, 22). Die Erzählerin profitiert ausserdem von Bridas schulischen Fähigkeiten. In der Primarschule lässt Brida sie abschreiben (ebd. 43), im Gymnasium lernt sie mit ihr zusammen (ebd. 62), gibt ihr sogar Nachhilfe, als die Erzählerin wegen ihres ersten Freundes quasi ein Schuljahr verpasst und auch Brida aussen vor lässt, was dieser eigentlich gar nicht passt (ebd. 83).

Als Kind verlangt Brida jedoch Bezahlung fürs Abschreiben lassen: Salznüsschen aus dem Wirtshaus, das die Mutter der Erzählerin führt. Die Erzählerin muss diese entweder von ihrem eigenen Geld kaufen oder dann stibitzen (ebd. 43). Brida als gierig oder geizig zu bezeichnen wäre jedoch falsch. Als Bridas Mutter sich verletzt und Brida den Haushalt erledigen muss, hilft ihr die Erzählerin dabei. Am Ende bekommen beide je eine Zwanzigernote von der Mutter. Daraufhin gibt Brida der Erzählerin noch die Hälfte ihres Lohnes ab. Ungefragt. Die Erzählerin nimmt es an, ist gerührt von ihrer Grosszügigkeit. Ein idyllisches Bild: «Jeu sun commuentada da sia generusadad e strenschel ella ch'ella vegr tut perplexa»⁴³¹ (ebd. 60).

Nicht immer ist die Idylle jedoch intakt. Bridas Sanftheit provoziert bei der Erzählerin oft Grobheit. Manchmal wirft sie Puppen umher, und Brida beginnt zu weinen, was die Erzählerin fasziniert (ebd. 25). Ein anderes Mal wirft sie die Blumen, die Brida aufgestellt hat, in den Dreck, um sich den Jungen anzupassen, mit denen sie gerade spielen (ebd. 27). Für die Erzählerin ist dieses Verhalten eine Form, Macht zu ergreifen. Es ist ihr wichtig, im Zentrum zu stehen, «la bitgetta enta maun e dictar il tact»⁴³² (ebd. 182), wie es Brida später formuliert. Um dieses Ziel in ihrem heteronormativ und patriarchal geprägten Umfeld zu erreichen, übernimmt sie Verhaltensmuster der Jungen. Möglicherweise identifiziert sie sich aufgrund ihres Charakters auch schon sehr früh mit dieser Rolle.⁴³³ Deswegen wird sie von anderen oft ein «buob» genannt, einen Begriff, den sie dann (nicht ohne Stolz) für sich selbst übernimmt: «Defender ei mia specialitad. In ver buob»⁴³⁴ (Lergier-Caviezel, 2011, 21).

⁴²⁹ «Du spinnst» (VC).

⁴³⁰ «Ich verteidige uns gegen unsere Altersgenossen. Sie mildert mit ihrem süßen Lächeln und ihrem milden Blick meine unbesonnenen Bemerkungen gegenüber den Erwachsenen» (VC).

⁴³¹ «Ich bin gerührt von ihrer Grosszügigkeit und umarme sie so fest, dass sie ganz perplex ist» (VC).

⁴³² «[D]en Taktstock in der Hand um den Takt anzugeben» (VC). Kursive Schreibung gemäss dem Originaltext.

⁴³³ Dieses Muster, bei dem Mädchen jungenhafte Verhaltensweisen annehmen (müssen) und ‚Weibliches‘ verleugnen, um Macht oder Autorität zu erlangen, ist auch aus der Kinder- und Jugendliteratur bekannt (Böhm, 2017, 63ff.).

⁴³⁴ «Verteidigen ist meine Spezialität, ein echter Junge» (VC).

Später beneidet die Erzählerin Brida dann um ihre Weiblichkeit, zum Beispiel in ihrer Jugendzeit, in der Brida schon Brüste hat und sie selbst noch «platta sco ina slonda»⁴³⁵ (Lergier-Caviezel, 2011, 63) ist, oder als Brida ihre Periode hat und die Erzählerin noch nicht. In diesen Situationen zeigt sich die Erzählerin äusserst grausam.⁴³⁶ Allerdings hat auch Brida bisweilen eine gemeine Seite. So lacht sie die Erzählerin aus (ebd. 45, 46) und zeigt viel manipulatorisches Geschick (ebd. 28).

Trotzdem: Die beiden Freundinnen brauchen sich gegenseitig (ebd. 27, 28, 29, 81). Als die Erzählerin zum ersten Mal einen Freund hat und nur noch diesen trifft und alles andere vergisst, nennt Brida diesen «in prighel per nossa amicezia»⁴³⁷ (ebd. 81).

Die Erzählerin erholt sich mit der Zeit von ihrer Verliebtheit (so formuliert sie es selbst rückblickend) und teilt mit Brida ihre Erfahrungen, auch die intimsten, «che teissan ina teila grossa e spessa entuorn nus»⁴³⁸ (ebd. 81). Die Verbindung, die zwischen Liebenden entsteht, weil sie gemeinsam intime Erfahrungen gemacht haben, überträgt sich durch das Teilen dieser Erfahrungen mit Brida auf die Beziehung der beiden Protagonistinnen. Das Teilen dieser Intimitäten verbindet die beiden.

Hier findet sich wohl auch ein Schlüssel zur Beziehung der beiden. Immer wieder wird betont, dass die Freundinnen alles miteinander teilen, vor allem die intimsten Geheimnisse. Wegen der Geheimnisse besteht ein Geflecht zwischen den beiden, das ihnen das Gefühl von «Wir beide gegen den Rest der Welt» gibt. Sie geben sich dadurch gegenseitig ein Gefühl von Sicherheit und Wertschätzung.

Dies bleibt jedoch nicht so. Die beiden Freundinnen beginnen Geheimnisse voreinander zu haben, und diese sind eine Gefahr für ihre Verbundenheit.

Eines dieser Geheimnisse umfasst die vermeintliche Affäre zwischen Bridas Mutter und dem Vater der Erzählerin. Brida hört ein Gespräch mit, was sie auf den Gedanken bringt, und fragt die Erzählerin danach. Diese tut so, als wisse sie alles, als sei das eine alte Geschichte, dabei weiss sie eigentlich gar nichts davon. Im Gegenteil: Sie ist schockiert von der Vorstellung, zum einen, weil Brida etwas zu wissen scheint, was die Erzählerin nicht weiss, zum anderen, weil sie ihren Vater unter keinen Umständen mit Brida teilen möchte (ebd. 85). Vor dem Hintergrund von Bridas Familiengeschichte kann es kaum verwundern, dass ihr dieses Gerücht wie ein Rettungsanker erscheint und sie dem Ganzen deswegen eine so grosse Bedeutung beimisst. Die Aussicht, dass Bridas Vater ihr richtiger Vater sein könnte, kann ihr als Erklärung für ihre Unangepasstheit, ja als Ausweg aus diesem Milieu dienen. Bridas Wünsche sind gleichzeitig auch die Ängste der Erzählerin (sie fürchtet, jemand könnte ihr den Vater streitig machen, da dieser nicht ihr «richtiger» Vater ist), auch wenn sie sich diese erst viel später eingesteht (ebd. 199ff).

Das Geheimnis und die Unklarheit der Situation stellen eine Distanz her, zumal die Erzählerin auch dann noch immer wieder betont, dass sie keine Geheimnisse voreinander hätten,

435 «Flach wie ein Brett» (VC).

436 So sagt sie, dass Brida wegen ihrer Brüste eine Bluse nicht passen würde (ebd. 63), oder sie stiehlt Brida die versteckten Reservetampons aus der Tasche, sodass diese im entscheidenden Moment keine hat und beschämmt und gedemütigt, den Pullover um die Hüften gebunden, das Schulhaus verlässt (Lergier-Caviezel, 2011, 46ff).

437 «Eine Gefahr für unsere Freundschaft» (VC).

438 «[D]ie einen dicken und dichten Stoff um uns weben» (VC).

als es in der Beziehung lange schon von Tabus und schwierigen Themen wimmelt (ebd. 24, 50, 72, 123, 126, 130). Wenn gesagt wird, dass sie keine Geheimnisse voreinander haben würden, dann meist im Atemzug mit einem Geheimnis, das die Erzählerin vor Brida hat.⁴³⁹ Brida beschreibt dieses Gefühl denn auch in ihrem Brief:

Seregordas da lezza ga cu jeu hai dumandau tei pervia dallas tschontschas en conex cun tiu bab e mia mumma? Sco bia outras ga has ti schau en marveglias mei, na, schizun menau mei en err. Malgrad che ti puntuavas pruamein che nus duas hagien buca misteris denter nus. Quei ch'era ton flattont per mei che jeu cartevel ei, malgrad mes dubis che carschevan ensemes cun nus duas⁴⁴⁰ (Lergier-Caviezel, 2011, 184).

Allerdings hat nicht nur die Erzählerin Geheimnisse. Auch Brida will immer öfter nicht über Dinge sprechen, was sie damit begründet, dass die Erzählerin es sowieso nicht verstehen würde (ebd. 72, 123). Je mehr Geheimnisse entstehen, desto mehr emanzipieren sich die beiden von einander und entwickeln sich in verschiedene Richtungen, was jedoch (noch) nicht das Ende ihrer Freundschaft bedeutet. Denn auch während dieser Phase werden immer wieder Momente von grosser Nähe geschildert:

Brida ch'untgescha per ordinari il contact corporal, strenscha mei cun tutta forza e nus spundin caudas larmas. Igl ei l'emprema ga che nus mein ina ord l'autra per pli gitg che zacons gis (Lergier-Caviezel, 2011, 94).

Suenter treis gis da cuminanza sai jeu ch'ella vegn ad esser la davosa per mei, la stagiun supplementara en Giadina. Jeu vegn a tschercar ina plaza en la vischinanza da Brida. Sco jeu hai giu empermess inaga.

Nus essan buca da sparter. Nus duas⁴⁴¹ (Lergier-Caviezel, 2011, 105).

Weder die Figuren noch deren Beziehung können schlicht als gut oder schlecht bezeichnet werden. Die Wechselhaftigkeit sowie die Nuancen und Untertöne zeichnen ein diverses Bild der beiden Charaktere sowie von deren Verhältnis zueinander.⁴⁴² Es handelt sich nicht um eine stereotype Fremdgeh-Eifersuchtsgeschichte, sondern um eine tiefergehende Analyse zweier Frauen und deren Freundschaft.⁴⁴³

⁴³⁹ Was natürlich zeigt, dass die Erzählerin die Ereignisse anders bewertet als die Lesenden. Mehr dazu in Kapitel 3.3.3.

⁴⁴⁰ «Erinnerst du dich an jenes Mal, als ich dich wegen des Geredes bezüglich deines Vaters und meiner Mutter angesprochen habe? Wie viele andere Male, hast du mich im Unklaren gelassen, nein, du hast mich sogar in die Irre geführt. Auch wenn du immer betontest, dass es keine Geheimnisse zwischen uns gebe. Das hat mir so geschmeichelt, dass ich es glaubte, trotz meiner Zweifel, die zusammen mit uns beiden wuchsen» (VC).

⁴⁴¹ «Brida, die dem körperlichen Kontakt für gewöhnlich ausweicht, drückt mich mit aller Kraft und wir vergießen heisse Tränen. Es ist das erste Mal, dass wir für länger als nur ein paar Tage auseinandergehen» (VC).

«Nach drei gemeinsamen Tagen weiss ich, dass die zusätzliche Saison im Engadin die letzte sein wird. Ich werde mir eine Stelle in Bridas Nähe suchen. Wie ich es einmal versprochen hatte. Wir sind nicht zu trennen. Wir zwei.» (VC).

⁴⁴² Während in *Eva ed il sonch Antoni* gesagt wird, Eva erscheine menschlich, so ist dies hier nicht nötig. Die Figuren sind menschlich, ohne dass darauf hingewiesen werden muss.

⁴⁴³ Auch darin ähnelt die Erzählung stark der Neapoletanischen Saga der italienischen Schriftstellerin Elena Ferrante, dessen erster Band *L'amica geniale* ebenfalls 2011 erschien.

Die Hintergrundgeschichten der beiden Figuren, dienen dazu, die Beweggründe eben dieser Figuren zu verstehen. Es wird gezeigt, dass sich die beiden Frauen ständig gegenseitig wehtun und dies bisweilen auch bewusst und mit Absicht. Gleichzeitig wird auch klar, dass die Schuld dafür weder der einen noch der anderen gegeben werden kann. Es gibt kein Schwarz und Weiss, kein Gut und Böse.⁴⁴⁴ Die Psychologisierung der Femme fatale ist eine Alternative zur Darstellung der Femme fatale als seelenlose Hülle, die einzig als Spiegel für männliche Wünsche und Ängste dient.⁴⁴⁵

Durch diese Darstellung werden nicht nur die beiden literarischen Frauenfiguren psychologisiert, sondern auch deren Freundschaft selbst, was zu einer Erweiterung der Denkfigur Femme fatale beziehungsweise zu einer Erweiterung der Funktion der Femme fatale-Figuration führt. Es geht in der Geschichte nicht um einen «catfight», wie man im Volksmund so unschön sagt. Dafür ist die Darstellung zu divers, die Geschichte der beiden zu gut aufgearbeitet. Es geht um eine Darstellung einer Frauenbeziehung. Und beide Frauen sowie die gesellschaftlichen und sozialen Umstände der beiden haben Anteil am Zerbrechen der Freundschaft.

Die Dissonanzen der beiden konkretisieren sich in den Szenen ihrer gemeinsamen Vergangenheit. So wird die Geschichte zweier Frauen erzählt, deren Leben in einer Weise miteinander verknüpft ist, die sie selbst nicht ganz verstehen und trotzdem oder gerade deswegen glorifizieren.

3.3.3 Die Erzählerin und ihr Blick auf Brida

Bei der Analyse der literarischen Figur der Brida muss darauf Rücksicht genommen werden, dass die gesamte Geschichte aus der Sicht ihrer Freundin erzählt wird. Die Ich-Erzählerin gibt zwar auch Dialoge und Episoden wieder, in denen sie selbst nicht sehr gut wegkommt, und ihre Sichtweise wird an mehreren Stellen durch die Konfrontation mit Brida (in Dialog oder Briefform) hinterfragt, jedoch muss die (stellenweise durchaus invasive) Erzählhaltung zwingend einbezogen werden, wenn Brida als Verkörperung der Denkfigur Femme fatale untersucht wird.

Die Kindheits- und Jugendgeschichte im zweiten Teil wird, obwohl sie aus der Perspektive des ersten Teils eine im Präsens erzählte Rückblende darstellt. Gleichzeitig verwendet die Erzählfigur in den Schilderungen ihrer Jugend oftmals Ausdrücke oder Redewendungen, die an die kindliche und jugendliche Umgangssprache anlehnen («Scolast dil huz»⁴⁴⁶, ebd. 43), was zusammen mit dem Präsens eine noch grösere Nähe zu den literarischen Figuren schafft.

Die Erzählerin schildert die Geschehnisse so, wie sie diese als Kind und Jugendliche erlebt hat. Die dargestellten Gefühle sind diejenigen, die sie damals hatte. Es gibt keine klar markierte Einschätzung der erwachsenen Erzählerin zu diesen Situationen. Auch fehlen im zweiten Teil die Andeutungen, Vorgriffe und Wertungen, die sie in den anderen Kapiteln vornimmt (Lergier-Caviezel, 2011, 8, 9, 10, 107, 198, 199, 223, 228 etc.).

444 Dieser Eindruck entsteht nicht nur durch das Zusammenspiel der beiden Protagonistinnen, sondern auch durch den Umgang der Erzählerin mit ihrem Umfeld, zum Beispiel durch die Schilderung des Verhältnisses zu ihrer Mutter im Teenageralter (ebd. 74f.).

445 Diese Perspektivenänderung überschneidet sich mit dem Bestreben neuerer Forschungsarbeiten, die die in älteren Werken vorhandene Sichtweise der Femme fatale-Figur aufdecken und in den Mittelpunkt stellen wollen, zum Beispiel in *Die Tragik der Femme Fatale. Eine komparatistische Dekonstruktion grausam erscheinender Weiblichkeit am Beispiel der Figuren Judith und Salomé im Fin de Siècle* (Kirchner, 2021).

446 «[V]erdammerter Lehrer» (VC).

Allerdings lassen gewisse Kommentare der Erzählerin vermuten, dass die Erzählerin des zweiten Teils eigentlich die gealterte Erzählerin der Gegenwart ist, also jene des ersten, dritten und vierten Teils, beispielsweise, wenn sie sagt: «Nus vein gissiat. Brida ed jeu. Essan nauschira e schein ora nossas greflas malmaneivlas cu la caschun seporscha»⁴⁴⁷ (Lergier-Caviezel, 2011, 73). Ein solcher Kommentar scheint für eine Teenagerin unpassend, bei einer erwachsenen Erzählerin, die in einer Mischung aus Amusement, wohlwollendem Verständnis und retrospektiver Einordnung auf ihre Jugend zurückblickt, ist er jedoch vorstellbar.

Die Auswahl der geschilderten Episoden kann ebenfalls als Wertung gelesen werden – diese müssen in einem Verhältnis zur erzählten Geschichte stehen, sie müssen wohl von Bedeutung sein für das Verständnis der Beziehung der beiden.

Im zweiten Teil wird Brida von der Erzählerin als feinsinniges, empfindsames und empathisches Mädchen geschildert, das irgendwann lernt, sich zu behaupten und ihre Ziele direkt und ehrgeizig zu verfolgen. Es wird immer wieder betont, dass es sich um eine Beziehung handelt, von der beide profitieren (Lergier-Caviezel, 2011, 23, 43, 60, 61).

Trotzdem wird Bridas Rolle in der Geschichte bereits von Anfang an durch die Erzählerin festgelegt. Die Erzählung beginnt im ersten Teil zu einer Zeit, in der Brida ihre Verfehlungen bereits begangen hat, der Blick der Erzählerin ist dadurch getrübt. Schon in den ersten paar Sätzen wird der Eindruck erweckt, Brida sei ein schlechter Mensch, sie habe der Erzählerin Leid angetan (ebd. 8, 9, 10). Im zweiten Teil fehlen solche Bemerkungen, jedoch steht Brida nun bereits im Verdacht, bald etwas Schlimmes zu tun.

So dient die Schilderung der Episode mit den Puppen wohl dazu, eine mögliche Erklärung für Bridas Verhalten und ihre Anschuldigungen im Brief zu bieten. «Adina cu Brida ei a casa tier mei fa ella uorden el reginavel. Cun inschign e quitau. Sche jeu lubeschel ad ella. Las poppas ein mias. La finala. Igl ei miu reginavel»⁴⁴⁸ (Lergier-Caviezel, 2011, 23), erklärt die Erzählerin an dieser Stelle. Sie wählt hier die Worte «Sche jeu lubeschel ad ella». Ihr ist bewusst, dass sie in diesem Fall die Fäden in der Hand hat. Wohl auch nicht zufällig spricht sie von ihrem «reginavel». Erscheint es ihr noch an anderer Stelle merkwürdig, dass sich Bridas Vater (und ihre Brüder) zum «retg»⁴⁴⁹ aufspielt, so ist es für sie doch ganz selbstverständlich, Brida gegenüber diese Rolle einzunehmen, da es hier um ihr Reich, ihren Besitz geht. Von «Nus partgin tut»⁴⁵⁰ ist hier nicht viel zu hören.

Dieser Umstand wird jedoch nicht hinterfragt, weder hier noch im weiteren Verlauf der Geschichte. Im Gegenteil, die Legende der alles teilenden Freundinnen wird weiter gesponnen, auch wenn immer wieder Episoden geschildert werden, in denen die Erzählerin diesem Ideal zuwiderhandelt.

⁴⁴⁷ «Wir sind siebzehn. Brida und ich. Sind bitterböse und zeigen unsere Krallen, wann immer sich uns die Gelegenheit bietet» (VC).

⁴⁴⁸ «Immer wenn Brida bei mir zu Hause ist, räumt sie das Königreich auf. Mit Geschick und Sorgfalt. Wenn ich es erlaube. Die Puppen gehören schliesslich mir. Es ist mein Reich» (VC).

⁴⁴⁹ «König» (VC).

⁴⁵⁰ «Wir teilen alles» (VC).

Zwar schildert die Erzählerin auch Episoden, in denen ihre negativen Charakterzüge überhandnehmen, jedoch schaut sie aus der Perspektive der bereits erwachsenen Frau auf diese Ereignisse zurück. Dabei dominiert meist ein eher entschuldigender, bisweilen auch euphemistischer Tonfall. So profitiert die Erzählerin nicht nur von Bridas schulischen Fähigkeiten, sondern auch von deren Ordnungssinn. Beim Lesen kommt nicht selten das Gefühl auf, dass Brida von der Erzählerin ausgenutzt wird, zum Beispiel als sich die beiden im Gymnasium ein Zimmer teilen. Die Erzählerin schreibt jedoch lediglich: «Per mei eisi in cletg che Brida procura per uorden»⁴⁵¹ (ebd. 61). Brida sorgt also für Ordnung, nimmt beinahe eine mütterliche Rolle ein. Inwiefern die Erzählerin dazu beiträgt oder sich revanchiert, wird nicht gesagt.

Auch spricht die Erzählerin bezüglich ihrer Manipulationen von kleinen Komplotten (ebd. 65), nie von grösseren Übeltaten (ebd. 66), und davon, dass viele ihrer Mitschülerinnen und Mitschüler nur allzu schnell bemerken, wer den Ton angibt (ebd. 65). Brida fungiert dabei in der Rolle des Gewissens. Sie macht die Erzählerin darauf aufmerksam, dass ihr Verhalten nicht in Ordnung ist. Die Erzählerin stellt sich vor, wie Brida in ihrem Namen um Absolution betet.

Jeu gaudel quei turschem e traffichem e lasch saltar mes subdis sco marionettas cu ei caztga mei.

Quei ei cuglienau la glieud.

Ti has buca getg la verdad.

Critichesch Brida. Che va aunc adina a prender penetienzia.

Jeu sai tuttavia s'imaginar ch'ella confessà en miu stagl, ch'ella roga per l'absoluziun da mes puccaus. Pertgei che la pucconta sun jeu. Tenor ella. Gnanc dubi. Pucconta, era sch'ei setracta mai da malfatgs pli gronds. Pintgas manipulaziuns en preschientscha da scolasts, messadis anonims che curseschan, zuppentar verdads per contonscher finamiras dubiusas, brattar ni schar svanir objects en muments che quels han impurtonza decisiva, far ridiculs tals ni talas ch'jeu hai sillla latta. Tut quei che dat in tec mur e savur per cass ch'ei vegn lungurus. Mia creativitat ha strusch cunfins en quels graus ed enfirmescha mia posizion alla testa dalla truppa. Quei ch'ei nuota da donn per Brida e per aunc beinenqualin che basegna meinsvart in tec sustegn. Sedefendel jeu.

Cu mia amitga sedrova d'appellar a mia schliata cunscienzia⁴⁵²

(Lergier-Caviezel, 2011, 66).

451 «Für mich ist es ein Glück, dass Brida für Ordnung sorgt» (VC).

452 «Ich geniesse diese Machenschaften und lasse meine Untergebenen wie Marionetten tanzen, wenn mir danach ist.

Das ist Betrug.

Du hast nicht die Wahrheit gesagt.

Kritisiert Brida. Die immer noch zur Beichte geht.

Ich kann mir lebhaft vorstellen, wie sie an meiner Stelle beichtet, wie sie um die Vergebung meiner Sünden bittet.

Denn die Sünderin bin ich. Ihrer Meinung nach. Sünderin, auch wenn es sich nie um grössere Missetaten handelt.

Kleine Manipulationen in Gegenwart der Lehrer, anonyme Nachrichten, die kursieren, Wahrheiten zurückhalten, um dubiose Ziele zu erreichen, Dinge im entscheidenden Moment austauschen oder verschwinden lassen, diejenigen lächerlich machen, die ich auf dem Kieker habe. All das, was dem Leben ein bisschen Würze verleiht, wenn es mal langweilig wird. Meiner Kreativität sind hierbei keine Grenzen gesetzt und ich stärke meine Position an der Spitze der Truppe. Was Brida und auch so manch anderem nicht schadet, der ein bisschen Unterstützung braucht.

Verteidige ich mich.

Wenn sich meine Freundin bemüht, an mein schlechtes Gewissen zu appellieren» (VC).

Das erzählte Ich ist sich zwar bewusst, dass ihr Verhalten nicht richtig ist, verteidigt es jedoch damit, dass es auch zum Nutzen anderer ist. Sie bemerkt sogar explizit, dass sie sich verteidigt («se-defendel jeu»). Bereits als Teenager reflektiert sie also in gewisser Weise über Handlungen und Machtspielchen. Es gelingt ihr jedoch immer, dies vor sich selbst zu rechtfertigen. Dies wohl auch, weil abgesehen von einer einzigen Szene, die «cattavegnas»⁴⁵³ (ebd. 65) der Erzählerin nie wirklich geschildert werden. Jene Szene, in der die Erzählerin aus Rache Bridas Ersatztampons verschwinden lässt, ist nicht nur deswegen interessant, weil sie einen Blick auf den Charakter der Erzählerin offenbart, sondern auch, weil er eine zutiefst weibliche Jugendscham beziehungsweise weibliche Jugenderfahrung darstellt: Die Erzählerin ist eifersüchtig auf Brida, weil diese bereits ihre Periode hat. Sie gehen trotzdem gemeinsam Tampons kaufen, die die Erzählerin bei sich zu Hause in der Hoffnung hortet, es gehe auch bei ihr bald los. Der Erzählerin scheint Bridas Lachen darüber boshaft.⁴⁵⁴ Aus diesem Gefühl der Blossenstellung heraus sinnt sie auf Rache. Sie stiehlt Bridas Reservetampons aus ihrer Tasche, sodass diese, als sie während einer Schulstunde ihre Tage bekommt, keine hat. Beschämmt und gedemütigt, rennt Brida den Pullover um die Hüften gebunden, aufs WC und verlässt später alleine das Schulhaus (Lergier-Caviezel, 2011, 46ff.).

Bezeichnend für eine weiblichen Jugenderfahrung ist dabei zum einen das Darstellen einer gewissen Ungeduld derjenigen Person, die darauf wartet, endlich ihre Periode zu bekommen, zum andern aber auch die Problematik einer plötzlich eintretenden Periode und der schambehaftete Umgang damit (siehe Bauer, 2019).

Oftmals ist die Erzählerin auch arrogant. Sie brüstet sich mit ihrem Wissen, und wenn sie etwas nicht weiß, «erfindet sie dazu» (ebd. 32, 67). Sie bezeichnet sich mehrmals als angeberisch (ebd. 57) und sagt, dass sie immer cool sein will (ebd. 27).

Wie hochmütig sie sein kann, sieht man zum Beispiel, als sie Brida davon erzählt, dass sie sich für ein Stelle in einer Alphütte bewirbt. Sie hat keine Zweifel, dass sie die Stelle bekommt (ebd. 88).

Brida gibt sich an dieser Stelle pessimistisch und missgünstig, was die Erzählerin stört. Sie durchschaut jedoch nicht, dass Brida einfach enträuscht ist, weil die beiden abgemacht hatten, zusammen nach Zürich zu gehen. Erst als Brida sie darauf hinweist, wird ihr das Problem bewusst: «Ussa bein. Quei ei il problem. En mia euphoria havev'jeu tut emblidau mia empermischiu. Mo pertgei buca prender la caschun cu ella seporscha?»⁴⁵⁵ (ebd. 89). Doch auch hier ist sie uneinsichtig und wiegelt ab. Sie schlägt vor, Brida solle sie doch besuchen kommen (wohl-gemerkt etwas, was Brida tun soll, nicht etwas, was die Erzählerin tun könnte). Folgerichtig sagt

453 «Streiche» (VC).

454 Das Gleiche gilt für die Episode auf 54: Als Brida der Erzählerin vom Dorfgerede über deren Familie berichtet, erscheint der Erzählerin Bridas Gesicht «maliziusa» («verschlagen/hinterhältig/schadenfroh», VC). Auch hier sagt die Erzählerin, sie habe diesen Eindruck. Sie weiß es aber nicht sicher. Die Erzählerin unterstellt Brida eine böse Absicht, lässt aber gleichzeitig die Möglichkeit offen, dass sie sich irrt. Unter dem Gesichtspunkt, dass die Erzählerin in der umgekehrten Situation gewissen Tratsch unterschlägt, um Brida nicht zu verletzen, lässt sich jedoch auch die Sichtweise der Erzählerin gut verstehen. Diese Ambiguität bezüglich der Deutung diverser Szenen der Freundschaft ist typisch für die Erzählung.

455 «Sieh an. Das ist das Problem. In meiner Euphorie hatte ich mein Versprechen ganz vergessen. Aber warum nicht die Gelegenheit ergreifen, wenn sie sich bietet?» (VC).

die Erzählerin auch über sich, sie sei manipulativ, während Brida ihr vorwirft, andere anzulügen (Lergier-Caviezel, 2011, 66).

Dass sich andere Leute ihretwegen schlecht fühlen, nimmt die Erzählerin selten wahr – zumindest nicht als Kind und Teenager. Zwar merkt sie zum Beispiel bei der Tampongeschichte, dass sie Brida wehgetan hat. Von einer Entschuldigung ist jedoch nicht die Rede.

In seltenen Fällen wird die Erzählerin von Brida auf ihr mangelndes Verständnis hingewiesen, zum Beispiel als es um Geld geht und Brida zu ihr sagt: «Ti has bi dil far. Cu ti has adina tut.»⁴⁵⁶ (ebd. 87). Die Erzählerin rechtfertigt sich daraufhin, wenn auch nicht gegenüber Brida, sondern eher sich selbst gegenüber. Erneut betont sie, dass sie mit Brida immer alles geteilt habe, sogar Schulsachen habe sie von ihrem (respektive vom Geld ihrer Eltern) bezahlt und auch bei luxuriöseren Sachen sei sie eingesprungen. «Tut quei sa Brida bein avunda.»⁴⁵⁷ (Lergier-Caviezel, 2011, 87), schliesst sie und ist enttäuscht von Brida, weil dieser Geld so wichtig ist.

Auch als Brida traurig ist, weil ihre Eltern nicht zur Maturitätsfeier kommen, merkt die Erzählerin nicht, wie nahe ihr dies geht. Erst als Brida sie abweist, als sie sie darauf anspricht, schliesst die Erzählerin: «Paupra Brida. La trumpada sto esser stada aunc mendra che supponiu»⁴⁵⁸ (ebd. 93). An dieser Stelle ist die Beziehung bereits durch das oben genannte Geheimnis (Bridas Vermutung, ihre Mutter könne mit dem Vater der Erzählerin eine Affäre gehabt haben), beziehungsweise durch die Weigerung der Erzählerin darüber zu sprechen, getrübt.

Trotzdem ist die Sichtweise der Erzählerin uneinsichtig und empathielos. Gerade wenn man bedenkt, wie wichtig Brida die Anerkennung der Erwachsenen bereits als Kind war. Die Erzählerin hätte sich doch denken können, dass dies für Brida ein harter Schlag ist. Andererseits muss man bedenken, dass hier die Sicht eines Teenagers präsentiert wird, der vor allem mit sich selbst beschäftigt ist und dazu noch stark von sich überzeugt ist. Insofern ist die Darstellung sehr konsequent.

An vielen Stellen gibt die Erzählerin zu, dass sie eifersüchtig auf Brida ist, zum Beispiel darauf, dass sie zur Kommunion gehen kann (ebd. 28), dass sie Geschwister hat (ebd. 30), dass sie schon ihre Periode hat (ebd. 46) oder auf ihr Aussehen (ebd. 63, 64) und die Aufmerksamkeit der Jungen und Männer (ebd. 78). Bisweilen ist sie sogar in den unmöglichsten Situationen neidisch, etwa als Brida von ihrem Vater geschlagen wird, weil sie rebelliert hat. Hier ist die Erzählerin stolz auf Brida, aber neidet ihr gleichzeitig die Möglichkeit zur Rebellion (ebd. 72). Und als Bridas Vater ihr verbietet, mit der Erzählerin und deren Vater auf eine Wanderung zu gehen, hat sie zwar Mitleid, ist aber gleichzeitig froh darüber, weil sie nicht möchte, dass Brida mitkommt (ebd. 77).

Die Erzählerin nimmt in jenen Szenen, in denen sie sich unpassend verhält, die Perspektive ihres damaligen Teenager-Ichs ein. In diesen Szenen werden oftmals in Sätzen, die durch Absätze separiert werden, auch ihre negativen Eigenschaften in klaren Worten erwähnt. Die Erzählerin sagt, sie gebe an («selaudel», ebd. 67), brüste sich («seglorieschel», ebd. 57), sinne auf Rache (ebd. 46), sei neidisch (ebd. 72) oder eifersüchtig (ebd. 79), womit sie ihre jeweiligen Handlungen auch infrage stellt. Jedoch relativiert sie oft an entscheidender Stelle, indem

456 «Du hast gut reden, wo du doch immer alles hast» (VC).

457 «All das weiss Brida nur zu gut» (VC).

458 «Arme Brida. Die Enttäuschung muss noch grösser gewesen sein, als angenommen (VC).

sie entweder beschönigt, sich rechtfertigt oder die Aussagen anderer zu Hilfe nimmt: «Jeu sun in ver giavelet ed auter pli. Pretenda mumma. Per cletg hai jeu in bab che giudichescha mes surpassaments cun indulgenza»⁴⁵⁹ (ebd. 29).

Die Erzählerin verzeiht sich ihre kindliche und jugendliche Grobheit also schnell, was auch die Wahrnehmung von Bridas Charakter beeinflusst, zumal auch über Bridas Figur Schatten hängen und die Erzählerin sich und Brida bisweilen bezüglich ihrer negativen Charakter-eigenschaften auf dieselbe Stufe stellt (Lergier-Caviezel, 2011, 73).

Im zweiten Teil der Erzählung divergiert der Horizont der Erzählerin von jenem der Lesenden. Die Lesenden wissen durch die Lektüre des ersten Teils bereits, dass etwas Schlimmes auf die Erzählerin zukommt, während für die Erzählerin die Beziehung zwischen ihr und Brida bis zum Zeitpunkt des Betrugs mehr oder weniger intakt ist. Die Geheimnisse und Streitereien sind Ausnahmen für sie. Der Erzählerin der Rückblende gelingt es somit nicht, die Gescheh-nisse in ein Verhältnis zu stellen und so Zusammenhänge und Muster zu sehen. Im Gegensatz dazu gehen die Lesenden mit dem Wissen an die Ereignisse der Rückblende heran, dass Brida irgendwann etwas Schlimmes tun wird und suchen folglich nach Hinweisen und Gründen für eine solche Tat. Die jugendliche Erzählerin hingegen ist in ihrer eigenen Sichtweise gefangen, weswegen sie von Bridas Betrug denn auch komplett überrascht wird.

Somit kann es auch nicht überraschen, wie lange die Erzählerin braucht, um den Be-trug überhaupt als solchen zu begreifen. Sie ist nur allzu bereit, sowohl Brida als auch Mike zu verzeihen (ebd. 143). Erst als Brida sie am Telefon abkanzelt und sich weigert, mit ihr zu sprechen, bricht ihre Welt zusammen. Als Brida ihr nach Mikes Tod einen Brief schickt, in dem sie erklärt, sie habe all dies nur getan, um sich an ihr zu rächen und um von ihr loszukommen, ist die Freundschaft für die Erzählerin endgültig verschwunden:

Ha schau moi persula cun mes tgisàs che preandan magari surmaun e dicteschan mes pass che davantan nuncontrollabels en tals muments malguess. Ha schau a mesa via mei cun mias memorias insupportablas⁴⁶⁰ (Lergier-Caviezel, 2011, 190).

Die Erzählerin fällt in ein tiefes Loch, erkrankt schwer. Brida erweist sich in dem Sinne sowohl für Mike als auch für die Erzählerin als *Femme fatale*, als berechnende Frau, die sowohl ihren Verstand als auch ihren Körper nutzt, um ihre Ziele zu erreichen. Mit dem entscheidenden Unterschied, dass man Brida bereits als Kind kennenlernt und sie einem aus Sicht einer Erzählerin präsentiert wird, die noch dazu ihre beste Freundin ist.

Die Erzählerin nimmt zwar auf die Wahrnehmung der sie umgebenden Männer Bezug, zum Beispiel, wenn sie Bridas Attraktivität beschreibt (ebd. 78. 133), jedoch wird diese Wahr-nehmung gleichzeitig dadurch reflektiert, dass sich die Erzählerin diese Attraktivität eben nicht

⁴⁵⁹ «Ich bin ein richtiges Teufelchen und noch mehr. Behauptet meine Mutter. Zum Glück habe ich einen Vater, der meine Übertretungen mit Milde beurteilt.» (VC).

⁴⁶⁰ «Hat mich allein gelassen in meinem Zweifel, das oft überhandnimmt und meine Schritte diktiert, die in solchen Momenten unkontrollierbar und ungewiss werden. Hat mich auf halber Strecke zurückgelassen mit meinen unerträglichen Erinnerungen» (VC).

immer erklären kann («Tgei gianter ha quella stoda carugna che jeu hai buc?»⁴⁶¹, ebd. 79). Für sie ist Brida nun einmal ihre Freundin aus Kindertagen. Sie sieht sie mit anderen Augen als die anderen. Natürlich kann man diese Perspektive bisweilen auch als verblendet bezeichnen, schliesslich übersieht sie Bridas Fehler und Schwächen mehr als grosszügig, sieht die Katastrophe nicht kommen und erstickt auch ihre eigenen Zweifel im Keim (ebd. 124).

Einer der wichtigsten Unterschiede zwischen typischen Darstellungen der Femme fatale und jener in *Nus duas* ist somit der fehlende «male gaze». Die Perspektive der besten Freundin nimmt der Femme fatale das Monströse, Übernatürliche. Sie macht sie menschlich.

Man kann auch argumentieren, dass die Erzählerin in ihrer Rolle gegenüber Brida durchaus eine männliche Macht ausübt, von der sich Brida als Femme fatale zu befreien versucht. So gesehen enthält der Text eine sehr traditionelle Moral. Die Frau, die in die männliche Sphäre eindringt (die Erzählerin) wird bestraft und von der Femme fatale auf ihren Platz verwiesen. Sie wird dazu umerzogen, in ihrer vom Patriarchat bestimmten Stellung (als Mutter und Ehefrau, die in einem kleinen Pensum in der Praxis ihres Mannes arbeitet, ebd. 193) glücklich zu sein. Die Femme fatale, die daraufhin anstelle der Erzählerin nach männlicher Macht und Einfluss greift, wird gleichsam abgestraft. Sie endet im Krankenhaus, allein, ohne Freundin, weil diese ihr nicht verzeihen kann. Die Bestrafung der Femme fatale für ihre Taten ist (wie in 3.1 dargelegt) Bestandteil der Minimaldefinition der Denkfigur (Hilmes, 1990, 9f.).

Trotzdem kann man hier keineswegs von einer Eins-zu-eins-Übertragung des Stereotyps «Femme fatale rächt sich an Mann» sprechen. Im Gegenteil: Hier findet eine subversive Resignifikation der Femme fatale und ihrer Rolle statt, dies in Form einer Umgestaltung durch die neue Perspektive, die in gewisser Weise handlungsfähig wird. Es findet «keine Aneignung der herrschenden Kultur» statt, «um ihren Bestimmungen untergeordnet zu bleiben, sondern eine Aneignung, die die Bestimmungen der Beherrschung umgestalten will» (Butler, 2011, 193). Während die Darstellung der Femme fatale aus der Perspektive der Männer eine Ermächtigung patriarchaler Strukturen darstellt, weil deren Wünsche die Erotik und Anziehungskraft bestimmen und somit die Handlungsmacht der Femme fatale determiniert, bedeutet die Wahl einer weiblichen Perspektive eine weibliche Selbtermächtigung insofern, als dass eben keine männliche Fantasie präsentiert wird, sondern im Gegenteil die wechselseitige Beeinflussung von zwei weiblichen Figuren, die die Entwicklung der jeweils anderen vorantreiben.

Das ist [...] eine Umgestaltung, die selbst so etwas wie ein Handlungsvermögen ist, eine Macht im Diskurs und als Diskurs oder eine Macht in der Darstellung und als Darstellung, die wiederholt, um zu erneuern – und manchmal erfolgreich ist (Butler, 2011, 193).

Die Wahl einer weiblichen Perspektive auf eine Figuration der Denkfigur Femme fatale bietet neue Möglichkeiten zur Darstellung von Weiblichkeit, gerade weil dies ein Bruch mit der Tradition des männlichen Blicks auf diese Figuren bedeutet. Denn diese Perspektive ermöglicht nicht nur eine Reflexion über die beobachtete, sondern auch über die beobachtende

461 «Was zum Teufel hat dieses verflixte Luder, was ich nicht habe?» (VC).

Frau, die Erzählerin selbst. Was den Text besonders macht, ist somit nicht zuletzt die geschickt gestaltete Erzählweise. Durch die Art wie eine Frau aus Perspektive einer Frau geschildert wird, werden wiederum diverse Rückschlüsse auf die Erzählerin möglich, was ein diverseres Bild und vielseitigere Interpretationsmöglichkeiten bietet als eine reine Beschreibung oder Charakterisierung der Figur.

Gleichzeitig eröffnet diese Perspektive auch die Möglichkeit zur Behandlung von Themen, die sich sonst vielleicht eher weniger in einer *Femme fatale*-Geschichte finden: zum Beispiel das Thema Menstruation und der schambehaftete Umgang damit (ebd. 46ff.) oder das ebenfalls schambehaftete Thema Wechseljahre (ebd. 98). Andere Themen bieten sich in Bezug auf die Denkfigur der *Femme fatale* aufgrund ihres subversiven Potenzials an, so die unterschiedlichen Erwartungen an Mädchen und Jungen (ebd. 26), die Rollenverteilungen zwischen Männern und Frauen (ebd. 49–55, 58), Frauenrechte generell (ebd. 68) oder die soziale Kontrolle im Dorf (ebd. 56, 57).

Wenn man sich also die Charakteristika einer traditionellen Verkörperung der Denkfigur *Femme fatale* nochmals in Erinnerung ruft (Kapitel 3.1), fällt ein Unterschied zwischen Brida und einer solchen Figuration besonders ins Auge: Während bei letzterer «die Dominanz des männlichen Blicks [...] so weit in den Vordergrund» rückt, «dass das Weibliche als mögliches Eigenes verschwindet» (Hilmes, 1990, 237), ist in *Nus duas* das Gegenteil der Fall. Von einer Dominanz des männlichen Blicks zu sprechen, ist in *Nus duas* nicht möglich. Das Charakteristikum des männlichen Blickes wird komplett verdreht: Es geht um den Blick einer Frau auf eine andere Frau, um einen «female gaze», der nicht nur die vielfältigen Charakterfacetten der Brida, sondern jene beider Frauen betrachtet.

3.3.4 Ein weiblicher Entwicklungsroman

Wenn Hilmes beschreibt, dass die Dominanz des männlichen Blickes mehr über die Gegenspieler der *Femme fatale* als über die *Femme fatale* selbst aussagt (Hilmes, 1990, 238), so ist dies hier nicht anders. Die Gegenüberstellung mit Brida dient in der Erzählung vor allem dazu, die Entwicklung der Erzählerin darzustellen. Sie treibt diese Entwicklung regelrecht voran. Allerdings beeinflusst auch die Erzählerin Bridas Entwicklung.

Da die Lesenden die Ereignisse der Vergangenheit der beiden Frauen mit dem Vorwissen um das baldige Geschehen betrachten können, wandelt sich der Plot eines Eifersuchtsdramas mit einer typischen *Femme fatale*-Figuration und ihrer unschuldigen Gegenspielerin zu einem weiblichen Entwicklungsroman.

Die beiden Freundinnen sind von Kindesbeinen an zusammen. Sie unterscheiden sich stark, profitieren aber von der Andersartigkeit der jeweils anderen. Gleichzeitig befinden sie sich seit jeher in einer Art Konkurrenz (wie bereits in Kapitel 3.3.2 kurz beschrieben).

Erst als Brida mehr Selbstvertrauen entwickelt und ähnlich wie die Protagonistin zu sagen beginnt, was sie denkt (ebd. 70f.), verstärken sich die Probleme. Von da an dringt sie in

eine Sphäre ein, in der die Erzählerin bisher die Oberhand hatte. Und nicht nur das, sie dringt so auch in den privaten Bereich der Erzählerin ein:

Las fins d'jamna va ella pli e pli savens alla tscherca da miu bab per dumandar siu meini pertucccont diversas ediziuns ni auturs.⁴⁶² Ella vul saver dapli. En tuts graus. Entscheiva a separticipar da discussiuns pli cumplexas sche nus essan entuorn mes geniturs. Perda sia schenadadad cun in tempo ch'jeu sai mo smarvigiliar. (Lergier-Caviezel, 2011, 68f.).

Indem Brida ihre Schüchternheit verliert, wird der Erzählerin ein gewisser Teil ihrer Identität, aber auch ihrer Überlegenheit streitig gemacht. Ähnlich wie typische Figuren der *Femme fatale* erzeugt Bridas Eindringen in den bisher von der Erzählerin dominierten Bereich ein gewisses Unbehagen bei der Erzählerin. Dabei muss auch bemerkt werden, dass die Macht, die die Erzählerin hier besitzt, eigentlich eine nach traditionellem Rollenverständnis männliche ist. Sie ist laut, frech, dominant, selbstbewusst.

Dementsprechend stört sich die Erzählerin auch an der Vorstellung, Brida könnte auf eine der Wandertouren mitkommen, die sie mit ihrem Vater unternimmt (ebd. 76). Auch hier befindet sie sich in einem männlichen Raum, aus dem sie Brida ausschliessen möchte.

Essenziell an dieser Entwicklung ist jedoch, dass das Eindringen in den privaten Raum, in das «*reginavel*»⁴⁶³ der Erzählerin, von dieser als Bedrohung wahrgenommen wird. So auch, als Brida sie wie bereits erwähnt, auf eine mögliche vergangene Affäre zwischen ihrer Mutter und dem Vater der Erzählerin anspricht (ebd. 83). Bridas Verdacht stellt für die Erzählerin in mehrfacher Hinsicht ein Problem dar. Erstens scheint Brida etwas zu wissen, was die Erzählerin nicht weiss. Das ist für die Erzählerin insofern problematisch, als dass diese immer so tut, als wisse sie alles und habe alles im Griff: «normalmein ein las tschontschas mia domena»⁴⁶⁴ (ebd. 84). Zweitens scheint Brida ein Geheimnis über ihre Familie zu kennen. Sie weiss mehr als die Erzählerin, was ihr eine gewisse Macht verleiht, und dies in einer Sphäre, von der die Erzählerin bis anhin dachte, sie gehöre ihr allein: «Miu bab vi jeu definitivamein buca parter cun ella. Sut neginas condiziuns»⁴⁶⁵ (ebd. 85).

Der Verdacht stellt für die Erzählerin auch eine Bedrohung für ihr Leben und ihre Identität dar, weil ihr Vater gar nicht ihr biologischer Vater ist. Sie fürchtet, ihren Vater an Brida zu verlieren, als die Möglichkeit aufkommt, dass diese seine biologische Tochter sein könnte. All dies wird ihr jedoch erst viel später bewusst, nämlich als Brida ihr einen Brief schreibt und in einem Nebensatz fallen lässt: «Tiu bab! Ni forsa plitost il miu?»⁴⁶⁶ (ebd. 184). Vorher sind dies «pusseivladads diffusas che vevan survegniu conturas pli concretas pér bia pli tard. Suenter sia brev plein reproschas.»⁴⁶⁷ (ebd. 227). Die Erzählerin ist jedoch unfähig, sich mit diesen Ängsten auseinanderzusetzen, und stösst Brida mit ihrer Reaktion vor den Kopf.

⁴⁶² «An den Wochenenden sucht sie immer öfter meinen Vater auf, um ihn bezüglich verschiedener Werke oder Autoren nach seiner Meinung zu fragen. Sie will mehr wissen. In allen Bereichen. Beginnt sich an komplexen Diskussionen zu beteiligen, wenn wir bei meinen Eltern sind. Verliert ihre Schüchternheit in einem Tempo, das mich nur staunen lässt.» (VC).

⁴⁶³ «Königreich» (VC).

⁴⁶⁴ «Normalerweise ist die Gerüchteküche mein Spezialgebiet» (VC).

⁴⁶⁵ «Meinen Vater will ich definitiv nicht mit ihr teilen. Unter gar keinen Umständen» (VC).

⁴⁶⁶ «Dein Vater! Oder vielleicht eher meiner?» (VC).

⁴⁶⁷ «Diffuse Möglichkeiten, die erst später konkrete Konturen bekamen. Nach ihrem Brief voller Vorwürfe» (VC).

Später werden die Dissonanzen zwischen den beiden Frauen dadurch verstärkt, dass die Erzählerin sich dafür entscheidet, nicht wie abgemacht mit Brida nach Zürich zu gehen, sondern eine Zeit im Engadin als Aushilfe in einer Bergunterkunft zu verbringen (ebd. 88), einen Aufenthalt, den sie danach sogar noch verlängert, um als Skilehrerin zu arbeiten (ebd. 105).

In der Zeit, die Brida ohne die Erzählerin verbringt, wird Brida selbstbewusster. Sie lernt neue Leute kennen und nimmt kein Blatt mehr vor den Mund, was auch die Erzählerin bemerkt und dieser nicht immer gefällt: «Senza me! Jeu sentel ina furada»⁴⁶⁸ (ebd. 104). Dass hier ein Ablösungsprozess begonnen hat, wird spätestens dann klar, als Brida die Erzählerin nicht als Mitbewohnerin aufnehmen möchte, als diese sich entschliesst, nach Zürich zu kommen (ebd. 111). Ab hier scheint Brida die ersten Züge zu entwickeln, die an die *Femme fatale* erinnern. Zumindest bemerkt die Erzählerin dies hier erstmals:

D'uriala fetsch jeu persenn ch'ella ha sviluppau in bien sentiment, nua e tier tgi sevolver per cass ch'ella drova zatgi che fuola via. El decuors dils davos onns ha ella creau in'en-tira reit cun glieud pli u meins enconuschenta che ha contacts nizeivels en diversas spar-tas. Ella tgira cun quitau relaziuns ch'empermettan dad arver escha serrada en cass da basegns. Mintgaton hai jeu bunamein l'impressiun ch'ella hagi la finala entschiet a far d'amitga cun Mike sulettamein pervia dalla posizion buca nunimpurtonta ch'el ha en la societad. Talas insinuaziuns enviers Brida fan ladinamein seturpegiar mei, aschia ch'jeu ughegel gnanc da raquintar a miu amitg. Nungir confruntar Brida cun mes suspects.

Jeu sperel ch'ei seigi mo quets⁴⁶⁹ (Lergier-Caviezel, 2011, 124).

An dieser Stelle hofft die Erzählerin noch, dass sie sich das alles nur einbilde. Auf den nachfolgenden Seiten werden dann die Tabus und Geheimnisse erläutert, die sich in der Beziehung der beiden mehren (Bridas Familie, die Hochzeit, Mikes Stellenangebot für Brida etc.). Aus Sicht der Lesenden finden sich hier bereits einige Hinweise auf das sich anbahrende Verhältnis zwischen Brida und Mike. (Die beiden verstehen sich aus beruflichen Gründen sehr gut. Brida beginnt in der Firma zu arbeiten, in der auch Mike arbeitet, zieht nach Basel, die beiden lassen sich immer weniger bei der Erzählerin blicken, der Kontakt wird rarer.) An ihrer Geburtstagsfeier beobachtet die Erzählerin Brida und Mike beim Tanzen zum Lieblingslied der Erzählerin und Mike. «In bellezia pèr»⁴⁷⁰ (ebd. 134), denkt sie, aber sonst nichts weiter. Als Brida und Mike das Fest früh verlassen, ist sie enttäuscht, dass sie nicht bleiben und helfen, aber sie denkt sich immer noch nichts dabei. Ihr Vertrauen in beide ist immer noch absolut. Am nächsten Morgen fährt sie zu Mike, um ihn zu überraschen, und erwischt die beiden miteinander im

468 «Ohne mich! Ich spüre einen Stich» (VC).

469 «Seit einiger Zeit bemerke ich, dass sie ein gutes Gefühl dafür entwickelt hat, wohin und an wen sie sich wenden muss, wenn sie jemanden braucht, der ihr den Weg bereitet. Im Laufe der letzten Jahre hat sie ein ganzes Netzwerk mit mehr oder weniger bekannten Leuten aufgebaut, die nützliche Kontakte in verschiedenen Bereichen haben. Sie pflegt diese Beziehungen, die ihr bei Bedarf verschlossene Türen öffnen können, mit Bedacht. Manchmal habe ich fast das Gefühl, sie habe sich am Ende mit Mike nur wegen seiner nicht unwichtigen gesellschaftlichen Stellung angefreundet. Ich schäme mich für solche Anschuldigungen gegen Brida, sodass ich mich nicht einmal traue, sie meinem Freund zu erzählen. Geschweige denn Brida mit meinem Verdacht zu konfrontieren. Ich hoffe, dass es bloss Einbildung ist» (VC).

470 «Ein wunderschönes Paar» (VC).

Bett respektive auf dem Sofa (ebd. 139). In den nächsten Tagen wartet sie auf einen Anruf der beiden, eine Entschuldigung. Sie ist bereit, zu verzeihen. «Igl ei nuot serius. In pign malpass. Tut ei vargau»⁴⁷¹ (Lergier-Caviezel, 2011, 143), versucht sie sich zu beruhigen.

Doch nichts dergleichen. Ein paar Tage später bekommt sie einen Brief von Mike, in dem er ihre Verlobung auflöst mit der Begründung, er habe sich in Brida verliebt und es sei besser, wenn die Erzählerin und Brida keinen Kontakt mehr hätten. Auf der Suche nach einer Erklärung ruft die Erzählerin Brida an, die sie jedoch abweist. Sie fällt in ein tiefes Loch: «Per tgei gest Brida, mia petga la pli statteivla dapi ch'jeu seregordel?»⁴⁷² (Lergier-Caviezel, 2011, 150). In den Wochen danach kapselt sie sich ab, wird depressiv und holt sich auch eine Lungenentzündung. Ihre Mutter pflegt sie danach wieder gesund, doch sie wird nie wieder die Alte werden, wie die Erzählerin voraussagt:

Era sche jeu sminel aunc buc...

Ch'ina gronda part da mia identitat vegn a svanir definitivamein en la stgiradetgna dal-las jamnas suandontas. Che jeu vegn a daventar precauta e trer en dubi segns da carezia ed attaschonza⁴⁷³ (Lergier-Caviezel, 2011, 150f.).

Brida erweist sich als fatal für die Erzählerin. Sie verändert sie gänzlich. In gewisser Weise stirbt das alte Ich der Erzählerin, oder zumindest ein Teil von ihr, wie sie im Zitat oben beschreibt. Für Mike endet die Geschichte gar tödlich. Er wird von Brida verlassen und hat einen tragischen Autounfall. Aufgrund eines Gesprächs, das die Erzählerin zuvor mit ihm hatte, vermutet sie einen Suizid (Lergier-Caviezel, 2011, 177), genauso wie Brida, wie man aus einem Brief erfährt, den sie der Erzählerin kurz darauf schickt.

In diesem Brief wird Bridas Sichtweise dargelegt, zumindest die Sichtweise, die Brida in diesem Moment mit der Erzählerin teilen möchte. Erzähltechnisch wird dabei abgewechselt zwischen direkten Zitaten (kursiv gehalten) und indirekter Rede, in der die Erzählerin in eigenen Worten paraphrasiert, was Brida schreibt (ebd. 181f.). Hier wird zum ersten Mal explizit darauf hingewiesen, dass sich Brida als Kind als Freundin der Erzählerin keineswegs immer gut gefühlt hat. Sie schreibt, sie habe unter ihr gelitten, habe sich unterdrückt gefühlt und manipuliert und an entscheidender Stelle im Stich gelassen – nämlich als sie über das Gerücht über ihre Mutter und den Vater der Erzählerin habe sprechen wollen. Sie habe sich schon länger von der Erzählerin lösen wollen, aber erst Mike habe ihr diese Möglichkeit geboten:

471 «Es ist nichts Ernstes. Ein kleiner Fehltritt. Alles ist vorbei» (VC).

472 «Warum gerade Brida, meine beständigste Stütze, seit ich denken kann?» (VC).

473 «Auch wenn ich noch nicht ahne ...

Dass ein Grossteil meiner Identität dauerhaft in der Dunkelheit der darauffolgenden Wochen verschwinden wird.
 Dass ich vorsichtig werden und Liebes- und Zuneigungsbekundungen in Zweifel ziehen werde» (VC).

Stuiu setschecher hagi ella adina sezza. Buca sco jeu che hagi retschiert tut ils avantatgs directamein giu da tschiel. Dalla biala entschatta naven hagi jeu giu bi dil far. Hagi fatg subdita ella. *Jeu hai duvrau gitg per encorscher che jeu sun habla da dar damogn era senza tei ed aunc in'uriala per puder sefar libra da tei*⁴⁷⁴ (Lergier-Caviezel, 2011, 185f.).

Das Bild, welches sich hier von Brida zeigt, ist das einer enttäuschten, unterdrückten, aber auch rachsüchtigen Frau, die sich letzten Endes durch Manipulation selbstermächtigen und Rache nehmen möchte – eine typische Femme fatale. Die Erzählerin, die von all dem nichts geahnt hat, kann dies erst nicht glauben (Lergier-Caviezel, 2011, 187). Die Erzählerin kann die Brida, die sie sie kennt, und die Brida, die sich ihr nach dem Betrug präsentiert, nicht in Einklang bringen. Dieses Problem hatte sie bereits kurz nach dem Betrug (ebd. 148). Mit dem Brief bietet Brida zwar eine Erklärung, aber so richtig kann es die Erzählerin immer noch nicht glauben.

Auf den Brief folgt deswegen eine Passage, in der die Erzählerin Brida in Du-Form antwortet und über die Situation und die vergangenen Ereignisse reflektiert, diese zu verarbeiten versucht. Sie zweifelt an, dass wirklich alles so negativ war, wie Brida es in dem Brief darstellt. Am Ende spricht sie von den Vorteilen, die auch Brida aus ihrer Beziehung zog, und die sie scheinbar vergessen hat. Gleichzeitig stellt sie sich selbst und ihr Verhalten als Kind und Teenager in Frage: «Erel jeu in tal carpien? Hai jeu meritau tia vendetga?»⁴⁷⁵ (Lergier-Caviezel, 2011, 187).

Erzählerisch gesehen, liegt darin wohl auch der Sinn dieses Briefs. Er dient dazu, die Erzählerin zur Reflexion über ihr Handeln anzuregen, die Ereignisse ihrer Kindheit in dem Licht zu sehen, in welchem die Lesenden diese gesehen haben. Der Perspektive der Ich-Erzählerin wird auf Erzählebene eine zweite hinzugefügt, die ein Bindeglied zur Ebene der Lesenden herstellt, die bereits mit einem gewissen Vorwissen an den zweiten Teil der Erzählung herangegangen sind und die Möglichkeit hatten, diese entsprechend zu interpretieren.

Gleichzeitig stellt der Brief aber auch insofern einen Wendepunkt dar, als dass er einen Prozess innerhalb der Erzählfürfigur anregt, der bereits zuvor begonnen hat, nun jedoch weiter vorangetrieben wird. Die Erzählerin traut ihrem eigenen Urteil nicht mehr (ebd. 223). Weil sie die Ereignisse nicht kommen sah und gleichzeitig von Brida für viele ihrer identitätsstiftenden Charakterzüge angeklagt wird, ändert sich ihr Charakter danach in einem Masse, wie man es anfangs kaum für möglich gehalten hätte:

Cul temps fetsch jeu mezza persenn ch'jeu hai pers zacu e zanua igl interess per caussas che vevan pariu a mi immens impurtontas. [...] Jeu hai buca pli il basegns da sefar veseivla adina e dapertut. Fetsch buca pli la breigia da commentar mintga declaraziun e schabettg. Tegn distanza da societads pli grondas, stun il pli bugen da miu persei cu jeu hai liber. Mia pial ei daventada satella e sensibla e lai passar mintga furada senza ch'jeu fuss habla d'opponer. In tec alla ga hai jeu pers la confidanza nunballuccabla che veva accumpignau mei da pign ensi. La confidanza en memezza, en mes concarstgauns, en

⁴⁷⁴ «Sie habe sich immer selbst abrackern müssen. Nicht wie ich, der alle Vorteile zugeflogen seien. Von Anfang an sei es mir leichtgefallen. Habe sie zur Untertanin gemacht. *Ich habe lange gebraucht, um zu merken, dass ich es auch ohne dich schaffen kann, und dann noch eine Weile, um mich von dir lösen zu können*» (VC).

⁴⁷⁵ «War ich so schlimm? Habe ich deine Rache verdient?» (VC).

la veta insumma. Quella ha fatg plaz a disfidonza e meinsvart schizun a malsegirezia. Sche zatgi ughegia da vegrir memia datier a mi, survegn jeu panica ed untgeschel. Vischinonza irritescha mei en tuts graus. Ei silpli tolerabla en connex cun mes pazients. Che vegrnan e van⁴⁷⁶ (Lergier-Caviezel, 2011, 173).

Auffällig ist, dass sich die Eigenschaften der beiden Frauen beinahe umkehren. Brida wird selbstbewusst, egozentrisch, manipulativ, die Erzählerin sensibel, unsicher und schüchtern. Sie meidet Aufmerksamkeit. Sie beginnt eine Ausbildung als Pflegerin, hilft ihren Mitschülerinnen bei den Hausaufgaben, so wie Brida früher ihr (ebd. 172). Die minutiöse Reflexion der Erzählerin über diese Entwicklungen, über ihren inneren Wandel und ihre Gefühle lassen den Prozess jedoch nachvollziehbar erscheinen.

Im dritten Teil der Erzählung macht die Erzählerin einen weiteren Schritt, indem sie ihrem Vater von den Geschehnissen erzählt. Gleichzeitig spricht sie mit ihm über den Verdacht, den Brida als Jugendliche geäussert hat. Es ist das erste Mal, dass sie über die ganzen Ereignisse spricht. Der Vater tröstet sie, genau in dem Masse, wie sie es braucht. Sie weiss, dass er da ist. «Per mei e per cass»⁴⁷⁷ (Lergier-Caviezel, 2011, 214).

Im vierten Teil trifft die Erzählerin ein letztes Mal auf Brida, zufällig, während sich diese im Spital befindet und die Erzählerin eine Bekannte besucht. Hier wird sowohl dem erzählten Ich als auch die Lesenden ein weiterer Teil von Bridas Perspektive nähergebracht. Diese Perspektive erweist sich als komplexer, als diejenige, die sie im Brief schilderte. Brida erzählt der ehemaligen Freundin, dass sie damals Gefühle für Mike entwickelt habe. Sie habe sich nicht gleich sofort zurückziehen können, obwohl ihre Beziehung «fundaments dubius»⁴⁷⁸ (ebd. 233f.) gehabt habe (weil sie ihn erst nur verführte, um sich von der Erzählerin zu lösen). Ihr schlechtes Gewissen Mike gegenüber sei jedoch zu gross geworden. Sie wollte ihn dazu bringen, zur Erzählerin zurückzukehren. Als dies nicht gelang, habe sie ihm erzählt, «ch'el seigi sulettamein staus il dretg mument el dretg liug. Che jeu hagi mo vuliu mussar da viver a ti»⁴⁷⁹ (Lergier-Caviezel, 2011, 234), was nur die halbe Wahrheit gewesen sei:

Jeu hai empruau da far bien ed hai castigiau memezza cun buca tradir ad el con impur-tonts ch'el seigi per mei. Con bugen ch'jeu hagi el. Con mal ch'jeu stetti pervia da miu plan vergugnus ... [...]

⁴⁷⁶ «Mit der Zeit merke ich selbst, dass ich irgendwann und irgendwo das Interesse für Dinge verloren habe, die mir früher enorm wichtig erschienen. [...] Ich habe nicht mehr das Bedürfnis, mich immer und überall in den Mittelpunkt zu stellen. Ich mache mir nicht mehr die Mühe, alle Aussagen und Geschehnisse zu kommentieren. Ich halte Abstand zu grösseren Menschenansammlungen und bin lieber allein, wenn ich frei habe. Meine Haut ist dünner und sensibler geworden und lässt jeden Stich hindurch, ohne dass ich etwas dagegen tun könnte. Stück für Stück habe ich das unerschütterliche Vertrauen verloren, das mich von klein auf begleitet hatte. Das Vertrauen in mich selbst, meine Mitmenschen, das Leben an sich. Dieses hat dem Misstrauen Platz gemacht und manchmal sogar der Unsicherheit. Wenn sich jemand traut, mir zu nahe zu kommen, bekomme ich Panik und weiche aus. Nähe irritiert mich in allen Belangen. Ist höchstens in Bezug auf meine Patienten tolerierbar. Die kommen und gehen» (VC).

⁴⁷⁷ «[F]ür mich und für den Fall» (VC).

⁴⁷⁸ «[E]in zweifelhaftes Fundament» (VC).

⁴⁷⁹ «[D]ass er schlicht zur rechten Zeit am rechten Ort gewesen war. Dass ich es dir nur hatte zeigen wollen» (VC).

Jeu hai sperau ch'el tuorni tier tei. Fatg oraziun hai jeu schizun che tut mondi ora en bein. Sco da mattatscha cu jeu cartevel fermamein ch'ei gidi. Cu jeu hai udui da siu accident hai jeu saviu che tut mia stenta per remedura seigi stada vana⁴⁸⁰ (Lergier-Caviezel, 2011, 234).

Hier sieht man, dass einige der Verhaltensmuster aus ihrer Kindheit erhalten geblieben sind. Die Erzählerin merkt, dass sie die Wahrheit sagt, sieht und spürt, dass sie immer noch leidet. Trotzdem kann sie Brida nicht verzeihen, als diese sie darum bittet, Frieden zu schliessen. Sie fühlt Befriedigung, ist für einen Moment wieder in ihrer alten Rolle, hat «il privilegi da decider e derschar»⁴⁸¹ (ebd. 235). Sie fühlt Befriedigung über die Macht, die sie zurückerhält und die sich in gewisser Weise sogar noch vergrössert hat, nun da Brida so erfolgreich ist, «cun [...] tut ses contacts e tut ses diploms en sac»⁴⁸² (ebd. 235). Doch sie kann das Geschehene nicht vergessen, selbst nicht, als Brida sagt, dass sie vieles ändern würde, wenn sie könnte (ebd. 236). Die beiden gehen ohne Versöhnung auseinander.

Was bleibt ist eine Synkrose der idyllischen Darstellung der vergangenen Freundschaft und des bösen Vergehens des Betrugs. Zurück bleibt Ungewissheit, bleiben Zweifel, gesät durch die divergierende, ambige Erzählweise, durch das Offenlegen der Schwächen und Stärken der beiden Frauen.

Diese Erkenntnis steht am Ende dieser Geschichte, die wohl genau deswegen auch als Coming-of-Age-Erzählung⁴⁸³ gelesen werden kann. In *Nus duas* geht es um das Erwachsenwerden zweier Frauen, um Ablösungsprozesse und Identitätssuche zwischen Freundschaft und Individualität. Es geht um die Geschichte einer Freundschaft, ums Erwachsen werden, um einen Ablösungsprozess, vielleicht auch um den Ablösungsprozess von Altbekanntem und von der Herkunft.

Allerdings kann trotz der klar weiblichen Perspektive, die der Text einnimmt, und auch wenn die Autorin Leontina Lergier-Caviezel sich ausdrücklich dafür einsetzt, «dass Frauen in der rätoromanischen Literatur auch von Frauen gezeichnet» werden (Graf, 2020, 13),⁴⁸⁴ in Bezug auf die Erzählung nicht von einem emanzipatorischen Befreiungswerk, geschweige denn von programmatischer feministischer Literatur die Rede sein. Zu oft werden dafür Klischees über Männer und Frauen reproduziert: Mütter sprechen nur über Kinder (ebd. 14), Frauen sind eifersüchtig auf andere Frauen, Männer sind durch schöne Frauen manipulierbar, die Mütter machen sich Sorgen, die Väter nehmen es locker (ebd. 26). Auch besteht das Happy End für die Erzählerin aus einer mehr oder weniger traditionelle Rollenverteilung, in der sie Teilzeit in der Praxis ihres Mannes arbeitet und für ihre gemeinsame Tochter sorgt. Ihr Mann hat dabei

⁴⁸⁰ «Ich habe versucht, es wieder gut zu machen, und mich damit bestraft, ihm nicht zu verraten, wie wichtig er für mich ist. Wie gerne ich ihn habe. Wie leid es mir tut, wegen meines niederträchtigen Planes ... [...] Ich habe gehofft, dass er zu dir zurückkehrt. Gebeter habe ich sogar, dass alles gut geht. Wie als Mädchen, als ich noch so sehr daran glaubte, dass dies hilft. Als ich von seinem Unfall hörte, wusste ich, dass all meine Mühen für Wiedergutmachung umsonst gewesen waren» (VC).

⁴⁸¹ «[D]as Privileg zu entscheiden und zu richten» (VC).

⁴⁸² «[M]it [...] all ihren Kontakten und Diplomen in der Tasche» (VC).

⁴⁸³ Mehr zum Genre des Coming-of-Age- beziehungsweise Adoleszenzromans in Kapitel 5.4.9.

⁴⁸⁴ Mehr dazu in Kapitel 3.4.1.

Vorstellungen über «dretgs e duers ch'ein buca da sragischar», «el ha legitimaziun ed obligaziun enina d'enviar sia dunna en beinenqual grau e da proteger quella nua ch'eil queta ch'eil fetschi da basegns»⁴⁸⁵ (ebd. 224). Die Erzählerin sagt von sich selbst, sie sei in diesen Belangen «kooperativ» und trenne Wichtiges von Unwichtigem «per evitare dissonanze en mia famiglia»⁴⁸⁶ (ebd. 224). Sie vermutet außerdem, dass Brida «sco dunna emanzipada»⁴⁸⁷ (ebd. 224) wenig Verständnis für diese Abmachungen hat, wobei das «dunna emanzipada» hier einen eher negativen Unterton hat. Auch sieht sich die jugendliche Erzählerin später einmal als Mutter von Söhnen und einem netten Mann. Töchter kommen in der Fantasie nicht vor. Warum, wird nicht erklärt. Allerdings kann man sich aufgrund der Tatsache, dass sich die Erzählerin immer gerne so aufführte, wie es nach traditionellem Rollenvorstellungen vor allem Jungen tun (ebd. 21), und auch die Machtstrukturen und Machterhaltungsmechanismen der Jungen nutzte (ebd. 27), vorstellen, dass ihr Jungs sympathischer erschienen. Trotz allem reflektiert jedoch die Erzählerin bereits als kleines Mädchen über Geschlechterrollen und stellt fest, dass sie, wenn sie einmal Söhne hat, keine kleinen Prinzen haben möchte wie die Brüder von Brida. Am Ende bekommt sie jedoch eine Tochter, womit sie sehr glücklich zu sein scheint.

3.3.5 Zwischenfazit

Bridas Darstellung in *Nus duas* ist beeinflusst von vielen Figurationen der Femme fatale, welche von traditionellen Weiblichkeitvorstellungen und Frauenbildern geprägt sind, so zum Beispiel von den Vamps oder dem Feindbild der modernen rücksichtslosen Karrierefrau,⁴⁸⁸ jedoch wird dieser Eindruck durch die ambivalente Darstellung der Figur, durch die Perspektive durch die Augen ihrer besten Freundin gebrochen. Im Grunde genommen macht der Roman das, was Virginia Woolf bereits 1929 in *A Room of One's Own* bezüglich der Gestaltung weiblicher Romanfiguren anmerkte:

Cleopatra did not like Octavia. And how completely Antony and Cleopatra would have been altered had she done so! [...] Cleopatra's only feeling about Octavia is one of jealousy. Is she taller than I am? How does she do her hair? The play, perhaps, required no more. But how interesting it would have been if the relationship between the two women had been more complicated. All these relationships between women, I thought, rapidly recalling the splendid gallery of fictitious women, are too simple. So much has been left out, unattempted. And I tried to remember any case in the course of my reading where two women are represented as friends⁴⁸⁹ (Woolf, 1974, 67).

485 «Rechte und Pflichten, die sich nicht entwurzeln lassen», «er hat Legitimation und Obligation, seine Frau zu beschützen, wo er es für richtig hält» (VC).

486 «Um Dissonanzen in meiner Familie zu vermeiden» (VC).

487 «Als emanzipierte Frau» (VC).

488 Mehr zum Feindbild Karrierefrau in Unterkapitel 3.4.7.

489 «Kleopatra liebte nicht Octavia. Und wie anders hätte *Antonius und Kleopatra* ausgesehen, wäre dies der Fall gewesen! [...] Das einzige Gefühl, das Kleopatra für Octavia hat, ist das der Eifersucht. Ist sie grösser als ich? Wie frisiert sie ihr Haar? Das Stück erfordert vielleicht nicht mehr. Aber wie interessant wäre es gewesen, wenn die Beziehung zwischen den beiden Frauen komplizierter gewesen wäre? All diese Beziehungen zwischen Frauen, dachte ich, und rief mir schnell die strahlende Galerie erfundener Frauen ins Gedächtnis, sind zu simpel. So viel ist ausgelassen worden, unversucht geblieben. Und ich versuchte, mich an jeden Fall aus meiner bisherigen Lektüre zu erinnern, in dem zwei Frauen als Freundinnen dargestellt werden» (Woolf, 1981, 92).

Woolf stellt die These auf, dass die Darstellung weiblicher literarischer Figuren dadurch an Diversität gewinnen würde, wenn sie in ihrer Beziehung zu anderen Frauen dargestellt würden – und wenn diese Beziehung nicht nur durch Eindimensionalität, beziehungsweise die Bezugnahme auf ein gemeinsames Interesse (den Mann) geprägt wäre.⁴⁹⁰

Anhand von *Nus duas* lässt sich diese These bestätigen. Durch die Freundschaft zur Erzählerin ist die Figur der Brida keine rein negative, keine eifersüchtige, rachsüchtige, männergemordende Femme fatale. Ihre negativen Charakterzüge sind psychologisch erklärbar, ihr Wandel und Werdegang bleiben nachvollziehbar, ihre Reue am Ende ebenfalls. Die Kommentare anderer Figuren im Text, die sie als typische Femme fatale sehen, werden dadurch infrage gestellt und oftmals gar durch den liebevollen Blick der Erzählerin selbst angezweifelt. Die Beziehung zwischen den beiden Frauen ist nicht schwarz-weiss und schon gar nicht ist sie schlicht durch Eifersucht geprägt, wie sie es in traditionelleren Femme-fatale-Erzählungen der Fall wäre. Die Funktion von Brida ist nicht jene einer traditionellen Figuration der Denkfigur. Sie dient nicht der Darstellung männlicher Wünsche und Projektionen. Im Gegenteil: Die Erzählung behandelt weibliche Macht und Ohnmacht und die Mechanismen, mit denen sich Macht in unserer Gesellschaft generell erhält und reproduziert. An den beiden Frauen, ihrer Beziehung und an ihrer Entwicklung werden diese Mechanismen offengelegt und bisweilen auch kritisiert.

Der Umstand, dass sich die Entwicklung der Protagonistin aus der abwechselnd positiven und negativen Beziehung zu ihrer besten Freundin speist, wodurch ein weiblicher Entwicklungsroman entsteht, zeigt, dass Woolf recht hatte, wenn sie feststellt, dass es interessanter gewesen wäre, wenn die Beziehung zwischen Kleopatra und Octavia komplexer gewesen wäre. Das berühmte Stück von Shakespeare hätte dann vielleicht nicht *Antony and Cleopatra* geheißen, sondern möglicherweise *Octavia and Cleopatra*. Oder aber *The Two of Us*.

3.4 Vergleichende Figurenanalysen und Kontextualisierung

Das folgende Kapitel soll der Kontextualisierung obiger Erkenntnisse dienen, sowohl innerhalb der rätoromanischen Literatur als auch in einem breiteren historischen, sozialen und kulturellen Zusammenhang. Mittels mehrerer kurzen Figurenanalysen soll dabei untersucht werden, wie die rätoromanische Literatur die Denkfigur der Femme fatale adaptiert, aber auch bereichert. Dazu werden sowohl die bereits in der Einführung dieses Kapitels dargelegten Forschungserkenntnisse aus der Literatur- und Kulturwissenschaft im Allgemeinen berücksichtigt, als auch Analysen aus der rätoromanischen Literaturwissenschaft und Rezensionen von Werken in denen Femme fatale-Figurationen vorkommen.

Im ersten Kapitel 3.4.1 werden die oben analysierten Werke *Nus duas* und *Eva ed il sonch Antoni* im Vergleich zu den anderen Werken von Oscar Peer und Leontina Lergier-Caviezel untersucht. Dadurch können die bereits gezogenen Schlüsse in einem größeren Kontext betrachtet werden, was zu weiterführenden Erkenntnissen zum einen in Bezug

⁴⁹⁰ Denselben Ansatz verfolgt auch der Bechdel-Test. Dieser Test stellt ein einfaches Hilfsmittel dar, um auf sexistische Geschlechterklischees in Filmen hinzuweisen. Er besteht aus den drei folgenden Fragen: 1. Gibt es mindestens zwei Frauenrollen? 2. Sprechen sie miteinander? 3. Unterhalten sie sich über etwas anderes als einen Mann?

Der Test ist jedoch nicht zwingend aussagekräftig. Der Film *American Hustlers* besteht ihn zum Beispiel aufgrund einer einzigen Szene in der sich zwei Frauen über einen Lippenstift unterhalten (Neu, 2019).

auf den Schaffenskontext und zum anderen auch bezüglich der erfolgten literaturkritischen Rezeption in diversen Medien führt.

In den darauffolgenden Unterkapiteln werden bestimmte Vorstellungen analysiert, die von Femme fatale-Figurationen der rätoromanischen Literatur häufig verkörpert werden und mit bestimmten Aspekten des historischen, sozialen, kulturellen oder soziolinguistischen Kontextes der Rumantschia in Verbindung gebracht werden können. Vereinzelt werden auch Fälle präsentiert, die aufgrund ihrer besonderen Gestaltung von Interesse sind. Dabei orientieren sich die Themen der Unterkapitel auch an den bereits gewonnenen Erkenntnissen aus der Analyse von *Nus duas* und *Eva ed il sonch Antoni*, bisweilen werden diese auch für Vergleiche hinzugezogen werden.

Das Kapitel 3.4.2 beschäftigt sich mit der Figur der Estra fatala, der fatalen Fremden, die aus einer Verschmelzung der Funktion der Femme fatale als Feindbild und den Idealen und Ängsten der (rätoromanischen) Heimatbewegung hervorgeht. Thematisiert werden hier Texte von Oscar Peer, Chatrina Fili, Jon Semadeni, Selina Chönz, Toni Halter, Cla Biert, Guglielm Gadola und Leontina Lergier-Caviezel. Darauf folgt ein kleiner Exkurs über die Figur des Ester fatal, sozusagen das männliche Pendant zur Estra fatala. Als Beispiel dient hier Giovanni aus *Marlengia* von Gion Deplazes.

Im nächsten Kapitel 3.4.4 werden dann Figuren thematisiert, die zwar als Verführinnen bezeichnet werden können, jedoch nicht zwingend Femmes fatales sind. Sie sind relativ häufig anzutreffen, meist in Nebenrollen und meist für den Plot nur insofern von Bedeutung, als dass der Protagonist aufgrund der Begegnungen mit ihnen zum Schluss kommen kann, dass er etwas Besseres verdient habe. Repräsentativ für diese Figuren stehen hier Marina Bella und Violanda aus Cla Bierts *La müdada*. Unter dem Stichwort ‹Verführerinnen› werden jedoch auch Figuren zusammengefasst, die zwar als solche auftreten, diese Rolle jedoch entweder bewusst einnehmen, wie bei Flurin Spescha oder Benedetto Vigne oder aber komplett unbewusst und als verrückt porträtiert werden, wie bei Andri Peer oder in gewisser Weise auch bei Jacques Guidon. Texte, die das Bild der Verführerin und Femme fatale parodieren oder (subversiv) unterwandern, existieren ebenfalls, wobei hier nur Beispiele aus Kurz- und Kürzestprosa identifiziert werden konnten, nämlich von Pia Valär und Flurina Badel, aber auch von Rita Cathomas-Bearth und Flurin Spescha.

Das Kapitel 3.4.5 *Hexen, Nymphen und andere Legenden* beschäftigt sich, wie der Titel schon sagt, mit Figuren, die entweder den Hexen oder mythologischen oder magischen Figuren nahestehen. Solche finden sich in der Prosa von Leo Tuor, Hubert Giger, Fabiola Carigiet und Claudia Cadruvi. Figuren, die Vorstellungen oder Stereotype verkörpern, die sich vom Feindbild der Hexen ableiten respektive mit diesem in Verbindung gebracht werden können, werden ebenfalls kurz angesprochen, um zu zeigen, inwiefern sich dieses Feindbild auch noch in der neueren Literatur niederschlägt (zum Beispiel bei Jon Semadeni, Flurin Darms und Oscar Peer).

Darauffolgend (in Kapitel 3.4.6) wird die bereits in der Analyse zu *Eva ed il sonch Antoni* aufgestellte These untermauert, dass es in Werken, in denen Femme fatale-Figurationen eine grösitere Rolle spielen, trotz weiblicher Titelfigur eigentlich um die Männer geht. Die These wird dabei weiterentwickelt, indem innerhalb dieses Systems ein Muster festgestellt wird, das Frauen ab- und Männer aufwertet: die Frauen werden als böse bezeichnet, die Männer als arme Opfer. Besonders in den Werken von Silvio Camenisch konnte eine klare Tendenz in diese Richtung festgestellt werden, teilweise auch bei Oscar Peer.

Das letzte Unterkapitel 3.4.7 *Vom Feindbild zur Emanzipationsfantasie? Die Karrierefrau und die Feministin* stellt ein ganz bestimmtes weibliches Feindbild in einen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext, indem literarische Figuren analysiert werden, die das Frauenbild beziehungsweise Feindbild der Karrierefrau und/oder Feministin verkörpern. Auffällig ist die Diffamierung dieser Figuren bei Silvio Camenisch – wobei diese Diffamierung hier auch dazu dienen könnte, den patriarchalen Blick zu kritisieren. Etwas subtiler, aber doch präsent ist die Abwertung der arbeitenden beziehungsweise gebildeten Frau in Texten von Donat Cadruvi und Vic Hendry, teilweise auch bei Leontina Lergier-Caviezel. Dem gegenübergestellt wird die Darstellung der arbeitenden Frau in *Tamfitsch* von Anna Pitschna Grob-Ganzoni.

3.4.1 Im Kontext der Werke von Oscar Peer und Leontina Lergier-Caviezel

Die beiden oben analysierten Figuren Eva und Brida enthalten beide bestimmte Aspekte, aufgrund derer man sie der Denkfigur der Femme fatale zuordnen kann. Während jedoch die Femme fatale aus Oscar Peers Text *Eva ed il sonch Antoni* dem Prototyp einer Femme fatale-Figuration gleicht, sieht es bei Brida aus Leontina Lergier-Caviezels *Nus duas* anders aus. Sie vereint zwar durchaus gewisse Eigenschaften der Femme fatale in sich, doch vor allem aufgrund der Erzählweise und Perspektivierung kann sie nicht als typische Femme fatale gelten. Um zu einigen abschliessenden Schlussfolgerungen zu den Figuren zu gelangen, sollen beide Figuren jeweils im Kontext des jweiligen Gesamtwerks betrachtet werden.

Der Unterengadiner Oscar Peer wurde 1928 in Lavin geboren und starb 2013 in Chur. Er veröffentlichte mehrere Erzählungen auf Vallader und Deutsch und erhielt unter anderem den Schillerpreis und posthum den Bündner Literaturpreis. Er beschäftigt sich in seinen Werken oftmals mit dem Innenleben der Menschen, mit deren Leidenschaften und Leiden, mit ihren Beziehungen, ihren Träumen und Gedanken. Seine Hauptfiguren befinden sich häufig auf einer Gratwanderung zwischen ihren Wünschen und der Realität. Peer teile in seine Erzählungen ausserdem häufig seine «Lebensphilosophie», schreibt Decurtins in einem Nachruf auf den Autor. Er sei in seinen Erzählungen durch die Erzählfigur präsent, beispielsweise wenn er literarische und kulturelle Kenntnisse, seine künstlerischen oder musikalischen Vorlieben oder konkrete Details aus Auslandaufenthalten einfließen lasse (Decurtins, 2014, 2).

Die Frauen in Peers Werken sind oft jung, schön und geheimnisvoll. Nicht alle entsprechen der prototypischen Femme fatale in gleichem Masse wie Eva, jedoch finden sich in vielen anderen Werken ähnliche Figuren, beispielsweise Sara in *Viadi sur cunfin* (Peer, 1981, deutsche Version *Grenzstation* 1984), Ursula aus *Nozzas d'inviern* (Peer, 1988), Elly in *Akkord / Il retuorn* (Peer, 2005, erste Ausgabe unter dem Titel *Accord* 1978) oder Franzisca in *Hannes* (Peer, 2014, erste Ausgabe 1978).

Gerade bei Sara finden sich einige Eigenschaften, die sehr an Eva erinnern. So scheint auch sie eine Art unheimliche Intuition zu haben, die mit ihrer Weiblichkeit erklärt wird (Peer, 1984, 99), womit Frauen per se in gewisser Weise zu übernatürlichen, unerklärlichen Wesen stilisiert werden.⁴⁹¹ Es finden sich bei ihr gewisse Züge der Nymphen oder der ungezügelten

⁴⁹¹ Sie erkennt gleich, dass Karl nicht Ben ist, «weil sie eine Frau ist» (Peer, 1984, 99).

jungen Frau, wenn sie auf Bäume klettert (Peer, 1984, 109) oder im Fluss badet (Peer, 1984, 139). Sie provoziert außerdem den Protagonisten zu gefährlichen Taten, weil dieser sie damit beeindrucken will (Peer, 1984, 111). Auch wurde sie von Ben «Weinranke» genannt, weil sie ihn an sich bindet (ebd. 114) – eine Anlehnung an Max Frischs *Homo Faber*, wo der Erzähler sagt: «Ivy heisst Efeu, und so heissen für mich eigentlich alle Frauen. Ich will allein sein!» (Frisch, 1982, 91). Dass Ivy ähnlich wie Eva klingt, ist dann nur ein weiterer kleiner Hinweis auf die Verknüpfung all dieser Figuren.

Saras sprechende Nachnamen (Liebenov, Ruinell) verweisen ebenfalls auf ihre Funktion, verführt sie doch die Hauptfigur dazu, sein Heimatland zu verlassen und nach Amerika zu gehen. Letzten Endes wird Carl von ihrem psychisch kranken Bruder aus Eifersucht angeschossen und beinahe tödlich verletzt. Sie erweist sich für ihn durchwegs als fatal, wenn er auch überlebt und zu seinem alten Leben zurückkehrt, dem er zuvor entkommen wollte.

In einer Besprechung von Oscar Peers *Viadi sur cunfin* kommt Annetta Ganzoni im Abschnitt über die Figur Sara denn auch zu folgendem Schluss:

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 quél el pudess viver⁴⁹² (Ganzoni, 1982, 247).

Sara hat offensichtlich die gleiche Funktion wie die meisten traditionellen Femme fatale-Figurationen. Sie dient als Projektionsfläche für die Wünsche und Ängste ihrer männlichen Gegenüber. Gleichzeitig hat auch sie darüber hinaus keine richtige Funktion, keinen Charakter. Sie ist eine Femme fatale, auch wenn die Fatalität der Figur der Sara nicht ganz so offensichtlich ist wie diejenige der Eva, da sie nicht (zumindest nicht direkt) für das Zugrundegehen der Hauptfigur verantwortlich ist. In Ganzonis Beschreibung der Sara finden sich jedoch eindeutige Parallelen zu den üblichen Kritikpunkten aus der feministischen Literaturwissenschaft an von Männern geschaffenen Frauenfiguren.⁴⁹³

Aufgrund der bereits geschilderten Ursprünge bestimmter Femme fatale-Figurationen, deren gehäuftes Auftreten jeweils als Reaktion auf eine erstarkende Frauenbewegung oder Emanzipation gelesen wurde, lassen sich auch Vermutungen über das gehäufte Auftreten dieser Figur bei Peer aufstellen. *Accord* und *Hannes* erschienen erstmals 1978, *Eva* 1980, *Viadi sur cunfin* 1981. Die darin auftretenden Frauenfiguren als Reaktion auf die Emanzipationsbemühungen der Frauen in den 1970er-Jahren zu lesen ist möglich, allerdings fehlen dazu konkretere Anhaltspunkte (beispielsweise Anmerkungen des Autors zu diesem Thema).

⁴⁹² «Eine mehr in der Reihe von Frauen, die von vielen Poeten beschrieben wurden, Frauen, die nichts anderes tun, als die Geliebten der Helden zu sein, die außerdem keine andere Funktion haben und keine Persönlichkeit. Sara ist ein Objekt für die Projektionen von Carl, die wahrscheinlich nicht viel mit ihrer wahren Person zu tun haben, während Carl eine Illusion kreiert, für die er Leben möchte» (VC).

⁴⁹³ Siehe in Kapitel 1.1.1 und 1.1.2.

Im Gegensatz dazu finden sich von Autorin Leontina Lergier-Caviezel vermehrt Aussagen zu diesem Thema:

Als junge Frau las sie [Leontina Lergier-Caviezel (VC)] jahrelang vor allem Frauenliteratur. Als sie dabei vergebens nach längeren Geschichten von Frauen in ihrer Sprache suchte, begann sie selbst zu schreiben. «Es ging mir um den Ausgleich», sagt sie. Darum, dass Frauen in der rätoromanischen Literatur auch von Frauen «gezeichnet» würden (Graf, 2020, 13).

Dass die Autorin das Fehlen von Frauenliteratur bemängelt, zeugt von einem Bedürfnis nach Repräsentation sowie von einer gewissen feministischen Motivation der Autorin für das Verfassen ihrer Werke. Ähnlich den Feministinnen der zweiten Welle kritisiert sie das patriarchale Gefüge des Literaturbetriebs und sucht dieses Ungleichgewicht mit ihrer Literatur zumindest ein wenig auszugleichen. Bemerkenswert ist dabei auch, dass sie sich konsequent in der Tradition der Frauenliteratur sieht, ein Begriff, dessen Problematik bereits angesprochen wurde.⁴⁹⁴ Was genau hier unter Frauenliteratur verstanden wird, ist nicht klar, jedoch ist aufgrund der Forderung nach Identifikation davon auszugehen, dass es auch um die literarische Repräsentation der Frauen geht, sowohl durch die Autorin als auch durch die literarischen Figuren. Trotzdem stechen Lergier-Caviezels Frauenfiguren selten durch besonders emanzipatorische Züge hervor. Sie alle sind Mütter, oftmals Hausfrauen oder zumindest «nur» teilweise berufstätig: So in *Mumma da professiun, Romana, Nus duas* und *Davos ils mugrins* (Lergier-Caviezel, 1993, 2006, 2011, 2018). Trotzdem sind diese Werke aus Sicht einer feministischen Literaturwissenschaft allesamt von Bedeutung, da sie spezifisch weibliches Leben und Erleben darstellen.

Lergier-Caviezels Themen sind Mutterschaft (*Mumma da professiun, Romana, Nus duas*), die (Un-)Vereinbarkeit von sozialen Erwartungen und persönlicher Verwirklichung (*Mumma da professiun, Romana, Nus duas, Davos ils mugrins*), Geschlechterrollen (*Mumma da professiun, Romana, Nus duas*) und die von Frauen erlebte Enge in dörflichen und ländlichen Strukturen (*Romana, Nus duas, Davos ils mugrins*).

In *Davos ils mugrins* ist das Thema der sozialen Überwachung bereits im Titel enthalten: Er bezieht sich auf das Gerede, dass sprichwörtlich «davos ils mugrins», hinter den Hausecken,⁴⁹⁵ die Runde macht. Protagonistin des Werkes ist die Hausfrau und Krankenschwester Andrea, die einem mysteriösen Ereignis nachgeht, das sich vor Jahren im Heimatdorf ihres Mannes ereignet hat und in das ihre Schwiegereltern verstrickt gewesen zu sein scheinen. Sie ist eine fremde (deutschsprachige) Frau, die mit einem Einheimischen verheiratet ist, und so beginnt der Text mit der externen Perspektive Andreas auf die enge Gemeinschaft im Dorf. Diese externe Perspektive lässt jedoch tief Blicken: Andrea hat mehr oder weniger perfekt Rätoromanisch gelernt (Lergier-Caviezel, 2018, 19) und wird von den Einheimischen respektiert (ebd. 20f.), sodass sie ihr genügend vertrauen, um ihr nach und nach die gewünschten Informationen zu geben.

⁴⁹⁴ Siehe in Kapitel 1.4.2.

⁴⁹⁵ Die «mugrins» sind die sogenannten Gewettköpfe (schweizerdeutsch: Gwätköpfe) an den Hauskanten.

Der Titel der deutschen Übersetzung heisst *Hinter dem Gwätt* (Lergier-Caviezel, 2020).

Über weite Strecken liest sich das Buch beinahe wie eine Auflistung der sozialen Probleme, die ein Leben in der Enge eines kleinen Dorfes auf dem Land mit sich bringt, wobei auch viele Klischees bedient werden, beispielsweise die andauernde Beobachtung durch die Nachbarn, das Unverständnis der Alten für die Technik, die Jugend und die Moderne, die durch die Fremden ins Dorf kommt. Auch dass die Integration der fremden Frau über die Sprache funktioniert, erscheint typisch (mehr dazu im nächsten Kapitel) und verbindet außerdem den sozialen Kontext mit dem sprachlichen. Der Umstand, dass auch hier eine weibliche Perspektive auf diese soziale Enge gezeigt wird sowie erneut ein komplexes Verhältnis zwischen zwei Frauen (Schwiegertochter und Schwiegermutter), ist wiederum Verweis auf das oben genannte Programm Leontina Lergier-Caviezels. Das emanzipatorische an ihren Werken liegt darin, das Leben, die Beziehungen und die Gefühle von Frauen sichtbar zu machen.

3.4.2 Estra fatala

Ein Aspekt der Denkfigur *Femme fatale*, der in *Eva ed il sonch Antoni* immanent wichtig ist, in *Nus duas* aber kaum eine Rolle spielt ist jener der Fremdheit. In *Nus duas* ist das heimische Dorf aufgrund der Erfahrungen sowohl von Brida als auch der Erzählerin eher negativ konnotiert, während dies in *Eva ed il sonch Antoni* nicht grundsätzlich der Fall ist. Auch wird der im Dorf herrschende Konservatismus durch die geradezu lächerlich religiös-fanatische Figur des Anton Perl parodiert, die neu ankommenden, fremden Eva wird jedoch als Bedrohung für das ruhige dörfliche Leben dargestellt. Das Attribut der Fremdheit findet sich bei sehr vielen *Femme fatale*-Figurationen in der rätoromanischen Literatur, zum Beispiel in *Akkord / Il retuorn* (Peer, 2005, erstmals erschienen 1978) oder *Viadi sur cunfin* (Peer, 1981) ebenfalls von Oscar Peer, in *La Jürada* (Semadeni, 1967) von Jon Semadeni, aber auch bei Autorinnen wie Chatrina Filli, *La legenda dal Lai fop* (Filli, 1945), oder bei Selina Chönz in *Flur da sted* (Chönz, 1950a) oder *Terra alva* (Chönz, 1950b).

Das gehäufte Auftreten dieser Eigenschaft bei *Femme fatale*-Figurationen in der rätoromanischen Literatur ist wohl mit der relativ starken und ausgeprägten Tradition der Heimatliteratur zu erklären, in der Fremdheit, gleichbedeutend mit Neuerungen aller Art, als Feindbild angesehen wurde (Badilatti, 2008, 80). Die Frau kann in der Figur der Fremden als Sündenbock dienen. Sie repräsentiert den Einbruch des fremden Elements in die Heimat, welches die einheimische, rätoromanische Sprache und Kultur bedroht. Das Feindbild der *Estra fatala* findet sich jedoch auch in Werken, die zumindest in formaler Hinsicht keiensfalls zur Heimatliteratur gezählt werden können. In *La Jürada* (Semadeni, 2012, erstmals erschienen 1967) bricht die alte Ordnung dabei gleich doppelt ein. Der Verfall beginnt mit der Heirat des einheimischen Försters mit einer fremden Frau: «Mit ihr kommen Winter und Schnee ins Dorf und als Folge des Eindringens von Aussenwelt und Zeit die Rache der Natur: die Lawine» (Riatsch & Walther, 1993a, 125). Die Lawine hat jedoch nur eine Chance, weil der Förster gleichzeitig den Bannwald hat holzen lassen, um ihn zu verjüngen, eine Notwendigkeit «basond sün cugnuschentschas ed experienzas scientificas»⁴⁹⁶ (Semadeni, 2012, 16).

496 «[A]uf wissenschaftliche Erkenntnisse und Erfahrungen gestützt» (Semadeni, 2012, 17).

Einige rätoromanische *Femme fatale*-Figuren wie eben die Ria, die Ehefrau des Försers, aus Jon Semadenis *La Jürada*, sind deutschsprachig und gelten gerade deswegen als fremd und fatal für die rätoromanische Gemeinschaft (Badilatti, 2008, 80). So wird Ria gerade aufgrund ihrer sprachlichen Zugehörigkeit verdammt – von der Gemeinde und ihrer Schwiegerfamilie:

«Schmaladi saja il di cha tü hast zappà aint nossa porta», tuna la vusch da mamma our da chadafö. «Tudais-ch'infama.»⁴⁹⁷ (Semadeni, 2012, 52).

«Nus nu'ns laschain liar la lengua da tai e da tia Tudais-cha», tuna quai nan dal chantun⁴⁹⁸ (Semadeni, 2012, 60).

Dieses Attribut lässt sich auf die Spracherhaltungsbewegung zurückführen,⁴⁹⁹ zumindest so lange es sich bei der Fremden um eine deutschsprachige Frau handelt.⁵⁰⁰ Die Angst vor dem Verdrängen des Rätoromanischen durch die deutsche Sprache zeigt sich hier ganz deutlich. Ria wird von ihrer Schwiegermutter verflucht und für alles verantwortlich gemacht, was seither schlecht gelaufen ist. Sie verstehen die Welt nicht mehr, «quel muond chi d'eira rivà cun Ria eir sü Patval»⁵⁰¹ (Semadeni, 2012, 52). Das Verstehen ist hier nicht wortwörtlich gemeint, jedoch wird durch das Wort eine Verbindung geschaffen zwischen der sprachlichen und semantischen Ebene. Die Schwiegereltern verstehen zwar Rias Sprache, ihre Welt jedoch nicht, Ria wiederum versteht weder deren Sprache noch deren Welt.

Das Frauenbild der *Estra fatala*, der fatalen Fremden, als besonders typisch für die rätoromanische Literatur zu bezeichnen, wäre zu plakativ. Allerdings lassen sich beim Auftauchen der *Estra fatala* durchaus gewisse Muster beobachten, wie auch Badilatti feststellt:

Ün oter aspet chi demuossa eir l'influenza negativa da l'estra aint illa Jürada es il fat cha lalach es üna catastrofa. L'estra resta ün'estra eir per sieu hom: «Duos muonds esters sun urtats insembel, sainz'avair gnü la forza da s'incleger». [...]

497 «Verflucht sei der Tag an dem du durch unsere Tür getreten bist», tönt die Stimme der Mutter aus der Küche. «Ehrlose Deutsche» (VC).

498 «Wir lassen uns von dir und deiner Deutschen nicht den Mund verbieten», erklingt es bei der Gemeindeversammlung aus der Ecke» (VC).

499 Lucia Walther schreibt: «Ein bündnerromanischer Autor [gemeint sind Schreibende jeglichen Geschlechts, VC] weiss genau, für wen er schreibt, er kennt die Leser seiner Werke (oft persönlich). Wenn nun einmalinnegehalten wurde mit der Feststellung, das bis dahin Vorgelegte sei nicht besonders bewusstseinserweiternd und emanzipatorisch gewesen [...], so muss diesem Umstand Rechnung getragen werden. Und wenn die Dämonisierung / Mythisierung von Fremde / Heimat, das als unheimliche Bedrohung empfundene Eindringen des Fremden nicht besonders humanisierend im absoluten Sinne anmuten mag, so denke man an die in der Lebenswirklichkeit tatsächliche Bedrohung für eine Kleinsprache durch das Fremde, durch die Fremdsprache.» (Riatsch & Walther, 1993b, 609).

500 Fremdsprachige Frauen, die positiv besetzt sind, sprechen dabei in der rätoromanischen Literatur eher selten Deutsch. So ist Karin aus *La müdada* von Cla Biert eine Dänin (Biert, 2012) oder die Geliebte des Bauern in *La runa*, ebenfalls von Biert, eine Französin (Biert, 2020d). Mehr zu weiteren *Femme fatale*-Figuren bei Cla Biert siehe weiter unten in diesem Kapitel.

501 «Jene Welt, die mit Ria auch nach Patval gekommen war» (Semadeni, 2012, 53).

Quists sun [...] exaimpels chi demuossan ün'influenza negativa da l'estra sül/s indigen/s. Scha's considerescha la tradiziun as po dir cha'l caracter negativ da l'ester in general es ün stereotip da la ‹Bauern› e ‹Heimatliteratur›⁵⁰² (Badilatti, 2008, 80).

Somit scheint die Estra fatala vielmehr typisch für ein bestimmtes Genre zu sein, das auch in der rätoromanischen Literatur vertreten ist und dies sogar überdurchschnittlich häufig, nämlich für die Heimatliteratur. Dies ergibt sich schlicht schon durch die antonymische Definition der Heimatliteratur und der Estra fatala: Wenn diese die Heimat glorifiziert und konservieren möchte, ist jene die Personifikation der Bedrohung derselben. Oder anders gesagt: Die Konstruktion der Heimat «vollzieht sich im Diskurs über das Fremde» (Caduff, 1997, 12). Dies geht oftmals einher mit der Unterstellung, «dass eine Vermischung mit dem Fremden Unglück, das Abwandern in die Fremde, Leid nach sich zieht» (Walther, 1997, 273).

Umgekehrt wird erzählerisch oft die Tugendhaftigkeit eines Protagonisten hervorgehoben, wenn dieser es schafft, sich der Verführungskraft der Fremden zu widersetzen. Auch solche Darstellungen finden sich noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein: So gibt es zum Beispiel die verführerische Fremde bei Toni Halter in *Il cavalé della Greina* (Halter, 1991, erstmals erschienen 1960) (in der literarischen Figur Angela) oder im *Culan de Crestaulta* (Halter, 1955) (Derwa). In beiden Geschichten findet der Protagonist auf den rechten Weg (zur einheimischen grossen Liebe) zurück und bleibt nicht bei der fremden Frau.

Der Einfluss des sprachlichen Kontextes auf die Darstellung der Estra fatala auch in neueren, ja gar in «formal so kühnen Texten» (Walther, 1997, 278) wie Jon Semadenis *La Jürada* wurde bereits von Lucia Walther festgestellt:

Sogenannt ‹moderne Themen› haben längst in die bündnerromanische Literatur Einzug gehalten. Dass aber Texte nur allein deswegen nicht modern sein können, zeigt sich einmal mehr am Beispiel des offenbar zum Teil unausrottbaren Fremdbildes (Walther, 1997, 278).

Es ist davon auszugehen, dass Texte wie Halters *Caumsura*, Semadenis *La Jürada* und viele andere, die hier nicht alle zur Sprache kommen konnten, doch in sehr hohem Masse von einer programmativen Absicht bestimmt sind, welche angesichts der realen Bedrohung der romanischen Sprache auch verstanden werden kann. Heute ist aber die (ausserliterarische) Situation anders insofern, als man den Fortbestand des Romanischen nicht mehr durch die ‹Schliessung der Grenzen› gewährleistet sieht (Walther, 1997, 278).

502 «Ein anderer Aspekt, der auch die negativen Einflüsse des Fremden in *La Jürada* zeigt, ist die Tatsache, dass die Ehe eine Katastrophe ist. Die Fremde bleibt eine Fremde auch für ihren Mann. ‹Zwei fremde Welten sind zusammengeschweisst, ohne die Kraft einander zu verstehen. [...] Dies sind [...] Beispiele, die den negativen Einfluss der Fremden auf das Einheimische/den Einheimischen zeigen. Wenn man die Tradition bedenkt, kann man sagen, dass der negative Charakter des Fremden generell ein Stereotyp der Bauern- und Heimatliteratur ist.›» (VC).

Wichtig ist zu betonen, dass nicht-einheimische literarische Frauenfiguren nicht immer negativ konnotiert sind. In Cla Bierts *La müdada* (Biert, 2012, erstmals erschienen 1962) ist die Rolle der Fremden durchaus positiv besetzt. Die Dänin Karin kommt als Urlauberin ins Dorf des Protagonisten Tumasch und er verliebt sich in sie. Sie wird als die ideale Frau für ihn dargestellt, während die einheimischen Frauen als unpassend und zum Teil sogar verkommen porträtiert werden.

Dies kann als Teil des folgenden Prozesses gelesen werden: Im 19. Jahrhundert entsprach das Bild der einheimischen Frauen noch dem konservativen Ideal der guten Mutter und Hausfrau. Sexualität, Ausschweifung, Laster waren Attribute der fremden Frau.

Mit der Zeit erscheinen die negativen Charakterzüge (Sexualität, Laster, Verführung) dann nicht mehr nur bei der literarischen Figur der Fremden sondern auch in Figuren der Einheimischen (Badilatti, 2008, 67)⁵⁰³ – dies wohl im Einklang mit der Heimatbewegung als Reaktion auf Industrialisierung, die Kommerzialisierung und des Tourismus (Valär, 2013, 111). Der Verlust traditioneller Werte wurde beklagt, und die Tatsache, dass viele junge Frauen in Hotels Arbeit suchten und fanden, mit Misstrauen beäugt. Literarische Reaktionen auf diesen Prozess finden sich beispielsweise im Text *Bergamasca* von Guglielm Gadola (Gadola, 1959). Eine Estra fatala sucht man darin vergeblich, im Gegenteil, der Text ist nicht xenophob sondern vielmehr xenophil, jedoch in biologistischer, rassistischer Weise. Der Text handelt vom Problem junger Bergler passende Ehefrauen zu finden. Von den Einheimischen möchte keine «fumitgasa perpetna ded in toc puranchel» sein, lieber «tuornel jeu el marcau, mondèl «zimmermaidli» e maridel in di cul portier»⁵⁰⁴ (Gadola, 1959, 113). Schliesslich importieren sie sich Frauen aus Bergamo, Bergamasca, und sind höchst zufrieden mit ihnen. Die Frauen werden gelobt, sie werden dabei aber einzig auf ihre Körperlichkeit reduziert, zum einen auf ihre Fähigkeit zu harter Arbeit, zum anderen auf ihre reproduktive Funktion – in biologischer aber auch

⁵⁰³ Badilatti beruft sich auf Jakubec & Francillon (Jakubec & Francillon, 1991), welche diesen Prozess etwas später verorten, erst ab 1930 fänden sich «negative», von der Modernisierung inspirierte Charakterzüge auch bei einheimischen Figuren. Jedoch gibt es auch viele frühere Beispiele in der rätoromanischen Literatur. Eines der bekanntesten wahrscheinlich bei Giacun Hasper Muoths *Il Gioder* (Muoth, 1997, erstmals erschienen 1886), worin ein junger Mann nach einer passenden Frau sucht, eine Suche, die sich eher schwierig gestaltet, weil sich die meisten jungen Frauen nicht mehr nach traditioneller Art und Weises kleiden und kein traditionelles Handwerk mehr ausüben. Deren Speisen «o hu! ferdavan da schunschas tudestgas» (Muoth, 1997, 55), «o hu! riechen nach deutschem Schmalz», sie kleiden sich in «pon e vali» (ebd. 54), «Tuch und Seide» (VC), statt in «teila grischuna» (ebd. 60), «Bündner Tuch» (VC) und «sbittan la roda, sfan il talè e barrattan il glin per mongola» (ebd. 54), «verschmähen Spinnrad und Webstuhl und tauschen Leinen gegen Baumwolle» (VC). Allerdings bleibt anzumerken, dass es hier zwar durchaus um einen moralischen Verfall geht, jedoch nicht (zumindest nicht explizit) um einen Verfall der Sexualmoral. Dieser wird in Muoths Gedicht *Ina sbarrada din vegl conducteur* konkreter dargestellt: «Las giuvnas [...] / Orneschan lur queissas cun seid'e vali / E vendan als jasters las flurs dil tschupi» (Muoth, 1997, 228–229), «Die jungen Frauen [...] / Schmücken ihre Schenkel mit Seide und Samt / Und verkaufen den Fremden die Blumen vom Jungfernkranz» (VC).

⁵⁰⁴ «[E]wige Dienstmagd eines minderwertigen Bäuerleins» sein, lieber «kehre ich in die Stadt zurück, werde Zimmermädchen und heirate eines Tages den Portier» (VC).

sprachlich-kultureller Hinsicht.⁵⁰⁵ So werden immer wieder Vergleiche zu den Schafen und deren Rassen gezogen. Fazit des Textes: Die bergamassische Rasse (Frauen wie Schafe) rettet die Bündner vor dem Niedergang.⁵⁰⁶

In derartigen Darstellungen lässt sich eine Inversion des herkömmlichen Musters zu erkennen:

Alors que les héroïnes helvétiques ont tendance [...] à refuser le rôle traditionnel d'épouse et de mère pour affirmer leur liberté, ce sont les étrangères [...] qui incarnent les vertus de la bonne ménagère⁵⁰⁷ (Jakubec & Francillon, 1991, 101).

Wie schon Badilatti feststellt, trifft dies auch auf die weiblichen Figuren in *La müdada* zu, wo die Fremde Karin die Gegenposition zur einheimischen Marina bella einnimmt – und damit nicht genug, Karin erscheint zwar zu Beginn kurz als erotische Frau, als Verführerin, entwickelt sich dann aber immer mehr zu einem Double der Mutter von Tumasch, was dieser selbst mit Wohlwollen erkennt (Biert, 2012, 378).⁵⁰⁸

Eine Assimilation der fremden Frau findet auch in *Davos ils mugrins* (Lergier-Caviezel, 2018) von Leontina Lergier-Caviezel statt. Die Protagonistin Andrea kommt als Zugeheiratete ins Dorf, integriert sich sehr gut, lernt Sitten und Sprache schnell⁵⁰⁹ und nimmt eine sehr traditionelle Rolle in der Familie ein. Allerdings bleibt sie trotzdem eine Art Fremdkörper, denn sie übernimmt in der Erzählung die Funktion der Detektivin. Sie ist neugierig und gräbt in alten Familien- und Dorfgeschichten nach einem Geheimnis, was von der Familie als störend

⁵⁰⁵ «E detg e fatg! La famiglia dil Gion crescha onn per onn per in tgau. E tgei stupenta schendrada: buobs gronds e stagns sco la crappa e buobas sco mattatschas carschidas cun cavellera nera ed eglz sco tschereschas. Cun in plaid, in raz niev, saun e robust e plein veta! E tgei tempset mo veva la ‹Bergamasca› duvrav per daventar ina ‹indigena›, ina sco nossas bunas veglias eran: luvrusa, sempla, spagnusa e da spir quitau en casa ed ora. E religiun vev'ella era, senza esser ina magliavuts: ella viveva sia religiun. Ensumma ina buna femna de Diu e dil mund, e gnanc macorta buc, bein ch'ella sevestgeva buca cun fanas e firlefanzas de Cuera e Turitg, mobein cun fermas schubas-fustagn senza menda e senza mort. – E sia tschontscha, gl'emprem mo taliana, semida en cuort en miez e miez, per allura entras la scola de sia roscha buobanaglia daventar ualtri sperrt mo romontscha.» (Gadola, 1959, 116); «Gesagt, getan! Gions Familie wächst jedes Jahr um einen Kopf. Und was für ein prächtiges Erzeugnis: grosse und steinharte Buben und Mädchen, wie erwachsen, mit schwarzen Mähnen und Augen wie Kirschen. Kurz: eine neue Rasse, gesund und robust und voller Leben! Und wie schnell war die Bergamaskin doch eine Einheimische geworden, eine wie unsere guten alten Frauen: arbeitsam, einfach, sparsam und in und ums Haus besorgt. Und Religion hatte sie auch, ohne bigott zu sein: Sie lebte ihre Religion. Insgesamt eine Frau von Gott und Welt und keineswegs hässlich, auch wenn sie sich nicht Fähnchen und Firlefanz aus Chur und Zürich bekleidete, sondern mit festen Zwilch-Röcken beständig und makellos. – Und ihre Sprache, erst nur Italienisch, verändert sich schnell, zuerst halb-halb und danach durch die Schule ihrer Kinderschar schnell nur noch Romanisch» (VC).

⁵⁰⁶ Möglicherweise spielt in diese Geschichte auch der Diskurs um Inzest in den Bündner Tälern (meist unbegründet) und das Lob der sogenannten ‹Blutauffrischung› hinein. Mehr zum Text *Las bergamascas* in Kapitel 4.4.6.

⁵⁰⁷ «Während die helvetischen Protagonistinnen dazu neigen [...], die traditionelle Rolle als Ehefrau und Mutter abzulehnen, um ihre Freiheit zu behaupten, sind es die Ausländerinnen [...], die die Tugenden der guten Hausfrau verkörpern» (VC).

⁵⁰⁸ Mehr zur Figur der Aita, Tumaschs Mutter, in Kapitel 4.2.

⁵⁰⁹ Die Sprache, die die fremde Ich-Erzählerin spricht, ist so eloquent und voller alter Redewendungen und Wörter, dass die Figur als Erzählerin als nicht ganz glaubwürdig bezeichnet werden könnte. Badilatti beschreibt sie demnach als nicht immer authentisch (Badilatti, 2019, 130).

empfunden wird. Das Geheimnis wird denn auch von ihr aufgedeckt, die Familienidylle zerstört. Für die traditionellen Vorstellungen von Sitte und Moral erweist sie sich als fatal, ihre Darstellung ist subversiv, da sie das Vergangene nicht ruhen lassen kann.

Die Fremde als Verführerin findet sich bei Cla Biert, weniger in *La müdada*, sondern in einigen Kurzgeschichten, zum Beispiel in *La runa* (Biert, 2020d) (erstmals erschienen 1956), in *Il bütsch da la Svedaisa* (Biert, 2020a, erstmals erschienen 1949) und in *La duonna da Robinson* (Biert, 2020c, erstmals erschienen 1975). Alle drei Texte enthalten literarische Figuren, die gewisse Vorstellungen und Feindbilder der Denkfigur Femme fatale verkörpern. Trotzdem können sie nicht als typische Femme fatale-Figurationen bezeichnet werden.

So ist die Verführerin in *La runa* zwar eine Französin, eine Fremde, und noch dazu Pianistin, das komplette Gegenstück zum Bauern, mit dem sie (buchstäblich) ins Heu geht, die Geschichte ist jedoch lustig und fröhlich und endet für keinen der Beteiligten fatal. Die Erzählung lebt vom Dialog zwischen den beiden Hauptfiguren, die einander gleichzeitig aufgrund der Sprachähnlichkeit verstehen und missverstehen.⁵¹⁰ Es sei dabei nicht verwunderlich, dass die positiv besetzte Liebhaberin in Cla Bierts Prosa immer eine fremde Frau sei:

La libertà interna da's metter sur las «ledschas» socialas vezza Biert fingià cun sia figüra Ingeborg dal 1949 sco pussibiltà centrala da la matta e la duonna per s'acquistar ün spazi da respet. Quista libertà virtuala vain concessa il plü gugent a la duonna erotica, chi surmaina il giuven da's deliberar da las restricziuns moralas liadas a sia derivanza – e da tscherchar ulteriurs spazis per as svilupper. Perquai nun esa da's dar da buonder cha la marusa positiva illa prosa narrativa da Cla Biert vain rapresentada da duos duonnas estras, da Karin aint il roman *La müdada* e da l'actura francofona i'l raquint *La runa*. Quista amanta intratgnanta e suprendenta nun ha ingün nom, ella nun es ne protetta ne imnatschada da la controlla sociala da cumün, ella vain our dal nüglia, as diverta e parta sainza otras pretaisas davo la not d'amur accumplida⁵¹¹ (Ganzoni, 2020b, 248f.).

⁵¹⁰ Der Dialog ist asymmetrisch, da der Bauer zumindest etwas Französisch zu beherrschen scheint (Biert, 2020d, 63), sie jedoch nur einzelne rätoromanische Wörter aufgrund der Sprachverwandtschaft versteht.

⁵¹¹ «Die innere Freiheit, sich über die sozialen Regeln zu stellen, sieht Biert bereits in seiner Figur Ingeborg 1949 als zentrale Möglichkeit des Mädchens und der Frau, um sich Respekt zu verschaffen. Diese scheinbare Freiheit wird am liebsten von der erotischen Frau eingenommen, die den jungen Mann dazu bewegt, sich von moralischen Einschränkungen zu befreien, die mit seiner Herkunft verbunden sind – und sich so neue Bereiche zu suchen, in denen er sich entwickeln kann. Deswegen ist es auch nicht verwunderlich, dass die positiv besetzte Liebhaberin in der erzählerischen Prosa von Cla Biert von zwei fremden Frauen repräsentiert wird, von Karin im Roman *La müdada* und von der frankophonen Darstellerin in der Erzählung *La runa*. Diese unterhaltsame und überraschende Liebhaberin hat keinen Namen ist von der sozialen Kontrolle des Dorfes weder beschützt noch bedroht, sie kommt aus dem Nichts, vergnügt sich und verschwindet ohne weitere Ansprüche nach der verbrachten Liebesnacht» (VC).

Im von Ganzoni ebenfalls erwähnten Text *Il bütsch da la Svedaisa* und auch in *La duonna da Robinson*⁵¹² kommt die Figur der fremden Verführerin auch vor, jedoch in völlig anderer Weise. Die Erzählungen handeln von Kindern an der Grenze zur Adoleszenz, weswegen die Texte erst in Kapitel 5.4.4 ausführlicher behandelt werden.

In der zeitgenössischen rätoromanischen Literatur finden sich viele Beispiele für Verkörperungen des Feindbilds der Estra fatala. Vor allem aber nicht nur wenn diese explizit deutschsprachig sind, kann deren Gestaltung als Feindbild auf die Bemührungen der Spracherhaltungsbewegung, die feste Verankerung der Heimatliteratur und generell auf die Angst vor dem Verdrängen des Rätoromanischen durch die deutsche Sprache zurückführen lassen. Andererseits gibt es auch Texte mit einer übertrieben positiven Darstellung der fremden Frau, die oftmals als Gegenstück zur durch die Moderne verführten, einheimischen Frau eingeführt wird.

Es finden sich jedoch auch vereinzelt Beispiele für neutral oder positiv besetzte fremde Frauen, die nicht auf einer Herabwürdigung anderer Frauenfiguren beruhen und somit dem Feindbild Estra fatala diametral entgegenwirken. Sie stehen für ein gleichzeitiges Existieren progressiver und weniger progressiver Frauenbilder.

3.4.3 Exkurs: Giovanni – Der Ester fatal?

Entsprechend der Bedrohung durch die fremde Frau findet sich in der rätoromanischen Literatur auch das männliche Äquivalent dazu. So gibt es in Gion Deplazes *Marlengia* (Deplazes, 1980) eine Figur namens Giovanni (siehe Bezzola, 1981b). Er kommt als Arbeitskraft ins Dorf, um eine Lawinenverbauung zu errichten, und zwar mithilfe modernster Technik und modernster Erkenntnisse (Deplazes, 1980, 90) – ein Symbol für den Anbruch anderer Zeiten im Dorf (die Ähnlichkeiten zu *La Jürada* sind nicht zu übersehen).⁵¹³ Über Giovanni und seinen Hintergrund erfährt man nicht viel. Er stammt aus Italien und ist als Gastarbeiter im Dorf, wo er bei der Familie der Protagonistin Marlengia⁵¹⁴ ein Zimmer bekommt. Zu Beginn wird er allerdings nicht gerade freundlich aufgenommen. Auch wenn der Fremdenhass zumindest bei Marlengias Vater Toni offensichtlich ist (ebd. 62, 63), wird Giovanni schon bald immer mehr akzeptiert, zumal die Familie bemerkt, dass Giovanni auf der Baustelle eine wichtige Funktion inne hat («quel ei enzatgi»⁵¹⁵, ebd. 66). Im Zuge dessen geschieht eine weitere Abgrenzung, es

⁵¹² Die Protagonistin Jogscha in *La duonna da Robinson* wird wie eine traditionelle Femme fatale-Figuration von der Gemeinschaft für ihre Sündhaftigkeit abgestraft. Ihre grossen dunklen Augen und ihre wilden, zerzausten Haare markieren sie in gewisser Weise als Fremde. Auch tritt sie allein auf, während bei Biert die Frauen der traditionellen Welt immer in Gruppen auftreten. Allerdings ist sie auch in der Welt der Jungen, in die sie ganz allein eintritt, als Mädchen per se eine Fremde. Die Abstrafung erfolgt einerseits dafür, dass sie im Paradies der Jungen (in deren Machtbereich – ebenfalls typisch, siehe White, 2010, 75) – mitspielen und sogar die Regeln diktieren wollte (ebd. 73f.). Und andererseits dafür, dass sie die Rolle der Verführerin eingenommen hat, indem sie beim gemeinsamen Spiel die Frau von Robinson, die Frau des Protagonisten, spielen wollte und diesem (und nur diesem) Waldbeeren angeboten hat (ebd. 74).

⁵¹³ Mehr zum Zusammenspiel von Technik und Natur (Fremden und Einheimischen) in diesen beiden Werken in *Literatur und Kleinsprache I* (Riatsch & Walther, 1993a, 125). Laut dieser Interpretation wird die Liebe zwischen Gion Flurin und Marlengia von der Natur (Lawine) angebahnt und durch die Moderne (Giovanni) bedroht und letztlich verunmöglich (ebd. 125).

⁵¹⁴ Eine detaillierte Analyse der literarischen Figur Marlengia findet sich in Kapitel 4.3.2.

⁵¹⁵ «[D]er ist jemand» (VC).

beginnt eine Unterscheidung zwischen guten Fremden und bösen Fremden. Die bösen Fremden werden in dem Fall durch den Türken repräsentiert, der ebenfalls auf der Baustelle arbeitet (ebd. 72). Die Vorurteile richten sich immer mehr gegen diesen, während die Gemeinsamkeiten mit Giovanni betont werden (zum Beispiel die Religion, auch wenn dieser nicht sonderlich religiös ist) (ebd. 90). Wie erwartet, verguckt sich Marlengia in den Italiener mit den «egls sco in cotgel» und den «bials dents alvs sco la neiv»⁵¹⁶ (ebd. 62), auch wenn sie den Hirten Gion Flurin nie ganz vergisst, mit dem sie eine Beziehung begann, nachdem sie und ihre Familie in ihrem Haus von einer Lawine verschüttet worden waren und er sie befreit hatte. Giovanni scheint Marlengia ebenfalls nicht abgeneigt zu sein. Die Beziehung zwischen den beiden wird von Marlengias Mutter unterstützt. Sie ist stolz darauf, dass die Tochter Giovanni gefällt (ebd. 114). Giovanni sei «ton in legher e dasperas da bien cor»⁵¹⁷ (ebd. 113).

Die Erzählinstanz nimmt wechselweise die Perspektive der einzelnen Figuren ein, wodurch die Lesenden Einsicht in die meisten wichtigen Charaktere erhalten. In anderen Momenten scheint die Erzählfürfigur omnizent, zum Beispiel dann wenn sie auf Ereignisse in der Zukunft verweist.⁵¹⁸ In Giovannis Sicht auf die Dinge wird jedoch nur einmal Einblick gewährt. Auf 118 denkt dieser darüber nach, dass er es begrüßt hätte, wenn er von den Arbeitern wegen Marlengia aufgezogen worden wäre, am besten im Beisein des «Türken», wie die Figur im Text durchgehend genannt wird. Weiter fragt sich Giovanni, ob Marlengia ihn neuerdings meidet, weil sie sich schämt, sich öffentlich mit ihm, einem Italiener, zu zeigen. Ein Gedanke, der ihn halb krank macht (ebd. 119). Hier scheint durch, dass ihm Marlengia zwar gefällt, aber dass sie eher Mittel zum Zweck ist, um seine Macht oder Männlichkeit zu demonstrieren, oder aber seine (gelungene) Integration in die Gemeinschaft. Auch scheint ihn Marlengias Wegbleiben eher aus verletztem Stolz zu kränken (er fragt sich, ob sie sich schämt, sich mit einem Italiener zu zeigen), als wegen einer fehlenden Zuneigungsbekundung: «Podà ch'ella seturpegiava da sepresentar publicamain mo cun in Talian. Ella fuss buca l'emprema. Mo il patratg vidlunder fageva el gia miez malsaus»⁵¹⁹ (ebd. 119).

Gleichzeitig beginnt Marlengia immer mehr ihre Wunschvorstellungen und Träume in Giovanni hineinzuinterpretieren. Er sei anders als die anderen Männer, anders als Gion Flurin und anders als ihr Vater, denkt sie sich, «di tgei ch'el senta e tratga tut agradora»⁵²⁰ (ebd. 126). Im achten Kapitel scheinen die beiden dann eine sexuelle Beziehung zu beginnen (Bezzola, 1981b, 234). Diese wird nicht direkt geschildert, jedoch verbringen die beiden eine Nacht

⁵¹⁶ «[K]ohlrabenschwarze Augen», «schöne schneeweisse Zähne» (VC).

⁵¹⁷ «[S]o ein lustiger und gutherziger» (VC).

⁵¹⁸ An einer Stelle wechselt die Erzählform sogar von einer internen Fokalisierung in der 3. Person in die 1. Person (bei einer Szene über den Chef der Baustelle) – es ist allerdings sehr gut möglich, dass es sich hier um einen Formfehler handelt, der nicht entdeckt oder vergessen wurde, da sich dieser Wechsel nicht durch einen inhaltlichen Zusammenhang erklären lässt und auch sonst nichts auf einen bewussten und gewollten Wechsel hinweist (Deplazes, 1980, 168).

⁵¹⁹ «Kann sein, dass sie sich schämt, sich mit einem Italiener zu zeigen. Sie wäre nicht die Erste. Nur schon der Gedanke daran machte ihn halb krank» (VC).

⁵²⁰ [S]agt direkt was er fühlt und denkt» (VC).

im selben Bett, herbeigeführt durch ein Unwetter (Deplazes, 1980, 129).⁵²¹ Eine Beziehung zwischen Marlengia und Gion Flurin ist nun nicht mehr möglich, und schon bald stellt sich heraus, dass Giovanni eine Frau in Italien hat. Marlengia bleibt alleine zurück. Sie stirbt zwar nicht, aber «il zenn tuna sco sch'ei tuccass da miert»⁵²² (ebd. 177).

Giovanni hat also fatale Auswirkungen auf Marlengias Leben. Er stimmt in den Grundzügen mit bestimmten Charakteristika der Femme fatale überein. Giovanni wird am Ende in gewisser Weise abgestraft, da er sich schwer verletzt und im Krankenhaus landet (im Zuge dessen wird auch seine verschwiegene Ehe aufgedeckt, ebd. 176). Auch hat er eine gewisse Macht über Marlengia. Er ist (sexuell) erfahrener und verführt sie letzten Endes. Allerdings zeichnet sich das Übermächtigungsmotiv der Denkfigur der Femme fatale eben dadurch aus, dass eine Figur, die eigentlich (gesellschaftlich, sozial, körperlich) weniger mächtig ist, Macht über eine Person erlangt, die de facto (gemäß traditionellen Vorstellungen) mächtiger sein sollte. Bei Marlengia und Giovanni ist dies zumindest in geschlechtlicher Hinsicht nicht der Fall, Marlengia ist als Frau in einer gesellschaftlich schwächeren Position als Giovanni. Stattdessen ist Marlengia im Dualitätsprinzip Heimat-Fremde in einer stärkeren Position, weil sie eine Einheimische ist. Durch die sexuell-romantische Eroberung von Marlengia annektiert Giovanni in gewisser Weise auch einen Teil dieses Raumes. Er verschafft sich so einen Vorteil gegenüber dem ebenfalls fremden Türken und mehr Respekt und Einsicht in die Meinung der Einheimischen, sodass ihn sogar der Bauleiter nach seiner Meinung fragt (ebd. 149). Giovanni kann also durchaus als Homme fatal bezeichnet werden. Wenn man jedoch bedenkt, dass nach traditionellen Rollenvorstellungen für ein junges Mädchen so ziemlich jeder Mann fatal sein kann, da jeglicher Verstoss eines Mädchens gegen die Regeln der Keuschheit für sie in gesellschaftlicher Hinsicht unweigerlich fatal endet, so ist eine solche Bezeichnung de facto redundant. Insofern befindet sich Giovanni vielmehr in der Tradition der männlichen Verführer, der Casanovas und Don Juans⁵²³ (wobei die italienische Entsprechung des Namens Juan Giovanni wäre), als in der Tradition der Femme fatale.

3.4.4 Die Verführerinnen

Die Frau als Verführerin ist ein verbreitetes Motiv – in der Literatur im Allgemeinen so wie in der rätoromanischen Literatur. Oftmals verkörpern diese literarischen Figuren gewisse Vorstellungen der Denkfigur Femme fatale und übernehmen erzähltechnisch auch die Funktion der Femme fatale als Projektionsfläche für Wünsche und Ängste der Protagonisten.

521 Anhand dieser Ereignisse kann man der These aus Fussnote 508 widersprechen, dass die Natur die Beziehung zwischen Gion Flurin und Marlengia gewollt habe. Durch das Unwetter ist sie nämlich gleichsam für die Beziehung zwischen Marlengia und Giovanni verantwortlich. Daran lässt sich denn auch ablesen, dass Deplazes «die Frage nach Schuld und Schicksal, damit nach Technik und Natur, Fremdem und Eigenem, Neuem und Altern [...] nicht als ein Entweder-Oder» sieht (Walther, 1993, 773). Der Topos der die Menschen vereinenden Natur wird bisweilen als typisch für Gion Deplazes beschrieben (Bezzola, 1981b, 232). Er findet sich beispielsweise auch in *Levzas petras* (Deplazes, 1961).

522 Die Glocke klingt wie eine Totenglocke (VC).

523 In *Cara Laura* von Silvio Camenisch (Camenisch, 1984) wird das Don Juan-Verführer-Motiv (möglicherweise etwas unfreiwillig) parodiert. Darin bezeichnet sich der Lauras Ehemann Herbert als Don Juan und prahlt mit seinen nicht vorhandenen Liebschaften (ebd. 143), während seine Ehefrau von einem Mann ausländischer Herkunft verführt wird. Etwas unfreiwillig scheint die Parodie dabei, weil Herbert eher als tragische Figur konzipiert zu sein scheint.

In Cla Bierts *La müdada* hat nicht die aus Dänemark stammenden Karin sondern die einheimische Marina bella die Rolle der Femme fatale inne (Badilatti, 2008, 74; Riatsch, 2005, 75). Tumaschs Mutter warnt ihn vor ihr: «Guarda pro da quella femna, tü nu füssast il prüm ch'ella stira aint illa palü; e scha tü est i aint cun üna chomma, schi douvra tschella per gnir oura»⁵²⁴ (Biert, 2012, 141). Tatsächlich ist es dann auch Marina bella, die ihn verführt und in die Sexualität einführt. Mit ihrer sexuellen Überlegenheit geht sie offen um und scheint auch stolz darauf zu sein. Als sie ihn «entjungfert»⁵²⁵, sagt sie triumphierend: «Eu sun la prüma!»⁵²⁶ (Biert, 2012, 75). Sie hat sexuelle Macht über Tumasch, erweist sich jedoch nicht als fatal für ihn, auch weil er auf seine Mutter hört und sich nicht weiter auf sie einlässt. Sie ist die Verführerin, von der er sich nicht (endgültig) verführen lässt.

Die andere Einheimische in *La müdada*, die zuerst die perfekte Frau für Tumasch zu sein scheint, ist Violanda. Auch sie erscheint nur allzu verführerisch, jedoch nicht so gefährlich wie Marina bella. Sie wird mit einer Waldfee verglichen, die Atmosphäre, in der sich die beiden zum ersten Mal küssen, ist geheimnisvoll.⁵²⁷ Ihr Versteckspiel im Wald erinnert an die scheuen Waldnymphen (Biert, 2012, 78) sowie an die sich zierende, fliehende Jungfrau.⁵²⁸ Nicht nur dies hat Violanda mit Eva aus *Eva ed il sonch Antoni* gemein. Bei Violanda findet sich ebenfalls eine Verbindung zum Spiel mit dem Feuer, wenn auch auf einer metaphorischen Metaebene. Violanda und Tumasch sind draussen an einem Feuer, und nachdem sie ihn auffordert noch zwei Äste ins Feuer zu legen, antwortet Tumasch: «Id es da verer pro cha'l fö nu vegna massa grond, uschigliö pudess arder il bös-ch.» Darauf erwidert Violanda lachend: «E sch'el ardess?»⁵²⁹ (Biert, 2012, 73). Natürlich möchte sie (anders als Eva) an dieser Stelle nicht wirklich den Wald abbrennen. Der Satz ist als Frage nach der Liebe oder Leidenschaft zwischen den beiden zu verstehen. Beeli liest die Frage als «E sche jeu ardess per tai en amur?»⁵³⁰ (Beeli, 2008, 60), wobei er in Anlehnung an die Jungsche Theorie den Baum als Animasymbol liest. Dabei geht er noch einen Schritt weiter und interpretiert die Anima, das Weibliche in Tumasch, zugleich als das fremde Element, das Tumasch entdecken möchte. Tumasch versteht aber weder obige Anspielung von Violanda noch verschiedene Aussagen von Marina bella. «Quests aspects

⁵²⁴ «Nimm dich in Acht vor der Frau, du wärst nicht der Erste, der von ihr in den Sumpf gezogen wird; und wenn du mit einem Bein drinsteckst, gebrauche das andere, um dich zu befreien» (VC).

⁵²⁵ Mehr zu dieser Formulierung in Kapitel 5.

⁵²⁶ «Ich bin die Erste!» (VC). Riatsch spricht in Bezug auf diesen Ausruf von einem Triumpf für Marina bella, jedoch von einer Gefahr für Tumaschs soziale Stellung und seine politische Karriere in der Gemeinde (Riatsch, 2005, 76).

⁵²⁷ «Cur cha la tschiera spessa d'eira gnuüda tras las fruos-chas fin suot il bös-ch aint, cun üna odur ümida, e cur chi vaiva cumanzà a sunar mezdi, dalöntschi, dalöntschi, sco giò dal munt, e cha la plövgia crodaiva da las fruos-chas fin giò aint il bras-cher cun tschüvelins cuorts ed üna vapur da rascha sur la fatscha da Violanda via, schi vaiva parü a Tumasch ch'el saja in ün oter lö, sco'l sain, e Violanda s'avaiva tuot in d'üna jada sco retratta. Ella d'eira amo plü dalöntschi, üna diala dal god cun peis scuzs e sindals verds, üna da quellas femnas müragliusas chi's muossan d'inrar e chi dan tuot la beadentscha be as muossond» (Biert, 2012, 74); «Als der dichte Nebel mit einem feuchten Geruch durch die Zweige unter den Baum hineindrang, und die Mittagsglocken weit, weit weg zu läuten begannen, als kämen die Töne vom Berg herunter, und als die Regentropfen in die Glut zischten und kurze Harzdämpfe über Violandas Gesicht bliesen, da schien es Tumasch, als wäre er an einem anderen Ort wie die Glocken. Violanda hatte sich plötzlich [sic] zurückgezogen. Sie war noch weiter weg, eine barfüssige Waldfee, eine von jenen wunderbaren Frauen, die sich nur selten zeigen und einen allein durch ihr Erscheinen beglücken» (Biert, 1984, 80).

⁵²⁸ Mehr zur Denkfigur der Jungfrau und den dazugehörigen Frauenbildern in Kapitel 5.

⁵²⁹ «Wir müssen achtgeben, dass das Feuer nicht zu gross wird, sonst könnte der Baum brennen.» «Und wenn er brennen würde?» (Biert, 1984, 79).

⁵³⁰ «Und wenn ich für dich (in Liebe) brennen würde?» (VC).

esters che Tumasch chatta en il mund feminin vegnan rinforzads cun l'avreza da victoria da Marina»⁵³¹ (Beeli, 2008, 62). Die beiden Frauen reihen sich somit in gewisser Weise in die Tradition jener Frauen ein, die durch ihr Mehrwissen Macht über die Männer haben.

Aufgrund ihrer Ähnlichkeiten verschwimmen die beiden Frauen in Tumaschs Kopf miteinander, was dazu führt, dass er sich Violanda sexuell aufdrängt, obwohl ihr ein solches Verhältnis nicht entspricht. Als er Violandas Weiblichkeit erkennt («Hoz nun esa neir bricha üna diala chi chamina tras il clerai, hoz es quai ün'otra femna, quai nun es üna matta, quai es üna duonna, üna duonna aint il sulai»⁵³², Biert, 2012, 74), erinnert ihn dies an seine sexuellen Erfahrungen mit Marina. Er denkt sich: «Sch'ella nun es duonna, schi esa ura ch'ella nu saja plü üna matta. Nu sumaglia ella ün pa a Marina bella dal charrer, uossa?»⁵³³ (Biert, 2012, 75). Im Folgenden kommen sich die beiden im oben genannten Versteckspiel näher. Erneut erinnert Violanda ihn an Marina bella und an die sexuellen Erlebnisse mit ihr. Er nennt sie gar Violanda bella (Biert, 2012, 79). Als ihr seine Annäherungen jedoch zu weit gehen, weist sie ihn ab, was er nicht akzeptiert. Sie muss ihn mehrere Male körperlich abwehren, ihn weggestossen. Von künstlichem Zieren kann hier nicht mehr die Rede sein. Als Tumasch sagt: «Nus nun eschan plü uffants, Violanda, nu far uschè da cucca.»⁵³⁴ (Biert, 2012, 79), beginnt sie zu weinen. Sie ist von ihm enttäuscht, sagt ihm, dass er genau wie die anderen sei, die sie bedrängt haben, als sie in St. Moritz gearbeitet hat:

«[...] Tumasch nun es uschea, Tumasch es oter, oter co tuots. Ed uossa est eir tü sco tuots.»

«Ün hom suna; eu nu sa che far», ha dit Tumasch, tant per tgnair inavo quel barlun chi s'avaiva scuflà aint il stomi. El ha tut curaschi, e per lair esser ün hom ha'l dit:

«Rafüda uossa cun quist sgniclöz! Tü hast passà ils vainch ons!»

Mo Violanda nun ha rafüdà. Ella es statta sü, ha tut la comma naira ed ha dit culs ögls plain larmas:

«Ün dret hom nu discuorra uschea, Tumasch, uossa saja pür inandret ch'id es fini.»⁵³⁵ (Biert, 2012, 80).

Die Passage ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. So wird hier die Unreife Tumaschs gezeigt, was für einen Entwicklungs- beziehungsweise Bildungsroman entscheidend ist. Der Protagonist muss zu Beginn «unreif» sein, um «reifen» zu können. Dies zeigt sich gerade daran, dass er seinem Gegenüber Violanda Unreife vorwirft, obwohl diese ihm wenn schon nicht körperlich überlegen, dann zumindest emotional reifer ist als er, auch wenn er das Gegenteil

531 «Diese fremden Aspekte, die Tumasch in der weiblichen Welt findet, werden vom Siegestaumel der Marina verstärkt» (VC).

532 «Heute ist es auch keine Fee die über die Lichtung wandelt, heute ist es eine andere Frau, das ist kein Mädchen mehr, sondern eine Frau, eine Frau in der Sonne» (VC).

533 «Und wenn sie keine Frau ist, dann ist es Zeit, dass sie kein Mädchen mehr ist. Gleicht sie nun nicht ein wenig der Marina Bella?» (VC).

534 «Nun stell dich nicht so an, Violanda», drängt Tumasch, «wir sind doch keine Kinder mehr» (Biert, 1984, 85).

535 «Tumasch ist nicht so, Tumasch ist ganz anders als die. Und nun bist du genau gleich wie alle anderen.»

«Ich bin ein Mann; ich weiss gar nicht, was das soll.» Tumasch versucht den Klumpen in seinem Magen zu vergessen. Und um seine Männlichkeit zu beweisen, nimmt er allen Mut zusammen und sagt «Hör doch auf mit diesem Geplärre! Schliesslich bist du ja zwanzig gewesen!»

Doch Violanda hört nicht zu. Sie steht auf und nimmt die schwarze Kanne. Bevor sie geht, sagt sie noch mit Tränen in den Augen: «Ein richtiger Mann redet nicht so, Tumasch. Nun weiss ich, dass es wirklich aus ist» (Biert, 1984, 86).

behauptet. Sie definiert Männlichkeit und Reife nicht wie er über den Sexualtrieb, sondern über Respekt und Anstand. Und wenn auch Tumasch sich im Laufe des Buches wandelt, beziehungsweise verändert, so wird doch das an dieser Stelle von Tumasch vertretene Männlichkeitsbild nie wirklich revidiert, auch wenn er selbst bisweilen damit hadert. Zwar kommt von Tumasch gegen Ende des Textes zumindest eine Art Eingeständnis eines Fehlverhaltens («Mah? Eu nu sa. I'm para ch'eu m'haja deportà mal, quella jada.»⁵³⁶ (Biert, 2012, 352). Dies jedoch erst nachdem Violanda sagt, sie habe sich damals im Wald dumm benommen und damit indirekt ihre Definition von Männlichkeit zumindest teilweise revidiert und Tumaschs damalige Aussage, sie sei unreif, rückwirkend stärkt. Eine Entschuldigung bekommt Violanda nicht, nur das Zugeständnis, dass er sich damals wohl schlecht verhalten habe.

Als Tumasch später über die Episode nachdenkt, stösst er sich nur an der Aussage Violandas, dass er anders sei, als sie gedacht habe. Sie habe sich «ein Bildnis»⁵³⁷ gemacht, «e cur chi's fa ün'imagna, schi l'amur moura»⁵³⁸ (Biert, 2012, 344), denkt er sich. Imelda Coray-Monn schlägt in ihrer Analyse zu *La müdada* an dieser Stelle eine intertextuelle Brücke zu Max Frisch, der die Aussage «Du sollst dir kein Bildnis machen» obsessiv verfolgt hat (Coray-Monn, 1971, 246f.). In einem Tagebucheintrag schreibt er: «Unsere Meinung, dass wir das andere kennen, ist das Ende der Liebe» (Frisch, 1946). In dieser Aussage stimmt er eindeutig mit Tumasch überein.

Versteht man die Aussage jedoch als Anlehnung an das alttestamentarische Gebot «Du sollst dir kein Bildnis machen» (2. Mose 20,4) wird Tumasch in eine gottähnliche Position gehoben, womit auch ihm allein die Deutungshoheit über die bereits genannte Szene und über die Richtigkeit der beiden Standpunkte zugestanden wird. Sein Fazit ist klar: Er sieht zwar ein, dass er sich nicht eherenhaft verhalten hat, jedoch hat sich Violanda durch ihre vermeintliche Fehleinschätzung seines Charakters selbst disqualifiziert, sowohl als mögliche Sexualpartnerin als auch als zukünftige Ehefrau.

Die hier dargestellte Männlichkeitsvorstellung, die hegemoniale Männlichkeit nimmt die Verantwortung von Tumasch: (Erwachsene) Männer sind ihren Trieben ausgeliefert, Frauen sind die Verführerinnen und haben die männlichen sexuellen Bedürfnisse zu erfüllen. Und nicht nur das: Indem Tumasch gedanklich immer wieder auf *Marina bella* verweist, wird dieser indirekt die Schuld am Übergriff zugeschoben. Sie hat durch ihre sexuelle Freizügigkeit den Trieb in Tumasch geweckt und ihm zugleich das Gefühl gegeben, alle Frauen seien sexuell gleich offen wie sie, sobald sie das Erwachsenenalter erreichen – mit möglicherweise fatalen Folgen für die Frauen, die dies nicht sind. Violanda, die offensichtlich nicht bereit zu diesem Schritt war, konnte sich wehren, sodass Tumasch von ihr abliess. Die Konsequenz ist jedoch eine tiefe Enttäuschung und Ernüchterung ihrerseits. In diesem Fall hat also das nicht gesellschaftskonforme Verhalten der Femme fatale (hier *Marina bella*) nicht nur Einfluss auf sie, sondern auch auf andere Frauen, die die Konsequenzen tragen müssen. Über Violanda wird gegen Ende der Geschichte gesagt, dass sie alt geworden sei (Biert, 2012, 267). Diese Aussage impliziert, dass sich ihr Lebenswandel negativ auf sie ausgewirkt hat und dass sie nun, da sie alt geworden ist, möglicherweise auch nicht mehr so attraktiv ist. Sie beinhaltet ausserdem das Ideal der jungen und schönen Frau und die Vorstellung der Vergänglichkeit ebendieser Schönheit und die damit

⁵³⁶ «Ach, ich weiss nicht. Ich glaube, ich habe mich damals schlecht benommen.» (Biert, 1984, 360).

⁵³⁷ «Violanda s'avaiva fatta ün'imagna» (Biert, 2012, 344).

⁵³⁸ «[...] Und wenn man sich ein Bildnis macht, dann stirbt die Liebe» (Biert, 1984, 352).

einhergehende Abwertung der alten Frau. Violanda verlobt sich mit einem Unterländer (ebd. 267), ihr Verhalten am Ende lässt jedoch vermuten, dass sie trotzdem lieber Tumasch gehabt hätte (Biert, 2012, 352f.).

Die Frau in der Rolle der Verführerin findet sich auch in *Fieu e flomma* (Spescha, 1993), wenn auch in gänzlich anderer Form als in *La müdada*. Im Roman schlüpft die Protagonistin und Erzählerin Maria⁵³⁹ in verschiedenste Rollen mit jeweils unterschiedlichen Zielen (Luisa Lenzi, Langlauflehrerin; Carole Thronton; Jessica Future, Spionin) und verführt diverse Männer und eine Frau. Um ihrer alten Identität zu entkommen, lässt sie sich unter anderem mit dem Unternehmer Schlatter ein:

Dus mais pli tard, ils 30 da mars 1991, essan Schlatter ed jau sgulads cun sia Cessna en regiuns tropicas. Jau na sai anc oz betg propi pertge ch'jau aveva dà suatientscha a ses invit. Mia decisiun è stada er lezza giada en emprima lingia in act intuitiv. Jau vuleva laschar davos mai il passlung, Spürbügl e l'entira Engiadina - malgrà Ladina. E Schlatter era per mai da lez temp l'unica pussaivladad per far quel pass. Forsa gist per quai ch'el era uschè nunpussaivel. Quai diminuescha las aspectativas e multipligescha las surpraisas⁵⁴⁰ (Spescha, 1993, 78).

Maria lässt sich auf eine Beziehung mit Schlatter ein, von der beide zwar profitieren, sie jedoch vorerst in der schwächeren Position ist. Sie befriedigt ihn sexuell, er ermöglicht ihr ein luxuriöses Leben. Ein Deal, der ihr vollends bewusst ist (Spescha, 1993, 16). Wie sie selbst sagt, ist Schlatter für sie der einzige Ausweg aus einer Situation, der sie entfliehen will. Und auch wenn sie die Entscheidung schnell und intuitiv traf, war es doch ein aktiver Schritt zur Befreiung. So will sie ihm auch nicht unbedingt entfliehen. Erst als sie auf Howard trifft, beginnt sie sich zu lösen. Als dieser sie fragt: «Maria, did you want to get away from Schlatter because you wanted to fuck me?», antwortet sie mit: «Maybe» (Spescha, 1993, 32). Sie verführt Howard, um sich zu befreien, und gleichzeitig befreit sie sich, weil sie ihre sexuellen Bedürfnisse befriedigen möchte. Doch auch hier begibt sie sich wieder in eine Position, in der sie für einen Mann arbeitet. Für Howard, der beim FBI ist, wird sie zur Spionin, sie übt sexy zu sein,⁵⁴¹ sich sexy zu kleiden, sexy zu gehen, einen guten Auftritt hinzulegen. Und mit jeder Rolle, in die sie schlüpft, wächst auch ihr Selbstbewusstsein. Manchmal scheint sie die Charakterzüge dieser Rollen geradezu

539 Man beachte, dass die Protagonistin hier Maria heißt, wie die biblische Maria, die die Gegenposition zur Eva einnimmt. Zum einen kann dieser Name als ständige Erinnerung an ihre ehemals gutbürgerliche, brave Identität als Hausfrau und Mutter interpretiert werden, zum anderen ist er natürlich ein Hinweis darauf, dass all die anderen Namen und Rollen, die sie annimmt, eben nur Rollen sind, und sie trotz allem irgendwie eine ‚Maria‘ bleibt. Mehr zur Maria-Figur in Kapitel 4.4.3. Eine weitere mögliche Bedeutung des Namens findet sich in der Beziehung zwischen den beiden Frauen Maria (Surselva) und Ladina (Engadin) als Allegorie für das Rumantsch Grischun.

540 «Zwei Monate später, am 30. März 1991, flogen Schlatter und ich mit seiner Cessna in tropische Gefilde. Ich weiß heute noch nicht wirklich, warum ich seiner Einladung gefolgt bin. Meine Entscheidung war auch damals in erster Linie eine intuitive. Ich wollte das Langlaufen, Spürbügl und das ganze Oberengadin hinter mir lassen – trotz Ladina. Und Schlatter war für mich zu jener Zeit die einzige Möglichkeit, um diesen Schritt zu machen. Vielleicht gerade weil er so unmöglich war. Das reduziert die Erwartungen und vervielfacht Überraschungen» (VC).

541 Das Motiv der Schönheit (bzw. der Sexualität) als ‚Waffe der Frau‘ findet sich im Werk immer wieder. So nutzt Maria ihren Körper immer wieder, um ihre Ziele zu erreichen.

anzunehmen, wodurch aus der braven Hausfrau und Mutter erst die lesbische Langlauflehrerin wird, dann die Mätresse eines reichen Unternehmers und schliesslich eine sexy Spionin.⁵⁴² Trotzdem oder auch gerade deswegen ist die Figur psychologisch gesehen nicht immer glaubwürdig. Die Rollenänderungen sind zu glatt, die Wechsel zwischen den Identitäten fallen zu leicht. Zudem scheint in einigen Fantasien und auch in den Sexszenen, die die Erzählerin schildert, ein objektifizierender Blick auf die weibliche Sexualität zu dominieren.⁵⁴³ Die Beschreibung des weiblichen Körpers (ebd. 9) stellt, obwohl aus Sicht der Protagonistin beschrieben, eher eine Aussensicht dar, wohl auch, weil dieser eine Art Frontalansicht ihres Körpers bietet, obwohl sie sich eigentlich von oben herab betrachtet. Die Protagonistin scheint bei ihrer Beschreibung die Position eines (nicht vorhandenen) Beobachters einzunehmen. Zu diesem Eindruck trägt auch der Beginn der Szene bei, wo beschrieben wird, wie sie einen Knopf nach dem anderen öffnet, was sehr an eine Striptease-Szene erinnert. Die weiblichen Geschlechtsteile respektive der Körper der Frau wird außerdem sehr viel ausführlicher beschrieben als der des Mannes (ebd. 9, 16, 30, 112 etc.). Andererseits wird der Penetration der Frau durch den Mann sehr wenig Bedeutung beigemessen. Sie wird in keiner der Sexszenen explizit erwähnt, was einer heteronormativen, patriarchalen Darstellung von Sexualität zuwiderläuft.

Hinzu kommt, dass die Rollen, die die Protagonistin einnimmt, geradezu klischiert sind, ohne dies irgendwie zu hinterfragen. Der Roman, der ansonsten vielerorts Ereignisse oder Zeitgeschehen parodistisch aufgreift, ist bezüglich der Rollen der Maria erstaunlich humorlos, was dazu führt, dass die Erzählung bisweilen etwas unelaboriert wirkt.⁵⁴⁴

In der Erzählung *Cuort inscunter* von Andri Peer (Peer, 2016, 260–267) versucht eine Frau, den jungen Protagonisten zu verführen. Sie stellt sich jedoch am Ende als verrückt heraus. Hier wird die Vorstellung genährt, dass eine Frau, die von sich aus den sexuellen Kontakt mit Männern sucht, nicht ganz richtig im Kopf sein kann. Die Denkfigur der Femme fatale vermischt sich hier mit dem Frauenbild der Femme fragile.⁵⁴⁵ Literarische Verkörperungen jenes Frauenbildes werden in dieser Verbindung oftmals als Hysterikerinnen oder als geistig oder emotional zerstörte Figuren gezeichnet, oftmals auch mit einem Wandel ins Dämonische. Solche Figuren werden als unberechenbar und damit als gefährlich dargestellt, ja, als fatal und rücken somit wieder in die Nähe der Femme fatale (Hilmes, 1990, 227–228).

542 Die Spionin bricht wie die Femme fatale durch ihr Einmischen in die internationale Politik in eine männliche Sphäre ein. Gleichzeitig wird sie in vielen Darstellungen mit vielen Zügen der Femme fatale verknüpft. Sie wird assoziiert mit Dekadenz, Orientalismus und verbündet Aspekte der Moderne, der Urbanisierung, der freudschen Psychoanalyse und neuer Technologien. Kurz gesagt: Sie repräsentiert die Ängste der herrschenden, westlich patriarchalen Mächte. Mehr zur Figur der Spionin und deren Verknüpfung zur Femme fatale bei White, 2010, 75f.

543 Ein Beispiel, bei dem ein solcher Rollenwechsel (von der Figur der Mutter zur Femme fatale) gelungen dargestellt wird, findet sich bei Claudia Cadruvi in *Gulasch en schelentera* (Cadruvi, 2008), siehe Kapitel 4.4.1.

544 Dies wurde auch in den literarischen Rezensionen des Werkes kritisiert, zum Beispiel von Iso Camartin (Camartin, 1994). Riatsch führt zu *Fieu e flomma* an, dass die Kritik am Autor, «er reproduziere Stereotypen und sitze männlichen Projektionen auf», «nicht mit der von Barbara Vinken erkannten ‹Ironie› der geschlechtsunabhängigen Situation eines imaginären Genders» rechne (Riatsch, 2015, 161), das heisst, dass diese Kritiken der Illusion aufsässen, nur eine Frau könne «wie eine Frau und als Frau» (Vinken, 1995, 70) schreiben.

545 Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich aus dem aus der Romantik stammenden Frauenbild der Femme fragile ein beliebtes Gegenstück zur Femme fatale (ein anderes Gegenstück war die domestizierte Frau, die Mutter, dazu Kapitel 4.4.2), beide Bilder wurden zu den bevorzugten Frauenbildern der damaligen Kunst- und Literaturszene (Taeger-Altenhofer, 1987, 7).

Ähnliches findet sich auch bei Jacques Guidon in der Erzählung *La chamonna* (Guidon, 2009, 71–82). Hier erscheint eine fremde Frau, «üna sulvaschina cun duos chommas»⁵⁴⁶ (ebd. 78), bei einem Geologen in einer Berghütte. Sie bittet um Obdach und hilft ihm als Assistentin bei seiner Arbeit. Im Laufe der Zeit kommen sie sich näher. Sie verführt ihn zwar nicht, jedoch bezeichnet sie sich in einer Geschichte als Undine,⁵⁴⁷ die Nymphe, die einen Mann heiraten muss, um eine Seele zu bekommen (ebd. 77). Später erfährt man, dass sie aus einer Klinik geflohen ist und Tuberkulose hat. Sie erzählt ihm, sie habe Suizid begehen wollen, um Widerstand zu leisten (ebd. 78, 80). Die beiden entwickeln Vertrauen zueinander, Gefühle scheinen zu entstehen. Sie verschwindet danach jedoch wieder und geht zurück in die Klinik. Ein Jahr später treffen sie sich in der Bahnhofshalle von Zürich wieder. Es wird nicht ausgeführt, wie es danach weitergeht, doch in der Geschichte wird angedeutet, dass es mit der Ehe des Geologen nicht zum Besten steht. Ein Happy-End scheint für die beiden nicht ausgeschlossen. Auch sie verkörpert in gewisser Weise die Denkfigur der Femme fatale. Sie ist die schöne, wilde, fremde Frau, die Ehemänner in der freien Natur verführt. Gleichzeitig ist sie aber auch krank und hilfsbedürftig wie die Femme fragile.

Eine weitere literarische Figur dieser Art findet sich auch in *Xenia*, ebenfalls von Jacques Guidon. Die betreffende Frau erscheint dem Protagonisten wie die Frau von Lot, zur Salzsäule erstarrt (Guidon, 2009, 95) und hat «üna savur da bes-cha salvadia, perseguitada»⁵⁴⁸ (ebd. 95). Sie ist fast nackt, erscheint wild und rätselhaft und hat einen unergründlichen Blick (ebd. 96), dies alles stellt er fest, obwohl er sich eigentlich gar nicht traut, sie anzuschauen (ebd. 96). Sie ist ebenfalls auf der Flucht, trägt eine Nummer. Als die Polizei auftaucht, versteckt sie sich im Keller. Die Geschichte endet damit, dass der Mann leugnet, etwas gesehen zu haben. Was weiter passiert, bleibt offen.

Bei Benedetto Vigne in *Ils ventganov da settember* (Vigne, 2018) findet sich ebenfalls eine Verführerin, eine junge Frau mit grünen Augen (!) (ebd. 45) namens Maria (!!), die es schafft, den Protagonisten Gian zu verführen, der homosexuell zu sein glaubt. Und nicht nur das, seine Erektion sei bei ihr «colossal», noch nie in seinem Leben sei er so erregt gewesen (ebd. 73). Maria wird hier zu einer unwiderstehlichen Liebhaberin gemacht, gelingt ihr doch das scheinbar Unmögliche. Gleichzeitig ist sie auch mysteriös, taucht mehrere Male zufällig entlang der Reisestrecke des Protagonisten auf, ermuntert ihn mitzukommen, obwohl sie ihn nicht kennt

546 «Ein Wildtier auf zwei Beinen» (VC).

547 Auch bei der Undine macht die Fremdheit ihr Wesen und ihren Reiz aus. Stein nutzt die Undine von Fouqué als Mustervorlage für andere Undinen und schreibt: «Als Naturding ist sie ein neckisches Weibchen, als Wassergeist hegt sie abgründiges Wissen, als beleidigte Geliebte bringt sie ihrem Huldbrand den Tod. Indem Fouqué seine Frauengestalt mit dem mythologischen Status eines Elementargeistes ausstattet, versagt er ihr die Bürgerrechte in der Menschengemeinde und überantwortet sie einem unaufkündbaren Exotismus. Fast alle späteren Heroinen des 19. und 20. Jahrhunderts bleiben demselben Distanzierungsschema unterworfen. Die Femme fatale und der Vamp sind ihren männlichen Schöpfern und Nutzniessern ebenso künstlich fremd wie die edle Kurtisane, das süsse Mädel und das kleine Nymphchen» (Stein, 1985, 11f.).

548 «Den Geruch eines verfolgten Tieres» (VC).

und eigentlich mit einem anderen Mann unterwegs ist.⁵⁴⁹ Zu dritt führen sie immer wieder (pseudo-)philosophische Gespräche, unter anderen auch darüber, ob nun eigentlich die Männer oder die Frauen das herrschende Geschlecht seien. Das Frauenbild, das Grünenfelder (Marias Partner) propagiert, entspricht gänzlich der Denkfigur der Femme fatale. Die Frauen seien aufgrund ihrer Reize das stärkere Geschlecht. Die Männer seien ihren Trieben ausgeliefert und darum den Frauen untertan. Die Frau bleibe «en quest gieu adina la victura; ed ella sto adina demussar in pau spretsch per ses partenari, pertge che quel vegn conquistà e consumà, fertant ch'el crai d'esser el il conquistader e profitader»⁵⁵⁰ (ebd. 84). Die Folge davon sei dann aber, schliesst Gian, dass man die Frauen hinter einem Schleier verstecken müsse, was Grünenfelder bejaht. Maria hält sich daraufhin eine Serviette vors Gesicht, was alle drei zum Lachen bringt. Riatsch beschreibt das weibliche (heimliche) Lachen als subversive Strategie zur Unterwanderung veralteter Rollenbilder und Klischees, bezieht sich dabei jedoch eher auf ein heimliches Lachen hinter dem Rücken der Männer (Riatsch, 2015, 160). Hier stellt sich die Frage, inwiefern die Tatsache, dass die drei zusammen lachen, eine solche Interpretation beeinflusst. Heisst es, dass alle drei den Gedanken absurd finden, die Frau hinter einem Schleier zu verstecken? Oder heisst es, dass Maria sich selbst zwar nicht in der Rolle der Verführerin sieht, Grünenfelder und Gian aber sehr wohl, was durch Marias Witz entlarvt wird? Macht sie sich darin über die beiden Männer lustig? Oder über die Männer im Allgemeinen? Da Maria ihnen in diesem Moment das Resultat ihres Gesprächs vor Augen führt, kann durchaus davon ausgegangen werden, dass den Männern die Radikalität des Gesagten bewusst wird und sie über sich selbst lachen. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Diskrepanz zwischen der ihnen bekannten Maria, der verführerischen Maria, und der Maria hinter dem Schleier, der unschuldigen Maria, so absurd ist, dass sie ihr Gelächter hervorruft. Die Sittsamkeit, die der Schleier impliziert, passt nicht zur Figur der Verführerin. Damit spielt Maria in dieser Szene, und die beiden Männer werden dadurch unterhalten.

In *Ord il diari d'ina dunna* (Cathomas-Bearth, 1993) exerziert die Erzählerin die männliche Konstruktion der Verführerin am Beispiel der Marilyn Monroe durch, der Blick, den das erzählende Ich dabei auf Monroe wirft, ist ein gänzlich sexualisierter. Sie wird komplett auf ihren Körper reduziert.⁵⁵¹ Das Ich bezeichnet Monroe als «product», «ina offerta dad umens

549 Es ist letzten Endes weder festzustellen, ob die Sexszene nur in Gians Fantasie stattgefunden hat, noch ob er die gesamte Reise überhaupt unternommen oder sie nur erträumt hat. Für Gian stellen sowohl Maria als auch die Reise Fluchtmöglichkeiten dar, über deren Realisierung die Lesenden durch erzählerische Kniffe im Unklaren gelassen werden. Am Ende des Buches steht eine Postkarte von Maria, was vermuten lässt, dass die Reise tatsächlich stattgefunden hat. Gleichzeitig scheint sich hier von neuem eine Tür zur Flucht zu öffnen.

550 «[I]n diesem Spiel immer die Siegerin; und sie muss immer ein wenig Verachtung für ihren Partner zeigen, weil dieser erobert und benutzt wird, während er glaubt, der Eroberer und Nutzniesser zu sein» (VC).

551 «Il corp pulpi bain proporziunà è dressà en ina rassa stretga che cuvra e scuvra e sveglia la fantasia. Rufinadamaïn expona ella la pel niva da ses sain ch'ella ha serrà en in corset. Il tgil radund sa muventa vi e nà, cur ch'ella passa sin ses tatgs gizs. Tictac tictac. Ella va cun pass, mesirads en la rassa, grazilmain sur il paviment. Tranter ses chaluns pulpids sa contura la turp» (Cathomas-Bearth, 1993, 224); «Der kurvige gut proportionierte Körper ist in ein sehr enges Kleid gehüllt, das verdeckt und aufdeckt und die Fantasie weckt. Raffiniert exponiert sie die nackte Haut ihrer Brüste, welche sie in ein Korsett gezwängt hat. Der runde Hintern bewegt sich hin und her, wenn sie mit ihren hohen Absätzen läuft. Ticktack ticktack. Sie läuft wegen des Kleides in gemesseneren Schritten grazil über den Fussboden. Zwischen den runden Schenkeln zeichnet sich die Scham ab» (VC).

per umens per il pretsch favuraivel d'in bigliet d'entrada»⁵⁵² (ebd. 224). Bezahlt habe dafür jedoch nur eine, nämlich Monroe mit ihrem Leben – das Schicksal der Femme fatale. In ihrer Reflexion sieht sie Marilyn Monroe gänzlich als Opfer patriarchaler Strukturen und Fantasien, wohingegen heutige Feministinnen Marilyn Monroe oftmals auch als erfolgreiche Geschäftsfrau und Selbstinszeniererin interpretieren (Camera, 2018).⁵⁵³

Nicht bloss als Verführerinnen, sondern als eigentliche Männerjägerinnen werden die Protagonistinnen in den Kurztexten *Frau Fraud* von Flurina Badel (Badel, 2019) und *Chatscha* von Pia Valär (Valär, 2019) dargestellt. In beiden Texten wird eine Frau mit Jagdfieber präsentiert. In *Frau Fraud* macht sie Jagd auf Männer, deren tierische Namen (Urs, Leo, Dino) das Spiel mit der Jagdmetapher erweitern. Wie bei traditionellen Darstellungen der Femme fatale wird der Mann hier Opfer, er wird angezogen «dal dimuni in ella», «indimunià da si'apparentscha surduonna, surmanà da sia savur sur-feminina»⁵⁵⁴ (Badel, 2019, 414). Der Mann wird zwar zur Beute der Jägerin, sie gibt ihm jedoch das Gefühl, der Jäger zu sein – ein Aspekt, der sich bei vielen Femme fatale Figurationen findet, zum Beispiel auch bei der Eva von Oscar Peer. Typisch ist auch, dass der Mann am Ende verloren liegengelassen wird «al zenit da sia satisfacziun erotica»⁵⁵⁵ (Badel, 2019, 414). Liest man diese Aussage in einem sexuellen Kontext, so wird der Mann hier quasi noch während des Orgasmus verlassen, eine Aussage, die die männliche Befriedigung zur Nebensache werden lässt. Der Fokus liegt hier ganz auf der weiblichen Lust. Das Ziel ist nicht die Befriedigung einer männlichen Fantasie, weder auf der inhaltlichen noch auf der metaphorischen Ebene, sondern «typische Bildspender sexistischer Rede» neu zu besetzen und sich «in ironischer Inversion» anzueignen (Riatsch, 2015, 160). Der Text parodiert die alte Metapher von der Jagd der Männer auf Frauen als männliche Art der Eroberung.

Das gleiche Muster findet sich in *Chatscha*. Die Jägerin hier ist zwar weniger erfolgreich als Frau Fraud, jedoch ist das Spiel mit den Metaphern dasselbe. Auch Valär benutzt sprachliche Floskeln aus einem männlich dominierten Feld und verdreht sie parodistisch indem sie sie einer Frau in den Mund legt und gegen die Männer wendet. Es findet eine weibliche Ermächtigung statt, nicht zuletzt indem das erzählende Ich auch sich selbst nicht zu ernst nimmt: «A pera cha nun he grand success hoz ... Abè, eau d'he auchta temp ... e scha nu clap üngün düraunt la chatsch'ota, schi resta auch'adüna la chatscha bassa ...»⁵⁵⁶ (Valär, 2019, 415).

552 «Produkt», «ein Angebot von Männern für Männer für den erschwinglichen Preis eines Eintrittstickets» (VC).

553 Mit der Frage, inwiefern eine sich selbst sexualisierende Frau als selbstbestimmt und feministisch gelten kann beschäftigt sich auch ein Text von Benedetto Vigne, eingereicht für den Wertbewerb Premi Term Bel 2020 (Vigne, 2020). Der Text *Toxissems* basiert auf dem realen Fall einer sich selbst inszenierenden Hip-Hop-Tänzerin, deren Interview mit einem sexualisierten Foto bebildert wurde (Hiltmann, 2020). Im literarischen Text wird die Journalistin mit Vorwürfen aus den Kommentarspalten konfrontiert, während die Tänzerin Gewalt erfährt. Die Botschaft des Textes bleibt unklar, jedoch werden gewisse Mechanismen der Vorverurteilung, sowie Themen der Debatte um den sogenannten Popfeminismus aufgezeigt.

554 «[V]om Dämon in ihr», «verhext von ihrer überweiblichen Erscheinung, übermannt von ihrem überweiblichen Duft» (VC).

555 «[A]m Zenit seiner erotischen [sexuellen?] Befriedigung» (VC).

556 «Ich scheine heute keinen Erfolg zu haben ... Aber ich habe ja noch Zeit ... Und wenn ich keinen finde während der Hochjagd, gibt es immer noch die Niederjagd» (VC).

Diese Umkehrung der Rolle des Mannes vom Jäger zur Beute bewirkt eine Subversion des patriarchalen Motivs der untergeordneten Frau, ein Potenzial, dass der Denkfigur Femme fatale grundsätzlich innewohnt. Indem beide Texte die Perspektive der Jägerin einnehmen und jene des Mannes auf die Femme fatale praktisch ausgeblendet wird, wird diese Subversion auf eine nächste Ebene gehoben. Es wird eine weibliche Selbstermächtigung zelebriert, die bei jenen Femme fatale-Figurationen, die aus männlicher Perspektive dargestellt werden, nur sehr selten zum Vorschein kommt.

Die Kurzgeschichte *Buna notg – in'amur* von Flurin Spescha (Spescha, 1986a, zitiert nach Lutz 2006) handelt vom dünnen Grat zwischen Verführen und Verführt werden. Im Wechsel werden die Gedanken eines Mannes und einer Frau beleuchtet, die zusammen ein Rendez-vous haben und schlussendlich miteinander im Bett landen. Der Mann reflektiert über das männliche Jagen nach weiblicher Beute: «Ins mava o e runava en zatgei ina preda. Leu il medem cun auters mieds: o ed en ed o. Ed adia. In caztgem e catschem. Tgierp. Pial. Magari ossa. Dil rest strusch stem.»⁵⁵⁷ (Lutz, 2006, 11). Das gefällt ihm jedoch nicht mehr. Er wünscht sich mehr Gegenseitigkeit, mehr Romantik. Kein Jagen, kein Spielen mehr. Die Frau ist jedoch der Meinung, dass er immer noch spielt, und denkt sich «Termagls sai jeu era far»⁵⁵⁸ (ebd. 12). Als die Frau am Ende die Initiative ergreift und ihn fragt, ob sie zusammen schlafen wollen, ist ihm das alles andere als recht. Die Herausforderung ist verschwunden. Er geht zwar mit ihr mit und sie schlafen zusammen, doch gleichzeitig ist er enttäuscht. Enttäuscht, weil sie nicht mehr von ihm wollte, enttäuscht weil die Spannung verschwunden ist. Er wünscht sich, sie hätte einfach nichts gesagt: «sch'ins vess mo buc tschintschau, schau star las propostas e mo fatg»⁵⁵⁹ (ebd. 15). Der Verführte will zwar verführt werden. Allerdings ist es ihm lieber, selbst nicht zu merken, dass er verführt wird, wird in diesem Text klar gemacht. Gleichzeitig ist die Frau in Speschas Text keine typische Femme fatale, auch wenn sie vielleicht mit ihrem Gegenüber spielt. Sie ist schlicht eine Frau, die (anders als ihr männliches Gegenüber) weiß, was sie will, und das ist in diesem Falle eben keine Beziehung zum Protagonisten, sondern lediglich eine Nacht mit ihm.

Wie bereits in Kapitel 3.3.2 festgestellt, existiert analog zum Feindbild der Estra fatala das Feindbild der einheimischen Verführerin, die die herkömmliche Funktion der Femme fatale als Verführerin des männlichen Protagonisten einnimmt. Werden diese Verführerinnen zu dominant, verkörpern sie (ebenfalls analog zu vielen anderen Femme fatale-Figurationen) oftmals noch eine gewisse psychische Labilität oder Verrücktheit, die sie in die Nähe des Frauenbilds der Hysterikerin oder Femme fragile rücken.

In Texten, in denen eine weibliche Perspektive vorherrscht, wird die Handlungsweise der Verführerin in eine Emanzipation der Frau umgewandelt. Die Verführung des Mannes dient der weiblichen (Selbst-)Erfüllung beziehungsweise Selbstermächtigung. Dies konnte sowohl in Texten von Frauen (Valär, Badel) wie auch in Texten von Männern (Spescha) festgestellt werden.

⁵⁵⁷ «Man ging aus und schleifte seine Beute rein. Dort dasselbe mit anderen Mitteln: rein und raus und rein und raus. Und Tschüss. Ein Fangen und Jagen. Körper. Haut. Manchmal Knochen. Vom Rest keine Spur.» (VC).

⁵⁵⁸ «Spielen kann ich auch» (VC).

⁵⁵⁹ «Wenn man bloss nicht gesprochen hätte, die Vorschläge sein gelassen und einfach gemacht hätte» (VC).

3.4.5 Hexen, Nymphen und andere Legenden

In der Analyse zu *Eva ed il sonch Antoni* wurde festgestellt, dass die literarischen Figur der Eva viele Vorstellungen verkörpert, die vom Feindbild der Hexe geprägt wurden. Damit ist sie bei Weitem nicht die einzige literarische Figur der neueren rätoromanischen Literatur, die dieses Feindbild aufgreift.

In *Nozzas d'inviern* (Peer, 1988), ebenfalls von Oscar Peer, finden sich Charakteristika des Feindbildes Hexe, und auch hier ist (wie bei *Eva ed il sonch Antoni*) die deutsche Version (Peer, 1972) expliziter. In einer Szene, in der der Protagonist die betreffende Figur Ursula im Garten beobachtet, schildert er einen «Hexentanz». Das entsprechende Wort fehlt im romanischen Text, doch auch hier sind die Anspielungen vorhanden:

Aintasom üert vezza ad Ursula, chi cumpara e svanischa aint il sbischaduoir. Ella arda fruonzlas; in ün chantun ha'la impizzà ün clap fö. Il füm va per quai d'intuorn, as volva, fa üna pierla in ot e balla cul vent. La statura dad Ursula davo il sindal da naiv. Üna pezza sta'la sainz'as mover davant il fö, lia plü ferm seis fazöl da cheu⁵⁶⁰ (Peer, 1988, 60f.).

Das Feuer, der Reisig, aus dem in vielen Geschichten die Hexenbesen bestehen, das Wetter, der Tanz des Windes und nicht zuletzt das Kopftuch sind klar der Figur der Hexe zuzuordnen. Gerade das Tanzen wird in Bezug auf Ursula immer wieder erwähnt. So tanzt sie selbst oft und gern und mit verschiedenen Männern, sehr zum Verdruss des Protagonisten Andrea Valentin,⁵⁶¹ der als schon etwas älterer Mann mit Herzproblemen eher selten tanzt. Dies ruft bei ihm denn auch sehr oft Eifersuchtsgefühle hervor (ebd. 124ff.), ein Gefühl, dass ihn auch bei anderen Gelegenheiten oft überkommt, so sehr dass er auch mal zur Flinte greift (ebd. 87f.). Ursula bietet generell oft Gelegenheit zur Eifersucht. Sie erscheint den sie umgebenden Männern geheimnisvoll (ebd. 96f.). Und obwohl sie und Andrea eine Beziehung haben, so entspringt der Übereinkunft der beiden, sich gegenseitig viel Freiraum zu lassen, auch das Potenzial für Rätsel und Geheimnisse, was den Protagonisten regelmäßig an seine Grenzen treibt. Das Ende ist jedoch gar nicht das einer typischen Femme fatale-Erzählung. Andrea und Ursula heiraten und bekommen ganz am Ende einen Sohn, womit Andreas Wunsch, ein Stück seiner selbst auf der Welt zu hinterlassen (Peer, 1988, 142), verwirklicht wird. Bei der Geburt spricht der Erzähler von einem kleinen Adam (ebd. 189), der die Welt betritt. Auch hier ist der Mann Schöpfer, gottgleich. Die Frau integriert sich letzten Endes in seine Weltordnung, wird domestiziert.⁵⁶²

Eine hexenähnliche Frauenfigur, die viele Eigenschaften einer traditionellen Femme fatale-Figuration verkörpert, findet sich in *La stad dalla uolp* von Flurin Darms (Darms, 1972, 18–41). Die namenlose Frau ist eine Fremde, Italienerin, hat rotes Haar und eine grosse gefährlich

⁵⁶⁰ «Ich schaue in den dämmrigen Garten, sehe dort Ursula in diesem Hexentanz kommen und gehen. Sie verbrennt Reisig, zuhinterst hat sie ein riesiges Feuer entfacht. Der Rauch schleicht am Boden hin, dreht sich herum, fliegt plötzlich empor – Tanz mit dem Wind. Ursulas Gestalt, in diesem tollen Schneetreiben; jetzt steht sie reglos neben dem Feuer, dann hebt sie die Arme, bindet sich das Kopftuch» (Peer, 1972, 44).

⁵⁶¹ Im Deutschen Andreas Lerch.

⁵⁶² Mehr zur Domestizierung der Frau in Kapitel 4 zur Denkfigur der Mutter.

wirkende Katze. Ausserdem ist sie erotisch und lasziv und durchgehend leicht bekleidet. Ihretwegen schlagen sich zwei Männer im Dorf die Köpfe ein (ebd. 39). Gleichzeitig mit ihr taucht im Dorf auch eine Füchsin auf, die Hühner jagt, um ihre Kleinen zu ernähren. Sie geht dabei so aggressiv vor, dass sie das ganze Dorf in Aufruhr versetzt. Die Parallelen zwischen Fuchs und Frau sind augenscheinlich (rotes Haar, Fremdkörper in der Gesellschaft, bringen Unruhe), eine klare Referenz an jene Alpensagen um die Fuchshexen, Frauen, die die Gestalt eines Fuchses annehmen (je nach dem um Böses zu tun).⁵⁶³ In manchen dieser Sagen werden die Frauen enttarnt, indem der Fuchs von einem Jäger angeschossen wird und die Frau danach eine ebensolche Verletzung aufweist (Rosselli, 2011, 185). Eine solche ‹Enttarnung› fehlt in *La stad dalla uolp*, jedoch verschwindet der Fuchs mehr oder weniger zeitgleich mit dem Weggang der Italienerin (ebd. 41).

Eine solche Enttarnung findet jedoch in *Il giat cotschen* von Jon Semadeni (Semadeni, 1980) statt. Hier wird ein Fuchs angeschossen und eine Frau muss danach ins Spital gebracht werden, was den Verdacht hervorruft, diese Frau könne mehr sein «co ün solit mortal»⁵⁶⁴ (ebd. 15f.). Walter Rosselli spricht in diesem Fall von einer Hexe-Tier-Dualform und zitiert ähnliche Erzählungen jedoch mit anderen Tieren (Schlange, Eule) aus der spanischen Literatur (Rosselli, 2011, 184f.).

Generell treten viele der literarischen Figuren, die an das Feindbild der Hexe angelehnt sind, zusammen mit Tieren in Erscheinung – wobei sich hier auch wieder die Vorstellung der Frau als mythisches Naturwesen findet, welche spätestens in der Romantik Eingang in die Denkfigur der *Femme fatale* gefunden hat (Hilmes, 1998, 277).

Auch Leo Tuor verbindet eine Hexenfigur mit einem Tier. Im Buch *Onna Maria Tumera* (Tuor, 2002, Titel der Neuauflage: *Die Wölfin / La Luffa*, Tuor, 2019) wird die Urgrossmutter des Protagonisten (genannt der Bub) als Wölfin beschrieben. Die Verbindung zwischen Urgrossmutter und Wölfin wird zum einen über das Märchen *Rotkäppchen* hergestellt (Tuor, 2019, 8), zum anderen über die Sage von Romulus und Remus und der Wölfin von Rom (Tuor, 2019, 8). Die Figur Oria, wie sie vom Protagonisten, ihrem Urenkel, genannt wird, wirkt unheimlich, undurchschaubar, einmal nett, einmal böse (ebd. 10). Sie beherrscht das Handlesen (ebd. 146) und kann das Wetter für das gesamte Jahr voraussehen (ebd. 170), ist aber auch gebildet (ebd. 248) und musikalisch, spielt drei Instrumente, liebt Hunde und war in der Tundra (ebd. 136). Sie ist in gewissem Sinne eine Fremde, stammt aus dem Osten (ebd. 264) und spricht Rotwelsch (ebd. 260). Über ihren Ehemann, den Urgrossvater des Protagonisten ist nichts bekannt. Oria kann jedoch kaum als typische *Femme fatale* bezeichnet werden. Sie verführt nicht und ist wohl auch schlicht zu alt, um eine *Femme fatale* im herkömmlichen Sinn zu sein. Doch erscheint sie durchaus übermächtig (auch im sexuell-erotischem Sinn). Explizit wird das zum Beispiel in einer Fantasie des Bubs:

⁵⁶³ Rätoranische Beispiele wären *L'uolp rentada* (RC, II, 1986, 153) oder *La guolp ainten Avers* (RC, XIV, 1986, 29). Sagen mit dem Motiv der Frau, die sich in einen Fuchs verwandelt, finden sich jedoch in verschiedenen Alpenregionen, zum Beispiel auch im Wallis (Rosselli, 2011, 185).

⁵⁶⁴ «[A]ls eine einfache Sterbliche» (VC).

Enamiez il siemi cavalcava la dunna Oria plein veta e carn,
Vestgida sulettamein cun in cilender stravagau.
Seseva sin in turetgel tgietschen cun cornadira d'aur.
Sia colossala natira feminina
Fageva zaunga entuorn il tgierp dil tieret.
Ella teneva ils seins pleins culs mauns,
Ils cavadials fuvan stags per schar tezzar schumellins⁵⁶⁵ (Tuor, 2019, 292).

Die Szene ist eine Schilderung weiblicher Ermächtigung. Sie trägt einen Zylinder (ein ‹männliches› Kleidungsstück), ihre Weiblichkeit ermächtigt sich des Stieres (Symbol für Männlichkeit), sie zwängt ihn geradezu ein. Dass es sich dabei um einen kleinen Stier handelt kann entweder als Verweis auf den Bub gelesen werden, der sich durch Oria eingezwängt fühlt, oder aber auf ihre Übermacht hindeuten: Neben einem kleinen Stier wirkt sie noch viel grösser.

Möglicherweise ist es das Alter der Figur, das ihr erlaubt, aus einem bestimmten Muster herauszutreten, in dem die Frau nur über ihre Sexualität oder ihre Reproduktionsfähigkeit definiert wird.⁵⁶⁶ Wichtig erscheint jedoch, dass diese Eigenschaften ihr trotzdem erhalten bleiben. Zum einen durch den Vergleich der Oria mit der nährenden Wölfin von Rom und der Beschreibung ihrer prallen Brüste und der steifen Brustwarzen, die bereit sind, die Zwillinge zu nähren. Zum anderen schlicht dadurch, dass der Protagonist, ihr Nachfahre und Erzeugnis eben dieser Reproduktionsfähigkeit, als Erzähler auftritt. So wird hier eine Figur geschaffen, deren Weiblichkeit weder herabgewürdigt noch negiert wird, indem sie durch das Alter quasi getilgt wird. So wie Oria keine Femme fatale ist, ist sie auch keinem anderen Frauenbild zuzuordnen, weder der stereotypen Grossmutter,⁵⁶⁷ noch der alten Jungfer oder Kupplerin (Belzer-Kielhorn, 2017, 39), auch ist sie nicht die alte, abstossende Hexe (Kuch, 1998, 66) oder die lächerliche, lüsterne Alte (Kuch, 1998, 65f.).⁵⁶⁸

In Onna Maria finden sich wohl am ehesten noch Anklänge an die Figur der Kämpferin. In der Literatur und Kunst der Jahrhundertwende zeigt sich diese häufig in Form von Wiedergängerinnen der biblischen Femme fatale-Figurationen der Salome, Judith und Dalila, als die Frau mit dem Schwert, «die sich unrechtmässig den Machtbereich des Männlichen aneignet und deshalb als furchterregend empfunden wird» (Taeger-Altenhofer, 1987, 31).

Solche kommen in der rätoromanischen Literatur am ehesten noch in Legenden und Sagen vor, zum Beispiel in *Las valeras Lumnezianas*, einer Sage über die wehrhaften Lugnerinnen, die sich während der Belmonter Fehde 1352 am Kampf um die Porclas (heute auch

565 «Und mitten im Traum ritt Donna Oria voller Leben und Fleisch,
bekleidet bloss mit einem mächtigen Zylinder.
Ritt auf einem roten Stierlein mit goldenen Hörnern.
Der Leib des Tierchens wie mit einer Zange umschlossen
von ihrer kolossalen Weiblichkeit.
Sie hielt ihre prallen Brüste, die Warzen steif, zum Säugen von Zwillingen bereit.» (Tuor, 2019, 293).

566 Eine detaillierte Analyse dieser Szene findet sich bei Silvana Derungs (Derungs, 2005, 370ff.).

567 Traditionelle Grossmuttereigenschaften wären Frömmigkeit, Weisheit, Ruhe, Gelassenheit, Hilfsbereitschaft, Aufopferung, Wärme (Herrmann, 1992, 20).

568 Mehr zum Altern literarischer Frauenfiguren in dieser Arbeit bei 4.4.4.

das ‹Frauentor› genannt) beteiligten (Riedi, 1936) und als Dank danach in der Kirche auch auf Seiten der Männer sitzen durften.⁵⁶⁹

Tuor verweist in Onna Maria Tumera auch ausdrücklich auf zwei historische Figuren namens Onna Maria, die zur Waffe griffen:

Ed jeu vesevel vinavon las Onnas Marias schumellinas che mazzavan, vegnevan ord la mar da historias dil tat, cun lur rassas liungas sco Orias, e lur cuntgadialas entamaun: Onna Maria, nata Arpagaus, en siu venter in affon, en siu maun in sigurin, che deva davos en, e sturneva sco da far nuot il schendrader, cul tgau digl uaffen, che daventava ina sigir dubla culs taglioms tut en in saung, che digrava e greva buca per vendetga.

Onna Maria, nata Bühler, entamaun baul in tarden, baul in bengel, semidava en ina cugnada immensa, gl’em prem a spuentond in cavagl burgaliu, lu a frenond in chischlet schuldada, lu a conquistond in canun franzos, epi a scurrentond l’entira Gronda armada or da Domat e da Cuncias si ali giavel.

Vesevel las assassinias dies encunter dies a cresmond sco da cresmar sin fier veder, sentevel a spuentond las luffas cun las metodas dils lufs lur murtiraders⁵⁷⁰ (Tuor, 2019, 166).

Onna Maria Tumera, die literarische Figur, die mit diesen beiden Onna Marias verglichen wird, greift in der Erzählung jedoch niemals selbst zur Waffe, und auch sonst sind Kämpferinnen (mit der Waffe) in der neueren rätoromanischen Literatur eher selten zu finden. Eher noch findet sich die ‹valurusadad› als Eigenschaft, die Tapferkeit.

In *Die Bündnerinnen*, einem kulturgeschichtlichen Werk, das zum einen Zeugnisse über die sogenannte Bündner Frau sammelt, zum anderen aber vor allem Biografien und Namen berühmter Bündnerinnen (fiktiver wie echter) zusammenträgt, wird im Kapitel *Die Heldeninnen des Bündnerlands* festgestellt: «Die Valerusità ist wirklich eine Eigenschaft, die unzähligen Bündnerinnen eigen war und ist und die sie auch im Umgang mit der rauen [sic] Natur immer wieder brauchen können.» (Bodmer-Gessner, 1973, 64). Natürlich muss der Essenzialismus dieser Aussage kritisiert werden, jedoch ist sie insofern von Bedeutung, weil sie zeigt, dass eine gewisse Vorstellung davon existiert, wie die Bündner Frau zu sein hat, und dass diese Vorstellung direkt mit der Herkunft der Frau verknüpft wird.⁵⁷¹ Die Tatsache, dass es sich bei

⁵⁶⁹ Eine ähnliche Form der Dankbarkeit findet sich auch in der Sage um *Duonna Lupa* (man beachte die Verbindung ihres Namens zum Titel *La luffa*), die zwar nicht zur Waffe griff, aber mit einer List eine feindliche Armee verschreckte. Diese Erzählung gilt als Begründung dafür, dass im Unterengadin (mit Ausnahme von Scuol) die Frauen in der Kirche auf der rechten Seite sitzen durften. Literarisch verarbeitet wurde der Stoff in einem einaktigen Theater von Gertrud Gilly (Gilly, 1936).

⁵⁷⁰ «Und ich sah weiters die Onnas Marias, metzelnde Zwillinge, auftauchen aus dem Meer von Grossvaters Geschichten, anzuschauen wie Orias mit ihren langen Röcken, das Beil in der Hand: Onna Maria, geborene Arpagaus, welche, ein Kind im Leibe, die breite Waldaxt in der Hand, von hinten den Erzeuger ohne Umstände erschlug mit der stumpfen Seite des Geräts, besudelt mit Blut, das tropfte, rann und nicht nach Rache schrie. Onna Maria, geborene Bühler, bald eine Mistgabel, bald einen Prügel, bald eine mächtige Schrotaxt in der Hand, zuerst ein struppiges Ross verscheuchend, dann einen Trupp Soldaten aufhaltend, dann eine französische Kanone erobernd und schliesslich die ganze Grande Armée aus Ems hinaus und den Kunkels hinauf zum Teufel jagend. Ich sah die beiden Schlächterinnen, Rücken an Rücken dreinschlagend wie auf morsches Metall, hörte, wie die Wölfinnen ihre Peiniger vertrieben nach Art der Wölfe» (Tuor, 2019, 167).

⁵⁷¹ Auf dieses Phänomen wird u.a. in Kapitel 4.2.5, 4.4.6 und 5.4.2 weiter eingegangen.

der Tapferkeit traditionell um eine männlich konnotierte Eigenschaft handelt, welche hier aber den Frauen zugeschrieben wird, ist bemerkenswert, weil dadurch in gewisser Weise mit der stereotypen Vorstellung von Weiblichkeit, dem weiblichen Geschlechtscharakter⁵⁷² gebrochen wird. Es bleibt jedoch zu betonen, dass sich diese «valurusada» sowohl bei den Lugnezerinnen als auch bei den anderen in *Die Bündnerinnen* erwähnten Heldinnen immer dadurch auszeichnet, dass sie für ihr Vaterland, für ihre Männer kämpfen und niemals gegen sie – wie es bei der oben erwähnten Onna Maria Arpagaus der Fall ist.

In Tuors Text *Giacumbert Nau* (Tuor, 2012), erstmals erschienen 1988, wird eine Frauenfigur explizit als Hexe bezeichnet. Der Protagonist sagt Folgendes über seine Geliebte Albertina:

Il pli bugen fuss el sfundraus en ella, en siu tgierp misterius. El sminava ch'ella veva en ella tut las forzas dalla natira, las forzas dalla stria, las energias magicas, las sgarscheivlas, che fagevan tremblar in um sc'ina caglia. Bia vess el dau, sch'el vess saviu esser mo ina minuta la stria e mo in mument la pitauna.

Aber el saveva che quei veva da restar misteri per el ni ch'el fuss ius a frusta senza remischun.

Gie, Albertina era ina stria, era ina pitauna,
era ina sontga, era ina dieua.

Ella era schliata detgavunda e buna detgavunda. Mai vess el fidau ad ella. Avon vess el aunc fidau al giat.

Ella era tut.

El perencunter era mo in pauper giavel⁵⁷³ (Tuor, 2012, 224).

An dieser Stelle finden sich Anklänge an eines der berühmten Zitate von Simone de Beauvoir: Die Frau ist die Beute des Mannes und sein Verderben, alles was er nicht ist und was er haben will, Hexe und Heilerin zugleich.⁵⁷⁴ Leo Tuor geht hier aber noch einen Schritt weiter. Sein Protagonist will die Frau nicht besitzen, er will sie sein – und wenn nur für eine Minute. Es ist ein Moment der Subversion, der wahren Umkehrung der Geschlechterverhältnisse, weil hier

⁵⁷² Siehe Kapitel 2.1.1.

⁵⁷³ «Am liebsten wäre er ganz in ihr versunken, vergangen in ihrem geheimnisvollen Leib. In ihr ahnte er alle Kräfte der Natur, die magischen und die schrecklichen, die einen Mann erzittern lassen. Viel hätte er gegeben, um nur eine Minute lang die Hexe sein zu dürfen und nur ein Amen lang die Hure.

Aber er wusste, dass ihm dieses Geheimnis verschlossen bleiben musste, wollte er nicht elend zugrunde gehen.

Ja, Albertina war eine Hexe, war eine Hure,
war eine Heilige, war eine Göttin.

Sie war überaus schlecht und überaus gut. Nie hätte er ihr vertraut.

Eher noch hätte er seiner Katze vertraut.

Sie war alles.

Er aber war bloss ein armer Teufel.» (Tuor, 2012, 225)

⁵⁷⁴ «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 guérissseuse 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'être» (de Beauvoir, 1949b, 236). Siehe Kapitel 1.1.1. An einer Stelle im Buch nennt Giacumbert Albertina sogar sein Idol (Tuor, 2012, 152).

der Frau Macht zugestanden wird. In Situationen, in denen die Männer(figuren) danach streben, die übermächtige Frau zu besitzen, ist dies nicht der Fall.

Allerdings beruht auch hier die Macht der Frau auf einer ganz bestimmten Vorstellung von Weiblichkeit. Dem obigen Zitat von Leo Tuor geht ein Abschnitt voran in dem der Protagonist über die Hexenverbrennungen reflektiert. Er verurteilt das «vollgefressene Männervolk» mit den «glänzenden Tonsuren», «bezaubert und verängstigt zugleich» (ebd. 225), die die Frauen verbrennen, nur weil sie Frauen sind. Gleichzeitig bedient er die Vorstellung vom undurchsichtigen Anderen, vom Rätsel Weib, das mysteriös und undurchsichtig ist und das den Mann zu zerstören droht (Grossman, 2009, 5), nämlich indem er sagt, der Mann würde die Frau niemals verstehen (ebd. 224). Im Grunde entspricht obige Beschreibung der Albertina ziemlich genau derjenigen der *Femme fatale*. Der Unterschied besteht darin, dass dem Mann bewusst ist, dass er ihr unterlegen ist und sich dennoch mit ihr einlässt, während die Männer in Erzählungen wie *Eva ed il sonch Antoni* glauben, die *Femme fatale*-Figur irgendwann beherrschen oder besitzen zu können.

Auch wenn der Text mit vielen Tabus bricht⁵⁷⁵ und die Frau als sexuell eigenständiges, aktives Wesen darstellt, so löst es sich doch nicht gänzlich von stereotypen Vorstellungen von Weiblichkeit. Mann und Frau werden als gegensätzlich dargestellt. Die Frau ist dem Mann ein Rätsel und Mysterium (ebd. 224, 240). Tuor bedient sich in seinem Text zwar der Möglichkeiten zur gesellschaftlichen Kritik, die ihm die *Femme fatale* bietet. Er nutzt das subversive Potenzial der Figur, um darzustellen, inwiefern Frauen und Sexualität im Allgemeinen von Kirche und Gesellschaft unterdrückt und instrumentalisiert werden (Hilmes, 1990, XIV), jedoch ist auch Albertina keine freie Frau. Während Giacumbert in seiner Verweigerungshaltung für die Freiheit steht (dies obwohl er als Hirte Lohnbezüger und von der Bauernschaft abhängig ist), unterwirft sich Albertina den gesellschaftlichen Konventionen. Sie heiratet, lebt im Dorf und nach den dort herrschenden Regeln, die sie zwar hin und wieder bricht, indem sie mit Giacumbert schläft und sogar mit ihm ein Kind zeugt, und doch kann sie ihnen nicht entrinnen.

Als mythisches Wesen tritt eine Frau in der literarisierten Legende *Il bov da Lavaraz* von Claudia Cadruvi (Cadruvi, 2011) in Erscheinung. Bisweilen wird sie mehr als Geschöpf, als Fee oder Nymphe dargestellt denn als Frau. Sie erscheint alterslos, mal als kleines Mädchen, mal als junge, mal als ältere Frau, immer auch entsprechend des Alters des Protagonisten, der zuerst als junger Mann, dann als Jäger und dann schliesslich als Mann betitelt wird. Die Frau wird von einem Stier (wie gesagt ein Männlichkeitssymbol) gefangen gehalten. Sie lockt den Mann immer wieder ins Lavaztal, bei jeder Begegnung kommen sie sich näher. Beim ersten Mal scheint sie mit ihm zu spielen, er versucht sie zu fassen, doch es gelingt ihm nicht (ebd. 14). Er ist noch nicht reif genug. Beim zweiten Mal wird der Mann vom Stier verscheucht (ebd. 24), bis es im dritten Akt zur sexuellen Vereinigung kommt und sich der Mann in den Stier verwandelt (ebd. 34). Im Tal findet eine Hochzeit statt, die Braut scheint dem Stier zum Abschied zu winken (ebd. 35). Der Stier bleibt alleine im Lavaztal zurück (ebd. 36).

⁵⁷⁵ Beispielsweise haben Albertina und Giacumbert Geschlechtsverkehr, während Albertina menstruiert, und spielen dabei auch mit dem Blut (Tuor, 2012, 184). Für ein Werk, das 1988 in der katholischen Surselva erschien, war dies geradezu skandalös.

Die Erzählung führt verschiedene Fabelwesen und Gestalten aus der Mythologie zusammen. Es finden sich das Nymphchen in Form eines Mädchens, dass seine Gestalt verändern und sich in Luft auflösen kann, ein weiblicher Naturgeist, der die Reife des Mannes durch Verführung prüft,⁵⁷⁶ sowie eine alpine Undine, die durch die Vereinigung mit einem Mann befreit und Braut werden kann. Die Figur der Frau gleicht mehr diesen Gestalten, denn einer Femme fatale, jedoch sind diese, wie bereits aufgezeigt, eng mit der Denkfigur der Femme fatale verknüpft. So ist die Frau zwar auch fatal für den Mann, ihm ist das (ähnlich wie Giacumbert Nau) bewusst, sie scheint jedoch verliebt in ihn zu sein oder zumindest traurig über sein Schicksal und weist ihn auch explizit darauf hin, dass er danach nicht mehr zurückkehren könne, worauf er antwortet, dass er das wisse (ebd. 31). Sein Schicksal ist von ihm selbst gewählt. Die Geschichte schliesst mit der Schilderung der Begegnung einer Ich-Erzählerin mit dem Stier, die die Sage als mise en abîme erwähnt. Die Ich-Erzählerin sieht in der Traurigkeit des Stiers sein Glück (ebd. 37), etwas, was er in seinem menschlichen Leben nicht hatte (ebd. 25). So gesehen wird hier am Ende noch die stärkste Verbindung dieser Figur zur Femme fatale gekappt. Die Frau hat ihm kein Unglück, sondern Glück gebracht.

Im Kurztext *La nauscha* von Fabiola Carigiet (Carigiet, 1994) findet sich eine «aktualisierte und realistisch perspektiviert Variante des Hexen-Motivs» (Riatsch, 2015, 148). Beschrieben wird die Ausgrenzung einer Frau durch die dörfliche Gemeinschaft aufgrund ihres nonkonformen Aussehens und Rollenverhaltens.

Stad ed unviern ha ella en las caultschas da militer e las stivlas d'enzerdar da siu frar. Quel hagi ella murtirau tochen la mort, dian quels dil vitg. [...] Nauscha eis ella gia dapi sia naschientscha. Ella ei da negin e ha negin. Ella beibi e savens aud'ins ord sia baita in curios barlot⁵⁷⁷ (Carigiet, 1994, 90).

Betont werden offensichtlich männlich konnotiertes Aussehen (Militärhosen, Stiefel des Bruders) und Verhalten (Alkoholkonsum, lautstarkes Toben) sowie der Umstand, dass sie alleine ist, zu niemandem gehört respektive zu keinem Mann gehört, weder zu einem Vater noch zu einem Ehemann. Die einzige männliche Bezugsperson, die erwähnt wird, den Bruder, soll sie umgebracht haben, behaupten die Leute im Dorf. Diese Leute sind es denn auch, die sie als Hexe betiteln, wie bereits der erste Satz des Textes klarmacht: «Per quels dil vitg eis ella la hexa»⁵⁷⁸ (ebd. 90). Die Formulierung markiert den Umstand, dass die Charakterisierung der Frau als Hexe von der Gemeinschaft vorgenommen wird. Und diese ist es auch, die ihr all die bösen Eigenschaften zuschreibt (sie habe unter anderem ihren Bruder umgebracht). Die Verbindung zum Feindbild Hexe geschieht nicht nur durch die explizite Benennung der Frau als Hexe, sondern unter anderem auch durch die subtilere Verbindung des Wortes «barlot», welches sowohl (alkoholindiziertes) Wüten als auch explizit einen Hexensabbat bezeichnen kann.

576 Am Ende wird der Mann zum personifizierten Symbol der Männlichkeit, zu einem Stier.

577 «Sommer und Winter trägt sie die Militärhosen und die Feldstiefel ihres Bruders. Diesen habe sie in den Tod gequält, sagen sie im Dorf. [...] Böse sei sie bereits seit ihrer Geburt. Sie gehört zu niemandem und hat niemanden. Sie trinke und oft höre man aus ihrer Hütte ein merkwürdiges Gepolter» (VC).

578 «Für die aus dem Dorf ist sie die Hexe »(VC).

Die Frau wird am Ende ins Irrenhaus eingewiesen und ihr Haus geräumt. Der Text schliesst mit der Feststellung, man habe bei der Räumung keine Leichen gefunden, womit die Vorverurteilung durch die dörfliche Gesellschaft als solche markiert und zugleich kritisiert wird. Auch hier wird die Frau für ihr nonkonformes Verhalten abgestraft, der Text markiert dies jedoch klar als Fehler der Gesellschaft. Das Feindbild der Hexe wird dadurch explizit als solches in Szene gesetzt und perspektiviert.

Der historische Roman *La stria da Dentervals* von Hubert Giger (Giger, 2011) macht die Hexe per se zum Hauptthema. Giger übernimmt die typischen Eigenschaften⁵⁷⁹ der Hexenfigur aus dem Aber- und Volksglauben für seine Figur Onna Pintga (Rosselli, 2011, 181), anhand derer er vorführt, wie eben dieser Glaube zu den Hexenverfolgungen führte. In *La stria da Dentervals* sind die Frauen Opfer und die Männer (und einige denunzierende Frauen) böse. Am Fall des legendären Politikers Clau Maissen (1621–1671) wird allerdings auch gezeigt, dass Hexenprozesse auch Männer zu Fall bringen konnten. Grundlage für den Text sind reale Fälle der Hexenverfolgung, die Giger als Historiker bereits für seine Lizentiatsarbeit *Hexenwahn und Hexenprozesse in der Surselva* (Giger, 2001) recherchierte. Dabei arbeitet er auch Ausschnitte aus den historischen Dokumenten zu ebendiesen Prozessen in den literarischen Text ein.

Dieses Vorgehen versinnbildlicht den Prozess, der von Hilmes und Bovenschen als Wechselwirkung zwischen Literatur und Realität bezeichnet wird. Das Dogma der Leib-Seele-Dualität und die daraus resultierenden Bilder der Heiligen und Hexe führten zum Marienkult und Hexenwahn in der Realität. Der Aberglaube und die sich vermehrenden Eigenschaften der so beschworenen Hexen finden wiederum Eingang in die Literatur, beispielsweise in den Figuren der *Femme fatale* oder in literarischen Darstellungen der Hexe (Bovenschen, 2016, 265; Hilmes, 1990, 228). Im historischen Roman *La stria da Dentervals* wird diesem Prozess eine weitere Ebene hinzugefügt, hat er doch den Anspruch, eine Geschichte zu erzählen, die so stattgefunden haben könnte. Enger können Literatur und Realität kaum verknüpft werden. Trotzdem darf nicht vergessen werden, dass auch die hier geschaffenen literarischen Figuren jenen Vorstellungen unterliegen, die überhaupt erst das Entstehen der Dynamik der Hexenverfolgung ermöglicht haben. Die künstlerische Beschwörung dieser Ereignisse markiert genau wie bei den meisten Figuren der *Femme fatale* einen Versuch, das Bedrohliche in der Kunst zu bannen. In *La stria da Dentervals* geht das Böse jedoch von den bösen Männern aus, vor denen die Frauen zu schützen sind.

Die zeitgenössische rätoromanische Prosa und ihre weiblichen Figuren spielt immer wieder auf mythische Figuren an. Nicht immer sind diese jedoch reine Refigurationen und unreflektierte Verkörperungen ihrer kulturellen Vorgängerinnen. So sind nicht alle Hexenfiguren animalisch und teuflisch und nicht alle Nymphen sind verführerisch und fatal. In einigen Texten werden diese Prozesse und Feindbilder – meist in Anspielung auf die Hexenprozesse (oder durch die konkrete Nennung derselben) – als gesellschaftlich konstruiert markiert und somit indirekt kritisiert. Letzteres ist besonders dann der Fall, wenn bestimmte Figuren nonkonformes Rollenverhalten an den Tag legen, wie zum Beispiel in *Onna Maria Tumera* oder *La nauscha*.

⁵⁷⁹ «1. Die Hexe ist eine Frau im sehr fortgeschrittenen Alter. 2. Die Hexen kommen mit dem Teufel an einem geheimen Ort zusammen, um Hexensabbat zu feiern. Häufig fliegen sie auf einem Besen dorthin. 3. Die Hexen haben Kontakt mit (teuflischen) Tieren und können mit diesen sprechen. 4. Die Hexe kann auch Gutes tun» (Rosselli, 2011, 180, VC).

3.4.6 Böse Frauen – arme Männer

In vielen Werken in denen Frauen scheinbar eine Hauptrolle spielen, ist es anders als in *La stria da Dentervals*. Das Bedrohliche wird in diesen Werken in eine literarische Frauenfigur gebannt – dies in der Regel in Figurationen der Femme fatale. Dadurch entstehen Erzählungen nach dem Muster ‹Böse Frauen, arme Männer›. Männer befinden sich in der Opferrolle, die Frauen sind ihre Gegnerinnen.

So zum Beispiel in *Frenzi* von Silvio Camenisch (Camenisch, 2001). Der Protagonist Tomas ist Autor und wird eines Abends von einer Leserin (Lilian) angerufen und gebeten, in seinem nächsten Roman eine Frenzi einzubauen, die umgebracht wird. Um ihm die Idee schmackhaft zu machen, veranstaltet sie eine Feier, auf der er Frenzi kennenlernen soll (ebd. 10). Sowohl Frenzi als auch Lilian entpuppen sich als stereotype Femme fatale-Figuren. Bereits bei ihrem ersten Anruf klingt Lilians Lachen gemäss Tomas wie dasjenige einer Prostituierte. Sie hat eine tiefe Stimme, gibt sich mysteriös, der Erzähler weiß nicht, was er mit ihr anfangen soll (ebd. 8). Gleichzeitig scheint er beleidigt, weil sie sich nicht als Groupie entpuppt, wie er erst gedacht hat. «Vesas tgei coga [...] Quellas vulan buca tia cuia, o na, quellas vulan u tes raps ni in auter profit.»⁵⁸⁰ (ebd. 10) sagt er zu seinem Kater Billi, der (wie könnte es anders sein) demnächst kastriert werden soll. Diesen scheint das allerdings nicht zu interessieren. Er spielt mit einem Würfel und würfelt eine sechs (die Teufelszahl) (ebd. 10). Während der Telefonszene fauchen draussen Katzen (ebd. 8) (eine Verbindung zum Feindbild der Hexen, welche oftmals von Katzen begleitet werden).

Die Männer in Frenzis Umfeld sind eifersüchtig aufeinander, wenn immer sie einem von ihnen mehr Aufmerksamkeit schenkt als den anderen. Frenzi scheint außerdem eine semi-inzestuöse Beziehung zu ihrem Bruder zu haben, der ebenfalls eifersüchtig auf die Männer in ihrer Umgebung ist.⁵⁸¹ Während Tomas' und Frenzis Autofahrt folgen obsessive Beschreibungen ihrer Brüste (ebd. 17, 22), wobei nicht ganz klar ist, ob dies dem Charakter des Erzählers zuzuschreiben ist oder allgemein einem latenten männlichen Voyeurismus in der Erzählperspektive. Wenig später stellt sich heraus, dass Frenzi gleichzeitig Theologin und eine Domina ist. Tomas erwähnt später gegenüber Frenzis Bruder, dass er Verständnis für die «duplicidad» seiner Schwester habe (ebd. 37). Tatsächlich wird hier versucht, die Leib-Seele-Dualität von Hure und Heiliger (Hilmes, 1990, 228) in einer literarischen Figur darzustellen, ein Versuch, der jedoch nicht wirklich gelingen mag, was weniger an der Figur als an der Perspektive liegt, aus der Frenzi präsentiert wird. Der Erzähler und Protagonist ist zu sehr mit seinen eigenen Fantasien beschäftigt, als dass aus Frenzi eine facettenreiche Figur werden könnte. Die «duplicidad» der Figur dient vor allem dazu, ihre Rätselhaftigkeit (ebd. 42) zu steigern und die Faszination von Tomas zu wecken.

Schon bevor Frenzis zweite Beschäftigung enthüllt wird, ergeht sich der Protagonist in entsprechenden Fantasien, zum Beispiel während er mit ihr im Auto sitzt: «Mo jeu patratgel

580 «Schau dir dieses Aas an! [...] Die wollen nicht deinen Schwanz, oh nein, die wollen dein Geld oder andere Vorteile» (VC).

581 Letzteres ist auch bei anderen Femme fatale-Figurationen, vor allem bei Oscar Peer, zu beobachten. So zum Beispiel in *Nozzas d'enviern* (Ursulas erster Liebhaber war ihr Halbbruder, Peer 1988, 56) und in *Viadi sur cunfin* (Saras Bruder ist geradezu krankhaft eifersüchtig auf die Liebhaber seiner Schwester). Möglicherweise ist das Inzestmotiv aber auch einfach grundsätzlich ein Thema in Peers Texten. In *Hannes* macht nämlich der Protagonist (nicht die Femme fatale) seine ersten sexuellen Erfahrungen mit seiner Schwester (Peer, 2014, 37), dafür erschießt er am Ende seinen Stiefbruder, weil er eifersüchtig auf dessen Verhältnis zu seiner Frau ist.

zatgei tut auter: che Frenzi carrass ussa ed immediat il Corsa in toc ella bostga e ch'ella violass mei sco Demi Moore fa quei cun Michael Douglas en in film»⁵⁸² (Camenisch, 2001, 19). Hier wird auf den Film *Disclosure* angespielt, der bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, da die von Demi Moore dargestellte Figur einer typischen Femme fatale-Figur entspricht, was auch in der Sekundärliteratur zur Femme fatale entsprechend nachgewiesen wird (Tasker, 1998, 126). Die Domina-Fantasien von Tomas sind jedoch nicht allein auf Frenzi gerichtet, sondern auch auf andere Frauen, beispielsweise auf Lilian (Camenisch, 2001, 29).⁵⁸³ Gleichzeitig fürchtete sich der Protagonist während der Beziehung zu seiner Ex-Frau Angi vor zu hartem Sex. Er wollte ihr nicht wehtun, während sie es gern etwas weniger vorsichtig gehabt hätte (ebd. 32).

In den Reflexionen des Protagonisten über seine vergangene Beziehung zeigen sich denn auch dessen verborgene Fantasien und Ängste. Ganz offensichtlich gelingt es ihm nicht, Nähe zuzulassen oder über seine Wünsche zu sprechen. Nur in seinen Büchern kann er das:

Jeu hai tuccau en ina femna scosauda cun dus mauns mo en mes cudas: il pli fetg gnanc en Pauli, na, na, denton en Alma, il roman ch'jeu hai mai dau ord mes mauns; jeu vevel satrau el en tschaler, ord ils ecls dad Angi; jeu level buca s'imaginar sia reacziun, sch'ella vess viu quei ner sin alv⁵⁸⁴ (Camenisch, 2001, 32).

Hier wird eine Poetologie thematisiert, die ein ganz bestimmtes Bild propagiert: das des Schriftstellers, der seine erotischen, sexuellen Fantasien in seinen Büchern auslebt. Ironischerweise ist dies der Vorwurf der feministischen Literaturwissenschaft an die meisten Werke mit Femme fatale-Figurationen. In *Frenzi* wird also eine Frage thematisiert, die sich am Werk selbst untersuchen lässt, nämlich inwiefern weibliche Figuren als Projektionsfläche für patriarchale oder stereotype männliche Fantasien dienen. Manchmal erscheint die Darstellung in Camenischs Werk denn auch übertrieben provokativ, als würden besagte Vorwürfe bewusst hervorgerufen, sozusagen um eine Karikatur der Psyche eines Autors zu zeichnen. Folgender Abschnitt zeigt dies recht plakativ:

In um mira malgrad tut relativamein dabot ils seins dad ina dunna. Aunc sche vus sevilenteis da quei. Neve, Angi. Ella era en quels graus buca meins reservada che autras mega-feministas che quitavan ch'ellas vognien setratgas ora permanentamein dallas egliadas dad umens. Nua mira tiu chickboxist, Angi? Pertgei tegns lu aunc el?⁵⁸⁵ (Camenisch, 2001, 17f.).

582 «Ich aber denke etwas ganz anderes: dass Frenzi jetzt sofort den Corso ein Stück in die Büsche fahren, und mich vergewaltigen würde, wie es Demi Moore mit Michael Douglas in diesem Film macht» (VC).

583 In gewisser Weise wird das spätere Geschehen schon früh vorangekündigt: «Ella dominescha tut miu patertgar sco ina domina en curom da lac e cun gheisla» (Camenisch, 2001, 13), «Sie dominiert mein ganzes Denken wie eine Domina in Lack und Leder und mit Peitsche» (VC).

584 «Ich habe eine Frau richtig mit zwei Händen nur in meinen Büchern angefasst: am meisten gar nicht in Pauli, nein, nein, sondern in Alma, jenem Roman, den ich nie aus den Händen gegeben habe; ich hatte ihn im Keller beerdigt, weg von Angis Blick; ich wollte mir ihre Reaktion nicht ausmalen, wenn sie das schwarz auf weiß gesehen hätte» (VC).

585 «Ein Mann schaut trotz allem schnell auf die Brüste einer Frau. Auch wenn ihr euch darüber ärgert. Gell, Angi. Sie war in diesen Dingen nicht weniger reserviert als andere Mega-Feministinnen, die denken, dass sie permanent von Männern mit ihren Blicken ausgezogen würden. Wohin schaut dein Kickboxer, Angi? Warum hältst du ihn dann noch?» (VC).

In diesem Abschnitt spricht der Protagonist ein bestimmtes Kollektiv an: «Aunc sche vus se vilenteis da quei». Erst danach richtet er sich an seine Ex-Freundin.⁵⁸⁶ Es ist ziemlich klar, an wen dieser Abschnitt adressiert ist. An die Frauen, an Feministinnen, die nicht mehr sexualisiert oder nur aufgrund ihres Körpers wahrgenommen werden wollen, was dem Protagonisten ganz offensichtlich nicht passt. Bemerkenswert ist, dass er dieses Sexualisieren in diesem Abschnitt gleichermaßen bestätigt wie negiert.

Auch wenn der Protagonist und Erzähler der Meinung ist, die ganze Welt habe sich gegen ihn verschworen – er geht zum Beispiel präsumtiv davon aus, dass seine Ex immer negativ von ihm gedacht hat (ebd. 39) – so ist es doch eigentlich umgekehrt. Er nimmt es seiner Ex-Frau übel, dass sie sich für «programs da computer» interessiert (ebd. 21), für den Erzähler etwas zutiefst Unkreatives. Weiter kommt hinzu, dass dies eine Domäne ist, die traditionell eher männlich besetzt ist. Er ist außerdem beleidigt, weil sie sich nicht für seine Kunst (das Schreiben) interessiert (ebd. 21, 28), und verdreht dies in einer Weise, in der er sich selbst als Opfer sehen kann: «Ella odiava quei tragt da mei»⁵⁸⁷ (ebd. 28). Die Frau (personifiziert durch die Ex-Frau Angi) wird hier als sadistisch und gemein dargestellt. Sie verlässt ihren Partner und erzählt diesem auch noch von ihren Liebhabern (ebd. 41). Tomas denkt negativ von ihr und hat eine vorgefasste Meinung über alle Frauen. Für ihn sind alle Frauen Femmes fatales, auch Angi (ebd. 10).

Das Muster ‹Böse Frauen, arme Männer› findet sich in ähnlicher Form noch in zahllosen anderen Werken.⁵⁸⁸ Sie alle zu nennen, würde den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, jedoch sollen im Folgenden noch kurz ein paar Beispiele genannt werden, um noch einige vertieftere Einblicke in die Hintergründe dieser Darstellungen zu geben.

Im Text *Melissa* (Camenisch, 2001, 97–131), ebenfalls von Silvio Camenisch, zerreist die Jury um die literarische Figur Emma Knapp das Werk des Schriftstellers Armon Lutz und prämiert stattdessen den Text einer jungen, gutaussehenden Frau namens Cristina Joos. Sowohl Cristina Joos als auch Emma Knapp weisen Merkmale einer Femme fatale-Figuration auf.⁵⁸⁹ Der Name Emma Knapp spielt wohl zum einen auf die feministische Zeitschrift *Emma*, zum anderen – wie Riatsch beschreibt – auf die Journalistin Claudia Knapp an, die den Autor öffentlich kritisiert habe (Riatsch, 2015, 151). Auch beim Namen Armon Lutz könnte es sich um einen sprechenden Namen handeln. Der Nachname könnte eine Anlehnung an Luzifer sein. Durch die Lautähnlichkeit von ‹Armon› und dem deutschen flektierten Adjektiv ‹armen› wird aus Armon Lutz ein armer Luzifer, ein armer Teufel.

586 Solche gedanklichen Zwiegespräche kommen in der Erzählung häufig vor. Dabei konfrontiert der Erzähler seine Ex-Frau mit Vorwürfen, und immer geht er aus diesen Disputen siegreich hervor, wohl nicht zuletzt, weil er ihre erwarteten Antworten sogleich widerlegen kann (Camenisch, 2001, 39).

587 «Sie hasste diese Eigenschaft von mir» (VC). Viele der Sätze in *Frenzi* sind von der deutschen Grammatik geprägt oder scheinen aus dem Deutschen übersetzt: «fatg mirar en tei leu»; «eis vilada ussa sin mei», (ebd. 43), «lu sun jeu ruasseivla» (ebd. 48).

588 Zum Beispiel in *Las flurs dil di* von Arno Camenisch (Camenisch, 2013), in *La Jürada* von Jon Semadeni (Semadeni, 1967), in abgeschwächter Form in *Giacumbert Nau* von Leo Tuor (Tuor, 1988) oder auch in den meisten bereits genannten Werken von Oscar Peer (nicht in *Eva ed il sonch Antoni*, dort sind die Männer generell zu naiv oder übertrieben dargestellt, um bemitleidet zu werden).

589 Mehr dazu im nächsten Kapitel.

Erzählt wird die Geschichte aus der Perspektive von Julia Knapp, der Taufpatin von Emma Knapp. Diese steht auf der Seite des Schriftstellers Armon Lutz. Seine Geschichte gefällt ihr viel besser, die Jury um Emma erscheint ihr, seit sie mit dieser gemeinsam zu Abend gegessen hat, korrupt. Im Wissen um die Hintergründe der Geschichte – Camenisch nutzte anscheinend die Erzählung, um mit dem bündnerromanschen Literaturbetrieb abzurechnen (Riatsch, 2015, 151) –, kann man davon ausgehen, dass die Perspektive gewählt wurde, um eine gewisse Objektivität zu suggerieren. Dies misslingt jedoch aus mehreren Gründen. Zum Beispiel erscheint die Heftigkeit, mit der Julia auf das Urteil der Jury reagiert, überhaupt nicht nachvollziehbar, zumal sie den Schriftsteller weder kennt, noch sonderlich an Literatur interessiert zu sein scheint. Auch sind die Hassfantasien, in die sie sich gegenüber Cristina Joos ergeht, so formuliert, dass die Darstellung der weiblichen Wahrnehmung schlicht nicht glaubhaft erscheint. So stellt sich Julia beispielsweise vor, wie Cristina Joos «feuchte Höschen» bekommt, weil sie vom Juror Sigis den Preis überreicht und drei Küsschen bekommt. Weiter überlegt sie sich, ob eben dieser Sigis Cristina den Laptop (anstatt in ihre grosse Tasche) nicht lieber in den Hintern schieben will. Nicht nur die Sprache, sondern auch die Motivik (Penetrationsfantasie, männlicher Voyeurismus weiblicher Geschlechtsfunktionen) deuten darauf hin, dass hier hauptsächlich männliche Neid- und Missgunstgefühle im Zentrum stehen, die einer Frau in den Mund (beziehungsweise in den Kopf) gelegt wurden. Als wäre das nicht genug, wird suggeriert, dass zwei junge Frauen, die genug davon haben, dass Lutz alljährlich beim Wettbewerb mitmacht, sein Auto demolieren und eine Schachtel mit Exkrementen darin hinterlassen, als Preis sozusagen (ebd. 124). Diese beiden Frauen werden von der Protagonistin als oberflächlich und gemein wahrgenommen. Ausserdem scheinen sich Männer in deren Gegenwart zu langweilen, was im Text abwertend geschildert wird (ebd. 109, 117). Auch eine Frau, die Julia auf der Toilette trifft und der Cristinas Text gefallen hat, wird von dieser sexualisiert und als oberflächlich dargestellt (ebd. 115). Insgesamt werden, abgesehen von Julia, alle Frauen im Text als böse, intrigante und sadistische Personen beschrieben. Es zeigt sich ein misogynes Frauenbild, das durch die Wahl einer Protagonistin nur dürfing kaschiert wurde.

Nicht ganz so negativ, aber immer noch problematisch ist das Frauen- und Männerbild in *Cara Laura*⁵⁹⁰ (Camenisch, 1984). Hier sind die Männer so arm dran, dass sie hin und wieder mal von ihren Frauen weg müssen, unter Männern sein – «umens drovan quei da temps en temps [...] quei sentiment d'astgar trer flad puspei ina ga»⁵⁹¹ (Camenisch, 1984, 136) – denn die Frauen nehmen ihnen die Luft zum Atmen.

So ist es denn auch nicht weiter verwunderlich, dass die Männer nur in wenigen dieser Geschichten bis zum Ende die Armen oder Unterlegenen bleiben. Letzten Endes werden die Frauen oft dafür bestraft, sich über die ihnen zugewiesenen Schranken hinweggesetzt zu haben und die Männer unterworfen oder zumindest in ihrem Stolz verletzt haben. In den Analysen zur Denkfigur der Femme fatale wird oft von der sogenannten Abstrafung der betreffenden literarischen Figur gesprochen (u. a. White, 2010, 75; Hilmes, 1990, 228). Dies muss nicht zwangsläufig Tod oder Bestrafung im engeren Sinne bedeuten – oftmals genügt es, wenn die Frau auf ihren angestammten Platz (unter dem Manne) zurückverwiesen wird. In den oben genannten

⁵⁹⁰ Mehr zu *Cara Laura* ebenfalls im nächsten Kapitel.

⁵⁹¹ «Männer brauchen das von Zeit zu Zeit, dieses Gefühl, wieder einmal atmen zu können» (VC).

Beispielen stirbt Emma Knapp bei einem Autounfall, Laura kehrt zu ihrem Mann zurück (was durchaus auch als Strafe verstanden werden kann), Angi endet in einer Beziehung mit einem oberflächlichen Mann, Frenzi verschwindet und Lilian wird ihres Liebsten beraubt.

3.4.7 Vom Feindbild zur Emanzipationsfantasie? Die Karrierefrau und die Feministin

Die Diffamierung der Frau ist für die kulturelle Gestaltung der Femme fatale paradigmatisch (Bronfen, 2015, 38), und gleichzeitig ist sie Ausdruck einer Krise des (herrschenden) männlichen Selbstbewusstseins (Hilmes, 1990, 32). Im Falle eines gehäuften Auftretens der Femme fatale (zum Beispiel zur Zeit der Jahrhundertwende) geht die Literaturwissenschaft davon aus, dass dies als Reaktion auf gesellschaftliche Umwälzungen (wie das Erstarken der Frauenbewegung und das Fortschreiten emanzipatorischer Bestrebungen) zu verstehen ist (O’Rawe & Hanson, 2010, 3).

Analog dazu stellt Riatsch in *Pathos und Parodie* die These auf, dass das frühere Feindbild der Hexe in neueren literarischen Werken durch das Feindbild der «Emanze» ersetzt wird. Er bezeichnet sie als die «neuartige Figur der Hexe» (Riatsch, 2015, 147, 149).

Die Verkörperung des Feindbildes der Emanze in literarischen Frauenfiguren lässt sich vor allem im Werk von Silvio Camenisch beobachten. So zeigt sich in dessen Texten wenn ein klares Feindbild, nämlich jenes der Feministin und Karrierefrau. Was sich in *Melissa* am Namen der Jurorin und in *Frenzi* an den Tiraden des Protagonisten ableSEN lässt (siehe Kapitel 3.4.6), ist in *Cara Laura* (Camenisch, 1984) geradezu plakativ – derart plakativ, dass sich die Frage stellt, ob es sich dabei nicht wieder um eine Kritik an der patriarchalen Perspektive handelt, die die Feministin als Feindbild sieht.

Im Text findet sich eine Figur, die mit dem Spitznamen «la feminista» (Camenisch, 1984, 63) versehen wird. Sie heißt Silvia und arbeitet im Büro des Protagonisten Herbert. Sie wird durchgehend aus seiner Perspektive beschrieben und dies nur aufgrund von Äußerlichkeiten. Sie trägt kurze Haare, ist extravagant gekleidet, macht Aerobic und sieht gut aus – entgegen dem Klischee, dass alle Feministinnen hässliche, vermännlichte Frauen seien, wie im Text gesagt wird: «Silvia dat in toc dapli sin sesezza. In um drova quei. Ina certa provocaziun, in cudez. Quei ei normal»⁵⁹² (Camenisch, 1984, 64), schliesst Herbert. Die Feministin wird somit gleichzeitig auf- und durch sich selbst quasi wieder abgewertet. Sie entspricht zwar nicht dem stereotypen misogynen Feindbild, gleichzeitig wird ihr aber vorgeworfen, sich Äußerlichkeiten hinzugeben und so in gewisser Weise ihre feministische Einstellung zu hintergehen.⁵⁹³ Indem in einem Satz gesagt wird, sie gebe viel auf sich selbst, im nächsten jedoch, dass ein Mann dies brauche, wird diese (pop-)feministische, bestärkende Selbstoptimierung sofort wieder entwertet. Silvia ist in zweierlei Hinsicht dem männlichen Blick unterworfen, nämlich indem ihr vorgeworfen wird, dass sie sich nach diesem richtet, wenn sie sich extravagant kleidet oder Aerobic macht, aber auch indem der Blick des Protagonisten, also die Perspektive, sie permanent degradiert oder entwertet. So zum Beispiel wenn dieser sie fragt «Lesses ti esser in um, Silvia ...?»⁵⁹⁴ und gleichzeitig ihre Brüste anstarrt (Camenisch, 1984, 68) oder wenn er sie beim Aerobic beobachtet: «e

592 «Silvia hält ein Stück mehr auf sich. Ein Mann braucht das. Ein bisschen Provokation, ein Anreiz. Das ist normal» (VC).

593 Beispiele für literarische Femme fatale-Figuren, die aktiv die Ziele der Frauenrechtsbewegung unterwandern möchten, finden sich bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts, unter anderem bei Trollope (Blinderman, 1972, 58).

594 «Willst du ein Mann sein, Silvia?» (VC).

viu ella, la Silvia; en dies sin ina madrazza satella, serrava e sbargatava ella ritmicamein sias bialas combas»⁵⁹⁵ (Camenisch, 1984, 144).

Trotz dieser Abwertungen sieht sich der Protagonist Herbert als moderner Mann. Er möchte zum Beispiel, dass seine Frau Laura arbeitet (eine modernde Frau arbeite schliesslich ein paar Jahre),⁵⁹⁶ eine Aussage, die sie beinahe zum Weinen bringt, denn natürlich will sie eine moderne Frau sein (Camenisch, 1984, 96). Sie möchte jedoch auch bald ein Kind bekommen, was sich sowohl in seiner als auch in ihrer Weltsicht nicht mit Arbeiten verträgt (ebd. 95), was seine Aussage, er sei ein moderner Mann gleich wieder relativiert. Ihm ist jegliches Verständnis für die Wünsche und Probleme seiner Frau fremd. Als Laura von schlimmen Menstruationsschmerzen geplagt wird, muss er «tugnar e far per ch'ella levi e fetschi ensolver per el»⁵⁹⁷ (Camenisch, 1984, 40), und als sie sich unter Schmerzen einschliesst, ist seine grösste Sorge, dass er zu spät zur Arbeit kommt (Camenisch, 1984, 41). Als er später über Lauras Schmerzen nachdenkt, fallen ihm lediglich misogynie und machoide Plattitüden ein, zum Beispiel «Ils mals dallas femnas. Ei quei l'ierta dils premgeniturs? Eva. Il paradis. Il pumer scumandau [...] La siarp. Il puccau. La scatschada ...»⁵⁹⁸ (Camenisch, 1984, 43) und: «[...] Ils mals dallas femnas. Mintg'auter gi tucca ei in'autra. Ei tucca è Silvia, la *feminista*»⁵⁹⁹ (ebd. 68).

Es mag bemerkenswert erscheinen, dass sich der Text überhaupt eines solchen Themas annimmt, jedoch mindert die gewählte Darstellungsweise (das mangelnde Einfühlungsvermögen Herbarts), diesen Eindruck. Oder anders gesagt: Für Herbarts Perspektive ist es schlüssig, nicht darüber zu reflektieren, warum seine Frau mit so starken Schmerzen nicht zum Arzt gehen will. Aus Lauras Perspektive (welche im Text ebenfalls Raum erhält) hätte man hier jedoch einige Problematiken ansprechen können, die dem Thema mehr Dimensionen verliehen hätten (Unverständnis von Seiten der Ärzte und des Ehemannes bei Menstruationsbeschwerden; das traditionelle Bild, wonach Frauen stumm zu leiden haben; die Angst, sich durch das Ansprechen eines Tabuthemas die Blösse zu geben etc.).

An anderer Stelle wird die Feministin vom Protagonisten «entlarvt». Auch ihr Ziel sei eigentlich die Hochzeit mit einem Mann (ebd. 143f.) und wenn Herbert in einer Zeitschrift liest: «Feministas ni semplamein femnas emancipadas ein buc mo pli activas en letg, ellas re-sentan e gaudan è bia bia pli intensivamain ch'autras. – Falliu. Quei ei mo in meini ch'ins ha. In mitos modern, denton in zun derasau»⁶⁰⁰ (ebd. 88), so soll damit nicht etwa ausgedrückt werden, dass Herbert seine vorgefertigten Einstellungen (ja, Fantasien) zu Feministinnen überdenkt, sondern ihn vielmehr darin bestärken, dass diese eben auch einfach «nur» Frauen wie alle anderen seien.

595 «[U]nd sieht sie, Silvia; auf dem Rücken auf einer dünnen Matratze, öffnet und schliesst rhythmisch ihre schönen Beine» (VC).

596 «Ina femna moderna lavura simplamein enzacons onns ... e ti vul gie bein esser ina femna moderna» (Camenisch, 1984, 96), «Eine moderne Frau arbeitet einfach ein paar Jahre ... und du willst doch sicherlich eine moderne Frau sein» (VC).

597 «[Q]uengeln und beharren, damit sie aufsteht und ihm Frühstück zubereitet» (VC).

598 «Die Frauenleiden. Ist das das Erbe der Vorfahren? Eva. Das Paradies. Der verbotene Apfelbaum [...]. Die Schlange, die Sünde. Die Vertreibung ...» (VC).

599 «[D]ie Frauenleiden. Jeden Tag trifft es eine andere. Es trifft auch Silvia, die *Feministin*» (VC).

600 «Feministinnen oder einfach emanzipierte Frauen sind nicht nur aktiver im Bett, sie empfinden und geniessen auch intensiver als andere – Falsch. Das ist nur eine weit verbreitete Meinung. Ein moderner Mythos, jedoch ein sehr gängiger» (VC).

Es ist somit nicht weiter verwunderlich, dass es aus Herberts Sicht eine Errungenschaft ist, eine Feministin ins Bett zu bekommen (Camenisch, 1984, 142f.). In diesem Szenario geht es allerdings nicht nur um eine möglicherweise schwierigere und darum ruhmreichere Eroberung, sondern auch darum, die Frau wieder an ihren angestammten Platz zu verweisen. Analog zum Mythos des «Umdrehens» von Lesben oder auch des «corrective rape» soll so die patriarchale, heteronormative Ordnung wieder hergestellt werden.

Der Text steckt somit voller Plättitüden über Männer und Frauen und darüber, was diese brauchen, wollen oder wie sie sind oder sein sollten. Decurtins fasst das in ihrer Analyse folgendermassen zusammen:

Igl um (Herbert, Marian) vegn stilisaus aschia ad ina persuna adina mo sil sfrac da cuntentar ses regls, la femna perencunter (Laura) monopplisescha (sic) per ella l'innocenza, la castiadad, la morala ch'ella sto consequentamein suppurtar tochen la mort⁶⁰¹ (Decurtins, 1985, 160).

Decurtins beschäftigt sich mit der weiblichen Repräsentanz in *Cara Laura* (Decurtins, 1985). Darin schliesst sie folgerichtig, dass Herbert zwar gelernt habe, eine gewisse Emanzipation zu akzeptieren und respektieren, jedoch nur, wenn diese nicht den Wünschen der Männer zuwiderlaufe (Decurtins, 1985, 164). Die Frau lasse sich im Text wie ein Kind im Gängelwagen von den Männern steuern und lenken, während diese die Probleme lösten (Decurtins, 1985, 157). Laut Decurtins unterteilen sich die Frauenfiguren im Text in zwei Kategorien: 1. «la dunna attractiva cun giavin sexual»⁶⁰² (Decurtins, 1985, 158), ein Beispiel dafür wäre Silvia, 2. Laura, als Gegenpol zur Erstgenannten, verkörpert die Unschuld. Das hier präsentierte Muster ist typisch für Geschichten, in denen die Femme fatale vorkommt. Im Film Noir wird beispielsweise oft eine «domesticated women» in Opposition zur «sexually transgressive femme fatale» gestellt (Simkin, 2014, 6f.). Letztere wird in *Cara Laura* durch Silvia dargestellt, jedoch ist ihre Rolle in der Erzählung nicht von allzu grosser Bedeutung. Sie symbolisiert vor allem all die Dinge, die Laura nicht hat, die sich Herbert aber wünscht. Gleichzeitig kann anhand ihres Beispiels festgestellt werden, inwiefern der Feminismus und emanzipatorische Bestrebungen anhand fiktiver weiblicher Figuren diffamiert werden. Denn obwohl Herbert mit seiner Einstellung nicht als ideal stilisiert wird – im Gegenteil parodieren Beschreibungen wie jene, dass er quengelt, wenn er sein Frühstück nicht bekommt, während es seiner Frau schlecht geht, das patriarchale Bild von Männlichkeit –, wird das Feindbild der Feministin dennoch reproduziert. Letzten Endes lässt sich sagen, dass die patriarchale Perspektive im Text zwar kritisiert wird, jedoch nicht zugunsten einer Veränderung im Frauenbild. Die Frauenfiguren bleiben in der Opferrolle beziehungsweise als Feindbild oder als Projektionsfläche dort, wo sie das Patriarchat seit jeher verortet.

601 «Der Mann (Herbert, Marian) wird zu einer Person stilisiert, die immer nur darauf aus ist, seine Bedürfnisse zu befriedigen, die Frau hingegen (Laura) monopolisiert die Unschuld, die Reinheit, die Moral, die sie in der Konsequenz bis zum Tod tragen muss» (VC).

602 Die attraktive Frau, die sexuelle Verlockung» (VC).

Diese Prozesse erinnern an die Versuche, Frauen, die gleiches Recht auf Wissen und Bildung beanspruchen, als Blastrümpfe⁶⁰³ zu diffamieren und sie «mit ausgeklügelter Gehässigkeit auf die alten Reviergrenzen aufmerksam» zu machen. Das Ziel ist klar: «Frauen sollen in jedem Fall in einem Ghetto bleiben, damit die Angst, einer gleichrangigen Frau eventuell nicht gewachsen zu sein, leichter in Lust verwandelt werden kann» (Stein, 1985, 12) – womit man wieder bei der Femme fatale landet.

Deren enge Verknüpfung sowohl mit der Feministin als auch mit der arbeitenden Frau ist somit augenscheinlich. Die arbeitende Frau dringt gemäss dem Verständnis der traditionellen bürgerlichen Rollenbilder in die männliche Sphäre ein. Dadurch ist sie eine Bedrohung, und deswegen kommen auch bei der literarischen Figur der arbeitenden Frau bestimmte Mechanismen zum Einsatz, um diese unschädlich zu machen (genau wie bei der Hexe, die gefoltert und getötet wird, oder wie bei der Feministin, die als Blastrumpf verunglimpft wird). Der Motor dieser Bestrebungen ist die Angst um den Verlust der Potenz und Produktivität (Stein, 1985, 20).

Eine Beispiel für die Verunglimpfung einer sich bildenden und arbeitenden Frau findet sich in der Textsammlung *En schurnada* von Vic Hendry. Im Text *Clara, la catecheta* (Hendry, 1983, 67–71) wird eine Frau beschrieben, die sich im Katechismus bildet und stolz von sich behauptet, diesen gut unterrichten und weitergeben zu können. Der Ich-Erzähler, ein Lehrer, attestiert ihr daraufhin Narzissmus (ebd. 69, 71). Indem er seine eigene Lehrtätigkeit herabwürdigt («mussader mediocher»⁶⁰⁴ (ebd. 70) nennt er sich) kontrastiert er ihre stolze Aussage, «ch'ella seigi talentada da dar doctrina e sappi dar tschaffen als affons»⁶⁰⁵ (ebd. 70) und markiert sie als eingebildet.

Etwas weniger wertend ist der Erzähler in *La parsura* (ebenfalls in *En schurnada*, Hendry, 1983, 79–83). Dieser hat offensichtlich Sympathien für die Protagonistin, eine Ratspräsidentin (*parsura*) mit der er ein Verhältnis zu haben scheint. Trotzdem (oder gerade deswegen) muss er immer wieder betonen, dass sie keine «femna enguorda»⁶⁰⁶ (ebd. 79) sei, dass sie den Rat «senza dar ad enzatgi in capitel»⁶⁰⁷ (ebd. 80) leite. Sie entspricht nicht dem Bild der Femme fatale, sondern eher den traditionellen Vorstellungen davon, wie eine Frau zu sein hat, und dies trotz ihrer Rolle als Ratspräsidentin. Mit diesen Aussagen legitimiert der Erzähler im Grunde genommen seine Beziehung zu ihr. Die Protagonistin selbst erzählt ihm, wie es ist, in einer Männerwelt bestehen zu müssen: «Ina femna ei cuntuadamein messa ora ed ils umens stattan sissu ed envidan ora»⁶⁰⁸ (ebd. 82), was vom Erzähler unkommentiert bleibt. Am Ende verrät die Protagonistin, dass sie gern geheiratet hätte (sie ist bereits über 50), stattdessen «prepari ella il preventiv duront il di e silsuenter studegi ella il pli dad actas dil cussegl»⁶⁰⁹ (ebd. 83). Man kann an dieser Stelle nicht direkt von einer Abstrafung sprechen, jedoch wird auch hier

⁶⁰³ Blastrümpfe wurden im 18. und 19. Jahrhundert Frauen genannt, die sich für Frauenbildung und Emanzipation einsetzten und als intellektuell galten. Zur Darstellung der Blastrümpfe (und ihrer Verbindung zur Femme fatale) in der Literatur siehe Stein, 1985.

⁶⁰⁴ «Durchschnittlicher Lehrer» (VC).

⁶⁰⁵ «Sie sei talentiert im Religionsunterricht und könne den Kindern Freude vermitteln» (VC).

⁶⁰⁶ «Gierige Frau» (VC).

⁶⁰⁷ «Ohne jemandem die Leviten zu lesen» (VC).

⁶⁰⁸ «Eine Frau ist ununterbrochen ausgestellt, und die Männer stehen darüber und schliessen aus» (VC).

⁶⁰⁹ «Bereite sie das Budget vor und danach studiere sie meistens die Akten des Rates» (VC).

die Meinung propagiert, dass sich Ehe und Beruf für die Frau nicht vereinen liessen. Eine Entscheidung für den Beruf sei zudem etwas, was von der Frau, letzten Endes (zumindest leise) bedauert wird.

Ab den 1990er-Jahren trägt die Femme fatale in Filmen oft einen «business suit» (Tasker, 1998, 126). In der rätoromanischen Literatur ist das nicht anders, wie die folgenden Beispiele zeigen:

In *Quella che leva marvegl* von Silvio Camenisch (Camenisch, 1992, 54–73) wird ähnlich wie in *Melissa* eine Frau benutzt, um eine andere zu verteufeln. In gewisser Weise sind sie beide Karrierefrauen, denn die Erzählung handelt von einer Schriftstellerin, die ihre Kritikerin in den Selbstmord treibt.

Die Erzählung *Emerita* aus der Sammlung *Sabina* von Donat Cadruvi (Cadruvi, 1992a) kann als weiteres Beispiel für die Diffamierung der gebildeten Frau dienen. Sie handelt von einer gelehrten Frau namens Emerita (man beachte den sprechenden Namen), die die Männer um sie herum ausnutzt. Bereits ihre Beschreibung ganz zu Beginn der Erzählung deutet auf ihr manipulatives Talent hin:

Sia strategia – in de quels plaids ch'era ius vi en siu possess – era anzi quella cheu: Direger ils auters, trer las hottas tenor igl agen bien pareri, «metter si cavester», sch'e fa basegns, sco ella scheva cun bucca rienta, ed aschia arrivar leu nua ch'e pareva de cunvegnir. Pia: femna robusta, matta detscharta⁶¹⁰ (Cadruvi, 1992a, 95).

Einer der von ihr manipulierten Männer ist ihr Mitbewohner Paulin (man beachte den Diminutiv im Namen), der in sie verliebt ist, für sie kocht und Blumen bringt, während sie in der Welt herumreist und Karriere macht.

Die Erzählung ist stark durch die Haltung des Erzählers geprägt, der Emerita nicht gerade wohlgesonnen ist, wie bereits obiger kurzer Abschnitt zeigt. Es findet sich das Bild der gelehrten Frau als «monstrum naturae», «da in ihrem weiblichen Körper ein männlicher Geist denke» (Pormeister, 2003, 114). Diese Vorstellung gründet auf einer ganz bestimmten Interpretation der Schöpfungsgeschichte, laut der die Urmutter Eva als Zweite erschaffen und als Erste verführt wurde, weswegen ihr die «Gottgebenbildlichkeit» in Abrede gestellt wird. Ein solches Gedankengut war noch bis weit ins 19. Jahrhundert hinein unter Gegnern der Frauenbildung verbreitet und wurde als Rechtfertigung für den Ausschluss von Frauen aus den Bereichen Bildung, Beruf, Lehramt und aus öffentlichen Ämtern benutzt (Pormeister, 2003, 114).

In *Emerita* findet sich eine Frau, die von diesen Funktionen zwar nicht ausgeschlossen wurde, deren ‹Weiblichkeit› jedoch offensichtlich unter diesem ‹männlichen Geist› zu leiden hat. Zwar wird sie von ihrem Partner durchaus verehrt, jedoch werden diese durch seine Charakterisierung und seine Funktion in der Partnerschaft (er kocht, ist häuslich) gewisse männliche Eigenschaften abgesprochen. Am Ende scheint er sich auf seine Männlichkeit zu besinnen, er verlässt sie, wodurch die gebildete Frau am Ende abgestraft wird. Sie ist unglücklich und steht allein da (Cadruvi, 1992a, 112) – nach traditionellem Geschlechterverständnis wohl eine der

⁶¹⁰ «Ihre Strategie – eines jener Worte, das in ihren Wortschatz übergegangen war – war folgende: Die anderen lenken, die Fäden nach eigenem Guttücken ziehen, «einen Maulkorb verpassen», wenn es nötig war, wie sie mit einem Lachen sagte, um so dort hinzukommen, wo es ihr gefiel. Also: robuste Frau, entschlossenes Mädchen» (VC).

schlimmsten Strafen für eine Frau. Am Ende kehrt sie gar in ihr Elternhaus zurück. Es findet also eine Art Re-Domestizierung statt, zumal der Vater sich fragt: «Haiel jeu, il bab della Emerita, discurriu de ses dretgs e de sias libertads per buc opponer, per untgir las dispetas en famiglia? Era quei fuss stau pusseivel. Buca tut ei mo toleranza»⁶¹¹ (Cadruvi, 1992a, 116). Womit indirekt gesagt wird, dass es ein Fehler ist, einer Frau (beziehungsweise der eigenen Tochter) zu viele Rechte und Freiheiten zuzugestehen. Gerade in Bezug auf *Emerita* kann die moderne Karrierefrau somit durchaus als Erbin der *Femme fatale* bezeichnet werden, wobei natürlich nicht eine reale Karrierefrau gemeint ist, sondern das literarische Bild von ihr, das Feindbild der Karrierefrau (Hilmes, 1990, S. XV).

Interessant ist, dass in *Emerita* betont wird, dass das, was in der Erzählung geschrieben stehe nicht nur «fantasia digl autur» sei, «Anzi, igl ei la realitat e la verdad de mintga detagl en fatgs e patratgs de quella veta giuvna»⁶¹² (Cadruvi, 1992a, 95). Der Erzähler, der in diesem Abschnitt mit dem Autor gleichgesetzt wird, behauptet also, Einsicht in die Gedanken der literarischen Figur *Emerita* zu haben, wobei deren Gedanken als Realität bezeichnet werden, womit ein Bezug zu einer real existierenden Person als Grundlage für die Figur *Emerita* hergestellt wird. Dadurch entsteht das Paradoxon eines Autors, der in der Lage sein soll, nicht etwa die Gedanken seiner literarischen Figur, sondern vielmehr einer realen Person zu erkennen (oder aber durch intensive Recherche Einblicke in dieselben erhalten zu haben). Diese explizite Verknüpfung von Literatur und Realität dient augenscheinlich dazu, dem Geschriebenen Gültigkeit und Nachdruck zu verleihen und die Botschaft der Erzählung (eine Frau sollte sich nicht in die Domäne der Männer wagen) an den Mann (beziehungsweise an die Frau) zu bringen.

Eine ähnliche Botschaft findet sich auch in der Erzählung *Il Grec* von Donat Cadruvi (Cadruvi, 1990b). Zwar wird die arbeitende Frau hier nicht direkt als böse verteufelt, jedoch einzig auf ihr Aussehen reduziert und dadurch in ihren Fähigkeiten und Qualifikationen abgewertet. In der Erzählung wird die beruflich als Juristin erfolgreiche Protagonistin fortwährend über ihr Äusseres definiert. Sie wird in der Kanzlei «Luisa biala» genannt, und die Männer kommen wegen ihres Aussehens lieber zur Arbeit. Wie bei *Emerita* übernimmt auch bei ihr Zuhause ein Mann die traditionelle Rolle der Hausfrau, was von der Gesellschaft nicht akzeptiert wird, dies aufgrund von Geschlechterklischees, aber auch wegen rassistischer Ressentiments (er ist Griechen) und klassistischer Unterschiede (er ist Küchengehilfe) (ebd. 18). Er sei nicht gut genug für sie, sei unter ihrem «Stand», es könne nicht sein, dass er zufrieden sei damit, den Haushalt zu machen (ebd. 19). Was bei umgekehrten Geschlechterverhältnissen erwünscht wäre, ist hier ein grosses Problem: «Tgi pomai havess vuliu s'imaginar che quei seigi pusseivel. Pusseivel bein, mo normal?»⁶¹³ (ebd. 19). Spannend ist, dass sich hier auch eine Verdrehung der Verhältnisse in der Titelgebung äussert. In *Il Grec* ist die Frau Protagonistin, im Titel steht jedoch ein Mann, während in Erzählungen mit Frauen im Titel oft die Männer im Zentrum stehen. Am Ende wird angedeutet, dass die Beziehung der beiden rein platonisch ist. Diese Sequenz dient jedoch vor

⁶¹¹ «Habe ich, Emeritas Vater, von ihren Rechten und Freiheiten gesprochen, um nicht zu widersprechen, um Streit in der Familie zu vermeiden? Auch das wäre möglich gewesen. Nicht alles ist nur Toleranz» (VC).

⁶¹² «Fantasie des Autors», «Sondern es ist die Realität und Wahrheit jedes Details in Fakten und Gedanken dieses jungen Lebens» (VC).

⁶¹³ «Wer hätte sich vorstellen wollen, dass dies möglich ist. Möglich ja, aber normal?» (VC).

allem dazu, das Geschwätz der noblen Gesellschaft zu verurteilen, in der sich Luisas Eltern bewegen. Der Einzige, der laut Erzählinstanz von diesem Geschwätz auszunehmen ist, ist Luisas Vater. So nimmt die Affäre «sia fin usitada»⁶¹⁴ (Cadruvi, 1990b, 21), was wohl bedeuten soll, dass die Beziehung irgendwann unspektakulär zu Ende geht, wie eine solche Beziehung eben zu Ende gehen muss: «Pervia d'in Grec haveva ei buca duvrau dar morts»⁶¹⁵ (ebd. 21).

Es gibt jedoch auch literarische Texte, in denen die arbeitende Frau nicht abgewertet wird. Einer der ersten Texte, der die arbeitende Frau nicht einfach als monströs abtut und abstrahrt, ist *Tamfitsch* von Anna Pitschna Grob-Ganzoni (Grob-Ganzoni, 1967).⁶¹⁶ Die Erzählung handelt von einer Familie, deren Kinder auf die schiefe Bahn geraten, nachdem die Eltern ein Hotel beziehungsweise eine Pension eröffnen. Dabei wird jedoch die mangelnde Präsenz des Vaters ebenso kritisiert wie die Abwesenheit der Mutter (Riatsch & Walther, 1993b, 576). Ausserdem scheint es in der Liebe und Sexualität auch besser zu laufen, seit die Mutter arbeiten kann (Grob-Ganzoni, 1974, 81). Eine solche Darstellung als Emanzipationsfantasie zu bezeichnen, würde wohl zu weit gehen, sie stellt jedoch einen grossen Schritt in diese Richtung dar. Mit Anna Pitschna Grob-Ganzoni habe das «Beschreiten neuer Wege im Hinblick auf das Selbstverständnis der Frau» begonnen, stellt Walther in ihrer Analyse des Textes fest (Riatsch & Walther, 1993, 610).⁶¹⁷

Wo diese Wege in Bezug auf die Denkfigur der Femme fatale hingeführt haben, zeigen unter anderem die analysierten Texte von Fabiola Carigiet, Pia Valär, Flurina Badel, aber auch Leo Tuor und Flurin Spescha. Gerade bezüglich der arbeitenden Frau beziehungsweise der Karrierefrau bleibt noch zu sagen, dass deren Rolle, wie es auch bei *Tamfitsch* und in den Werken Leontina Lergier-Cavizeles geschieht, beinahe öfter in Beziehung zur Denkfigur Mutterschaft als in Beziehung zur Denkfigur Femme fatale zu setzen ist. Wo die von Grob-Ganzoni neu beschrittenen Wege hingeführt haben, ist deswegen im nächsten Kapitel unter anderem in der Analyse zu *La racolta dals siemis* von Claudia Cadruvi nachzulesen.

3.5 Fazit: Der männliche Blick und wie diesem der Spiegel vorgehalten wird

Die vorangehenden Untersuchungen haben gezeigt, dass die literarischen Wiedergängerinnen der Denkfigur Femme fatale, die sich in der rätoromanischen Literatur finden lassen, in vielfältiger Art und Weise bestimmte Vorstellungen und Ängste, aber auch Themen und Motive aufnehmen, die für die Rumantschia von Bedeutung sind.

Der Umstand zum Beispiel, dass so viele Femme fatale-Figurationen nicht nur fremd, sondern auch deutschsprachig sind (u. a. *La Jürada*, *La legenda dal Lai fop*, *Flur da sted*), kann auf die Verdrängung der rätoromanischen Sprache durch das Deutsche und auf die damit einhergehenden Ängste zurückgeführt werden. Obwohl die fremde Frau auch in anderen Literaturen

614 «Ihr übliches Ende» (VC).

615 «Wegen eines Griechen brauchte es keine Toten zu geben» (VC).

616 Der Text erschien erstmals im Sammelwerk *Prosa rumantscha / Prosa romontscha* (1967) und wurde mit einem Preis der Neuen Bibliothek Schweiz (NBS) ausgezeichnet. 1974 wurde er in überarbeiteter Form als Monografie wiederaufgelegt (Grob-Ganzoni, 1974).

617 Mehr zu *Tamfitsch* in Kapitel 5.4.8.

und Kulturen ein typisches Feindbild ist, das die Denkfigur der Femme fatale formt, so erweitert die rätoromanische Literatur dieses Feindbild somit doch um sprachpolitische Aspekte.

Weiter bekommt die literarische Figur der Verführerin als typische Figuration der Femme fatale im subversiven Spiel mit dem in der rätoromanischen Literatur sehr präsenten (und männlich dominierten) Thema der Jagd eine neue Bedeutung. Das Motiv der Jagd auf den Mann dient einer Art emanzipatorischen Wiederaneignung der Rolle der Verführerin (*Chatscha, Frau Fraud*).

Die Aufnahme und Weiterverarbeitung bekannter rätoromanischer Legenden führt ebenfalls zu einer Modifikation der Denkfigur, zum Beispiel wenn eine Bergnymphe einen Jäger verführt, um ihre persönliche Freiheit zu erlangen, woraufhin er die seinige verliert (*Il bov da Lavàz*), wenn das Feindbild der Hexe mit der Figur der Grossmutter und einer historischen Kämpferin vermischt wird (*Onna Maria Tumera*, resp. *Die Wölfin / La Luffa*) oder wenn eine Erzählung um eine Hexe die Hexenverfolgung thematisiert und die Stereotypen, die mit dem Feindbild der Hexe einhergehen Stereotype auf Basis historischer Quellen demonstrativ-suggestiv «reproduziert» und damit im Grunde reflektiert (*La stria da Dentervals*).

Der Umstand, dass gerade bei jenen Figurationen, die traditionelle Verkörperungen der Femme fatale subversiv unterwandern, nur Beispiele aus Kurz- und Kürzestprosa gefunden werden konnten, lässt sich möglicherweise darauf zurückführen, dass Schreibende, die für die Schöpfung solcher Texte prädestiniert wären, oftmals Frauen sind, die jedoch aus bereits genannten Gründen (Mehrfachbelastung durch Familie und Beruf, Konfrontation mit Vorurteilen zum weiblichen Schreiben, fehlende Förderung oder fehlende Vorbilder) wenn dann eher zum Verfassen kürzerer Texte tendieren oder gar nicht erst schreiben.

Generell drücken die Femme fatale-Figurationen in der rätoromanischen Literatur nicht nur die Ängste und Vorstellungen einer sprachlichen Minderheit aus, sondern auch ganz typisch die diffusen Ängste der Machtragenden (der Männer) (Stein, 1985, 12). Dies insbesondere wenn in ihrer Darstellung ein traditionelles Bild idealisiert wird oder sie für ihre Rollenverstösse abgestraft werden, wie zum Beispiel die literarischen Figuren, die dem Feindbild der Feministin oder der Karrierefrau entsprechen.

Solche Figurationen können auch als Antwort auf bestimmte gesellschaftliche Tendenzen verstanden werden. In Bezug auf die rätoromanische Literatur lässt sich eine Häufung der Figur der bösen Karrierefrau und Feministin in den 80er- und 90er-Jahren feststellen, was sich mit dem Auftauchen feministischer sowie gender- und literaturwissenschaftlicher Fragestellungen und Diskussionen in der Rumantschia während dieser Zeit deckt (siehe u. a. Kapitel 1.2.2 und 2.1.8). Dass diese Kritik als Bedrohung der männlichen Deutungshoheit und literarischen Vormachtstellung empfunden wurde, ist durchaus nachvollziehbar. Jedoch lassen sich diese Häufungen auf die Publikationen einiger weniger Autoren (vor allem Silvio Camenisch, Donat Cadruvi und auch Oscar Peer) zurückführen. Anhand dieser Darstellungen von einem generell misogynen oder frauenverachtenden Bild in der rätoromanischen Literatur dieser Zeit zu sprechen, würde zu weit gehen, zumal sich in einigen Werken dieser Zeit (auch in den Werken Silvio Camenischs⁶¹⁸) durchaus auch Kritik an der patriarchalen Sichtweise findet.

⁶¹⁸ Mehr dazu auch in Kapitel 4.4.2.

Wie eingangs dargelegt, dominiert in den meisten Erzählungen, die eine Femme fatale-Figuration beinhalten, ein männlicher Blick auf die Femme fatale-Figur – dies durch die Erzählinstanz (den meist männlichen Erzähler) oder durch die Darstellung der Sicht anderer männlicher literarischer Figuren in der Erzählung. In *Eva ed il sonch Antoni* wurde dies eingehend thematisiert. Diese Art der Darstellung findet sich jedoch auch bei den Autoren Silvio Camenisch und Donat Cadruvi und in vielen Werken von Oscar Peer. Der ‹male gaze›, der männliche Blick kann also als Charakteristikum einer Femme fatale-Figuration bestätigt werden.

Umso interessanter ist es, wenn mit dieser Darstellungsweise gebrochen wird, wie in Leontina Lergier-Caviezels *Nus duas*, aber auch in den beiden oben erwähnten kurzen Erzählungen zur Männer jagenden Frau. Hier erfährt die Denkfigur der Femme fatale nicht nur eine Erweiterung, nein, indem dem männlichen Blick durch die Perspektive der Frau der Spiegel vorgehalten wird, wird dieser geradezu verkehrt. Die literarische weibliche Figur dient nicht mehr dazu, die Wünsche und Ängste der Männer darzustellen, sondern im Gegenteil jene der Frauen.