

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: 5: Die Jungfrau : Verlust oder Erfahrung
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>

5 Die Jungfrau: Verlust oder Erfahrung

«Literatur über Jungfräulichkeit ist häufig Literatur über ihren Verlust.»
(Bernau, 2007, 83).

Das folgende Kapitel untersucht Figurationen der Denkfigur Jungfrau in der zeitgenössischen rätoranischen Literatur, das heisst literarische Figuren, welche in irgendeiner Weise ein Ideal, eine Vorstellung, ein Leitbild oder ein Frauenbild der Denkfigur Jungfrau verkörpern. Eine solche Vorstellung muss dabei nicht einfach reproduziert werden, sondern kann durch die Darstellung der literarischen Figur auch parodiert, kritisiert oder schlicht hinterfragt werden.

Rein begrifflich gesehen, scheint sich die Denkfigur Jungfrau vor allem über eine Eigenschaft zu definieren, nämlich über die Jungfräulichkeit, also das Konzept der sexuellen Unerfahrenheit. Dabei handelt es sich jedoch um ein gesellschaftliches (patriarchales) Ideal, das in eine junge Frau hineinprojiziert wird, respektive für sie definiert wird. Deshalb umfasst die Denkfigur viel mehr Ideale und Vorstellungen als nur jenes der sexuellen Unerfahrenheit. Neben Jugend und Unschuld beinhaltet die Denkfigur immer auch deren Gegenteil, den hypothetischen (oder realen) Verlust dieser Attribute. Aus erzählerischer Sicht könnte man sagen, dass in eben diesem Paradoxon der Reiz der Figur liegt: Sie steht für ein Ideal, lockt jedoch mit der Zerstörung desselben. Anders formuliert: «Literatur über Jungfräulichkeit ist häufig Literatur über ihren Verlust – durch Vergewaltigung, skrupellose Verführung, Liebe, Heirat oder Tod» (Bernau, 2007, 83). Das führt dazu, dass hier auch Figuren untersucht werden, die auf den ersten Blick alles andere als jungfräulich oder unschuldig sind oder wirken, sich in ihrer Gestaltung und ihrer Abgrenzung von denselben jedoch auf genau diese Ideale beziehen.

Das Kapitel 5.1 widmet sich einer detaillierteren Definition der Denkfigur zum einen in Bezug auf die verschiedenen Vorstellungen, Ideale, Stereotypen und (Frauen-)Bilder, die zur Denkfigur beitragen und beigetragen haben, zum anderen in Bezug auf die etymologische Entwicklung des Begriffs ‚Jungfrau‘, welche ebenfalls grossen Einfluss auf die Denkfigur Jungfrau hat. Letztere vor allem aufgrund der Verwendung des Begriffs für eine junge heranwachsende Frau.

An dieser Stelle wird auch auf soziokulturelle Untersuchungen eingegangen, die sich mit den Idealen befassen, mit denen junge Frauen konfrontiert waren und werden und grundsätzlich damit, wie sich die Wahrnehmung und Darstellung (weiblicher) Jugend im untersuchten Zeitraum (1945 bis 2020) entwickelt hat.

In Kapitel 5.2 wird eine Figur untersucht, die im Laufe der Erzählung ihre Jungfräulichkeit verliert – auch wenn dies nie explizit beschrieben wird. Es ist die Marlengia aus dem gleichnamigen Werk von Gion Deplazes (Deplazes, 1980).⁹⁸⁹ Aufgrund der Erzählhaltung und auch des Ausgangs der Erzählung wurde Marlengia als Repräsentantin traditioneller Wert- und Moralvorstellungen in Bezug auf Jungfräulichkeit gewählt. Jedoch finden sich auch Momente in der Erzählung, in denen gewisse Traditionen und Moralvorstellungen kritisch hinterfragt werden.

⁹⁸⁹ Der Text wurde bereits in den Kapiteln 3.4.3 und 4.4.2 kurz erwähnt.

Weiter wird untersucht, inwiefern in der Erzählung eine Brücke zwischen Marlengias Charakter und Entwicklung und ihrer Herkunft geschlagen wird. Dies soll zeigen, ob bestimmte Vorstellungen in Bezug auf die junge Frau aus den Bergen in der rätoromanische Literatur bestehen. Deswegen wird auch ihre Nähe zum Frauenbild des süßen Mädels untersucht. So soll festgestellt werden, ob sich bestimmte Eigenschaften und Ausprägungen finden lassen, die auf eine Erweiterung der Denkfigur Jungfrau durch die rätoromanische Literatur schliessen lassen.⁹⁹⁰

In 5.3 wird die Figur Emma aus Asa S. Hendrys *Sin lautget* (Hendry, 2018) analysiert. Emma verkörpert im Vergleich zu Marlengia eine eher moderne Konzeption von Adoleszenz, mit ihrer Rebellion gegen die Eltern, mit Drogen, Sex, Selbstverstümmelung und Besuchen beim Psychiater. Schliesslich geht sie eine Beziehung zu einem älteren Mann ein, der sie als Muse missbraucht. Es wird untersucht, wie sich das Werk mit Themen der Adoleszenz, zum Beispiel Fremd- und Selbstbestimmung durch verschiedene Instanzen, auseinandersetzt. Es stellt sich auch die Frage, inwiefern sich der Text mit der Darstellung von Emma von traditionellen Vorstellungen von Jugend und Weiblichkeit (Jungfräulichkeit) abzulösen versucht respektive die Denkfigur der Jungfrau durch die Darstellung der jungen Frau im Werk eine Erweiterung erfährt (oder eben nicht).

Das Kapitel 5.4 widmet sich weiteren Figurationen, die sich mit Idealen wie Jungfräulichkeit oder dem Verlust derselben auseinandersetzen oder Frauenbilder wie die Tochter und die Geliebte verkörpern, für die (zumindest bis vor nicht allzu langer Zeit) diese Attribute als Ideal galten. Auch werden hier weitere Vorstellungen behandelt, die mit (weiblicher) Jugend verbunden wurden, beispielsweise Anforderungen an das Aussehen oder aber in Bezug auf Schule und Ausbildung. Zudem werden hier (den Erkenntnissen aus der Analyse zu *Marlengia* folgend) weitere Vorstellungen und Ideale in Bezug auf die junge Frau aus den Bergen analysiert. So soll festgestellt werden, ob sich bei den untersuchten Figurationen bestimmte Eigenschaften und Ausprägungen finden lassen, die für ein gehäuftes Auftreten bestimmter Frauenbilder oder Vorstellungen sprechen und somit auf eine Erweiterung der Denkfigur Jungfrau durch die rätoromanische Literatur hinweisen (siehe dazu besonders das Kapitel 5.4.2).

Da die Denkfigur Jungfrau vor allem für weibliche Figuren in der Phase der Adoleszenz prägend ist, beschäftigen sich mehrere Kapitel auch mit der Darstellung der mit dieser Phase verbundenen Ablösungs- und Initiationsprozesse junger Frauenfiguren, also zum Beispiel jene der Ausbildung (Kapitel 5.4.3), der ersten sexuellen Erfahrungen (5.4.4 und 5.4.5) oder der gesellschaftlichen Anforderungen, die an die jungen Frauen gestellt werden und an denen sie sich orientieren müssen, um ein (eigenes) Wert- und Moralsystem aufzubauen (Kapitel 5.4.7 und 5.4.8).

Literarische Prosawerke, die sich der Darstellung solcher Prozesse beziehungsweise solcher Initiation widmen, fallen meist unter das Genre der Adoleszenzromane. Solche können aber müssen sich nicht explizit an ein jugendliches Publikum richten. Wenn sie es jedoch tun, gilt es zu bedenken, dass die Kinder- und Jugendliteratur oftmals ein bestimmtes erzieherisches

⁹⁹⁰ Eine Erweiterung der Denkfigur der Mutter wurde auch durch das Frauenbild der Bergbäuerin, beziehungsweise der aristokratischen Bäuerin festgestellt, siehe Kapitel 5.2.5 und 5.4.6.

Programm verfolgt (Erziehungs- oder Sozialisationsliteratur) und/oder sprachlich und intellektuell sowie thematisch einer bestimmten entwicklungspsychologischen Stufe angepasst ist (kindgemäße bzw. jugendgemäße Literatur) (Reallexikon, 2007, 254).

Die Methodik der Denkfiguren würde es zwar ermöglichen, Gattungsgrenzen zu überwinden und somit auch Figuren der Kinder- und Jugendliteratur (KJL) zu untersuchen und zu vergleichen. Eine umfassende Untersuchung der KJL würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weswegen diese nur in einem kurzen Exkurs in Kapitel 5.4.9 am Ende der Analyse zur Denkfigur Jungfrau angesprochen wird.⁹⁹¹ Es ist denn auch davon auszugehen, dass sich die in der KJL dargestellten jungen Frauen nicht fundamental von denen in der Erwachsenenliteratur unterscheiden, zumal ein wechselseitiger Einfluss zwischen all diesen Figuren und Genres besteht und deren Übergänge besonders in den letzten Jahrzehnten fliessender geworden sind.

5.1 Die Denkfigur Jungfrau

Die Denkfigur der Jungfrau beruht im Grunde genommen auf dem Ideal der Jungfräulichkeit, der sexuellen Unschuld, beschwört jedoch durch die gesellschaftliche Instrumentalisierung dieses Ideals weitere Konnotationen herauf, zum Beispiel das Reine, Keusche, Heilige, Unbefleckte (Bernau, 2007, 89):

Als Attribut steht das Wort «jungfräulich» für etwas Unbekanntes, Unberührtes. «Jungfräuliche Landschaft», «jungfräuliche Erde», «jungfräulicher Schnee» bezeichnen alle etwas Reines, Unaufgetastetes, Ursprüngliches. Wenn die Landschaft erschlossen, die Erde kultiviert, er Schnee betreten oder befahren ist, geht die «Jungfräulichkeit» verloren (Bernau, 2007, 9).

Somit beinhaltet die Denkfigur immer auch das Gegenteil dieser Vorstellungen, beziehungsweise die (hypothetische) Zerstörung derselben. Gerade erzählerisch gesehen, erweisen sich jene literarischen Figuren als interessant, die dieses Paradoxon verkörpern, weswegen sich Figuren der Jungfrau so ziemlich überall finden – «throughout the history of literature, mythology and art – all forms by which man has tried to embody himself in the language of the psyche»⁹⁹² (Stroud & Thomas, 1982, 3).

Dieses Ideal äussert sich jedoch nicht nur in diesen Bereichen der Kunst, Literatur oder Mythologie, sondern auch in realen gesellschaftlichen und sozialen Vorstellungen. Die sexuelle Unschuld war für junge Frauen lange Zeit ein Konzept von fundamentaler Bedeutung (und ist es in manchen Kulturen und gesellschaftlichen Kreisen noch immer). Wie stark dieses Konzept

⁹⁹¹ Auch was die Mutterfigur angeht, hätten Figuren aus der Kinder- und Jugendliteratur herangezogen werden können, da man hätte vermuten können, dass sich gerade darin – Ivo Berthers Feststellung folgend, dass die Erbauungsliteratur oftmals dazu diente, junge Mädchen auf ihre künftige Rolle vorzubereiten (Berther, 2005, 86) – ein eher traditionelles Mutterbild finden liesse.

⁹⁹² «[D]urch die gesamte Geschichte der Literatur, der Mythologie und der Kunst – alles Formen, mit denen der Mensch versucht hat, sich in der Sprache der Psyche zu verkörpern» (VC).

ausserdem mit Weiblichkeit verbunden ist, zeigt nur schon der Begriff der Jungfrau oder Jungfräulichkeit respektive die Tatsache, dass es für einen männlichen, sexuell noch nicht aktiven Menschen kein entsprechendes sprachliches Äquivalent gibt. Auch ein junger Mann ist jungfräulich, wenn er noch nie Geschlechtsverkehr hatte.⁹⁹³

Ivo Berther macht in seiner Untersuchung zu Frauenleitbildern in der katholischen Surselva von 1870 bis 1970 das Ideal der Jungfräulichkeit explizit als zentrales Element der dortigen sozialen Ordnung aus:

Bereits im Mädchenalter wurden die Frauen zu diesem Ideal hingeführt, etwa über Erbauungsliteratur oder über äussere Zeichen wie Jungfernkränzchen und weisse Schürze. Ziel eines jeden Mädchens, so heisst es in katholischen Unterweisungsschriften, müsse es sein, seine Jungfräulichkeit bis zur Ehe zu bewahren (Berther, 2005, 86).

Die Jungfräulichkeit ist ein Ideal patriarchaler Kulturen. Sinn und Zweck liegt in der Garantie des männlichen Besitzes: «Die Frau soll kein Geschlecht haben, sondern blass die Jungfräulichkeit, die sie dem Manne als Zeichen des Geschenks und der Zugehörigkeit zurückgibt» (Métral, 1981, 44). Vor der Sicherung einer Vaterschaft durch DNA-Analysen, ja bereits vor der Entdeckung des Hymens⁹⁹⁴ im 11. Jahrhundert, galt die weibliche Jungfräulichkeit als Absicherung für den Mann dafür, dass die Kinder seiner Frau auch wirklich seine waren. Jungfräulichkeit und Monogamie gehörten also zu einem festen Regelwerk, das die patriarchale Kultur festigte (Rothenfluh & Braun, 2010) und das dazu diente, die Frau auf ihre Mutterrolle zu beschränken (Métral, 1981, 44). Als solches wurde es in viele Religionen aufgenommen, so auch im Christentum, wo der Jungfräulichkeit unter anderem durch die Figur der Jungfrau Maria ein noch grösserer Stellenwert zukam als in anderen Religionen (Rothenfluh & Braun, 2010). So wurde ein Ideal geschaffen, das zwei an sich schon paradoxe Weiblichkeitsideale vereint und somit komplett unerreichbar wird, nämlich das der jungfräulichen Mutter (Stroud & Thomas, 1982, 6).⁹⁹⁵

⁹⁹³ Möglicherweise liegt auch in diesem Begriff das Bedürfnis vieler junger Männer begründet, möglichst schnell ihre sexuelle Unschuld zu verlieren, respektive das Leugnen vieler junger Männer, Jungfrau zu sein, auch wenn sie es eigentlich (noch) sind. Die Orientierung am dualen Geschlechtscharakter und die damit einhergehende Ablehnung alles Weiblichen als unmännlich macht die Akzeptanz eines Begriffes wie Jungfrau für einen jungen Mann geradezu unmöglich.

⁹⁹⁴ Der deutsche Begriff Jungfernhäutchen impliziert die fälschliche Vorstellung es handle sich beim Hymen um eine Art Hautlappen, der beim ersten Geschlechtsverkehr eingerissen wird. Dies entspricht jedoch nicht der Realität (Wedler, 2016). In Wahrheit ist das Hymen sehr dehnbar und nur bei einem sehr kleinen Teil der Frauen reisst es überhaupt ein. Biologisch gesehen ist es irrelevant, für die ideologische Rechtfertigung des Patriarchats ist es jedoch notwendig, denn nur durch seine Existenz als physische Barriere kann der Übergang des weiblichen Körpers vom Besitz des Vaters zu dem des Ehemannes, also in die Sphäre der Ehe markiert werden (Loughlin, 1997, 32).

⁹⁹⁵ Innerhalb des Christentums finden sich jedoch kleine Unterschiede bezüglich des Ideals: «Es ist allgemein bekannt, dass die Reformation und protestantische Glaubensgemeinschaften sich in der Regel mehr auf die Ehe als auf Jungfräulichkeit als natürlichste und gottgefälligste Lebensweise der Menschen konzentriert haben». Trotzdem hat die Jungfräulichkeit auch im protestantischen Glauben nichts von ihrem Status eingebüsst (Bernau, 2007, 55).

Grundsätzlich lassen sich wie bei der Denkfigur der *Femme fatale* und auch der Denkfigur *Mutter* verschiedene Frauenbilder ausmachen, die die Denkfigur prägen. Im Folgenden sollen die Frauenbilder der *Kindfrau* und des süßen Mädels (Catani, 2005, 101ff.) näher beschrieben werden.⁹⁹⁶

Das Frauenbild der *Kindfrau*, manchmal auch *Femme enfant* genannt, hat seinen Ursprung in der Romantik und ist verwandt mit der *Femme fragile*. In Verbindung mit dieser ist es besonders in der Literatur der Jahrhundertwende anzutreffen. Bezeichnend für die *Kindfrau* sind ihre kindliche Naivität, ihre Unschuld, Reinheit und Asexualität (Catani, 2005, 102). Trotzdem unterliegen auch Figurationen, die dieses Frauenbild verkörpern, einer unverkennbaren Sexualisierung. Jugendliche Leidenschaft und kindliches Temperament sind bei diesen oftmals in einem explizit sexuellen Sinn zu verstehen. Die *Kindfrau* wird anders als die *Femme fatale* zur nicht dominanten Verführerin, «die ihre Erotik erst im männlichen Blick entwickelt» (Catani, 2005, 102). Aber auch sie wird zur Projektionsfläche: «Der Reiz, den sie – zumal in ihrer Unschuld – verkörpert, erregt Lustgefühle und Schuldbewusstsein gleichzeitig» (Catani, 2005, 102f.). Im Kontext der *Kindfrau* werden Begriffe wie unbefleckt, unberührt und rein erottisiert. Die Jungfräulichkeit wird zur autorisierten Erotik (Métral, 1981, 70ff.), was gleichzeitig zur Abwertung sexueller Aktivität führt. Diesem Paradoxon haftet somit sowohl Misogynie als auch ein männlicher Masochismus an. Die *Kindfrau* übernimmt als Frauenbild also das Paradoxon der Denkfigur der *Jungfrau*. Das Paradox lässt sich an ihrem Namen ablesen: Während das semantische Feld *Kind* auf die Undifferenziertheit der Geschlechter verweist, die Rousseau einst zum Charakteristikum der Kindheit erklärt hat, definiert der Wortteil *Frau* eben diese Leerstelle (Börner, 2009, 18).

Die bekannteste Figuration der *Kindfrau* ist wohl die *Lolita* aus Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman (Nabokov, 2013), erstmals erschienen 1955. *Lolita* definierte das Bild der *Kindfrau*, beziehungsweise des *Nymphchens* und wurde so zu einem literarischen, kulturellen, kinematographischen und soziologischen Phänomen, das man sofort erkannte. Der Name der Figur wurde zu einer festen Grösse in der westlichen Kultur:

Man kann eine sechs- oder sechsundzwanzigjährige als Typ *Lolita* beschreiben und jeder weiss, was er darunter zu verstehen hat. Bei einem Kind impliziert dies eine feminine Koketterie und einen Hauch von Sinnlichkeit, die über das Lebenshalter hinausgehen. Bei einer erwachsenen Frau ist es ein Hinweis auf kindliche Schüchternheit, auf Unreife sowohl im physischen als auch im psychischen Erscheinungsbild.
(Sinclair, 1989, 7).

Gemeinsam ist beiden *Lolitatypen* die Fähigkeit zur unschuldigen sexuellen Provokation und Verführung (Sinclair, 1989, 8). Die Jungfräulichkeit, beziehungsweise die Unschuld selbst ist dabei «the ultimate turn on» (Moore, 1982, 49f.), wobei es keine Rolle spielt, ob die Unschuld

⁹⁹⁶ Gerade in Bezug auf das Frauenbild des süßen Mädels kann dabei eine Brücke geschlagen werden zu bestimmten Vorstellungen in Bezug auf die Herkunft, respektive in Bezug auf die Bilder der Landfrau, Bergbäuerin und aristokratischen Bäuerin, siehe Kapitel 5.2.4 und 5.4.2.

echt oder nur gespielt ist. Ausschlaggebend ist die Wirkung die die (scheinbare) Unschuld der (Jung-)Frau hat.

Das süsse Mädel definiert sich eher über einen Drang zur Freiheit, eine jugendliche Identität und Ungebundenheit (Catani, 2005, 109ff.). Das Frauenbild wird als die «erholsame Alternative zur Furcht einflössenden Dominanz einer *Femme fatale*» bezeichnet (Catani, 2005, 110). Das Mädel verspricht eine unbeschwerde Erotik und gleichzeitig deutlich mehr Lebensfreude als beispielsweise eine *Femme fragile*.⁹⁹⁷ Sie verkörpert das «eigentlich verloren gegangene sentimentalische Bild der Natur, das die Frau zur Statthalterin einer ursprünglichen Naivität und schönen Kultur des Herzens emporhebt» (Catani, 2005, 110). Eine Verwandtschaft besteht auch zu den «kindlich-weiblichen Elementargeister(n)» der Romantik, die in «ihrer jungen, reinen Naturschönheit gewissermassen den Archetypus der neuzeitlichen Kindsbraut» darstellen. Ihre «als Unschuld stilisierte Natur» wird in der Moderne in einen «koketten Vamp» verwandelt (Börner, 2009, 27). Bezeichnend sind jedoch auch ihre «kindliche Neugier» und ihr «unbeschwerter Sinn fürs Praktische» (Catani, 2005, 110).

Bestimmte Figurationen lassen sich auch aufgrund ihres Alters (oder trotz ihres Alters) in Bezug auf die Denkfigur der Jungfrau analysieren. Besonders von Interesse sind hier Mädchenfiguren, adoleszente und junge Frauen und alte alleinstehende Frauen. Dies hängt mit der Geschichte und Entwicklung des Begriffs Jungfrau zusammen: Im Mittelalter und der frühen Neuzeit wurde der Begriff Jungfrau oft schlicht für ein junges unverheiratetes Mädchen beziehungsweise eine junge unverheiratete Frau verwendet. Gleichzeitig konnte eine Jungfer auch eine Dienerin oder Zofe sein.⁹⁹⁸ Das damals verwendete Wort Jungfer wird heutzutage nur noch im abwertenden Sinne für meist ältere unverheiratete (oft auch empfindliche, zimperliche oder prüde) Frauen verwendet (DWDS, *Jungfer*, 1993). Diese Vorstellungen schwingen in der Denkfigur der Jungfrau ebenfalls mit.

In der rätoromanischen Sprache existiert vom Deutschen abgeleitet das Wort «giunfra» oder aber das Wort «matta». ⁹⁹⁹ «Matta» bezeichnet grundsätzlich eine junge Frau in der Zeit zwischen Kindheit und Erwachsensein, also eine Jugendliche. «Matta» bedeutet synonym jedoch (je nach Idiom und Kontext) auch Fräulein, Mädchen, Jungfrau, Jungfer, Tochter oder Servierstochter. In der deutschen Sprache ist es schwierig ein Äquivalent zu finden, das die gleichen Konnotationen hätte. Ähnlich weit gefasst wie «matta» sind Begriffe wie Mädel, Maid oder Fräulein, denn auch diese Begriffe sind zum Teil veraltet oder nur dialektal gebräuchlich und somit stark mit einer bestimmten Region oder Zeit verknüpft (DRG 13/653–667).

⁹⁹⁷ Die Typen Kindfrau und süßes Mädel werden oft auch unter dem Begriff Demi-vierge (Halbjungfrau) zusammengefasst. Figuren des Typus Demi-vierge sind in sich ambivalent, sie verhalten sich verführerisch, haben unkeusche Vorstellungen, sind jedoch physisch jungfräulich (Meyer, 1906, 629).

⁹⁹⁸ Nübling dokumentiert den Wandel des Begriffes Jungfrau und stellt generell für solche Weiblichkeitsbezeichnungen einen Wandel der Sexualisierung beziehungsweise Funktionalisierung (zum Beispiel bei der Magd) und einer damit einhergehenden Pejorisierung fest (Nübling, 2011).

⁹⁹⁹ Weitere Synonyme aus dem Idiom Sursilvan sind «dunschala» oder «purschala», beide werden oftmals auf die Jungfrau Maria bezogen oder (veraltet) auf ein Edelfräulein. In den Idiomen Vallader und Puter existiert das Wort «vergina», entweder als Begriff für die sexuell unberührte Frau oder aber für die Jungfrau Maria.

Der Begriff ‹Jungfrau› (sowie auch der Begriff ‹matta›) bezeichnete über einen langen Zeitraum hinweg also eine bestimmte Lebensphase einer Frau, nämlich die Übergangsphase vom Kind zur erwachsenen Frau, wobei erwachsen mit verheiratet gleichgesetzt wurde. Heutzutage wird diese Phase als Adoleszenz bezeichnet oder etwas allgemeiner als Jugend, was die Denkfigur Jungfrau um einen weiteren Diskurs beziehungsweise um weitere Vorstellungen, Stereotypen und Ideale ergänzt.

Die Adoleszenz ist eine Phase, deren breite Durchsetzung Resultat des Modernisierungsprozesses der Moderne ist (Nogal, 2014, 7).¹⁰⁰⁰ Modernisierungsschübe, die das Verständnis von Jugend beeinflussten, fanden im 18. (Aufklärung) und 19. Jahrhundert (Aufkommen des Bürgertums) und schliesslich in den 70er-Jahren des 20. Jahrhunderts statt (Nogal, 2014, 27). Seither hat sich der Wandel der Kontexte, über die hinweg die Selbstwerdung beziehungsweise die Individuation jugendlicher balanciert wird, stark verschoben. Formen der Identitätskonstruktion, die noch in den 1990er-Jahren angemessen erschienen, passen nicht mehr zur aktuellen Lebensrealität (Nogal, 2014, 27).

Dies bedeutet im Grunde nichts anderes, als dass Jugend beziehungsweise Adoleszenz je nach kulturellem Kontext eine andere Bedeutung hat (Gansel, 2004, 130). Durch den Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Modernisierung sind Ausgestaltung und Verständnis von Adoleszenz einem grundlegenden Wandel unterworfen (Nogal, 2014, 8), was ein transdisziplinäres Vorgehen bei der Erforschung adolesenter Figuren unerlässlich macht (Gansel, 2004, 140). Ansätze aus der Psychologie, Soziologie, Jugendsoziologie und der historische Kontext müssen berücksichtigt werden (Nogal, 2014, 8).

Im heutigen Verständnis von Adoleszenz dient diese Phase der Bildung der individuellen Persönlichkeit, wobei vier relevante Entwicklungsaufgaben beziehungsweise Handlungsmuster als Bestandteil dieser Individuation betrachtet werden:

1. die Ablösung beziehungsweise die Modifizierung der Bindung zu den Eltern,
2. die Ausgestaltung der geschlechtlichen beziehungsweise sexuellen Identität und erste sexuelle Erfahrungen,
3. die Entwicklung von Fähigkeiten und Interessen beziehungsweise die Ausbildung zum Einstieg in den Beruf und
4. die Ausprägung des Wert- und Normensystems (Nogal, 2014, 20, 32).

Das Phänomen der Adoleszenz ist also eine Art psychosoziales Moratorium und somit ein soziokulturelles Konstrukt, was zur Folge hat, dass ein genaues Alter für diese Phase nur schwer bestimmbar ist. Dieses hängt «von den jeweiligen kulturgeschichtlichen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sowie dem Grad der gesellschaftlichen Modernisierung» ab (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 126). Historisch betrachtet wird die Phase der Adoleszenz immer länger und kann je nach dem vom 12. bis zum 30. Lebensjahr dauern, abhängig unter

¹⁰⁰⁰ Selbst das Konzept der Kindheit, wie wir es heute kennen, entstand erst im 18. Jahrhundert, unter anderem mit den Vorstellungen von Rousseau zur zärtlichen Bindung der leiblichen Eltern (und vor allem der Mutter) zum Kind (Metz-Becker, 2016b, 20), siehe auch Kapitel 4.2.1.

anderem von der Ausbildung, der persönlichen Entwicklung und den gesellschaftlichen Umständen der jeweiligen Person (Lange, 2021, 153).¹⁰⁰¹

Die fundamentale Entwicklungsaufgabe der Adoleszenz besteht also in der Ausbildung einer eigenen Identität (Nogal, 2014, 32). Diese Entwicklung findet im Grunde genommen mittels Erfahrungen statt. Die Adoleszenz ist eine Phase der ersten Male, in professioneller, sozialer und sexueller Hinsicht, sie umfasst also eben nicht nur eine (noch ausstehende) sexuelle Initiation, sondern eine grundsätzlich gesellschaftliche.

Wie die obigen Bestandteile dieses Entwicklungsprozesses zeigen, findet in dieser Phase traditionell auch eine Vergeschlechtlichung statt: «Jugendliche werden für ihre ‹Karriere› als ‹Frau› oder ‹Mann› konditioniert» (Gansel, 2004, 135). Dieser Umstand macht die Figur der Adoleszenten für geschlechterspezifische Untersuchungen jeglicher Art besonders interessant, da hier das Potenzial zur Darstellung der Prozesse geschlechtsidentitärer Entwicklung und Selbstfindung besonders gross ist.

Berücksichtigt man den Umstand, dass das Konzept der Jugend beziehungsweise der Adoleszenz stark von den gesellschaftlichen Entwicklungen beeinflusst sind, lässt sich die These aufstellen, dass auch die zugrundeliegende Denkfigur der Jungfrau beziehungsweise ihre Figuren ein grossen Wandel unterlegen sind, denn:

Die *Jugendbilder*, die innerhalb einer Gesellschaft existieren, wie der *reale* Status von Jugend, haben – so ist zu betonen – eine entscheidende Bedeutung für die entsprechende literarische Gestaltung von Adoleszenz (Gansel, 2000, 162).

Inwiefern dies für die Denkfigur der Jungfrau in der rätoromanischen Literatur zutrifft, wird die nachfolgende Analyse zeigen.

5.2 Marlengia: Da la Giunfra grischuna tar la Matta da culm

Der Roman *Marlengia* von Gion Deplazes erschien 1980. Er handelt von einem Jahr im Leben der Protagonistin Marlengia. Im ersten Kapitel des Romans werden zwei Familien in einer Romeo-und-Julia-Situation präsentiert, die gutschätzige Familie von Marlengia mit ihren Eltern Giachen Laus und Barla und die auf der anderen Seite des Flusses wohnende Familie des Bistgaun ziep, seiner Frau Catrina und ihrem gemeinsamen Sohn Gion Flurin. Bei einem Lawinenniedergang kommt Gion Flurin der Familie von Marlengia zu Hilfe. Eine Beziehung zwischen den beiden bahnt sich an, wogegen die Eltern nichts (mehr) einzuwenden haben (Walther, 1993b, 772). Im weiteren Verlauf der Geschichte soll eine Lawinenüberbauung gebaut werden, und auswärtige Arbeitskräfte kommen ins Dorf, darunter Giovanni, der bei Marlengias Familie ein Zimmer bekommt. Gion Flurin verbringt währenddessen den Sommer als Hirt auf der Alp und wird gelegentlich von Marlengia besucht. Gleichzeitig findet sie jedoch auch Gefallen an Giovanni. In einer Gewitternacht flüchtet sie sich ängstlich zu diesem ins Bett.

¹⁰⁰¹ Es lassen sich jedoch auch bestimmte Statuspassagen definieren. So erreichen Kinder heute bereits im Alter von 10 Jahren oder früher die Statusmerkmale der Erwachsenen in Bezug auf digitale Kompetenz, Mediennutzung, Konsum oder Freizeit. Mit 16 kommen Kompetenzen im Bereich von Politik und Kultur hinzu. Den beruflichen und partnerschaftlichen Erwachsenenstatus erreichen sie jedoch oftmals erst zwischen 25 und 30 (Lange, 2021, 153).

Bei einem Baustellenunglück wird Giovanni schwer verletzt und muss ins Spital. Als Marlengia ihn dort besucht, stellt sich heraus, dass er bereits eine (italienische) Braut hat. Marlengia bleibt enttäuscht und alleine zurück.

In Analysen und Rezensionen wird besonders die Wichtigkeit des Wetters beziehungsweise der Natur und Bergwelt für die Entwicklung der Erzählung betont (Bezzola, 1981; Tuor, 1981; Walther, 1993b, 722f.). «L'aura ed ils cuolms ein nossa sort», schliesst Leo Tuor seine Analyse mit den Worten Marlengias (Tuor, 1981, 152), womit auch die Thematik von Schicksal, Schuld oder Zufall, die im Text ebenfalls eine Rolle spielt, angesprochen wird.

Eine Analyse zur Figur Marlengia existiert in dem Sinne nicht, jedoch widmet Leo Tuor ihrer Person eine Art literarischen Essay, der in ihren Charakter einführen soll, aber eher Verwirrung stiftet als erklärt. Zu Beginn erläutert Tuor, dass den Lesenden die Figur vor allem in Pro- und Epilog nahekomme, beim Reflektieren der Ereignisse. Während der Erzählung sei dies nicht der Fall (Tuor, 1981, 151). Weiter erklärt die Cumissiun Litterara der *Litteratura 4* (in diesem Fall Clo Duri Bezzola) in ihrer Bewertung des Romans, dass Marlengia als Person in der Erzählung nicht so entwickelt werde, wie es zu erwarten wäre (Bezzola, 1981, 234). Ausserdem kommen Iso Camartin und Chasper Pult in der Sendung *Critica Litterara* von Radio Rumantsch 1980 zum Schluss, dass die Beschreibung der Gesellschaft im Werk zwar sehr gelungen sei, die Liebesgeschichte und auch die Psychologie von Gion Flurin und Marlengia aber antiquiert und deren Liebesleben almodisch (Signorell et al., 1980). Im Folgenden soll deswegen untersucht werden, inwiefern Marlengia Vorstellungen und Ideale verkörpert, die der Denkfigur der Jungfrau zuzurechnen sind und ob diese Ideale durch die Darstellung der Figur und den erzählerischen Kontext schlicht reproduziert oder auch hinterfragt und/oder erweitert werden.

5.2.1 Die Jungfrau in Nöten: Reproduktion eines Stereotyps

Bereits bei Marlengias erstem Auftreten in der eigentlichen Erzählung (der Prolog wird an dieser Stelle ausgenommen) erweist sie sich in Bezug auf ihre dort beschriebenen Eigenschaften als Verkörperung der Denkfigur Jungfrau. So ist sie ängstlich, abergläubisch und besorgt (Deplazes, 1980, 13f.). Sie fürchtet sich, weil sie eine Spinne gesehen hat, was Unglück für die Familie bedeute (Deplazes, 1980, 13). Während sie dies jedoch als Symbol deutet und Angst bekommt, versucht ihr Vater Giachen Laus, das Auftauchen der Spinne rational zu erklären (die Frauen hätten das Haus überheizt und die Spinne aus dem Winterschlaf geweckt, ebd. 13). Und bereits in dieser Szene ärgert er sich auch über «die Frauen», womit er natürlich seine Tochter und seine Frau meint, jedoch erfährt die Aussage durch diesen Ausdruck auch eine gewisse Generalisierung: «Sche las femnas ferdavan ch'el veva da far cul snuezzi, lu paupra, lu mava la malaura pér anen»¹⁰⁰² (Deplazes, 1980, 13). Der Vater reproduziert hier ein traditionelles Frauenbeziehungsweise Männerbild, beruhend auf den dualen Geschlechtscharakteren: Die Frauen seien von Ängsten und Emotionen geleitet, die Männer müssen Ruhe bewahren, mit Verstand und Rationalität handeln.

1002 «Wenn die Frauen Wind davon bekämen, dass er es mit der Angst zu tun bekommen hatte, dann Gnade ihm, dann würde das Donnerwetter erst richtig losgehen» (VC).

Als seine Frau Barla hinzukommt und aus Angst vor der drohenden Lawinengefahr aufgrund des Unwetters fliehen möchte, verbietet er es ihr mit den Worten «Ti eis da Foppas e restas»¹⁰⁰³ (Deplazes, 1980, 14), wobei er nicht einmal den Kopf von der Zeitung hebt. Damit wird gezeigt, dass Giachen Laus die (durchaus berechtigten) Ängste seiner Frau nicht ernst nimmt. Die Hierarchie ist klar. Was der Vater sagt, ist Gesetz. Sein Argument ist ein durch und durch patriarchales: Sie sei aus Foppas und habe deswegen zu bleiben. Foppas ist der Ort, an dem sie leben, das Haus des Ehemanns Giachen Laus. Auch wenn seine Frau Barla also eigentlich nicht unbedingt von dort stammt, wurde sie durch ihre Heirat in diesen Haushalt integriert, sie gehört als domestizierte Frau (zu) ihrem Mann, zum Haushalt in Foppas. Demnach muss sie dort zu bleiben, auch wenn Gefahr droht. Sie kann gar nicht weg, sie gehört zu diesem Ort, seinem Haus, so die Logik von Giachen Laus. Gleichermaßen gilt für seine Tochter Marlengia, solange sie ledig bleibt.

Dadurch, dass die Frauen an dieser Stelle zu beten beginnen, während er die Zeitung liest, wird noch einmal der Unterschied zwischen Giachen Laus und den beiden Frauen betont. Die Symbolik könnte nicht deutlicher sein: männlich konnotiertes Wissen gegenüber weiblicher Religiösität. Als die Lawine kommt, legt jedoch auch Giachen Laus die Zeitung weg und betet zusammen mit seiner Familie. Seine Tochter sucht Zuflucht bei ihm, umarmt ihn, nachdem die Lawine niedergegangen ist und das Haus begraben hat. Er jedoch macht sich von ihr los und sucht nach einer Möglichkeit sich aus dem Haus zu befreien, während die beiden Frauen zueinander finden «ed han cuntuau culla orazion chignadas ina en l'autra sper la pegna ch'ei aunc caulda»¹⁰⁰⁴ (Deplazes, 1980, 15). Die bürgerlichen Geschlechtscharaktere finden sich hier ebenfalls wieder: der aktive, handelnde Mann und die passive, religiöse, emotionale Frau (Hausen, 1976). Gerettet werden die drei dann jedoch von einem anderen Mann, von Gion Flurin, dem Nachbarn und Hirten der Alp Naustgel. Als Letztes zieht er Marlengia aus dem verschütteten Haus, wobei sie sich selbst kaum bewegen kann:

Gion Flurin sto dar grond sustegn, pertgei las combas disgeschan. El senta il tgierp tremblont sco quel dils cavreuls ch'el ha liberau iersera pér tard ord la neiv ch'ei pudevan ni anavon ni anavos. Purtond els in suenter l'auter tochen en nuegl pign, senteva el mintgamai lur cors alterai a battend. Mo ei fagevan schiglioc buca la minima resistenza, gest sco ussa la Marlengia. Anzi, el veva il sentiment ch'ella sepusi senza fraud viers el, mo gudend la segirezia da siu agir en in mument ch'il mund pareva da curdar ord siu esser¹⁰⁰⁵ (Deplazes, 1980, 17).

1003 «Du bist aus Foppas und bleibst» (VC).

1004 «[U]nd aneinandergeklammert neben dem noch warmen Ofen mit dem Gebet fortfahren» (VC).

1005 «Gion Flurin muss stark unterstützen, weil die Beine versagen. Er spürt den zitternden Körper, wie den der Rehe, die er gestern Abend spät aus dem Schnee befreit hatte, als sie weder vor noch zurückkonnten. Während er sie eines nach dem andern in den kleinen Stall trug, spürte er jedes Mal ihre aufgeregt klopfenden Herzen. Ansonsten war jedoch kein Widerstand zu spüren, genau wie jetzt bei Marlengia. Im Gegenteil, er hatte den Eindruck, dass sie sich unabsichtlich an ihn lehnte, die Sicherheit seines Handelns geniessend, in einem Moment, da die Welt aus den Fugen geraten zu sein schien» (VC).

Marlengia ist hier im wahrsten Sinne des Wortes eine Jungfrau in Nöten. Und nicht nur das: Gion Flurin vergleicht sie gedanklich mit den Rehen, die er am Abend zuvor aus dem Schnee gerettet hat. Ähnlich wie das Einhorn (Moore, 1982, 51) steht das Reh für Unschuld, Schüchternheit und Schreckhaftigkeit und wird oft mit der Jungfrau in Verbindung gebracht (Zerling, 2012, 249). Gleichzeitig stehen ihre «einschmeichelnden Blicke» für «Liebe, Sinnlichkeit und Sanftmut, ihre reizenden mutwilligen Sprünge» für «Lebensfreude» (Zerling, 2012, 248). In dieser Symbolik steht das Reh denn auch oft für die Frau, die vom Mann, dem Jäger gejagt wird. Hier wird das Motiv anders angewendet, Gion Flurin ist nicht Jäger, sondern als Hirte Retter beider, des Rehs und der Jungfrau. Gleichzeitig nimmt er sowohl die Rehe als auch Marlengia bei der Rettung stark körperlich wahr, Marlengia scheint sich an ihn zu pressen, jedoch «senza fraud» (Deplazes, 1980, 17), ohne böse Absicht, unabsichtlich. Es ist ihr nicht bewusst, dass ihr Handeln möglicherweise etwas bei ihm auslösen könnte; die körperliche Nähe geschieht ohne sexuelle Absicht ihrerseits, unschuldig. Gleichzeitig bedeutet das Wort «fraud» auch Frevel oder Wilderei, was wiederum zur Tiermetapher des Rehs passt. Das Reh selbst kann nicht freveln, es kann jedoch gefrevelt werden.¹⁰⁰⁶

Diese Rettung führt zu einer Verbindung zwischen Marlengia und Gion Flurin. «Dieus paghi, Gion Flurin, quei emblid jeu mai»¹⁰⁰⁷ (Deplazes, 1980, 17), sagt sie zu ihm. Der Grundstein für die Beziehung scheint gelegt. Mehr erfährt man in diesem Kapitel allerdings nicht von Marlengia. Der Rest des Kapitels wird aus der Sicht von Gion Flurin erzählt, der Giachen Laus und seine Familie mit zu sich nach Hause nimmt und stolz auf sich ist («In tal sentiment ha el aunc mai giu»¹⁰⁰⁸ (ebd. 21).

Die beiden jungen Leute beginnen ein Verhältnis, und im Frühling lädt Gion Flurin Marlengia aufs Maiensäss zum Sahneessen ein, obwohl eigentlich im Maiensäss seit Jahren kein Käse mehr hergestellt wird und es deswegen eigentlich auch keine Sahne gibt. Deswegen muss er extra die alten Geräte säubern und wieder einsatzfähig machen. Lang und breit wird beschrieben wie Gion Flurin Käse macht, um Sahne zu bekommen (ebd. 23ff.). Außerdem putzt er Stube und Stall und die Tiere für den Besuch von Marlengia (ebd. 25).

Marlengia lässt ihn unabsichtlich warten, aber als sie schliesslich kommt, umarmt sie ihn «senza la minima retenentscha» (ebd. 29). Sie ist locker und neugierig, schaut sich in der Hütte um (ebd. 29), umarmt ihn und zeigt ihm offen ihre Zuneigung. Sie stört ihn damit immer wieder bei seinen Vorbereitungen und verschüttet sogar fast die Sahne. All das wirkt spielerisch und kindlich, was noch verstärkt wird durch den Kommentar der Erzählstimme, Gion Flurin habe beinahe mit ihr schimpfen müssen, um sie davon zu überzeugen, mit ihrem Tun aufzuhören. Marlengia sei dann fast etwas beleidigt gewesen. Gion Flurin weist sie schliesslich an, den Tisch zu decken. Danach sitzen «ils dus inamurai da cuolm»¹⁰⁰⁹ (ebd. 29) friedlich am Tisch und essen die Sahne.

Dieses Kindliche, Spielerische, Unschuldige passt perfekt zur Denkfigur der Jungfrau beziehungsweise zum Frauenbild der Kindfrau. In dieser Szene wirkt Marlengia wie ein Kind

¹⁰⁰⁶ Mehr dazu weiter unten und in Kapitel 5.2.3.

¹⁰⁰⁷ «Gott vergelts, Gion Flurin, das vergesse ich nie» (VC).

¹⁰⁰⁸ «[S]o hat er sich noch nie gefühlt» (VC).

¹⁰⁰⁹ «[D]ie beiden Verliebten aus den Bergen» (VC).

im Spiel. Durch die Zurechtweisung von Gion Flurin, der ihr eine Aufgabe erteilt, erfolgt in gewisser Weise eine Domestizierung. Sie wird von ihm an ihren Platz, ihre Rolle an seiner Seite verwiesen. Dies geschieht kurz darauf noch einmal, als Marlengia ihm schauerliche Sagen erzählt und er Angst bekommt. Er versucht ihr erst mit Argumenten entgegenzukommen, doch als sie nicht mit Erzählen aufhört, greift er körperlich ein: «peglia ad ella entuorn culiez e tegn cun ina palma maun ad ella la bucca»¹⁰¹⁰ (ebd. 32). Der Übertretung der Geschlechtscharaktere (sie macht ihm Angst) wird mit körperlicher Gewalt entgegengewirkt. Danach sagt sie nichts mehr dazu.

Das Rendez-vous findet ein unromantisches Ende, weil Gion Flurin die Kühe melken muss. Von dem Moment an, als die Arbeit ruft (beziehungsweise die Kühe rufen), ist Marlengia zweitrangig. Als sie geht, schaut er nicht mal (respektive zu spät) von der Arbeit auf (ebd. 33). Seine Prioritäten liegen bei der Arbeit, während sie gerne noch mehr Zeit mit ihm verbringen würde/verbracht hätte. Hier beginnt die Zementierung eines Stereotyps, das im Laufe der Erzählung immer weiter vorangetrieben wird, nämlich das des Bauern und Berglers, der nur seine Kühe im Kopf hat respektive zu diesen eine engere Verbindung hat als zu seinen Mitmenschen (z. B. ebd. 59, 83, 127, 152, 160).

Als Gegenpart zu diesem Stereotyp wird ein anderes Stereotyp eingesetzt: Giovanni, der italienische Gastarbeiter, der den Lawinenschutz bauen soll.¹⁰¹¹ Auch dieser wird von Marlengia bewundert, und auch hier ist die Sicherheit entscheidend, die er ihr bietet: «Stuein nus propi, propi buca temer la lavina, ina ga ch'il mir stat?» damonda la Marlengia ed admira cun dus egl s sco ina cavrola la segirezia e savida dil Giovanni.»¹⁰¹² (ebd. 91). Sie hingegen wirkt kindlich und naiv, was sprachlich dadurch noch betont wird, dass sie das Wort «propi» in ihrer Suche nach Bestätigung verdoppelt. Auch wird Marlengia erneut mit einem Reh verglichen, genauer gesagt mit einer Ricke («cavrola»). Marlengia befindet sich also in Bezug auf Giovanni wie schon in Bezug auf Gion Flurin vor allem zu Beginn in der Rolle der unschuldigen Jungfrau. Sie ist empfänglich für Komplimente, errötet jedoch, wenn sie sie bekommt (ebd. 67).

Mit der Zeit wird sie etwas kecker. Sie macht Giovanni schöne Augen (ebd. 113), kichert, ziert sich zwar, als Giovanni sie zu verführen versucht, aber freut sich über Aufmerksamkeiten und Annäherungsversuche – wie Gion Flurin zu seinem Leidwesen erfahren muss (ebd. 160). Außerdem trägt sie eine rote Bluse (die Farbe der Liebe, Erotik, Leidenschaft), damit Gion Flurin sie auch vom Maiensäss aus im Dorf beobachten kann (ebd. 33, 59, 81, 107 etc.). Sie scheint für beide Männer Gefühle zu hegen, und in gewisser Weise auch beide für sich einzunehmen zu wollen, was sich auch in der Szene zeigt, in der sie die Zöpfe für das Kirchweihfest backt. Erst entscheidet sie, zwei zu backen, einen fürs Frühstück und einen für Gion Flurin, weil es Tradition ist, dass die Hirten ihre Auserwählten zum Fest besuchen. Nachdem sie die beiden Zöpfe fertig geformt hat, fällt ihr jedoch Giovanni ein, ein Gedanke, der sie so abrupt überkommt, dass es ihr Angst macht. Sie rechtfertigt ihren Gedanken damit, dass er so hart arbeitet und auch einen Zopf verdient hätte, woraufhin sie entscheidet, Gion Flurins Zopf ein

1010 «Er packt sie um den Hals und hält ihr mit der Handfläche den Mund zu» (VC).

1011 Giovanni wurde als Ester fatal in Kapitel 3.4.3 eingehend analysiert.

1012 «Müssen wir die Lawine wirklich, wirklich nicht mehr fürchten, wenn die Mauer einmal steht?» fragt Marlengia und bewundert mit Rehaugen die Sicherheit und das Wissen von Giovanni (VC).

wenig kleiner zu machen und aus dem Rest einen für Giovanni zu formen (ebd. 125). Sie macht sich jedoch Gedanken darüber, was dieser denken mag, wenn er den kleineren Zopf bekommt:

Sa tgei ch'el di, sch'el survegn la pintga? Lu eis el puspei ina ga permalaus. Il davos temps eis el enqualga schi sensibels e permalaus ch'ins sa strusch tgei tertgar. Ussen in di eis el staus da quietar mo cun schar dar ina buna silla vesta. Lu ha el puspei ris ed ei staus dalla buora¹⁰¹³ (Deplazes, 1980, 125f.).

Hier wird klar, dass Giovanni Marlengia manchmal emotional erpresst. Er spielt den Beleidigten, um ihr einen Kuss abzuringen. Erst dann ist er wieder fröhlich. Marlengia denkt sich jedoch nichts dabei, im Gegenteil, es gefällt ihr auch, dass er anders ist, obwohl sie offenbar weiss, dass er nicht verstehen will «ch'ins letga buca giu mintga matta ch'ins entaupa»¹⁰¹⁴ (ebd. 126). An dieser Stelle wird das Stereotyp des südländischen, heissblütigen Machos zementiert. Giovanni sei aufbrausend, emotional, offen, sage, was er denke, könne bisweilen aber auch kleinlich und nachtragend sein. Demgegenüber steht ein «nus» («Wir») bestehend aus den Leuten aus dem Dorf, aus Marlengia selbst, aber vor allem aus den Männern Gion Flurin und Giachen Laus, die so anders sind als Giovanni, die nicht kommunizieren oder nicht sagen, was sie denken und fühlen, oder wenn ,dann höchstens zu ihren Kühen (ebd. 126).¹⁰¹⁵

Pünktlich zum Kirchweihfest kommt ein Unwetter auf und verhindert, dass Gion Flurin von der Alp herab zu Besuch kommt. Marlengias Eltern gehen früh zu Bett, sie jedoch fürchtet sich vor dem Gewitter. Als sie Giovanni davon erzählt, sagt er zu ihr «Ti tema nuot, jeu dormel cun tei»¹⁰¹⁶ (ebd. 128). Wieder ist es ihr Sicherheitsbedürfnis, das sie zu Giovanni treibt:

«Mira Marlengia, ti tremblas e has freid. Jeu mettel tei a letg.» Il Giovanni embratscha ella ed ella senta sia calira sco era sia segirezia.
 Cheu encunter dat ei buca resistenza.

Sco sch'eい fuss la mumma selai ella metter a letg ed accepta era ch'il Giovanni semetta sper ella sut ils medems pons. El tila ella puspei a sesez, ed ella gauda quella calira¹⁰¹⁷ (Deplazes, 1980, 129).

¹⁰¹³ «Was er wohl sagt, wenn er den kleinen bekommt? Dann ist er bestimmte beleidigt. In letzter Zeit war er oft so sensibel und beleidigt, dass man kaum wusste, was davon zu halten war. Letztlich war er einmal nur dadurch zu beruhigen, dass er [ihr] die Wange küssen durfte. Dann hat er wieder gelacht und war guter Laune» (VC).

¹⁰¹⁴ «[D]ass man nicht jedes Mädchen ableckt, das man trifft» (VC).

¹⁰¹⁵ Ein weiteres Stereotyp, wenn nicht gar offene Xenophobie, zeigt sich in der Figur des Türken. Dieser ist Giovannis Konkurrent auf der Baustelle. Er ist Moslem (Deplazes, 1980, 138), also noch Fremder als der zumindest katholische Giovanni (auch wenn dieser sich in der Kirche nicht so devot verhält, wie die übrigen Leute im Dorf) und provoziert Giovanni mit derben Sprüchen über Marlengia (ebd. 149f.). Er treibt die Arbeiten auf der Baustelle in einer Art und Weise voran, die Giovanni für gefährlich hält (ebd. 142ff.) und die am Ende auch dazu führen, dass dieser einen Unfall hat.

¹⁰¹⁶ «Hab keine Angst, ich schlafe mit dir» (VC).

¹⁰¹⁷ «Schau Marlengia, du zitterst und frierst. Ich bringe dich ins Bett.» Giovanni umarmt sie, und sie spürt seine Hitze und seine Sicherheit.

Dagegen gibt es keinen Widerstand.

Als wäre er die Mutter lässt sie sich von ihm ins Bett legen und erlaubt auch, dass Giovanni sich zu ich unter die Decke legt. Er zieht sie wieder an sich und sie geniesst diese Wärme.» (VC).

Seinem Beschützerverhalten kann sie nicht widerstehen. Die Formulierung «sco sch'ei fuss la mumma» zeigt, dass an dieser Stelle eine Grenzübertretung stattfindet. Es wird impliziert, dass Marlengia eigentlich noch zu jung ist, um von jemand anderem als ihrer Mutter ins Bett gebracht zu werden. Trotzdem «lässt» sie es jemand anderes tun und geniesst es auch noch. An dieser Stelle beginnt das Kindliche der Szene mit einer gewissen Erotik zu verschwimmen, die durch das Wort «calira» («Hitze») impliziert wird.

Giovanni beginnt sie zu streicheln: «In maun temerari, adina pli temerari dil Giovanni carsina la matta che teidla cun bucca mesa aviarta co il stemprau scua sur ils tetgs e baghetgs dall'ucliva.»¹⁰¹⁸ (Deplazes, 1980, 130). Auch hier erscheint Marlengia sehr kindlich und unerfahren. Sie staunt mit offenem Mund über das Gewitter, während Giovannis Hand sie streichelt.¹⁰¹⁹ Als sie erneut sagt, dass sie sich fürchtet, rät er ihr, die Augen zu schliessen. Es kommt zum Geschlechtsverkehr, was in der folgenden Formulierung zum Ausdruck kommt: Ihre Körper vereinen sich, ohne dass sie den Willen oder die Kraft hat zu widerstehen (ebd. 131). Danach schlafen sie ein.

Einige Tage später taucht Gion Flurin endlich auf und erwischt prompt Marlengia beim Flirt mit Giovanni (ebd. 160f.). Daraufhin geht er (ohne Marlengia zu konfrontieren) zu seiner Mutter Catrina, die ihm von Marlengias Verhältnis erzählt, da die Gerüchte darüber sich bereits im Dorf verbreitet haben (ebd. 163).

Grund für die Gerüchte ist Giovannis Streit mit einem seiner Mitarbeiter, dem «Türken». Dieser macht bereits relativ früh in der Erzählung Andeutungen zu einer möglichen Beziehung zwischen Giovanni und Marlengia, was diesem mal gefällt, mal missfällt. Der Türke ist der einzige in der gesamten Erzählung, der Marlengia als Jungfrau bezeichnet, allerdings nicht ohne deren Jungfräulichkeit gleich wieder in Frage zu stellen: «Biala purschala, ni silmeins bunamein, neve. Eisi buca ver fors?»¹⁰²⁰ (ebd. 94). An dieser Stelle gelingt es Giovanni noch ruhig zu bleiben. Zu wenig weit fortgeschritten ist seine Beziehung zu Marlengia, zu wenig konkret ist die Beleidigung. Marlengias Jungfräulichkeit in Frage zu stellen reicht nicht aus als Provokation, auch wenn es reicht, ihn innerlich wütend zu machen. Als der Türke Marlengia später in der Erzählung (nach Giovannis und Marlengias Liebesnacht) vor versammeltem Dorfe als Hure bezeichnet («e bialas pitaunas scutinan quei en bufatgas notgs da mèl»¹⁰²¹, ebd. 150), kommt es zur Schlägerei und das ganze Dorf weiss danach Bescheid über Giovanni und Marlengia.

Catrinas Urteil geht denn auch in eine ähnliche Richtung, wie das des Türken: «biala tgilutta, mein'en caplutta»¹⁰²² (ebd. 163), womit sie im Grunde nichts anderes sagt, als dass schöne Frauen sündhaft sind, dass Marlengia also aufgrund ihres Aussehens gar nicht anders

¹⁰¹⁸ «Giovannis tollkühne Hand wird immer tollkühner, liebkost das Mädchen [junge Frau], das mit offenem Mund zuhört, wie das Gewitter über die Dächer und Gebäude des Weilers fegt» (VC).

¹⁰¹⁹ Die Allegorie der Hand, die stellvertretend für den Mann tätig wird, findet sich in einer ähnlichen Form auch in der Kurzgeschichte *Il maun* von Elvira Pünchera. Der Text wurde im Jahr 2000 beim Premi Term Bel eingereicht (Pünchera, 2009). Darin geht es um die sexuelle Misshandlung eines Mädchens, wobei der Täter immer nur in Form einer Hand auftritt, die ihr diese Dinge antut.

¹⁰²⁰ «Eine hübsche Jungfer, oder zumindest beinahe, nicht wahr. Stimmt das vielleicht gar nicht?» (VC).

¹⁰²¹ «[U]nd schöne Huren flüstern dies in sanften Honignächten» (VC).

¹⁰²² «Je schöner der Hintern, desto weniger sitzt er auf der Kirchenbank» (frei übersetzt, VC).

konnte, als Gion Flurin zu betrügen. Gion Flurin sagt nichts dazu, kehrt jedoch am nächsten Morgen in aller Frühe zu seinen Kühen zurück.

Als Giovanni verletzt wird, ist Marlengia voller Mitgefühl und beharrt in der ihr eigenen Naivität darauf, ihn besuchen zu gehen, was dann am Ende dazu führt, dass sie herausfindet, dass Giovanni bereits eine Braut hat. Marlengia bleibt alleine zurück, denn auch Gion Flurin meldet sich nicht mehr, auch nicht nach der Alpentladung und nicht einmal «per dir ad ella il bor»¹⁰²³ (Deplazes, 1980, 179).

Marlengia ist stark an der Denkfigur der Jungfrau ausgerichtet und verkörpert durch ihren Charakter auch einige Stereotype ebendieser Denkfigur (zum Beispiel jenes der Jungfrau in Nöten). Dadurch dass auch ihre Umgebung, das heisst die anderen Figuren (abgesehen von Catrina), sie als Jungfrau wahrnehmen, entstehen jedoch auch Konflikte. Nämlich genau dann, wenn sie sich nicht so verhält, wie man es aufgrund der Idealisierung der Jungfrau vermuten könnte, das heisst, wenn sie sich für Giovanni zu interessieren beginnt. Die Erzählung beruht also auf dem Reiz des Paradoxons der Jungfrau, auf dem Ideal der Jungfräulichkeit und der Zerstörung derselben.

5.2.2 Der familiäre Kontext und seine erzählerische Funktionalisierung

Anders als der Titel des Romans vermuten lässt, wird die Geschichte Marlengias nicht aus ihrer Perspektive erzählt. Tatsächlich handelt es sich um eine Erzählung, in der die omniziente Erzählerfigur Wertungen vornimmt oder einordnet und ausserdem – und dies ist für das Verständnis der Erzählung besonders wichtig – immer wieder die Perspektive der einzelnen Protagonisten und Protagonistinnen einnimmt und die Geschehnisse aus deren Sicht schildert.¹⁰²⁴ Die Perspektivenwechsel führen dazu, dass man jeder Figur einmal nahekommt und ihre Beweggründe kennenlernenlernt.

Selbst Giovanni, in seiner Rolle eher der Antagonist in der Erzählung, wird den Lesenden in einigen solchen Momenten nähergebracht, indem gezeigt wird, welche Gefühle er für Marlengia hegt (ebd. 118) oder welche Fremdenfeindlichkeit ihm entgegengebracht wird (ebd. 119). Die Perspektive ist somit dafür verantwortlich, dass die Charaktere Tiefe und Diversität erhalten, dass von gängigen Vorstellungen und Normen abgewichen wird, dass Grenzen und Dichotomien verwischt werden.

Dass die Darstellung der Figuren dabei nicht vorurteilsfrei sind, zeigt zum Beispiel die Darstellung des Türken. Selbst als die Erzählung seine Perspektive zeigt, wirkt dieser noch böse und schadenfroh – er plant Giovanni zu verletzen und es wie einen Unfall aussehen zu lassen. Es wird jedoch eine Erklärung für seine Wut geboten: «Ils Svizzers tegnan tuts cul Talian ed el ei persuls»¹⁰²⁵ (ebd. 96). Er fühlt sich noch stärker ausgegrenzt als Giovanni, er fühlt sich als Ausländer zweiter Klasse sozusagen, doppelt diskriminiert, als Ausländer und Muslim.

1023 «[U]m ihr die Meinung zu sagen» (VC).

1024 An zwei Stellen scheint sogar Giachen Laus Ich-Erzähler zu sein. Dies wirkt jedoch sehr willkürlich und macht erzählerisch wenig Sinn, sodass hier eher von einem Fehler ausgegangen werden muss (Deplazes, 1980, 71, 137). Außerdem erzählt einmal der Bauleiter in einer Art indirekten Rede in Ich-Form, was ebenfalls vom üblichen Erzählmuster abweicht (ebd. 168). Möglicherweise fehlen hier aber auch einfach die Anführungszeichen.

1025 «Die Schweizer halten alle zum Italiener und er ist alleine» (VC).

Meistens werden jedoch die Perspektiven von Marlengia, Gion Flurin und ihrer Familienmitglieder eingenommen, wobei die Beziehungen dieser Personen zueinander beleuchtet werden. Dadurch, dass diese Verhältnisse im Zentrum stehen, entsteht schnell der Eindruck eines Familienromans, dessen erzählte Zeit zwar nur ein Jahr dauert und eigentlich einen Ausschnitt aus dem Leben Marlengias schildert, der aber durch Rückblenden beziehungsweise Erinnerungen der Eltern auch das Leben der vorherigen Generation thematisiert.

Am deutlichsten zeigt sich die erzählerische Wirkung der Perspektivenwechsel an der Figur Catrina. So ist sie neugierig (was als eine typisch weibliche Eigenschaft bezeichnet wird, jedoch als eine negative) und mischt sich in die Dorfpolitik ein (was auch 1980 für Frauen noch verpönt gewesen zu sein scheint, obwohl zu diesem Zeitpunkt praktisch alle Gemeinden der Surselva das Frauenstimm- und Wahlrecht bereits eingeführt hatten). Interessant ist die Wertung ihres Mannes zu diesen Charaktereigenschaften. Während Catrina vom Dorf dafür verspottet wird, neugierig und bestimmt zu sein, ist ihr Mann Bistgaun überzeugt von dem, was sie sagt: «Marveglia ei enzenna dad intelligenza.»¹⁰²⁶ (ebd. 49). Sie sei informiert und wisse, wie die Dinge laufen. Er verlässt sich deswegen auf ihr Urteil und tut, was sie sagt, was ihm auch Spott einbringt (ebd. 51).

Während Catrinas Neugier von ihrem Mann als Zeichen von Intelligenz gewertet wird, sieht der Erzähler dies anders. In der Beschreibung ihrer Rede vor dem Gemeinderat (wo sie «bunamein per veta duronta»¹⁰²⁷ spricht, ebd. 147), wird sie beispielsweise als verwirrt bezeichnet, weil sie in ihrem Eifer Personen verwechselt (ebd. 147). Auch wird sie als unbarmherzig beschrieben, jagt sie doch ihren Mann zur Bergmesse, obwohl dieser hinkt (ebd. 101), wobei es ihr am wichtigsten ist, nicht ins Gerede zu kommen. Bistgaun steht in der Wahrnehmung der anderen Figuren oft als Witzfigur da, der unter der Fuchtel seiner Frau steht.¹⁰²⁸

Aus der Perspektive von Gion Flurin und Marlengia erscheinen sowohl Catrina als auch Giachen Laus als negativ, da diese gegen die Beziehung ihrer Kinder sind. Catrina scheint intrigant, Giachen Laus verstockt und hart. Die oben genannten Perspektivenwechsel erklären jedoch, woher diese Abneigung kommt. So erhalten die Figuren mehr Tiefe, man erfährt mehr über ihre Entwicklung, und der Status als reine Antagonisten bleibt ihnen erspart.

Barla, Marlengias Mutter und Giachen Laus' Frau, arbeitete in ihren Jugendjahren im Unterland, wo sie in einen polnischen Soldaten verliebt war, der mit einem anderen polnischen Soldaten sogar um sie gekämpft hatte. Aus dieser Liebschaft ist jedoch nichts geworden (ebd. 168) und sie kam nach Hause zurück. Dort lernte sie Giachen Laus kennen, der zu dieser Zeit jedoch bei Catrina «a mattauns»¹⁰²⁹ (ebd. 23) ging, oder wie es aus Catrinas Perspektive heisst: «Ella, la Catrina, fuva stada plirs onns la preferida dil ‹Barun da Laus›, dil giuven gerau Giachen Laus.» (ebd. 36). Mit dem Auftauchen von Barla war es damit vorbei. Catrina wird von Burschen in den Fluss geworfen und wird deswegen seither «Catrina dil dutg» genannt (ebd. 22), wobei

1026 «Neugier ist ein Zeichen von Intelligenz» (VC).

1027 «[F]ast ein Leben lang» (VC).

1028 Mehr dazu in Kapitel 4.4.2.

1029 «Ir a mattauns» war eine Tradition, bei der die jungen Burschen des Dorfes eines oder mehrere Mädchen besuchten um diesen ihre Aufwartung zu machen und in gewisser Weise um sie zu werben. Das Dicziunari Rumantsch Grischun übersetzt «ir a mattauns» auch mit «auf den Kiltgang, zu Hengert gehen, fenstern» (DRG 13/653–667).

sie gar vermutet, dass Barla Schuld daran ist. Was damals jedoch wirklich geschehen ist, wird nie geklärt. Die Geschichte kursiert jedoch auch nach Jahren noch im Dorf und ihr Mann wird deswegen auch von den anderen verspottet (ebd. 51), womit gezeigt wird, dass die Schande einer Frau immer auch die Schande ihres Mannes beziehungsweise ihrer Familie ist. Bistgaun diffamiert seinen Kontrahenten Giachen Laus im Gegenzug denn auch mit einer Beleidigung seiner Frau, er nennt sie pulacca (fauler Witz) in Anlehnung an ihren Spitznamen la polacca (die Polin).

Auch wenn Catrina und Giachen Laus sich nicht mögen, so sind sie sich doch in gewissen Dingen erstaunlich einig. Beide sind der Meinung, dass man keine Steine von der Gonda dils Ners für die Lawinenschutzmauer brauchen dürfe (ebd. 147). Und beide möchten nicht, dass ihre Kinder eine Beziehung beginnen. Sie möchten über das Leben ihrer Kinder bestimmen. Giachen Laus geht sogar so weit, dass er sagt, dass er sich nicht auf seine Frau verlassen könne, wenn es darum gehe diese Beziehung in die Schranken zu verweisen, jedoch sehr wohl auf Catrina (ebd. 22), womit er gar nicht so unrecht hat.

Während Catrina bereits zu Beginn der Beziehung Gion Flurin und Marlengia hinterherspioniert und die Romanze auch zu unterbinden versucht, freut sich Barla nicht nur über die sich anbahrende Beziehung der beiden, sondern auch über den Flirt zwischen ihrer Tochter und Giovanni:

Che la feglia plascheva era al Talian, rendeva alla mumma ina certa luschezia e segirezia. Era ad ella fageva ei bein da sentir ina ga ni l'autra ina renconuschientscha. Dapi ch'ella fuva maridada veva ella giu plitost mo da survir che da retscheiver. Schilunsch vess ella saviu dir senz'auter gie tier ina maridaglia dalla Marlengia cul Giovanni, Talian vi ni Talian neu¹⁰³⁰ (Deplazes, 1980, 114).

In der Reflexion der Mutter zeigt sich hier das Bedürfnis nach Anerkennung, das sie in ihrem Leben als Ehefrau und Mutter nicht bekommt und welches sie nun in gewisser Weise durch ihre Tochter bekommen will. Es gefällt ihr, macht sie stolz, dass ihre Tochter dem Giovanni gefällt, der auch ihr, der Mutter gefällt. Deswegen billigt sie den Flirt der beiden. Auf der anderen Seite fürchtet sie, dadurch ihre Tochter zu verlieren, da sie mit Giovanni nach Italien gehen könnte (ebd. 114). Deswegen wäre ihr eigentlich eine Heirat mit Gion Flurin lieber, und so fragt sie ihre Tochter auch immer wieder versteckt nach dieser Beziehung, zum Beispiel indem sie der Tochter vorschlägt eine andere Bluse zu tragen. Sie weiss, dass diese immer die rote Bluse trägt, damit Gion Flurin sie vom Maiensäss aus beobachten kann. Aus ihrer Antwort (sie möchte die Bluse tragen) erfährt sie dann, dass Gion Flurin ihr trotz Giovanni noch wichtig ist (ebd. 114). Die Beziehung zu Giovanni schätzt sie als Spiel ein – «Che la Marlengia capeva da far termagl cul Talian sco il gategl cun la rucla da caltscheuls en stiva caulda, rendeva era la mumma in smiul cuntenza e ventireivla»¹⁰³¹ (ebd. 114) – wobei sie dies vor allem freut, weil

¹⁰³⁰ «Dass die Tochter dem Italiener gefiel, machte die Mutter stolz und gab ihr eine gewisse Sicherheit. Auch ihr tat es gut, das eine oder andere Mal eine Anerkennung zu erhalten. Seit sie verheiratet war, hatte sie vor allem zu dienen statt zu empfangen. Deswegen hätte sie ohne Weiteres Ja sagen können zu einer Ehe zwischen Marlengia und Giovanni, Italiener hin oder her» (VC).

¹⁰³¹ «Dass Marlengia mit dem Italiener zu spielen wusste, wie ein Kätzchen mit dem Wollknäuel in der warmen Stube, verschaffte der Mutter ein bisschen Zufriedenheit und Glück» (VC).

sie denkt, ihre Tochter habe die Sache in der Hand. In ihrer Vorstellung spielt Marlengia mit Giovanni und nicht umgekehrt. Erst gegen Ende des Buches wird klar, wie sehr sie ihren eigenen Charakter in den ihrer Tochter hineinliest, nämlich, als sie über ihre eigenen Erfahrungen als junges Mädchen nachdenkt:

E tgei veva ella fatg auter che ris cun quella schuldada internada che veva ina egliada schi tentativa e fuva schi engrazieivla per mintga segn da simpatia, era sch'el era aunc schi pigns. Siu instinct da matta giuvna e spir giabez veva bingleiti sentiu tgei ch'in vestgiu provocativ, in tgierp lingier ed ina egliada sbrinzlonta pudevan effectuar. Ella gudeva da viver enamiez quei mund da sbrenzlas, nua ch'ei ardeva sco stgeinas e schluppegiava sco en in fuorn¹⁰³² (Deplazes, 1980, 168).

Die junge Barla wird als Femme fatale dargestellt. Es wird beschrieben, wie sie ihre Sexualität und ihre weiblichen Reize nutzte, um mit den Männern zu spielen. Ihr «instinct da matta giuvna» habe ihr gezeigt, wie sie mit diesen umzugehen habe. Es wird also impliziert, dass junge Frauen in ihrem Kern verführerisch sind, dass es zu ihrem Charakter gehört, so zu sein und dass sie es auch geniessen. Barlas Geschichte geht jedoch nicht gut aus. Die Soldaten kämpfen gegeneinander und sie muss nach Hause zurückkehren, wo sie Giachen Laus heiratet und nun eben dieses Leben führt, in dem sie wenig Anerkennung und Liebe erfährt und viel arbeiten muss. Trost findet sie in der Religion, im Dorf gilt sie als sehr fromm. Barla ist also eine Art geläuterte Femme fatale.

Durch ihre Tochter sieht Barla nun jedoch die Chance, noch einmal ein wenig von diesem Glanz und den Funken ihrer Jugend zu erleben, weswegen sie die Beziehung ihrer Tochter zu Giovanni gewissermaßen gutheisst. Ja, bisweilen fördert sie sie sogar, auch wenn sie nicht immer begeistert davon ist. So ist sie es, die als erste nachgibt, als Marlengia Giovanni aufnehmen will (ebd. 62). Später dann geht sie am Abend des Gewitters zu Bett und lässt ihre Tochter alleine mit Giovanni zurück, woraufhin dieser Marlengia ins Bett bringt, während sie sich an ihn lehnt, als wäre er ihre Mutter (ebd. 129) – eine Formulierung, die die Verknüpfung der mütterlichen Verantwortung für das danach Kommende gewissermaßen bereits vorwegnimmt.

In diesem Punkt zeigen sich denn auch Parallelen zur Darstellung der Mutter-Tochter-Beziehung in den bürgerlichen Familiendramen des 18. Jahrhunderts¹⁰³³:

1032 «Was hatte sie anderes getan, als ein bisschen mit den internierten Soldaten zu lachen, die so verlockende Blicke hatten und so dankbar waren für jede noch so kleine Sympathiebekundung. Ihr jungmädchenhafter, spitzbübischer Instinkt hatte schnell gemerkt, was ein provokatives Kleid, ein geschmeidiger Körper und ein funkelnder Blick bewirken konnten. Sie genoss es inmitten dieser Welt voller Funken, wo es brannte wie Feuerholz und knisterte wie in einem Ofen» (VC).

1033 Ein Beispiel dafür wäre das Drama *Emilia Galotti* von Gotthold Ephraim Lessing (Lessing, 1971, erstmals aufgeführt 1772), wobei die Protagonistin Emilia Galotti ganz eindeutig der Denkfigur der Jungfrau zugeordnet werden kann. Diese lässt sich am Ende sogar von ihrem Vater töten, um den Status der Jungfräulichkeit und somit ihre Unschuld und Moral behalten zu können. Bezeichnend ist hierbei, dass sie nicht nur vor der männlichen Sexualität in den Tod flieht, sondern auch vor der eigenen erwachenden weiblichen Sexualität (Ter-Nedden, 2016, V. 313f.).

Sie [die Mutter, VC] wird meist negativ gezeichnet und am Schicksal der Tochter als mitschuldig dargestellt. Die Tochter wird verführt, weil die Mutter dumm, naiv und leichtgläubig die Gefahr, der die Tochter ausgesetzt ist, nicht sieht und sie ihrem Untergang entgegentreibt. Sie ist selber eine verführbare Frau, die durch ihre Tochter die Jugend noch einmal erlebt. Sie ist beeindruckt von dem Glanz und der Herrlichkeit des jungen Herren, der sich für die Tochter interessiert, und hofft auf eine «gute Partie» für sie (Wallach, 1993, 54).

Das Muster ist sehr ähnlich, obwohl Barla nicht derart negativ gezeichnet wird, wie die hier beschriebenen Mütter, die Schuld sind, weil sie ihre Töchter verleiten und in verwerflicher Weise fremdbestimmen.

Ähnlich wie in diesen Werken ist jedoch auch *Marlengia* (anders als ihre Mutter Barla in ihrer Jugend) bisweilen erstaunlich naiv. Ein körperliches Bewusstsein wird aus Marlengias Sicht nie geschildert, im Gegenteil wird sie in den betreffenden Szenen als sehr unschuldig, naiv und unbedarft dargestellt. Gerade in Bezug auf Giovanni zeigt sie sich äusserst passiv und kindlich. Abgesehen von den Blumen, die sie ihm ganz zu Beginn ins Zimmer stellt, und einigen schüchternen Blicken geht kaum eine Avance von ihr aus. Sogar das Backen des Zopfes ist in gewisser Weise fremdbestimmt, weil sie dies ja aus einem schlechtem Gewissen ihm gegenüber tut (Deplazes, 1980, 125).

Umso mehr wird in *Marlengia* die Schicksalhaftigkeit der Geschehnisse betont, indem sie als sich wiederholende Prozesse beschrieben werden. Die Ähnlichkeiten zwischen Mutter und Tochter werden immer wieder unterstrichen, im Negativen wie im Positiven. Die beiden treten oft gemeinsam auf, tun das gleiche, handeln gleich. Sie beten, sind religiös und abergläubisch (ebd. 15f.), sie reagieren aufgeregt auf Neues (ebd. 70) und emotional als Giovanni sich verletzt (ebd. 173). Marlengia übernimmt Arbeiten ihrer Mutter oder erledigt sie wie ihre Mutter dies tut, zum Beispiel bringt sie immer die schönsten Blumen zum Altar der Heiligen (ebd. 122). Folgerichtig wird Marlengia von Catrina als «*Polacca pintga*» bezeichnet (ebd. 38), während Gion Flurin, der zu Marlengias Vater Giachen Laus kein gutes Verhältnis hat, denkt: «*La Marlengia ei ina autra, empau sco sia mumma, lomma e bunatscha. Mo enzatgei malguess ha ella tuttina artau dil Giachen Laus*»¹⁰³⁴ (ebd. 28). Aus Gion Flurins Sicht kommt Marlengias Charakterzug der Unbeständigkeit nicht von ihrer Mutter, sondern von ihrem Vater. Hier unterscheidet sich die familiäre Darstellung denn auch von der des bürgerlichen Trauerspiels, wo der Vater meist die Moral des aufgeklärten Bürgertums repräsentiert und als gänzlich positives Gegenstück zur unvernünftigen Mutter steht.¹⁰³⁵

¹⁰³⁴ «Marlengia ist anders, ein bisschen wie ihre Mutter, weich und lieb. Aber etwas Unbeständiges hat sie trotzdem von Giachen Laus geerbt» (VC).

¹⁰³⁵ «Während die Mutter als ihrer Rolle nicht gewachsen dargestellt wird, wird die des Vaters beinahe überlebensgross.

Er wird nicht nur als ein traditioneller Patriarch gezeigt, der wachsam ist und sein Haus streng regiert, sondern er erscheint auch als liebevoller Vater, der trotz seiner rauen Art sehr auf das Wohl und die wahre Glückseligkeit der Tochter bedacht ist. Er steht der Tochter viel näher als die Mutter. Oft ist er ein wohlmeinender Polterer und überhaupt nicht dumm und naiv. Überall wittert er Gefahr für die Tochter, und sein Zorn und seine Trauer über das Unglück und die Zerstörung der Tochter sind überwältigend. Die Mutter dagegen wird von solchen tiefen Gefühlen ausgeschlossen. Wenn das Unheil über die Tochter hereinbricht und der letzte Vorhang fällt, ist sie nicht mehr da» (Wallach, 1993, 54).

Wenn Gion Flurin in Marlengias Charakter eine Unbeständigkeit ausmacht, kann dies ohne Zweifel bereits als Ankündigung eines möglichen Scheiterns oder zumindest eines Problems in der Beziehung gewertet werden. Mit dem Bezug auf den Vater wird angedeutet, dass ein böser Ausgang der Beziehung bereits in Marlengias Genen angelegt sein könnte. Gleichzeitig scheint auch die familiäre Konstellation gegen die Beziehung zu sprechen. Dass verfeindete Familien nie eine gute Ausgangslage für eine Liebesbeziehung sind, wurde in der Literatur bereits hinlänglich dargestellt – das prominenteste Beispiel dafür ist wohl das Paar Romeo und Julia.

Erzählerisch dient die Darstellung der Familiengeschichte und der Beziehung der einzelnen Familienmitglieder untereinander respektive deren Sicht aufeinander dazu, eine Unabwendbarkeit des Geschehens zu suggerieren sowie die Einflussmöglichkeiten der Einzelpersonen zu minimieren, da deren Handlungen in einer derartigen Verstrickung aus vergangenen Ereignissen und immer noch präsenten Gefühlen gar nicht ins Gewicht fallen können.

5.2.3 Adoleszenz und die Ausbildung einer autonomen Identität

Davon ausgehend, dass die Protagonistin des Werkes eine junge Frau, eine Adoleszente ist, die sich in einer Phase befindet, deren fundamentale Entwicklungsaufgabe die Ausbildung eines autonomen Selbst ist, soll an dieser Stelle auch der Stand von Marlengias Individuation festgestellt und analysiert werden, ob dieser im Verlauf der Erzählung fortschreitet. Dazu gehören der Status der Elternligatur, erste sexuelle und romantische Erfahrungen, die Entwicklung von Interessen und Fähigkeiten sowie die gesellschaftliche Positionierung (Nogal, 2014, 20, 32). Dabei stellt sich gerade in Bezug auf die Elternligatur die Frage, inwiefern Marlengia bereits ein von ihren Eltern unabhängiges Selbst entwickelt hat, respektive inwiefern ihre Handlungen als fremd- beziehungsweise selbstbestimmt eingestuft werden können.

Auf den ersten Blick scheint sich Marlengia stark an ihrer Mutter zu orientieren. In der ersten Szene wird gezeigt, dass ihr deren Meinung wichtig ist. Sie übernimmt beispielsweise die Wertung der Mutter, indem sie das Auftauchen der Spinne ebenfalls als böses Omen einschätzt. Sie wendet sich mit ihrer Sorge auch an ihren Vater, der dies anders sieht, jedoch glaubt sie ihm nicht so richtig. Und da gleich darauf die Lawine kommt, scheint sich die Deutung der Mutter auch zu bestätigen (Deplazes, 1980, 13ff.).

Im darauffolgenden Sommer (ein Kapitel weiter) erscheint Marlengia jedoch schon etwas freier: Auf Gion Flurins Frage, was ihre Eltern denken, wenn sie bei ihm ist, erwidert sie: «Lezs? Els san che jeu sun cheu tier tei. Schizun il bab che veva tochen ussa da tulanar pervia da sia Plaunca biala e sai jeu tgei, el ha satrau la tecca ella nevada digl unviern varau.»¹⁰³⁶ (Deplazes, 1980, 33). Das «Lezs?» zeigt eine gewisse Lockerheit dem Thema gegenüber. Es klingt, als sei ihr nicht wichtig, was die Eltern denken. Gleichzeitig ist ihr die Meinung der Eltern aber doch so wichtig, dass es ihr auffällt, wenn der Vater sich nicht mehr negativ äussert.

Tatsächlich orientiert sich Marlengia bewusst weder an ihrer Mutter noch an ihrem Vater, wenn es um ihre romantischen Beziehungen geht. Sie denkt nie etwas wie: «Mein Vater mag Gion Flurin nicht, also treffe ich ihn / treffe ich ihn nicht». Sie verheimlicht allerdings ihre

¹⁰³⁶ «Die? Die wissen, dass ich hier bei dir bin. Sogar Vater, der bis jetzt immer wegen seiner schönen Plaunca und was weiss ich rumgemeckert hat, hat seine Kritteleien im Schnee des letzten Winters vergraben» (VC).

Gefühle für Giovanni vor ihren Eltern. So fragt sie sich, was ihre Mutter sagen würde, wenn sie wüsste, dass sie einen Zopf für Giovanni backt. Sie denkt ausserdem, dass ihre Mutter nicht weiss, dass sie die rote Bluse für Gion Flurin trägt.

Durch den Perspektivenwechsel erfährt man aber wie bereits festgestellt, dass sie Mutter sehr wohl darüber Bescheid weiss, ja dass sie dieses Wissen sogar als eine Art Barometer für die Gefühle ihrer Tochter nutzt, namentlich um herauszufinden, ob Marlengia noch an Gion Flurin denkt, obwohl sie mit Giovanni flirtet.

Wie oben bereits gesagt wurde, befeuert die Mutter die Beziehungen ihrer Tochter eher, als dass sie diese behindern würde. Jedoch erscheint auch der Vater angesichts seiner eher zurückhaltenden Einstellung gegenüber Neuerungen erstaunlich locker in Bezug auf voreheliche Beziehungen: «Ins uorla buca per mintga cagna ed aunc ditg buca mintga betsch dat lètg.»¹⁰³⁷ (Deplazes, 1980, 22). Es scheint also für ihn in Ordnung zu sein, dass seine Tochter Küsse mit Männern austauscht, die sie danach nicht heiratet. Die Vorstellung beruhigt ihn gar: Es ist ihm lieber, seine Tochter erlebt ein paar romantische Abenteuer, als dass sie gleich den Erstbesten (in diesem Fall Gion Flurin) heiratet. Hier spielt mit hinein, dass er Gion Flurin nicht mag und er vor allem deswegen gegen eine Hochzeit und für ein paar Experimente seiner Tochter ist.

Dass Marlengia grundsätzlich für amuröse Erfahrungen bereit ist, lässt sich nicht nur daran ablesen, dass sie die Möglichkeit nutzt, mit Gion Flurin und später mit Giovanni allein zu sein. Ihre sexuelle Bereitschaft wird auch durch ihre Kleidung symbolisiert: Wegen der Bluse wird sie von Gion Flurin auch als eine «negla flurenta el funs verd»¹⁰³⁸ (ebd. 154) bezeichnet, wenn er sie vom Maiensäss aus beobachtet. Wenn sie die Bluse trägt, weiss er, dass sie an ihn denkt. Dass die Bluse rot ist, ist insofern von Bedeutung, als dass dies die Farbe der Leidenschaft und Liebe ist. Gleichzeitig ist Rot aber auch die Farbe von Blut, von Leben. Das Erblühen in der Farbe Rot könnte also – wie Gion Flurin vom Maiensäss aus ganz richtig feststellt – das Erblühen des Mädchens, das Erwachen der Sexualität oder etwas expliziter: den Wandel des mädchenhaften Körpers zum Körper der Frau durch das Auftreten der Menstruation (Blut) symbolisieren. Die Nelke ist derweil Symbol für Liebe Unschuld und Jungfräulichkeit (Pisarek, 2018, 29) aber auch für das Verlöbnis und dessen Schutz (Pisarek, 2018, 31). Die nelkenrote Bluse steht somit auch für den Fortbestand der Beziehung zwischen Marlengia und Gion Flurin, denn solange Marlengia sie trägt, denkt sie an Gion Flurin. Im Mittelalter war die Nelke ausserdem als Aphrodisiakum bekannt – womit sich auch in der Symbolik der Pflanze das Paradoxon der Denkfigur Jungfrau zeigt.

Grundsätzlich kann festgestellt werden, dass Marlengias Eltern ihr einige Freiheiten lassen (respektive beide Augen zudrücken), sich auszuprobieren und ihr so auch die Möglichkeit geben, sich nach und nach von ihnen zu lösen. Marlengia selbst nutzt diese Freiheiten insofern, als dass sie romantische Beziehungen einzugehen beginnt. Sie handelt jedoch nur ein einziges Mal aktiv gegen den Willen der Eltern, nämlich als sie sich entscheidet, Giovanni im Krankenhaus zu besuchen. Interessant an dieser Sequenz ist vor allem, dass sich Eltern und Tochter hier komplett auf Augenhöhe begegnen. Die Eltern verbieten Marlengia den Besuch nicht mit

¹⁰³⁷ «Man heult nicht jeder Kleinigkeit nach und längst nicht jeder Kuss endet mit einer Ehe» (VC).

¹⁰³⁸ «[E]ine blühende Nelke auf grünem Grund» (VC).

einem Machtwort oder Ultimatum. Sie versuchen mit ihr zu reden und sie mit Argumenten zu überzeugen, noch etwas zu warten. Sie respektieren sie also als erwachsene Person, indem sie ihr die Fähigkeit zugestehen, auf Argumente und Vernunft zu reagieren. Andererseits sprechen sie ihr die Fähigkeit ab, in Giovannis Gegenwart ruhig zu bleiben, womit sie ihr den Status als erwachsene Person gleich ein Stück weit wieder absprechen:

Sch'ella mondi giu Cuera e fetschi aschia von il Giovanni, seigi quei per lez aunc bia pli grev. Ins stoppi num da Diu ussa prender la caussa sco ella seigi. La finfinala in agen seigi ei buc ...

Cun quei eis ei stau dau fiug dil tuttafatg. La Marlengia era buca da tener a casa pli. Ella sappi era seprender ensemes, cura ch'ei seigi necessari. Mo il Giovanni seigi resch persuls e drovi ella en tala situaziun, ins sappi cumprender, tgei che quei seigi, esser schi giuvens e piarder ina comba. Ei seigi gie bunamein da sesfar mo da patertgar.

L'autra damaun eis ella ida sco in fem¹⁰³⁹ (Deplazes, 1980, 175).

Marlengias unmittelbare Reaktion zeigt denn auch, dass die Eltern an dieser Stelle ihren Stolz verletzt haben. Sie habe ihre Emotionen sehr wohl unter Kontrolle, wenn dies nötig sei, so ihre Meinung. Sie grenzt sich klar von der Einschätzung ihrer Eltern ab, ist sich ihrer selbst bewusst und sicher. Sie ist überzeugt, in der (rauen und traurigen) Welt bestehen zu können.

Doch nicht nur das: Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass Marlengia sich ein eigenes Wert- und Moralsystem zurechtgelegt hat. Als die Eltern sagen, Giovanni sei schliesslich keiner der ihren, gibt dies den Ausschlag für Marlengias Rebellion und Ungehorsam. Sie widerspricht dieser Einschätzung klar und vehement. Für sie ist nicht entscheidend, woher Giovanni kommt, sondern dass er ein Mensch in einer schwierigen Situation ist, und darum ihre Unterstützung braucht. Wenn sie zu Beginn noch den Diskurs von Vater («Jester ei jester e basta.»,¹⁰⁴⁰ ebd. 63) und Mutter («ella [senuspeva] zaco da ver glieud jastra en casa¹⁰⁴¹, ebd. 63) reproduziert («igl jester mava tier nuot ad ella»¹⁰⁴², ebd. 66) hat, so hat sie sich nun von deren Wertesystem, ja sogar vom generellen Normensystem der dörflichen Gesellschaft getrennt und ihre eigenen Werte formuliert. So durchläuft sie verschiedene Phasen der Entwicklung, in denen sie auch die kulturellen Unterschiede zwischen ihren Eltern und Giovanni reflektiert und Vor- und Nachteile beider gegeneinander abwägt (ebd. 125f.). Dabei scheint Giovanni in gewisser Weise auch für die Werte der 68er-Bewegung, für die sexuellen Revolution zu stehen, wenn er sagt:

1039 «Wenn sie nach Chur gehe und sich so vor Giovanni verhalte, sei es für ihn noch viel schwieriger. Man müsse die Sache nun in Gottes Namen so nehmen wie sie sei. Er sei schliesslich keiner der ihren ...

Dies hatte das Feuer komplett entfacht. Marlengia war nicht mehr zu halten. Sie könne sich auch zusammennehmen, wenn es nötig sei. Aber Giovanni sei ganz alleine und brauche sie in dieser Situation, man müsse doch verstehen, wie das sei, so jung zu sein und ein Bein zu verlieren. Es breche einem schon beim Gedanken beinahe das Herz. Am nächsten Morgen war sie auf und davon» (VC).

1040 «Fremd ist fremd und fertig» (VC).

1041 «[S]ie [sträubte] sich irgendwie dagegen, Fremde im Haus zu haben» (VC).

1042 «[D]er Fremde ging sie nichts an» (VC).

Las mattauns seigien sco las fluras, omisduas hagi il Segner fatg per che ins selegrí giidlunder e datgi dad ellas, era sch'ellas seigien en in auter curtgin ni sut in auter tettg. Ei füssi bia meglier sin quest mund, sche tut vessi bugen in l'auter enstagl dad esser schi pigns e stretgs¹⁰⁴³ (Deplazes, 1980, 126).

Marlengia kommt zum Schluss, dass Giovanni recht hat, «silmeins empau, in tec»¹⁰⁴⁴ (ebd. 126). Es gefällt ihr, dass Giovanni sagt, was er denkt und fühlt, anders als ihr Vater und Gion Flurin (ebd. 126). Die Tabus und die Zugeknöpftheit aus der alten Zeit sagen ihr nicht zu.

So wie Marlengia also im Verlauf der Erzählung ein von ihren Eltern relativ unabhängiges Wertsystem entwickelt, so verändern sich auch ihre Träume für die Zukunft. Zunächst richten sich diese vor allem auf das elterliche Haus respektive auf den Hof ihres Vaters. Zumindest zu Beginn des Werkes richten sich ihre Gedanken auf die bäuerliche Arbeit, wobei sie allerdings eher an Gion Flurin denkt als an sich selbst. Dieser könnte bei ihrem oder seinem Vater arbeiten (und so nicht mehr auf die Alp gehen, sondern bei ihr im Tal bleiben, so ihre Vorstellung, ebd. 34). Es wird impliziert, dass Marlengia an seiner Seite Bäuerin werden könnte, was später durch die Wünsche des Vaters, der in ihr beziehungsweise ihrem Ehemann seine Nachfolge sieht, noch konkretisiert wird.

Als Marlengia jedoch mit ihrem Bruder einmal den Jahrmarkt in Chur besucht, wird klar, dass sie noch andere Wünsche hegt. Dort trifft sie auf eine Zigeunerin, die ihr aus der Hand liest und sagt: «Cletg e ventira lontana ella carezia»¹⁰⁴⁵ (ebd. 84).

Die Episode wird grösstenteils aus Sicht Gion Flurins erzählt, auf den es wirkt, als wären diese Wünsche erst durch den Jahrmarktbesuch geweckt wurden. Für ihn sind sie eine Bedrohung seiner Beziehung zu Marlengia, womit einmal mehr aus Gion Flurins Perspektive – die «gefährlichen» Einflüsse der Stadt, der Moderne und der Fremde aber auch seine Angst beziehungsweise sein Aberglaube gezeigt werden. So nennt er die Zigeunerin eine Hexe, die Marlengia die Neugier «eingeimpft» habe:

Il Gion Flurin ha sentiu bein avunda che la stria zagrendra ha mess la spina dalla marveglia ella carn da sia Marlengia. Igl emprem cura ch'ella era turnada fuva ella sco semidada e tschintschava mo pli da Cuera. El ha bunamein stuiu sevilar in tec tochen ch'ella ha calau.

Plaunet eis ella secumadada.

Mo la marveglia tgei ch'ei detti dado la seiv, lezza ei restada¹⁰⁴⁶ (Deplazes, 1980, 84f.).

1043 «Die jungen Frauen seien wie Blumen, beides habe Gott gemacht, um sich daran zu erfreuen und sie zu beachten, auch wenn sie in einem anderen Garten oder unter einem anderen Dach stünden. Es wäre viel besser auf dieser Welt, wenn alle einander lieb hätten, anstatt so kleinlich und engherzig zu sein» (VC).

1044 «[Z]umindest ein wenig, ein bisschen» (VC).

1045 «Fernes Glück und Wohlergehen in der Liebe» (VC).

1046 «Gion Flurin spürte gut genug, dass die Zigeunerhexe den Spiessen der Negier ins Fleisch seiner Marlengia gesteckt hatte. Als sie aus zurückgekommen war, war sie ganz verändert und sprach nur noch von Chur. Er musste beinahe mit ein bisschen ihr schimpfen, damit sie aufhörte. Langsam hat sie sich dann beruhigt. Nur die Neugier darauf, was es ausserhalb des Zaunes noch gibt, war geblieben» (VC).

Gion Flurin setzt Marlengias Schwärmereien deswegen durch «sevilar», «schimpfen» ein Ende. Das Wort ist nicht zufällig gewählt. Auch hier wird Marlengias Kindlichkeit betont und damit Gion Flurins Sichtweise auf sie. Er nimmt sie nicht ernst. Sie ist für ihn ein Kind, emotional, manchmal neugierig, das man vor fremden Einflüssen schützen und auch mal zurechtweisen muss. Gleichzeitig scheint er Angst vor ihr und ihren Träumen zu haben,¹⁰⁴⁷ gerade weil er – anders als Marlenga – solche nicht zu haben scheint und somit auch nicht wirklich zu einer Entwicklung fähig scheint.

Die Ambivalenz zwischen dem Wunsch nach Veränderung und der Angst vor derselben spiegelt sich auch stilistisch wider: Während der Jahrmarktepisode wechselt die Perspektive mehrmals zwischen Marlenga und Gion Flurin hin und her, so auch im obigen Zitat. Dadurch, dass die verschiedenen Sichtweisen der beiden gegeneinander gestellt werden, werden die Unterschiede zwischen den beiden Figuren deutlicher kontrastiert.

Gion Flurin gelingt es am Ende nicht, Marlengias Neugier auszulöschen, die Neugier auf das Glück und die Liebe in (oder aus?) der Ferne. Möglicherweise ist es denn auch diese Neugier, die Marlenga dazu verleitet, die Beziehung mit Giovanni einzugehen. Bedenkt man jedoch, dass sie bereits ganz zu Beginn der Erzählung von Gion Flurin als neugierig bezeichnet wurde, muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass ihr diese Neugier wohl nicht von der «*stria ze-grendra*» eingepflegt, sondern höchstens durch diese bekräftigt wurde. Dies ist insofern von Bedeutung, als dass diese Neugier ein immanenter Bestandteil von Marlengias Charakter ist, einer der sie antreibt, sich neuen und anderen Dingen zuzuwenden, und nicht etwa ein böser Fluch, der ihr von aussen auferlegt wurde.

Ihre Neugier ist es denn auch, die Marlenga offen und selbstbestimmt, bisweilen auch (auf kindliche Weise) mutig wirken lässt: Sie besucht Gion Flurin auf dem Maiensäss, was ihre Idee war. Auch schafft sie es, ihn zum längeren Verweilen zu bewegen, als dieser schon längst wieder arbeiten will. Dies mit den Worten: «*Buca fai ir mei – jeu mon buc*»¹⁰⁴⁸ (Deplazes, 1980, 32), womit sie ihm eigentlich mitteilt, dass sie nicht gehen würde, selbst wenn er sie wegschließen würde.

Dieses Verhalten legt sie immer dann an den Tag, wenn sie in der Rolle der Kindfrau ist, wobei sie bei Gion Flurin selbstbewusster zu sein scheint als bei ihrem Flirt mit Giovanni, dem sie mit grösserer Naivität entgegentritt. Die Szenen, in denen sie mit einem Reh verglichen wird, sind denn auch jene, in denen sie vergleichsweise naiv und kindlich und gleichzeitig verführerisch ist (siehe zum Beispiel ebd. 91). So ist das Reh sowohl Opfer als auch Verführer: «Rehe führen und verführen einen dorthin, wo Wandlung geschehen kann; besonders gern an den Markierungspunkt im Entwicklungsprozess des Erwachsenwerdens, so bei Erfahrungen erster Sexualität» (Zerling, 2012, 248).

Während sie gut zu wissen scheint, was sie mit Gion Flurin macht, zumindest ab dem Moment, da die Beziehung beginnt (Deplazes, 1980, 28ff.), scheint ihr nicht bewusst zu sein, dass sie mit Giovanni flirtet, geschweige denn, dass sie diesem gegenüber Gefühle entwickelt haben könnte. Sie ist verführerisch wie das Reh, aber eben auf unbewusste Weise. So ist es denn

¹⁰⁴⁷ Gion Flurin scheint generell Angst mit Gewalt zu unterdrücken, was man auch in der Szene sieht, wo Marlenga Schauergeschichten erzählt und er ihr den Mund zuhält, um sie zum Schweigen zu bringen (ebd. 32).

¹⁰⁴⁸ «Zwing mich nicht zu gehen – ich gehe nicht» (VC).

auch Giovanni, von dem die ganze Initiative für Marlengias erste sexuelle Erfahrungen ausgeht (siehe oben). De facto wird Marlengia die Tiefe ihrer Gefühle für Giovanni erst bewusst, nachdem er sich verletzt hat und sie sich Sorgen um ihn macht («Pér ussa senta ella tgei ch'il Giovanni muntava»¹⁰⁴⁹, ebd. 172), also auch erst einige Zeit nachdem die beiden bereits miteinander geschlafen haben.

Dies spricht dafür, dass sie das sexuelle Erlebnis, ihre erste sexuelle Erfahrung, die sie mit Giovanni gemacht hat, zumindest zeitweise verdrängt. Sie wacht am Morgen danach aus einem Albtraum auf und ist sehr verwirrt, scheint sich erst nicht zu erinnern. Als sie sich dann beruhigt hat, stellt sie fest, dass Giovanni neben ihr schläft, und sie fragt sich, wie er so ruhig schlafen kann, als wäre nichts passiert (ebd. 131). Die vergangenen Ereignisse und die Gewichtigkeit derselben für ihre Zukunft scheinen ihr also bewusst zu werden – sie erwartet zumindest von Giovanni eine Veränderung in Bezug auf das, was passiert ist. Gleichzeitig ergeht sie sich aber weder in Reue noch in Schuldgefühlen. «Tgei vul ins far.»¹⁰⁵⁰ (ebd. 131), fragt sie sich ganz pragmatisch. Sie betrachtet ihn in Ruhe und sagt dann zu ihm: «Giovanni, miu car, ti stos ir ussa. Ei catscha dis, ed oz ei la mumma marveglia sco mai»¹⁰⁵¹ (ebd. 132). Sie möchte nicht, dass ihre Mutter ihn in ihrem Zimmer erwischt, ist sie ihm aber auch nicht böse. Sie scheint ihn nicht für das Geschehene verantwortlich zu machen, was entweder für ein Gefühl der Eigenverantwortung seitens Marlengia spricht oder aber für eine Art Ergebenheit, eine Akzeptanz der Ereignisse als schicksalhaft und gegeben. Letzteres erscheint aufgrund der Aussage «Tgei vul ins far.» plausibler.

Danach macht Marlengia weiter, als wäre nichts geschehen, hofft jedoch, dass Gion Flurin nicht auftauchen möge, weder an diesem Tag noch am nächsten, weil sie so verwirrt ist (ebd. 133). Giovanni schenkt ihr noch mehr Aufmerksamkeit als sonst, was sie jedoch nur hinter dem Rücken ihrer Eltern toleriert (ebd. 133). Sie scheint unschlüssig, nicht fähig eine Entscheidung zu treffen. Als Gion Flurin auftaucht, nimmt er ihr einen ersten Teil der Entscheidung ab, indem er kurzerhand wieder auf die Alp flieht (ebd. 164).

In dem Moment also, in dem Marlengia ihre erste wirklich selbstbestimmte Entscheidung trifft, nämlich zu Giovanni zu halten, diesen im Spital zu besuchen und somit ihre Gefühle für ihn offenzulegen, hat sie eigentlich keine anderen Optionen mehr. Im Krankenhaus muss sie aber feststellen, dass bereits eine junge Frau bei Giovanni ist – seine Verlobte. Ihre erste aktive Handlung als selbstbestimmte Erwachsene führt zur Enttäuschung. Marlengia flieht aus dem Krankenhaus. Nach einer Nacht im Hotel reflektiert sie über die Ereignisse und ihre Möglichkeiten. Dass die von ihr selbst getroffene Entscheidung in einem Debakel endet, setzt Marlengias persönlicher Entwicklung ein jähes Ende. Plötzlich steht sie wieder am Anfang. Sie sieht sich zurückversetzt in die Zeit als junges Mädchen, als sie in einem Schneesturm feststeckte und diesem ausgeliefert war. Damals wollte sie jedoch nicht aufgeben, rief um Hilfe, im festen Glauben, jemand würde sie hören – was dann wirklich auch geschah (ebd. 177). Nun wünscht sie sich aber, sie wäre damals gestorben. Der Umstand, dass sie damals gerettet wurde, habe sie in der

¹⁰⁴⁹ «Erst jetzt spürt sie, was Giovanni ihr bedeutet» (VC).

¹⁰⁵⁰ «Was will man machen?» (VC).

¹⁰⁵¹ «Giovanni, mein Lieber, du musst jetzt gehen. Der Tag bricht an, und heute ist Mutter so früh wach wie sonst nie» (VC).

(falschen) Überzeugung bestärkt, der Mensch könne sein Schicksal selbst bestimmen. Doch die Enttäuschung durch Giovanni hat sie eines Besseren belehrt:

Oz, suenter schi paucs onns fuva la cardientscha, ch'il carstgaun domineschi sez siu destin, sblihida. Fuva la veta buc in cumbat cuntuau culs cuolms, cullas malas auras e la casualitad?¹⁰⁵² (Deplazes, 1980, 178).

Der Ausgang ihrer ersten emanzipatorischen Entscheidung wirft die Entwicklung Marlengias über den Haufen. Anstatt dass sie sich am Ende von ihrem Elternhaus, ihrer Kindheit löst, besinnt sie sich darauf zurück, sie stellt gar fest, dass sie nirgendwohin kann, ausser nach Hause: «Ella sto a casa. Nua auter?»¹⁰⁵³ (ebd. 178).

Auf den letzten zwei Seiten des Werks reflektiert Marlengia mit einem zeitlichem Abstand (es ist Herbst) über ihre Beziehung zu Giovanni und Gion Flurin. Sie ist nach Hause zurückgekehrt, die beiden Männer jedoch nicht – zumindest nicht zu ihr (ebd. 179).

«L'aura ed ils cuolms ein nossa sort»¹⁰⁵⁴ (ebd. 180), ist Marlengias Fazit zur Situation, in der sie sich am Ende der Erzählung befindet. Und tatsächlich war es ein Unwetter, das sie in Giovannis Arme trieb, so wie es eine Lawine war, die dazu führte, dass sie und Gion Flurin überhaupt erst zusammenfanden. Am Ende bleibt sie jedoch verlassen zurück.

Dieser Ausgang der Geschichte führt zur Frage, ob Marlengias Techtelmechtel mit Giovanni «nur» ihr Schicksal war, verschuldet durch die Berge, das Wetter, die Lawine, also durch den geografischen Kontext, oder auch durch sie selbst. Schliesslich muss sie allein dafür büßen, bleibt sie doch verlassen und unglücklich zurück.

Insofern stellt der Text grundsätzlich fest, dass die Herkunft die ultimative Fremdbe-stimmung ist. Diese Logik ist es denn auch, die Marlengia am Ende nach Hause zurücktreibt.

Eine Bestätigung dieser Interpretation findet sich auch in der Darstellung des Aberglaubens, respektive bei der Darstellung des bereits erwähnten bösen Omens angekündigt durch die Spinne in der Erzählung: Zwar gibt es für das Auftauchen der (echten) Spinne (übrigens jedesmal in religiösem Kontext¹⁰⁵⁵) in beiden Fällen (ebd. 13, 123) logisch rationale Erklärungen (Wärme, Putzen), jedoch treten eben auch erzählerisch unmittelbar danach Ereignisse ein, die das Leben der Protagonistin nachhaltig verändern. Dass Marlengia fürchterliche Angst vor Spinnen hat und sie für ein böses Omen hält, wurde bereits beschrieben (siehe auch Deplazes, 1980, 130). Aufgrund des Verlaufs der Erzählung wird klar, dass sie die Tiere zu Recht fürchtet. Im Übrigen wird auch das Fahrzeug, welches Giovanni auf der Baustelle lenkt und welches für

1052 «Nun, nach so wenigen Jahren, war der Glaube, dass der Mensch sein Schicksal selber bestimme, verblichen. War das Leben nicht ein fortwährender Kampf gegen die Berge, das schlechte Wetter und den Zufall?» (VC).

1053 «Sie muss nach Hause. Wohin sonst?» (VC).

1054 «Das Wetter und die Berge sind unser Schicksal» (VC).

1055 Die Spinne taucht einmal beim Kruzifix (ebd. 13) und einmal auf dem Altar in der Kapelle (ebd. 123) auf, wobei anzumerken gilt, dass die Verknüpfung der Spinne mit der Kirche symbolisch generell sehr aufgeladen ist. Sechs Jahre später benutzt Theo Candinas dieselbe Symbolik in seiner Kurzgeschichte *L'ascension dal falien* (Candinas, 1986b), als er den Aufstieg einer Spinne auf einem Kruzifix beschreibt. Ein Tabubruch, nicht nur weil dabei die Schenkel Jesu aus der Perspektive der Spinne beschrieben werden, sondern auch weil die Verstaubtheit respektive der Niedergang der katholischen Kirche angedeutet wird.

seinen Unfall verantwortlich ist, «falien», «Spinne» genannt, «in cran dil huz che vess saviu far veginr vietis ils sogns»¹⁰⁵⁶ (ebd. 119). Wenn man dann noch bedenkt, dass die Spinne für die Verstrickung grösserer Zusammenhänge respektive die Verstrickung in das Netz des Schicksals steht (Zerling, 2012, 296f.), macht Marlengias Furcht erst recht Sinn.

So ist es sehr gut nachvollziehbar, dass Marlengia keine andere Möglichkeit sieht, als nach Hause zurückzugehen, obwohl es diese sehr wohl gäbe. Wenn sie woanders hingegangen wäre, hätte sie vielleicht dem Stigma entgehen können, eine «gefallene Frau» zu sein, die ihre Jungfräulichkeit an einen italienischen Gastarbeiter verloren hat. In ihrem Dorf jedoch ist dies nicht möglich, wie die Geschichten von Barla und Catrina zeigen. Die Namen beider Mütter sind immer noch mit ihren «Jugendsünden» verbunden: Barla ist «la Polacca», Catrina ist «dil dutg».

5.2.4 «*Ils cuolms ein nossa sort*»: Ein Anti-Entwicklungsroman?

Marlengias Fazit am Ende des Textes, dass Wetter und Berge ihr Schicksal bestimmten, bedeutet, wie oben festgestellt, dass sie nicht nur durch Schicksal und Übernatürliches Fremdbestimmt ist, sondern letzten Endes vor allem durch ihre Herkunft, der Umstand, dass sie in den Bergen geboren und aufgewachsen ist. Ausgehend davon, dass die Adoleszenz (und somit die persönliche Entwicklung) immer durch den historisch sozialen Ort geprägt wird (Nogal, 2014, 9), liegt die Vermutung nahe, das ländliche, alpine, konservative Umfeld, in dem sie aufwächst, hindere Marlengia an ihrer Entwicklung, was zum Stereotyp des hinterwälderischen Berglers und dem Vorurteil der verzögerten Entwicklung in der Peripherie passt.

Um beantworten zu können, inwiefern dies zutrifft, ist es notwendig, einen Schritt zurückzugehen und zu untersuchen, ob die adoleszenten Figuren im Werk (Marlengia und Gion Flurin) tatsächlich eher veralteten Wertvorstellungen anhängen und inwiefern diese von ihrer alpinen Herkunft geprägt sind. Dafür muss auch der zeitliche Kontext des Werkes berücksichtigt werden. Dieses erschien 1980 und ist vermutlich in den 1970er-Jahren angesiedelt, was auch die im Werk vorhandenen technischen Möglichkeiten implizieren (Telefon – jedoch nicht in jedem Haushalt, Baumaschinen etc.). Die sexuelle Revolution hat bereits stattgefunden, das Frauenstimmrecht ist schweizweit eingeführt, in Graubünden auch fast überall auf Gemeindeebene. Giachen Laus und Barlas Umgang mit Marlengias Beziehungen lassen zudem vermuten, dass sich die Einstellung zu vorehelichen Beziehungen von einem kompletten Tabu zu einer gewissen Akzeptanz gewandelt hat. Die Eltern lassen ihre Tochter zum Beispiel allein einen jungen Mann in dessen Alphütte besuchen. Auch wird Marlengia im gesamten Werk von niemandem explizit als geächtet oder ruiniert bezeichnet, obwohl die Gemeinschaft (allen voran Gion Flurins Mutter Catrina) insgesamt ein schnelles Urteil nicht scheuen.

Andererseits erscheinen die gesamte Liebesgeschichte, das Liebeswerben und das Verhältnis von Gion Flurin und Marlengia eher altmodisch – dies nicht nur aus der Perspektive heutiger Leser:innen, sondern auch aus zeitgenössischer Sicht. So wird die Psychologie von Gion Flurin und generell das erotische Leben der beiden Protagonisten in einer Radiorezension des Werkes von 1980 als antiquiert bezeichnet. Dieses sei im Gegensatz zur Darstellung der Gesellschaft im Werk weniger gelungen (Signorell et al., 1980). Dies ist insofern interessant, als dass

1056 «[E]in verflixter Kran, der die Heiligen hätte wütend machen können» (VC).

hier ein Unterschied gemacht wird zwischen kollektiver und individueller Identität. Wenn sich die Gemeinschaft misstrauisch zeigt gegenüber der Churer Regierung, gegenüber deren Entscheidungen und Neuerungen, ja wenn der Erzähler sich über ebendiese Repräsentanten lustig macht und so seine Skepsis und einen gewissen Konservatismus zeigt (Deplazes, 1980, 40ff.), werten dies die Rezessenten als realistisch, während die Liebesbeziehung beziehungsweise den Charakter der Jugendlichen Marlengia und Gion Flurin offenbar anders beurteilt wird.

Tatsächlich ist es so, dass das Liebeswerben zwischen Gion Flurin und Marlengia auf Traditionen beruht, die in den 1970er-Jahren, kaum mehr verbreitet gewesen sein dürften. Dies kommt vor allem in der Szene zum Ausdruck, in der Gion Flurin für Marlengia Sahne produzieren möchte, mit Gerätschaften, die er dafür erst wieder herrichten muss, da sie lange nicht mehr benutzt wurden. Insofern wird hier nicht nur versucht, eine veraltete Sprache zu aktualisieren (was typisch für den Autor Gion Deplazes sei, vgl. Signorell et al., 1980), sondern auch bestimmte Traditionen wieder auflieben zu lassen. Dies passt zwar zu Gion Flurins Charakter, der sich mit der Kommunikation eher schwertut und somit (wie bereits erwähnt) dem Stereotyp des etwas verschrobenen, aber gläubischen und naturliebenden Berglers entspricht (Deplazes, 1980, 31). Er ist ein «mat da cuolm»¹⁰⁵⁷ (ebd. 26), der sich an die Traditionen und Normen von früher hält:

Ferton che autra fumeglia eran vegni empau pli moderna e bandunavan magari mintgaton la sera tard ni schizun da bi clar di l'alp per far ina viseta a casa, fuva el dalla idea sco tochen dacheu, che in bien paster s'audi tier sia muntanera e banduni buca l'alp [...]¹⁰⁵⁸ (Deplazes, 1980, 151).

Fernweh kennt er nicht, sein Zuhause sind die Berge:

Quei sto bein esser trest da stuer viagiar dad in cantun dil mund en in auter per posta da dus dis viver. Mai saver nua ch'ins vegn, nua ch'ins anfla in letg la sera e cun tgei glieud ch'ins croda ...¹⁰⁵⁹ (Deplazes, 1980, 83).

Er denkt zwar darüber nach, was die Leute in der Ferne suchen (ebd. 83), er kann ihre Sehnsucht jedoch nicht nachvollziehen. Gleichzeitig scheint er zu ahnen, dass der Typus, dem er sich zugehörig fühlt, der Vergangenheit angehört, wenn er denkt: «Il temps da mai murir dil mat da cuolm da pli da vegl ei buca pli»¹⁰⁶⁰ (Deplazes, 1980, 26).

In seiner Beziehung zu Marlengia scheint dieses Idyll von früher jedoch wieder aufzuleben, lobt sie doch ihm gegenüber in genau denselben Worten seine Umgebung: «Con bi che ti has cheu. Dis da mai murir»¹⁰⁶¹ (ebd. 29). Marlengia gefällt es in den Bergen. Bei ihrem

1057 «Bergjunge» (VC).

1058 «Während andere Alpknechte ein wenig moderner geworden waren und ab und zu mal abends oder sogar am helllichten Tage die Alp verliessen, um einen Besuch zu Hause zu machen, war er noch immer der Ansicht, dass ein guter Hirt zu seiner Herde gehöre und die Alp nicht zu verlassen habe» (VC).

1059 «Es muss traurig sein, für nur zwei Tage von einer Ecke der Welt in die andere reisen zu müssen. Nie zu wissen, wo man hinkommt, wo man abends ein Bett findet und welche Leute man trifft ...» (VC).

1060 «Die herrliche Zeit des Bergjungen früherer Tage ist nicht mehr» (VC).

1061 «Wie schön du es hier hast. Herrliche Tage» (VC).

Besuch bei Gion Flurin auf dem Maiensäss wird sie zu einem etwas ungestümen, natürlichen und etwas naiven Mädchen stilisiert. Als sie Gion Flurin ertappt, wie er auf sie wartet, freut sie sich und ärgert ihn ein wenig. Dabei gesteht sie auch, dass ihr Kuchen nicht gelungen ist, und sie deswegen zu spät gekommen sei, weil sie ihn noch einmal backen musste (ebd. 28). In ihrer Äusserung kommt zum Ausdruck, dass sie jetzt schon bemüht ist, eine gute Hausfrau zu sein und ihre Rolle zu erfüllen, auch wenn dies noch nicht immer gelingen will.

Als Marlengia bei Gion Flurin ankommt, berichtet sie, dass sie durch den Wald gelaufen sei. Sie ist ganz ausser Atem und muss sich Tannennadeln aus den Haaren zupfen, was sie kindlich und auch etwas unbedarf wirken lässt. Mit ihrer kindlichen Neugier wirkt sie bei ihrem Besuch dann jedoch weniger wie ein ‹Bergmädchen›, das ein solches Maiensäss kennen sollte, sondern eher wie ein Fremdkörper, der Gion Flurin bei seiner Arbeit stört (ebd. 29). Die Art, wie sie sich über alles freut und staunt, erinnert eher an den Besuch einer Touristin in der Berghütte.

Dass Marlengia von der Bergwelt fasziniert ist, in der sie lebt, zeigt sich auch in ihrer Begründung für ihre Gefühle für Gion Flurin: «El di buca bia, il Gion Flurin, ha mo vaccas el tgau. Mo en ses eglis ei in misteri sco el Lag da Laus»¹⁰⁶² (Deplazes, 1980, 59). In Gion Flurins Physiognomie spiegelt sich die Bergwelt, genauer gesagt der Bergsee, wider.¹⁰⁶³ Dass die Bergwelt für Marlengia nicht nur idyllisch, sondern auch fantastisch und schaurig ist, kommt immer wieder in den Märchen und Sagen zum Ausdruck, die sie erzählt. Ihre Wahrnehmung ist also durch verschiedenste alpine Denkfiguren (*locus horribilis*, *locus amoenus*) geprägt, die sowohl in ihre Beziehung zu Gion Flurin als auch in ihren eigenen Charakter einfließen.

Gleichzeitig ist Marlengia als Tochter eines Bauern, dessen Söhne ihn verlassen haben, Symbol nicht nur für den Fortbestand der Familie und des Hofes, sondern für ein ganzes Volk, nämlich das Bergvolk (evtl. auch die Rätoromanen, obwohl der sprachliche Aspekt hier nirgends erwähnt wird). So sieht es zumindest ihr Vater Giachen Laus, wobei er – ganz im Diskurs der Heimatbewegung verhaftet – das Aussterben seines Volkes daran festmacht, dass einheimische Bauern ihre Alpwirtschaft nicht pflegen, dadurch ihre Scholle verlieren, emigrieren und in der Stadt «ertrinken».¹⁰⁶⁴

Für ihren Vater ist Marlengia die Hoffnung für den Fortbestand seines landwirtschaftlichen Betriebes, seines Vermächtnisses, seiner Heimat. Zwar ist er der Meinung, dass das Fortgehen seiner Söhne ihm die Flügel gestutzt habe,¹⁰⁶⁵ jedoch zwingt ihn dieser Umstand dazu, in seiner Tochter etwas zu sehen, was er sonst vielleicht übersehen hätte:

¹⁰⁶² «Er sagt nicht viel, der Gion Flurin, hat nur Kühe im Kopf. Aber in seinen Augen liegt ein Geheimnis wie im Lag da Laus» (VC).

¹⁰⁶³ Die gleiche Symbolik findet sich auch bei Tumasch in *La müdada* und in verschiedenen älteren Werken, die genremässig eher der Heimatliteratur zuzuordnen sind, zum Beispiel in Chatrina Filis *La legenda dal Lai fop*: «Esterina vezzaiva per la prüma vota cha's öglis da Turo paraivan be duos larmas our dal lai, uschè fich as sumagliaivan las culurs.» (Filli, 1945, 18f.); «Esterina sah zum ersten Mal, dass Turos Augen zwei Tränen aus dem See glichen, so sehr ähnelten sich die Farben» (VC).

¹⁰⁶⁴ «Il pli bi prau vegn pastira, la pastira surcrescha cun uaul. Ed ils nos? Tgei fan lezs senza tschespet, agen prau sut ils peis. Els emigreschan e negan zanua in ad in ella fuola dils marcaus. Nies pievel miera.» (Deplazes, 1980, 58); «Die schönste Wiese wird Weide, die Weide wird von Wald überwuchert. Und die unsernen? Was machen die ohne Scholle, ohne eigene Wiese unter den Füssen? Sie emigrieren und ertrinken einer nach dem anderen in den städtischen Massen. Unser Volk stirbt.» (VC).

¹⁰⁶⁵ «Senza ses feglis ha el rut las alas» (Deplazes, 1980, 58); «Ohne seine Söhne hat er gebrochene Flügel» (VC).

E la Marlengia, sia pintga? Tgei fa lezza in di? Duei lezza segar ses praus. Cul scav dad enzerdar e far panuglias va ella stupent. Sia Marlengia. Dapi la sera dalla lavina ha ella empau tbatga cun quel cheugiu. [...] Stuer patertgar che il Gion Flurin, il paster da Naustgel, quei semiader, vegness aunc a segar ses praus, gliez fa bunamein pial gaglina. Mo sche la Marlengia vess aunc dad ir in di cun quel – lu dat ei buc ina autra letga. E dariet purs giuvens dat ei buc¹⁰⁶⁶ (Deplazes, 1980, 56f.).

Giachen Laus ist stolz darauf, dass seine Tochter mit der Zett- und Schwadenmaschine umgehen kann, auch wenn dies ganz offensichtlich eine Männerarbeit ist.

Marlengia führt die Maschine «cun fiug e plascher»¹⁰⁶⁷ (Deplazes, 1980, 58), sie möchte zeigen, was sie kann.

Gleichzeitig führt der Umstand, dass Marlengia seinen Hof übernehmen soll, dazu, dass Giachen Laus ihre Wahl für Gion Flurin beinahe gutheissen muss. Dies bedeutet, dass er Marlengia als Erbin zwar mehr Macht und Freiheiten zugesteht, aber gleichzeitig sieht er auch ihren (zukünftigen) Mann als seinen eigentlichen Nachfolger.

Dies alles überlegt er sich, als Marlengia ihm das Essen aufs Feld bringt – eine typisch weibliche Aufgabe in der alpinen Landwirtschaft.¹⁰⁶⁸ Bei der Gelegenheit beobachtet er sie und stellt fest, dass sie «ina biala flur el meglier catsch»¹⁰⁶⁹ (ebd. 57) ist. Auch trägt sie die bereits erwähnte rote Bluse und dazu blaue Hosen. Es stellt sich die Frage, ob Marlengia hier möglicherweise Jeans trägt. Das wäre insofern von Interesse, als dass der Jeans in den 1970er-Jahren noch immer der Geruch von Revolution und Wandel anhaftete. Zwar sind sie bereits bekannt und zumindest unter jungen Leuten in den Städten verbreitet. Man könnte also annehmen, dass das Tragen von Jeans bereits etwas Normales war, das keiner expliziten Nennung bedurfte. Jedoch waren Jeans zumindest auf dem Land noch nicht so populär (und wenn, dann vor allem eine Hose für Arbeiter). Und wenn man bedenkt, dass hosentragende Frauen vor 1970 in der Schweiz eine Minderheit waren (auf dem Land und in der Stadt), so kann man mit Berechtigung annehmen, dass eine Jeans bei Marlengia von irgendjemand hätte kommentiert werden müssen, zumal sie im Dorf unter andauernder Beobachtung stand.¹⁰⁷⁰ Die Frage, welche Hosen Marlengia genau trägt, lässt sich also nicht abschliessend klären. Möglicherweise wurde auf die explizite Nennung verzichtet, um das Geschehen zeitloser zu machen. Andererseits waren die Hosen doch wichtig genug, um explizit genannt zu werden: Marlengia trägt Hosen, keinen Rock. Dass dies in Ordnung ist und nicht kommentiert wird, kann vielerlei bedeuten: Entweder ist die Gesellschaft bereits daran gewöhnt war, dass Hosen von Frauen getragen werden.

¹⁰⁶⁶ «Und Marlengia, seine Kleine? Was macht die eines Tages? Soll sie seine Felder heuen. Mit der Zett- und Schwadenmaschine geht sie gut um. Seine Marlengia. Seit dem Abend der Lawine hat sie es mit dem von dort unten. [...] Denken zu müssen, dass Gion Flurin, der Hirt von Naustgel, der Träumer, einmal seine Felder heuen wird, lässt ihn beinahe erschauern. Aber wenn Marlengia sich eines Tages mit dem zusammentut – dann gibt es keine andere Möglichkeit. Und junge Bauern gibt es nicht wie Sand am Meer» (VC).

¹⁰⁶⁷ «Mit Feuereifer und Freude» (VC).

¹⁰⁶⁸ Weitere Texte, die diese Aufgabe thematisierten, sind u.a. in Kapitel 4.4.6 aufgeführt.

¹⁰⁶⁹ «Eine schöne Blume bei bestem Wuchs» (VC).

¹⁰⁷⁰ Dass auffällige Kleidung von der Dorfbevölkerung kommentiert wird, zeigt sich an anderer Stelle. So wird erwähnt, dass es neben den Touristinnen am Bergsee einige wenige verwegene («temerarias») Einheimische gebe, die ein Badekleid tragen (ebd. 108).

Oder die Leute haben sich bereits daran gewöhnt haben, dass speziell Marlengia Hosen trägt. Oder aber, die Hosen sind aufgrund von Marlengias Jugend und Kindlichkeit gesellschaftlich akzeptiert. Eine weitere Erklärungsmöglichkeit ist, dass Marlengia Hosen tragen darf, weil sie als Bauerntochter und Landfrau zum Arbeiten aufs Feld geht, wo Hosen praktischer sind.¹⁰⁷¹

Die Hosen beziehungsweise die Jeans implizieren eine gewisse Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen innerhalb des Textes. Das traditionellen Liebeswerben der Protagonisten, deren «antiquierte Psychologie» wie es die erwähnte Radiorezension des Werkes nennt (Signorell et al., 1980), sowie bisweilen auch Marlengias Aberglaube, Naivität und Religiösität¹⁰⁷² kontrastieren mit Marlengias Kleidung, der roten Bluse und den blauen Hosen.

Den gleichen kontrastierenden Effekt hat auch eine Szene zu Beginn der Erzählung, als Marlengia sich zu Gion Flurin auf das Maiensäss gesellt und ihm einen Kuchen mitbringt. Diesen trägt sie in einer «tastga da plastic dad ina fatschenta da textilias a Cuera»¹⁰⁷³ (ebd. 28), womit zumindest impliziert wird, dass Marlengia (oder jemand aus ihrer Familie) hin und wieder in Chur einkaufen (shoppen?) geht.

Marlengia ist also keine «giuvna en teila grischuna»¹⁰⁷⁴ (Muoth, 1997, 60, V. 251, erstmals erschienen 1886), die in Bündner Tradition «tschupi silla cuma»¹⁰⁷⁵ (Muoth, 1997, 60, V. 252) und «cadisch fullanaus alla grischa»¹⁰⁷⁶ (Muoth, 1997, 60, V. 253) trägt – wie es der Gioder bei Giachun Hasper Muoth idealisiert. Jedoch weist auch ihr Äusseres in gewisser Weise auf ihre Umwelt hin, ihr Gesicht ist zum Beispiel braungebrannt von der Arbeit auf dem Feld (ebd. 176). Ihre Verbindung zur Bergwelt zeigt sich in dieser Arbeit aber auch in ihrer Faszination für alpine Sagen und in ihrer Entrüstung darüber, dass die grosse Bergwiese der Familie umgepflügt wird: «Has ti viu tgei ch'ei fan cun nies prau. Tut ei arau si e devastau ... ei fa tut in mal»¹⁰⁷⁷ (Deplazes, 1980, 60). Sie fühlt sich mit der heimatlichen Scholle derart verbunden, dass ihr die Zerstörung derselben körperlich wehtut.

Trotzdem ist sie neugierig darauf, was es sonst noch so gibt in der Welt. Sie will mehr erleben, was die Episode mit der Zigeunerin auf dem Jahrmarkt (ebd. 85) aber auch in ihrer Beziehung zu Giovanni zeigen. Marlengia entspricht weniger als Gion Flurin dem negativen Stereotyp des verschrobenen Bergmenschen.

Das Idealbild der Giuvna grischuna – oder vielleicht besser: der Giunfra grischuna? –, das in ebendiesem Gedicht *Il Gioder*, das notabene 100 Jahre vor *Marlengia* erschienen ist, gezeichnet wird, ist ein anderes. Zwar ist auch die dort beschriebene ideale Jungfrau arbeitsam, fleissig und fromm, jedoch interessiert sie sich nicht für fremde Sitten und hält Traditionen hoch, sie hält sich an die «veglia maniera de viver»¹⁰⁷⁸ (Muoth, 1997, 62, V. 331) und zwar strikt und streng – sogar Kaffee gilt als verwerflich. Ein Jahrhundert später haben sich die Zeiten

¹⁰⁷¹ Tatsächlich existieren Bilder von hosenträgenden Landfrauen aus dem Wallis um die Jahrhundertwende, jedoch war das damals eine Kuriosität und wurde auch deswegen als Postkarte festgehalten (Salamin, 2013).

¹⁰⁷² Sie macht Kommentare darüber, wie Giovanni sich bei der Messe bekreuzigt (Deplazes, 1980, 113), sie fegt die Kapelle und dekoriert den Altar (ebd. 112).

¹⁰⁷³ «[E]ine Plastiktasche von einem Churer Textilwarengeschäft» (VC).

¹⁰⁷⁴ «[J]unge Frau in Bündner Stoff» (VC).

¹⁰⁷⁵ «Jungfernkranz auf dem Haupt» (VC)

¹⁰⁷⁶ «[G]rau gewalktes Bündnertuch» (VC).

¹⁰⁷⁷ «Hast du gesehen, was sie mit unserer Wiese machen? Alles ist umgepflügt und zerstört ... Es tut richtig weh» (VC).

¹⁰⁷⁸ «[D]ie alte Art zu leben» (VC).

geändert. Marlengia muss kein Bündner Tuch tragen und sie darf ihren Geliebten alleine auf dem Maiensäss besuchen. Sie darf lustig und fröhlich sein und ihren Gion Flurin ein wenig foppen. Mit ihrer Naivität und Kindlichkeit aber auch mit ihrer Natürlichkeit und Jugend ist sie süß und verführerisch.

Zumindest zeitweise könnte Marlengia also als eine moderne Version dieser Giunfra grischuna durchgehen, eine Art «süßes Mädel» (Catani, 2005, 109ff.) der Bergwelt. Das Frauenbild des süßen Mädel erinnert mit seinem «Sinn fürs Praktische», der Verkörperung eines «verloren gegangenen sentimentalistischen Bild[es] der Natur», «ursprüngliche[r] Naivität» und der «schönen Kultur des Herzens» (Catani, 2005, 109ff.) ein wenig an das idealisierte Bild der Bergbäuerin als ideale, freiheitsliebende, unkorrumptierte, von ihrer Herkunft in den Bergen geprägte Frau, die von patriotischen Bewegungen der letzten Jahrhunderte immer wieder bemüht wurde.

Das süsse Mädel steht somit im Grunde für dieselben Werte, für Naturverbundenheit, Freiheit, Einfachheit und praktische Arbeit, jedoch kontrastiert durch eine gewisse Erotik – hervorgerufen eben gerade durch das Ideal der Unschuld und der Jugend und eine drohende Zerstörung derselben. Eine Beschreibung, die auch auf Marlengia zutrifft.

Verbindet man die beiden Bilder des süßen Mädels und der Bergbäuerin, entsteht eine Art Bergmädel, eine «Matta da culm». Dieses Bergmädel könnte Art Vorstufe zur Bergbäuerin sein, analog zur Jungfrau, die, sofern sie dem bürgerlichem Ideal folgend den richtigen Weg einschlägt, sich zur Mutter weiterentwickelt.

Folgt sie jedoch nicht dem richtigen Weg, wird sie verführt durch das Ferne oder Fremde, also durch etwas anderes als den Mat da culm, durch die Berge selbst, wird ihr das zum Verhängnis. Dann kann sie keine Bergbäuerin mehr werden, sondern wird zur gefallenen Frau.¹⁰⁷⁹

Während das Erotischste, was zwischen Gion Flurin und Marlengia vorfällt, «trer panaglia» (ebd. 29)¹⁰⁸⁰, Butterschwingen, ist, verbringt sie mit Giovanni eine (nicht explizit beschriebene) Liebesnacht. Marlengia wird verführt von Giovanni und von all dem, wofür er steht: die Ferne, die Technik, die Stadt, die Moderne, die gesellschaftlichen Neuerungen. Während sie erst ein positives Leitbild verkörpert (traditionsliebendes Mädchen, Erbin des Hofes), wird sie nach der gemeinsamen Nacht zu einem Feindbild, respektive zu einem Mahnbild. Sie ist nicht mehr lustig und süß, sondern letztendlich traurig und verlassen. Weil sie sich auf Giovanni eingelassen hat und weil sie ihren Mat da culm betrogen hat, kann sie keine Matta da culm mehr sein, keine Bergbäuerin werden, zumindest nicht zusammen mit Giovanni. Erst als sie am Ende enttäuscht und verlassen in ihr Dorf zurückkehrt, kehrt sie in gewisser Weise auf ihren Pfad zurück – geläutert, möglicherweise geächtet. Im Text wird nicht erklärt, wie sie von der Dorfgemeinschaft nach den Geschehnissen aufgenommen wird, nur dass Gion Flurin nichts mehr mit ihr zu tun haben will. Auch wenn Marlengia keine öffentliche Ächtung erfährt (zumindest wird dies im Text nicht erwähnt), so ist sie doch nicht mehr süß und fröhlich, sie ist keine Matta da culm mehr. Vielmehr scheint sie einen anderen Weg einzuschlagen: Der Ausgang der

¹⁰⁷⁹ Es sei denn, es gelingt ihr, sich durch Busse und Neuorientierung reinzuwaschen, wie es beispielsweise der Figur Marietta in Gion Deplazes erstem Roman *Marietta* gelingt. Mehr dazu in Kapitel 5.4.1 und 5.4.2.

¹⁰⁸⁰ Umgangssprachlich bedeutet «trer panaglia» auch onanieren, wobei eine solche Zweideutigkeit in *Marlengia* wohl nicht beabsichtigt ist. Möglicherweise gab es diese Bedeutung damals auch noch nicht.

Geschichte bringt sie zurück zum Beginn, und darin liegt denn auch der Schlüssel zur Figur der Marlengia.¹⁰⁸¹ Sie ist und bleibt in der Denkfigur der Jungfrau angelegt. Um auf diesem Pfad bleiben zu können, muss sie, wenn sie schon nicht im sexuellen Sinn Jungfrau bis zur Ehe bleibt, als alte Jungfer (sprich alleine) enden.

Im Grunde genommen kann man in Bezug auf *Marlengia* von einem Anti-Entwicklungsroman sprechen. Sämtliche Fortschritte, sämtliche Entwicklungen der Adoleszenz, die in Kapitel 5.2.3 besprochen wurden, werden durch das Ende der Erzählung beziehungsweise durch das Fazit «Ils cuolms ein nossa sort» wieder zurückgenommen. Dafür spricht auch, dass Gion Flurin, jene Figur, die eigentlich keine Entwicklung durchmacht, am Ende der Geschichte am besten wegzukommen scheint. Er ist und bleibt ein Mat da culm und Marlengia fragt sich: «Fuva lez ius ad alp per mai turnar, era el?»¹⁰⁸² (ebd. 179). Aus Marlengias Perspektive hat sich Gion Flurin auf die Alp geflüchtet, also in die Berge, dorthin, wo er herkommt.

Die Tatsache, dass die Herkunft, die Bergwelt, derart prägend für die Figuren von *Marlengia* ist, verunmöglicht im Grunde genommen jegliche Entwicklung der Figuren – und wenn sie dann doch einmal stattfindet, so muss sie rückgängig gemacht werden. So konstituieren sich in Marlengias Individuations- und Reifungsprozess bestimmte Modernisierungsprozesse (Nogal, 2014, 10). Sie hinterfragt die Tabus ihrer Eltern, die Engstirnigkeit ihres Umfelds. Es zeigen sich gewisse zeitlich-gesellschaftliche Umstände in der Gestaltung ihrer Figur, in ihrem Verhalten, ihrem Charakter, im Handlungsrahmen. Jedoch hat eben der gesellschaftlich-soziale Kontext des Bergdorfes (der laut Rezessenten als realistisch beschrieben wird) grösseren Einfluss auf die Erzählung. Es ist dieser Kontext, der das Bild der Matta da culm hervorbringt, und ein einheimisches Bergmädchen mit einem italienischen Geliebten (geschweige denn Ehemann) ist nicht vorgesehen. Wenn Herkunft Schicksal ist, und alle Menschen diesem unterworfen sind, sind die Protagonisten für immer gefangen in der Kindheit und ohne Möglichkeit eines Ausbruchs im Laufe der Adoleszenz. Und so wird Marlengia, paradoxe Weise diejenige Figur, die in der Geschichte eine Entwicklung durchmacht, am Ende doch wieder an den Anfang zurückgeworfen.

5.2.5 Zwischenfazit

Eine Einordnung des Textes *Marlengia* fällt aufgrund verschiedener Ambivalenzen schwer. So ist die Figur Marlengia in vielerlei Hinsicht als sehr traditionell gestaltete Frauenfigur zu verstehen. Sie verkörpert einige traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und auch einige Stereotype, jenes der Jungfer in Nöten oder das der abergläubischen, naiven und leicht verführbaren Jungfrau. Andererseits scheint sie eine Entwicklung durchzumachen, die sich mit den typischen Ablösungsprozessen der Adoleszenz vergleichen lässt. Sie entwickelt nach und nach ein eigenes Wert- und Moralsystem, sie beginnt sich von den Eltern zu lösen und macht erste sexuelle Erfahrungen.

Im Text finden sich einige Momente gleichzeitiger Ungleichzeitigkeit, so zum Beispiel der Umstand, dass Marlengia einerseits völlig selbstverständlich eine Bluse und Hosen (möglicherweise

¹⁰⁸¹ Leo Tuor stellt in seiner Analyse zur Figur Marlengia Ähnliches fest, wenn er sagt, dass die Lesenden der Figur nur in der Einleitung und im Schlussteil wirklich nahe kommen (Tuor, 1981, 151).

¹⁰⁸² «War er auf die Alp gegangen, um nie mehr zurückzukehren, auch er?» (VC).

Jeans) trägt und die Fremdenfeindlichkeit ihrer Eltern hinterfragt, andererseits aber ganz gemäss der Tradition zu ihrem Geliebten auf die Alp zum Sahneessen geht, was bereits in zeitgenössischen Rezensionen als antiquiert bezeichnet wurde.

Möglicherweise ist es auch diese Ambivalenz, die dazu führt, dass in Bezug auf *Marlengia* nach neuen Beschreibungen gesucht werden muss. Sie vereint als Verkörperung der Denkfigur Jungfrau die Frauenbilder der Giunfra (Giuvna) Grischuna und des süßen Mädels, in sich. So wird sie zu einer Matta da culm, einer Art Vorstufe auf dem Weg zum Ideal der Bergbäuerin (siehe Kapitel 4.4.6). Der Umstand, dass sie sich von Giovanni, der Verkörperung des Fremden und Neuen verführen lässt, führt jedoch letzten Endes dazu, dass sie eben nicht den traditionellen («richtigen») Weg einschlagen kann und zur Bergbäuerin wird, sondern als gebrochene Frau ins Haus ihrer Eltern zurückkehren muss, das drohende Bild der alten und einsamen Jungfer vor Augen. Lucia Walther schreibt in ihrer Einordnung von *Marlengia*, dass die Frage nach Schuld und Schicksal beziehungsweise nach «Technik und Natur, Fremdem und Eigenem, Neuem und Altem» im Werk nicht als ein «Entweder-Oder» gesehen werde (Walther, 1993b, 773). Die einzelnen Aspekte können nicht einfach als gut oder schlecht bezeichnet werden. Die Technik ist nicht einfach böse und die Natur gut, das Fremde ist nicht einfach schlecht und das Eigene gut, wie das Beispiel von Gion Flurin sehr eindeutig zeigt. Mit seinem Verhalten hat er eine erhebliche Mitschuld am Ausgang der Geschichte, auch wenn er auf den ersten Blick wie ein Opfer wirkt. Die Natur kann genauso schön wie gefährlich sein, die Technik sowohl retten als auch zerstören. Gleichzeitig bestehen widersprüchliche Verbindungen zwischen den beiden Oppositionen. So steht der Einheimische Gion Flurin zwar für die Natur und der Fremde Giovanni für die Technik und den Fortschritt, aber verhält sich Giovanni in seiner offenen und herzlichen Art nicht viel natürlicher als der Gefühle unterdrückende Gion Flurin? Beiden kommt auf jeden Fall Anteil am (für *Marlengia* tragischen) Ausgang der Geschichte zu. Allerdings ist der Ausgang der Geschichte in gewisser Weise auch schon in der Figur der *Marlengia* als Verkörperung der Denkfigur Jungfrau angelegt – beruht deren Reiz doch immer auch auf dem Paradoxon der Idealisierung der Jungfräulichkeit und der drohenden Zerstörung derselben.

Das Ende der Erzählung kann durchaus als Mahnung gelesen werden, als Warnung an die Matta da culm, sich nicht verführen zu lassen. *Marlengia* ist eine Anti-Entwicklungsgeschichte, die davon erzählt, dass die stärkste Prägung durch die Herkunft erfolgt, und dass sich dieser Prägung keine(r) entziehen kann – eine junge Frau am allerwenigsten.

5.3 Sin lautget: Performanza da matta e musa

Sin lautget erschien 2018 als Erstling von Asa S. Hendry, zum Zeitpunkt der Publikation 19-jährig. Die Erzählung (*Rloquent*, laut Buchcover) handelt von der 16-jährigen Emma. Sie lernt nach einer Theateraufführung, in der sie mitwirkt, den erfolgreichen Autoren Alexander Eigenmann kennen. Er ist elf Jahre älter als sie und befindet sich in einer Schreibkrise, aus der er, durch Emma inspiriert, wieder herausfindet. Er beginnt über sie zu schreiben. Emma selbst geht an die Kantonsschule in Chur, stammt aber aus Surrein in der Surselva. Zu ihren Eltern hat sie keine gute Beziehung. Sie sieht sie nur selten an den Wochenenden, unter der Woche lebt sie bei ihrer Tante Madleina in Chur.

Während sich das Verhältnis von Emma und Alex vertieft, erfährt man in Rückblenden mehr über die Vergangenheit der beiden Figuren. Alex hat einen Sohn aus einer früheren Beziehung, zu dem er jedoch keinen Kontakt hat. Seinen Seitensprung mit David, einer Transfrau, hat er literarisch verarbeitet – ein Buch, das ihn bekannt gemacht hat. Emma war längere Zeit in psychiatrischer Behandlung und hatte damals auch den Kontakt zu ihren Eltern abgebrochen, was jedoch nur kurz angesprochen wird. Noch immer zeigt sie ein selbstzerstörerisches Verhalten, sie ritzt sich und läuft gegen Ende der Erzählung vor ein Auto, überlebt den Unfall jedoch. Als ihre Eltern von der Beziehung zu Alex erfahren, schicken sie Emma für ein Jahr nach Irland. Das Buch endet mit einem Brief, in dem Alex Emma bittet, mit ihm das Ende seines neuen Buches «Sin lautget» zu schreiben, ein Buch, in dem er über seine Beziehung zu ihr schreibt.

Die nachfolgende Analyse von *Sin lautget* konzentriert sich auf die Protagonistin Emma. Zum einen wird untersucht inwiefern die Figur als typische Adoleszente konstruiert ist und inwiefern sich dies auf die Erzählung und die Handlung auswirkt (5.3.1). Zum anderen interessiert, inwiefern die Darstellung der Emma von bestimmten Frauenbildern, namentlich jenes der Muse und jenes der Kindfrau beeinflusst ist und inwiefern die Figur so bestimmte traditionelle Vorstellungen und Bilder reproduziert oder eben hinterfragt und mit diesen spielt (5.3.3, 5.3.4, 5.3.5). Dies soll besonders mit Blick auf die Beziehung der Figur Emma mit dem älteren Alexander Eigenmann analysiert werden (5.3.3), jedoch auch mit Blick auf ihr Verhältnis zu ihrer Familie und ihrem Heimatdorf (5.3.2).

5.3.1 Gesellschaftliche Normen und sexuelle Freiheiten

Auch wenn sowohl die Protagonistin als auch Hendry selbst bei der Veröffentlichung des Romanes Teenager sind, wäre es falsch, hier von einem Jugendroman zu sprechen. Das Buch erschien in der Erwachsenenreihe der Chasa Editura Rumantscha und außerdem fehlt die für das Genre typische Selbstbezeichnung als «Jugendroman» oder Ähnliches (Reallexikon, 2007, 254).

Allerdings steht die Erzählung durchaus in der Tradition der jüngeren Entwicklung des Genres. Wenn dieses noch in den 50er- und 60er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein Mädchenbild propagierte, das darauf abzielte, das Leben auf Andere auszurichten und Andere glücklich zu machen (Grenz, 2000, 380), so änderte sich dies in den 1970er- und 1980er-Jahren im Zuge der gesellschaftlichen Umwälzungen:

Das Mädchen entscheidet nun selbst über seine Sexualität, muss sich nicht mehr den bislang gültigen Rollenbildern fügen [...]. Die Ausrichtung auf ein Leben als Ehefrau, Mutter und Hausfrau wird vehement abgelehnt und die weiblichen Figuren werden mit zuvor als ‹typisch männlich› konnotierten Eigenschaften wie Selbstbewusstsein, Mut und Stärke ausgestattet (Bieker, 2015, 276).

Und nicht nur das. Im Zuge des Differenzfeminismus werden auch Probleme in den Mittelpunkt gerückt, die als typisch für weibliche Adoleszenz angesehen werden, darunter Depressivität und Essstörung als pathogene Folgen bestimmter gesellschaftlicher Erwartungen. Gleichzeitig

kommt es zu einer Aufwertung der weiblichen Homosexualität. Ende der 1980er-Jahre kommt es dann zu einer psychologischen Akzentuierung: «Das junge Mädchen wird mit seinen Gefühlsambivalenzen dargestellt; Hass, Aggression, Wut und – relativ neu in der Mädchenliteratur – Omnipotenzgefühlen wird Raum gegeben» (Grenz, 2000, 385). Seit Mitte der 1990er-Jahre wird ausserdem auf die genuin kulturelle Konstruktion der Geschlechtszuschreibung hingewiesen: «Ziel ist die Entfaltung der Verschiedenheit oder, weitergehend, die Aufhebung des Geschlechts als kollektive Zwangszuschreibung» (Grenz, 2000, 387). Eine solche Absicht ist auch bei *Sin lautget* auszumachen.

Zu Beginn der Erzählung hat die Protagonistin Emma bereits klare Wertvorstellungen und eine eigene Meinung, zumindest was ihre Sexualität und die Genderthematik angeht. So sagt sie in einem Gespräch mit ihrer Freundin: «Jeu fetschel buca grondas differenzas denter dunna ed um. Tgi che plai a mi, cun quella ni quel tschontschel jeu ed il rest sedat da sesez ...»¹⁰⁸³ (Hendry, 2018, 58). Und nach diesem Credo handelt sie auch. Im Laufe der Erzählung lernt man verschiedene Partner Emmas kennen, so Lyn, mit der sie eine intensive erste Liebe erlebt, Männer aus Clubs für den Gelegenheitssex, Jan, mit dem sie ebenfalls eine rein sexuelle Beziehung eingehet und dann Alex, den elf Jahre älteren Autoren.

In einem anderen Gespräch spricht Emma sich dezidiert gegen die Monogamie respektive gegen Langzeitbeziehungen und sogar gegen die Liebe an sich aus:

«Creis ti ella carezia?»

Emma studegia e scrola il tgau. «Jeu creiel el mintgadi. E la carezia daventa mintgadi, schiglioc dess ei buca tonta dispeta. Ni?»¹⁰⁸⁴ (Hendry, 2018, 31).

Und etwas später in der Erzählung:

«Quei va in, dus onns, lu entscheiva l'auter a vegrir lungurus ed ins sedamonda sche quei ei insumma stau il dretg. E forsa realiseschan ins che quei ei gnanc stau il dretg e lu han ins sfarlatau il temps.»

«Emma, ti patratgas adina aschi negativ», di Olivia e pren aunc in tschadun glatsch.

«Ei dat tons che maridan e cura ch'els han lur midlife crisis han els l'idea dad aunc stuer prender suenter lur veta selvadia e van per novs partenaris. Perquei pli bugen siglir ussa da letg a letg che pér en vegr onns», di Emma e sgratta il davos rest dil glatsch ord il cup.

«Ei va gie propi adina mo per sex», marmugna Olivia.

¹⁰⁸³ «Ich mache keine grossen Unterschiede zwischen Mann und Frau. Wer mir gefällt, mit der oder dem rede ich und der Rest ergibt sich von selbst ...» (VC).

¹⁰⁸⁴ «Glaubst du an die Liebe?»

Emma überlegt und schüttelt den Kopf. «Ich glaube an den Alltag. Und die Liebe wird Alltag, sonst gäbe es nicht so viel Streit. Oder?» (VC).

«Tut tschei ei mo utopia. U che ti has semplamein bien sex, ni che ti has forsa sex ch'ei okay e vitier aunc traso dispeta.»¹⁰⁸⁵ (Hendry, 2018, 59).

Es ist jedoch nicht so, dass sich Emma hier generell gegen Beziehungen ausspricht. Eher schwingt bei ihr die doch ziemlich naive Vorstellung mit, dass sich mit einer ausschweifenden Jugend ein Grundstein für ein ruhiges Alter legen lässt – dies wenn sie das Beispiel älterer Leute in der Midlifekrise anführt, die das Leben nachholen wollen. So gesehen vertritt Emma hier zwar sehr dezidiert eine Meinung, dies kann jedoch nicht zwingend als Zeichen für ihre Reife gelesen werden. Ebenso gut möglich ist hier eine Art Spiel mit verschiedenen Rollen und Vorstellungen. Emma gibt sich gegen aussen oft sehr taff und selbstbewusst, und auch sehr gleichgültig. Sie zelebriert ihre Freimütigkeit,¹⁰⁸⁶ so zum Beispiel als sie gegenüber Alex mehr oder weniger zusammenhangslos herausplatzt: «Jeu betschei era dunnas»¹⁰⁸⁷ (ebd. 26). Worauf Alex eher lakonisch antwortet: «E jeu mo umens»¹⁰⁸⁸ (ebd. 26), was sie ihm jedoch nicht so recht glaubt. Schon früh ist ihr bewusst, was aus der Geschichte zu werden droht: «Aschia entscheivan prest tut las historias da letg»¹⁰⁸⁹ (ebd. 25), denkt sie, als er sie besorgt fragt, ob ihr kalt sei. Dabei wird auch offenbart, in welcher Rolle sich Emma meist befindet, wenn sie ihre ‹Bettgeschichten› beginnt.

Auch gegenüber ihrer Freundin Olivia gibt sie sich hart und selbstbewusst, es wird jedoch angedeutet, dass diese Emmas Rollenspiel durchschaut: «Ti eis empau ina selvadia, neve ti, buoba!»¹⁰⁹⁰ (ebd. 38), sagt diese zum Beispiel einmal zu Emma, einen elterlichen Tonfall imitierend.

Dafür, dass Emma oftmals eher eine Rolle performt, wenn sie taff und dezidiert auftritt, spricht auch, dass sie ihre Meinung zu Beziehungen im Laufe der Erzählung zu ändern scheint: Sie beendet die rein sexuelle Beziehung mit Jan, weil sie etwas Ernsteres möchte (ebd. 86). Diese Veränderung markiert Emma denn auch auf typische Teenagerart¹⁰⁹¹: Sie trägt ihren innerlichen Wandel nach aussen, indem sie sich die Haare rot färbt (ebd. 87ff.).

¹⁰⁸⁵ «Das geht ein, zwei Jahre, und dann beginnt der andere langweilig zu werden und man fragt sich, ob das überhaupt das richtige war. Und vielleicht realisiert man, dass es nicht das richtige war und dann hat man Zeit verschwendet.»
 ›Emma, du denkst immer so negativ‹, sagt Olivia und nimmt noch einen Löffel Eis.

›Es gibt so viele, die heiraten und wenn sie ihre Midlifecrisis haben, meinen sie, noch ihr wildes Leben nachholen zu müssen und holen sich neue Partner. Deswegen springt man besser jetzt von Bett zu Bett als in ein paar Jahren‹, sagt Emma und kratzt den letzten Rest Eis aus dem Becher.

›Es geht ja wirklich immer nur um Sex, murmelt Olivia.‹

›Alles andere ist Utopie. Entweder du hast einfach guten Sex, oder du hast vielleicht Sex, der okay ist und dazu noch ständig Streit‹ (VC).

¹⁰⁸⁶ Etwas, das man (und das ist wohl eine der Stärken des Buches) auch über die Erzählinstantz sagen könnte.

Bemerkenswert unaufgeregt wird die Trans-Thematik abgehandelt. Dass eine Figur namens David existiert, deren Pronomen aber konsequent sie/ihr sind, wird mit keiner Silbe kommentiert und somit schlicht als normal akzeptiert. Zwar wird das Thema in zwei Szenen zwischen David und Alex angesprochen, jedoch geht auch Alex sehr unbefangen mit der Situation um. An David irritieren ihn nur ihre stechend blauen Augen (Hendry, 2018, 24).

¹⁰⁸⁷ «Ich küsse auch Frauen» (VC).

¹⁰⁸⁸ «Und ich nur Männer» (VC).

¹⁰⁸⁹ «So beginnen fast alle Bettgeschichten» (VC).

¹⁰⁹⁰ «Du bist eine ganz Wilde, nicht wahr, Mädchen?» (VC).

¹⁰⁹¹ Lehnert spricht davon, dass Teenager ihr verändertes Inneres (durch Haarschnitt und Kleidungsstil) wenn nötig äußerlich selbst kreieren, um es nach aussen zu tragen (Lehnert, 1996b, 113).

Sicher ist jedoch, dass Emma sexuell erfahren ist und weiß, was ihr gefällt und was sie möchte. So wird gezeigt, dass sie in diesem Bereich bereits sehr reif ist. Dies ist zum Beispiel im Gespräch mit Jan ersichtlich, als sie ihn beiläufig anweist, die Kondome mitzubringen, woraufhin er sie fragt, worauf sie heute Lust habe (ebd. 10). Das Sexuelle wirkt sehr routiniert. Dies fällt auch Alex auf, als er das erste Mal mit ihr schläft:

El smarveglia. Ses moviments e sias tuccadas paran sco da disa.
 «Quei fas buca per l'emprema ga, ni?»
 «Preleger?» Emma surri.
 «Ah, Emma», Alex stauscha giu ella sper el sil letg, reiva lu bufatg sin ella e scutina en sia ureglia: «Giugar, manegel jeu.»¹⁰⁹² (Hendry, 2018, 98).

Er ist überrascht, dass ihre Bewegungen erfahren wirken, er erwartet etwas anderes. Unschuld? Schüchternheit? Jungfräulichkeit? Dies kann nicht abschliessend beantwortet werden. Aus seiner Antwort (eine Anspielung auf ihre erste Begegnung) lässt sich jedoch schliessen, dass Alex denkt, dass Emma auch hier eine Rolle einnimmt, schauspielt. Vermutet er, dass sie im Inneren eigentlich unschuldiger, kindlicher, jungfräulicher ist, als es hier den Anschein hat? Dass ihre sexuelle Erfarenheit, ihre Sexualität generell, mehr Performance ist als Realität?

In einer Szene, in der Emma ausgeht, wird dies ebenfalls angedeutet: «Las glischs saultan sur sia fatscha, sia bratscha e ses mauns. Emma va pli bugen persula en sortida ed ha empriu spert co semover per che las egliadas restien taccadas»¹⁰⁹³ (ebd. 18). Emma hat gelernt, sich so zu verhalten. Es scheint also nicht ihr natürliches Verhalten zu sein, sondern etwas, dass sie sich angeeignet hat – aus welchem Grund auch immer. Wichtig ist jedoch, dass ihr diese Rolle gefällt. Es handelt sich dabei um Selbstermächtigung, sie nimmt die Sache in die Hand, wenn sie etwas möchte (wie sie es auch im Zitat zu Beginn gegenüber ihrer Freundin sagt), so zum Beispiel auch, als sie den Unbekannten in der Disco fragt, ob er einen Platz für sie zum Schlafen habe (ebd 21). Sie entscheidet selbst über ihre Sexualität, wobei angemerkt werden muss, dass sie sich trotzdem in gewisser Weise an geltende Normen orientiert, wenn sie lernt, sich so zu bewegen, dass «die Blicke [an ihr] haften bleiben». Das geschieht wohl, weil sie gegen die Norm verstößt, weil sie sich sexy oder lasziv gibt, wobei man auch argumentieren könnte, dass ein solches Verhalten in einem Club eher die Regel ist als die Ausnahme.

Ausgehend von der Annahme, dass Adoleszenz diejenige Phase im Leben ist, in der man sich zum einen an die gesellschaftlichen Normen anpasst, zum anderen eine eigene (Geschlechts-) Identität herausbildet (Lehnert, 1996a, 7), kann mit Sicherheit festgestellt werden, dass Emma eine typische Repräsentantin dieser Adoleszenten ist und dass ihre Entwicklung in dieser Phase eines der Hauptthemen des Buches ist. Weiter ist jedoch wichtig, dass im Werk eine Abweichung

¹⁰⁹² «Er wundert sich. Ihre Bewegungen und Berührungen scheinen routiniert.

«Das machst du nicht zum ersten Mal, oder?»

«Vorlesen?», Emma lächelt.

«Ach, Emma», Alex schiebt sie runter neben sich aufs Bett, klettert dann vorsichtig auf sie und flüstert in ihr Ohr: «(Schau-)spielen, meine ich.» (VC).

¹⁰⁹³ «Die Lichter tanzen über ihr Gesicht, ihre Arme und ihre Hände. Emma geht lieber allein aus und hat schnell gelernt, wie sie sich bewegen muss, damit die Blicke haften bleiben» (VC).

«vom scheinbar festgelegten Pfad» (Lehnert, 1996a, 7) möglich scheint. Emma fordert durch ihre Art und ihre Handlungen bestehende Normen heraus, nämlich jene, die ihre Eltern und vor allem ihre konservative Mutter vertreten.

5.3.2 Stadt – Land, Tochter – Mutter?

In der bereits erwähnten Szene in der Disco, in der Emma einen Mann kennenlernt und danach mit ihm nach Hause geht, fragt dieser sie bei einer Zigarette: «Tgei fa ina matta dalla Surselva tut persula en sortida a Cuera?»¹⁰⁹⁴ (Hendry, 2018, 20). In der Formulierung «ina matta dalla Surselva» schwingt die Naivität und Unschuld mit, die bei einer jungen Frau aus den Bergen offenbar erwartet wird. Dies wird durch die Verwunderung, die der Fragesteller darüber zeigt, dass sie allein in einem Club in einer Stadt¹⁰⁹⁵ ist, zusätzlich verstärkt. Als Emma sich schlagfertig, keck und extrovertiert zeigt, ist er umso verwunderter, geht jedoch auf den Flirt ein (ebd. 20f.).

Aus Emmas Antwort auf seine Frage – «Saltar e denteren firmar ina cun jasters.»¹⁰⁹⁶ (Hendry, 2018, 20) – ist auch zu entnehmen, dass es ihr gefällt, mit diesem Klischee zu kokettieren. Auch hier zeigt sich wieder, dass sie bewusst eine bestimmte Rolle einnimmt, eine extrovertierte, verführerische.

Emmas Rolle widerspricht klar den Wertvorstellungen, die ihrer Mutter vorschweben. Bereits im zweiten Kapitel wird klar, dass die Beziehung zwischen Mutter und Tochter nicht gerade einfach ist. Beschrieben wird Emmas Abschied von zuhause als sie aufs Gymnasium geht. Ihre Mutter schimpft mit ihr, weil ihr Zimmer nicht aufgeräumt ist, woraufhin Emma all ihre Bilder von den Wänden reisst und entsorgt. Ihre Mutter scheint sie wie ein kleines Kind zu behandeln, was bei Emma eine Abwehrreaktion auslöst. Dies bringt wiederum die Mutter nur noch mehr dazu, auf ihrer Autorität zu beharren («quei seigi lur casa»¹⁰⁹⁷, Hendry, 2018, 14).

Wenn Emma an den Wochenenden nach Hause kommt, zeigt sich denn auch immer mehr, wie ihre Welten auseinanderklaffen. Bei ihrer Tante in Chur kann Emma mehr oder weniger machen, was sie will, zuhause wird sie mit Fragen und Ermahnungen überhäuft, die Eltern sprechen über Dinge, die sie nicht interessieren. Der Vater nimmt diese Unterschiede mit Humor, während die Mutter pessimistisch und streng wirkt (ebd. 33).

Die Mutter ist denn auch die Konservative. Sie ist diejenige, die auf gesellschaftliche Normen und Regeln besteht und will beispielsweise, dass die Kinder ministrieren, «sco tut tschels»¹⁰⁹⁸ (ebd. 27f.). Es wird betont, dass ihr die Einhaltung dieser Regeln deswegen wichtig ist, weil sie nicht aus der Reihe fallen will. Oft scheint es, dass die Mutter eine Idylle aufrecht-erhalten will, in ihrer Vehemenz aber gerade eine Dystopie heraufbeschwört.¹⁰⁹⁹ Sie schreit ihre

¹⁰⁹⁴ «Was macht ein Mädchen aus der Surselva ganz allein in einer Disco in Chur?» (VC).

¹⁰⁹⁵ Chur wird im Werk als Stadt mit regem Nachtleben und einer grossen kulturellen Szene gezeigt, als typische Stadt eben.

Dass die als gross inszenierte Stadt vergleichsweise klein ist, wird in einer Rückblende dadurch parodiert, dass Emma als kleines Mädchen ihren Bruder fragt, ob Chur wirklich so gross sei, und dieser antwortet: «Vielleicht ein bisschen kleiner als New York» (VC, siehe Hendry, 2018, 34).

¹⁰⁹⁶ «Tanzen und dazwischen mit Fremden eine rauchen» (VC).

¹⁰⁹⁷ «[D]as sei ihr Haus» (VC).

¹⁰⁹⁸ «[W]ie alle anderen» (VC).

¹⁰⁹⁹ Sie weist hier Ähnlichkeiten mit der Mutterfigur in Flurin Speschas *Das Gewicht der Hügel* (Spescha, 1986b) auf, siehe in Kapitel 4.4.5.

Kinder regelmässig an, wenn sie ihnen nicht Einhalt gebieten kann oder verbannt sie in ihre Zimmer. Ein Dialog ist nicht möglich. Sie hört ihren Kindern und auch ihrem Mann nicht zu und verweigert sich einem Gespräch, indem sie ihr Gegenüber stehen lässt.

Als Emma ihren Eltern am Familientisch verkündet, dass sie nicht mehr ministrieren will, wird sie erst konsequent überhört (sie ist das jüngste der Geschwister), dann kurz abgefertigt: «calà cun quei»¹¹⁰⁰ (Hendry, 2018, 51). Die Mutter scheint dabei die ganze Zeit genervt und überarbeitet, sie schöpft Essen, putzt, ermahnt die Kinder ... Auch scheint sie grob – emotional («l'egliada dira dalla mumma», ebd. 52), sprachlich («tun tussegau», «buorla la mumma», ebd. 52) und körperlich («La mumma tschappa il bratsch dad Emma»¹¹⁰¹, ebd. 50). Erst als Emma ihre Not herausschreit, fragt ihr Vater sie nach dem Grund. «Il prer ha fatg mussar mei miu fiffi»¹¹⁰² (ebd. 51), antwortet sie daraufhin ernst. Ihre Geschwister lachen sie aus, sie streckt ihnen die Zunge heraus und die Mutter schimpft deswegen mit ihr. Auf Emmas Aussage geht sie nicht ein. Der Vater fragt dann noch einmal nach, und Emma antwortet: «Vus tedleis schiglioc gie gnanc!»¹¹⁰³ (ebd. 52). Die Mutter schreit dann ein Machtwort – «tuts ston ir a ministrar e basta»¹¹⁰⁴ (ebd. 52) – und verlässt entnervt die Küche.

Tatsächlich war es auch nach der Jahrtausendwende (die obige Szene dürfte gemäss Emmas Alter ca. 2009/2010 angesiedelt sein) in der oberen Surselva noch üblich, dass praktisch alle katholischen Kinder ministrieren gingen. Dazu bestand ein gesellschaftlicher Druck. Wer nicht ministrieren ging, beziehungsweise, wer seine Kinder nicht zum Ministrieren schickte, fiel auf im katholischen Dorf, wie Zeitzeugen berichten. Aus der Reaktion der Mutter ist zu schlussen, dass genau dieser Druck für sie das Hauptargument für ihr Handeln ist. Religiöse Gründe scheinen dabei keine allzu grosse Rolle zu spielen, da sie weder mit einem Dienst an Gott noch einer religiösen Pflicht argumentiert. Es geht ihr darum, dass ihre Familie, ihre Tochter den sozialen Normen und Erwartungen entspricht.

Manchmal werden in Rückblenden Momente in der Familie gezeigt, in denen Glück und Zärtlichkeit vorherrschen. So zum Beispiel als Emma bei ihrer Mutter im Zimmer das Licht löscht, weil sie beim Lesen eingeschlafen ist (ebd. 92f.), oder als die ganze Familie auf der Alp ist und Emma mit ihrem Bruder halbnackt im Regen tanzen darf – wobei sich hier die Frage stellt, ob der Ort für die Lockerheit der Mutter entscheidend ist. Hätte sie ihre Kinder auch im Dorf im Regen herumspringen lassen? Oder ist es die Abgeschiedenheit der Bergwelt, die gewisse Freiheiten erlaubt? Für Letzteres spricht der Umstand, dass Emma in den Bergen oft sehr frei, gelöst und kindlich wirkt, so zum Beispiel als sie mit Alex wandern geht und nackt in einen Bergsee springt (ebd. 81f.).¹¹⁰⁵

¹¹⁰⁰ «Hör auf damit» (VC).

¹¹⁰¹ «[D]er harte Ton der Mutter», «giftiger Tonfall», «brüllt die Mutter», «Sie packt Emmas Arm» (VC).

¹¹⁰² «Der Pfarrer hat mich meinen Fiffi zeigen lassen» (VC).

¹¹⁰³ «Ihr hört mir sonst ja jeweils gar nicht zu!» (VC).

¹¹⁰⁴ «Alle müssen ministrieren und basta» (VC).

¹¹⁰⁵ Dafür, dass sie in diesen Szenen auch ein wenig zu einem unzähmbaren Berggeist, zu einer Nymphe, stilisiert wird, sprechen auch kleine (erotisierende) Details, wie zum Beispiel die Tatsache, dass Alex in den Bergen auch entdeckt, dass Emma nie einen BH trägt (das sei unbequem, meint sie) (Hendry, 2018, 82).

Die meisten Rückblenden zeigen jedoch keine glücklichen Kindheitserinnerungen. So wird zum Beispiel beschrieben, wie Emma am Gymnasium aufgenommen wird, bei ihren Eltern jedoch keine Anerkennung findet. Beide betonen nur, dass ihre grosse Schwester eine bessere Note gehabt habe: Emma habe nur «Glück gehabt» (ebd. 93f.).

Nicht einmal als Emma nach einem selbstverschuldeten Autounfall im Krankenhaus landet, ist es der Mutter möglich, einen Dialog zu finden. Sie bleibt in ihren Mustern verhaftet. Als Emma aufwacht und aufgebracht ist, sagt sie ihr, sie solle still sein, es schließen noch andere im selben Zimmer (ebd. 106). Gleichzeitig beharrt sie darauf, dass alles gut ist, obwohl Emma ihr sagt, dass sie anders empfindet. In der Vorstellung ihrer Mutter sollte die Tochter sich schon durch die pure Anwesenheit der Mutter beruhigen lassen, wobei klar das Gegenteil der Fall ist. Auch ist sie der Meinung, dass sie als Mutter genau wisst, was Emma braucht. Der Satz «Jeu sun sia mumma!»¹¹⁰⁶ (ebd. 107) ist Rechtfertigung, Besitzanspruch und Autoritätsmarker in einem, eine Generalvollmacht für die Deutungshoheit über die Gefühle ihrer Tochter. Als sie ihr nicht beikommen kann, lässt sie Emma Medikamente geben, damit sie ruhiggestellt ist.

Als Emma dann wieder aufwacht, macht die Mutter ihr Vorwürfe. Ihr Familien- und Weltbild wird durch Emmas Handlungen gestört, ihre Autorität und ihr Selbstbild als Mutter wird in Frage gestellt, was sie der Tochter auch vorwirft. Die traditionellen Rollen- und Wertvorstellungen kollidieren mit der überbordenden Gefühlswelt der Tochter. Die Mutter beginnt zu weinen, möchte die Wahrheit wissen. Emma scheint unfähig, darauf zu antworten. Vielleicht vermutet sie auch, dass die Mutter die Wahrheit gar nicht hören will. Sie wirft ihre Eltern aus dem Zimmer.

Als Emma aus dem Krankenhaus entlassen wird, wird sie von ihrem Vater abgeholt. Zu zweit gelingt ihnen ein Gespräch. Er zeigt Verständnis, hört ihr zu, und sie kann sich ihm gegenüber öffnen. Anders als versprochen, gelingt es ihm jedoch nicht, Emmas Situation, ihre Affäre mit Alex und den Selbstmordversuch¹¹⁰⁷ vor ihrer Mutter geheim zu halten. Beim nächsten Besuch zuhause eskaliert die Situation. Emmas Privatleben wird vor der gesamten Familie breitgetreten. Ihre Geschwister sind schockiert, ihre Mutter weint.

Dabei kommt es zu einem Streit zwischen Emma und ihrer älteren Schwester, bei dem Emma ihrer Schwester quasi vorwirft, eine alte Jungfer zu sein, während diese vehement abstreitet, noch Jungfrau zu sein – was die Mutter noch mehr zum Weinen bringt (ebd. 119). Interessant ist, dass die Jungfräulichkeit auch für die angepasstere ältere Schwester kein Ideal (mehr) zu sein scheint, eine Sexualität, wie diejenige von Emma ihrer Ansicht nach aber trotzdem nicht in Ordnung ist. Ganz klar kann jedoch gesagt werden, dass Jungfräulichkeit im Werk nicht als etwas Positives überhöht wird.¹¹⁰⁸ Im Gegenteil, im einzigen Gespräch, in dem Jungfräulichkeit tatsächlich explizit diskutiert wird, ist diese etwas, wofür man sich (zumindest im fortgeschrittenen Alter) schämen muss.

¹¹⁰⁶ «Ich bin ihre Mutter» (VC).

¹¹⁰⁷ Sie ist absichtlich vor ein Auto gelaufen, mehr dazu in Kapitel 5.3.3.

¹¹⁰⁸ In den letzten Jahren gab es besonders in der Jugendliteratur einen Trend in diese Richtung. Christine Seifert macht dies am Einfluss von Jugendbüchern wie Twilight fest (Seifert, 2015).

Es ist klar, dass Emma sich nicht ihre Mutter zum Vorbild nimmt. Gleichzeitig wird durch die Darstellung der Mutter als aufbrausend und überfordert auch verdeutlicht, dass diese generell kein Vorbild ist. Die Aussenorientierung der Mutter wird als problematisch gekennzeichnet, da sie es ist, die für das schwierige Verhältnis zwischen Mutter und Tochter verantwortlich ist.

Zwar wird nie explizit gemacht, dass Mutterschaft generell eine abzulehnende Rolle ist, jedoch impliziert auch die Darstellung von Alex' Frau Elisabeth in deren Rolle als Mutter, dass Kinder zu bekommen, eine Frau unattraktiv und kompliziert macht. So wird die zuvor lockere, sexy, etwas burschikose, Joints rauchende Eli (ebd 15f., 22) nach der Geburt ihres Sohnes zu einer müden, eher pedantischen und vorwurfsvollen Ehefrau (ebd. 30, 53f., 70). Von einer Orientierung an einem Leitbild Mutter kann hier also keinesfalls die Rede sein.

Die Eltern entscheiden am Ende – von Emmas Tante beeinflusst –, Emma nach Irland in einen Auslandaufenthalt zu schicken, um Abstand zwischen sie und Alex zu bringen. Dies bringt jedoch nicht nur Abstand zwischen das Paar, sondern auch zwischen Emma und ihre Eltern, was Emma nur recht sein kann. Ein Ablösungsprozess, der bereits durch Emmas Aufenthalt in Chur und die dadurch entstandene Distanz eingeleitet wurde, wird so weiter vorangetrieben. Das von den Eltern angestrebte Ziel, Emma ins Klostergymnasium in Disentis/ Mustér zu schicken, sie so näher bei sich zu haben und dadurch wieder mehr Kontrolle über sie gewinnen zu können (ebd. 125), ja gar den Adoleszenzprozess rückgängig zu machen oder zu verlangsamen, wird vereitelt. Emma wird also nicht wieder in ihre ländliche, familiäre Umgebung eingegliedert, sondern geht noch weiter weg, in eine Stadt im Ausland. Galway ist zwar auch keine Grossstadt, aber immerhin doppelt so gross wie Chur.

Dass die Ablösung von den Eltern ein grosser Bestandteil der Adoleszenz ist und für gewöhnlich von Konflikten geprägt, wird im Werk auch explizit thematisiert, nämlich in einem Gespräch zwischen Alex und Emma. Er sagt zu ihr: «Jeu sai, ti vul buca udir quei. Denton, ti eis ella vegliadetgna nua che geniturs ed affons davantan jasters in a l'auter per silsuenter saver emprender d'enconuscher in l'auter da niev.»¹¹⁰⁹ (ebd. 91).

Generell werden in neueren literarischen Werken, die sich mit Adoleszenz beschäftigen, Verschiebungen innerhalb von zentralen Sozialisationsfiguren festgestellt, «die Funktion der Kernfamilie wird zunehmend abgeschwächt» (Nogal, 2014, 36). Hingegen sei eine «nachhaltige Konsequenz» in der Funktion der Peers zu finden, «die derzeit zunehmend die Elternrolle übernehmen» (Nogal, 2014, 36). In Asa S. Hendrys *Sin lautget* werden jedoch familiäre Sozialisationsfiguren nicht per se skeptisch eingeschätzt und erst recht nicht durch Gleichertrige oder Peers ersetzt.

Im Gegenteil nimmt zum Beispiel Emmas Tante Madleina eine durchaus wichtige Rolle in Emmas Leben ein, jedoch auf keinen Fall eine traditionelle Mutterrolle. Sie ist weder überbeachtend noch opfert sie sich auf. Bisweilen wirkt sie eher wie eine Mitbewohnerin und Freundin, wie eine der ersten Szenen zeigt, in denen sie zusammen Altpapier binden und Musik hören

¹¹⁰⁹ «Ich weiss, du willst das nicht hören. Aber du bist in einem Alter, in dem Eltern und Kinder einander fremd werden, damit sie einander danach von neuem kennenlernen können» (VC).

(Hendry, 2018, 17). Der Tante ist es auch egal, dass Emma und ihre Freundinnen Alkohol trinken und spät abends ausgehen (ebd. 54). Sie hat (anders als Emmas Eltern), auch nichts gegen eine lesbische Beziehung Emmas (ebd. 58). Sie lässt Emma machen, was Emma wie folgt begründet:

«[...] Lezza (l'onda, VC) lavura savens ed ella ha fidonza en mei. Perquei hai jeu tontas libertads. Mes geniturs lessen buca ch'ella laschi far mei tut. Ella ei denton dil mein che jeu seigi veglia avunda e che jeu sappi gie tgei che seigi endretg e tgei falliu.»¹¹¹⁰ (Hendry, 2018, 65).

An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen der Tante und den Eltern deutlich gemacht. Und es wird klar, wie wichtig Emma das Vertrauen einer erwachsenen Person ist, wie wichtig es ihr ist, selbst als erwachsene, vernünftige Person wahrgenommen zu werden.

Andererseits liegt es vielleicht auch an der häufigen Abwesenheit Madleinas, dass Emma sich ihr nicht wirklich anvertraut. Auf sie ist nicht zwingend verlass. So kommt es beispielsweise vor, dass Emma ewig mit dem selbst gekochten Abendessen auf ihre Tante wartet und diese einfach nicht erscheint (ebd. 35). Als Emma dann einmal nach dem Ausgang von einem Fremden attackiert wird, möchte sie nicht, dass ihre Tante dies weiß, genauso wenig, wie sie ihr von Alex erzählt. Als die Tante jedoch von ihm erfährt, nimmt sie diese die Nachricht locker auf.

Weiter findet Emma in Alex eine Vertrauensperson, einen Vaterersatz, während sie ihren gleichaltrigen Freundinnen und Freunden eher weniger von ihrem Gefühlsleben anzuvertrauen scheint. Zwar spricht sie mit ihrer Freundin Olivia darüber, dass sie Alex kennengelernt habe – «Jeu hai empriu d'enconuscher aschi in vegl»¹¹¹¹ (ebd. 38) – jedoch ist ihre psychische Gesundheit, ihr Wohlergehen in diesen Gesprächen nie Thema. Ihre Klassenkameraden und -kameradinnen nimmt sie gar als egoistisch wahr. Diese seien nur mit sich selbst beschäftigt, und sie habe keine Lust, sich an so etwas zu beteiligen (ebd. 99).

Generell scheint Emma Probleme zu haben, sich anderen gegenüber zu öffnen. Dazu passt auch, dass sie ihre Familie und ihre Bekannten niemals zu ihren Theateraufführungen einlädt. «Giugar avon jasters ei meglier»¹¹¹² (ebd. 113) sagt sie. Vielleicht, weil bei diesen nicht die Gefahr besteht, dass sie das Spiel durchschauen, hinter die Fassade, hinter die Performance blicken?

Grundsätzlich stehen sich in *Sin lautget* verschiedene Fronten gegenüber. Im Konflikt zwischen Mutter und Tochter geht es auch um einen Konflikt zwischen zwei Generationen, zwischen jung und alt, zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und der Freiheit, selbst zu entscheiden. Es geht um die soziale, wohlbehütete Enge im Dorf und die anonyme, einsame Freiheit in der Stadt. Durch Emmas Perspektive wird im Werk klar die Freiheit und die Jugend bevorzugt, auch wenn die Sichtweise auf diese keineswegs nur positiv ist. Traditionelle Leitbilder, wie jene der Mutter und der Jungfrau, werden jedoch konsequent abgelehnt. Die Gefahren und Herausforderungen, die Emmas Leben in Chur mit sich bringt, werden ebenfalls thematisiert.

¹¹¹⁰ «Sie (die Tante, VC) arbeitet viel und sie vertraut mir. Deswegen habe ich so viele Freiheiten. Meine Eltern wollen nicht, dass sie mich alles machen lässt. Sie ist jedoch der Meinung, dass ich alt genug sei und wisste, was richtig und was falsch ist» (VC).

¹¹¹¹ «Ich habe so einen Alten kennengelernt» (VC).

¹¹¹² «Vor Fremden zu spielen, ist besser» (VC).

Sie ist oft allein und einsam, sie wird von einem Mann überfallen, in entscheidenden Momenten scheint ihr eine Ansprechperson zu fehlen. Emma bricht als Figur mit traditionellen Vorstellungen und erweitert so die Denkfigur der Jungfrau um die Ängste und Probleme einer Adoleszenten, die sich von ebendiesen Vorstellungen zu lösen versucht, indem sie sich auch aus ihrer gewohnten (heimatlichen) Umgebung entfernt.

5.3.3 Alter Mann und junge Frau

«Homens vegls han la tendenza fatala da na esser buns da resister a mattas giuvnas»¹¹¹³ (Riatsch, Camenisch & Krätschi, 2018, min. 6.58–7.01), meint Clà Riatsch im *Tavulin Litterar* zur Beziehung der beiden Protagonisten von *Sin lautget*. Dabei spielt er auf ein Stereotyp an, welches klar der Denkfigur der Jungfrau zugerechnet werden kann: jenes des jungen Mädchens, das in seiner Unschuld so verführerisch ist, dass der ältere Mann nicht widerstehen kann. Auch hier lockt wieder das Paradoxon der erotischen Jungfräulichkeit.

Dass Emma zumindest in Ansätzen nach dem Frauenbild der Kindfrau konzipiert zu sein scheint, offenbart sich beim ersten Aufeinandertreffen der beiden Protagonisten. Es ist der bereits erwähnte Dialog über das Schauspielern, auf den später im Text erneut angespielt wird:

«Gratulaziun, ti eis stada grondiusa», di el e surri.
 «Engraziel», rispunda Emma cun vusch automatica e gnanc mira propi els egls ad el.
 «Ti fas quei buca per l'emprema ga, ni?»
 «Preleger?»
 «Giugar», curregia el ella.
 Emma surri ed ina leva beffa va sur sias levzas.
 «Na, na, quei fetschel jeu buca per l'emprema ga.»¹¹¹⁴ (Hendry, 2018, 7f.).

Emmas Scherz bezieht sich nicht auf ihre Erfahrung als Bühnenschauspielerin, sondern eher auf den Umstand, dass sie auch im Alltag häufig schauspielert, also sich als etwas ausgibt, was sie vielleicht nicht ist. Als eine weitere Person dazukommt und Emma gratuliert, gibt sich Alex spontan als ihr Vater aus, woraufhin sein Gegenüber meint, er dürfe stolz sein auf seine Tochter (ebd. 8). Emma ist davon irritiert, sagt aber nichts.

Als die beiden später über die Szene sprechen, sagt Emma zu Alex, es habe sie erst irritiert, dann habe sie aber merken müssen, dass es gutgetan habe, zu hören, dass jemand stolz auf sie sein könne (ebd. 90). Sie habe das noch nie gehört. Ihre Eltern können nicht viel mit dem Theater anfangen, meint sie noch (ebd. 91). Zwar wird hier darüber gesprochen, dass jemand wegen ihrer schauspielerischen Fähigkeiten stolz auf sie sein könnte, im Verlauf der

¹¹¹³ «Alte Männer haben die fatale Tendenz, jungen Frauen/Mädchen nicht widerstehen zu können» (VC). Man beachte, dass auch hier wieder das Wort ‹matta› benutzt wird, also explizit eine Jugendliche, eine Frau zwischen Kindheit und Erwachsenenleben gemeint ist.

¹¹¹⁴ «Gratuliere, du warst grossartig», sagt er und lacht.

«Danke», antwortet Emma mit mechanischer Stimme und sieht ihm gar nicht recht in die Augen.

«Du machst das nicht zum ersten Mal, oder?»

«Vorlesen?»

«Schauspielern», korrigiert er sie.

Emma lacht und ein kleiner Scherz geht ihr über die Lippen. «Nein, nein, das mache ich nicht zum ersten Mal» (VC).

Geschichte wird jedoch klar, dass ihre Eltern generell nicht oft zeigen, dass sie stolz auf Emma sind (so zum Beispiel in der Szene mit der bestandenen Gymiprüfung, ebd. 94). Emma sehnt sich also nach elterlicher Anerkennung, ein Bedürfnis, an welches Alex bei ihrem ersten Treffen zu röhren scheint.

Tatsächlich gibt Alex später zu, Emma habe ihn an seinen Sohn erinnert (ebd. 124), was erklärt, warum er ihr gegenüber oftmals eine väterliche Rolle einnimmt. So fragt er sie beispielsweise, ob sie genug esse (ebd. 82) oder trocknet sie ab, nachdem sie im See baden war (ebd. 82). Auch hilft er ihr beim Färben ihrer Haare (wo sie viel kindliche Begeisterung zeigt), wobei er hier auch erst skeptisch ist, dann jedoch mitmacht. Später leckt sie ihre fettigen Chipsfinger ab und lässt sich von Alex die Ärmel zurückrollen, das Wasser aufdrehen und die Seife reichen, damit sie sich die Hände waschen kann (ebd. 93). Auch am Ende dieser Szene erinnert der Umgang zwischen den beiden an Vater und Tochter, als sie einander durch die Wohnung Dinge zu rufen (ebd. 95). Er lacht dabei oft über ihre kindliche Verspieltheit, ihre Impulsivität (ebd. 82, 95), die sie vor allem an den Tag legt, wenn sie mit ihm zusammen ist. Bei anderen Personen gibt sie sich ernster und ruhiger, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass sie sich Alex auch ausgesucht hat,¹¹¹⁵ weil sie bei ihm ihre töchterliche, kindliche Seite ausleben kann. Bei Alex verkörpert Emma das Bild der Kindfrau, ein wenig auch jenes des süßen Mädels.

Tatsächlich liegt ein Hauptantrieb für die Imagination der Kindfrau in der Unterstellung «einer naturgegebenen [...] unkontrollierbaren, weil noch unkontrollierten Sinnlichkeit» (Pohle, 1998, 112). Emmas Sinnlichkeit erscheint dadurch, dass sie sich nur bei Alex so gibt, aber eigentlich gerade nicht wirklich unkontrollierbar. Sie scheint vor allem durch den Kontrast zu Alex kindlich, wobei der Altersunterschied im Text «bunamain a moda caricaturala»¹¹¹⁶ (Riatsch et al., 2018, min. 7.13) stilisiert werde, wie der Dialog zwischen Olivia und Emma, der auch auf dem Buchdeckel abgebildet ist, sichtbar macht.¹¹¹⁷ Emma wird auch nie «dunna», «Frau» genannt, sondern eigentlich immer nur «matta» und zwar sowohl von der Erzählinstanz als auch von den anderen Figuren. Dies ist «Ausdruck eines sozialen Kontextes, in dem versucht wird, die Kindfrau in ihrer Kindlichkeit zu bewahren» (Pohle, 1998, 111). Alle die Emma «matta» nennen, erscheinen in einer dominanteren Position zu sein, sie scheinen erwachsener als die Protagonistin. Die sprachliche Infantilisierung¹¹¹⁸ wird dabei nicht nur von aussen an Emma herangetragen, sondern auch von ihr selbst übernommen:

¹¹¹⁵ Viele wichtige Momente in der Beziehung der beiden werden von Emma initiiert, siehe unten.

¹¹¹⁶ «[B]einahe karikaturistisch» (VC).

¹¹¹⁷ «Olivia, jeu hai empriu d'enconuscher aschi in vegl», di Emma e va puspei pli plau.

«Ah gie! Con vegls?»

«Grev da dir. Aschi vegls ch'el ei aunc attractivs, denton aunc buc in tat, fabulescha Emma e surri.

«Mo gliez ei lu empau grusig», manegia Olivia.

«Na, na, forsa aschi trentatschun?» (Hendry, 2018, 38f.) –

«Olivia, ich hab so einen Alten kennengelernt», sagt Emma und geht wieder langsamer.

«Ah ja! Wie alt?»

«Schwer zu sagen. So alt, dass er noch attraktiv ist, aber noch kein Opa», fabuliert Emma und lacht.

«Na, das ist aber ein bisschen grusig», meint Olivia.

«Nein, nein, vielleicht so fünfunddreissig?» (VC).

¹¹¹⁸ Ebenfalls Hinweis auf eine sprachliche Infantilisierung kann die Namensgebung sein. Die Figuren Effi, Gemma, Lanni, Lulu, Lola oder Nana, allesamt literarische Frauenfiguren die der Denkfigur Jungfrau zugeordnet werden können. Ihre Namen erinnern nicht umsonst an «Babysprache» (Pohle, 1998, 111), was bei Emma nicht anders ist.

«Ti eis magari sco in gattegl tschiec», marmugna Alex, metta il maun sin siu bratsch e tegn ferm ella.

«Gie, jeu sun magari aunc pintga», di Emma malsegira.

«Jeu sai, quei hai jeu sentiu.»¹¹¹⁹ (Hendry, 2018, 83f.).

Emma akzeptiert die Zuschreibung «gattegl tschiec» ohne Weiteres. Ihre Antwort bestätigt dies auch auf sprachlicher Ebene durch die ausgesprochen kindliche Formulierung: «Jeu sun magari aunc pintga». Eine solche Aussage würde sprachlich gesehen eher einem Kind zugeordnet als einer 16-Jährigen, nicht zuletzt, da hier, wie in der kindlichen Sprache das Wort «klein» als Synonym für «jung» oder eben «kindlich» verwendet wird.

Das Wort «klein» wird auch in Bezug auf Lolita-Figuren oft verwendet. Zum einen, um eine emotionale Süsse einzuführen (Sinclair, 1989, 20),¹¹²⁰ zum anderen, um die Hilflosigkeit und das Bedürfnis nach männlichem Schutz zu unterstreichen. Dabei ist es unwichtig, ob das Mädchen innerlich stark ist. Wenn sie zart wirkt, unglaublich jung ist, oder nicht geschaffen scheint für die «böse Welt», reicht dies schon, um zu einer «kleinen Kreatur» zu werden (Sinclair, 1989, 22).

Diese Stilisierung der kleinen Kreatur findet sich in der Darstellung von Beziehungen älterer Männer und junger Frauen häufiger. Sie dient in *Sin lautget* jedoch vor allem der Übermittlung einer moralischen und sozialen Überschreitung. Es wird ein Skandal inszeniert, wo nicht unbedingt einer ist, und dies wird sprachlich vermittelt, indem eine semantische Nähe zum Inzest hergestellt wird, die real gar nicht existiert (Kolesch, 1996, 93).

Selbst in Situationen, in denen Alex äusserst schwach ist, beispielsweise als er Emma gesteht, dass er einen Sohn hat, hat Emmas Verhalten kindliche Züge: Sie hakt sich mit dem kleinen Finger in seinen kleinen Finger ein (um zu vermeiden, dass die Haarfarbe, die er an den Plastikhandschuhen hat, überall hingerät) und sie zieht, als sie neben ihm auf der Bank sitzt, die Knie an und stützt das Kinn darauf ab. Auch ihre Aussage, «Jeu stun mal. [...] Sas, propi mal»¹¹²¹ (Hendry, 2018, 92), erinnert aufgrund des Nachsatzes an kindliche Sprache. Sie verhält sich so, wie sich möglicherweise auch sein Sohn verhalten würde.

Dass das Motiv des alten Mannes und der jungen (unschuldigen) Frau hier verstärkt und das Liebesverhältnis als Vater-Tochter-Verhältnis charakterisiert wird, führt jedoch nicht zwingend dazu, dass Emma als unerfahrenes und unschuldiges Mädchen dargestellt wird.¹¹²² Im Gegenteil gehen entscheidende Schritte in der Beziehung der beiden von Emma aus. Sie ist es, die eine Ausstellung besucht, weil sie gesehen hat, dass er dort sein wird, sie ist es, die versucht, ihn zu küssen und mit ihm zu schlafen, was er erst ablehnt, später aber dann selbst initiiert.

¹¹¹⁹ «Du bist manchmal wie ein blindes Kätzchen», murmelt Alex, legt eine Hand auf ihren Arm und hält sie fest.
 «Ja, ich bin manchmal noch klein», sagt Emma unsicher.
 «Ich weiss, das habe ich gespürt» (VC).

¹¹²⁰ Das Phänomen zeigt sich zum Beispiel bei Hollywood Schauspielerinnen, die oft Lolitas verkörperten und denen das Adjektiv «little» vor den Namen gesetzt wurde (Little Mary Pickford, Little Mary Miles Minter) oder in Filmtiteln wie *The Poor Little Rich Girl* (1917) (Sinclair, 1989, 20).

¹¹²¹ «Es tut mir Leid. [...] Weisst du, wirklich Leid» (VC).

¹¹²² Das selbe Muster findet sich beispielsweise bei *L'Amant* von Marguerite Duras (Duras, 2011), analysiert von (Kolesch, 1996, 93).

Letzteres ist wohl ein Schlüsselmoment in der Analyse der Beziehung der beiden, denn obwohl Emma versucht, ihn zu verführen, entscheidet Alex letzten Endes, wann sie zum ersten Mal miteinander schlafen. Dies wird von Christine Seifert als einer der entscheidenden Punkte zur Beurteilung der Darstellung problematischer Beziehungen und der Verherrlichung der weiblichen Unschuld festgemacht. Im Fragenkatalog, den die Literaturwissenschaftlerin dazu erarbeitet, lauten die ersten beiden Punkte wie folgt:

1. How do characters treat each other in romantic relationships? Is there any sign of abuse or fear? Does the author turn abuse into something romantic – that is, the boy is violent but only because he loves the girl so much?
2. Is the male love interest presented as being more sexually experienced than the girl? Does the boy «teach» the girl about sex? Does the boy select the right time and place to have sex on the basis of her perceived readiness?¹¹²³ (Seifert, 2015, 154).

Nun weisen die Antworten auf diese Fragen für die Beziehung zwischen Emma und Alex nicht einfach alle auf eine problematische Beziehung respektive auf ein problematisches Frauenbild hin, jedoch zeigen sich gewisse Tendenzen. Alex tut Emma zwar keine Gewalt an, er nutzt sie aber durchaus aus. Allerdings wird dies nicht dadurch erklärt, dass er sie liebt, sondern vor allem mit seinen persönlichen Problemen, seiner Schreibblockade¹¹²⁴ und der Projektion seines Sohnes auf Emma. Indem sie zur Projektionsfläche für seine Wünsche und Fantasien wird, wird sie außerdem Teil seiner Identität, eine Art Doppelgänger. Er sieht bei ihr sogar «egls sco ils ses»¹¹²⁵, Hendry, 2018, 15) – etwas, das Eltern sonst eher in ihren Kindern sehen. Emma dient Alex dazu, sich zu heilen, dazu, ihm seinen Sohn zurückzubringen, den er verlassen hat und damit ein Stück weit auch sich selbst.

Der Umstand, dass Emma von ihm als Inspirationsquelle missbraucht wird und er über ihre Beziehung schreibt, wird nicht verherrlicht. Im Gegenteil wird diese Problematik mehrfach thematisiert, so zum Beispiel am Ende des Textes in der Szene, in der Emma Alex mit seinem Tun konfrontiert (ebd. 123) oder auch durch die Konfrontation mit Alex' Verleger. Dieser wirft Alex vor, er nutze Emma aus, woraufhin Alex entgegnet, sie würden einander gegenseitig ausnutzen. Dies lässt sich angesichts des bisherigen Verlaufs der Beziehung als starke Beschönigung beschreiben: Zwar ist Emma an Alex interessiert, jedoch kann in keinster Weise von einem Ausnutzen die Rede sein, zumal Emma, selbst wenn sie in Alex bis dahin bereits eine Vaterfigur sieht, strukturell gesehen in einer weitaus schwächeren Position ist. Alex hat zwar ebenfalls psychische Probleme, und Emma wirkt manchmal stärker und erwachsener als er, jedoch fallen die Machtverhältnisse klar zu Emmas Ungunsten aus, nur schon aufgrund ihrer Minderjährigkeit und Abhängigkeit von erwachsenen Bezugspersonen. Sein Verleger glaubt Alex denn auch

¹¹²³ «1. Wie gehen die Figuren in romantischen Beziehungen miteinander um? Gibt es irgendwelche Anzeichen von Missbrauch oder Angst? Macht der Autor aus dem Missbrauch etwas Romantisches – d. h. der Junge ist gewalttätig, aber nur, weil er das Mädchen so sehr liebt?
 2. Wird der männliche Partner als sexuell erfahrener dargestellt als das Mädchen? „Bringt“ der Junge dem Mädchen Sex „bei“? Wählt der Junge die richtige Zeit und den richtigen Ort für den Sex auf Grundlage der wahrgenommenen Bereitschaft des Mädchens?» (VC).

¹¹²⁴ Siehe Kapitel 5.3.4.

¹¹²⁵ «Augen wie die seinen» (VC).

nicht: «Ah cala, Alex. [...] Va per agid, Alex. Buca projectescha tut tes problems sin auters. Surpren silmeins ina ga la responsabladad per tei e tiu vargau»¹¹²⁶ (Hendry, 2018, 74f.).

Was die sexuelle Erfahrenheit der beiden Figuren angeht, ist klar, dass Emma nichts über Sex beigebracht werden muss, ein Umstand, der Alex erstaunt (ebd. 98). Dies zeigt, dass Alex offenbar manchmal Mühe hat, sein Bild von Emma mit der Realität in Übereinstimmung zu bringen. Er initiiert zwar den Sex, entscheidet somit über den Zeitpunkt, aber wenn es dann soweit ist, wird klar, dass sie nicht schüchtern ist und genau weiß, was sie tut («Ses moviments e sias tuccadas paran sco da disa»¹¹²⁷, ebd. 98). Danach versucht Alex, in gewisser Weise die Oberhand über die Situation zurückzugewinnen, und zwar zum einen indem er Emma vorwirft auch in diesem Moment zu schauspielern, also impliziert, dass sie sexuelle Erfahrenheit oder Selbstbewusstsein nur vortäuscht, zum andern indem er die Machtverhältnisse auch räumlich wieder herstellt, sie von sich herunterschiebt und sich selbst in eine Position über ihr bringt.

Diese Sexszene betont ihre Jugend und Fragilität ebenfalls. Sie wird erneut «matta» genannt, sie habe «strusch la mesadad da ses onns»¹¹²⁸, und als er sich auf sie legt, macht er dies «bufatg», «vorsichtig» (ebd. 98). In einer solchen Beziehung mit einer inzestuösen Spannung zwischen «dem älteren Liebhaber/Vater und der infantilen Geliebten/Kind» wird aus der Perspektive des Mannes «der Mangel an Widerstand gegenüber dem sexuellen Verlangen des Mannes» oftmals mit Unschuld gleichgesetzt und eben gerade nicht mit sexueller Erfahrung (Pohle, 1998, 112), was zu Alex' Erstaunen über Emmas routinierte sexuelle Handlungen passt.

Eine inzestuöse sexuelle Spannung zwischen Emma und Alex besteht bereits von dem Augenblick an, als Alex sich als Emmas Vater ausgibt. Alex ist dabei bewusst, dass er Emma gegenüber eine Grenze überschritten hat. Er sagt selbst, dass sie nach dem ersten Kennenlernen «geflohen» sei (Hendry, 2018, 11). Dies hält ihn jedoch nicht ab, im Gegenteil, es inspiriert ihn. Ihre Flucht lässt sie zur Projektionsfläche werden: Sie wird zur schüchternen Jungfrau, die den Mann reizt, zum fliehenden, fragilen Reh, das den Jagdstinkt weckt, zur kindlich-weiblichen Nymphe Daphne, die vor Apollon flieht, sie wird zur nicht-dominanten Verführerin, «die ihre Erotik erst im männlichen Blick entwickelt» (Catani, 2005, 102).

Aus einer externen Perspektive betrachtet, scheint Alex selbst erstaunlich unreif. Dies wird vor allem dann klar, wenn sein Verhalten von anderen Erwachsenen gespiegelt wird. Er ist unfähig, Verantwortung zu übernehmen, was ihm von verschiedenen Personen vorgeworfen wird (u. a. von seinem Verleger Anton und seiner Exfrau Eli). Wenn die Dinge kompliziert werden, flieht er. Die Aussage: «Wir haben es mit einem Fall von verhinderter Entwicklung zu tun, nicht bei dem Mädchen sondern beim Mann» (Sinclair, 1989, 13), die sich eigentlich auf Humbert, den Liebhaber aus dem Werk *Lolita* bezieht, trifft auch auf Alex zu. «Humbert ist im Grunde seines Herzens ein bibbernder Schuljunge geblieben, der unfähig ist, die nächste Stufe emporzusteigen, eine Frau zu lieben, die in seinem Alter ist» (Sinclair, 1989, 13), so Sinclair in ihrer Analyse zu *Lolita*. Alex als bibbernden Schuljungen zu bezeichnen, würde zwar ein wenig

¹¹²⁶ «Ach hör auf, Alex [...]. Hol dir Hilfe, Alex. Projizierte nicht deine Probleme auf andere. Übernimm wenigstens einmal Verantwortung für dich und deine Vergangenheit» (VC).

¹¹²⁷ «Ihre Bewegungen und ihre Berührungen scheinen routiniert» (VC).

¹¹²⁸ «[K]aum die Hälfte seiner Jahre» (VC).

zu weit gehen, jedoch scheint er klar eine Schwäche für androgyne oder burschikose Frauen zu haben: Emma ist als Kindfrau körperlich als «metamorph, androgynes Zwischenwesen» angelegt (Börner, 2009, 38). Ihre Brüste (als Symbol für ihre Fraulichkeit) werden sehr selten erwähnt, Rundungen oder Kurven nie. Ihr Körper scheint kindlich zu sein, sie wird oft als dünn und fragil beschrieben. Trotzdem erregt sie ihn bereits zu Beginn auch sexuell, obwohl er sie noch nicht wirklich kennengelernt hat und eigentlich nur weiß, wie sie aussieht und dass sie schauspielert. Das wird impliziert, weil sie ihm einfällt, als er darüber nachdenkt, sich Pornos anzusehen. Alex' Vorlieben zeigt auch die Beschreibung seiner Exfrau: Eli hat sehr helle Haut, kurze Haare, «denton liungs avunda per caschunar in disuorden remarcabel sil tgau»¹¹²⁹ (Hendry, 2018, 16). Der Grund für Alex' Faszination für sie ist «la largia denter las palas e la lieunga che cumpara cuort cu ella surri»¹¹³⁰ (ebd. 16). Auch seine Beziehung mit der Transfrau David passt möglicherweise in dieses Schema, wobei ihr Aussehen nie wirklich thematisiert wird. Man weiß einzig, dass sie stechend blaue Augen hat.

Weiter ist augenscheinlich, dass seine beiden letzten Beziehungen zu erwachsenen Frauen gescheitert sind, unter anderem daran, dass er eben keine Verantwortung übernehmen konnte und sich nicht so verhalten hat und verhält, wie man es von einer erwachsenen Person erwartet. Zum Beispiel hilft er Emma, nachdem sie überfallen wurde, ihre Wunden zu verstauen, statt dass er mit ihr darüber spricht zur Polizei zu gehen oder zumindest mit ihrer Tante zu reden. Dies mag zwar in jenem Moment das sein, was Emma möchte, aber erwachsenes Verhalten ist es nicht unbedingt. Ein weiteres Beispiel für seine Unreife ist, dass er, nachdem die Beziehung eigentlich aus guten Gründen beendet wurde, nicht fähig ist, Emma in Ruhe zu lassen (ebd. 75). Als er einmal versucht, verantwortungsvoll zu sein, nämlich als er Emmas sexuelle Avancen ablehnt, wird ihm von ihr gesagt: «Ussa buca fai da carschiu»¹¹³¹ (ebd. 67).

Dies zeigt, dass er von Emma eigentlich nicht als erwachsene Person wahrgenommen wird.¹¹³² Das Gleiche wird auch in der Szene vermittelt, in der Emma Alex dazu bringen will, mit ihr schwimmen zu gehen. Er weigert sich, und sie sagt ihm «fai buca da pop»¹¹³³ (ebd. 80). Damit meint sie im Grunde genau das Gegenteil: Er solle kindlicher und impulsiver sein, mehr wie sie selbst. So gibt letzten Endes auch nach und beginnt eine Beziehung mit ihr, was zeigt, dass seine Aussage, «Jeu sun in um vegl, Emma»¹¹³⁴ (ebd. 80), wirklich nur Koketterie gewesen ist.

5.3.4 Die Muse zwischen Fremd- und Selbstbestimmung

Es gibt wenige poetische Konzepte, die so lächerlich veraltet und geradezu rührend unzeitgemäß wirken wie das der Musen, jener weibliche Projektionsgestalten, die den in der Regel maskulin gedachten Dichter inspirieren und gewissermassen pneumatisch an die Brust nehmen. Die Musen sind ja nur als paradoxale Projektion, «schwanger», indem sie die generativen Wunschbilder des schöpferischen Mannes als Quasi-Geliebte

1129 «[J]edoch lang genug, um ein heilloses Durcheinander auf dem Kopf zu veranstalten» (VC).

1130 «Die Lücke zwischen den Vorderzähnen und die Zunge, die kurz erscheint, wenn sie lacht» (VC).

1131 «Jetzt tu nicht so erwachsen» (VC).

1132 Emmas Perspektive ist dann auch ausschlaggebend dafür, dass ihre Figur nicht einfach als Reproduktion des Frauenbildes der Kindfrau abgetan werden kann – mehr dazu in Kapitel 5.3.5.

1133 «Sei kein Baby» (VC).

1134 «Ich bin ein alter Mann, Emma» (VC).

personifizieren, mit denen zusammen der Autor seine Werke zeugt und zur Welt bringt (Hansen-Löve, 2019, XVIII).

Wie bereits oben festgestellt, projiziert Alex seine Vorstellungen und Wünsche in Emma hinein. Sie wird zu seiner Muse¹¹³⁵, sie inspiriert ihn zum Schreiben, dank ihr überwindet er seine Blockade (Hendry, 2018, 74). Und nicht nur das. Er schreibt nicht irgendetwas, er schreibt über sie. Angesichts des obigen Zitates stellt sich die Frage, was ein derartig überholtes Konzept, im 2018 erschienenen Werk eines jungen und genderbewussten Menschen zu suchen hat.

Die ideologische Basis der Muse ist die Vorstellung des männlichen Schaffensprozesses. Der Mann ist der Schöpfer, Frauen können nur Gefäß oder Inspiration sein, ein Konzept, das von der Antike bis in die Neuzeit prägend war (Pohle, 1998, 136).

Zwischen der Muse und der Jungfrau lässt sich, gerade was den schriftstellerischen Akt betrifft, eine sehr konkrete Verbindung herstellen – dies über die Metapher des weissen, unbeschriebenen, unbefleckten beziehungsweise jungfräulichen Blattes. Das Bild findet sich zum Beispiel in einem Gedicht von Oliver Wendell Holmes, in der die Beziehung zwischen dem jungfräulichen Blatt und dem Schöpfer-Autor stark sexualisiert wird.

›Mit dem Wort «beflecken» beschwört der Dichter absichtlich das Bild des blutigen weissen Lakens herauf, den Beweis für die Jungfräulichkeit der Braut, und unterstreicht die Passivität des Blattes – und damit die der Jungfrau, die befleckt wird und noch nicht einmal weiss, womit. Schöpfung ist Entjungferung (Bernau, 2007, 77).

Eine Anspielung auf dieses Motiv findet sich auch in der Szene, in der Alex zum ersten Mal von Emma zum Schreiben inspiriert wird:

El siara la finiastra, setschenta avon il finistrel vit da Safari. El ponderescha cuort. Pornhub? En quei mument vegn denton endamen la matta dil museum d'art, el siara puspei il laptop e mira el stgir. Emma, fa plascher. Cun quels plaids eis ella fugida. El targlina, arva puspei il laptop, quella gada sedecida el denton per in document da word ed entscheiva a scriver¹¹³⁶ (Hendry, 2018, 11).

¹¹³⁵ Die Kindfrau ist für diese Rolle geradezu prädestiniert. Wie bereits festgestellt, ist die Kindfrau an sich bereits eine männliche Projektion, ein Gefäß für unbewusste und kollektive männliche Wünsche «nach einem naturhaften Sinnlichkeitserleben an, das sich institutionalisierten Pflichten, insbesondere der Fortpflanzung, entzieht» (Pohle, 1998, 144f.), die Kindfrau ist von so etwas Profanem wie ehelichen Pflichten weit entfernt, sie verfügt über eine «noch freie und vollkommene sexuelle Hingabefähigkeit» (Pohle, 1998, 144f.). Gleichzeitig bedeutet die Kindfrau (anders als die Femme fatale) eine Übermacht des Mannes. Er befindet sich nur schon durch sein Alter in einer überlegenen Position.

¹¹³⁶ «Er schliesst das Fenster, landet vor dem leeren Safari-Fenster. Er überlegt kurz. Pornhub? In dem Moment kommt ihm das Mädchen aus dem Kunstmuseum in den Sinn, er schliesst den Laptop wieder und blickt ins Dunkle. Emma, freut mich. Mit diesem Worten ist sie geflohen. Er zögert, öffnet erneut den Laptop, diesmal entscheidet er sich jedoch für ein Worddokument und beginnt zu schreiben» (VC).

Eigentlich setzt er sich mit der Absicht an den Computer, einen Porno zu schauen. Als ihm Emma in den Sinn kommt, schliesst er den Laptop wieder und starrt in die Dunkelheit (nicht auf ein weisses Blatt oder auf den Monitor). Dann erst öffnet er den Laptop wieder und beginnt zu schreiben. Durch dieses nebeneinanderstellen von sexueller Selbstbefriedigung und schöpferischem Schreibprozess werden die beiden Dinge miteinander in Beziehung gesetzt. Es wird gezeigt wie die Frau (in diesem Fall Emma) zur sexuellen aber auch zur kreativen Inspiration genutzt wird: «tut pareva da far senn, tut ils maletgs ed ils plaids ch'eran s'uni en accordanza ed han empleniu sias paginas cun utopias prigulusas»¹¹³⁷ (ebd. 15). Welcher Art diese gefährlichen Utopien sind, wird klar, als er das Dokument wieder löscht. Nachdem er Emma nochmal sieht, schämt er sich, so über sie gedacht zu haben. Sie erinnert ihn an sich selbst und an seinen Sohn – und er ekelt sich vor sich selbst (ebd. 15).

Erst am Ende der Erzählung wird Emma klar, welche Funktion sie für Alex erfüllt hat – und sie gerät ausser sich vor Zorn. Sie geht zu Alex und verlangt, den Text zu sehen. Alex lehnt dies ab:

«Fai aschi bien, Emma, buca sforza mei. Igl ei anonim, ins sa buca tgi che ti eis. Ti eis buca diltut ti, mo en certas situaziuns. Jeu hai duvrau tei per sviluppar in caracter, buca dapli.»

«E nies sex? Era quel mo per dar empau inspiraziun, per che ti sappies ir silsuenter a nudar ei en tutta perversitat?»

«Emma, na, segir buc. Emma, jeu hai survegniu bugen tei.»

«Survegniu? Suenter haver duvrau mei per rumper tia bloccada da scriver?»

«Na, Emma, ti has enzaco irritau mei. Jeu havevel buca viu tei aschia l'entschatta. Jeu hai scumbigliau tei cun miu fegl. Teidla, jeu stun mal. Jeu stun aschi mal ...»

«E lu has enzacu realisau che jeu sun ina dunna e che ti sas gie atgnamein fickar mei?»¹¹³⁸ (Hendry, 2018, 123f.).

Während die typische Muse normalerweise (ganz im Sinne des Künstlers) Muse sein möchte, den Künstler für sein Künstlersein bewundert, deswegen zu ihm aufschaut, scheint dies bei Emma am Ende nicht der Fall zu sein. Im Text wird denn auch niemals erwähnt, dass Emma sich nach seinem Schreiben erkundigt hätte und sie hat auch sein anderes Buch nicht gelesen. Sie interessiert sich nicht für Alex Eigenmann den Schriftsteller, sondern eben für den Alex, den sie an jenem Abend in der Ausstellung kennengelernt hat – ganz gemäss ihrem Credo: «Tgi che plai a mi, cun quella ni quel tschontschel jeu ed il rest sedat da sesez ...» (ebd. 58).

1137 «Alles schien Sinn zu machen, alle Bilder und Wörter fügten sich stimmig zusammen und füllten seine Seiten mit gefährlichen Utopien» (VC).

1138 «Bitte, Emma, zwing mich nicht. Es ist anonym, man weiss nicht, wer du bist. Du bist nicht ganz du, nur in gewissen Situationen. Ich habe dich gebraucht, um einen Charakter zu entwickeln, nicht mehr.»

«Und unser Sex? War das auch nur Inspiration, damit du nachher alles notieren kannst in deiner Perversität?»

«Emma, nein, sicher nicht. Emma, ich habe dich lieb gewonnen.»

«Gewonnen? Nachdem du mich benutzt hast, um deine Schreibblockade zu überwinden?»

«Nein, Emma, du hast mich irgendwie irritiert. Ich habe dich anfangs nicht so gesehen. Ich habe dich mit meinem Sohn verwechselt. Hör mal, es tut mir Leid. Es tut mir so Leid ...»

«Und dann hast du irgendwann realisiert, dass ich eine Frau bin und dass du mich eigentlich auch ficken kannst?» (VC).

Alex' Rolle im Werk wird übrigens auch durch seinen Nachnamen betont: Eigenmann. Er ist sein eigener Mann oder ein eigener Mann, während Emma dies zumindest aus seiner Perspektive nicht ist. Sie ist sein Eigen beziehungsweise er macht sie sich zu eigen, indem er sie als Muse missbraucht und als Kindfrau objektiviert. Vor allem ist er ein Mann und ganz klar gemäss den gesellschaftlichen Vorstellungen als ein solcher konstruiert (auch wenn er Witze darüber macht, Männer zu küssen und eine Beziehung zu einer Transfrau hat). Er hat als Figur mit den Problemen zu kämpfen, die gewisse Vorstellungen von Männlichkeit hervorrufen – diese werden heutzutage meist unter dem Begriff der toxischen oder hegemonialen Männlichkeit zusammengefasst. Es fällt ihm schwer, über seine Gefühle zu sprechen und Probleme zu diskutieren, so auch, als Emma ihn damit konfrontiert, dass sie sich ausgenutzt fühlt. Seine Erklärungen verkomplizieren das Ganze. Die Aussage «Jeu hai scumbigliau tei cun miu fegl» (ebd. 124), fasst die Beziehungsproblematik der beiden sehr gut zusammen, wobei der Zusatz, er habe sie zu Beginn nicht auf eine sexuelle Weise gesehen, wohl nicht wirklich korrekt ist, sonst wäre kaum von «utopias prigulusas»¹¹³⁹ (ebd. 15) die Rede gewesen.

Emmas Vorwurf an Alex, er habe irgendwann realisiert, dass sie eine Frau sei und er sie ficken könne, zeigt in seiner sprachlichen Grobheit sehr gut auf, dass Emma in diesem Moment begriffen hat, dass Alex ihr gegenüber übergriffig war. Dass Alex daraufhin anbietet alles zu löschen, zeigt wohl, dass er es in diesem Moment auch begriffen hat. Emmas Folgereaktion ist typisch für einen trotzigen Teenager: «ti mo publichescha tiu cudisch da miarda»¹¹⁴⁰ (ebd. 124). Dann beginnt sie zu weinen und Alex tröstet sie. Das Machtgefälle ist wiederhergestellt.

Erst das letzte Kapitel zeigt, dass trotz all des Ungleichgewichts in der Beziehung letzten Endes Alex der Verlierer ist. Er ist derjenige, der an sich und seinen Problemen arbeiten und Wiedergutmachung leisten muss, nicht nur gegenüber Emma, sondern auch gegenüber seiner Familie und gegenüber David. Emma geht nach Irland und sie scheint sich darauf zu freuen (ebd. 125). Es ist Alex, der sich am Ende bei ihr bedankt (ebd. 126) und der nach einiger Zeit wieder den Kontakt sucht, um mit ihr zusammen sein Buch fertig zu schreiben.

Der Text, den Alex geschrieben hat, *Sin lautget*, hat den gleichen Titel wie der Text, der die Geschichte von Emma und Alex erzählt, er ist eine *mise en abîme*. Durch den gleichen Titel wird impliziert, dass der von Alex geschriebene Text den gleichen Inhalt hat, wie das vorliegende Werk, wobei schon vorher klar war, dass Alex über Emma geschrieben hat. Der Titel unterwandert allerdings in gewisser Weise seine Beteuerung, dass der Text fiktionalisiert und Emma nicht mehr Emma sei.

Alex' Vorschlag, das Ende des Buches mit Emma zusammen zu schreiben, unterstreicht die Rekursion dabei zusätzlich. Emma bekommt somit Gelegenheit, sich und ihre Perspektive ebenfalls in den Text einzubringen, so wie ihre Perspektive auch Bestandteil des untersuchten Textes *Sin lautget* ist.

Durch die Integration Emmas in den Schaffensprozess wird hier schliesslich mit dem Konzept der Muse gebrochen. Während Alex Emma zu Beginn auf Distanz hält, was typisch für den

¹¹³⁹ «Gefährliche Utopien» (VC).

¹¹⁴⁰ «Publizier du nur dein Scheissbuch» (VC).

Idolkult ist, da «die Distanz das Begehen garantiert» und «so eine Phantasie vor der keine Realität bestehen kann», schützt (Börner, 2009, 41), ist dies am Ende nicht mehr der Fall. Er hat sich ihr gegenüber geöffnet, sie weiss von seinen Problemen und von der Wiedergutmachung, die er zu leisten hat. Dadurch, dass er sich selbst erlaubt, Hilfe anzunehmen (sowohl beim Lösen seiner Probleme als auch beim Schreiben), tritt er aus einem Muster toxischer Männlichkeit heraus, und gleichzeitig erlöst er Emma von der Rolle der Muse, in der seine Perspektive sie bisher gefangen gehalten hat. Er nimmt sie als gleichwertige erwachsene Person wahr. Dazu geführt hat vor allem die Konfrontation mit Emmas Perspektive, mit ihrer Sicht auf die Dinge, die in der oben zitierten Konfrontationsszene gezeigt wird. Für die Lesenden offenbart sich diese Perspektive jedoch nicht erst am Ende, sondern durch die ganze Erzählung hindurch – etwas, was die Rezeption der Figur Emma massgeblich beeinflusst, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

5.3.5 **Femme enfante morbide vs. die Adoleszente**

Im fünften Kapitel des Textes stellt sich heraus, dass Emma eine Zeit lang in psychiatrischer Behandlung war. In einer Rückblende wird ein Gespräch mit ihrem Psychiater wiedergegeben. Im Gespräch wird auf etwas Bezug genommen, was Emma tut, um mit ihrer Wut umzugehen, was offensichtlich selbstzerstörerisch ist (ebd. 42). Erst im elften Kapitel, als sich Emma als unmittelbare Reaktion auf den mangelnden Stolz ihrer Eltern bezüglich ihrer bestandenen Gymiaufnahmeprüfung in ihrem Zimmer einsperrt und ihren Arm ritzt, wird klar, worin dieses Verhalten besteht (ebd. 94). Dass Emma sich bisweilen selbst Schmerzen zufügt, um mit negativen Emotionen umzugehen, wird jedoch bereits zuvor klar, als sie sich, nachdem ihre ersten sexuellen Annäherungsversuche von Alex abgewiesen wurden, derart fest in die Hand beißt, dass es zu bluten beginnt (ebd. 68).

Ihre körperliche Reaktion auf den Schmerz hilft ihr, mit dem psychischen Schmerz zurechtzukommen:

Cura ch'ella ha il sentiment da schluppar, morda ella la pial sil dies dil maun e lai buca pli dar. Siu tgierp seslucca. Ils patratgs davantan puspei pli clars e surveseivels. Ed era il puls seregulescha. Emma spetga e lai buca pli dar il maun¹¹⁴¹ (Hendry, 2018, 68).

Die Szene zeigt, welche Auswirkungen die Zurückweisung von Alex auf Emma hat und offenbart dadurch die Destruktivität dieser Beziehung für das schwächere Glied. Dies wird dadurch kontrastiert, dass sich Emma die meiste Zeit über in ihrem Körper wohl zu fühlen scheint. Sie kann ihren Partnern ohne Probleme sagen, was sie sich sexuell von ihnen wünscht. Sie kann sich locker nackt vor Alex ausziehen und schwimmen gehen, und sie geht ganz allein selbstbewusst in Clubs tanzen. Sie erfährt ihren Körper nicht als mangelhaft, auch wenn sie immer wieder als fragil beschrieben wird (ebd. 42, 44, 97), ein Indiz dafür, dass die Fragilität weniger ihren Körper als ihre Psyche beschreibt.

¹¹⁴¹ «Als sie das Gefühl hat zu platzen, beißt sie in die Haut ihres Handrückens und lässt nicht mehr los. Ihr Körper lockert sich. Die Gedanken werden wieder klarer und übersichtlicher. Und auch ihr Puls wird regelmässiger. Emma wartet und lässt die Hand nicht mehr los» (VC).

Aufgrund dieser Divergenz macht Emma ihren eigenen Körper zum Schlachtfeld gegen jene, die ihren Geist und ihre Autonomie einschränken wollen. Mit anderen Worten: Sie benutzt ihren Körper, um ihre Psyche zu befreien und eine Selbstständigkeit zu erzwingen.

Igl ei in uriala ruasseivel. Emma semetta sidretg sin la sutga da curom e mira els egls al psichiater.

«Jeu sai prender influenza aschia. Jeu hai pussonza.»

«Co manegias quei?»

«Els san buca proteger mei da memezza.»¹¹⁴² (Hendry, 2018, 43).

Die Darstellung Emmas als *Femme enfante* kollidiert mit ihrer Darstellung als *Adoleszente*. Sie strebt nach Autonomie, doch gleichzeitig wird sie selbst von jenen, die sie lieben, nicht als autonom wahrgenommen, von ihre Eltern, aber auch von Alex, der sie doch am liebsten als «*gattegl tschiec*» (Hendry, 2018, 83) sieht.

Die endgültige Autonomie scheint Emma somit am Ende nur auf einem Weg erreichbar:

Igl ei ina mesjamna endamaun ed Emma sesiemia. Ei plova e las glischs dils autos vengnan reflectadas dil catram bletsch. In mund parallel, in mund sil tgau e quiet. Emma sedamonda con lom ch'ins setschentass sch'ins sigliess ord la sisavla alzada giu en quei mund sutsu¹¹⁴³ (Hendry, 2018, 21).

Emma wird zur *Femme enfante morbide*, einer Art ästhetisierten Schwindsüchtigen, deren Anziehungskraft im Ineinanderfliessen von Fatalität und Fragilität besteht (Börner, 2009, 318, 334).¹¹⁴⁴ Zur Rezeption Emmas als *Femme enfante morbide* trägt auch bei, dass ihr (und auch Alex) in Anlehnung an ihr Idol Andreas Walser im Text des Öfteren vorgeworfen wird, ein Luftmensch zu sein, eine Person, die immer in Bewegung sein muss, weil sonst die Dämonen kommen, die tödlich sind (ebd. 64, 83, 89, 101 etc.). Der Künstler Andreas Walser starb an einer Überdosis Drogen.¹¹⁴⁵

Emma selbst verweigert sich einer analogen Deutungsweise. Sie sagt nach einem solchen Vorwurf, sie nehme keine Drogen (Hendry, 2018, 64), womit sie meint, dass sie sich nicht wie Walser mit harten Drogen selbst zerstöre. Alex bemerkt, dass es zur Selbstzerstörung nicht unbedingt Drogen brauche, dasselbe könnten auch Zähne und Klingen tun (ebd. 83).

In Alex' Fremdwahrnehmung von Emma wird sie als Kindfrau dargestellt, die vor sich selbst beschützt werden muss. In Emmas Eigenwahrnehmung zeigt sich das Bestreben einer

¹¹⁴² «Es ist eine Weile still. Emma setzt sich im Ledersessel aufrecht hin und schaut dem Psychiater in die Augen.

«So kann ich Einfluss nehmen. So habe ich Macht.»

«Wie meinst du das?»

«Sie können mich nicht vor mir selbst beschützen» (VC).

¹¹⁴³ «Es ist Mittwochmorgen und Emma träumt. Es regnet und die Lichter der Autos spiegeln sich im nassen Asphalt.

Eine Parallelwelt, eine Welt auf dem Kopf, eine ruhige Welt. Emma fragt sich, wie weich man bei einem Sprung aus dem sechsten Stock in dieser Kopfwelt landen würde» (VC).

¹¹⁴⁴ Wie die *Femme fatale* tritt auch dieses Frauenbild häufig in der Literatur der Jahrhundertwende auf (Börner, 2009, 318, 334).

¹¹⁴⁵ Auch Alex hat einen Selbstdordversuch mit Medikamenten hinter sich (Hendry, 2018, 101).

Adoleszenten nach Autonomie. Sie möchte ihr Leben und ihre Probleme selbst in die Hand nehmen, weswegen sie auf Alex' Vorwurf auch antwortet: «Jeu stuess veramein survegnir enta maun quei plaunsiu»¹¹⁴⁶ (Hendry, 2018, 83).

Suchtverhalten ist gerade in literarischen Darstellungen der Jugend ein Mittel zur Illustration von Flucht (Pattensen, 1994, 94) und Verweigerungshaltung gegenüber der Gesellschaft. Zwar hat Emma im Vergleich zu anderen Jugendlichen (und vor allem im Vergleich zu Jugendlichen früherer Epochen) grosse Entfaltungsmöglichkeiten (sie kann zum Beispiel ans Gymnasium gehen und das Elternhaus verlassen, ohne dass dies überhaupt hinterfragt wird), doch auch bei ihr erschweren die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, unter denen sie aufwächst, ihre Selbstverwirklichung erheblich (Pattensen, 1994, 104). Gemeint ist vor allem ihr familiäres Umfeld: ihre Eltern, die in Surrein leben und die von den dort anscheinend noch vorherrschenden sehr konservativen Vorstellungen geprägt sind. In diese Normen wollen sie auch ihre Tochter pressen.

Emma passt als Protagonistin in einen Typus der Jugendliteratur, der sich seit den 1990er-Jahren entwickelt hat: «einen Typus des Jugendlichen, der fast immer auf der Flucht vor sich selbst ist», dem es «oft nur noch um Ekstase, um Entgrenzung» geht (Pattensen, 1994, 104). Ihre Sucht sind freilich nicht die Drogen, sondern eben die Selbstverletzung. Genau wie bei Drogenabhängigen ist sie dann besonders anfällig, wenn sie unglücklich ist. Sie schützt sich dagegen, indem sie ständig in Bewegung bleibt (ebd. 65), sich ablenkt.

Emmas Verhalten bricht mit dem bei der *Femme enfante morbide* häufig vorkommenden Motiv der Flucht vor der aggressiven männlichen Sexualität in den Tod (Ter-Nedden, 2016, 313). Sie flieht zwar in gewisser Weise auch, jedoch vor den Moralvorstellungen der Gesellschaft, die ihr nicht erlauben, so zu leben, wie sie möchte. Dies in Bezug auf ihre eigene Sexualität, ihre Schauspielerei oder den Konsum von Alkohol und Canabis, den ihre Eltern nicht gutheissen würden, den ihre Tante aber gestattet. Daran zeigt sich Emmas Gestaltung als moderne Figur der Adoleszenz.¹¹⁴⁷

Besonders wichtig für eine Interpretation der Figur Emma in Bezug auf die Vorstellungen von Weiblichkeit und Jugend, die sie verkörpert, ist ein Thema, dass nur einmal konkret angesprochen wird und nie ausgeführt wird: Die Protagonistin wurde in der Vergangenheit missbraucht. Ganz am Ende des Werkes, als sie und Alex sich aussprechen, sagt er zu ihr: «Jeu sai ch'ins ha malduvrau tei, Emma»¹¹⁴⁸ (Hendry, 2018, 124). Emma nickt dazu. Worin dieser Missbrauch bestanden hat, wird jedoch nirgends weiter ausgeführt. Denkbar ist ein Übergriff im Rahmen ihrer Ministrantinnentätigkeit (siehe auch Kapitel 5.3.2). Geht man davon aus, dass Emma versucht hat, ihre Eltern auf den Missbrauch hinzuweisen, würde das erklären, warum sie zu diesen während der Zeit, in der sie in psychologischer Behandlung war, keinen Kontakt wollte

¹¹⁴⁶ «Ich müsste das wirklich langsam in den Griff bekommen» (VC).

¹¹⁴⁷ Nicht sanktionsierter Drogenkonsum und sexuelle Erfahrungen zählen zu den Merkmalen der Adoleszenz in der Postmoderne, ebenso wie ein Spiel mit den herrschenden Normen und Werten (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 132). Die Adoleszenz wird in der neueren Literatur als individueller Freiraum verstanden, in dem ein freies Experimentieren zugelassen wird (Nogal, 2014, 21).

¹¹⁴⁸ «Ich weiss, dass man dich missbraucht hat, Emma» (VC).

(ebd. 111) und warum sie derart grosse Vertrauensprobleme hat und durch Zurückweisung so aus der Bahn geworfen wird (ebd. 68f.).

Hinzu kommt, dass Emma, wenn sie sich einmal öffnet, meist enttäuscht zu werden scheint. So zum Beispiel als sie, wie oben bereits erwähnt, ihrem Vater die Wahrheit über ihren Unfall erzählt und dieser alles ihrer Mutter berichtet. Ihr Vater verrät sie, wobei sein Verrat fast noch schlimmer wirkt, als der der Mutter, die gar nicht erst auf sie eingehet. Bei der Mutter macht sich Emma gar keine Illusionen. Der Vater jedoch wüsste es eigentlich besser aber steht doch nicht ganz zu ihr. Es ist daher durchaus plausibel, dass sie sich zu Alex hingezogen fühlt, als sich dieser in der allerersten Szene als ihr Vater vorstellt und sagt, dass er stolz auf sie sei. Sie holt sich einen Vaterersatz.

Schütter stellt in Bezug auf die Darstellung weiblicher Perspektiven in der Gegenwartsliteratur fest, dass Tochterfiguren oftmals durch «Abwesenheit oder Nichthandeln der Väter» geprägt sind, was «entscheidende Impulse im Leben der Töchter» setze (Schütter, 1999, 57). Ein solches Nichthandeln trage zu einer gestörten Entwicklung der Töchter bei, da die Väter «kein Gegengewicht zur starken Mutterfigur darstellen und so ihren Frauen die uneingeschränkte Herrschaft über ihre Töchter überlassen» (Schütter, 1999, 58). Auch in Emmas Fall lässt sich dies beobachten. Der Vater versucht zwar manchmal, der Mutter zu widersprechen, doch letzten Endes hat diese mit ihren Normvorstellungen die Oberhand in der Familie. «Aus der Hilflosigkeit oder der Unzufriedenheit aufgrund häuslicher Umstände erwächst bei fast allen Protagonistinnen der Wunsch zu fliehen» (Schütter, 1999, 70). Bei Emma erfüllt sich dieser Wunsch teilweise bereits durch das Verlassen des Elternhauses, um aufs Gymnasium zu gehen. Dies scheint jedoch nicht genug zu sein. Sie versucht, mittels Drogen und Alkoholkonsum zu fliehen, mittels Selbstverletzung¹¹⁴⁹, mittels Schauspielerei (auf der Bühne und im Leben) und mithilfe von Sex. Gemäss Schütter kann der Konflikt mit den Normvorstellungen bei den Protagonistinnen dazu führen, dass sie versuchen, das binäre Geschlechtssystem aufzuheben (Schütter, 1999, 73). Emma tut dies zwar nicht unbedingt an ihrer eigenen Person, jedoch ideell, wenn sie betont, dass es ihr keine Rolle spielt, welchem Geschlecht eine Person angehört (Hendry, 2018, 58). Doch auch diese Fluchversuche lösen Emmas Probleme nicht.

Schütter spricht von Identitätskrisen und Lebensängsten, die durch die schwierige Beziehung zu den Eltern ausgelöst werden und die bei den Protagonistinnen in den von ihr untersuchten Texten letzten Endes zu Selbstmordgedanken und zum versuchten Selbstmord führen – genau wie bei Emma. Als sie ihrem Vater davon erzählt und dieser daraufhin ihr Vertrauen missbraucht, flieht sie erneut von zuhause an den Bahnhof und zurück zu ihrer Tante nach Chur. Emmas Probleme entspringen dem Konflikt zwischen den traditionellen Erwartungen, die vom Elternhaus an sie gestellt werden, und ihren eigenen (moderneren) Vorstellungen davon, wie sie ihr Leben gestalten möchte. Sie sind im Grunde genommen auf eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zurückzuführen. Lehnert schreibt in ihrer Untersuchung *Inszenierungen von Weiblichkeit. Weibliche Kindheit und Adoleszenz in der Literatur des 20. Jahrhunderts*:

¹¹⁴⁹ Das Ritzen mit Rasierklingen erwähnt auch Schütter in ihrer Untersuchung. Jedoch versteht sie die Selbstverletzung als Erforschung eines fremden Wesens (Schütter, 1999, 75), während sich die Selbstverletzung Emmas eher als Flucht vor psychischem Schmerz in körperlichen Schmerz interpretieren lässt.

Neuere Untersuchungen konstatieren einen Identitätsverlust gerade der heranwachsenden jungen Frauen, der begründet wird mit den veränderten Lebensbedingungen in der Postmoderne und auch im Postfeminismus: Die veränderte Stellung der Frauen in den westlichen Gesellschaften habe zu einer Auflösung alter Strukturen und Vorbilder geführt; das Neue sei aber noch nicht so konsolidiert, dass bereits neue Vorbilder erkennbar werden (deren Notwendigkeit innerhalb der Entwicklung und Identitätsbildung junger Menschen fraglos gesetzt wird) (Lehnert, 1996a, 9).

In der Literatur, die weibliche Adoleszenz thematisiert, äussere sich dies häufig darin, dass das zugrundeliegende normative Identitätideal, «das die kulturelle Produktion von Weiblichkeit im Interesse herrschender Ideologien und Kräfteverhältnisse zu regulieren und in die Bahnen des gesellschaftlich Nützlichen zu lenken sucht», bei den diesen Idealen nicht entsprechenden Protagonistinnen zu (psychischer) Krankheit führe (Lehnert, 1996a, 9). Dies wären dann zum Beispiel das eben beschriebene Suchtverhalten Emmas, die Selbstverletzung, und die Angst vor Zurückweisung, die sich in Panikattacken äussert.

Das mag zu tun haben mit der Scham, die ein Phänomen auslöst, das so offensichtlich mit Kontrollverlust zu tun hat: Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper, über die eigenen Gefühle, über die sozialen Beziehungen, kurz in jeder Hinsicht. In einer so sehr auf Kontrolle aufgebauten Kultur wie der unseren scheint Kontrollverlust das Schlimmste überhaupt, und das mag ein Grund dafür sein, dass – ausser in der Jugendliteratur – weibliche Adoleszenz noch immer ein vernachlässigtes Thema ist [...] (Lehnert, 1996a, 12f.).

Die Inszenierung von Emmas Perspektive in *Sin lautget* ist also grundsätzlich als eine Erweiterung im Hinblick auf die Denkfigur Jungfrau anzusehen, gerade weil das Werk nicht als Jugendbuch publiziert wurde, sondern neben den Werken etablierter Autor:innen wie Leo Tuor, Oscar Peer oder Rut Plouda in der Hauptpublikationsreihe für Erwachsenenliteratur der Chasa Editura Rumantscha.

Durch die Kontrastierung von Emmas Wahrnehmung mit jener von Alex, der sie mit einem männlichen Blick betrachtet und seine Fantasien in sie hineinprojiziert, wird dabei umso deutlicher, worin die Konflikte bestehen, die sich auftun, wenn Fremd- und Eigenwahrnehmung beziehungsweise Fremd- und Eigenerwartungen kollidieren. Gleichzeitig verdeutlicht die Figur Emma so auch das Nebeneinander verschiedener (auch gegensätzlicher) Vorstellungen und Ideale innerhalb der Denkfigur Jungfrau.

5.3.6 Zwischenfazit

In den typischen Kindfrau-Geschichten, schiebt der Verehrer sein Begehr in masochistischer Weise in eine «unlustvolle-lustvolle Unendlichkeit» (Börner, 2009, 41), etwas, das Alex bei Emma auch versucht. Er versucht die Beziehung hinauszuzögern und bestimmt so letzten Endes über die ganze Beziehung und zum Beispiel auch über den Zeitpunkt, wann die beiden zum ersten Mal miteinander schlafen.

Für die weiblichen Figuren enden die Kindfrauen-Geschichten in der Regel tragisch, weil sie darunter leiden, dass sie als Hülle für die «projektive Inkarnation der Kindfrau» (Börner, 2009, 41) missbraucht werden, «weil sie sich allein rund um die Figuration als Phantasma konstituieren, wohingegen das menschliche Schicksal zur Nebensache erklärt wird.» (Börner, 2009, 41).

In *Sin lautget* ist dies nicht der Fall. Zwar hat die Erzählung durchaus das Potenzial für einen tragischen Ausgang, versucht Emma doch – nach dem ersten Sex der beiden Protagonisten – Selbstmord zu begehen. Wäre dies nicht das ideale Ende für Alex' Roman gewesen? Sein erster Roman endete ebenfalls mit dem Selbstmord des Protagonisten. Emma wird von Alex als Projektionsfläche, als Muse missbraucht. Als sie jedoch davon erfährt, und ihn mit ihren Gefühlen konfrontiert, beginnt er sein Handeln zu überdenken und sie in den Schaffensprozess mit einzubeziehen. Die Darstellung Emmas als Muse wird dadurch hinterfragt.

Entscheidend ist, dass Emma die Hauptfigur der Erzählung ist, und zwar nicht nur in einem passiven Sinn. Sie wird nicht nur aus der Perspektive von Alex geschildert, im Gegenteil, die meisten Szenen, in denen sie vorkommt, sind aus ihrer Perspektive beschrieben. Bis auf drei Ausnahmen ist das überall der Fall.

Die Kindfrau, die Lolita und das süsse Mädel werden über ihren Betrachter definiert. Sie sind die Fantasie des alten (älteren) Mannes, der aus ihnen Objekte der Begierde macht (Sinclair, 1989, 93). Wenn Emma sich verführerisch gibt, nimmt sie andere Perspektiven ein (Emma «ha empriu spert co semover per che las egliadas restien taccadas», Hendry, 2018, 18). Kindlich ist sie nur in Alex' Gegenwart, woraus man schliessen könnte, dass sie entweder auf seinen Blick reagiert oder aber, dass sie sich in seiner Gegenwart frei fühlt, sich zu verhalten, wie sie möchte. Beides impliziert eine gewisse Selbstbestimmung, zumindest wenn man davon ausgeht, dass Emma sich Alex selbst ausgesucht hat und nicht einfach passives Opfer seiner Avancen war.

Emmas Schicksal ist gerade deswegen interessant, weil an ihrer Geschichte, allgemeine Probleme behandelt werden, namentlich das Zurechtfinden in der Gesellschaft, das Scheitern an der eigenen Identitäts- und Rollenfindung und das Überwinden von Vergangenheit und Traumata. Am Konflikt mit ihrer Mutter werden stellvertretend die Konflikte zwischen Land und Stadt, zwischen traditionellen Rollenvorstellungen und individueller Selbstverwirklichung, zwischen zwei Generationen abgehandelt.

5.4 Vergleichende Figurenanalysen und Kontextualisierung

Die oben analysierten Figuren der Denkfigur Jungfrau verkörpern in ihrer Darstellung sehr unterschiedliche Vorstellungen und Ideale, was, wie einleitend festgestellt, unter anderem auf den Wandel des Begriffs der Jungfrau und der Entwicklungsphase der Jugend beziehungsweise Adoleszenz zurückzuführen ist. In Kapitel 5.4.1 werden die Erkenntnisse dieser Analysen, beziehungsweise die Darstellung der beiden Figuren in den Gesamtkontext der Werke von Gion Deplazes und Asa S. Hendry eingebettet.

In den nachfolgenden Kapiteln wird die Heterogenität der Figuren, in denen sich die Denkfigur Jungfrau materialisiert, noch weiter ausgearbeitet. Dabei widmen sich die einzelnen Kapitel jeweils bestimmten Frauenbildern oder Vorstellungen der Denkfigur Jungfrau, wodurch

festgestellt werden soll, welche dieser Frauenbilder und Vorstellungen besonders häufig in der rätoromanischen Literatur des untersuchten Zeitraumes vorkommen, welche hinterfragt und kritisiert, welche parodiert oder verändert wurden.

Kapitel 5.4.2 widmet sich konkret der Frage, inwiefern die Denkfigur Jungfrau in den untersuchten Texten mit der Herkunft der Figuren, mit ihrem rätoromanischen Hintergrund, verknüpft wird – dies parallel zu den Erkenntnissen aus den Untersuchungen zur Denkfigur Mutter und zum Frauenbild der Bergbäuerin und Landfrau. Untersucht wird hier vor allem der Texte von Ludivina Candinas-Collenberg, es werden jedoch auch Vergleiche zu Texten von Leontina Lergier-Caviezel, Linard Candreia, Dumeni Capeder und Cla Biert angestellt.

5.4.3 beschäftigt sich dann mit der Frage, wie das Thema der Ausbildung und des Einstiegs in den Beruf in denjenigen Texten behandelt wird, die Figurationen der Denkfigur Jungfrau beinhalten. Dabei ist auch der Vergleich dieser Figuren mit etwaigen männlichen Figuren von Bedeutung, um festzustellen, inwiefern ein Werk eher traditionelle Vorstellungen in Bezug auf die junge Frau reproduziert respektive bestimmte Prozesse im Text (zum Beispiel das Verweigern von Bildung für junge Frauen) kritisiert oder unterlaufen werden. Herbeigezogen werden Texte von Linard Candreia, Claudia Cadruvi, Cla Biert, Maria Ludivina Camartin, Dumeni Capeder, Flurin Spescha, Vic Hendry und Anna Ratti.

Kapitel 5.4.4 und 5.4.5 beschäftigen sich mit einem weiteren für die Phase Adoleszenz wichtigen Erfahrungsmoment (beziehungsweise Momenten), nämlich die sexuelle Initiation. Die Kapitel sind dabei danach unterteilt, wie diese Momente bewertet werden. Kapitel 5.4.4 behandelt Texte, die sie für eine junge Frau (Jungfrau) als etwas Negatives, also als Verlust, begreifen (sofern der Sex vor der Ehe, also vor dem Erwachsenenalter, stattfindet). Die untersuchten Texte stammen von Vic Hendry, Flurin Darms, Cla Biert und Jon Nuotclà. Kapitel 5.4.5 untersucht Texte, die die ersten sexuellen Erfahrungen als notwendige beziehungsweise legitime Erfahrung der Adoleszenz darstellen. Diese stammen von Margarita Uffer, Imelda Coray-Monn, Annamengia Bertogg und Rita Cathomas-Bearth.

Das Kapitel 5.4.6 beschäftigt sich mit der Rolle der Geliebten. Es geht darum, zu ermitteln, welche erzählerischen Funktionen die Geliebte einnimmt und inwiefern sie in dieser zur Denkfigur Jungfrau beitragen kann. Erwähnt werden Texte der Schreibenden Toni Halter, Dumeni Capeder, Jacques Guidon, Vic Hendry, Arno Camenisch, Theo Candinas, Donat Cadruvi und Jon Semadeni.

In 5.4.7 und 5.4.8 wird analysiert, wie die Texte in der rätoromanischen Literatur gesellschaftliche Anforderungen an die junge Frau verarbeiten. Der Fokus liegt dabei zum einen darauf, in welcher Form die Anforderung ans Ansehen beziehungsweise an den Ruf der jungen Frau an diese herangetragen wird (Vic Hendry, Annamengia Bertogg, Margarita Uffer, Anna Pitschna Grob-Ganzoni, Rico Tambornino, Rut Plouda), zum anderen auf den Anforderungen an das Aussehen junger Frauen (Anna Pitschna Grob-Ganzoni, Vic Hendry, Irma Klainguti, Rita Cathomas-Bearth, Rut Plouda, Pia Valär, Benedetto Vigne, Claudia Cadruvi, Chatrina Josty).

Darauf folgt in 5.4.9 ein kurzer Exkurs zur Kinder- und Jugendliteratur und dazu, inwiefern die Darstellung von Weiblichkeit auch in dieser Gattung von Bedeutung sein kann. Den Abschluss bildet in 5.4.10 sozusagen als Beispiel für das vorangegangene Kapitel eine Kurzanalyse des Fantasyromans *Sindoria* von Dominique Dosch.

5.4.1 Im Kontext der Werke von Asa S. Hendry und Gion Deplazes

Obige Analysen der beiden Figuren Marlengia und Emma haben gezeigt, dass sich die Denkfigur Jungfrau in sehr unterschiedlichen Figuren manifestieren und dabei auch sehr unterschiedliche Werte und Moralvorstellungen verkörpern kann. Auffällig ist, dass bei beiden Figurationen die Herkunft, respektive der Umgang mit ebendieser von grosser Bedeutung ist. Bei beiden Darstellungen spielt somit der in der Phase der Adoleszenz übliche Ablösungsprozess vom Elternhaus beziehungsweise von den elterlichen Idealen eine grosse Rolle – wenngleich dieser Prozess in den zwei Texten sehr unterschiedlich bewertet wird. Im folgenden Kapitel soll es deswegen darum gehen, wie die jeweilige Darstellungsweise im Gesamtwerk von Asa S. Hendry und Gion Deplazes einzuordnen ist. Dabei wird zum einen auf weitere Figurationen der Denkfigur Jungfrau aus den jeweiligen Werken eingegangen, zum anderen auf die Verknüpfung von Herkunft und Identität in den Texten der Schreibenden. Begonnen wird dabei mit dem Werk von Asa S. Hendry.

Sin lautget erschien 2018, nachdem Asa S. Hendry 2016 mit nur 17 Jahren sowohl den Publikums- als auch den Jurypreis am Premi Term Bel der rätoromanischen Literaturtage gewann – dies mit der Kurzgeschichte *Davos baselgia* über eine lesbische Liebesgeschichte (Hendry, 2017a). Die beiden Protagonistinnen treffen sich hinter der Kirche, um sich zu trennen, tauschen dabei jedoch noch einen letzten Kuss aus. Zu Beginn des Jahres 2018 hatte sich Hendry außerdem in einer Sendung von RTR zur Namensänderung von Stina zu Asa und zur eigenen Nonbinarität geäussert und war in der Folge des Öfteren in den rätoromanischen Medien präsent, wenn es um Geschlechterfragen und LGBTQI+-Themen ging. Zuvor war bereits der Fantasyroman *Emalio* (Albin & Hendry, 2015) erschienen, den Hendry (damals noch unter dem Namen Stina Hendry) zusammen mit Flurina Albin geschrieben hatte. Der Roman erschien als Jugendbuch bei der Chasa Editura Rumantscha. Die Geschichte handelt vom Faun Emalio, der beim Volk der Zentauren Hilfe vor der Bedrohung durch den dunklen König sucht.¹¹⁵⁰

In jüngster Zeit ist Hendry vermehrt mit meta poetischen Texten aufgetreten, die sich mit der Frage der Herkunft und Identität auseinandersetzen – in Bezug auf das Geschlecht aber auch in Bezug auf die Vorurteile gegenüber einer Person aus einer sprachlichen Minderheit:¹¹⁵¹

Jeu hai buca boc sin ils stereotips che serimnan immediat, sche jeu sefetsch igl outen sco romontsch. Sone Bergsprach hä, das het sone Ruchheit, sone Ursprünglichkeit. Nai würkli spannend. Caschiel, vaccas buatsch, e jeu atgnamain gia in miez Ötzi, perquei ch'il lungat mieri gie aschia ni aschia gleiti¹¹⁵² (Hendry, 2022a, 177).

Den Stereotypen, denen Hendry begegnet, wird versucht mit dem Sichtbarmachen der eigenen Perspektive entgegenzuwirken: «Ich schreibe aus der Sicht einer jungen, weissen, gender-non-konformen Person, die in der rätoromanischen Provinz aufgewachsen ist. Meine Lebensrealität

1150 Auf die Gestaltung der (weiblichen) Figuren in *Emalio* wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen, da es sich beim Werk klar um Kinder- beziehungsweise Jugendliteratur handelt, die von dieser Untersuchung ausgenommen wurde.

1151 Siehe unter anderem Hendry, 2022a, 2022b; Hendry & Hessler, 2023; Hendry, 2017b; Hendry & Joos 2021.

1152 «Ich habe keinen Bock auf die Stereotypen, die sich sofort ansammeln, wenn ich mich als rätoromanisch oute. Sone Bergsprach hä, das het sone Ruchheit, sone Ursprünglichkeit. Nai würkli spannend. Käse, Kühe, Kuhfladen und ich eigentlich schon ein halber Ötzi, weil die Sprache ja so oder so bald ausstirbt» (VC).

ist da schlicht nicht vorhanden» (Hendry, 2020, 62). Trotzdem stellt Hendry klar, dass es ein Trugschluss sei, dass es keine queeren Lebensrealitäten in der Rumantschia gebe: «Uns gibt es auf Alpen, in der Skischule oder der Landwirtschaft. Queerness und der Berg sind für mich keine Gegensätze. Die Liebe, die ich für Landschaft fühle, ist eine queere Liebe» (Hendry & Hessler, 2023). Im Theaterstück *Sche la plievgia vegn* macht Hendry sich auf die Suche nach ebensolchen Lebensrealitäten. Es handelt sich dabei um eine Neuinterpretation des Lieds der *Sontga Margriata* (siehe Anonym, 1981). Hendry interpretiert die Figur der Margriata dabei als Repräsentantin von Queerness in der Bergwelt, die der patriarchalen und binären Gesellschaft Widerstand leistet.¹¹⁵³

Asa S. Hendry nutzt die Herkunft beziehungsweise die Bergwelt demnach nicht nur zur Abgrenzung, sondern auch zum Aufbau von Identität: «Ich arbeite schreibend, denkend und performend an den Schnittstellen von Queerness, Berg und Cybersex» (Hendry & Hessler, 2023). Die Bergwelt wird nicht als ablehnend, sondern vielmehr als Ort der Freiheit empfunden: «In der Abgelegenheit der Berge greifen die sozialen Konstrukte und Konzepte wie Geschlecht nicht. Die Landschaft gibt mir nicht das Gefühl ‹anders› zu sein, ich erlebe da kein Othering, sondern bin Teil von ihr.» (ebd.) – etwas, das sich auch in *Sin lautget* wiederfindet, zum Beispiel in jenen Szenen, in denen sich die Protagonistin Emma gerade in den Bergen besonders frei zu fühlen scheint (beim Baden im Bergsee, oder als Kind beim Spielen in Regen und Matsch).

Weiter werden Vergleiche gezogen zwischen sprachlichen und geschlechtlichen Minderheiten:

In der Schweiz gibt es gleich viele trans Personen wie romanischsprachige Personen. Das ist eine ganze Menge. Die romanische Sprachminderheit wurde 1938 im fragwürdigen Kontext der geistigen Landesverteidigung zur offiziellen «Nationale Sprache» der Schweiz erhoben. 91,6 Prozent der Bevölkerung haben dafür gestimmt. Da sehen wir, dass die demokratische Mehrheit eine Verantwortung gegenüber Minderheiten trägt. Wieso sollte das nun bei geschlechtlichen Minderheiten anders aussehen? (Hendry & Hessler, 2023).

Es ist also durchaus angebracht, in Bezug auf Asa S. Hendrys Werk von einem Bewusstsein zum einen für geschlechtliche Fragen, zum anderen eben auch für die Verknüpfung von Herkunft und Identität beziehungsweise Sprache und Identität zu sprechen.

2018 stellte Hendry an den rätoromanischen Literaturtagen nicht nur *Sin lautget* vor, sondern nahm mit dem Text *Binaris* (Hendry, 2019) erneut am Premi Term Bel teil. Zwischen den beiden Texten gibt es signifikante Parallelen. *Binaris* behandelt die Beziehung eines älteren Mannes mit einem jugendlichen Mädchen. Die Protagonisten sitzen in diesem Text ebenfalls auf dem Balkon («lautget») und trinken Wein und rauchen Zigaretten (Hendry, 2019, 113). In *Sin lautget* findet sich gleich zu Beginn eine Szene, in der Alex Emma am Bahnhof über die Gleise hinweg beobachtet. Ein Muster, das sich in *Binaris* wiederholt. Die Gleise respektive

¹¹⁵³ In *Sin lautget* bezeichnet die Figur Emma die *Sontga Margriata* als erste rätoromanische Feministin (Hendry, 2018, 26).

der Zug, ziehen sich als Leitmotiv durch den Text hindurch, der als Poème en prose in acht Strophen strukturiert ist.

Anders als bei *Sin lautget* scheint der Sex zwischen den beiden Figuren jedoch nicht wirklich einvernehmlich zu sein. Zwar trifft die junge Frau selbst die Entscheidung in den Zug einzusteigen und zu dem Mann zu fahren – gegen «la sauna raschun», «il venter sedecida» (ebd. 113), das vielleicht noch romantische Beisammensein auf dem Balkon nimmt jedoch ein jähes Ende, als der Mann sie direkt fragt, «Sch'ella sufli in ad el»¹¹⁵⁴ (ebd. 113). Dies, obwohl er weiß, dass sie bisher noch nicht einmal jemanden geküsst hat. Dadurch dass die Frage nach dem Oralsex direkt auf die Frage folgt, ob sie bereits jemanden geküsst habe, wird impliziert, dass der Zusammenhang zwischen den beiden Fragen kausal ist. Vielleicht erregt ihn ihre offensichtliche Unschuld derart, dass er sie danach zur Befriedigung dieser Erregung auffordert. Sie schluckt leer. Offensichtlich ist ihr unwohl in der Situation. Trotzdem nickt sie dann, kommt seiner Aufforderung also nach.

Nach dem Akt bedeckt sie «il fried da sias levzas»¹¹⁵⁵ (ebd. 113) mit Lippenstift in der Farbe von Kirschen. Hier wird das Motiv des fruchtigen oder beerigen Mädchenmundes bedient, der eben bisher nur zum Beeressen benutzt wurde. Das Motiv findet sich abgewandelt auch in Cla Bierts *La duonna da Robinson*. Im Gedicht *Ich bin so wild nach deinem Erdbeermund*¹¹⁵⁶ von Paul Zech (Zech, 1931, 78f.) ist der Erdbeermund gar Metapher für die «aufgesparten», also noch unberührten Genitalien des jungen Mädchens.

In *Binaris* versucht die Protagonistin, die Unschuld (also den beerigen Geschmack) als Make-up wieder aufzutragen. Das Bedecken impliziert, dass etwas stattgefunden hat, was sie eigentlich nicht wollte. Auf der anderen Seite macht Make-up und Schminke eine junge Frau immer auch älter. Am Anfang der Erzählung wird gezeigt, dass die Protagonistin offenbar genau das möchte: älter sein, Frau sein. Sie beobachtet Frauen (in kurzen Röcken und mit nackten Beinen) und fasst sich dabei an ihre (noch) unterentwickelte Brust. Danach fällt sie die Entscheidung, zu dem Mann zu gehen. Sie trägt Mascara auf, beginnt eine Performanz. Sie macht sich älter, was auch klar wird, als der Mann sie fragt, was sie über die Liebe wisse. Sie sagt, sie wisse alles («tut», ebd. 114), was nicht stimmen kann. Er antwortet denn auch, sie wisse nichts. Gleichzeitig ist es diese Performanz, respektive die offensichtliche Diskrepanz zwischen ihrem Schauspiel und ihrer Unschuld, die ihn zu erregen scheint.

Auch in der darauffolgenden Szene zeigen die Formulierungen die Übermacht des Mannes über die junge Frau: Er zieht sie aus, er freut sich an ihrer kompletten Nacktheit, seine Lust ist «wie ein Zug, der sie überrollt», er saugt sie komplett aus (ebd. 114). Ihre Empfindungen werden nicht geschildert, jedoch wird in der nächsten Strophe beschrieben, wie sie sich auf der Toilette die Finger in den Hals steckt, um zu erbrechen. Danach riechen ihre Hände nach Tränen.

Der Text ist in all seiner Explizitheit erstaunlich unexplizit. Bedeutungen können nur aufgeschlüsselt werden, Wertungen existieren quasi nicht. Erst die Struktur respektive der Aufbau des Textes bringt eine gewisse Klärung ins Geschehen: In den acht Strophen wird ein

1154 «Ob sie ihm einen blase» (VC).

1155 «[D]en Geruch auf ihren Lippen» (VC).

1156 Derselbe Titel wird später auch von Klaus Kinski als Titel für seine Biografie (Kinski, 1982, erstmals erschienen 1975) verwendet, in der er unter anderem auch den inzestuösen Missbrauch seiner Tochter beschreibt.

Wandel der Protagonistin erzählt. In der ersten Strophe riecht man an ihrem Atem Zuckerrwatte, in der zweiten den Nachgeschmack der Kindheit, in der dritten die Jugend, in der vierten Männerparfum, in der fünften Latex (nachdem der Mann sie aufgefordert hat, ihn oral zu befriedigen), in der sechsten Sperma, in der siebten Tränen und dann in der achten den «Vorgeschmack der Adoleszenz». Die junge Frau wird hier also zwischen den beiden Stationen der Kindheit und Adoleszenz gezeigt, was impliziert, dass es für die Erfahrungen, die sie gemacht hat, eigentlich noch zu früh ist, wenn man bedenkt, dass die ersten sexuellen Erfahrungen als etwas gelten, was (erst) in die Adoleszenz gehört. Dies hat sie wohl auch selbst bemerkt, denn sie lässt sich danach vom Regen wieder «reinwaschen». Eine Art Katharsis also. Der Regen wäscht nach diesen Erlebnissen auch die Mascara und den Lippenstift von ihrem Gesicht, so dass sie schliesslich «mit nacktem Gesicht» im Regen steht und leichter atmen kann. Dass sie am Ende immer noch nicht in der Adoleszenz, geschweige denn im Erwachsensein angekommen ist («pregust dall'adolescenza», ebd. 114), ist also möglicherweise auch Folge dieses Rückgängigmachens durch den Regen.

Zu diesem Motiv findet sich ebenfalls ein Äquivalent in *Sin lautget*, sagt Emma doch am Ende zu Alex, Entscheidungen müssten bei Regen getroffen werden, denn «La plievgia pren tut la tensiun dad in cauld di da stad»¹¹⁵⁷ (Hendry, 2018, 126). Ebenso findet es sich in *Davos baselgia*: «Sco in urezi alla fin dad in cauld di da stad fugentan ellas la tensiun ord l'aria e quieschan mia schientscha»¹¹⁵⁸ (Hendry, 2017a, 104).

In der kürzeren achten Strophe von *Binaris* verlässt die Protagonistin dann den Zug und die Stadt und geht hinaus ins Grüne (Hendry, 2019, 114) – der Text endet also trotz aller Schwere hoffnungsvoll. Mit dem Text gewann Hendry abermals den Jurypreis an den rätoromanischen Literaturtagen.

Die Adoleszenz ist ein Thema, das sich durch die genannten drei Texte Hendrys zieht. Abgesehen von Alex sind alle Hauptfiguren jugendlich. Und damit einhergehend sind auch Themen wie der Übergang präsent, das Finden einer Identität, aber möglicherweise auch das Hin-und-her-Gleiten zwischen Identitäten, das Schauspielern und So-Tun-als-ob, die Performance. Sich älter geben, sich jünger geben. Sich männlicher, weiblicher geben. Sich gleichgültiger und cooler geben oder sensibler machen. Der Bezug zur Herkunft aus einem kleinen Bergdorf, respektive die Auseinandersetzung mit ebendieser Herkunft in Bezug auf Identitätsfindung findet sich im Werk von Hendry abgesehen von *Sin lautget* häufiger in Paratexten wie Interviews oder metapoetischen Texten.

Gion Deplazes war einer der produktivsten Schreibenden der zeitgenössischen rätoromanischen Literatur. Kaum ein Werk irgendeiner oder -eines rätoromanischen Schreibenden ist so umfangreich wie das von Gion Deplazes, und das gilt auch für die Literatur, die über ihn geschrieben wurde (siehe u. a. Bezzola, 1979, 571ff., 672ff.; Camartin, 1976, 105ff.; Deplazes, 1991, 419ff., 1993, 250f.; Walther, 1993). Sein zwischen 1994 und 2009 reediertes Gesamtwerk umfasst 14 Bände und fast 5000 Seiten an Prosa, Lyrik und Dramatik, wobei hier die wissenschaftlichen Werke und Sachbücher nicht mitgezählt sind.

¹¹⁵⁷ «Der Regen nimmt allen Druck von einem heissen Sommertag» (VC).

¹¹⁵⁸ «Wie ein Gewitter am Ende eines heissen Sommertags vertreiben sie die Spannung aus der Luft und beruhigen mein Bewusstsein» (VC).

Gion Deplazes engagierte sich stark in der rätoromanischen Sprach- und Kulturbewegung. Er verstand sich als «Diener» des romantischen Lesers, «einem einfachen Volk ohne literarische Bildung» (Camartin, 1976, 119). Deplazes habe wie kein Zweiter versucht, seine Zeitgenossen für sein surselvisches Universum zu sensibilisieren, so Iso Camartin in der Einleitung zu Deplazes' Gesamtwerk (Deplazes, 2009, Bd. 1, 17).

Neben der Gesellschaft der Surselva ist, wie bereits erwähnt, das Zusammenspiel von Schuld und Schicksal in seinem Werk von zentraler Bedeutung. Dabei herrscht in den früheren Werken «eine vom Individuum persönlich – natürlich sind die ‹Umstände›, ist die Gesellschaft mitbeteiligt – zu verantwortende Schuld [vor]», während in den späteren Werken «Naturgesetze» da sind, gegen die der Mensch (weitgehend) machtlos ist» (Walther, 1993b, 771).

Weil Gion Deplazes' Werk derart umfangreich sind, werden im Folgenden nur drei seiner Romane (*Marietta*, *Paun casa* und *Levzas petras*) analysiert. Es handelt sich dabei um drei Werke, in denen ebenfalls Figurationen der Denkfigur Jungfrau eine Hauptrolle im Text einnehmen und somit zur Analyse derselben beitragen.

Im ersten Roman *Marietta* zeigt sich das Hauptthema bereits im Untertitel *Cuolpa u destin*. Die junge Protagonistin Marietta geht zum Arbeiten ins Unterland und wird von einem jungen Mann namens Martin verführt – auch wenn sie sich anfänglich dagegen wehrt (Deplazes, 1951, 29) – und schliesslich von ihm fallengelassen, als sie schwanger wird (Deplazes, 1951, 39). Trotzdem liegt die Schuld danach immer bei ihr (ebd. 40, 44, 62), denn sie ist die Jungfrau, die ihre Unschuld verloren hat, und deswegen wird sie verurteilt (ebd. 31f.). «Igl capito vign descretg scu ‹il malpass de Marietta› perfign da sies barba Toni, la persunga cun la pi gronda compassiun anvers ella»¹¹⁵⁹ (Caspar, 2021, 17), stellt Cinzia Caspar in ihrer Seminararbeit zum Thema fest. Und trotzdem sei es Marietta, die ihren «malpass» mit einem Leben voller persönlicher Aufopferung, Arbeitsamkeit und stillem Leid kompensieren müsse, während Martin Karriere mache, heirate und ein ziemlich gemütliches Leben führe, «⟨castiia⟩ angal antras la malsogna ed infertilidad consequenta da sia consorta, en castei tgi vign puspe mess a dies per gronda part ad ena figura feminina»¹¹⁶⁰ (Caspar, 2021, 17).

Dargestellt wird in *Marietta* also eine junge Frau, die den Fehler macht, jenes grosse Attribut zu verlieren, das sie ausmacht: ihre Jungfräulichkeit. Im Text ist jedoch Verständnis für die Protagonistin auszumachen, für ihr Leid und ihre schwierige Situation. Dies hat zum einen mit dem Umstand zu tun, dass der Text aus Sicht Mariettas erzählt wird,¹¹⁶¹ jedoch auch damit, dass sich Marietta (abgesehen von diesem «Fehlritt») weiterhin rollenkonform verhält. In ihren Gedanken zeigt sich immer wieder die Reinheit und Unschuld des anständigen jungen Mädchens aus den Bergen. Sie wird klar als Matta da culm dargestellt – ganz im Gegensatz zu den verdorbenen Mädchen aus der Stadt, die sich im Werk ebenfalls finden. Diese bestellen

¹¹⁵⁹ «Das Geschehen wird als ‹Fehlritt von Marietta› beschrieben, sogar von ihrem Grossvater Toni, der Person mit dem grössten Mitleid ihr gegenüber» (VC).

¹¹⁶⁰ «Bestraf» durch die Krankheit und Unfruchtbarkeit seiner Ehefrau, eine Strafe, die wiederum zum Grossteil einer weiblichen Figur angelastet wird» (VC).

¹¹⁶¹ Caspar beschreibt Mariettas Urteil über gewisse Situationen denn auch als «vousch digl autour» (Caspar, 2021, 16), «Stimme des Autors» (VC). Dieser Eindruck entsteht wohl dadurch, dass Marietta in gewissen Situationen in ein Philosophieren über die Gesellschaft und die Umstände, in denen sie sich wiederfindet, gerät, das in seinen Formulierungen nicht ganz zu einer jungen Frau zu passen scheint, sondern eher zu einem Prediger auf der Kanzel oder einem Lehrer vor der Klasse (siehe z.B. Deplazes, 1951, 21ff.).

zum Beispiel ein paar amerikanische Soldaten «scu egna pizza» (Caspar, 2021, 16) zu sich nach Hause, dies mit einem «rir da fatalidad»¹¹⁶² (Deplazes, 1994, 46). Jene beiden hier dargestellten Frauenfiguren lassen sich aus Sicht Mariettas zum Frauenbild der Estra fatala zählen (siehe Kapitel 3.4.2), auch wenn ihre Fatalität hier weniger aus deren Fremdheit entsteht, sondern aufgrund ihrer Verdorbenheit durch ihre Herkunft aus der Stadt. Aus Sicht der Matta da culm ist die Stadt jedoch mit der Fremde gleichzusetzen – das Feindbild Stadt aus der Heimatliteratur und der Dorfepik wird hier reproduziert (Riatsch, 2015, 14).

Auch wenn Marietta sich verführen lässt, hält sie weiterhin an den Moralvorstellungen fest, die ihr in der Heimat vermittelt wurden. Dazu lässt sich auch der Umstand zählen, dass sie sich vor allem deswegen von Martin verführen lässt, weil dieser ihr in gewisser Weise vorspielt, ein Bündner zu sein. Er lobt die vierte Landessprache, spricht sogar ein wenig Rätoromanisch mit ihr, was bei ihr einen starken Eindruck hinterlässt:

Na, quei ei buc in valanuot sco ins manegia el Grischun, che tut quels mats dils marcaus seigien. [...]

El fuva sco de casa el Grischun, saveva schizun bein enqual caussa per romontsch e plidava quei lungatg cun in accent aschi simpatic, malgrad per la letga auter ch'ils Romontschs. Ni fuva ei gest per quei?¹¹⁶³ (Deplazes, 1951, 23).

Durch sein Insiderwissen über das Rätoromanische und Graubünden verliert Marietta die ihr antrainierte Scheu vor den Jungen aus der Stadt und verliebt sich in ihn. In gewisser Weise lässt sie sich hier vom Stadtjungen vorgaukeln, ein Mat da culm zu sein, was eine Beziehung mit ihm legitimieren würde. Interessanterweise taucht in dieser Szene (wie in *Marlengia*) die Nelke als Motiv auf. Marietta findet sie auf einem Schrank in einem Schaufenster abgebildet, was Martin zum Anlass nimmt, sie anzusprechen und als Bündnerin einzuordnen: «Ina trucca veglia, ina matta giuvna e las neglas suren! Sche jeu sbagliel buc veggan tuttas treis dil Grischun. El ei bials, il Grischun, ina tiarettia spir flurs»¹¹⁶⁴ (Deplazes, 1951, 22). In beiden Texten wird die junge Frau mit der blühenden Nelke verglichen. Das passt (noch), denn die Nelke steht «für das Bild der Liebsten in ihrer jungfräulichen Schönheit und ihrem zurückhaltenden Liebreiz» (Pisarek, 2018, 24). Der Vergleich verbindet, wie obiges Zitat umso deutlicher macht, die Figuren ausserdem motivisch mit ihrer Herkunft. Denn zum einen waren und sind Nelken besonders häufig an den Fenstern von alten Bündner Häusern zu finden (DRG 07/728)¹¹⁶⁵, zum anderen gibt es in der Surselva den Brauch «ir pil matg da neglas», bei dem die Burschen am Vorabend des

¹¹⁶² «[F]atales Lachen» (VC). Diese Formulierung findet sich nur in der Reediton von 1994. In der Erstauflage heisst es «cun in surrir» (Deplazes, 1951, 14), «mit einem Lächeln» (VC).

¹¹⁶³ «Nein, das ist kein Nichtsnutz, wie man es in Graubünden von allen Burschen aus der Stadt denkt. [...] Er war wie zuhause in Graubünden, konnte sogar ein bisschen Romanisch und sprach diese Sprache mit einem so sympathischen Akzent, wenn auch anders als die Rätoromanen. Oder war es gerade deswegen?» (VC).

¹¹⁶⁴ «Eine alte Truhe, eine junge Frau und dazu noch die Nelken! Wenn ich mich nicht irre, kommen alle drei aus Graubünden. Schön ist es, das Bündnerland, ein Ländlein voller Blumen» (VC).

¹¹⁶⁵ Vor Marlengias Haus blühen allerdings Geranien (Deplazes, 1980, 59).

Hochfestes bei der Geliebten oder bei einem Mädchen den Nelkenstrauss für die Parade der Knabenschaft abholen gehen (NVS, «matg»).¹¹⁶⁶

Nach ihrem «Fehltritt» geht Mariettas Darstellung mehr oder weniger nahtlos (jedoch begleitet von viel Reue und Wiedergutmachungsbestrebungen) von der Rolle Jungfrau in die Rolle der Mutter über und entspricht den traditionellen Vorstellungen von Mutterschaft vollkommen (siehe auch Caspar, 2021, 23).

Paun casa (Deplazes, 1960) ist in vielerlei Hinsicht als Spiegelbild von *Marietta* zu sehen und in gewisser Hinsicht auch als Vorstufe zu *Marlengia*. Der Roman entstand auf Anregung der Stiftung Pro Helvetia und des Pfarrers Sur Giusep Pelican, Sekretär des Bistum Chur, als Reaktion auf die Emigration der jungen Bergbevölkerung in die Städte (Bezzola, 1979, 574). Die junge Protagonistin Lucrezia Fluretgas bewegt sich (ähnlich wie *Marlengia*) zwischen zwei Männern hin und her, einem schüchternen und gleichzeitig jähzornigen Bergburschen, einen Mat da culm namens Duri dils Curtgics, und einem weltgewandten charmanten Auswärtigen Ferdi Haas (diesmal ein deutschsprachiger Städter, kein Italiener). Sie entscheidet sich für Haas und zieht mit ihm in die Stadt. Auch Lucrezia muss jedoch (wie *Marlengia*) erfahren, dass Haas bereits verheiratet ist. Ausserdem macht sie bei ihrer Arbeit im Restaurant von Haas' Familie Bekanntschaft mit der Unmoral der Stadt. Am Ende heiratet sie als geläuterte Frau dann trotzdem den Mat da culm, und an ihrer Hochzeit reicht sie ganz traditionell nach alter Hausart selbstgemachtes Brot (Deplazes, 1960, 203), etwas, was sie zu Beginn des Buches noch verachtet (Deplazes, 1960, 2). So gliedert sie sich in die Rolle der Traditionswahrerin ein, wird zu einer «dunna rurala». Die in Versuchung geführte Jungfrau schafft es also durch rollenkonformes Verhalten als erwachsene Frau in gewisser Weise wieder auf den rechten Weg zurück, was anfänglich auch bei ihrem Mann Irritationen hervorruft:

«Ina caussa dat a mi savens de patertgar», entscheiva il spus Duri:
«Ti Lucrezia vegnas pura, quei vess jeu mai pli cartiu. Ina gada che ti eis ida, hai jeu tertgau: quella ei piarsa per nus sco tontas otras...»¹¹⁶⁷ (Deplazes, 1960, 199).

Hier findet sich ganz eindeutig eine Referenz an den eigentlichen Auftrag, die Schaffung eines Werkes, das sich mit dem Wegzug der jungen Landbevölkerung beschäftigt. Die Konfrontation mit der Stadt hat dabei – so stellt sich heraus – auf Lucrezia einen heilenden Effekt gehabt: «Perquei che ti eis in um, fid jeu a ti buca stel – mobein perquei che ti eis in pur. Perquei che ti porschas paun casa.»¹¹⁶⁸ (Deplazes, 1960, 200). Sie vertraut nun nur mehr dem Bauern. Das Ideal des rechtschaffenen Bergbauern wird hier reproduziert und zementiert – und mit ihm auch jenes der Bergbäuerin. Die Matta da culm bei Gion Deplazes scheint allerdings, wie die

¹¹⁶⁶ Eine literarische Verarbeitung des Brauchs findet sich bei Vic Hendry in *Spendra nus dal mal* (Hendry, 1961, 53). Die Protagonistin ist eine typische Büsserin. Sie kommt hier nach zahlreichen Unglücken und «Sünden» durch Busse (Selbstaufopferung und Selbstdasteinung) auf den «richtigen» (sprich traditionellen) Weg zurück. Am Ende findet sie Glück und Erfüllung durch die Arbeit in einem Altersheim. So wird sie zwar nicht zu einer Ehefrau und Mutter, das Ideal von der Selbstaufgabe der Frau und der Erfüllung der weiblichen Uraufgabe in der Pflege und Sorge um die Mitmenschen wird jedoch auch hier klar reproduziert.

¹¹⁶⁷ «Eine Sache gibt mir oft zu denken», beginnt der Verlobte Duri. «Du Lucrezia wirst Bäuerin, das hätte ich niemals mehr geglaubt. Als du fort warst, dachte ich: Die ist verloren für uns wie so viele andere... » (VC).

¹¹⁶⁸ «Weil du ein Mann bist, vertraue ich dir kein bisschen – wohl aber weil du ein Bauer bist. Weil du Hausbrot bietet» (VC).

Denkfigur der Jungfrau auch, von einem Paradoxon zu leben. Sie steht für die gleichen Werte wie die Bergbäuerin beziehungsweise der Bergbauer, doch wie bei der Denkfigur der Jungfrau scheinen diese Werte durch den drohenden Verlust derselben (Einfluss der Moderne, moralischer Zerfall in den Städten etc.) noch an Reiz zu gewinnen, sodass erst der vorübergehende Niedergang der Matta da culm den Wert ebendieser Werte wirklich zeigen kann.

Laura Pfister stellt in ihrer Masterarbeit zu Perspektiven auf Adoleszenz und Weiblichkeit in der Bündner Literatur aufgrund dieser Besonderheit einen Bezug zwischen *Paun casa* und den Backfischromanen des 19. und 20. Jahrhunderts her – dies, indem sie die Räume analysiert, in denen sich Lucrezia bewegt:

Die adoleszente Protagonistin verkörpert und bewahrt die Werte des Dorfraumes, kann sich so in Zürich bewähren und anschliessend als erwachsene Frau wieder nach Tumvi zurückkehren. Somit diente ihr der Stadtraum weniger als individueller Entfaltungs- und Entwicklungsraum, sondern vielmehr als Gegenraum, als Kontrastbild zur Rückversicherung der Überlegenheit der Werte ihres Herkunftsraums. Sie selbst erkennt allmählich, dass dessen traditionellen Werte und der darin gelebte Lebensentwurf der Frau als Mutter, Ehefrau und Hausfrau der richtige Weg für sie ist. [...] Zwar wurde Lucrezia eine Zeit des Widerstands gegen die Erwartungen ihrer Familie und der Dorfgemeinschaft gewährt, allerdings nur, um aufzuzeigen, wie sie sich schliesslich in die vermeintlich weibliche Rolle einfindet und in die Strukturen des Herkunftsraums wieder eingliedert (Pfister, 2022, 68).

Die Darstellung der städtischen beziehungsweise ländlichen Räume bei Gion Deplazes waren bereits des Öfteren Thema literaturwissenschaftlicher Analysen. So stellt Lucia Walther fest, dass der Stadtraum bei Gion Deplazes «eher nach Chiffre für den ‹heruntergekommenen Bündner›» aussieht, er sei «angefüllt mit allerlei Klischees» (Walther, 1993b, 776), und auch Bezzola betont, dass die Darstellung hier «weniger gelungen» sei, da die Stadt nur negativ dargestellt werde (Bezzola, 1979, 574). Die Darstellung der surselvischen Gemeinschaft hingegen wird gelobt:¹¹⁶⁹

Das Bergbauerndorf wird nicht verklärt, die Schwierigkeiten werden nicht verschwiegen. Nachteile werden ebenfalls thematisiert. In *Paun casa* entbrennt – um nur ein Beispiel zu nennen – ein arger Streit unter der Dorfjugend, die sich – auf ihre Art – in «anciens» und «modernes» spaltet. Dabei kommt das Beengende einer rigiden sozialen Kontrolle in einer kleinen, konservativen Gemeinschaft zur Sprache. Realistisch differenziert, lebendig, wahrheitsgetreu, wahrscheinlich: das alles trifft zu, solange die angestammte Umgebung dargestellt wird (Walther, 1993b, 775f.).

¹¹⁶⁹ Siehe dazu unter anderem auch die Einschätzung von Iso Camartin, Chasper Pult und Faust Signorell in der erwähnten Radiorezension von *Marlengia* (Signorell et al., 1980) oder die Wertung bei Iso Camartin (Camartin, 1976, 106).

Bezzola teilt diese Einschätzung, übernimmt sie gar für die Darstellung der Figuren des Autors allgemein, die er als «uschè plasticas» beschreibt (Bezzola, 1979, 574).¹¹⁷⁰ Bis zu einem gewissen Grad kann dies anhand der Untersuchungen von Marlengia, Lucrezia und Marietta bestätigt werden. Die Figuren haben alle mit Schwierigkeiten zu kämpfen, die mit der sozialen Kontrolle und der konservativen Gemeinschaft zusammenhängen. Andererseits besteht die Lösung ihrer Probleme letzten Endes eigentlich in einer vollständigen Integration respektive in einer Assimilation an diese Gemeinschaft, bei Lucrezia und Marietta gar in einer regelrechten Rückbesinnung auf die traditionellen Werte.¹¹⁷¹

Ein wenig anders stellt sich die Situation in *Levzas petras* dar, auch wenn der tragische Ausgang der Novelle auf den ersten Blick durchaus wie eine Abstrafung der jungen Protagonistin erscheinen mag.

Senza ist eine junge Frau und wird im Text meist als «matta» betitelt. Der Wurzelgräber Toni benutzt den Begriff, um seine Frau zu beschwichtigen, als diese eifersüchtig wird, weil er und sein Sohn Meltger eine Frau zum Wurzelgraben mitnehmen möchten, woraufhin Toni eben meint, sie sei keine Frau sondern eine «matta». Senza wird also nicht als vollwertige Frau wahrgenommen, zumindest nicht von Toni. Ihre Beschreibung im Text passt dabei perfekt zum süßen Mädel oder eben zur Matta da culm: «ina vusch zun curteseivla [...], ed ina fatscha rodunda, dus eglis tarlischonts ed ina biala retscha dents alvs spenda harmonia»¹¹⁷² (Deplazes, 1961, 10). Senza habe bereits als Mädchen gelernt «da siglir [...] sur il puoz ora e buca en quel, e quei per disa e natural senza gronda ponderaziun e speculaziun»¹¹⁷³ (ebd. 11), sie habe es «plitost culla vart sulegliva dalla veta»¹¹⁷⁴ (ebd. 11). Und weiter:

Ed ella leva viver. Viveva ella gie schi bugen. Cun strusch vegn onns ei tut aunc speranza. Era las neblas ein speranza, tut che gida e segida, ins sto mo prender sco ei vegn senza far calenders¹¹⁷⁵ (Deplazes, 1961, 12).

¹¹⁷⁰ «Taunt pü reuschieu ais la preschantaziun da la vschinauncha purila sursilvauna cun sieus cuntrasts sociels e familiers, cun sieus idils d'amur zuppeda ed impedida da las tschantscharias, cun sas dispütas e melinlettas, sas retgnentschas ed explosiuns da temperamaint, sas figüras uschè plasticas» (Bezzola, 1979, 574), «Umso gelungener ist die Darstellung der surselvischen bäuerlichen Gemeinschaft mit seinen sozialen und familiären Kontrasten, mit seinen verborgenen Liebesidyllen, die vom Geschwätz und seinen Streitereien und Missverständnissen verhindert werden, von den Hemmungen und den temperamentvollen Explosionen seiner so plastischen Figuren» (VC).

¹¹⁷¹ Marietta Tuor beschreibt in einem Artikel in *Igl ischi* jene Generation von surselvischen Autoren, die zwischen 1945 und 1960 zu publizieren begannen. In deren Werken sei der gesellschaftliche Wandel das grosse Thema, die Problematik desselben werde jedoch (noch) durch eine Rückbesinnung auf traditionelle Werte gelöst: «Era la sligiazun dils problems dil temps modern ein d'anflar ellas valurs tradizinalas. Mantener ei la parola, buca (se)midar.» (Marietta Tuor, 1990, 173), «Auch die Lösungen der modernen Probleme sind in den traditionellen Werten zu finden. Erhalten ist die Parole, nicht Veränderung» (VC). Gion Deplazes *Marietta* führt Tuor als Beispiel eben dafür auf.

¹¹⁷² «[E]ine liebe Stimme, ein rundes Gesicht, zwei glänzende Augen und eine schöne Reihe weisser Zähne bringen Harmonie» (VC).

¹¹⁷³ «Über die Pfütze zu springen und nicht in sie hinein – das eher aus Gewohnheit und Naturell, ohne grosse Überlegung und Spekulation» (VC).

¹¹⁷⁴ «[E]her mit der Sonnenseite des Lebens» (VC).

¹¹⁷⁵ «Und sie wollte leben. Sie lebte doch so gerne. Mit kaum zwanzig Jahren ist alles noch Hoffnung. Auch die Wolken sind Hoffnung, alles hilft und hilft mit, man muss es nur nehmen wie es kommt, ohne gross zu planen» (VC).

Ausserdem errötet sie, wenn sie lügt (ebd. 18, 19) und sie fürchtet sich vor Mäusen (ebd. 20, 21). Sie wirkt also kindlich, fröhlich und gleichzeitig naiv und schutzbedürftig, sowohl optisch als auch charakterlich. Dennoch wird sie zumindest von Tonis Frau als Bedrohung, als mögliche Versuchung wahrgenommen.

Beim Wurzelgraben und dem Aufenthalt in der Berghütte kommen sich Meltger und Senza denn auch immer näher, wobei dieses Verhältnis durch biblische Anspielungen (unter anderem auf den Sündenfall) als dem Untergang geweiht gekennzeichnet wird. Senza wird metaphorisch mit Eva in Verbindung gesetzt (z. B. ebd. 76). Es gibt sogar (analog zum Biss in den Apfel) eine Szene, in der sie in eine Wurzel beißt (ebd. 41, 42), wodurch ihre Lippen ganz bitter werden. Meltger und Senza verlieben sich ineinander.

Senza [...] gudeva atgnamein per l'emprema gada il schurmetg d'ina forza virila, ella sesenta sco aunc mai schurmegiada, ella flureva en sia emprema e pli biala primavera. In mund spir speronza fuva sur notg s'aviarts, in mund aunc mai sminau ...¹¹⁷⁶
 (Deplazes, 1961, 75).

Hier wird klar, dass Senza auch eine Adolescente ist. Sie macht die typischen ersten Erfahrungen dieser Phase, es tut sich ihr eine neue Welt auf. Gleichzeitig ist diese neue Welt mit einer sehr traditionellen Vorstellung von Weiblichkeit verbunden. Zum ersten Mal fühlt sie den Schutz eines Mannes, und es ist insbesondere dieser Schutz, der sie aufblühen lässt. Anders als in moderneren Darstellungen von Adoleszenz, wo insbesondere das Verlassen einer Schutzzone zu Aufblühen führt, ist hier das Gegenteil der Fall. Es wird ein Frauenbild präsentiert, gemäß dem die Frau vom Mann abhängig ist, denn nur in dieser Konstellation kann sie gedeihen, erst unter dem Schutz des Vaters, danach unter dem des Ehemannes. Es ist das Bild der domestizierten Weiblichkeit.

Als Toni von der Beziehung erfährt, ist er schockiert und beendet die Beziehung der beiden, indem er beiden erzählt, dass er einmal ein Verhältnis mit Senzas Mutter gehabt habe. So wird klar, dass Meltger und Senza Geschwister sind und ihr Verhältnis folglich inzestuös ist und noch viel sündhafter, als eigentlich angenommen.

Im Epilog der Erzählung erfährt man, dass Meltger heiratet und zwölf Kinder bekommt, Senza jedoch in einem weissen Sarg (also als Jungfrau) beerdigt wird (ebd. 103). Sie bleibt die tragische Heldenin der Geschichte. Andererseits wird ihr indirekt die Verantwortung für den Inzest übertragen; sie ist – genau wie Marlengia – diejenige, die allein bleibt, ja alleine bleiben muss, um für ihre Verfehlungen zu büßen. Dadurch, dass sie jedoch bis zu ihrem Tod Jungfrau bleibt, wird sie zur tragischen Heldenin stilisiert. Das Ideal wird durch die Figur aufrechterhalten, auch wenn ihr übel mitgespielt wurde. Sie wird zur Märtyrerin.

Auf diese Weise wird indirekt die Problematik der gesellschaftlichen Schuldzuweisung thematisiert. Die Frauen haben unter den moralischen Ansprüchen zu leiden, während dieselben Vergehen in der öffentlichen Wahrnehmung von Männern nicht ins Gewicht fallen. Gleichzeitig

¹¹⁷⁶ «[Senza] genoss eigentlich zum ersten Mal den Schutz einer männlichen Kraft, sie fühlte sich beschützt, sie blühte auf in ihrem ersten und schönsten Frühling. Eine Welt voller Hoffnung hatte sich über Nacht geöffnet, eine ungeahnte Welt ...» (VC).

wird Senza auch als Opfer der Verfehlung anderer gezeigt, vor allem anderer Männer, von Toni, aber auch ihrem alkoholkranken Vater, der ihre Mutter nicht halten und unterstützen konnte.

Anders als Marlengia, Marietta und Lucrezia hat Senza sich nicht durch die Stadt oder das Fremde verlocken lassen, sondern einzig und allein durch die Liebe und dann auch noch durch die Liebe zu einem jungen Mann, der klar dem Bild des Mat da culm zuzuordnen ist. Sie verhält sich innerhalb des Bildes der Matta da culm also eigentlich rollenkonform, weswegen sie wohl (anders als zum Beispiel Marlengia, die geläutert und desillusioniert ins Dorf zurückkehren muss) zur tragischen Helden werden darf. Der Ausgang der Geschichte beziehungsweise ihr tragisches Schicksal ist nicht selbstverschuldet und dient nicht dazu, einen «richtigen Weg» für die Matta da culm beziehungsweise die Bergbäuerin aufzuzeigen. In dem Sinne hat Bezzola recht, wenn er dem Text (anders als den anderen von Gion Deplazes) zuspricht, er sei «liber da tuotta intenziunalited morela u pedagogica» und sei so ein Produkt «da poesia püra» (Bezzola, 1979, 577). Auch wenn sich die Denkfigur Jungfrau klar in Senzas Darstellung materialisiert und die Jungfräulichkeit letzten Endes idealisiert, so handelt es sich dabei doch um eine literarische Stilisierung, die weniger dazu dient, zu moralisieren oder zu erziehen, sondern dazu, eine Geschichte des Zusammenspiels menschlicher Schicksale und innerer Konflikte zu erzählen.

5.4.2 Giuvnas grischunas, Mattas da cuolm, Buobas ruralas:

Wegbereiterinnen der Bergbäuerin

Im Kapitel 5.2.4 wurde Giacun Hasper Muoths *Il Gioder* zitiert (Muoth, 1997), um einen Eindruck davon zu geben, was unter einer Giuvna Grischuna (oder einer Giunfra Grischuna, wie sie oben in Anlehnung an die Denkfigur Jungfrau auch genannt wurde) verstanden werden kann. Ein solches Mädchen hat arbeitsam zu sein, fromm, rechtschaffen, fleissig. Sie kennt und meistert die traditionellen Arbeitsfelder der Landfrauen (spinnen, weben, kochen, backen) und hat die Aufgabe, ebendiese Traditionen weiterzuführen. Fremde und neue Sitten interessieren sie nicht. Während *Il Gioder* über 100 Jahre alt ist, finden sich dieselben Merkmale auch in ganz neuen Werken – vor allem in solchen, in denen die Identität der Protagonistin literarisch stark mit ihrer Herkunft aus einer ruralen Umgebung oder aus der Bergwelt verknüpft wird. Einige dieser Werke wurden bereits in vorhergehenden Kapiteln behandelt. Gerade die biografischen Werke *Mummetta*, *Hanna la Tirolra*, *Da tuttas uras* oder *Maria Madleina*, die den Lebensweg von Frauen nachzeichnen, die in einem sehr konservativen Umfeld aufgewachsen, stellen denn eben auch die Anforderungen, die an die jungen Frauen und Mädchen gestellt wurden, literarisch dar. Da diese Werke jeweils nicht nur Kindheit und Jugend, sondern vor allem die späteren Jahre der Figuren behandeln, wurden sie bereits im Kapitel zur Denkfigur der Mutter behandelt. Nicht so jedoch *Gloria e tschugalata. In'affonza a Lumbrein* von Ludivina Candinas-Collenberg (Candinas-Collenberg, 2014). Das Werk weist bereits im Titel darauf hin, dass es hier um eine ganz bestimmte Lebensphase an einem ganz bestimmten Ort geht. Das Werk ist autobiografisch, zwischen Erzählerin, Protagonistin und Autorin besteht Namensidentität (Lejeune, 2005, 18), jedoch stark literarisiert. Der Text erzählt von einzelnen Episoden in der Kindheit eines Mädchens, das in den 1950er-Jahren in der Val Lumnezia aufwächst. Der Text beginnt mit der Beerdigung der Mutter, an die sich die Protagonistin kaum erinnern kann. Sie starb bei der Geburt ihrer Zwillingsmädchen. Die Protagonistin ist das sechste von neun Kindern und abgesehen von den jüngeren Zwillingsschwestern, das einzige Mädchen. Der Vater ist

Bauer. Auf Bitten seiner Kinder verkauft er die Küh nicht und bleibt auch nach dem Tod der Mutter Bauer. Er weigert sich, seine Kinder ins Heim zu geben. Abgesehen von den neugeborenen Zwillingsmädchen bleiben so alle zuhause. Die Tochter eines Nachbarn und eine Magd kommen zu Hilfe, weil der Vater viele Bergwiesen bestellt und im Winter abends vier Monate gar nicht zuhause sein kann. «Tgei sgarscheivel buordi e responsabladad. Ella vess giu da gidar a trer si nus ed educar, sper tut la lavour en casa, vid il funs e tiers manedels»¹¹⁷⁷ (Candinas-Collenberg, 2014, 18), reflektiert die Protagonistin über deren Arbeit. Nach einem Jahr holt der Vater noch eines der Zwillingsmädchen nach Hause. Das andere ist verstorben. Zwischen den Zeilen wird klar, dass das Kind eine Behinderung hat. Es lernt erst sehr spät laufen und spricht nur «siu lungatg»¹¹⁷⁸ (ebd. 22).

Candinas-Collenberg schreibt zwar: «Sco sche bab savess bu mirar per nus»¹¹⁷⁹ (ebd. 14), aber am Ende sind es die Mägde, die die Kinder grossziehen:

Denton veva il viver cun las fumitgasas entschiet: obedir e quescher. Ed ellas vevan è il dètg buordi. E lu vai stiu entscheiver a luvrar. Mintgagi eri da sgratar chischiel per gentar. Quei toc chischiel era grevs per mes mauns pigns ed il taglier gneva mai pleins. Metter sin meisa e mirar dils dus pigns e bingleiti emprender da far caltschiel, ina mattatscha stat bu lischenta entuorn¹¹⁸⁰ (Candinas-Collenberg, 2014, 36).

Die Arbeiten, die die Protagonistin zu leisten hat, werden im weiteren Verlauf der Geschichte noch ausgeführt. So hat sie, wie die älteren Brüder, bei der Arbeit auf dem Maiensäss und auf dem Feld zu helfen (ebd. 60, 158), gleichzeitig wird aber klar, dass sie im Vergleich zu den Brüdern weniger Freizeit zu haben scheint: «Sche vevan bu scola, eran ils buobs cun bab sils funs ni vida lenna, ni che trottavan cun auters affons per las vias entuorn. Jeu vevel da gidar en casa ni mirar da nossa sora e frar pli pign»¹¹⁸¹ (ebd. 64).

Dies alles wird sehr unaufgeregt beinahe emotionslos erzählt. Gleichzeitig wird die Erwartungshaltung der Gesellschaft («ina mattatscha stat bu lischenta entuorn») in die direkte Erzählung eingewoben, womit die Internalisierung dieser Werte dargelegt wird.

Was geschieht, wenn man nicht gehorcht, respektive sich nicht so verhält wie erwartet, wird in gleicher Weise thematisiert. Als die Magd mit dem Teppichklopfer um sich schlägt, wird dies kommentiert mit einem trockenenen «Veva pers la gnarva»¹¹⁸² (ebd. 52). Das Gleiche auch, als die Magd die neunjährige Ludivina mit eisenbeschlagenen Schuhen tritt, weil sie zu spät gekommen ist (ebd. 90). Das Mädchen wird von den Mägden auch in den Keller gesperrt,

¹¹⁷⁷ Was für eine Bürde und Verantwortung! Sie hätte helfen sollen, uns zu erziehen, neben all der Arbeit im Haus, auf dem Feld und mit dem Kleinvieh» (Candinas-Collenberg, 2014, 19).

¹¹⁷⁸ «Ihre Sprache» (Candinas-Collenberg, 2014, 23).

¹¹⁷⁹ «Als ob Vater nicht zu uns hätte schauen können» (Candinas-Collenberg, 2014, 15).

¹¹⁸⁰ «Inzwischen hatte das Leben mit den Mägden begonnen: gehorchen und schweigen. Sie trugen eine gehörige Arbeitslast. Und ich musste auch beginnen, zu arbeiten. Tag für Tag war der Käse fürs Mittagessen zu reiben. Der Käsemocken wog schwer in meinen kleinen Händen, und der Teller wollte sich nie füllen. Und dann den Tisch decken und zu den beiden Kleinen schauen und alsbald stricken lernen, ein Mädchen sitzt nicht untätig herum» (Candinas-Collenberg, 2014, 37).

¹¹⁸¹ «Wenn die Buben keine Schule hatten, waren sie mit Vater auf dem Feld oder beim Holzen, oder sie zogen mit anderen Kindern auf den Strassen und Gassen umher. Ich musste zu Hause helfen oder zu unserer Schwester oder zum jüngsten Bruder schauen» (Candinas-Collenberg, 2014, 65).

¹¹⁸² «Hatte die Nerven verloren» (Candinas-Collenberg, 2014, 53).

weil sie in die Hose gepinkelt hat, und dort sogar vergessen, während der einzige Kommentar des Vaters dazu ist, man dürfe sie dort nicht mehr einsperren, solange es unten ein Wiesel habe (ebd. 90).

Das Verhältnis zum Vater wird jedoch als ein sehr liebevolles geschildert (ebd. 48, 74); er schilt die Kinder selten, auch nicht bei deren Streichen oder bei kleinen Vergehen und scheint überhaupt sehr sanftmütig zu sein (ebd. 94, 146). Die Haltung der Erzählerin ihm gegenüber ist in jeder Hinsicht bewundernd (ebd. 48, 86).

Schliesslich finden sich für die Arbeit bei der Familie zu Hause keine jungen Frauen mehr: «Ellas mavan en la gastronomia sin la fadiglia a survir ni sco giuvnas da combras en hotels e la stad gnevan ellas a ca lur a gidar a far fein»¹¹⁸³ (ebd. 106). Für Ludivina bedeutet dies vor allem «luvrar pli fetg»¹¹⁸⁴ (ebd. 106):

Ed jeu vai stiu prender il grond buordi e responsabladad sin miu schui. Ei era da tener schuber e cauld la casa, far il resti per nov dels, cumprar en e cuschinari, ei era aunc cheu pors e ghiglinas e tut quei che croda. Ins stueva adina festginar che tut possi en. Ils buobs e bab segidavan tut quei ch'ei savevan¹¹⁸⁵ (Candinas-Collenberg, 2014, 106).

Der Vater und die Brüder helfen zwar mit, aber die Rollenverteilung ist klar: Die Verantwortung liegt bei Ludivina. Wie gross diese Verantwortung gerade für ein elfjähriges Mädchen ist, zeigt auch die Episode, in der geschildert wird, wie sie jeweils am Ende des Monats mit dem Vater die Abrechnung über die Einkäufe durchgeht. Diese werden vom Ladeninhaber in ein hellblaues Heft notiert. Im Grunde genommen handelt es sich dabei um eine Re-Perspektivierung der Krämerszene aus *La müdada* (Biert, 2012, 5–26). In dieser führt der Krämer vier verschiedene Hefte für seine Kundschaft, aufgeteilt nach deren Charakter (sparsam, verschwenderisch) und Vermögen (reich, arm). Darin notiert er Schulden und persönliche Informationen über das Vermögen dieser Personen. Die Szene folgt der Perspektive des geldgierigen Krämers, der seine Kundschaft allein danach beurteilt, wie viel sie ihm einbringt. Als ein kleines Mädchen kommt und ein halbes Kilo Mehl anschreiben lassen will, jagt er sie davon, weil die Familie laut Heft-Eintrag bereits viele Schulden hat.

In *Gloria e tschugalata* ist der Prozess der monatlichen Abrechnung mit dem Vater folgendermassen Beschrieben: «Meins per meins quella procedura. Bab ligeva, maniava bu mal, jeu bargevel, sensibla sco jeu erel. Lu savevani, il carnet blau ei en casa»¹¹⁸⁶ (Candinas-Collenberg, 2014, 142). Die Szene zeigt also in gewisser Weise die Perspektive des Mädchens der armen Familie, ihre Gefühle der Scham und der Unsicherheit angesichts der finanziellen Situation, in der sich die Familie befindet.

¹¹⁸³ «Sie fanden ihren Verdienst im Gastgewerbe als Serviertöchter oder als Zimmermädchen in den Hotels, und im Sommer kamen sie nach Hause, um beim Heuen zu helfen» (Candinas-Collenberg, 2014, 107).

¹¹⁸⁴ «[N]och fester arbeiten» (Candinas-Collenberg, 2014, 107).

¹¹⁸⁵ «Und ich musste die grosse Bürde und Verantwortung auf meine Schultern nehmen. Das Haus war sauber und warm zu halten, für neun Personen die Wäsche zu besorgen, einzukaufen und zu kochen, und da waren auch noch die Schweine und die Hühner und alles, was sonst noch so anfiel. Man war immer in Eile, um alles zu erledigen. Die Buben und Vater halfen, wo sie konnten» (Candinas-Collenberg, 2014, 107).

¹¹⁸⁶ «Jeden Monat dieselbe Prozedur. Vater las, meinte es nicht bös, und ich weinte, verletzlich wie ich war. Und alle wussten, das blaue Heft ist im Haus» (Candinas-Collenberg, 2014, 143).

Um Ludivina zu entlasten kauft der Vater allerdings alle möglichen Haushaltsgeräte (Waschmaschine, Boiler, Nähmaschine etc., Candinas-Collenberg, 2014, 106) und kocht jeweils zu Mittag – was die Kinder sehr freut, denn er ist ein guter Koch. Auch fragt er sie ab und hilft bei den Hausaufgaben (ebd. 122).

Nicht nur die Situation des Mädchens, auch die Entbehrungen und Arbeiten der Jungen werden beschrieben. Sie müssen den Sommer über jeweils auf die Alp. Dies ist jedoch so anstrengend, dass der Vater die jüngsten nicht mehr auf die Alp schickt (ebd. 126).

Dass es für die Protagonistin alles andere als natürlich ist, den Normen der Geschlechterrollen zu folgen, zeigen kleine Momentaufnahmen, wie zum Beispiel eine Szene, in der die Mutter (damals noch lebend) zur Nachbarin sagt: «Miri, jeu vai sis buobs e mo ina feglia e quella ei adina per las vias»¹¹⁸⁷ (Candinas-Collenberg, 2014, 130).

Ludivina befindet sich in einer merkwürdigen Doppelrolle, in der es sie (als Schwester) bisweilen stört, dass sie alles für die Buben machen muss: «Ils buobs, ils buobs, ils buobs, adina ils buobs»¹¹⁸⁸ (ebd. 158). Sie wirft ihrem Vater vor, immer zu den Buben zu halten: «Bab e ses buobs!»¹¹⁸⁹ (ebd. 160). Gleichzeitig macht sie ihrem Vater gegenüber (sozusagen in der Mutterrolle) dasselbe und verteidigt Brüder, wenn er einmal nicht mit ihnen zufrieden ist (ebd. 160).

Eine der letzten Episoden der Erzählung schildert das erstmalige Einsetzen der Menstruation bei Ludivina. Sie ist davon völlig überrascht, glaubt, ihr sei eine Ader im Bauch geplatzt. Das Ganze geschieht bei einer Nachbarin, während sie deren Kind hütet. Diese Nachbarin sagt ihr dann, «co ei stetti»¹¹⁹⁰ (Candinas-Collenberg, 2014, 164), was wohl als eine Bemängelung für sexuelle Aufklärung oder zumindest für eine Einführung in den weiblichen Zyklus zu verstehen ist. Im Laden sagt ihr die Verkäuferin, sie müsse nur ein bestimmtes Codewort sagen, dann wisse sie dann schon, was sie meine, wenn sie «quei uorden»¹¹⁹¹ (ebd. 166) brauche. Das Tabu wird hier sprachlich noch verstärkt, indem eigentlich nichts explizit genannt wird. Weder wird die Menstruation Menstruation genannt, noch die Binden Binden, und es wird auch nicht gesagt, worin die Aufklärung der Nachbarin denn nun bestand. Einzig das Schlusswort, «E pigl auter tertgavel jeu ch'ils pops vegnien o dil nuv dil venter. Vev'jeu ina ruosna sco biua e miu frar in nuv»¹¹⁹² (ebd. 166), gibt Aufschluss darüber, worum es in der Szene eigentlich geht. Das Kapitel ist mit *Metamorphose* überschrieben, das Bild eines über einem Blutfleck fliegenden Schmetterlings ist vorangestellt.¹¹⁹³

¹¹⁸⁷ «Schau, ich habe sechs Buben und nur eine Tochter, und die treibt sich dauernd auf der Strasse rum» (Candinas-Collenberg, 2014, 131).

¹¹⁸⁸ «Die Buben, die Buben, die Buben, immerzu die Buben» (Candinas-Collenberg, 2014, 159).

¹¹⁸⁹ «Vater und seine Buben!» (Candinas-Collenberg, 2014, 161).

¹¹⁹⁰ «[D]as Nötigste» (Candinas-Collenberg, 2014, 167), wortwörtlich: «wie es steht» (VC).

¹¹⁹¹ «[D]iese Sache» (VC).

¹¹⁹² «Im übrigen glaubte ich, dass die Kinder aus dem Bauchnabel kämen. Hatte ich doch eine Vertiefung als Bauchnabel und mein Bruder einen Knopf» (Candinas-Collenberg, 2014, 167).

¹¹⁹³ Interessanterweise findet sich die gleiche kindliche Fehlannahme auch in *Mummetta*: «Sco mumma ha palesau a nus pli tard, saveva ella cun 15 onns, essend ord scola, gnanc co ils affons vegnien sin tiara e cartevo fermamein ch'els sorteschien digl umblitg...» (Capeder, 2012, 130), «Wie *Mummetta* uns später erzählte, wusste sie beim Schulaustritt nicht einmal, wie eine Geburt vor sich ging, glaubte sie doch felsenfest, dass die Kinderlein zum Bauchnabel heraus kämen.» (Capeder, 2012, 41). Mehr zum Thema der sexuellen Aufklärung in Kapitel 5.4.5.

Dass das Werk mit einer solchen Episode endet, ist typisch für diese Form der Erzählung. Kindheitserinnerungen enden für gewöhnlich mit dem Einsetzen des Erwachsenenalters oder der Adoleszenz. Trotzdem – oder vielleicht gerade deswegen – ist dieser Text von Bedeutung, weil er eben zeigt, dass gerade auch in ländlichen Gebieten die Arbeitsteilung gemäss dem Geschlecht vorgenommen wird, obwohl körperlich gesehen noch gar keine Unterschiede zwischen Jungen und Mädchen bestehen. Die Normierung der Kinder gemäss ihrem biologischen Geschlecht beginnt bereits sehr früh. Verstösse gegen diese Normen werden von der Gesellschaft bemerkt, kritisiert und sanktioniert. *Gloria e tschugalata* zeigt, wie die Werte, die für eine Berg- beziehungsweise Landfrau gelten, auf ein Mädchen, eine «buoba», angewendet werden und wie das Kind diese internalisiert und reproduziert, obwohl es sich nicht zwingend damit identifiziert. Das Aufzeigen der erlebten Gewalt, der Brutalität und der schwierigen Bedingungen ist stille Kritik – auch am Dorfleben, am Gemunkel, das entsteht, wenn etwas nicht in die Norm passt (ebd. 26). Gleichzeitig werden auch schöne Momente gezeigt: der Geruch von Heu, die Mahlzeiten, das Familienleben (in diesem Fall mit dem Vater und den Geschwistern), das Läuten der Dorfglocke und das Backen von Brot¹¹⁹⁴ (ebd. 32). Es sind häufig vorkommende Elemente solcher autobiografischen Erzählungen, die sich mit einer ländlichen Herkunft auseinander setzen beziehungsweise eine solche beschreiben. Gezeigt wird eine Buoba rurala, ein Mädchen vom Land, das viel arbeiten muss und auch darunter leidet, das aber auch die Werte ihrer ländlichen Umgebung internalisiert und mitträgt.¹¹⁹⁵

Ähnliches fällt auch in den anderen bereits genannten (auto-)biografischen Werken auf. Dass jedoch das heimatliche Dorf für junge Mädchen keinesfalls nur Schutz bedeutete, sondern ebenfalls Gefahr für sexuellen Missbrauch barg, zeigt sich in *Maria Madleina*, wo die junge Protagonistin als Kind von den Männern im Dorf immer wieder bezahlt wird, um sexuelle Handlungen über sich ergehen zu lassen (Candinas, 2003, 18). Das Geld behält sie jedoch selten für sich selbst, sondern gibt es an ihre Mutter weiter. Diese denkt, die Tochter verdiene sich ihr Geld mit gesellschaftlich akzeptierten Arbeiten wie Putzen, Kochen etc.

Die Werke, die von den Schicksalen junger Mädchen auf dem Land oder in den Bergen erzählen, zeugen denn auch mehr oder weniger von einer Jugend voller Arbeit und dies (wie auch bereits in *Gloria e Tschugalata* gezeigt) nicht nur von Mitarbeit in Haushalt und Kindererziehung: «Ins veva surdo laviours da fons alla mattatscha: saer a mang e far sdratscha»¹¹⁹⁶ (Candreia, 2014, 62). Heuen gehörte ebenso zu den Arbeiten der Mädchen wie zu waschen, zu kochen, zu putzen und Wasser zu holen (ebd. 71). Oftmals finden sich in den Werken

¹¹⁹⁴ Das Backen von Brot scheint generell ein Thema zu sein, dass auftaucht, wenn die Topoi Weiblichkeit und Heimat verbunden werden (obwohl zum mindesten das Backen selbst in *Gloria e tschugalata* Männerarbeit zu sein scheint). Es findet sich auch in *Da tuttas uras* (Camartin, 1999, 19), in *Mummetta* (Capeder, 2012) und, wie im vorhergehenden Kapitel erwähnt, in *La müdada. In Hanna, la Tirolra* backt das Mädchen probeweise Brot mit Erde (Candreia, 2014, 121), und *Paun casa* (Deplazes, 1960) macht das Thema gar zum Titelmotiv.

¹¹⁹⁵ Dieses Bild unterscheidet sich von idyllischeren Darstellungen wie beispielsweise jener der Heidi, wo Leid und Entbehrungen nicht thematisiert werden. Hier wäre in Anlehnung an die in 4.4.6 beschriebenen Frauenbilder möglicherweise von einer Buoba da culm zu sprechen.

¹¹⁹⁶ «Das Arbeitsprogramm sah für das Mädchen auch Feldarbeit vor: von Hand mähen und zetteln» (Candreia, 2014, 63).

seitenlange Beschreibungen der Arbeiten, die die Kinder, nicht nur die Mädchen,¹¹⁹⁷ damals zu erledigen hatten (siehe z. B. Candreia, 2014, Capeder, 2003, Candinas 2003, Camartin, 1999). Dies wohl auch symbolisch dafür, wie sehr diese Tätigkeiten den Alltag und das Denken dieser Mädchen bereits dominierte: «Hanna pansava an en cuntign alla labour a tgesa tgi la spitgiva anc avant giantar. Ella era la viglia, veva halt da contribueir daple e basta»¹¹⁹⁸ (Candreia, 2014, 70). Körperliche Schmerzen und Entbehrungen gehörten dabei dazu und werden in den Texten auch nicht verschwiegen (Candreia, 2014, 70). Die Praxis der vielen Arbeit (gerade für Mädchen) wird keinesfalls schöngeredet, auch wenn mancherorts die Beschreibungen der Heimat aus der Ferne den Eindruck erwecken, dass die Entbehrungen der Arbeit zu Hause ein angemessener Preis seien für das Privileg, dort zu leben (Capeder 2003, 120).

Das Verhältnis zwischen Heimat und Fremde ist denn auch oft ein Thema, zumal die meisten dieser literarischen (Auto-)Biografien Stationen beinhalten, in denen die jungen Frauen (nicht mehr Mädchen) weg von zuhause waren. In diesen Texten werden die Figuren dabei eher selten von der Fremde verlockt – dieses Motiv scheint eher den komplett fiktionalen Texten zugehörig (zum Beispiel bei *Marietta*, *Marlengia* und *Paun casa*). Oft sind es schlicht und einfach auch die Arbeit und das Geld, manchmal auch die Freiheit, sich ausserhalb der Kontrolle des sozialen dörflichen Gefüges bewegen zu können. Ein Beispiel für Letzteres ist die bereits genannte Figur Maria Madleina, die das Dorf, in dem sie aufwächst, als einengend, verlogen und brutal erfährt (Candinas, 2003).

In anderen Texten wird die junge Frau auch von ihrem Umfeld weggeschickt, um Geld zu verdienen.¹¹⁹⁹ In diesen Geschichten ist die Jugend oft von Heimweh geplagt, und oftmals sind diese Figuren dann auch solche, die im späteren Verlauf der Geschichte tugendreich bleiben und sich zu guten Müttern und Bergbäuerinnen entwickeln, so zum Beispiel bei *Mummetta* (Capeder, 2012) oder in *Hanna la Tirolra* (Candreia, 2014). Der Aufenthalt in der Fremde ist also auch in den autobiografischen Texten ein häufiges Hindernis, das überwunden werden muss, um zum Pfad der Tugend beziehungsweise in eine gesellschaftlich akzeptierte Rolle zurückzufinden. Auch hier findet sich in gewisser Weise das Motiv der weiblichen Aufopferung für die Familie oder für die Zukunft (und somit für eine zukünftige Familie mit Kindern und Ehemann).

In den genannten Texten (sowohl den biografischen als auch fiktionalen) lassen sich gewisse Gemeinsamkeiten finden, die sich zu einem bestimmten Bild bündeln lassen, das die Denkfigur der Jungfrau mit einer ländlichen Herkunft verknüpft. Dazu gehören zum einen harte körperliche Arbeit und damit einhergehend oft auch Erschöpfung und Entbehrung bereits in sehr jungem Alter. Daraus resultiert bei den untersuchten Figuren oftmals nicht nur eine körperliche, sondern auch eine psychische Stärke, welche die Verbundenheit mit der heimatlichen Bergwelt

¹¹⁹⁷ Ein literarisches Werk, das die Entbehrungen und Problematiken der Jungen auf dem Land und in der Bergwelt thematisiert (unter anderem den Missbrauch auf der Alp), ist *Il Multè fatal* von Valentin Vincenz (Vincenz, 2020).

¹¹⁹⁸ «Hanna [...] dachte fast ununterbrochen an die Arbeit daheim, die von ihr noch vor der Mahlzeit erwartet wurde. Sie war die Älteste, von ihr verlangte man halt mehr» (Candreia, 2014, 71).

¹¹⁹⁹ Gion Deplazes *Cun sort* (Deplazes, 2009, Bd. 3, 217–259) thematisiert das doppelte Misstrauen, das solchen Frauen widerfährt: Während sie in der Fremde fremd bleiben, sind sie in ihrer Heimat mit Misstrauen konfrontiert (Deplazes, 2009, Bd. 3, 242).

noch zusätzlich betont. Die Lebensrealität der jungen Frauen resultiert aus den Umständen, in denen sie aufwachsen. Sie arbeiten so hart, weil sie in ein eher ärmliches Umfeld hineingeboren werden. Sie werden weggeschickt, weil sich in diesem Umfeld nicht genug verdienen lässt. Diese Erfahrungen machen sie stärker. Sie machen die Matta da culm zu einer Dunna da culm, einer Dunna alpina, also zu einer Bergfrau, einer Bergbäuerin. Gleichzeitig müssen sie stark sein, um in diesem Kontext überleben zu können. Gescheiterte Bergmädchen (also solche, die nicht auf die eine oder andere Weise zurückfinden oder aber abgestraft werden) gibt es eher selten – zumindest nicht in Erzählungen, die vor 1980 angesiedelt sind.

In fiktionalen Erzählungen nach 1980 sieht die Entwicklung der weiblichen Figuren aus dem alpinen Raum ein wenig anders aus. Ein Beispiel dafür findet sich in *Nus duas* von Leontina Lergier-Caviezel (Lergier-Caviezel, 2011). Brida, die bereits im Kapitel zur *Femme fatale* ausführlich analysiert wurde (siehe 4.1.2), wächst ebenfalls in einer Bauernfamilie auf. Auch sie muss in ihrer Kindheit viel im Haushalt und bei der Kinderbetreuung mithelfen, während ihre Brüder sich bedienen lassen und nichts tun:

La mumma sedat breigia, aschia che sias feglias 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 cuntschau, igl iert zerclaus. Senza che zatgi stoppi reverir ni far fers.¹²⁰⁰
 (Lergier-Caviezel, 2011, 52).

Brida entflieht diesem System jedoch, geht ans Gymnasium und wird als Geschäftsfrau erfolgreich. Zwar wird sie in der Geschichte letzten Endes zur Antagonistin, jedoch wird dies nicht damit verknüpft, dass sie besser hätte daheim bleiben und den Regeln ihrer Eltern folgen sollen. Im Gegenteil wird zuweilen der Eindruck erweckt, dass die Traditionalität der Eltern und die damit einhergehende mangelnde Anerkennung für ihre Person stark zu den inneren Konflikten beigetragen haben, die letzten Endes dazu führen, dass Brida sich auch von ihrer besten Freundin abwendet.

Das Verlassen der Bergwelt wird in *Nus duas* keineswegs als temporär dargestellt. Vielmehr hegen weder Brida noch die Protagonistin die Intention, wieder ins heimische Dorf zurückzukehren, zumindest nicht für mehr als einen kurzen Ferienaufenthalt und ein paar Wanderungen in den Bergen. Die Bergwelt bekommt hier eine andere Bedeutung. Die Protagonistin macht zum Beispiel zwischen Maturität und Arbeitswelt einen Arbeitsaufenthalt in einer SAC-Hütte im entfernten Engadin, ein Moment der Ablösung von der Heimat und ihrer Freundin Brida, der (typisch und symbolisch ist für die Adoleszenz. Die Bergwelt ist hier Raum der Reflexion, Ort der Besinnung und Überwindung. Sie ist jedoch nicht mehr Schicksal, nicht mehr identitätsstiftend in einem unwiderruflichen Sinn.

¹²⁰⁰ «Die Mutter gibt sich Mühe, sodass ihre Töchter bereits von klein auf die Botschaft zu verstehen lernen. Sie wissen, was man von richtigen Frauen und Hausfrauen erwarten kann. Neben den Aufgaben der Bäuerin und was sonst noch so dazu gehört, hat das Mittagessen bereit zu sein, die Stube muss glänzen, die Kleidung geflickt, der Garten gejätet sein. Ohne dass jemand etwas dazu sagen oder andeuten muss» (VC).

5.4.3 Terra incognita? Schule, Ausbildung, Bildung, Beruf

Wie im einleitenden Kapitel zur Denkfigur der Jungfrau (siehe 5.1) beschrieben, haben Adoleszente vier Entwicklungsaufgaben zu meistern. Eine davon ist die Entwicklung von Fähigkeiten und Interessen und die Ausbildung zum Einstieg in den Beruf (Nogal, 2014, 20) – dies sowohl bei jungen Männern als auch bei jungen Frauen. Trotzdem, oder gerade deswegen fällt auf, dass in beinahe allen untersuchten Werken, in denen Schule und Ausbildung eine Rolle spielen, irgendwann die Unterschiede erwähnt werden, die in diesem Rahmen bezüglich der Geschlechter gemacht werden. Thema sind dabei vor allem die Hindernisse, die Mädchen und jungen Frauen bei ihrer Ausbildung in den Weg gelegt werden.

In *Hanna, la Tirolra* wird beispielsweise gesagt: «Hanna [...] diligenta scu tantas otras da Matsch dastgeva ella angal sa simgier d'en amprendissadi. A tgesa ins sptgiva da Hanna ena considerabla part dalla paia. La famiglia carschiva.»¹²⁰¹ (Candreia, 2014, 140). Von den jungen Frauen wurde erwartet, dass sie Geld nach Hause bringen oder aber dann zuhause mitarbeiteten: «Per l'amur da Diu, jeu sai tuttina buca schar ir tei nave cheu [...] Ti stos mirar da saver star cheu cun nus, nus vein aschi basegns.»¹²⁰² (Camartin, 1999, 55). Dasselbe Motiv findet sich auch in *La racolta dals siemis* «Tge leva ella, Anna Mengia, ir a studegiar? Schebain ch'ella era perderta. En mintga cas pli perderta che ses fragliuns, ils buobs, ch'avevan dastgà ir dus onns pli ditg a scola ch'ella»¹²⁰³ (Cadruvi, 2000, 10). Oder in *Nus duas*, wo diese Einstellung gleich auch noch als antiquiert bezeichnet wird:

El ei in bien schani, mo in ver mutg. E davos la glina viv'el aunc vitier. Ha daveras remarcau, daco ch'ina mattatscha duessi insumma frequentar il gimnasi! Cu ellas mari-dien strusch ch'ellas seigien ord scola. Nuota da crer che zatgi sa aunc surviver ozilgi cun talas ideas antiquadas¹²⁰⁴ (Lergier-Caviezel, 2011, 49).

Dass die rätoromanische Literatur das Fernhalten junger Frauen von der Bildung so häufig thematisiert, lässt auf ein starkes Bewusstsein für diese Ungleichbehandlung schliessen. Die frühe Existenz und Kommunikation dieses Bewusstseins in der Rumantschia zeigt sich unter anderem auch in Clementina Gillys¹²⁰⁵ Replik auf den Artikel des Pfarrers Otto Gaudenz 1909, in dem er schreibt, Bildung sei oppositär zum weiblichen Geschlechtscharakter.

¹²⁰¹ «Hanna [...] die jedoch, wie die andern Matscher Mädchen auch, von keiner Lehre träumen durfte. Daheim in der stark wachsenden Familie wurde nämlich ein schöner Teil des Lohnes erwartet» (Candreia, 2014, 141).

¹²⁰² «Um Himmels Willen, ich kann dich doch nicht von hier weglassen [...], du musst schauen, dass du hier bei uns bleiben kannst, wir haben das so nötig» (VC).

¹²⁰³ «Was wollte sie, Anna Mengia, studieren gehen? Auch wenn sie klug war. Auf jeden Fall klüger als ihre Geschwister, die Jungs, die zwei Jahre länger hatten zur Schule gehen dürfen als sie» (VC).

¹²⁰⁴ «Er ist ein guter Kerl, aber ein rechter Grobian. Und hinter dem Mond lebt er noch dazu. Hat wirklich gefragt, warum ein Mädchen überhaupt das Gymnasium besuchen sollte! Wo sie doch heiraten würden, kaum seien sie aus der Schule. Kaum zu glauben, dass jemand heute noch überleben kann mit so antiquierten Vorstellungen» (VC).

¹²⁰⁵ Clementina Gilly hatte selbst unter diesem Fernhalten von Bildung zu leiden. Mit 15 Jahren wurde sie, anders als ihre Brüder aus Geldmangel von der Schule genommen. «Ella resainta per vita düraunta – eir in conguel cun sieus frers stüdgios – il maungel e l'ingüstia da quista furmazion incumpletta» (Valär, 2022, 222); «Sie verspürt den Mangel und die Ungerechtigkeit dieser unvollständigen Ausbildung ihr Leben lang – auch im Vergleich zu ihren studierten Brüdern» (VC).

A quistas pretaisas replichescha ella: «Na, la duonna ho dret e dess avair sieu nudrimaint intellectuel, chi la metta all'otezza da sieu pensum.» Perque pretenda Clementina Gilly sper üna «educaziun pratica» medemmamaing üna buna «educaziun intellectuela» da las mattas e duonnas¹²⁰⁶ (Valär, 2022, 246).

Ihr energisches Auftreten wird kontrastiert vom Umstand, dass die Gleichstellung von Mädchen und Jungen im Bildungswesen in der Schweiz erst 1981 in der Verfassung festgeschrieben wurde, wobei sich die Kantone bei der Umsetzung dieser Empfehlung Zeit gelassen haben:

1991 haben erst zwölf Kantone die formalen Ungleichheiten zwischen Mädchen und Knaben in ihren Lehrplänen beseitigt. In den anderen Kantonen bestehen weiterhin geschlechtsspezifische Unterschiede in den Fächern Handarbeit und Hauswirtschaft, vereinzelt sogar in Geometrisch Zeichnen, Geometrie und Physik (Sutter & Weilenmann, 1999, Kapitel 4.1).

Es kann also auf der anderen Seite auch nicht verwundern, dass gerade in ländlichen Gebieten des Kantons Graubünden noch lange Zeit die Meinung vorherrschte, dass es keinen Sinn mache, Mädchen zur Schule zu schicken, wo diese doch später sowieso heiraten und Kinder bekommen würden, wie es bei Lergier-Caviezel dargestellt wurde. Vielen ärmeren Familien war es lieber, wenn die jungen Frauen zuhause mithalfen oder auswärts arbeiteten und Geld nach Hause brachten, bis sie heirateten (Berther, 2005, 98).¹²⁰⁷

Tatsächlich findet sich in der rätoromanischen Literatur nicht nur Kritik am Fernhalten der Mädchen von Bildung, sondern es gibt auch konkrete Beispiele dafür, dass Mädchenbildung gefördert wird. So zum Beispiel in *La müdada*, wo die Ausbildung der Tochter Seraina sowohl auf schulischer, als auch auf beruflicher Ebene vorangetrieben wird (Biert, 2012, 59, 364). Wenn man bedenkt, dass das Werk 1961 erschienen ist, ist das erstaunlich progressiv. Die literarische Darstellung von Serainas Ausbildung und die oben dargelegte noch lange vorherrschende gesellschaftlichen Meinung zur Frauenbildung sind Beweis einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Texte wie *Da tuttas uras* und *Mummetta* zeigen, dass (vor allem aus heutiger Sicht) gerade auch jene Geschichten als erzählenswert erachtet werden, in denen Mädchen oder junge Frauen für ihre Karriere- und Berufswünsche kämpfen, also Geschichten eigentlich, in denen diese sich gegen die Regeln und Normen stellen, die an sie gerichtet werden. Auch sind sie die Biografien als Zeugnisse dafür zu lesen, dass solche alternativen Wege für die Frauen existierten, wenngleich sie auch sehr mühselig zu beschreiten waren.

¹²⁰⁶ «Auf diese Behauptungen antwortet sie: „Nein, die Frau hat dieses Recht und sollte ihre intellektuelle Nahrung erhalten, die sie auf die Höhe ihrer Aufgabe bringt.“ Deswegen verlangt Clementina Gilly neben einer „praktischen Ausbildung“ gleichsam eine gute „intellektuelle Ausbildung“ der Mädchen und Frauen» (VC).

¹²⁰⁷ Das Fernhalten junger Frauen von der Bildung hat eine lange Tradition (siehe u.a. bei Becher, 1992). Noch im 19. Jahrhundert wurden junge Frauen vor dem Lesen gewarnt. Sie würden ansonsten keinen Ehemann finden, «denn Männer schätzten zwar keine klugredenden Frauen, aber auch keine sexuell aufgeklärten oder solche mit romantischen Vorstellungen von einer Liebesheirat» (Geralde Schmidt-Dumont, 1996, 195). Lieber war ihnen «die naive Kindfrau, die sie als willenloses Objekt „einkaufen“ und nach ihren Vorstellungen formen konnten» (Geralde Schmidt-Dumont, 1996, 195).

So wird in *Da tuttas uras* beispielsweise beschrieben, wie die Protagonistin Ludivina wiederholt zum Gemeindepräsidenten gehen muss, um die Erklärung zu erhalten, dass ihr Dorf (Breil/Brigels) eine Hebamme braucht. Erst mit dieser konnte sie nämlich die gewünschte Ausbildung antreten. Beim ersten Mal lehnt der Gemeindepräsident ab mit den Worten: «Da quella glieud sco ti savein nus buca duvrar! Ti sas ir, ei dat nuot»¹²⁰⁸ (Camartin, 1999, 55). Auch beim zweiten Mal weist er sie resolut ab. Trotzdem gibt sie nicht auf: «Lezza notg hai jeu bargiu petramein en miu plumantsch. Mo la caussa leva buc ord il tgau a mi»¹²⁰⁹ (Camartin, 1999, 56). Sie geht dann zum Arzt um sich, trotz fehlender Erklärung, ihre Eignung für den Beruf bestätigen zu lassen. Als dieser von der Weigerung des Gemeindepräsidenten hört, ruft er ihn an und überredet ihn, die Erklärung auszustellen. Damit ist es jedoch noch nicht getan. Das Geld für die Ausbildung muss Ludivina selbst aufbringen. Geld haben jedoch weder sie noch ihre Eltern, weswegen sie schliesslich ihren Grossvater um Hilfe bittet. Er gibt ihr das Geld, zieht es jedoch vom Erbe ihrer Mutter ab. Die Beschreibung der Schwierigkeiten, die Ausbildung überhaupt erst beginnen zu können, zieht sich über mehrere Seiten, wobei klar wird, dass diese Chance ihr nur aufgrund ihrer Hartnäckigkeit gegeben wird. Auch die Beschreibung der Ausbildung nimmt viel Platz im Text ein.

Das Thema der weiblichen Bildungs- und Berufsorientierung gilt in puncto Präsenz auch in aktuellen Werken, die weibliche Adoleszenz thematisieren, oftmals noch als «terra incognita» (Nogal, 2014, 178). Nogal widmet diesem Aspekt der Adoleszenz einige Seiten in ihrer Untersuchung neuerer deutschsprachiger Texte und stellt dabei fest, dass sich in den von ihr untersuchten Texten zwar die Ansage einer Ausdehnung von weiblichen Individuationsbereichen findet (es finden sich Sozialisationsfiguren ausserhalb von Familienleben, Partner- und Mutterschaft), jedoch treffe zu, dass «als grundlegende Spielräume der weiblichen Einzelbiografie weiterhin die ausserberuflichen Individuationswege ausgegeben werden» (Nogal, 2014, 192f.).

In *Da tuttas uras* ist dies nicht der Fall. Der Text konzentriert sich vor allem auf das Berufsleben der Protagonistin. Diese Ausnahme lässt sich möglicherweise damit erklären, dass hier ein traditioneller Frauenberuf und somit eine Art legitimierte Bildungsmöglichkeit präsentiert wird – nicht ohne die Entbehrungen zu thematisieren, die ein solcher Berufsweg auch für die übrigen Rollen der Hebamme (Mutter, Ehefrau) mit sich bringt. Ähnliches findet sich bei *L'umbriava dil temp* (Camartin, 1999), wo die Berufswahl (auch hier Hebamme) sehr eng mit der Identitätsbildung verknüpft wird. Allerdings handelt es sich hier bereits um den zweiten Bildungsweg. Die Protagonistin ist aufgrund ihrer Lebensphase (Identitätsfindung) mit einer Jugendlichen vergleichbar.

Viele der untersuchten Texte, in denen das Leben junger Frauen und Mädchen thematisiert wird, haben wie gesagt gemein, dass irgendwann explizit betont wird, dass sie Dinge nicht dürfen, die jungen Männer und Jungen aber wohl, seien dies sportliche oder schulische Aktivitäten oder schlicht, dass sie mehr Freizeit haben, während die Mädchen mehr im Haushalt helfen müssen. Gleichzeitig finden sich mehrere Belege dafür, dass Mädchen in der Schule offenbar als besser und erfolgreicher wahrgenommen werden als Jungen (für die umgekehrte Feststellung –

¹²⁰⁸ «Solche Leute wie dich können wir nicht brauchen. Du kannst gehen, es gibt nichts» (VC).

¹²⁰⁹ «In jener Nacht habe ich bitterlich in mein Kissen geweint. Aber die Sache wollte mir nicht aus dem Kopf» (VC).

Jungen sind in der Schule besser als Mädchen – wurden keine Belege gefunden). In Flurin Speschas *Fieu e flomma* wird dieses Muster auf die Spitze getrieben, indem die Unterschiede zwischen Mädchen und Jungen als so gravierend dargestellt werden, dass der Lehrer die Klasse trennen muss:

Il scolast aveva fatg tut il pussaivel per impedir ina separaziun. Ma dumbatten. Ils buobs «sestellegiavan» mo anc pli tup. E Druvadi stueva declerar ad els tut duas u traïs giadas, entant che nusautras l'avevan il bler chapì gia l'emprima giada. Cur ch'igl era da tractar in nov problem aritmetic – sco per sumeglia las emprimas reglas da traïs – ste van tschels quatter cun bucc'averta ed egl's vids davant la tavla naira – sco sgnaps. E lur tudestg cuntegnea elements grammaticals rumantschs¹²¹⁰ (Spescha, 1993, 23).

Interessant ist, dass sich die Unterschiede hier auch auf naturwissenschaftliche Fächer wie Mathematik beziehen, obwohl diese im dualen Geschlechterverständnis eher mit Männlichkeit in Verbindung gebracht werden.

Auf Beschreibungen der schulischen Unterschiede, die zwar nicht wirklich reflektiert, jedoch meist in irgendeiner Weise mit den Geschlechtscharakteren erklärt werden, folgt dann die Ernüchterung. Wie bereits festgestellt: Den Mädchen wird trotz schulischem Erfolg der Zugang zu weiterer Bildung verwehrt oder zumindest erschwert.

Malgrà l'excellent attestat en la sisavla classa na vuleva bab betg ch'jau giess al gimnasi. El vuleva ch'jau stess a chasa. E quai aveva num: secundara a Catastra ed emprendissadi mercantil tar la cassa Raiffeisen a Permez¹²¹¹ (Spescha, 1993, 23).

Das erzählerische Muster ist eindeutig: Durch das explizite Aufeinanderprallen zweier Realitäten (gute schulische Leistung vs. mangelnde Förderung) wird eine Diskrepanz erzeugt, die im Lauf der Erzählung in irgendeiner Art und Weise aufgelöst werden muss. Die Ungerechtigkeit verlangt nach Genugtuung. In *Fieu e flomma* und *Nus duas* geschieht dies beispielsweise durch den (späteren) beruflichen Erfolg der Frauenfigur, in *La racolta dals siemis* durch das Kuckucks-kind der Mengia und den (späteren) beruflichen Erfolg ihrer Enkelin als Filmemacherin.

Wie wichtig Bildung für eine junge Frau sein kann, zeigt der Text *Sedisch* von Vic Hendry (Hendry, 1983, 58–61). Der Text verknüpft die Denkfigur der Jungfrau mit dem Thema der Diskriminierung – nicht aufgrund von Geschlecht, sondern aufgrund von ethnischer Herkunft. *Sedisch* handelt von der sechzehnjährigen Brisel, die aus dem Ausland stammt. Sie kümmert sich aufopferungsvoll um ihre Kanarienvögel. Dieses Sorgen und Bemühen stellt die Figur in

1210 «Der Lehrer hatte sein Möglichstes getan, um die Aufteilung zu verhindern. Aber vergeblich. Die Jungen stellten sich nur noch dümmer an. Und Druvadi musste ihnen alles zwei- oder dreimal erklären, während wir Mädchen es meistens bereits beim ersten Mal verstanden hatten. Wenn ein neues arithmetisches Problem zu behandeln war – wie zum Beispiel die ersten Dreierregeln – sassen die anderen vier wie Dummköpfe mit offenen Mündern und leerem Blick vor der Tafel. Und ihr Deutsch enthielt grammatische Elemente des Rätoromanischen» (VC).

1211 «Trotz des hervorragenden Zeugnisses in der sechsten Klasse wollte mein Vater nicht, dass ich ans Gymnasium gehe. Er wollte, dass ich zuhause bleibe. Und das hiess: Sekundarschule in Catastra und kaufmännische Lehre bei der Raiffeisenbank in Permez» (VC).

eine Reihe mit traditionellen Frauenbildern der Mütterlichkeit, die Vic Hendry in vielen Texten propagiert. Trotz dieser charakterlichen Disposition für die Rolle der Mutter ist für die junge Frau die Ausbildung von immanent wichtiger Bedeutung, wie ihre Reaktion zeigt, als sie eine Lehrstelle in einer Buchhandlung bekommt:

In di veva ella bargiu siper els (ils utschals, VC), bargiu dalla legria, cun la brev aviarta dil librari enta maun. Il librari veva detg gie e priu la mattatscha jastra da cavels ners e da pial stgira en sia libraria per far igl emprendissadi. Ils dis futurs sefan en siu tgau. Birsel ha buca tema digl avegnir, la mattatscha jastra d'ina tiara dalunsch¹²¹² (Hendry, 1983, 60).

Die Freude darüber, eine Ausbildungsstelle zu bekommen, wird verknüpft mit ihrer Herkunft und ihrem Aussehen, welches ihr ganz offensichtlich erschwert, überhaupt an eine Lehrstelle zu gelangen. Hier wird eine Intersektionalität¹²¹³ thematisiert, die Schwierigkeiten einer jungen Frau aufgrund ihrer Herkunft und Hautfarbe eine Ausbildungsstelle zu finden.

In diesem Text bestätigt sich, was Riatsch und Walther in *Literatur und Kleinsprache* über Vic Hendry schreiben:

An sozialen, psychologischen und zwischenmenschlichen Belangen nimmt Hendry grosse Anteil. Der Text wurde publiziert in der Sammlung *En schurnada*, der 36 Sozialreportagen enthält, die die Tagesabläufe verschiedener arbeitender Menschen beschreibt, eine ganze Gruppe solcher Reportagen widmet sich Frauen und ist übertitelt mit «Ellas sedostan», sie wehren sich (Riatsch & Walther, 1993b, 775).

Zwar lässt sich dieses wehrhafte Element, welches der Titel verspricht, nicht in all diesen Texten über Frauen finden, jedoch findet es sich implizit in *Sedisch*, wenn die Freude einer jungen Frau über eine Ausbildungsstelle gezeigt wird, zu der ihr der Zugang aufgrund ihrer Herkunft und wohl auch aufgrund ihres Geschlechts erschwert wird.

Ebenfalls eine Besonderheit in Bezug auf die Darstellung weiblicher Bildung und Ausbildung ist Clo Duri Bezzolas Text *Sylv* (Bezzola, 1986), veröffentlicht in der Schweizer Literaturzeitschrift *orte* (Bucher, 1986). Aus der Perspektive eines Lehrers wird ein junges Mädchen geschildert, das sich in Form von Gedichten und Sprüchen reflektiert und kritisch zu ihrer Umwelt äussert.

¹²¹² «Eines Tages weinte sie bei den Kanarienvögeln, weinte aus Freude, mit dem geöffneten Brief des Buchhändlers in der Hand. Der Buchhändler hatte Ja gesagt und das fremde Mädchen mit den schwarzen Haaren und der dunklen Haut in seine Buchhandlung aufgenommen, damit es eine Lehre machen konnte. Die zukünftigen Tage nehmen in ihrem Kopf Gestalt an. Brisel hat keine Angst vor der Zukunft, das fremde Mädchen aus einem fernen Land» (VC).

¹²¹³ Ebenfalls in diese Richtung geht Vic Hendrys Erzählung *In post da nui*. Die Protagonistin Catinca reinigt öffentliche Toiletten. Riatsch und Walther schreiben zur Erzählung: «Der ‚Stellenbeschrieb‘ des ‚Traumjobs‘ (*In post da nui*) erfolgt emotionslos und sehr naturalistisch. Die Wahrheit, wonach eine Gesellschaft so sauber ist wie die Menge an Abwässern, die sie produziert, wird nirgends hinzugefügt. Es werden nur die ‚Abwässer‘, die Arbeit, die halt auch jemand, ‚keine Einheimische‘, erledigen muss, gezeigt, was doch eine ziemlich beschämende Zerknirschung beim Leser hervorrufen dürfte. Und ein gutes Beispiel für eine grenzüberschreitende sozialkritische Haltung in der bündnerromanischen Literatur ist der Text *zweifelsohne*» (Riatsch & Walther, 1993b, 775f.).

Ihre Rückkehr vom Gymnasium in die Sekundarstufe nach der Probezeit habe die Klasse verändert. Ihre Sprüche gehörten nun zum Lehrplan¹²¹⁴, so der Lehrer (Bezzola, 1986, 11).

Der Text beschreibt ebenfalls Unterschiede zwischen Mädchen und Jungen, jedoch beziehen sich diese nicht auf schulische Fähigkeiten, sondern mehr auf ihre Reaktionen auf Sylv. Bei den Jungs sei diese nicht so stark wie bei die Mädchen. Letztere würden sie imitieren (ebd. 12). Und auch auf den Lehrer macht Sylv grossen Eindruck, was umgekehrt nicht der Fall zu sein scheint: «Mias reglas da grammatica nu tegnan püt cun ün vers da Sylv. Che es üna strutura grammatical sper üna filosofia intera?»¹²¹⁵ (ebd. 12). Dies obwohl Sylv ihre Sprüche nicht einmal selbst erfindet, sondern eher irgendwo abschreibt – «ma la tscherna ha'la stuvü far»¹²¹⁶ (ebd. 13), betont der Lehrer. Und weiter: «Eu nu pretend ün'interpretaziun da seis vers, nu tilla vögl intriar cun mia dominanza raziunala, perquai ch'eu n'ha temma ch'ella am respuonda cun üna dumonda»¹²¹⁷ (Bezzola, 1986, 13). Eine Frage, auf die er selbst keine Antwort wüsste. Er fühlt sich selbst als Erwachsener und Lehrer entlarvt von ihren Beobachtungen, von ihrer Sentimentalität:

Per quista nouva sentimentalità es grammatica beton. E quel es per Sylv ün cumpogn da scoula, na be cun cementar l'istorgia els adverbials dal lö, eir coura sün s-chala, cagiò sulla plazza gronda, aint ils corridors, in sala da gimnastica, tanter las spinas da las rössas sulvadias e la sculptura monumentalda da ruina. Corrusiun creativa. Quai sto il prüm gnir sforzà per chi s'inclegia. Fin cha la ruina as maglia tras il fier e til schoglia da dadaint oura. Tras las fouras tschübla lura l'ajer currant, e'l monster cumainza a far musica e forsa a ballar coura sün plazza, e'ls uffants han dandettamaing inclet l'estetica da l'art¹²¹⁸ (Bezzola, 1986, 13).

Auffallend ist der Einfluss, den das junge Mädchen auf die Klasse aber auch auf den Lehrer zu haben scheint. Wie obiges Beispiel zeigt, äussert sich dieser im Text sogar sprachlich und stilistisch, wenn der Lehrer in seiner Beschreibung zu einer poetischen Sprache und Metaphern greifen muss, um die Welt aus Sylvs Perspektive zu schildern.

Sylv scheint reif zu sein und doch wieder nicht. Sie interessiert sich nicht für die Dinge, die andere Jugendliche in die Schulbänke neben ihre Gedichte und Sprüche oder auf ihre Hefte kritzeln («rinchs, cours cun frizzas e cruschs a crötsch, Mario cun Paola. Adüna amo ed amo adüna», ebd. 11), aber sie interessiert sich auch nicht für die Probezeit. Diese interessiere nur ihre Eltern:

1214 In der deutschen Übersetzung heisst es «zum heimlichen Lehrplan» (Bezzola, 1986, 11).

1215 «Meine Grammatikregeln können gegenüber Sylvs Sprüchen nicht standhalten. Was ist eine grammatischen Struktur neben einer ganzen Philosophie?» (Bezzola, 1986, 12f.).

1216 «Auch bloss kopiert, klar, machen alles nach» (Bezzola, 1986, 13).

1217 «Ich verlange keine Interpretationen, will Sylv nicht verwirren mit meiner rationalen Dominanz, weil ich Angst habe, sie antworte mit einer Frage» (Bezzola, 1986, 13).

1218 «Für diese neue Sentimentalität ist Grammatik Beton. Und der ist für Sylv ein Schulkamerad geworden, nicht nur im Fach Geschichte und bei den Adverbialien der Art und Weise, auch draussen auf der Treppe, unten auf dem grossen Platz, in den Gängen, auf den Toiletten, zwischen den Dornen der wilden Rosen und als Sockel für die monumentale Rostskulptur auf dem Pausenplatz. Kreative Korrosion. Da muss Zwang dahinter, damit man's versteht. Bis sich der Rost durch das Eisen frisst, von innen heraus, und der Gegenwind durch die Löcher bläst und das Monster Musik zu machen beginnt und vielleicht zu tanzen draussen auf den Pflastersteinen, und plötzlich haben die Kinder die Ästhetik der Kunst verstanden» (Bezzola, 1986, 13).

«Plü tard est lura cuntainta, scha tü hast la matura. Da nos temp vessan lichà tuotta desch dainta, scha no vessan pudü ir inavant a scoula.»

I nun es facil a strichar il meil tras la bocca ad inchün chi nu tschütscha plü il polsch¹²¹⁹ (Bezzola, 1986, 11).

Für den Lehrer scheint Sylv mehr zu begreifen als ihre Eltern. Sie setzt sich sehr kritisch und reflektiert mit ihrem Leben und der Welt der Erwachsenen auseinander, dies in Form von Gedichten. Auf den Umschlag ihres Französischheftes schreibt sie:

Vo dschaivat cha vo vaivat gugent la plövgia,
 ma schi plova rivivat il palisur.
 Vo dschaivat cha vo vaivat gugent il vent,
 ma schi boffa seraivat la porta.
 Vo dschaivat cha vo vaivat gugent il sulai,
 ma sch'el splendura tscherchaivt la sumbriva,
 Perquai n'haja temma,
 scha vo dschaivat cha vo am vaivat gugent¹²²⁰ (Bezzola, 1986, 11).

Die junge Frau zweifelt die Liebe ihrer Eltern (oder der Gesellschaft?) an, weil sie erkennt, dass diese in Vielem nicht so ehrlich sind, wie sie sagen. Sehr konkret zeigt sie die Inkonsistenz der Erwachsenen auf und bezieht diese auf ihre eigene Person. Es finden sich Parallelen zu Texten, die sich mit dem Familiengefüge zwischen 68er-Eltern und ihren Kindern auseinandersetzen. Dort wird oftmals eine pseudo-liberale und versteckt-autoritäre Erziehung angeprangert, indem deren Inkonsistenz aufgezeigt wird: Die Kinder werden zum Beispiel dazu aufgefordert, Geschenke nicht zu kaufen, sondern selbst zu machen. Diese landen später aber im Müll, während gekaufte Geschenke aufbewahrt werden (Köbler, 2005, 135).

Sylvs Lehrer sieht die Schülerin, anders als ihre Eltern, nicht mehr als Kind (sie lutscht nicht mehr am Daumen). Der Eindruck, den dieses junge Mädchen auf einen erwachsenen Mann und ihre Umwelt macht, ist rein ihrem Intellekt und ihrem Charakter geschuldet. Ihr Aussehen oder ihre Sexualität spielen keine Rolle. Weder das eine noch das andere wird im Text auch nur erwähnt, was an sich schon bemerkenswert ist, wenn man bedenkt, wie oft gerade junge Frauen auf äußerliche Aspekte reduziert werden.¹²²¹

¹²¹⁹ «Später bist du dann froh, wenn du die Matura hast, wir zu unserer Zeit hätten alle zehn Finger abgeleckt.» Es ist nicht einfach, jemandem den Honig durch den Mund zu ziehen, der nicht mehr Daumen lutscht» (Bezzola, 1986, 11).

¹²²⁰ «Ihr sagt, dass Ihr den Regen liebt,
 jedoch wenn's regnet, öffnet ihr den Schirm.
 Ihr sagt, dass Ihr den Wind liebt,
 jedoch wenn's windet, schließt Ihr die Türen.
 Ihr sagt, dass Ihr die Sonne liebt,
 jedoch wenn sie scheint, sucht Ihr den Schatten.
 Deshalb habe ich Angst,
 wenn Ihr sagt, dass Ihr mich liebt.» (Bezzola, 1986, 11).

¹²²¹ Mehr dazu im Unterkapitel 5.4.8.

Die Botschaft, dass nicht die Ehe, sondern eben die (Aus-)Bildung das Ziel einer jungen Frau sein sollte, vermitteln auch die Märchen von Anna Ratti in *L'üscht nair*. In *La veglia regina e las traïs abiedgias* (Ratti, 2012, 13–17) oder auch in *Il giat misterius* (ebd. 36–41) finden jene Mädchen das Glück, die den Fokus nicht auf die Ehe legen, sondern darauf, neue Dinge und Fähigkeiten zu erlernen. Völlig untypisch für das Genre der Märchen bleibt denn auch am Ende von *Il giat misterius* offen, ob die junge Frau den Antrag ihres Prinzen annimmt. Was hingegen betont wird, ist, dass sie ihr Wissen an andere weitergibt (ebd. 41).

Anhand der untersuchten Texte konnte festgestellt werden, dass das Thema der Ausbildung und besonders die Ungleichbehandlung von Mädchen und Jungen in Bezug auf diese bei Figuren der Denkfigur Jungfrau in der rätoromanischen Literatur sehr präsent ist – wenn auch oft nicht als Hauptthema, sondern in beiläufigen Erwähnungen. Besonders die (auto-)biografischen Texte *Da tuttas uras* und *Mummetta* stellen hier eine Erweiterung dar, da sie die Perspektive (junger) Frauen präsentieren, deren Fokus auf Beruf und Karriere liegt und die diesen Fokus trotz widriger Umstände beibehalten. Weiter zeigen verschiedene Kurzgeschichten, inwiefern das Thema Bildung und Ausbildung neue Vorstellungen und Ideale in die Denkfigur der Jungfrau einbringt.

5.4.4 Verlust der Unschuld ...

Ein essenzielles Ideal der Denkfigur Jungfrau ist die Unschuld. Die Unschuld ist «der Prototyp weiblicher Helden», ein «Urbild bürgerlicher Weiblichkeitseideologie» (Weigel, 1988, 141) und vor allem (aber nicht nur) in religiösen Kontexten sehr stark mit der sexuellen Unschuld verknüpft (Bernau, 2007, 9).

In der Realität äussert sich dieses Ideal in einem sehr problematischen Leitbild für junge Frauen, wie Seifert in ihrer Analyse zur Darstellung von Jungfräulichkeit in der neusten Jugendliteratur schreibt:

I'm not suggesting that popular YA novels are obscene, but I do suggest that their obsession with the purity of their young protagonists is potentially dangerous to readers. Virginity fetishes remind readers that protagonists are sexy and thus valuable because of their purity. Once that purity is lost, the girls can never again return to that lauded identity¹²²² (Seifert, 2015, 4).

Seifert beschreibt eine Fetischisierung der Jungfräulichkeit in der neueren Jugendliteratur – und dies, obwohl das Ideal der Jungfräulichkeit in direktem Widerspruch zu einer der vier Entwicklungsaufgaben der Adoleszenz steht. Es handelt sich dabei um die Ausgestaltung der geschlechtlichen beziehungsweise sexuellen Identität und erste sexuelle Erfahrungen (Nogal, 2014, 32). Diesem Verständnis von Adoleszenz folgend, markiert der Jungfräulichkeitsverlust

¹²²² «Ich behaupte nicht, dass populäre Jugendromane obszön sind, aber ich behaupte, dass ihre Besessenheit von der Reinheit ihrer jungen Protagonistinnen für die Lesenden potenziell gefährlich ist. Jungfräulichkeitsfetische erinnern die Leser daran, dass die Protagonistinnen sexy und damit wertvoll sind, weil sie jungfräulich sind. Sobald diese Reinheit verloren geht, können die Mädchen nie wieder zu dieser gelobten Identität zurückkehren» (VC).

einen wichtigen Moment, nämlich die Grenze zwischen Kindheit und Erwachsensein (Bernau, 2007, 125).

Werden in einem Text sowohl das Ideal der Jungfräulichkeit als auch die Entwicklung in der Adoleszenz thematisiert, stehen in der literarischen Figur der jungen Frau also traditionelle Ideale von Weiblichkeit mit der Ausbildung einer individuellen Identität in Konflikt. Anhand der Darstellung dieses Konflikts respektive anhand des Umgangs der Figur mit ebendiesen lassen sich die Texte in zwei thematische Kategorien einteilen, die dieses und das nächste Kapitel überschreiben. So kann es in den betreffenden Texten jeweils um den «Verlust der Unschuld» gehen oder um «Erste Erfahrungen». Texte, die in diesem Kapitel «Verlust der Unschuld» behandelt werden, sehen den ersten Sex als etwas Endgültiges, als etwas, was einen Lebensabschnitt terminiert und eine Figur festlegt.¹²²³

Einige sehr traditionell orientierte Erzählungen finden sich bei Vic Hendry. *Per ina buglia da lentezia* aus der Sammlung *Verduras dalla notg* (Hendry, 1976, 83–91) erzählt die Geschichte eines jungen Mädchens, das – entgegen dem Willen ihrer Mutter – Tanzen geht und danach ihre Jungfräulichkeit an einen jungen Mann in dessen Auto verliert, nachdem dieser ihr eine Schüssel Linsenmus in der Bar bestellt hat. Sowohl der Titel als auch das Ende der Geschichte spielen dabei auf den vermeintlichen Preis an, zu dem die junge Frau ihre Jungfräulichkeit «verscherbelt» hat.

Gleich zu Beginn des Textes wird das Bedürfnis der Tochter, sich schön zu machen und auszugehen ins Lächerliche gezogen.¹²²⁴ Danach folgt eine kurze Episode, in der das Bedürfnis nach Freiheit aus der Sicht der Tochter geschildert wird. Sie hat soeben das Haus der Eltern verlassen und begibt sich auf dem Weg in Richtung Tanzlokal:

Igl ei in sentiment emperneivel da saver pigliar a mauns tgei ch'ins vul, da saver disponer sez dallas uras che daghiran atras la detta. Da notg ha la via ina forza attractiva. Ina notg humida e senza steilas, cura che las umbrivas fan da sepigliar davos ils paricarrs. Che la via ei bletscha e tschuffa sa ella buca distinguier. Gliez ei era tuttina. Il meglier fuss ei sch'eit dess vias che calassen insumma mai.

Ils bufs caulds dil favugn strehan las gaultas e discuoran dil plascher.

Avon ch'ir ha ella detg siper la mumma che star a casa denter las quater preits seigi buca veta, cargada ch'ella seigi dalla speranza e dil desideri da viver.

Plontas sco skelets flanchegian la via¹²²⁵ (Hendry, 1976, 84).

¹²²³ Die Texte in «Erste Erfahrungen» sehen das Entdecken der Sexualität als ein Kontinuum, als den Beginn von etwas Neuem, jedoch auch als etwas Bewegliches, etwas, was sich noch verändern kann – zum Guten oder zum Schlechten, siehe in Kapitel 5.4.5.

¹²²⁴ Mehr dazu in Kapitel 5.4.8.

¹²²⁵ «Es ist ein angenehmes Gefühl, selbst entscheiden zu können, was man tut, die Zeit, die einem durch die Finger rinnt, selbst einteilen zu können. Eine feuchte Nacht ohne Sterne, die Schatten spielen Fangen hinter den Randsteinen. Dass die Strasse nass und dreckig ist, kann sie nicht sehen. Es ist auch egal. Am besten wäre es, wenn es Wege gäbe, die nie aufhörten.

Die warmen Föhnböen streicheln ihr die Wangen und erzählen vom Vergnügen.

Bevor sie gegangen war, hatte sie zur Mutter gesagt, dass es kein Leben sei, zuhause in den vier Wänden zu bleiben, so geladen wie sie von der Hoffnung und der Sehnsucht nach dem Leben sei.

Skelettartige Bäume säumen den Weg» (VC).

Die Erfahrung und das Bedürfnis nach Freiheit sind sehr eingängig geschildert. Gleichzeitig werden diese Gefühle der Selbstbestimmung mit Bildern der Bedrohung kontrastiert. Die junge Frau bricht auf, aber ihre Hände zittern. Die Nacht ist attraktiv, aber auch nass und dreckig, sternenlos und voller Schatten – was die junge Frau jedoch nicht sieht. Sie fühlt Hoffnung und das Leben, während Bäume wie Skelette ihren Weg säumen.

Hier wird das Motiv der verfolgten Unschuld eingeführt, der Jungfrau in Nöten, bekannt aus mittelalterlichen Romanen, aus der Schauerliteratur oder aus der Volksliteratur (man denke an Schneewittchen, das durch den Wald läuft, während die Äste der Bäume nach ihr greifen). Auf der anderen Seite wird die Unwissenheit der jungen Frau angesichts der drohenden Gefahr betont.

Dieses Muster zieht sich durch die ganze Erzählung hindurch: Die junge Frau wird als fröhlich und naiv dargestellt, und während der Abend fortschreitet, werden der Exzess und die Zuchtlosigkeit, die in dem Tanzlokal vorherrschen, immer drastischer beschrieben («Umens sils onns e femnas maridadas van cul crafanun. Denter las missialas che fredan d'alcohol smuglian els sgnoccas leischnas, suandadas dad egliadas lascivas»¹²²⁶, Hendry, 1976, 88), auch mit Formulierungen, die Gefahr suggerieren: «Il respect e la lescha liuan, liuan sco la neiv en quella atmosfera dalla bar. Ils menders ein vidlunder da far la localidad in veritabel lavor per las muettas che han fom.»¹²²⁷ (Hendry, 1976, 88). Das Umfeld, das beschrieben wird, lässt denn auch die jungen Frauen verkommen: «Mattellas malmadiras che semadiran ell'umbriva dalla bar. Ferton ch'ils hortulans han bugnau il zerclém.»¹²²⁸ (Hendry, 1976, 89). Bedient wird hier das Motiv der unreifen Frucht oder der noch nicht geöffneten Blüte, die (zu früh) gepflückt wird. Gleichzeitig wird gesagt, dass diese «mattellas malmadiras», diese unreifen Mädchen, im Schatten heranwachsen – was impliziert, dass dieses Heranreifen nicht auf die richtige Art (im Sonnenschein) geschieht. Sie werden nicht zu schönen Früchten, sondern zu Unkraut. Mit den Gärtner sind natürlich die Männer gemeint. Diese ernten dann eben keine schönen Früchte oder Blumen, sondern Unkraut, das sie selbst (bewusst) herangezüchtet haben («Ils hortulans dil zerclém fan lavur entira»¹²²⁹, ebd. 88). Das Unkraut (die Mädchen) lässt sich dann leicht pflücken respektive sexuell verführen (ebd. 89).

Dies geschieht auch mit der jungen Protagonistin der Erzählung. Der Mann, der ihr das eigentlich als Witz bestellte Linsenmus offeriert, verlässt mit ihr zusammen die Bar. Die Formulierung lautet: «Quel dalla cuma spelada e dallas cotlettas grondas ha priu ella pil bratsch.»¹²³⁰ (Hendry, 1976, 89). Bereits zuvor wurden die Haare des Mannes als «ina cavellada sco il profet dil desiert»¹²³¹ (ebd. 87) beschrieben. Offenbar werden Männer mit langen Haaren wie sie in den 1970er-Jahren modern waren, von der Erzählinstanz als negativ wahrgenommen, als ungepflegt («spelada», «dil desiert»). Auch wird der junge Mann eher abwertend «il stangheri» genannt, ein langer hagerer Kerl.

1226 «Alte Männer und verheiratete Frauen tragen die Kirchenfahne. Zwischen den Kinnbacken, wo es nach Alkohol riecht, kauen sie dreckige Witze, gefolgt von lasziven Blicken» (VC).

1227 «Der Respekt und die Regeln schmelzen, schmelzen wie der Schnee in der Atmosphäre der Bar. Die schlimmsten sind dabei, das Lokal in eine Müllhalde (wörtlich: in eine Waschschüssel) für hungrige Möwen zu verwandeln» (VC).

1228 «Unreife Mädchen, die im Schatten der Bar heranreifen. Während die Gärtner das Unkraut bewässerten» (VC).

1229 «Die Unkrautgärtner leisten ganze Arbeit» (VC).

1230 «Der mit der ungekämmten Mähne und den grossen Kotletten hat sie am Arm genommen» (VC).

1231 «[E]ine Mähne wie der Prophet aus der Wüste» (VC).

Die Sexszene wird nicht explizit beschrieben, die Episode als Ellipse übersprungen. Die Nacht verschluckt die beiden jungen Leute (ebd. 89). In der darauffolgenden Szene kehrt das Mädchen nach Hause zurück – in Leid und Elend. Der Satz «La miseria d'ina matta che tuorna pér vi encunter la damaun a casia»¹²³² (ebd. 90) lässt keinen Zweifel daran, was die Erzählinstanz von jungen Frauen hält, die die Nacht nicht im elterlichen Haus verbringen (sprich Sex haben).¹²³³ Der moralische Fall der jungen Frau, wird denn auch an ihren Kleidern und ihrem Körper demonstriert. Ihr Mieder hat einen Riss, die Strümpfe sind kaputt, ein Absatz ist abgebrochen und ihre Brüste riechen nach Schweiß und Tabak. Hier wird die Szene etwas expliziter. Die junge Frau erinnert sich an eine Szene im Auto:

El fuva sepatrunaus dad ella. Senza ch'ella vess giu fatg ina resistenza da num u alzau la vusch. Viers si'atgna mumma fuva ella buca schi indulgenta. Ella veva sentiu sia cavellada muoscha sin siu pèz.
 Il mument ch'ella ha disdiu.
 E tgei eis ei vanzau ad ella.
 La giuvna selubescha strusch da dumandar sesezza¹²³⁴ (Hendry, 1976, 90).

Die junge Frau ist hier in einer komplett passiven Rolle. Er habe sich ihrer bemächtigt, was eine nicht ganz so drastische Formulierung für einen Übergriff, wenn nicht gar eine Vergewaltigung ist. Sie wehrt sich nicht, auch wenn das «sepatrunaus» impliziert, dass sie eigentlich gar nicht will. Heutzutage würde man wohl von ‹Freezing› sprechen, dem Phänomen der Schockstarre, das oftmals bei Vergewaltigungen eintritt. Opfer, von Vergewaltigungen wurden in der Vergangenheit (und zum Teil auch heute noch) oft indirekt für die Vergewaltigung verantwortlich gemacht, indem impliziert wird, sie hätten diese gewollt, da sie sich nicht aktiv gewehrt hätten. Es kann also nicht überraschen, dass dies im Text ebenfalls geschieht.¹²³⁵ Der Übergriff wird beschrieben als «il mument ch'ella ha disdiu», der Moment, in dem sie versagt hat. Die rhetorische Frage, die darauffolgt, impliziert, dass nun nichts mehr (oder nicht mehr viel) von ihr übrig ist. Reproduziert wird das Ideal der Jungfräulichkeit als «wertvollster Besitz» (oder eben einziger Besitz) der jungen Frau (Bernau, 2007, 107).

Dabei wird klar, dass es grundsätzlich nicht darauf ankommt, ob es sich bei dem Geschehenen wirklich um eine Vergewaltigung handelt oder um einvernehmlichen Geschlechtsverkehr. Für die junge Frau ist vor allem entscheidend, wie der Mann danach gegangen ist:

1232 «Die Misere eines Mädchens, dass erst gegen Morgen nach Hause zurückkehrt» (VC).

1233 Heute wäre umgangssprachlich von einem «Walk of shame» die Rede, wobei die Existenz dieses Begriffs zeigt, dass die moralische Abwertung einer solchen Nacht noch immer besteht.

1234 «Er hatte sich ihrer bemächtigt. Ohne dass sie erwähnenswert Widerstand geleistet oder die Stimme erhoben hätte. Gegenüber ihrer eigenen Mutter war sie weniger nachsichtig. Sie hatte seine feuchte Mähne auf ihrer Brust gespürt. Der Moment, in dem sie versagte.

Und was ist von ihr übrig geblieben.

Die junge Frau erlaubt sich kaum, sich diese Frage zu stellen» (VC).

1235 Ein solches «Victim-blaming» findet sich häufig auch sehr beiläufig in der Literatur, beispielsweise im *Culan de Crestaulta*, wo Durana die Schuld dafür gegeben wird, dass sie belästigt wird (Halder, 1955, 22).

ohne sie weiter zu beachten, «sco in che ei saziaus»¹²³⁶ (ebd. 91), einer, der seine Bedürfnisse befriedigt hat, einer, dem sie egal ist.

Sie betrachtet ihren Körper und dabei wird ihr bewusst, was sie verloren hat, als wäre der Verlust ihrer Jungfräulichkeit körperlich sichtbar. Auch hier wird erneut eine Verbindung zwischen der jungen Frau und ihren Kleidern und ihrem Körper hergestellt:

Vestgadira rutta che ha curclau in tgierp maculau [...].

Rauba rutta ed isada sco ella sezza, rauba ch'ins betta pils cantuns. Sur notg eis ella daventada ina dils cantuns, ina giuvna svaletada, reducida e senza tariffas.

Ed encomi?

Ina buglia da lentelgia¹²³⁷ (Hendry, 1976, 91).

Innert weniger Zeilen wird hier die Jungfrau zur Prostituierten gemacht, womit die auf den ersten Blick unwahrscheinlich erscheinende Nähe dieser beiden Figuren zueinander betont wird: «Hure und Jungfrau sind zwei Seiten einer Medaille: Ohne die jeweils andere ergibt keine von beiden einen Sinn, zudem steht eine Jungfrau stets unter Verdacht, sich in eine Hure verwandeln zu können» (Bernau, 2007, 91). Das eigentlich mehr oder weniger zufällige Spendieren der Linsenbrühe wird somit in der Erzählung zur Prostitution stilisiert: Brühe gegen Jungfräulichkeit – wodurch sich die junge Frau selbst ruiniert. Sie hat keinen Wert mehr, ist beschädigte Ware, «rauba rutta», «ina giuvna svaletada». Die Suche nach Freiheit, der Prozess der Individuation, findet ein jähes Ende, weil sie sich dem Erstbesten hingegeben hat, so die Moral der Erzählung. Die Tugendhaftigkeit wird in den Verfehlungen des Mädchens zum Ziel propagiert, wobei die Probe auf die Tugend der Unschuld der Erhöhung der Spannung dient und somit den Wert ebendieser Tugend noch einmal erhöht (Weigel, 1988, 141f.).

Dieselbe Moral verkündet auch die Erzählung *La feglia* (Hendry, 1976, 175–178) im gleichen Erzählband.¹²³⁸ Die Geschichte ist ähnlich wie die in *Per ina buglia da lentelgia*, sie wird jedoch aus Sicht der Eltern erzählt, die zuhause auf die Tochter warten. Die Sympathien der Erzählinstantz liegen dabei ganz auf der Seite der Eltern: «Il bab e la mumma spetgan. Els spetgan dapi onns ed onns, mintgamai la sera. Cun ina pazienza scols sogns als quals ins ha barschau giu las unglas»¹²³⁹ (Hendry, 1976, 176). Die Tochter bleibt die Nacht über weg. Die Geschichte endet mit einer Beschreibung der kalt gewordenen Mahlzeit, die für die Tochter zubereitet wurde, und mit den im Bett frierenden Eltern.

In der Erzählung *Sin la spunda dil letg* in der Sammlung *Riccarda* (Hendry, 1967, 37–42) gelingt es der Mutter hingegen, die Unschuld ihrer Tochter zu bewahren (was ihre erklärte Absicht ist (ebd. 37), indem sie mit ihr das Gespräch sucht und ihr jeden Abend am Bett

1236 «[W]ie einer, der gesättigt ist» (VC).

1237 «Kaputte Kleider, die einen besudelten Körper verhüllten [...]. Kaputte und abgenutzte Ware, wie sie selbst, Ware, die man in die Ecke wirft. Über Nacht wurde sie zu einer, die in die Ecke gehört, eine entwertete junge Frau, herabgesetzt und wertlos.

Und wofür?

Für eine Linsenbrühe» (VC).

1238 Mehr zu dieser Erzählung in Kapitel 5.4.7.

1239 «Der Vater und die Mutter warten. Sie warten seit Jahren, jeweils am Abend. Mit der Geduld von Heiligen, denen man die Fingernägel weggebrannt hat» (VC).

vorsingt – dies obwohl die Tochter eingesteht, dass sie «beinduras zatgei animalic»¹²⁴⁰ (ebd. 39) in sich spürt. Dagegen empfiehlt ihr die Mutter, sich zu mässigen und in Enthaltsamkeit zu üben («Tempronza, buoba, spetga.»¹²⁴¹, ebd. 40). So wird die sexuelle Lust der jungen Frau immerhin nicht geleugnet, sehr wohl jedoch eingeschränkt.

Dass die Unschuld mit dem ersten Geschlechtsverkehr nicht unbedingt verloren sein muss, zeigt die Erzählung *En la davosa casa* da Flurin Darms (Darms, 1985, 65–75). Eine junge Frau ist hochschwanger in einem fremden Dorf und bringt schliesslich im Haus eines alten Mannes mit vielen wilden Hunden ein Kind zur Welt. Der Mann hatte vor Jahren seine Tochter verjagt, als diese selbst unehelich schwanger wurde. Es wird impliziert, dass die junge Frau die Tochter ebendieser Tochter ist (ebd. 74). Das Hauptattribut dieser jungen Frau ist ihre Unschuld. «Innocenta» wird sie immer wieder genannt. Hier wird auf die unbefleckte Empfängnis Marias angespielt (das Ganze spielt an einem Dezemberabend). Mit «Innocenta» ist hier allerdings weniger eine sexuelle Unschuld gemeint, als vielmehr eine Unschuld des Geistes. Weil die junge Frau nichts von den übeln Dingen weiss, die in der Vergangenheit geschehen sind, ist sie unschuldig. «Adina ein quels che san da nuot ils innnocents. E lur patertgar e sentir ei buc umbriavus ni da nauschas regurdientschas ni da scuidonza ni d'in rir malvugliu. [...] Ella ei ina dunna innocenta»¹²⁴² (Darms, 1985, 72).

Hintergrund dieser Vorstellung von Unschuld ist wohl die christliche Vorstellung der geistigen und körperlichen Unschuld respektive der «seelischen und körperlichen Jungfräulichkeit» (Bernau, 2007, 41). Während in traditionellen Vorstellungen die körperliche Jungfräulichkeit ohne die seelische existieren kann (sie ist dann jedoch nicht gleich viel wert), ist ohne körperliche Unversehrtheit die Jungfräulichkeit unwiederbringlich dahin (Bernau, 2007, 41). Die Erzählung von Darms hat einen anderen Ansatz. Dies ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass er, anders als beispielsweise der katholische Vic Hendry, reformiert war. Die seelische Jungfräulichkeit steht über der körperlichen Jungfräulichkeit. Ist die Frau seelisch rein und unschuldig, kann dies eine körperliche «Versehrtheit» ausgleichen oder gar überwiegen. Erzählerisch wird diese Idealisierung der nicht jungfräulichen Jungfrau auch dadurch ermöglicht, dass die Geschichte, wie die Frau schwanger wurde, ausgespart wird. Die Figur kommt also tatsächlich wie die Jungfrau zum Kinde, zumindest auf der Ebene des Plots.

Vom Verlust der Unschuld beziehungsweise von ersten Erfahrungen handeln auch einige Texte von Cla Biert. In *Il bütsch da la Svedaisa* (Biert, 2020a) wird das (schwedische) Mädchen Ingeborg zu einem Kuss gezwungen: Das fremde Mädchen wird in der Geschichte zum Mobbingopfer. Die Kinder machen Sprüche, zwingen einander Küsse auf. Es werden verschiedene Niveaus von Gewalt gezeigt: psychische, körperliche und emotionale, oftmals auch die Gewalt von Jungen im Vergleich zu der der Mädchen. Am Ende ergreift Ingeborg die Initiative und küsst den Jungen, der sie eigentlich schon zu Beginn küssen sollte, der aber zu schüchtern dazu war: «ant ch'el savaiva che chi dvainta al det ella ün clos bütsch ch'el nu savaiva plü

1240 «[M]anchmal etwas Animalisches» (VC).

1241 «Enthaltsamkeit, Mädchen, warte!» (VC).

1242 «Immer sind jene, die nichts wissen, die Unschuldigen. Und ihr Denken und ihr Fühlen ist nicht verschleiert von bösen Erinnerungen und Neid oder einem missgünstigen Lachen. [...] Sie ist eine unschuldige Frau» (VC).

in che muond ch'el füss» (Biert, 2020a, 50). Die Rache der Mädchen besteht darin, dass sie schliesslich diejenigen Jungen küssen, die sie selber küssen wollen. Es scheint, als hätten die Mädchen gewonnen, jedoch meint einer der Jungen am Ende der Geschichte zum Anführer der Gruppe: «I'm para bod cha nus hajan guadagnà la zuffa, e bricha las mattas!»¹²⁴³ (Biert, 2020a, 51), womit er darauf anspielt, dass die Jungen davon profitieren, wenn die Mädchen sie küssen. Der Anführer der Gruppe zeigt sich mit dieser Frage jedoch überfordert und delegiert die Entscheidung darüber an eine höhere Macht (nämlich den Teufel): «cullas femnas nun esa da's metter, cun quellas gnanca il diavel nu vain a tapin»¹²⁴⁴ (ebd. 51).¹²⁴⁵

In *La duonna da Robinson* (Biert, 2020c) sind die Machtverhältnisse (noch) weniger ausgeglichen. Darin wird dem Mädchen Jogscha von den Jungen gewaltsam ihre Unterhose ausgezogen, um zu beweisen, dass sie wirklich ein Mädchen ist und weil die Kinder in ihrem «Paradies» (Biert, 2020c, 72), ihrem Geheimversteck, immer alle nackt sind. Als das Mädchen schliesslich nackt ist, sind die Jungen alle irgendwie überfordert. Keiner weiss etwas zu sagen und Jogscha weint. In dem Moment taucht sar Joannes auf. Er vertreibt die Kinder aus ihrem Paradies mit den Worten: «Our da quia! It a lavurar!»¹²⁴⁶ (ebd. 76). Die Kinder sind danach nicht mehr dieselben. Die ganze Welt wirkt anders, sogar der Fluss (ebd. 75f.) und auch Jogscha ist ganz verändert: Ihre Lachgrübchen sind verschwunden, die Zöpfe (ein Attribut der Mädchen) sind aufgelöst «e tanter ils öglis e pro la bocca d'eira eir alch oter, alch chi tilla faiva su-magliar a ma mamma»¹²⁴⁷ (ebd. 76). Sie hat Gewalt erfahren, die kindliche Unschuld verloren und ähnelt nun einer erwachsenen Frau, die das Leid der Frauen in der einen oder anderen Art wohl auch kennengelernt hat. Der Protagonist der Geschichte schmeckt am Ende aber noch den Geschmack der Waldfrüchte auf den Lippen, die sie ihm zuvor angeboten hatte (die Anspielungen auf den biblischen Sündenfall sind zahllos).¹²⁴⁸ Durch diesen letzten Satz, «Mo vi da meis lefs d'eira amo adüna il gust da frajas da god»¹²⁴⁹ (ebd. 76), wird die Sünde im männlichen Kontext als positive Adoleszenzerfahrung gewertet. Im weiblichen Kontext in Bezug auf Jogscha ist sie jedoch klar als Verderben dargestellt. «La scena d'agressiun sexuala as poja incleger eir sco act d'*'educaziun'* per la matta Jogscha, chi s'ha associada als mats sainza protecziun da la rait sociala»¹²⁵⁰ (Ganzoni, 2020b, 247), schreibt Annetta Ganzoni in ihrer Einordnung der Erzählung. Jogscha hat den ihr angestammten Bereich verlassen, sie bewegt sich alleine und nicht in der Gruppe zusammen mit anderen Mädchen und sie unterwirft sich nicht (Ganzoni, 2020, 247). Für diesen Regelverstoss wird sie bestraft, die Aggression der Jungen soll ihr zeigen, was geschieht, wenn sie den für sie vorgesehenen Pfad verlässt. Die beiden Texte *Il bütsch da la*

1243 «Mir scheint fast, dass wir den Streit gewonnen haben und nicht die Mädchen» (VC).

1244 «Mit den Weibern kann man sich nicht anlegen, mit denen kommt nicht einmal der Teufel zurecht» (VC).

1245 Eine kurze Einordnung dieser Szene findet sich auch bei Annetta Ganzoni (Ganzoni, 2020b, 246).

1246 «Raus hier! Geht arbeiten!» (VC). Hier findet sich etwas von der protestantischen Ethik wieder: Arbeit kuriert von Sünden.

1247 «[U]nd zwischen den Augen und am Mund war etwas anders, etwas, was sie meiner Mutter ähneln liess» (VC).

1248 Passenderweise wird die Geschichte vom Sündenfall oftmals auch als Geschichte um das Erwachsenwerden interpretiert (Edwards, 2010, 36).

1249 «Doch an meinen Lippen war noch immer der Geschmack von Waldbeeren» (VC).

1250 «Die Szene sexueller Gewalt kann auch als *'erzieherischer Akt'* für das Mädchen Jogscha verstanden werden, die sich den Jungen ohne die Sicherheit eines sozialen Netzes näherte» (VC).

Svedaisa und *La duonna da Robinson* zeigen eine Art frühzeitige Adoleszenz, eine Vorwegnahme der ernsten Adoleszenz durch Kinderspiele, die jedoch eigentlich bereits keine Spiele mehr sind.

Am deutlichsten von Cla Bierts Texten setzt sich jedoch *Betschlas malmadüras* (Biert, 1951) mit dem Konflikt zwischen gesellschaftlichen Vorstellungen in Bezug auf sexuelle Unschuld und der Ausgestaltung einer geschlechtlichen und sexuellen Identität in der Adoleszenz auseinander. Der Titel des Textes impliziert schon eine gewisse Tendenz: Auch hier findet sich das Motiv der unreifen Frucht, die (zu früh) gepflückt wird. Das dargestellte Paar geht in den Wald, nicht jedoch um sich zu verstecken: «Id han l'età. Mo i nun han ils ans!»¹²⁵¹ (ebd. 16), wird gesagt. Dabei ist nicht ganz klar, ob sie als alt genug, aber noch nicht wirklich bereit bezeichnet werden oder ob sie umgekehrt zwar bereits im richtigen Alter sind (also in der Adoleszenz), aber noch nicht volljährig. Fest steht, dass eine bestimmte Art von Unreife impliziert wird.

Der junge Mann möchte das Mädchen küssen («Ils lefs han said, said dad ella»¹²⁵², ebd. 17), der Wald scheint jedoch zu spüren, dass die beiden noch nicht bereit sind, und interveniert in die Handlung; die Bäume signalisieren und flüstern: «Sst! fat plan!»¹²⁵³ (ebd. 17). Die junge Frau versteht und sagt zum jungen Mann: «Char, nus nu das-chain, nus stain spettar. Sco cha las tschimas han spettà, quellas chi sun uossa superbias.»¹²⁵⁴ (ebd. 17).¹²⁵⁵ Der junge Mann hingegen ist ungeduldig und will nicht verstehen. Die junge Frau erscheint ihm zu verlockend: «el vezza be la fatscha dad ella, e las survaschellas nairas sur ils ögls, e darcheu la vista, sco ün früt züjus, ün persic chi fa said da morder laint.»¹²⁵⁶ (ebd. 17). Von den Sonnenstrahlen wird er (im übertragenen Sinn) weiter aufgeheizt:

Lura cuorrna (ils razz sulai, VC) giò e's giovaintan culs chavels nairs dad ella, passan sur la fatscha e la bratscha näda e fan glüscher ils ögls.

El s'inaccordscha co chi t'il passan tras e tras. I fan cuorrer il sang tras las avainas, i fan languir da la said.

Ai, co chi rian darcheu, ils razz, uossa ch'el t'illa brancla dindet, ui, co chi cuorran e's cuntaintan. Gnit nan, amo plüs, gnit nan! cotschen puorper culurina ils lefs, alb da marmel ils daints, chi glüschan, chi ston morder laint! fin chi cula il sang, ai!

(Biert, 1951, 18).

1251 «Sie haben das Alter. Aber nicht die Jahre!» (VC). Aufgrund der starken Abweichung der deutschen Version des Textes von Cla Biert wird hier eine Übersetzung durch die Verfasserin dieser Arbeit präsentiert.

1252 «Die Lippen haben Durst, Durst nach ihr» (VC).

1253 «Sst! Macht langsam!» (VC).

1254 «Liebster, wir dürfen nicht, wir müssen warten. Wie die Baumwipfel gewartet haben, die uns nun so weit überragen» (VC).

1255 In der deutschen Version des Textes zeigt sich der junge Mann deutlich übergriffiger und die junge Frau deutlich abgeneigter. Sie weint, als er sie küsst, sie sträubt sich, sie wehrt ihn ab. Auch nennt sie ihn nicht «char», «Liebster» (Biert, 2009, 185). In der romanischen Version wehrt sie sich nicht, sie weint jedoch, nachdem der Wald zu verstehen gibt, dass es noch zu früh ist, aber der junge Mann es trotzdem weiter versucht.

1256 «Dann rinnen sie (die Sonnenstrahlen) hinab und vergnügen sich mit ihrem schwarzen Haar, gleiten über ihr Gesicht und die nackten Arme und lassen ihre Augen leuchten. Er bemerkt, wie sie ihn durchdringen, wie sie sein Blut schneller durch seine Adern fliessen lassen, wie sie ihn dürrten lassen.

Ai, wie sie wieder lachen, die Strahlen, nun da er sie plötzlich umarmt, ui, wie sie rennen und sich freuen. – Kommt her, noch mehr, kommt her, purpurrot malen wir ihre Lippen an, marmorweiss ihre Zähne, so sehr, dass sie leuchten, dass sie hineinbeissen müssen, bis Blut fliesst, ai» (VC).

Die Natur wird hier genutzt, um die sexuellen Begierden des jungen Mannes zu beschreiben. Interessant ist die Formulierung «fin chi cula il sang», was an den Akt der Defloration erinnert, der literarisch oftmals mit Blut und Gewalt verknüpft wird (Bernau, 2007, 104). Die junge Frau beginnt zu weinen. Warum ist nicht ganz klar, möglicherweise weil sie noch nicht bereit ist, möglicherweise, weil sie gerne möchte, aber die Natur ihr zu verstehen gibt, dass sie noch nicht sollte ... Wie dem auch sei, weil sie weint, will er für sie die (noch unreifen) Arvenzapfen in den Baumwipfeln pflücken. Sie möchte das nicht, doch er klettert trotzdem auf den Baum. Der Kletterakt wird dabei selbst als Gewaltakt, als Kampf beschrieben (Biert, 1951, 19). Hier findet sich eine Analogie zum Pflücken des Edelweisses in den Bergen, das symbolisch als Liebesbeweis zu verstehen ist, gleichzeitig jedoch durch die Herausforderung des Kletterns Mut und Tapferkeit benötigt.

Die Natur wehrt sich stärker gegen den jungen Mann, ein Gewitter zieht auf. Als der junge Mann herunterschaut, scheint es ihm, als würde das junge Mädchen vom Wind liebkost, etwas, was er selbst nicht durfte:

Tanter las fruos-chas oura, giò cagiò, sco in dalöntschezzas, as vezza ad ella. Tschantada in rain sül müs-chel, ils mans suot il cheu. I para be ch'ella as divertiss cun quel ventin sfarfat chi scufflainta la schocca, sgolazza e l'alvainta. Sia fatscha as riainta, ella gnanca nu's dosta, mo as daletta cul vent. E lascha ch'el charezza las chammas nüdas.

Cun gest laschantiv dal man schnüda ella il pet, lascha bütschar dal sulai l'alba combla glüschor, e bütta inavo il cheu e la bratscha¹²⁵⁷ (Biert, 1951, 19f.).

Die junge Frau erinnert hier an eine Waldnymphe, einen Naturgeist, der für den Mann nicht erreichbar ist, weil sie eins mit der Natur ist. Es gelingt ihm, die Arvenzapfen zu pflücken, doch sie sind unreif und nur mit Gewalt zu öffnen:

El less dirvir üna. Cul piz da l'ungla prouva'l da forar suotaint e dozar la faratscha. Mo l'ais amo verda inraschada.

Ella disch: «Nu provar, i sun malmadüras.»

Els han fraid.

I stan ün scunter tschel.

Ella metta il bratsch intuorn. El morda aint illa betschla. II züj sprinzla. Mo l'ais asch, asper chi tir' insemel la bocca¹²⁵⁸ (Biert, 1951, 21).

¹²⁵⁷ «Zwischen den Zweigen hindurch, dort unten, wie in weiter Ferne, sieht er sie. Sie liegt auf dem Rücken im Moos, die Hände unter dem Kopf. Es scheint, als würde sie sich mit dem unartigen Lüftchen vergnügen, das ihren Rock umherweht, flattern und heben lässt. Sie lacht, sie wehrt sich nicht mal, sondern freut sich mit dem Wind. Und lässt ihn ihre Beine streicheln.

Mit einer lasziven Geste entblösst sie ihre Brust, lässt die Sonne die weisse Wölbung küssen und wirft Kopf und Arme zurück.» (VC).

¹²⁵⁸ «[E]r möchte eine öffnen. Mit dem Fingernagel versucht er unter die Hülse zu stechen und sie anzuheben. Aber sie ist noch grün und harzig.

Sie sagt: «Versuch es nicht, sie sind unreif.»

Sie frieren.

Sie lehnhen sich aneinander.

Sie legt ihren Arm um ihn. Er beißt in den Arvenzapfen. Der Saft spritzt. Aber er ist sauer und so herb, dass es ihm den Mund zusammenzieht» (VC).

Der saure, bittere Geschmack der Arvenzapfen erinnert ein wenig an den titelgebenden bitteren Geschmack aus *Levzas petras* (Deplazes, 1961), wo sich ebenfalls zwei Jugendliche einander hingeben, die dies nicht tun sollten. Wie als Antwort auf den Versuch, die Frucht zu essen, obwohl sie unreif ist, schlägt der Blitz ein und ein Feuer entbrennt.¹²⁵⁹

Die Protagonisten werfen die unreifen Zapfen ins Feuer, während das Gewitter die Luft und die beiden jungen Menschen wieder reinwäscht. Das Ende mutet zwar beinahe religiös an, denn zwei Sonnenstrahlen fallen durch die Wolkendecke, ähnlich zwei Seelen, die das Licht suchen (Biert, 1951, 22). Eine konkrete Moral gegen Sex vor der Ehe lässt sich am Text nicht festmachen. Diese Uneindeutigkeit ist für die Zeit um 1951 bereits sehr innovativ. Die Existenz von Sexualität und Lust bei Adoleszenten wird nicht tabuisiert. Dass gesagt wird, das Paar müsse sich nicht verstecken, zeigt, dass es im Text weniger um eine gesellschaftliche, soziale oder kirchliche Kontrolle von jugendlicher Sexualität geht, als um eine grundsätzliche Reife aller Beteiligten. Die Naturmetaphern, beziehungsweise das Eingreifen der Natur in die Erfahrungen der beiden Verliebten implizieren, dass es um eine Art natürliche Reife geht, die sowohl Frau als auch Mann (beziehungsweise Junge und Mädchen) erreichen sollten, bevor die ersten Erfahrungen im Bereich Sexualität gemacht werden. Ob dies erst ist, wenn die Frau ebenfalls dazu bereit ist oder wenn der Bund der Ehe geschlossen ist, bleibt unklar. Fest steht, dass die Natur einverstanden sein sollte.

5.4.5 ... versus erste Erfahrungen

Dass die Darstellung enttäuschender erster Erfahrungen nicht unbedingt dazu dienen muss, Tugendhaftigkeit zu propagieren, zeigt Margarita Uffers Erzählung *Igl bitsch* (Uffer, 1993a, erstmals erschienen 1967). Die Erzählung schildert den ersten Kuss aus der Perspektive eines jungen Mädchens. Die Lesenden bekommen einen Einblick in seine intimsten Gedanken, in Wünsche, Sehnsüchte, Vorstellungen, in die Fantasien, beeinflusst von Aufgeschnapptem, von gesellschaftlichen Idealen und sozialen Normen:

Oz sto'gl davantar. Ella o adegna tratg anor, ma ossa na dastg'la betg igl far spitgier pi dei. Tg'ella seia ena noscha, o'l detg ier. Ella n'o mai do en bitsch ad en om. Ella vess lia spargner quel grond mumaint per en de da festa. Uscheia vev'la patartgea. Pir da las nozzas, cur tgi vevan s'ampurmess per tot la veta, anmez las flours ed igls sains, aloura vess gia da neir quel grond mumaint, quella vanteira tgi è mengia gronda per ella, anc ossa¹²⁶⁰ (Uffer, 1993a, 171).

1259 In der deutschen Version der Erzählung ergreift der junge Mann nach dieser Episode noch einmal die junge Frau und versucht, sie zu küssen. Sie schreit auf, und die beiden werden durch den einschlagenden Blitz unterbrochen. In der romanischen Version folgt das Einschlagen des Blitzes direkt auf obiges Zitat.

1260 «Heute muss es geschehen. Sie hat es immer hinausgezögert, aber jetzt darf sie ihn nicht länger warten lassen. Sie sei eine Böse, hat er gestern gesagt. Sie hat noch nie einen Mann geküsst. Sie hatte diesen grossen Moment für einen Festtag aufsparen wollen. So hatte sie es sich gedacht. Erst bei der Hochzeit, wenn sie sich einander fürs ganze Leben würden versprochen haben, inmitten von Blumen und Glockengeläut, dann hätte dieser grosse Moment kommen sollen, dieses Glück, das für sie jetzt noch zu gross ist» (VC).

Eigentlich möchte sich die junge Frau den ersten Kuss für die Hochzeit aufsparen (hier findet sich das bürgerliche Ideal der jungfräulichen, ja sogar ungeküsst Braut), aber sie wird von ihrem Geliebten unter Druck gesetzt. Er nennt sie «böse», weil sie ihn nicht küssen möchte. Als er dann zur Verabredung zunächst nicht auftaucht, hat sie Angst, dass er nicht mehr kommt. Sie denkt, sie habe ihn mit ihrer Weigerung, in die Arme einer anderen getrieben:

Ea, ossa na vign el betg ple. Ella è stada mengia noscha cun el. Ossa vo'l cun en'otra, scu'l veva detg. Egna tgi na fo betg barlager. El è nia unfeis da barlager. Partge n'e'la betg stada buna d'igl tigneir? [...] Sch'el niss, schi laschess'la igl dar en bitsch, ea, er sen la bucca, schi sto esser¹²⁶¹ (Uffer, 1993a, 172f.).

Der Prozess, den die junge Frau durchmacht, bis sie sich dazu durchringt, sich von ihrem Geliebten küssen zu lassen, ist minutiös nachzuverfolgen. Meistens sieht sie sich in einer passiven Rolle (es geht darum, sich küssen zu lassen), allerdings nicht immer. Sie träumt nämlich zum Beispiel davon, ihn auf die Augen zu küssen, während er schläft. Dies ist insofern interessant, als dass sie sich ihn in einem Zustand erträumt, in dem er nichts von ihr verlangen kann und komplett harmlos ist – wohingegen sie in dieser Fantasie den aktiven Part einnimmt – es handelt sich dabei also im Grunde genommen um die Umkehrung der Dornröschen-Geschichte.

Als er dann auftaucht, erweist er sich nicht als so harmlos. Er drückt sie an die Wand und sagt: «Ossa, ist la mia parschuniera!»¹²⁶² (Uffer, 1993a, 173). Ihre Gefühle sind zwiespältig: «Ella less fugeir e tuttegna less'lla tg'el la stranscha pli fitg. Tge egl quegl tgi la fo star fitgeida da la temma e tuttegna l'amplanischa d'ena vanteira nundetga?»¹²⁶³ (Uffer, 1993a, 173f.). Hier findet sich (noch) das Motiv der sich zierenden Jungfrau, die jedoch eigentlich doch verführt werden will.¹²⁶⁴ Anders als in den Geschichten der sich zierenden Jungfrau folgt hier jedoch keine romantische Verführung, sondern eine ernüchternde Erfahrung, die den Mythos von Grund auf dekonstruiert:

El tschertga la bucca tg'el brama da die, quella pitschna bucca d'unfant tgi nign carstgan n'o mai tutgia. Ed el la peggia cun la forza. [...] I seia dousch, dei'la la Greta digls tgavels neirs. Na, i n'è betg dousch. I savoira da tschavolas. Ma sch'i fo tant plascheir ad el! Milutin! Per el vot'la far tot. Vurdar tg'el vegia igl sies rughel cur tg'el turna da la

1261 «Ja, jetzt kommt er nicht mehr. Sie war zu böse zu ihm. Jetzt geht er mit einer anderen, wie er gesagt hatte. Mit einer, die sich nicht lange bitten lässt. Er ist das Bitten leid geworden. Warum hatte sie ihn nicht halten können? [...] wenn er käme, würde sie sich küssen lassen, ja, auch auf den Mund, wenn es sein muss» (VC).

1262 «Jetzt bist du meine Gefangene» (VC).

1263 «Sie möchte fliehen und trotzdem möchte sie, dass er sie stärker hält. Was ist das, was sie vor Angst erstarren lässt und trotzdem mit einem unglaublichen Glück erfüllt?» (VC).

1264 Soziokulturell gesehen ist dieses Motiv sehr kritisch zu betrachten, da es gerade in Vergewaltigungsfällen und bei sexuellen Übergriffen von den Angreifern als Rechtfertigungsgrund missbraucht wird, à là: «du willst es doch auch», oder, wie der SVP-Politiker und Publizist Roger Köppel es in Bezug auf die Nein-heisst-nein-Debatte formulierte: «Jede grosse Liebe beginnt mit einem Nein der Frau» (Köppel, 2022).

lavour. E cuschinar per el, bunas tgossas, ea, er cun tschavolas sch'el las o schi gugent. Tot quegl tg'el o gugent¹²⁶⁵ (Uffer, 1993a, 174).

Man beachte, dass die junge Frau an dieser Stelle noch nicht ernüchtert ist – auch wenn der Kuss aufgrund der Beschreibung ihres Mundes als «Kindermund» und der angewandten Kraft (Gewalt?) nicht wirklich freiwillig erscheint. Ihre Fantasie vom Traummann besteht weiterhin, auch wenn der Kuss nicht süß ist, sondern nach Zwiebeln schmeckt. Allerdings werden an dieser Stelle durch einen feinen Sinn für Humor erste Zweifel an dieser Fantasie angedeutet, auch weil die Schwärmerei der jungen Frau im Kontext des Geschehens nun schon ein wenig übertrieben wirkt.

Aus der Länge des Kisses glaubt die junge Frau seine Zuneigung ablesen zu können, Zuneigung, nach der sie sich innig sehnt (immer wieder denkt sie darüber nach, dass keiner sie beachte, keiner ihr Aufmerksamkeit schenke, keiner sie zu lieben scheine, ebd. 170, 174). Sie erwartet danach, dass er glücklich aussehe, doch sein Gesicht sieht böse aus, macht ihr Angst. «Quegl è stò amparnevel»¹²⁶⁶ (ebd. 175), ist sein Fazit, und dieses Fazit ist es auch, dass die junge Frau auf den Boden der Tatsachen zurückbringt. Sie, die sich vorstellt, ein Kuss zwischen Liebenden sei «betg dousch, quegl n'ins so'gl betg deir scu; quegl è igl parveis. Ea, quegl sto'gl esser, igl parveis»¹²⁶⁷ (ebd. 172), wird schlagartig ernüchtert und nimmt reissaus. Im Tram sieht sie die Gesichter anderer Frauen, die voller Falten und müde sind und findet sich darin wieder (ebd. 175). Bei der Schule steigt sie aus, und der Regen wäscht ihr die Tränen vom Gesicht.

Eine mögliche Interpretation wäre, dass die Geschichte davon handelt, was passiert, wenn man junge Frauen aufgrund von gesellschaftlichen Moralvorstellungen irgendwelche Märchen erzählt, die sich dann als falsch herausstellen, sodass die jungen Frauen ernüchtert zurückbleiben und sich betrogen fühlen (dafür spricht u. a. der Vergleich mit den anderen Frauen am Ende des Textes).

Eine andere Interpretation wäre, dass der Text (ähnlich wie die Erzählung *Binaris* von Asa S. Hendry) davon handelt, was passiert, wenn Mädchen zu schnell (erwachsene) Frauen werden wollen und deswegen Dinge tun, zu denen sie eigentlich sowohl körperlich als auch emotional noch nicht bereit sind (dafür spricht u. a. dass die Protagonistin am Ende bei der Schule aussteigt, sich also wieder in kindliches Territorium, das heisst in einen geschützten Raum begibt). Der Text entzieht sich jedoch jeglicher Wertung gegenüber dem jungen Mädchen. Sein Verhalten wird nicht verurteilt, im Gegenteil wird dieses durch die Einsicht in die Gedanken erst richtig nachvollziehbar. Von einer Propaganda der Tugendhaftigkeit kann also in keiner Weise die Rede sein.

Der Text gilt in der rätoromanischen Literaturwissenschaft für seine Zeit als radikal und modern (Riatsch & Walther, 1993b, 584), als Grenzerweiterung (Camartin, 1976, 243f.),

¹²⁶⁵ «Er sucht den Mund, den er seit langem begehrt, diesen kleinen Kindermund, den kein Mensch zuvor berührte.

Und er nimmt in mit Kraft (Gewalt). [...] Es sei süß, sagt die Greta mit den schwarzen Haaren. Nein, es ist nicht süß. Es schmeckt nach Zwiebeln. Aber wenn es ihm solche Freude macht! Milutin! Für ihn will sie alles tun. Dafür sorgen, dass alles in Ordnung ist, wenn er von der Arbeit nach Hause kommt. Und für ihn kochen, leckere Sachen, ja, auch mit Zwiebeln, wenn er die so gerne mag. Alles, was er gerne mag» (VC).

¹²⁶⁶ «Das war angenehm» (VC).

¹²⁶⁷ «[N]icht süß, unbeschreiblich; es ist das Paradies. Ja, das muss es sein, das Paradies» (VC).

vor allem weil es sich um einen Text handelt, dem (abgesehen von der Sprache, in der er geschrieben ist) jegliches rätoromanische Element fehlt (Camartin, 1976, 243f.).

Der kurze Text von Margarita Uffer hat überhaupt nichts zu tun mit spezifisch rätoromanischer Wirklichkeit. Und doch ist es eine der besten Kurzerzählungen, die die Rätoromanen besitzen. Natürlich liegt dies nicht vor allem daran, dass das rätoromaneche Problem darin keine Rolle spielt. Aber es liegt sicherlich daran, dass die schriftstellerischen Fähigkeiten sich nicht an falschen Fragestellungen und unlösbaren Problemen aufreihen müssen. Margarita Uffer macht nichts anderes, als sich in die Vorstellungen dieses jungen Mädchens einzufühlen (Camartin, 1976, 244).

Die Neuheit des Textes wird jedoch auch am Stil, beziehungsweise an der Erzählform festgemacht: «[Es] lässt sich sicherlich sagen, dass bisher noch kein rätoromanischer Dichter einem Mädchen erlaubt hatte, sich so bewusst küssen zu lassen!» (Camartin, 1976, 243–244). «Eine intimere Thematik, dargestellt als freie indirekte Rede, eine radikalere Abwendung von den Belangen des (bündnerromanischen, VC) Kollektivs ist nicht denkbar.» (Riatsch & Walther, 1993b, 584). Im Grunde genommen wird hiermit auch auf die Besonderheit der Perspektive verwiesen, die der Text einnimmt.

Die konsequente Beibehaltung der weiblichen Innensicht ist für die damalige Zeit in der Tat als besonders hervorzuheben. Gerade damit wird einer Sichtweise Raum und Bedeutung gegeben (nämlich jener des jungen und verliebten Mädchens), die bis dahin zwar durchaus auch gezeigt wurde, jedoch nur sehr selten ohne die Relativierung, Kritik oder moralische Reflexion einer (oftmals männlichen oder zumindest reiferen) Erzählinstanz oder Figur. Auch hier zeigt sich eine Abwendung von den Belangen des bündnerromanischen Kollektives hin zu den Belangen eines viel grösseren Kollektives, dem weiblichen, ja dem gesamtgesellschaftlichen. Der Text wird damit zeitlos, ja quasi universell gemacht.

Die Aktualität des Textes lässt sich auch sehr gut an einigen Details festmachen, zum Beispiel daran, dass das Abschweifen der Gedanken der Frau während eines erotischen Erlebnisses gezeigt wird. So wurde in einer Analyse zu Jugend thematisierender Literatur an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert festgestellt, dass in Szenen sexueller Interaktion eine «völlige Teilnahmslosigkeit in der Hingabe an den Partner» (Köbler, 2005, 173) seitens der jungen Protagonistinnen häufig vorkommt, ja, dass diese «sogar so weit gehen kann, dass der eigene Körper in der Imagination verlassen und in Gedanken das Weite gesucht wird» (Köbler, 2005, 173) – was bei *Igl bitsch* auch geschieht. Die junge Frau flüchtet in einen mentalen Raum, eine Haus- und Ehefrauenutopie, in der sie ihrem Geliebten das Essen kocht, das er gerne mag, und in der sie sich geborgen und angekommen fühlt.¹²⁶⁸

Ein Thema, das in *Igl bitsch* mitschwingt, wenn auch eher implizit, ist das Thema der sexuellen Aufklärung. Für die junge Frau scheint ein Kuss bereits ein so grosser Schritt bezüglich erotischer und sexueller Erfahrung zu sein, dass kaum vorstellbar ist, dass sie weiß, was Sexualität

¹²⁶⁸ Die Zerstörung dieser Fantasie dekonstruiert somit auch eine Vorstellung aus der Denkfigur der Mutter, nämlich jene vom Platz (beziehungsweise Raum) der Frau im Innern, «im häuslichen Kreise», wie es Schiller in seinem Gedicht *Das Lied von der Glocke* formuliert, siehe Kapitel 4.2.1.

überhaupt ist. Bedenkt man, dass die Erzählung wohl in den 1950er- oder 1960er-Jahren angelegt ist (Erstpublikation ist 1967), ist dies durchaus denkbar. Literarische Erwähnung findet der Mangel an Aufklärung in vielen Texten (bereits erwähnt wurde der offenbar verbreitete Irrglaube, die Kinder kämen aus dem Bauchnabel, so bei *Mummetta* und *Gloria e tschugalata*). Auch finden sich Belege für die Vorstellung, die Hebamme bringe die Kinder in ihrem Hebammenkoffer (Camartin, 1999, 93), oder dass kleine Babys vom Himmel gefallene Engel seien (Camartin, 1999, 23) – und natürlich für die Fabel vom Storch, der die Kinder bringt (Raschèr, 2012, 140f.).

Berther beschreibt die real-sozialen Verhältnisse in der katholischen Surselva in der Mitte des 20. Jahrhunderts wie folgt:

Dass viele Mädchen und Knaben in völliger Unkenntnis über geschlechtliche Dinge aufwachsen, überrascht [...] nicht. Von einer jungen Frau, die geschwängert von einem Aufenthalt in der Fremde zurückkehrte, berichtet ein Arzt nach einem Gespräch mit ihr, dass sie «vollkommen unaufgeklärt war» (Berther, 2005, 94f.).

Dies dürfte in anderen ländlichen Regionen des Kantons Graubünden nicht viel anders gewesen sein. Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts verändert sich die Vorstellungen nach und nach. Aufklärung und eine gewisse Familienplanung beginnt wohl ab Mitte der 1960er-Jahre zum Thema zu werden – Hinweise darauf finden sich zum Beispiel im bereits erwähnten *Calender Romontsch* von 1965 oder im 1968 erschienenen Aufklärungsbuch *Affons damondan* (Coray-Monn & Coray, 1968). Das Buch, das von Imelda Coray-Monn und dem (mit ihr verwandten) Pater Augustin Coray publiziert wurde, ist ein Sachbuch, in seiner Form mutet es passagenweise jedoch beinahe literarisch an. Zu Beginn ist es sehr technisch. Es enthält Fragen, die Kinder stellen könnten, und exemplarische Antworten der Eltern. Danach folgt ein Zwiegespräch der Schreibenden zum Thema, und schliesslich finden sich fiktive Briefe von Taufpatinnen und Taufpaten an ihre Patenkinder, in denen sie sich zum Thema Sexualität äussern. Der Text kann einerseits dabei helfen, Vorstellungen und Ideale der Denkfigur Jungfrau aufzuschliesseln, andererseits, dabei helfen, den sozialhistorischen Kontext und die gesellschaftlichen Entwicklungen zu verstehen, die für andere literarische Werke relevant sind, weswegen an dieser Stelle kurz vertieft darauf eingegangen werden soll.

Inhaltlich beruft sich *Affons damondan* in vielen Fällen auf biblischen Stoff respektive auf Gott als den Schöpfer (Coray-Monn & Coray, 1968, 23ff.), jedoch enthält es auch Passagen, die einer heutigen Aufklärungspraxis entsprechen würden. So soll dem Kind auf Fragen ehrlich und richtig geantwortet werden, dem Alter des Kindes entsprechend formuliert (Coray-Monn & Coray, 1968, 7). Auch wird bezüglich des Zeitpunktes der Aufklärung gesagt: «Meglier in onn memia baul ch'in di memia tard»¹²⁶⁹ (Coray-Monn & Coray, 1968, 54). Die Kultur des Schweigens und des Tabus wird kritisiert (Coray-Monn & Coray, 1968, 10ff., 48).¹²⁷⁰ Die Er-

¹²⁶⁹ «[L]ieber ein Jahr zu früh, als ein Jahr zu spät» (VC).

¹²⁷⁰ Gleichzeitig werden, zum Beispiel gerade bezüglich der Menstruation, die Mädchen dazu angehalten, Tabus aufrechtzuerhalten: «salva per Tei quei dultsch misteri» (Coray-Monn & Coray, 1968, 61); «behalte dieses süsse Geheimnis für dich» (VC) und «Negin carstgaun, gnanc la mumma, vegn a veser saung sil resti suten» (Coray-Monn & Coray, 1968, 61); «kein Mensch, nicht einmal die Mutter, wird Blut auf der Unterwäsche sehen» (VC).

klärungen für Kinder zwischen drei und sechs Jahren sind sehr genau bezüglich der Frage, wie das Baby aus dem Körper der Mutter kommt¹²⁷¹, es wird jedoch nirgends genau erklärt, wie der Samen in den Körper der Mutter gelangt (dies geschehe, wenn der Vater die Mutter sehr gern habe, ebd. 24). Auch wird beispielsweise die weibliche Selbstbefriedigung (bei Mädchen) als Zeichen für ein Bedürfnis an Zuweisungs- und Liebesbekundung gedeutet. Es ist jedoch als enormer Fortschritt zu sehen, dass ein solches Thema überhaupt angesprochen wird und dass gesagt wird, dass das Mädchen dafür nicht gerügt werden soll (trotzdem wird empfohlen, das Kind abzulenken und stattdessen mit elterlicher Liebe zufrieden zu stellen, Coray-Monn & Coray, 1968, 30f.). Generell wird die Selbstbefriedigung als Alarmsignal gewertet (Coray-Monn & Coray, 1968, 94) und gegenüber Jungen als «buca en uorden», «nicht in Ordnung» bezeichnet (ebd. 67).¹²⁷² Zudem wird die Homosexualität als sexuelles Delikt dargestellt (Coray-Monn & Coray, 1968, 40f.). Und natürlich ist auch diese Aufklärung, zumindest wenn sie an junge Frauen adressiert ist, ausgerichtet auf «il pli bi ch'ei dat per ina femna: daventar mumma»¹²⁷³ (ebd. 60).¹²⁷⁴

Wie heikel die Aufklärung damals war und wie kritisch die Reaktionen, zeigt auch die Form des Buches. Abgesehen von dem eher als Anleitung formulierten Anfang ist der Rest des Buches mehr oder weniger in Dialogform zwischen Imelda Coray-Monn und Pater Augustin Coray gehalten. Die erste Frage bezieht sich auf die negativen Reaktionen, die Coray-Monn auf ihre im *Pelegrin* veröffentlichten Aufklärungstexte erhalten hatte und die nun ein wenig umformuliert in dieses Werk aufgenommen wurden. Der Pater stellt fest, dass die Reaktionen nicht anders seien als Reaktionen im deutschsprachigen Raum auf dortige Publikationen. Gleichzeitig sagt er, die Artikel seien etwas Neues in der rätoromanischen Literatur und seien inspiriert von einer neuen Mentalität. Die negativen Reaktionen darauf seien Reaktionen eines Milieus, «che vul e sa per gronda part buca s'adattar al temps modern»¹²⁷⁵ (ebd. 47), jedoch habe auch die Kirche begriffen, dass die Entwicklungen der Zeit nicht zu ignorieren seien (wie das Zweite Vatikanische Konzil gezeigt habe, ebd. 47f.).

Als Ideal (und Mittel zur Verhütung) wird auch in *Affons dumondan* die Jungfräulichkeit bis zur Ehe propagiert:

1271 «[O]rd ina portetta fatga apostea (puntuar igl apostea ed evitar scadin sbagl e scumbegl) per quai intent denter las sortidas per auia (empiens) e pil passar da tgierp. Quella portetta ei aschi lonzia ed elastica, ch'ella seslargia en quei mument aschi fettch'igl affonet sa seschluitar cun agid dalla spindrera ni dil miedi alla glisch. Cu la naschientsha ei targada daventa ella puspei pintga sco avon.» (Coray-Monn & Coray, 1968, 25); «[A]us einer Öffnung, die eigens dafür geschaffen ist (diesen Fakt betonen und keinen Zweifel und keine Verwechslungsgefahr aufkommen lassen), die sich zwischen den Öffnungen für Wasser (Urin) und Körpераusscheidungen befindet. Diese Öffnung ist so geschmeidig und elastisch, dass sie sich in diesem Moment so sehr weitet, dass das Kindlein mit Hilfe der Hebamme oder des Arztes ans Licht schlüpfen kann. Wenn die Geburt vorbei ist, wird sie wieder so klein wie zuvor» (VC).

1272 Mit dem Mythos, Onanie verursache körperlichen Schaden, wird jedoch aufgeräumt (ebd. 91). Die Onanie sei eine kleine Sünde, man könne jedoch Absolution erhalten, wenn man beichte und Besserung gelobe (ebd. 93).

1273 «Das schönste, was es für eine Frau gibt: Mutter werden» (VC).

1274 Die Briefe an den fiktiven Buben, die im Namen des Paters (und wohl auch von diesem) verfasst sind, sind denn auch weniger informativ und ausführlich. Viel mehr wird hier auch auf Nicht-sexuelles (Berufswahl etc.) Bezug genommen (was auch wieder typisch für die traditionellen Rollenbilder ist). Der weibliche Zyklus wird nur sehr kurz erwähnt, die Menstruation gar nicht (auch dies passt natürlich zum Tabu, das darum aufrecht erhalten werden soll).

1275 «[D]as sich der modernen Zeit nicht anpassen will und kann» (VC).

Cu vus tenis buca ora pli dad ir in ord l'auter vegnis vus a concluder da far nozzas. Ti vegns ad esser ina biala spusa tut en alv. Quella rassa alva cun siu vel ha ina significaziun profunda. Per ina fa ella la spusa regina da gliez di. Per l'autra significhescha ella l'innocenza, ella di che quella spusa regali sia carezia alva sco la neiv a siu spus. Il vel paleisa che quella spusa seigi nunviolada, enzatgei che Ti has segir gia udiu en connex cun Nossadunna. Quei vul dir che quella fina pial che siara la vagina dalla buoba e matta seigi aunc entira, che quella matta seigi purschala, ch'ella hagi aunc mai giu relaziuns corporalas cun in um¹²⁷⁶ (Coray-Monn & Coray, 1968, 73).

Diese Stelle zeigt sehr schön, dass man sich hier an einem Übergang befindet. Zum einen werden sehr traditionelle Ideale (die Jungfrau Maria) propagiert, und als Erklärung für die Liebe wird immer Gott zu Hilfe gezogen («Dieus ei la carezia», ebd. 72), jedoch werden auch biologische und technische Dinge sehr genau erklärt und Begriffe wie Penis oder eben Vagina verwendet.

Gleichzeitig ist die gewählte Form (das Briefformat) sehr zugänglich und literarisch gestaltet, die Sprache einfach und trotzdem wohlformuliert. Gut vorstellbar, dass sich Eltern und Patentanten und -onkel in ihren Aufklärungsversuchen daran ein Beispiel genommen, ganze Passagen daraus abgeschrieben und dabei selber viel gelernt haben.

Die Verhütung (Anti-Baby-Pille) wird erwähnt und weder empfohlen noch wird davon abgeraten – was an sich schon erstaunlich ist¹²⁷⁷. Die Abtreibung wird ebenfalls thematisiert, diese sei jedoch eine «destrucziun d'ina veta humana»¹²⁷⁸ (ebd. 75), eine Wertung, die nicht überraschen kann, angesichts der Tatsache, dass ein katholischer Pater Co-Autor ist und das Zweite Vatikanische Konzil 1965 die Abtreibung als Verbrechen und Mord bezeichnete – eine Haltung, die die katholische Kirche bis heute einnimmt.

Insgesamt lässt sich sagen, dass Imelda Coray-Monn als Person eine besondere Rolle in Bezug auf die sexuelle Aufklärung und Sichtbarmachung der weiblichen Perspektive in der oberen Surselva zukommt. Ivo Berther widmet ihr und ihrem Wirken die Hälfte des Unterkapitels *Auflösungsscheinungen* in seiner Analyse zu den Leitbildern für Frauen in der Surselva von 1870–1970 – was ihre Rolle in Bezug auf die Auflösung traditioneller Leitbilder gut verdeutlicht.

Von diesen Auflösungsscheinungen zeugt beispielsweise auch der Text *Diari suenter messa* von Toni Halter. Darin belauscht die Erzählfigur eine Unterhaltung im Beichtstuhl, bei der eine junge Frau den Pfarrer auf die Pille anspricht:

¹²⁷⁶ «Wenn ihr es nicht mehr aushaltet, euch wieder zu trennen, werdet ihr euch für eine Hochzeit entscheiden. Du wirst eine schöne Braut, ganz in weiß. Dieses weiße Kleid mit dem Schleier hat eine tiefe Bedeutung. Zum einen macht es die Braut zur Königin an diesem Tagl. Zum anderen steht es für die Unschuld, es sagt, dass die Braut ihre Liebe weiß wie Schnee ihrem Geliebten schenkt. Der Schleier sagt, dass die Braut unberührt ist, etwas, was Du im Zusammenhang mit der heiligen Jungfrau Maria sicher bereits gehört hast. Es bedeutet, dass das dünne Häutchen, dass die Vagina des Mädchens verschließt, noch intakt ist, dass dieses Mädchen eine Jungfrau ist, dass sie noch kein körperliches Verhältnis zu einem Mann hatte» (VC).

¹²⁷⁷ Papst Paul VI. bezeichnete die Pille im Jahr 1968 in der Enzyklika *Humanae vitae: Über die rechte Ordnung der Weitergabe menschlichen Lebens* als für immer unerlaubt.

¹²⁷⁸ «Zerstörung eines menschlichen Lebens» (VC).

Oz san ins s'imaginar che la giuvna penitenta sedispeta cul confessur. Pervia dalla pella. Ella ha udiu referats da teologs da sia confessiun ch'affirman la relaziun sexuala avon la lètg. [...]

Il confessur s'opporna. El percass hagi mai detg da quei. La teoria dalla libertad sexuala seigi faulsa, nunevangelica e scelerada. In disviament dils avangardists. Sch'ella sappi, tgei quei seigi, avangardists? Ella affirma: gie, ils pli moderns. Mo lu aggiunsch'ella promtamein: ils avangardists dad oz seigien bein ils etabli da damaun, ils plevons e canonis digl avegnir?¹²⁷⁹ (Halter, 1977, 50f.).

Pfister beschreibt die Szene in ihrer Analyse wie folgt:

Die junge Frau spricht von Vorträgen, die sie gehört habe, von neuen Ideen und Bewegungen innerhalb des Katholizismus, während der Beichtvater felsenfest an seiner Überzeugung festhält, dass diese neuen Theorien abwegig seien, «[i]n disviament dils avantgardists». Daraufhin entgegnet die junge Frau, dass doch ebendiese Avantgardisten die Pfarrer von morgen seien. Was also für den Beichtvater als Abweg erscheint, stellt in ihren Augen einen neuen Weg dar, eine notwendige Modernisierung der antiquierten, religiösen Praxis. Dieses Zusammentreffen im Beichtstuhl veranschaulicht die Gleichzeitigkeit des Ungleicheitigen, die den Erfahrungsraum Graubünden prägt (Pfister, 2022, 20).

Diese literarische Begegnung reflektiere im Kleinen, was sich in Graubünden im Grossen abspielte, so Pfister. «Während die einen noch am traditionellen Frauenbild festhalten, suchen andere neue Wege und wieder andere haben sie bereits gefunden» (Pfister, 2022, 21).

Eine literarische Ablösung von traditionellen Idealen beziehungsweise eine Abrechnung mit dem Thema der sexuellen Aufklärung findet sich in der Kurzgeschichte *La mascra* von Annamengia Bertogg (Bertogg, 1981b). Darin sieht das Mädchen Tina-Dora heimlich im Koffer der Hebamme nach, die zur Mutter gerufen wurde. Durch ihre Unvorsichtigkeit wird der ganze Inhalt verunreinigt. Als die Hebamme auftaucht, klärt sie Tina-Dora auf und danach sterilisieren sie gemeinsam die Utensilien. Dabei tragen sie Hygienemasken. Als Tina Dora klar wird, was bei einer Geburt wirklich geschieht, respektive als die Geburt bei ihrer Mutter losgeht, schleudert sie die Maske von sich. Ihr Vater kommt herbei und sagt zur Hebamme, der Storch sei gekommen. Tina-Dora bleibt allein zurück und betrachtet die am Boden liegende Maske – «liberada da tschoccadas ed ureglas suordas»¹²⁸⁰ (Bertogg, 1981b, 54). Laut Rezensent Gallus Pfister behandelt die Textsammlung, in der *La mascra* erschienen ist, unter anderem die Kindheitserinnerungen der Autorin (Pfister, 1981, 201), wodurch sie «alte Zeiten vermissen lässt» (Pfister, 1981, 202). So ist Bertogg in *La mascra* doch erstaunlich klar in ihrer

¹²⁷⁹ «Heute freilich ist anzunehmen, dass die junge Beichtende mit dem Beichtvater disputiert. Eben, wegen der Pille.

Sie hat Vorträge von Theologen unserer Konfession angehört, die einen Verkehr der Geschlechter vor der Heirat nicht ausschliessen. [...] Da ist der Beichtvater dagegen. Was ihn angehe – das habe er nie gesagt. Die Lehre von der geschlechtlichen Freiheit sei falsch, sei nicht evangelisch, sei geradezu verbrecherisch. Eine Verwirrung dieser Avantgardisten! Ob sie wisste, was das ist? Sie weiss es: die Modernen. Aber rasch fügt sie bei: die Avantgardisten von heute seien doch wohl die Massgeblichen von morgen, die künftigen Pfarrer und Domherren?» (Riatsch & Walther, 1993b, 763f.)

¹²⁸⁰ «[B]efreit von Blindheit und tauben Ohren» (VC).

Kritik: «Igl embrugl en Tina-Dora havein nus caschunau. II temps ei cheu ed ella ha il dretg d'endriescher la verdad. Pertgei fagein nus atgnamein in misteri ord la miracla dalla veta?»¹²⁸¹ (Bertogg, 1981b, 53).

Riatsch und Walther nennen diesen Text unter anderem als Beispiel für die komplementäre Gegenmeinungen zum männlich dominierten Kanon die weibliche Stimmen in die Literatur einbringen (Riatsch & Walther, 1993b, 583f.): «Dinge kommen zur Sprache, welche bislang keine literarischen Themen gewesen waren» (Riatsch & Walther, 1993b, 582).

5.4.6 Am unteren Rand des sozialen Machtgefälles: Die (junge) Geliebte

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit einer der häufigsten Rollen, die Figurationen der Denkfigur Jungfrau einnehmen – jene der Geliebten.¹²⁸² Wie der Begriff schon sagt, wird diese Rolle immer durch die Beziehung zu einer anderen Person (in der Regel zu einem Mann) definiert. Weiter zeigt das Wort Geliebte auch die Passivität dieser Rolle. Sie wird geliebt. Ob sie selbst liebt (oder überhaupt lieben darf) ist nebensächlich – dies im Gegensatz zur Liebhaberin.¹²⁸³

Die typische Figur der Geliebten übernimmt in literarischen Werken meist eine Ergänzungsrolle. Sie dient dem «Helden» als Anreiz dazu, Abenteuer zu bestreiten und wieder nach Hause zurückzukehren und sesshaft zu werden. Eine solche Figur findet sich zum Beispiel in Toni Halters *Culan de Crestaulta* (Halder, 1955). Gewählt wird oftmals die Erzählperspektive des Mannes, der die Geliebte als Objekt seiner Bestrebungen und Anstrengungen, möglicherweise auch als Ziel sieht. Erzählerisch dient die Geliebte dazu, die Handlung voranzutreiben. Sie wird sozusagen zu einem MacGuffin, einem Objekt, das die Geschichte in Gang setzt, aber an sich wenig Bedeutung hat und in der Handlung kaum von Nutzen ist (Stollery, 2014).¹²⁸⁴

Werke, die eine Geliebte zur Protagonistin machen, sind also in gewisser Weise bereits subversiv, auch wenn durch diese Figuren ganz traditionelle Frauenbilder und Vorstellungen verkörpert werden können. Beispiele dafür wären zum Beispiel *La porta dalla libertad* von Dumeni Capeder (Capeder, 1984), die bereits mehrfach erwähnten Werke von Gion Deplazes (*Marlengia, Marietta, Paun casa*) oder auch der Text *Guardgia da not* von Jacques Guidon (Guidon, 1989, 104–107). Hier zeigt sich die Perspektive der jungen Geliebten, die ihrem «marus» einen Brief schreibt, den dieser während seiner Nachtwache liest. Sie selbst ist Krankenschwester und schreibt den Brief ebenfalls während ihrer Nachschicht – der Titel des Textes kann sich also sowohl auf seine wie auf ihre Situation beziehen. Der Text verschafft den Lesenden einen Einblick in die Gefühle, das Denken und den Alltag der jungen Krankenschwester, reproduziert jedoch auch viele traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit. Die Protagonistin erscheint hingebungsvoll, selbstlos, ihrem Geliebten treu ergeben. So schreibt sie

1281 «Das Durcheinander in Tina-Dora haben wir verursacht. Die Zeit ist da und sie hat ein Recht darauf, die Wahrheit zu erfahren. Warum machen wir eigentlich so ein Geheimnis aus dem Wunder des Lebens?» (VC).

1282 Es mag paradox erscheinen, die Geliebte im Kapitel der Jungfrau zu behandeln. Ausgehend von einem traditionellen Frauenbild macht dies jedoch durchaus Sinn, hat die ideale Geliebte doch eine Jungfrau zu sein, bis sie denn schliesslich die Ehefrau wird. Die nicht ideale Geliebte, eine zu aktive, verführende junge Frau, ist oder wird in traditionellen Darstellungen oftmals zur *Femme fatale*.

1283 Eine solche Figur findet sich beispielsweise in *La runa* von Cla Biert (Biert, 2020d). Sie verführt zwar ihren Liebhaber, ist aber eigentlich positiv besetzt. Mehr dazu in Kapitel 3.4.2.

1284 Auch Eva in *Eva ed il sonch Antoni* lässt sich als MacGuffin bezeichnen. Allerdings sind bei ihr andere Eigenschaften dafür ausschlaggebend, siehe Kapitel 3.2.5.

zwar von sich und ihrem Alltag, entschuldigt sich jedoch gleich darauf dafür und verspricht, gedanklich wieder zu ihm zurückzukehren, was sie dann auch sogleich tut und ihn lobt, wie er in den Bergen dem Feind lauert (ebd. 105). Um ihn davon zu überzeugen, dass das Krankenhausleben sie emotional nicht abgestumpft hat (wie er befürchtete), schreibt sie ihm gleich dreimal hintereinander, dass sie ihn liebe (ebd. 105). Ihr Tonfall ist zwar manchmal spielerisch neckend (ebd. 105, 107) und auch lockend (ebd. 107), doch sie bleibt ihrer Rolle als sorgende Geliebte treu, macht sich in ihren letzten Worten Sorgen um ihn, und ermahnt ihn, nicht waghalsig zu sein, nur um ihr zu imponieren. Sie könnte gar nicht mehr beeindruckt sein von ihm (ebd. 107).

In Vic Hendrys *Riccarda* (Hendry, 1967, 5–11) wird ebenfalls die Geliebte eines Militärdienstleistenden portraitiert, jedoch gänzlich aus der Perspektive des Mannes, der letzten Endes von ihr verlassen wird, weil er im Militär ihrer Meinung nach nicht genügend Kontakt zu ihr hält. Beschrieben wird sie folgendermassen:

Buca ina figura mitica. Schitta gliez bein. Strusch odentras gissiat. Jeu vevel bugen ella, la Riccarda. Oravontut pervia da sia fatscha pallida, gie bunamein tresta, mo senza ina macla. E sco contrast enamiez il tien melanconic dus egl's sco tizuns empleni d'in dultsch incont. [...]

E [...] schi sensibla e marvigliusa fuva si' olma. Aschia che jeu vevel adina puspei da novamein il sentiment da stuer far bein schit, sinaquei ch'in cor schi custeivel survegni buca sgreffels¹²⁸⁵ (Hendry, 1967, 5).

Auch wenn gleich zu Beginn gesagt wird, Riccarda sei keine mythische Figur, so zementiert der Text (respektive der Protagonist) in Riccardas Beschreibung doch genau das Ideal der Jungfrau, also gewissermassen einen Mythos: Sie ist jung, hat helle Haut, ist traurig und melancholisch und dadurch irgendwie unnahbar und geheimnisvoll. Gleichzeitig ist sie süß und verlockend, ja zauberhaft. Sie ist jedoch auch so sensibel, dass er das Gefühl hat, sie auf keinen Fall verletzen zu dürfen (im körperlichen, aber auch emotionalen Sinn). Bezeichnend ist, dass der Erzähler sie gerade wegen ihrer Erscheinung liebt. Hier zeigt sich erneut, was bereits in anderen Analysen festgestellt wurde: Die Perspektive, aus der die Figur gezeigt oder geschildert wird, ist essenziell für die Einordnung der Vorstellungen. Auch in diesem Fall dient die Frauenfigur als Projektionsfläche für die Wünsche und Vorstellungen des jungen Mannes, wobei die Figur erst dadurch zur Projektionsfläche werden kann, dass sie im Text als mysteriös und geheimnisvoll dargestellt wird.¹²⁸⁶ Diese Eigenschaft, das Mysterium oder das Rätsel, das die Frau ausmachen soll,

1285 «Keine mythische Figur. Hübsch, das schon. Kaum Siebzehn geworden. Ich hatte sie gern, die Riccarda. Vor allem wegen ihres bleichen, beinahe traurigen, doch makellosen Gesichts. Und also Kontrast inmitten dieses melancholischen Ausdruckes zwei Augen wie Leuchtfeuer, erfüllt von einem süßen Zauber. [...] Und [...] so sensibel und neugierig war ihre Seele. So dass ich immer von neuem das Gefühl hatte, mich anständig benehmen zu müssen, damit ein so wertvolles Herz keine Kratzer bekommt» (VC).

1286 Gleches wurde festgestellt für die Figur Eva aus *Eva ed il sonch Antoni*, siehe Kapitel 3.2.

geht auf eine lange Tradition zurück. Frauen wurden immer wieder nicht nur mit unbeschriebenen Blättern, sondern auch mit Geheimnissen und Rätselhaftigkeit assoziiert. Im Mittelalter sagte man beispielsweise, die Wahrheit eines Textes sei vor den Blicken versteckt, sie sei «verschleiert». Das Symbol des Schleiers wiederum war lange Zeit mit dem Weiblichen verbunden, ein Zeichen der Keuschheit und der Verführung zugleich. Somit waren Frauen (und insbesondere Junffrauen) ein Geheimnis, und als solches konnten sie Licht und Schatten, Wahrheit und Gefahr repräsentieren (Bernau, 2007, 90).

Die Vorstellung vom Rätsel Weib ist eng mit der Denkfigur Jungfrau verknüpft:

Eine Jungfrau ist dieser Logik zufolge besonders schwer zu durchschauen: einerseits kann sie unschuldig und unerfahren sein, andererseits ist sie auch Teil der moralisch verdorbenen Menschheit und dadurch unweigerlich mit Fehlern behaftet und für Sünden empfänglich; die Jungfräulichkeit schützt sie zwar in gewisser Weise vor den schlimmsten Mängeln ihres Geschlechts, aber die Möglichkeit, dass diese Mängel bei ihr dennoch zum Vorschein kommen oder sie sie bereits im Herzen trägt [...], bleibt bestehen (Bernau, 2007, 91).

Dies zeigt sich nicht nur in der Darstellung der Jungfrau per se, sondern auch in Beziehungen, namentlich zur Geliebten. Ein solches Bild findet sich zum Beispiel in Arno Camenischs *Ernesto* (Camenisch, 2005). Dessen Geliebte möchte zum Beispiel kein Popcorn, isst dann aber doch bei ihm mit, was er mit «capeschel buca las dunnas» (Camenisch, 2005, 114) kommentiert. Auch will sie sich umziehen, fragt ihn danach aber, ob sie doch wieder das andere Kleid anziehen solle. «Las dunnas fan adina teaters» (Camenisch, 2005, 112), meint Ernesto dazu.

Im Text *La Maria* von Theo Candinas (Candinas, 1986a, 188–192) wird eine Reproduktion der Vorstellung vom Rätsel Weib gleichzeitig zu einer Subversion eines anderen Ideals, das der Denkfigur der Jungfrau angehört, nämlich die Matta da culm. Die Protagonistin Maria ist laut Beschreibung das ideale Mädchen vom Land, eine Matta da culm wie sie im Buche steht:

La Maria ei ina da quellas bellezas dalla campagna. Buca memia gronda e nuotta memia pintga, rodundetta nua ch'ins mira e stagnetta nua ch'ins palpa. Ina buccada da nui cun ecls gross sco garfluns, cavels da vali tschurrichels, vestas sco vin e latg e levzas sco ina rosa miez aviarta. [...] E fideivla ei la Maria sco in tgaun da pasturs. Giez sa l'entira vischnaunca¹²⁸⁷ (Candinas, 1986a, 188).

Maria arbeitet im Dorfrestaurant als Bardame und ist mit dem Bauern Gieri verlobt, was jedoch noch keiner weiss. Dieser kommt nach getaner Arbeit oft in die Bar, trinkt einen schwarzen

¹²⁸⁷ «Maria ist eine dieser Landschönheiten. Nicht zu gross und nicht zu klein, rund wo man hinschaut und straff wo man hinfasst. Ein wohlgeschmeckender Mund, grossen Kirschaugen, Lockenhaar weich wie samt, Wangen wie Wein und Milch und Lippen wie eine halb geöffnete Rose. [...] Und treu ist die Maria, wie ein Hirtenhund. Das weiss das ganze Dorf» (VC).

Kaffee und schaut seiner Geliebten zu, wie sie die Kunden bedient, wie «la Rebecca dalla bibla che buentava ses camels plein arsira»¹²⁸⁸ (ebd. 189).

In der Bar spielt immer mal wieder eine Band, bestehend aus Musikern mit dunkler Hautfarbe. Sowohl die Beschreibung der Musiker als auch der Musik ist (wohl bewusst) hyperrasistisch gehalten, da die Sprache der Erzählinstanz stark umgangssprachlich gehalten ist. Der Saxophonist macht Maria schöne Augen, was bei dieser zitternde Beine und Schmetterlinge im Bauch auslöst (ebd. 190). An dieser Stelle wird noch einmal betont, dass jedoch das ganze Dorf weiss, wie treu die Maria ist. Am Ende der Saison kehrt Maria mit vollem Portemonnaie zurück, zählt ihr Geld und erinnert Gieri an sein Versprechen. Als der Kuckuck (!) zum letzten Mal ruft (also am Ende des Frühlings), heiraten die beiden. Im Sommer achtet Gieri darauf, seine Frau nicht zu überanstrengen (ganz gemäss den Empfehlungen, die im *Calender Romontsch* für die Bauersfrauen abgegeben wurden, S. T. Berther, 1965). Trotzdem kollabiert sie eines Tages und er bringt sie ins Krankenhaus. Er rechnet bereits mit ihrem Tod. Als er jedoch ins Zimmer kommt erklingt aus einem weissen Stoffbündel «ina tibada d'in saxophon»¹²⁸⁹ (ebd. 192), woraufhin Maria «cun vusch da nossadunna»¹²⁹⁰ (ebd. 192) meint: «Sas Gieri, quei vegn da quels tarladi caffès ners che ti has buiu gl'entir benediu unviern ora.»¹²⁹¹ (ebd. 192). Dem guten Gieri wird von seiner Geliebten ein Kuckuckskind untergeschoben. Ob dieser die Geschichte vom Kaffee glaubt, wird nicht ausgeführt. Die Erzählung endet hier. Parodiert wird die Gutgläubigkeit von Gieri, die Naivität und Unwissenheit des Mat da culm, aber auch jene der Dorfgemeinschaft, die sich vom Ideal der jungfräulichen Matta da culm hinters Licht führen lässt. Gleichzeitig wird die Vorstellung von der Jungfrau zementiert, die für Sünden (und besonders für die Verlockungen der Fremde) empfänglich ist.

Der Text ist auch insofern interessant, als dass hier die Machtverhältnisse, die in traditionellen Erzählungen mit Figurationen in der Rolle der Geliebten umgekehrt werden. Indem Maria ihn betrügt, wird ihr Mann Gieri erzählerisch durch die Parodie entmachtet. Auch wenn er durch seinen Beruf, sein Geschlecht, ja schlicht durch seine Stellung in der Gesellschaft einen höheren Rang hat, gelingt es ihr, ihn zu entmachten. Dadurch, dass sie das Kind eines anderen zur Welt bringt, das sie empfangen hat als sie noch nicht verheiratet waren, nimmt sie ihm die Möglichkeit zur Reproduktion, entmannet ihn im Grunde genommen. Wie in *La racolta dals siemis* erweist sich das Kuckuckskind auch hier als Mittel der (weiblichen) Subversion.¹²⁹² Der Umstand, dass dieses Mittel hier bei einer Figuration der Denkfigur Jungfrau zum Einsatz kommt, bei einer literarischen Frauenfigur, die traditionell rein, unberührt und weiss gekleidet in die Ehe eingehen sollte, verstärkt die Kritik an diesem Ideal noch – ebenso wie der Umstand, dass das Kind der jungfräulichen, reinen, weissen Frau dunkelhäutig ist.¹²⁹³

Grundsätzlich zeigt sich, dass das dargestellte Machtverhältnis zwischen der Geliebten und dem Mann in den meisten untersuchten Erzählungen zu Ungunsten der Frau ausfällt. In einigen

1288 «Rebecca aus der Bibel die ihre durstigen Kamele tränkt» (VC).

1289 «[D]as Tuten eines Saxophons» (VC).

1290 «[Mit] einer Stimme wie jener der Muttergottes» (VC). Gemeint ist eine unschuldige Stimme.

1291 «Weisst du Gieri, das kommt von diesem ekligen schwarzen Kaffee, den du den ganzen Winter über getrunken hast» (VC).

1292 So beschrieben bei Riatsch, 2015, 144ff., siehe auch Kapitel 4.3.5.

1293 Zum Zusammenspiel des Ideals der reinen, weissen (Haus-)Frau und dem rassistischen Feindbild des dunkelhäutigen Mannes bei Purtschert 2019, 103ff.

Texten wird das sowieso schon steile Machtgefälle zwischen Geliebter und Liebhaber zusätzlich durch weitere Faktoren verstärkt. Zum Beispiel dadurch, dass das Alter der Geliebten ein Stück unter jenem ihres Liebhabers liegt – wodurch die Geliebte in die Nähe des Frauenbildes der Kindfrau gerückt wird.¹²⁹⁴

Ein typisches Beispiel für eine solche Konstellation beziehungsweise für ein solches Machtgefälle zeigt sich in *Sabina* von Donat Cadruvi (Cadruvi, 1992b, 7–36). Dargestellt ist eine junge Frau aus der Perspektive eines älteren Mannes. Dieser ist zugleich auch der Erzähler. Die Beziehung der beiden ist zum Erzählzeitpunkt bereits vorbei, der Erzähler denkt über das Vergangene nach. Er präsentiert sich als reflektiert, nachdenklich, überlegen, sie ist das Gegen teil davon. Optisch erinnert ihre Beschreibung an die Riccarda von Vic Hendry (Hendry, 1967). Auch sie ist bleich, hat kleine Händchen¹²⁹⁵ – «ses egls vivs e svelts, marveglius, ses mauns magerets, siu bi culiez alv e liung»¹²⁹⁶ (Cadruvi, 1992b, 12) – und sie sagt Dinge, die der Erzähler nicht von ihr erwartet (Cadruvi, 1992b, 9). Nicht deswegen hat er jedoch begonnen, sich für sie zu interessieren, sondern weil sie schön war. Er fängt sofort Feuer, wie er sagt (ebd. 11). Sie sucht jedoch eher einen Mentor. Ihre erste Unterhaltung gibt der Erzähler in indirekter Rede wieder, wobei er mit Kommentaren nicht spart, die zeigen, dass er sie nicht ernst nimmt – wie vor allem die Bemerkungen in den Klammern zeigen, die die Gedanken des Erzählers zusätzlich betonen:

Ella (buca «els») hagi in project per in cudisch e fussi leda etc. etc. Mo ussa, ual quei mument, ussa, il venderdis sera ch'ei siarien prest las stizuns, sappi ella buc explicar ses giavischs. (Sco sch'ei fetschi prescha.) Mo sch'ella astgi forsa telefonar l'autra damaun? Miu consentiment pudeva dar l'impressiun d'ina risposta «pertgei buc?», mo era esser l'expressiun de mes agens interess – tgei biala matta! Quei era stau miu sulet patratg essenzial duront che ella tschintschava¹²⁹⁷ (Cadruvi, 1992b, 14).

Dieser abschätzige Tonfall ändert sich nicht im Laufe der Geschichte. Er bleibt immer leicht überheblich («En in auter cass havess miu spért pretendiu che quei seigi ina remarcabla introducziun, ni adequata ni intelligenta. Mo el cass della Sabina level jeu bein esser buntadeivels [...]»¹²⁹⁸ (ebd. 18). Der Text lässt keinen Zweifel daran, woran der Mann interessiert ist. Er wird angezogen von Sabinas Äusserem, ihrer Jugendlichkeit, nicht von ihrem Geist oder ihren Ideen (also von dem, was sie ihm gegenüber eigentlich zeigen möchte). Dies nimmt er gar nicht wahr oder aber er hält es für unangemessen («Tgei lungatg, tertgavel jeu denton, tgei plaids ord

1294 Mehr zur Kindfrau siehe Kapitel 5.3.3 bis 5.3.5.

1295 Ihre Körperteile werden oft im Diminutiv beschrieben, «manuts» (ebd. 9) und «tgauet» (ebd. 33), wodurch sie noch kindlicher wirkt.

1296 «[I]hre lebendigen und schnellen, neugierigen Augen, ihre dünnen Hände, ihr schöner, weißer, langer Hals» (VC).

1297 «Sie (nicht «sie alle») habe ein Buchprojekt und sie wäre froh etc. etc. Aber nun, gerade in diesem Moment, nun, am Freitagabend, wo die Geschäfte schliessen, könne sie ihre Wünsche nicht erklären. (Als wäre es eilig.) Aber ob sie vielleicht am nächsten Morgen anrufen könnte? Mein Einverständnis glich einer Antwort à la «warum nicht?», war jedoch eher ein Ausdruck meines eigenen Interesses – was für ein schönes Mädchen! Das war mein einziger essenzieller Gedanke, während sie sprach» (VC).

1298 «In einem anderen Fall hätte mein Geist angenommen, dass dies eine bemerkenswerte Einleitung gewesen war, weder angemessen noch intelligent. Aber im Fall von Sabina wollte ich wohlwollend sein» (VC).

la bucca d'ina mattetta giuvna e biala ...»¹²⁹⁹, Cadruvi, 1992b, 21). Gleichzeitig deutet er an, dass sie sich nur engagiert, weil ihr Kinder und eine Familie (bis jetzt) verwehrt blieben (ebd. 21). Er hilft ihr jedoch, und während er ihr seine Berechnungen für ihr Buchprojekt erklärt, sitzt sie da «sco ina scolara, mo attenta e bunamein engrazievla»¹³⁰⁰ (ebd. 27). Schliesslich haben sie Sex, wobei die Initiative von ihr ausgeht. Hier wird bereits impliziert, dass sie ein Problem hat, für das sie ein Ventil sucht (ebd. 29). Daran erinnern auch die Sätze, mit denen der Protagonist und Erzähler den Geschlechtsverkehr beschreibt:

Co ella luurvava vid miu tgierp, sco in animal blessau ni enzatgi ch'enquera desperada-mein il spindrament ord ina situaziun malguessa, ord in prighel. Mo tgei prighel? Jeu forsa, quel ch'era seschaus en ual aschia, buca meins e buca depli ch'ella?¹³⁰¹
(Cadruvi, 1992b, 29f.).

Er fragt sich, ob er von ihr als Gefahr wahrgenommen wird. Gleichzeitig scheint er überzeugt zu sein, dass sie beide gleich stark an einer gegenseitigen Beziehung interessiert sind – eine Überzeugung, die sich letzten Endes als falsch herausstellt. Allerdings ist es nicht, wie das Machtgefälle vermuten lässt, Sabina, die sich Hoffnungen macht, sondern der Erzähler. Nach der gemeinsamen Nacht rastet Sabina aus und wütet und schreit. Der Erzähler redet ihr jedoch ins Gewissen und die beiden gehen in anscheinend vertrauter Zweisamkeit auseinander «empau sco ei fan l'emprema gada, sespruond de buca disturbar igl equiliber»¹³⁰² (ebd. 33). Sabina geht danach den Sommer über auf eine Alp. Sie ändert ihre Pläne nicht, was den Erzähler verletzt (ebd. 35). Er stellt fest: «Igl um, pli vegls, pli fermis e pli experimentaus, era par'ei exponius pli fetg als effects d'ina simpatia e de quei ch'era en cuort temps seresultau ordlunder»¹³⁰³ (ebd. 36). Am Ende bleibt ihm nur die Schlussfolgerung, dass jeder Sommer irgendwann endet und es Herbst wird. Dies ist jedoch nicht hoffnungsvoll gemeint, sondern eher in Bezug auf das

1299 «Was für eine Sprache, dachte ich währenddessen, was für Worte aus dem Mund eines jungen und schönen Mädchens ...» (VC).

1300 «[W]ie eine Schülerin, jedoch aufmerksam und fast dankbar» (VC).

1301 «Wie sie sich an meinem Körper arbeitete, wie ein verletztes Tier oder etwas, was verzweifelt Rettung aus einer ungewissen Situation, aus einer Gefahr suchte. Aber aus welcher Gefahr? Vielleicht vor mir, der ich mich einfach so darauf eingelassen hatte, nicht weniger und nicht mehr als sie?» (VC).

1302 «[E]in wenig so wie beim ersten Mal, im Versuch das Gleichgewicht nicht zu stören» (VC).

1303 «Der Mann, älter, stärker, erfahrener, war anscheinend den Auswirkungen einer Sympathie stärker ausgesetzt, und dem, was sich in der kurzen Zeit daraus entwickelt hatte» (VC).

gesamte Leben gemünzt: Als älterer Mann nähert er sich dem Herbst seines Lebens.¹³⁰⁴ Trotzdem ist *Sabina* keine Geschichte über weibliche Selbstermächtigung, dafür ist die Perspektive zu männlich, der Blick zu abschätzig und zu wenig divers. Über Sabinas Beweggründe erfährt man nichts bis wenig, es bleiben einzig die wenig schmeichelhaften Spekulationen des Erzählers. Der Umstand, dass dieser aus der Perspektive eines enttäuschten Liebenden erzählt, mag die Härte seiner Einschätzungen ein wenig relativieren, ja gar einen kritischen Blick auf die männliche Figur werfen. Das ändert jedoch wenig am Grundton gegenüber der jungen Frau respektive gegenüber jungen Frauen generell. Der Mann ist «Igl um, pli vegls, pli ferm e pli experimentaus» (ebd. 36), die junge Frau «biala matta» (ebd. 14) und «scolara» (ebd. 27).

In *Il giat cotschen* von Jon Semadeni (Semadeni, 1998, erstmals erschienen 1980) wird das Ungleichgewicht zwischen Geliebter und Liebhaber dadurch verstärkt, dass sich die junge Frau in einem Anstellungsverhältnis zum Mann befindet. Es entsteht die Rolle der Geliebten, derer sich der Mann entledigt, sobald es unbequem wird. Anders als in den obigen Beispielen hat die Geliebte hier nicht die Funktion inne, den «Helden» zu inspirieren und auf den rechten Weg zu führen. Im Gegenteil bringt in *Il giat cotschen* das Liebesverhältnis den Protagonisten dazu, vom Weg abzukommen. Weil seine Geliebte schwanger wird und damit seine politische Karriere gefährdet ist, will er sie zwingen, den Knecht zu heiraten. Sie weigert sich jedoch, woraufhin er den Knecht verjagt und diesem die Schuld in die Schuhe schiebt. Am Ende erschießt er gar den Vater der Geliebten, damit das Geheimnis bewahrt bleibt (Semadeni, 1998, 54, 56, 60, 64, 80).

Das ungleiche Verhältnis beziehungsweise die Übermacht des Mannes dient hier nicht (oder nicht hauptsächlich) der Reproduktion eines Ideals von Jungfräulichkeit, sondern im Gegenteil dazu, gesellschaftliche Missstände (zum Beispiel die Übermacht des Mannes gegenüber seinen Angestellten) aufzuzeigen, was gleichzeitig auch eine Kritik am patriarchalen System beinhaltet.¹³⁰⁵

Das Ideal der reizenden Jungfrau wird in Texten häufig dazu verwendet, um den (männlichen) Protagonisten einen Anreiz zu bieten, ihre Abenteuer zu bestehen und ihre Aufgaben zu erledigen. In der Rolle der Geliebten ist die Figuration der Denkfigur Jungfrau oftmals dazu da, den Protagonisten an seinen Aufgaben wachsen zu lassen. Immanent ist dabei die Vorstellung von der Jungfrau als wehrloses und/oder passives «Objekt», das dem Mann unterlegen ist. Manchmal wird die Geliebte auch selbst zur Aufgabe, nämlich dann, wenn sie die Vorstellung vom Rätsel Weib verkörpert und so zur Projektionsfläche für die Wünsche und Ängste ihres Gegenübers wird (ähnlich wie bestimmte Figurationen der *Femme fatale*).

Die Rolle der Geliebten bietet jedoch auch Potenzial für Kritik und Subversion, nämlich zum Beispiel dann, wenn es ihr gelingt, das Machtgefälle zwischen ihr und ihrem männlichen Gegenüber umzudrehen – oder aber wenn die Darstellung der Geliebten als Opfer zur Kritik an gesellschaftlichen Missständen dient.

1304 Wie in Riccarda wird für die Liebe beziehungsweise die Beziehung die Jahreszeitenmetapher verwendet.

1305 Die Magd, die dem Herrn zur Verfügung stehen muss, respektive von diesem bedrängt wird, ist ein verbreitetes Motiv, siehe auch *Mummetta* oder *Maria Madleina* in Kapitel 4.4.5.

5.4.7 Gesellschaftliche Anforderungen: Ansehen

Die ersten Anforderungen, die an ein Mädchen, beziehungsweise an eine junge Frau gestellt werden, kommen meist von ihren Eltern, wobei in Erzählungen mit Tochter-Figuren oftmals ein Konflikt mit ebendiesen dargestellt wird und somit auch ein Konflikt mit den Vorstellungen, die die Eltern an ihre Tochter herantragen. Dabei geht es nicht selten darum, welche Rolle die (jungfräuliche) Tochter innerhalb der Familie einnimmt und welchen Weg sie in Zukunft einschlagen soll (nach traditionellen Vorstellungen jenen der Mutter und Ehefrau). Dass ein Konflikt gezeigt wird, hat jedoch nicht zwingend eine Kritik an diesen Vorstellungen zur Folge, wie zum Beispiel der Text *La feglia* von Vic Hendry (Hendry, 1976, 175–178) zeigt. In dieser Erzählung hat die Mutter ein gewisses Verständnis für die Abwesenheit der Tochter. Sie sagt «Quei ei quels onns»¹³⁰⁶ (ebd. 178) und versucht, den Vater zu beruhigen, der um die Tugend seiner Tochter fürchtet («ch'ella mondi vias puleinas»,¹³⁰⁷ ebd. 178). Schliesslich meint sie, Vorwürfe würden nichts bringen und nur dazu führen, dass die Tochter ganz wegbleibe. Was bei ihr jedoch wie ein mögliches Worst-Case Szenario klingt, wirkt bei ihm wie Feststellung: «Gie, in di stat ella naven dil tut»¹³⁰⁸ (ebd. 178). Für den Vater scheint bereits klar zu sein, dass die Tochter «verloren» ist, während die Mutter (noch) Hoffnung hat. Zurück bleibt das Bild einer undankbaren Tochter,¹³⁰⁹ die liebende Eltern hat, die sich sorgen und frierend auf sie warten, während sie sich irgendwo herumtreibt. Auch hier findet sich die bürgerliche Tendenz, den Müttern (und ihrer zu laxen Erziehung) die Schuld für den Fall der Tochter zuzuschieben (Wallach, 1993, 56).¹³¹⁰

Im Text *La concubina* aus der Sammlung *En schurnada* (Hendry, 1983, 83–86) beschreibt Vic Hendry eine junge Frau, die den Moment verpasst, zur Ehefrau zu werden und deswegen die ewige Geliebte (Konkubine) bleibt. Der Umstand, dass sie irgendwann «unfisa dad esser pulita»¹³¹¹ (ebd. 85) geworden ist und nicht mehr entsprechend den Werten ihrer Mutter gehandelt hat, lässt sie auf Abwege geraten. Als sie auf die Dreissig zugeht, wird sie heissblütiger, sie bekommt «la panica ch'ins siari ad ella las portas», «ton ch'ella ei seschada en en divers raschienis», «ch'ella fa amogna per in pèr egliadas amureivlas ed in tec tenerezia»¹³¹² (ebd. 85). Die junge Frau wird trotz der vielen Liebhaber nicht als Femme fatale dargestellt, sondern als

¹³⁰⁶ «Das ist dieses Alter» (VC).

¹³⁰⁷ «[D]ass sie auf Abwege gerät» (VC).

¹³⁰⁸ «Ja, eines Tages bleibt sie ganz fort» (VC).

¹³⁰⁹ Umgekehrt findet sich bei Hendry jedoch auch das Bild der liebenden Tochter, die alleine mit dem Zug zur Mutter ins Krankenhaus fährt (Hendry, 1976, 123–134).

¹³¹⁰ Gerade in Untersuchungen zur Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts wird eine Übermacht der Mütter gegenüber ihren Töchtern festgestellt, wobei deren Einfluss durchaus nicht positiv zu werten ist. Im Gegenteil nehmen diese zum Beispiel (unguten) Einfluss auf die Ehen ihrer Töchter (Götz, 1996, 157) oder aber versuchen, durch das Leben der Töchter, Verpasstes in ihrem eigenen Leben nachzuholen (Wallach, 1993, 53ff). In diesem Zusammenhang ist manchmal auch die Rede von «geopferten Töchtern» (Wallach, 1993).

Eine solche geopferte Tochter findet sich beispielsweise im in Kapitel 4.4.3 analysierten *Candailas sainza flomma* (Uffer, 1983). Hier fällt das Glück der Tochter der Übermacht der Mutter zum Opfer, die auf potenzielle Ehemänner so einschüchternd wirkt, dass sie allesamt das Weite suchen.

¹³¹¹ «[D]er Bravheit überdrüssig» (VC).

¹³¹² «Torschlusspanik», «so sehr, dass sie sich auf verschieden Dinge eingelassen hat», «dass sie sich für ein paar liebevolle Blicke und ein bisschen Zärtlichkeit anbietet» (VC).

gefallene Jungfrau, als Opfer, jedoch als Opfer, das selbst Schuld hat. Als sie endlich einen Mann trifft, der es länger mit ihr aushält, möchte sie heiraten, er jedoch nicht. «Ch'el ha buca vuliu ei stau sia temprada, la temprada dalla Mariarta»¹³¹³ (ebd. 86). Die Schuld dafür kommt komplett ihr zu. Der Sprung von der Geliebten zur Ehefrau gelingt ihr nicht, weil sie zu viele Liebhaber hatte (sich nonkonform verhalten hat). Deswegen wird sie (gegen ihren Willen) «nur» zur Konkubine. Diese Konkubinatsbeziehung wird dabei sehr negativ beschrieben und nicht als legitimen Ersatz für eine Ehe: «La relaziun cuoza, schebi ch'ella ei buca stabla»¹³¹⁴ (86). Die Ehe wird klar als einzige Legitimation für eine Liebschaft angesehen. Das einzige Ziel, die Anforderung per se für eine junge Frau ist die Ehe. Gelingt ihr eine Eheschliessung nicht, ist das Unglück der Frau vorprogrammiert – dies obwohl zu Beginn der Erzählung von der Protagonistin selbst dargelegt wird, dass die Ehe und die kirchliche Trauung antiquiert seien (ebd. 83). Der Erzähler «entlarvt» diese Aussagen aufgrund der Hintergrundgeschichte jedoch als vorgeschoben, ja er stellt das Konkubinatspaar aufgrund der Aussage, dass sich so Steuern sparen liessen, zusätzlich als verwerflich hin.

Bürgerliche Rollenbilder finden sich auch im Text *Ina viseta* von Annamengia Bertogg (Bertogg, 1993, 80–86). Allerdings werden diese nicht propagiert, sondern im Gegenteil kritisiert. Die Protagonistin Corina bringt zum ersten Mal ihren Freund nach Hause, nachdem die Mutter festgestellt hat, dass sie verliebt ist und sie dazu auffordert, ihn einmal vorzustellen – dies in einem Alter, in dem andere bereits verheiratet oder verlobt sind (ebd. 80). Der Freund ist Iraner, was der Mutter zeigt, «con pigns ch'il mund ei daventaus e con pauc ch'ils cunfins ein valeivels en cuassas d'amur»¹³¹⁵ (ebd. 84). Die Reaktion des Vaters ist ungleich heftiger. Dieser ist Lehrer und stösst sich an der Einladung der Mutter. Er legt sich ausserdem seine Bedingungen für den Freund seiner Tochter zurecht:

Ils puncts principals eran: scolaziun andanta e segir gudogn. Medema cultura e religiun.
 Ina cumparsa en uorden e naturalmain qualificaziuns da caracter.
 «Mobein, sco jeu pos giudicar nossa feglia vegn ella struschamein a dar ord canvau», gi
 igl um losch encunter sesez, cuntents cun negin dapli che cun sesez.¹³¹⁶
 (Bertogg, 1993, 84).

Hier wird klar, in welcher Rolle sich der Vater in dieser Familie sieht: Er ist das Oberhaupt. Er legt die Regeln fest, die anderen haben ihm zu gehorchen. Eine Abweichung von diesen Regeln ist für ihn gar nicht denkbar, weswegen er davon ausgeht, dass seine Tochter einen passenden Mann nach Hause bringt. Als er den Freund seiner Tochter sieht, stösst er sie von sich (sie wollte ihn zur Begrüssung freudig umarmen), beschimpft sie als «Parleral!»¹³¹⁷ (ebd. 85) und

1313 «[D]ass er nicht wollte, war ihre Zurechtweisung, die Zurechtweisung der Mariarta» (VC).

1314 «Die Beziehung dauert, auch wenn sie nicht dauerhaft ist» (VC).

1315 «Wie klein die Welt geworden ist und wie wenig die Grenzen gültig sind in Liebesdingen» (VC).

1316 «Die wichtigsten Punkte waren: Ordentliche Schulung und sicheres Einkommen. Gleiche Kultur und Religion. Ein ordentliches Aussehen und natürlich ein guter Charakter. Aber so wie ich unsere Tochter kenne, wird sie sicher nicht aus der Reihe fallen», sagt der stolze Mann zu sich selbst, mit niemandem mehr zufrieden als mit sich selbst» (VC).

1317 «Zigeunerin, Pack, Gesindel» (VC).

verlässt das Haus. «Wenn die Familie ein Mikrokosmos des Königreichs und der Familienvater sein Oberhaupt ist, dient das Verhalten von Frau und Kindern (‘Untertanen’ des Vaters) als Spiegel seiner Autorität und Herrschaftseignung» (Bernau, 2007, 139). In diesem Sinn sieht der Vater das Verhalten seiner Tochter als Infragestellen seiner Autorität und Herrschaft. Kritik an dieser Vorstellung wird in den folgenden Zeilen gemacht:

Il bab ei staus ferms en sia cuntraversa metta. Per el era la caussa rugalada.
Il bab ei staus ferms, schi ferms, che mumma e feglia han calau da rir.
Igl um ei staus ferms, schi ferms ch’el mava alla finala sez cul tgau a bass.
Schi ferms, ch’el ha giu breigia da destruir il mir ch’el veva baghegiau denter sia feglia ed el – cun in sulet plaid. Crap per crap, carpel per carpel, ha igl um ferm e losch stuiu sedi-staccar precautamein dil mir, entochen ch’el ha puspei astgau mirar els egls a sia feglia¹³¹⁸ (Bertogg, 1993, 86).

Die Kritik am Vater wird in der dritten Zeile auf eine Kritik am Mann ausgeweitet. Im Grunde findet sich hier eine Kritik an jenem Konzept, dass heute «toxic masculinity» genannt wird und unter dem nicht nur die Frauen, sondern (wie hier gezeigt wird) schlussendlich auch die Männer selbst zu leiden haben.

Im Text wird ausserdem die patriarchale Kultur in der westlichen Gesellschaft mit der patriarchalen Kultur in der persischen Kultur verglichen, dies indem mehrfach die Perspektive des Freundes Umaia eingenommen wird. Seine ersten Worte zur Mutter lauten denn auch, dass der Besuch bei einer «matta» ein Versprechen sei (ebd. 84). Für den Vater hätte er eine ähnliche Aussage vorbereitet gehabt (ebd. 85), doch er kommt nicht dazu, sie auszusprechen (ebd. 85). Weiter stellt er verwundert fest, dass Corina sich zuhause sehr frei und offen verhält, anders als er sie bisher kennengelernt hat: «Ei quei bein il dretg e la libertad dalla dunna cristiana da selegrar aviartamein, spontanamein e da fierer tut las retenentschas a cantun?»¹³¹⁹ (ebd. 85). Aufgrund der Reaktion des Vaters schliesst er dann jedoch «che las leschas da famiglia seigien en Svizra alla fin pauc otras ch’en Persia»¹³²⁰ (ebd. 86). Eine Feststellung, die so stehengelassen wird.

Der Text *Candailas sainza flomma* von Margarita Uffer setzt sich ebenfalls kritisch mit den Anforderungen auseinander, die von Eltern an ihre Töchter gestellt werden (Uffer, 1983) – wenn auch auf andere (weniger moderne) Weise. Protagonistin ist eine Tochterfigur, die ledig ist und dies wohl auch bleiben wird. Die Schuld dafür wird der Mutter der Frau respektive den hohen Anforderungen zugeschoben, die an potenzielle Ehemänner gestellt wurden, da die Frau Erbin eines grossen und edlen Hauses (im wörtlichen und übertragenen Sinn) ist:

1318 «Der Vater war stark in seinem stummen Widerspruch. Für ihn war die Sache erledigt.

1319 Der Vater war stark, so stark, dass Mutter und Tochter aufhörten zu lachen.

Der Mann war stark, so stark, dass er am Ende selbst mit gesenktem Kopf ging.

So stark, dass er Mühe hatte, die Mauer einzureißen, die er zwischen sich und seiner Tochter aufgebaut hatte – mit einem einzigen Wort. Stein für Stein, Kiesel für Kiesel, musste der stolze und starke Mann sich vorsichtig von der Mauer lösen, bis er seiner Tochter wieder in die Augen sehen durfte» (VC).

«Ist dies das Recht und die Freiheit der christlichen Frau sich offen und spontan zu freuen und alle Zurückhaltungen von sich zu werfen» (VC).

1320 «[D]ass die Familienregeln in der Schweiz letzten Endes kaum anders sind als in Persien» (VC).

Ena tgesa greva erigl, stgeira, fatga per mussar la retgezza, igl bainstar, ena tgesa tgi sumagliva la mamma, grassa e sieira da sasezza, bain paschantada. E cur tgi s'ancursche van tgi nivan vurdos scu candidats per ena miridaglia, gevigl per sies fatg e na turnavan betg ple. Igl S. era ia anfign Gianevra, tant vev'el tschiff igl spivez. La matta, cun la si'musica, ea, glez bain, ma piglier se givì en tal tgesamaint cun aint la seira grassa, bain paschantada e sieira da sasezza!¹³²¹ (Uffer, 1983, 78f.).

So wird die junge Frau nach und nach zur «fantschela da si'mamma»¹³²² (ebd. 80).

Die Erzählerin der Geschichte ist eine junge Frau, die mit der (mittlerweile nicht mehr so jungen) Protagonistin aus Mitleid musiziert. Die Frau wird zwar nie so bezeichnet, doch es ist klar, dass ihr das Schicksal einer alten Jungfer droht. Am Ende der Erzählung betrachtet die Erzählerin einen Adventskranz, der im Haus nie entzündet wird und nur zu Dekorationszwecken («nuntutgeia», unberührt) dasteht, eine Metapher für die alte Jungfer im Haus. Der Kranz warte darauf, «da scaldar igl Nadal d'ena matta nuntutgeida, tgi sainza flomma spetga»¹³²³ (ebd. 82). Anstelle des stereotyperen und negativ konnotierten Bildes der verwelkten Blume für die alte Jungfer wird hier das Bild der unangezündeten Kerze verwendet, ein Bild, das sich auch darin unterscheidet, dass bei der Kerze immer noch die Möglichkeit des Entflammens besteht. Eine verwelkte Blume jedoch kann nicht wieder erblühen. Das Bild ist somit hoffnungsvoller, es stellt ein späteres Happy-End für die alte Jungfer in Aussicht, wenngleich sich die Frage stellt, ob dasselbe Bild auch für eine ältere alte Jungfer gebraucht worden wäre.¹³²⁴

Nogal stellt fest, dass die vormodernen Rollenzuweisungen im Familiengeflecht (sprich die Ausrichtung des Ideals für die Töchter an der Mutterrolle), die noch in den ausgehenden 1970er- und anfangenden 1980er-Jahren auffallend häufig waren, in den 1990er-Jahren zunehmend verschwinden (Nogal, 2014, 227). Auch in der rätoromanischen Literatur finden sich traditionelle Rollenbilder und Ideale noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Allerdings existiert inmitten vieler traditionell orientierter Texte mit *Temp scabrus* von Anna Pitschna Grob-Ganzoni (Grob-Ganzoni, 1985) ein Beispiel für eine sehr viel modernere Auffassung in Bezug auf die Möglichkeiten junger Frauen. Gezeigt wird zum einen das Leben einer Mutter (Tina) mit ihren mehr oder weniger erwachsenen Kindern, zum anderen das Leben der jungen Frau Alice, die im Laufe der Geschichte mit Tinas Sohn Toni zusammenkommt. Die Erzählung lebt von der Konfrontation einer eher traditionellen, älteren Generation mit den Ansichten der jüngeren Generation.

1321 «Ein schweres Haus war es, dunkel, erbaut um den Reichtum, den Wohlstand zu zeigen, ein Haus, das der Mutter ähnelte, dick und selbstsicher, wohlgenährt. Und als sie merkten, dass sie als Kandidaten für eine Ehe in Betracht gezogen wurden, gingen sie ihrer Wege und kehrten nicht mehr zurück. Der S. ging bis nach Genf, so sehr scheute er sich. Das Mädchen mit seiner Musik, ja, das schon, aber sich so einen Haushalt mit der dicken, wohlgenährten, selbstsicheren Schwiegermutter auf die Schultern zu laden!» (VC).

1322 «Dienstmädchen ihrer Mutter» (VC).

1323 «[D]ie Weihnacht eines unberührten Mädchens zu wärmen, die ohne Flamme wartet» (VC).

1324 In älteren Texten findet sich die Figur der alten Jungfer eher als (drohendes oder echtes) Schicksal jüngerer Frauenfiguren (namentlich der Jungfrau), so zum Beispiel in *Levzas petras* (Deplazes, 1961). Oder dann findet sich das Frauenbild in Nebenrollen und oftmals – wie bereits im Kapitel zur Denkfigur der Mutter erwähnt – in einer mütterlichen Rolle, so etwa die onda Zia in *Paul Luziet e sias marletgas* (Gadola, 1956) und in den vielen übrigen, einzeln erschienenen Erzählungen zum Protagonisten Paul Luziet von Guglielm Gadola.

So möchte die Tochter Alice zum Beispiel in eine Wohngemeinschaft ziehen, was für ihre Mutter nicht in Frage kommt:

«[...] Quella dischonur nu vularost ans fer!
 Üna vita uschè schlascheda!»
 «Forsa vivane lo in möd pü cristianaivel cu nus in üna uschéditta buna famiglia.»
 «Eau'm dumand bain che cha tü hest da criticher vi da nossa famiglia? Nu lavurainsa,
 nu fainsa nos dovar, nu vivainsa in tuott'onur?»
 «Schi, schi quelo bain; dovar e lavur ed onur, que es per te l'evangeli. Scha tü fessast tuot
 que cha tü fest almain our da persvasiun, our da plaschair, our d'amur, ma na, tü fest
 tuot be perche cha que's fo, perche cha tü voust impuoner, fer üna buna impreschiun,
 giuver üna rolla.»¹³²⁵ (Grob-Ganzoni, 1985, 17).

Die Orientierung der Mutter an gesellschaftlichen Vorstellungen, die sie dann auf ihre Kinder überträgt, wird hier von der Tochter scharf kritisiert. Es wird klar gemacht, dass die Wünsche, die die Mutter für das Leben ihrer Tochter hat, nicht wirklich in deren Sinn sind, sondern dass es dabei lediglich um die Ehre der Familie geht. Die Tochter, beziehungsweise die junge Frau hat demnach eine Funktion zu erfüllen: Sie soll das Ansehen der Familie steigern oder zumindest bewahren. Dies, indem sie den traditionellen Rollenvorstellungen folgt, bis zur Ehe bei den Eltern wohnen bleibt und sicher nicht mit fremden Männern zusammenwohnt – was ihre Jungfräulichkeit und somit die Integrität der Familie gefährden könnte. Im Gespräch entlarvt die Tochter die Mutter als Heuchlerin, indem sie ihr vorwirft, sich in Bezug auf ihr Leben nur an der Meinung anderer zu orientieren.

Gleichzeitig finden sich auch Szenen, in denen Alice ihre Kritik an der Mutter relativiert, beziehungsweise die Mutter zu verstehen versucht:

Amur? Schi quella ho Alice adüna arvschieu. Sia mamma cun sieu fatschögn pedant la
 do sülla gnierva, que es vaira. Però ella ho adüna pissero cun amur per sia famiglia, nun
 ho s-chivieu ne paina ne fadia. Füss ella dvanteda otra, sch'ella vess guardo dapü sül
 egen bsögn? U scha la famiglia la vess resguardeda dapü? U d'eira que in ella, sieu carac-
 ter da criticher, da plaundscher, dad esser melcuntainta?¹³²⁶ (Grob-Ganzoni, 1985, 36).

¹³²⁵ «Diese Schande willst du uns nicht bereiten! Ein so sittenloses Leben!

«Vielleicht leben sie dort in einer viel christlicheren Weise als wir in einer sogenannten guten Familie.»

«Ich frage mich schon, was du an unserer Familie zu kritisieren hast? Wir arbeiten, wir tun, was wir sollen, leben wir nicht ehrenvoll?»

«Doch, doch das schon; Pflicht und Arbeit und Ehre, das ist für dich das Evangelium. Wenn du alles, was du tust wenigstens aus Überzeugung tätest, aus Freude, aus Liebe, aber nein, du machst alles nur, weil man es tut, weil du imponieren willst, einen guten Eindruck machen, eine Rolle spielen» (VC).

¹³²⁶ «Liebe? Ja, die hat Alice immer bekommen. Ihre Mutter mit ihrem pedantischen Eifer geht ihr auf die Nerven, das ist wahr, aber sie hat immer liebevoll für die Familie gesorgt, hat weder Anstrengung noch Mühe gescheut. Wäre sie anders geworden, wenn sie mehr auf ihre eigenen Bedürfnisse geachtet hätte? Oder wenn die Familie mehr auf sie geachtet hätte? Oder lag es in ihrem Charakter zu kritisieren, zu jammern, unzufrieden zu sein?» (VC).

Alice hat eigene (andere) Vorstellungen vom Leben, auch wenn sich diese erst im Lauf der Erzählung entwickeln. Sie möchte ihr Leben geniessen, vielleicht Reisen, oder ein kleines Geschäft aufmachen oder doch etwas ganz anderes: «In mincha cas, eau vögl viver mia vita, nu vögl be fer da sumbriva per qualchün, niauncha per ün hom»¹³²⁷ (ebd. 53). Auch wenn sie also noch nicht genau weiss, was sie machen will, so ist ihr klar, dass sie ihr Leben nicht nach einem Mann ausrichten möchte. Diesem Grundsatz bleibt sie bis zum Ende der Erzählung treu. Sie verliebt sich zwar in Toni und kommt mit ihm zusammen, am Ende der Erzählung geht sie jedoch auf eine Reise – ohne ihn («Per el es que cler ch'ea, la duonna, d'he da m'adatter. Perche na el? Eau vegn sainza el»¹³²⁸ (ebd. 132). Es bleibt offen, ob die beiden zusammenbleiben, jedoch gehen sie hoffnungsvoll auseinander («Que sun dvanto duos dis chi'l's haun do darcho confidenza vicendaivla, e cur cha Alice es partida il terz di, as haune separos cun nouv curaschi»¹³²⁹ (ebd. 135). Sowohl der ganze Text als auch das Ende von *Temp scabrus* sind als Erweiterung, ja gar als Neuorientierung in Bezug auf die gesellschaftlichen Anforderungen an junge Frauen zu betrachten. Die Ausgestaltung einer eigenen Identität, die weibliche Selbstbestimmung wird durch den optimistischen Ausgang der Erzählung höher gewichtet als die traditionelle Ausrichtung weiblicher Lebensentwürfe an jenen der Männer.

Viele Texte wie *La concubina* und *Candeila sainza flomma* propagieren die Ehe als einzige legitimen und erfüllenden Weg für eine junge Frau, auch wenn die Art und Weise, wie diese Anforderungen an die jungen Frauen herangetragen werden, teilweise kritisiert werden. Weiter zeigen Texte wie *Temp scabrus* zeitgleich bereits alternative Lebensentwürfe und Möglichkeiten für junge Frauen auf.

Eine oft vergessene, aus katholischer Sicht legitime Alternative zur Ehe stellte die ewige sexuelle Enthaltsamkeit (Jungfräulichkeit) dar – der Ordensstand. Die Aufgaben, die Ordensschwestern verrichteten, wurden als Dienst am Mitmenschen und somit als Ersatz für die Mutterrolle gesehen (Berther, 2005, 101), womit sich die Ordensschwester als Leitbild im Grunde in die Denkfigur der Mutter einreihet. Berther beschreibt, dass sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Surselva viele junge Frauen für diese Alternative zum Ehestand entschieden. Dies wohl nicht, weil sie sich in einer Mutterrolle sahen, sondern weil dieser Weg jungen Frauen eine Möglichkeit bot, sich beruflich in Bereichen weiterzubilden, die sonst nicht erreichbar waren: «Hier konnte sich die Frau weiterbilden, in der Öffentlichkeit auftreten und Verantwortung übernehmen, sowie als Missionarin fremde Länder bereisen» (Berther, 2005, 102).

In der untersuchten Literatur findet sich die Figur der Ordensschwester oder Nonne jedoch wenig bis gar nicht. In *La Famiglia Danton* von Donat Cadruvi ist die Schwester der inhaftierten Protagonistin Nonne («muniesa»). Sie arbeitet in Afrika und «educheschla ils paupers e gida ils malsauns»¹³³⁰ (Cadruvi, 1972, 415) – womit hier also ein Ideal reproduziert wird,

1327 «Auf jeden Fall will ich mein Leben leben. Ich will nicht der Schatten von jemandem sein, nicht einmal von einem Mann» (VC).

1328 «Für ihn ist klar, dass ich als Frau mich anpasse. Warum nicht er? Ich gehe ohne ihn» (VC).

1329 «Es wurden zwei Tage, die ihnen wieder gegenseitiges Vertrauen brachten, und als Alice am dritten Tag abreiste, gingen sie mit neuem Mut auseinander» (VC).

1330 «[Sie] erzieht die Armen und hilft den Kranken» (VC).

sowohl in Bezug auf die Rolle der Frau als auch auf die Figur der Nonne. Allerdings spielt die Figur keine aktive Rolle im Text, sie wird nur beiläufig erwähnt – möglicherweise auch, um die Figur des Protagonisten, der unter Mordverdacht im Gefängnis sitzt, zu kontrastieren.

Jedoch zeigen auch kurze und beiläufige Erwähnungen in der Literatur, dass die Vorstellung der Unschuld sowohl für literarische Figuren in der Rolle der Nonne als auch in jener der alten Jungfrau substanzial ist. So zum Beispiel ist dies ersichtlich aus einem Abschnitt in Rico Tamborninos *Il scutinem da las olmas*, wo geschildert wird, wer wann und wie zur Beichte geht:

Cartents che valevan per pli u meins innocents sco per exempl mattauns veglias, mu-niessas, vegliuords e precommunicants mavan surtut avon las fiascas e duront la cureisma a prender penetienzia. Per tut ils auters carschi e miezcarschi – vul dir surtut per giuve-nots ed umens sil meglier – tunscheva in tal ritmus mai e pli mai¹³³¹

(Tambornino, 2018, 125).

Dass es auch anders geht, zeigt die Übersetzung eines Kloster-Krimis von Eric Sheperd mit dem Titel *Il mazzament en claustra* (Shepherd & Camenisch, 1966) im *Calender Romontsch* von 1966. Hier finden sich mehrere interessante Nonnenfiguren, die das Ideal der Unschuld und Selbstaufopferung karikieren, parodieren und teilweise auch kritisieren. Allerdings ist der Text originalsprachlich Englisch und kann für diese Untersuchung nicht berücksichtigt werden. Trotzdem ist wohl erwähnenswert, dass der Kloster-Krimi so beliebt gewesen zu sein scheint, dass 1970 ein zweiter Teil erschienen ist, *Puspei in mazzament en claustra* (Shepherd & Coray, 1970) – diesmal sogar mit einer ermittelnden Polizistin in einer Hauptrolle.

Bemerkenswert in Bezug auf die Darstellung von Weiblichkeit ist auch Rut Ploudas *Verd s-chür* (Plouda, 2020), im Besonderen die darin enthaltene Erzählung *Auas* (Plouda, 2020, 23–27).¹³³² Sie ist deshalb interessant, weil die Protagonistin Anna eine (junge?) Frau ist, die keinerlei enge Beziehungen zu unterhalten scheint – weder zu Männern noch zu Frauen. Nur schon dadurch widersetzt sich die Darstellung den gesellschaftlichen Vorstellungen an eine junge Frau. Anna ist mehr oder weniger allein, hat jeweils nur kurzen Kontakt zu einer Buchverkäuferin, einer Kinokassierin und einem Kellner.¹³³³ Sie wohnt in einem Studio über einer belebten Gasse, wobei impliziert wird, dass sie noch nicht lange dort wohnt oder aber, dass die Verwaltung schlecht

¹³³¹ «Gläubige, die als mehr oder weniger unschuldig galten, wie zum Beispiel alte Jungfern, Nonnen, Uralte oder noch nicht Kommunierte, gingen vor allem vor den Feiertagen und während der Fastenzeit zur Beichte. Für alle anderen Erwachsenen und Halberwachsenen – das heisst vor allem für die Halbwüchsigen und für die Männer im besten Alter – reichte ein solcher Rhythmus nie und nimmer» (VC).

¹³³² *Verd s-chür* (Plouda, 2020) enthält fragmentarische Kurzprosa. Die wenigsten Texte kann man als Kurzgeschichte im herkömmlichen Sinne bezeichnen, am ehesten wohl noch die hier erwähnte Geschichte *Auas*, in der das Wasser in all seinen Formen, Melodien und Rhythmen als Medium des Gedächtnisflusses motivisch im Zentrum steht.

¹³³³ Im Buch handelt noch eine weitere Erzählung von einer Figur namens Anna. Es wird jedoch nicht klar, ob es sich dabei um dieselbe Figur handelt. In *Bras-cher* (Plouda, 2020, 45–46) sitzt Anna alleine in einer Hotelhalle und glaubt aus dem Stimmengewirr eine bekannte Männerstimme zu hören, die sie erregt. Die Stimme verliert sich jedoch wieder. Als Anna aus dem Sessel aufsteht, ist die Glut verglimmt (was zweideutig ist, bezieht sich das Bild doch sowohl auf die Glut im Kamin als auch auf die Glut in Annas Innerem). Im nur in der deutschen Übersetzung *Moosgrün* (Plouda, 2021) enthaltenen *Boléro* ist Anna ebenfalls alleine und hört Musik (wahrscheinlich Ravels *Boléro*), die sie erfüllt, zerreißt und dann wieder zu erfüllen beginnt.

ist. Ein Hahn tropft und wird nicht repariert. In zwei Rückblenden werden eine Erinnerung an den Vater geschildert (die beiden gehen Hand in Hand zusammen durch das Dorf) und eine Erinnerung an eine Beerdigung eines alten Mannes, den sie nicht gut kannte. Anna scheint in ihrem Studio mehr oder weniger vor sich hinzuleben. Sie geht einkaufen, macht Salat, schaut fern. Sie geht mehrmals ins Kino, augenscheinlich in den gleichen Film, weil ihr die Frau darin gefällt. Danach geht sie in eine Bar und trinkt einen Martini. Am Ende der Erzählung wird klar, dass die Frau wahrscheinlich zum Schreiben in der Wohnung war, möglicherweise in einer Art Atelieraufenthalt absolvierte. Sie denkt an den Himmel in den Bergen, liest durch, was sie geschrieben hat, zerreißt die Blätter und reist danach ab. Der Schluss – «Ella serra l'üscht culla clav e tira sü la capuza da seis mantel da plövgia. Ils stivals nun ha'la comprà»¹³³⁴ (ebd. 27) – deutet an, dass das Klima für die junge Frau hier nicht das richtige war, um sich künstlerisch zu betätigen.¹³³⁵ Implizit kommt das Motiv der Frau vom Land, die in der Stadt nicht gedeihen kann, zum Ausdruck. Sie reist möglicherweise aber auch ab, ohne es richtig versucht zu haben (ohne die Gummistiefel gekauft zu haben, die es in der regnerischen Stadt offenbar braucht).

5.4.8 Gesellschaftliche Anforderungen: Aussehen

Junge Frauen sind nicht nur mit Anforderungen an ihr Verhalten, beziehungsweise an ihren Werdegang konfrontiert, sondern auch mit Anforderungen an ihr Äusseres. In der Literatur werden diese auf vielfältige Art und Weise verarbeitet.

In *Temp scabrus* (Grob-Ganzoni, 1985) wird die junge Tochter Gabriella beispielsweise damit konfrontiert, dass ihre Kleidung nicht dem entspricht, was man von einer jungen Frau erwarten kann. Die Mutter Tina spricht sie darauf an, woraufhin sie erwidert:

«Ma, mamma, que sun tuot exteriuriteds d'üngüna importanza. Nun hest tü adüna dit, cha quellas sajan secundarias? Perche dessi am vstir scu tuots? Na, eau nu vögl! Que es lungurus. Oramai quella moda nu'm plescha. Eau vögl trer aint que chi correspuonda a me. – Der in ögl? Eau stögl imprender ad avair il curaschi dad esser eau stessa. Üna noscha impreschiun fatschi be a filisters. Scha qualchün am cundanna pervi da quists, mieus vstieus, schi m'es que listess. Alura es que glieud chi nu m'interessa.»

Suot che influenza es Gabriella? Perche nun ho ella üngün sentimaint per que chi'd es ün pò bel, ün pò amabel, que chi'd es dezaint? Cun da quists impiissamaints as turmantava la mamma¹³³⁶ (Grob-Ganzoni, 1985, 21f.).

¹³³⁴ «Sie schliesst die Tür ab und zieht die Kapuze des Regenmantels über den Kopf. Die Stiefel hat sie nicht gekauft.» (Plouda, 2021, 33).

¹³³⁵ Auch die Texte *Üna prouva* (Plouda, 2020, 98–100) und *Eu pudess scriver* (Plouda, 2020, 20–21) aus *Verd s-chür* handeln vom Schreiben. *Üna prouva* beschreibt eine junge Frau auf ihrem Weg Schriftstellerin zu werden. Sie publiziert ein erstes Gedicht, ein erstes Buch und fragt sich doch immer wieder, was denn nun ein guter Text sei. Am Ende steht wieder ein neuer Versuch.

¹³³⁶ «Aber, Mutter, das sind alles Äusserlichkeiten ohne Bedeutung. Hast du nicht immer gesagt, dass diese unwichtig seien? Warum sollte ich mich kleiden, wie alle anderen? Nein, das möchte ich nicht. Das ist langweilig. Außerdem gefällt mir diese Mode nicht. Ich will anziehen, was zu mir passt. – Auffallen? Ich muss lernen, den Mut zu haben, ich selbst zu sein. Einen schlechten Eindruck mache ich nur den Philistern. Wenn mich jemand deswegen verurteilt, wegen meiner Kleidung, dann ist mir das gleich. Dann sind das Leute, die mich nicht interessieren. Unter welchem Einfluss steht Gabriella? Warum hat sie kein Gefühl dafür, was schön ist, lieblich, dezent? Mit solchen Sorgen quälte sich die Mutter» (VC).

Die Mutter wünscht sich, die Tochter möge sich etwas schöner und lieblicher kleiden, während es der Tochter wichtig ist, Kleidung zu tragen, die ihr entspricht. Sie möchte sie selbst sein, wie sie sagt. Ob sie damit auffällt, ist ihr egal. Die Tochter weigert sich also, sich einem bestimmten Ideal («amabel, dezaint») entsprechend zu kleiden. Sie widersetzt sich gesellschaftlichen Vorstellungen, was wiederum die Mutter vor den Kopf stösst, die dies nicht verstehen kann. Gemäss den Vorstellungen der Mutter (und der Gesellschaft) hat eine junge Frau sich schön, aber schlicht zu kleiden.

Während sich in *Temp scabrus* durch die Gegenüberstellung der beiden Meinungen nicht wirklich eine Präferenz für die Meinung der einen oder anderen Figur identifizieren lässt (möglicherweise tendiert der Text leicht zur Seite der Tochter, da deren Argumenten mehr Raum gegeben wird), finden sich in der zeitgenössischen rätoromanischen Literatur jedoch auch viele Texte, die klar für ein bestimmtes Ideal Stellung beziehen – so zum Beispiel bei Vic Hendry. In *La zuclera* («Das zerlumpte Weib», VC) von Vic Hendry (Hendry, 1983, 64–67) zeigt sich, dass die (vermeintliche) Vernachlässigung des Äusseren bei jungen Frauen als verwerlich angesehen wird. Beschrieben wird eine junge Frau, die sich (ähnlich wie Gabriella in *Temp scabrus*) dem traditionellen Schönheitsideal widersetzt:¹³³⁷ sie trägt zerrissene Jeans, nicht zusammenpassende Stulpen und einen Palästinenserschal. Der Text ist aus Sicht des Lehrers der jungen Frau geschrieben, der ihr Verhalten und Aussehen klar negativ bewertet und den Niedergang der jungen Frau am Ende mit ebendiesem nonkonformen Verhalten in Verbindung bringt. Der Text ist somit auch ein weiteres Beispiel für die Abstrafung einer jungen Frau mit nonkonformem Rollenverhalten.

Weiter findet sich in Vic Hendrys Texten eine klare Tendenz zugunsten bescheidener, dezenter Kleidung. Schönheit, beziehungsweise vor allem der Wunsch, schön zu sein oder sich schön zu machen, wird verurteilt, wie im bereits in Kapitel 5.4.4 erwähnten Text *Per ina buglia da lentelgia* (Hendry, 1976, 83–91):

La giuvna fuva buca mo stada tier la frisunza e schau ondular, anzi, ella veva schau pendrer vidlunder ina cua, ina cuma en fuorma da veschla. Tgei emporta ei, sche la cuma ei faulsa. Ch'ella stetti bein ei impurtont. En scadin cass ha ella custau in tschuat raps. Quei che cuosta nuot vala nuot¹³³⁸ (Hendry, 1976, 83).

Co ellas fuvan bialas, las mamsellas, cu ellas ein vegnidas. En lur rassas schubras da colur varionta. E secapescha las tualettes ed ils parfums. Tut rauba da nui. [...]
Ils ins schevan ch'eい seigi in bi mirar¹³³⁹ (Hendry, 1976, 86f.).

1337 Sie widersetzt sich auch den gängigen Verhaltensnormen für junge Frauen: Sie widerspricht dem Lehrer und anderen Erwachsenen etc.

1338 «Die junge Frau war nicht nur beim Friseur gewesen und hatte sich das Haar locken lassen, sie hatte sich sogar einen Schwanz anhängen lasse, eine gekringelte Mähne. Was macht es, wenn die Mähne falsch ist. Dass sie gut aussieht, ist wichtig. Auf jeden Fall hat sie eine Stange Geld gekostet. Was nichts kostet, zählt nichts» (VC).

1339 «Wie sie schön waren, die Mamsells, als sie kamen. In ihren sauberen Kleidern in unterschiedlichen Farben. Und natürlich die Toilette und die Parfums. Alles feinste Ware. [...] Die einen sagten, es sei schön anzusehen» (VC).

Eitelkeit wird in direkten Kontrast zur weiblichen Sittsamkeit gestellt. Schönheit ist nur erlaubt, wenn sie rein und natürlich ist und mit Sitte und Anstand daherkommt. Ist dies nicht der Fall und wird die Schönheit nur durch künstliche Mittel erworben, ist sie verwerflich und nicht von langer Dauer:

Cuninaga suvegnan ils cups dallas frisuras enqual furcetta. Tscheu e leu setacca ina vadeglia sil frunt. Ils cavels han buca pli il tien dalla sera. Il parfum ei untgius. Enstagl s'igniva il fried da tubac viaden ella cavellera. Las stellas dil suadetsch fan runas atravers las vestas. Ella foppa dalla gaulta brischa in tac tgietschen, in tac tissi sco il tgau d'in zulprin. Ellas fauldas secaveglia il garetg¹³⁴⁰ (Hendry, 1976, 89).

Das Nebeneinander dieser beiden Ideale zeigt analog zur erotischen Jungfräulichkeit, ein weiteres Paradoxon in Bezug auf die gesellschaftlichen Anforderungen, die an junge Frauen gestellt werden: Sie haben zwar schön zu sein, dürfen sich dies jedoch nicht wünschen und sich dessen auch nicht bewusst sein.

Die Sündhaftigkeit der Eitelkeit, die sich in den Texten Vic Hendrys findet, ist zum einen mit dem religiösen (und vor allem katholischen) Kontext zu erklären. Andererseits hat das Ideal der natürlichen Schönheit gerade im ländlichen und alpinen Umfeld noch einen anderen Ursprung. So hatten Aussagen wie die folgende eines deutschen Reisenden 1799, bei der Prägung eines bündnerisch-ländlichen Verständnisses von Weiblichkeit erheblichen Einfluss:

Die [Bündner, VC] Frauen habe [sic] eine grosse Milde, Jungfräulichkeit und Leichtigkeit, Anmut und Anstand. Von Schminke und Schönheitspflästerchen weiss man hier nichts. Nur die Buhlschwestern zu Chur, Cleve [Chiavenna] und Sonders bekleben ihre bleichen Gesichter mit diesem Schmutz (Bodmer-Gessner, 1973, 11f.).

Das bereits von Lucia Walther festgestellte Phänomen, dass gerade in älteren Texten (vor den 1980er-Jahren) selten von äusseren Werten und von der Pflicht schön sein zu müssen, die Rede ist (Riatsch & Walther, 1993b, 601), lässt sich wohl unter anderem darauf zurückführen. In älteren Texten wird oftmals die Modetorheit der Frauen gegeisselt – und zwar sowohl von Männern (siehe oben) als auch von Frauen.¹³⁴¹ Bei beiden Geschlechtern finden sich Beispiele des hartnäckigen Klischees der schönen, aber dummen Frau.

Erst ab den 1980er-Jahren finden sich vermehrt Texte, die sich mit den Anforderungen an das Aussehen der Frau kritisch auseinandersetzen. Einer davon ist der bereits zitierte Text *Temp scabrus*. Die Kurzgeschichte *La matta aint il spievel* von Irma Klainguti (Klainguti, 1987) beschreibt die Auseinandersetzung einer jungen Frau mit sich selbst und ihrem Aussehen, wo-

¹³⁴⁰ «Mit einem Mal zeigen sich Lücken im schön frisierten Haar. Hier und dort klebt eine Strähne an der Stirn. Die Haare haben nicht mehr den Halt des Abends. Das Parfum ist verflogen. Stattdessen nistete sich der Tabakgeruch im Haar ein. Die Schweißtropfen hinterlassen Linien auf den Wangen. Im Wangengrübchen brennt ein roter Fleck, ein giftiger Fleck wie der Kopf eines Streichholzes. In den Falten nistet sich die Begierde ein» (VC).

¹³⁴¹ Walther analysiert zum Thema Aussehen und weibliche Autorinnen einige Gedichte (Riatsch & Walther, 1993b, 601ff.).

bei stellvertretend der Spiegel als Hassobjekt beziehungsweise Feindbild («inimih müt»,¹³⁴² ebd. 59) inszeniert wird. Der Spiegel wird hier zu einer Person gemacht, die alte Zeiten, alte Wertvorstellungen verkörpert.¹³⁴³ Gleichzeitig ist er es, der der jungen Frau («matta») ein unerwünschtes Spiegelbild ihrer selbst liefert: «Lungia, lungia e megra, propi üna staungia, cun chavels scu'ls puorfs da nos üert (eau chi vess uschè gugent marüschlas scu Felicitas) e'l fil d'fier franco intuorn mieus daints – correctura!»¹³⁴⁴ (ebd. 59). Dem Mädchen erscheint ihr Körper zu lang und zu dünn, was impliziert, dass sie sich einen fraulicherem, weniger knabenhafte Körper wünscht. An ihrem dreizehnten Geburtstag entscheidet sie sich, sich diesem Spiegel(bild), dem «inimih da mi'infanzia»¹³⁴⁵ (ebd. 59), zu stellen. Stück für Stück betrachtet sie sich, Nase, Wangen, Stirn, Haare, Mund, Augen. Sie ist zwar nicht gänzlich zufrieden, aber auch nicht unzufrieden («Niauncha uschè mela», «Almain ün cuffüert!»¹³⁴⁶, ebd. 60) Als sie zu den Augen kommt, wird sie von ihrer Mutter gerufen, sie entscheidet sich jedoch, diesem Ruf nicht Folge zu leisten:

Che terribel quist clamöz da mia mamma. Cura mē imprendan ils creschieus a na disturber ils iffaunts in mumaints decisivs scu güsta quist [...]. Ma, mamma nu ho aucha mē ingiuvin quels mumaints ch'eau drov per me, be per me, inua ch'eau vögl chatter our qualchosa, minutus scu güsta quistas cò davaunt il spievel inimih. Eau decid, bod per la prüma vouta da nu fer per cumand e güsta uossa saint eau aint in me ch'eau am distach da qualchosa e dvaint libra, ün sentimaint grandius dad independenza cula tres mieu corp, tres mi'orma, mez quella d'iffaunt, mez quella da duonna¹³⁴⁷ (Klainguti, 1987, 60).

Just in dem Moment vor dem Spiegel findet also eine Ablösung statt. Die junge Frau braucht Zeit mit sich selbst, und sie findet vor dem Spiegel das Selbstvertrauen, diese Zeit auch einzufordern, was zur Folge hat, dass sie sich freier fühlt, zwar noch nicht ganz Frau, aber doch auch nicht mehr ganz Kind. Sie stellt fest: «Marina, matta da tredesch ans, quista vista At appartegna per

1342 «[S]ummer Feind» (VC).

1343 «Que nun es be ün solit spievel, ün da quels cun ün miel vaider ed ün ram modest, na, el cun sieu ram d'or d'üna largezza extraordinaria sumaglia ad üna matrona, u meglder dit a tant'Amalia chi's fo valair as preschantand cun tuot il clinöz ch'ella posseda» (Klainguti, 1987, 59); «Das ist nicht nur ein einfacher Spiegel, einer von denen mit ein bisschen Glas und einem bescheidenen Rahmen, nein, er mit seinem aussergewöhnlich breiten Goldrahmen ähnelt einer Matrone, oder besser gesagt der Tante Amalia, die sich mit allem Geschmeide präsentiert, das sie besitzt» (VC).

1344 «Lang, lang und dürr, wirklich eine Bohnenstange, mit Haaren wie der Schnittlauch aus dem Garten (ich hätte so gerne Locken wie Felicitas) und der Draht, der sich um meine Zähne windet – die Zahnpange!» (VC).

1345 «Kindheitsfeind» (VC).

1346 «Gar nicht so schlecht», «Immerhin ein Trost» (VC).

1347 «Schrecklich, das Gerufe meiner Mutter. Wann lernen die Erwachsenen, die Kinder in entscheidenden Momenten wie diesem nicht zu stören [...]. Naja, Mutter hat noch nie gespürt, wenn ich einen Moment für mich brauche, nur für mich, wenn ich etwas herausfinden will, für Minuten wie diese hier, vor dem feindlichen Spiegel. Ich entscheide, wohl zum ersten Mal, dem Befehl nicht Folge zu leisten, und genau in diesem Moment spüre ich in mir, wie ich mich von etwas löse und frei werde, ein grandioses Unabhängigkeitsgefühl rinnt durch meinen Körper, durch meine Seele, halb jene eines Kindes, halb jene einer Frau» (VC).

adüna. Tuot es Tieu: il frunt memma ot, ils chavels, las massellas, il nes, ils ögls cun lur tschails, la buocha cun leivs e daints»¹³⁴⁸ (ebd. 61). Sie erkennt und akzeptiert sich selbst im Spiegel. In *Cumenzà hai in di fraid* von Rita Cathomas-Bearth (Cathomas-Bearth, 2015) wird die Selbstwahrnehmung einer jungen Frau in ein Abhängigkeitsverhältnis zum Liebesleben gestellt. Die Protagonistin verliebt sich in den 60er-Jahren in einen jungen Oberländer Elvis Presley. Und plötzlich stimmt nichts mehr an ihr:

Ti es in mantun da complexs. Ils chaluns èn memia gross, il venter memia radund. [...] Uras or stas ti devant il spievel e drizzas la frisura, emprovas or il fond-de-teint e l'emprim lefzogl. Ti ta laschas cussegliar da l'Annabelle e da la Brigitte tge ch'è moda, qualas ch'èn las dretgas mesiras dal corp, tge ch'è da far per prender giu. Ti mesiras ils chaluns, la taglia, il pèz. Nagut na constat cun las proporziuns idealas. Per l'emprima giada realiseschas ti quant pitschna che ti es¹³⁴⁹ (Cathomas-Bearth, 2015, 28).

Hier werden gleichzeitig die gängigen Schönheitsideale, die Unmöglichkeit, diesen zu entsprechen und die Medien (Zeitschriften wie *Annabelle* und *Brigitte*), welche diese propagieren, dargestellt. Im Vergleich zum vorherigen Text *La matta aint il spievel* zeigt sich auch, wie willkürlich beziehungsweise perfide diese Ideale jeweils sind. Während sich die Protagonistin bei Klainguti zu lang und zu dünn findet, findet sich diese hier zu klein und zu dick.¹³⁵⁰ Die Namensnennung der beiden Zeitschriften dient an dieser Stelle auch dazu, eine persönliche Verbindung zu eben diesen Medien zu suggerieren.

Während die junge Frau bis anhin mit sich zufrieden war, fördert die (mehr oder weniger unerwiderte Verliebtheit) ihre Unsicherheit. Sie sucht nach Fehlern an sich selbst, die sie beheben kann. Schminke, Lippenstift, Cremes und Parfums sollen ihr dabei helfen, tun es jedoch nicht wirklich, weswegen sie hofft, dass ihr Schwarm sie trotz der Makel liebt (ebd. 29).

Der Text ist konstant in der Du-Form geschrieben, die Erzählinstanz richtet sich also direkt an die junge Frau, als wäre diese eine nahe Verwandte oder Freundin (möglicherweise auch das zukünftige Ich¹³⁵¹), deren Veränderung sie dokumentiert beziehungsweise kommentiert. Am Ende wird die Liebe scheinbar doch noch erwidert, zumindest schreiben sich die beiden über Jahre hinweg viele Briefe (ebd. 32). Die ±junge Frau findet aus dem Unglück

¹³⁴⁸ «Marina, dreizehnjähriges Mädchen, dieses Gesicht gehört dir für immer. Alles gehört dir: die zu hohe Stirn, die Haare, die Wangen, die Nase, die Augen mit ihren Wimpern, der Mund mit Lippen und Zähnen» (VC).

¹³⁴⁹ «Du bist ein Komplexhaufen. Die Oberschenkel sind zu dick, der Bauch zu rund. [...] Stunden verbringst du vor dem Spiegel und richtest die Frisur, probierst fond-de-teint aus und den ersten Lippenstift. Du lässt dich von Annabelle und Brigitte dazu beraten, was modern ist, welches die richtigen Körpermasse sind, was du tun kannst, damit du abnimmst. Du misst deine Oberschenkel, die Taillie, die Brust. Nichts entspricht den Idealmassen. Zum ersten Mal fällt dir auf, wie klein du bist» (VC).

¹³⁵⁰ Während der Wunsch nach mehr Kurven gerade bei sehr jungen Frauen als Wunsch nach mehr Weiblichkeit und weniger Kindlichkeit gesehen werden kann, kann die Ablehnung derselben zum einen für eine Ablehnung der gesellschaftlichen Vorstellungen von Weiblichkeit (beziehungsweise die Ablehnung einer bestimmten Weiblichkeitsrolle) stehen (Köbler, 2005, 182), zum anderen aber auch für das Anstreben eines sehr bestimmtes Schönheits- und Weiblichkeitsideals. In *Cumenzà hai in di fraid* ist Letzteres der Fall, da auch beschrieben wird, wie sich die Protagonistin ausmisst und ihre Masse mit den Idealmassen vergleicht.

¹³⁵¹ Die Erzählinstanz befindet sich in der heutigen Zeit (sie erwähnt Youtube, ebd. 30), richtet sich jedoch an die junge Frau in der Vergangenheit.

heraus, was jedoch weniger mit der Liebschaft in Verbindung gebracht wird, als damit, dass sie Gedichte zu schreiben beginnt – und mit den Beatles:

Cun tia flomma vuls ti midar il mund, ir sin las barricadas, rumper si crustas, cumbatter l'establishment, demontar ierarchias ecclesiasticas e profanas. Ta deliberar sco dunna. Ti es ta dasdada¹³⁵² (Cathomas-Bearth, 2015, 32).

Die adoleszente Unsicherheit der jungen Frau wird also in diesem Text eher als Übergang auf dem Weg zur Reife und zur ‹Erweckung› der ‹befreiten› Frau beschrieben, als weiteres Hindernis, das überwunden werden muss und überwunden werden kann, durch Schreiben, durch Musik, durch (trauriges) Verliebtsein, durch Identitätsfindung.

Erst in ganz neuen Texten findet sich auch die Darstellung einer gewissen Selbstermächtigung beziehungsweise Selbstbestärkung durch Selbstverschönerung. Im Fragment *Eu pudess scriver* (Plouda, 2020, 20–21) schildert die Erzählinstanz ihre Beobachtungen über eine junge Frau, die sich ihr erstes Kleidungsstück kauft. Sie erwähnt die Käuflust (ein Klischee), jedoch in sehr unaufgeregter Weise. Die Unsicherheit der jungen Frau, die anfangs vorherrscht, wird durch das Kostüm, das sie anprobiert, gemindert. Es scheint ihr Selbstsicherheit zu verleihen, beinahe wie eine Rüstung oder eine Uniform, was wahrscheinlich auch damit zu tun hat, dass das Deux-Pièces als Kleidungsstück etwas ist, was eher ältere Frauen tragen, oft auch Frauen in politischen Ämtern oder solche, die in prestigeträchtigem Umfeld arbeiten, zum Beispiel in der Politik (Boller, 2021). Ganz vermag jedoch auch das Deux-pièces ihre Unsicherheit nicht zu tilgen, wie der letzte Satz zeigt. Die junge Frau sehe aus «sco inchün chi'd es pront per ir oura e conquistar il muond, almain üna part»¹³⁵³ (ebd. 20). Noch konkreter wird Pia Valär in *Chatscha* (Valär, 2019, erstmals erschienen 2008):

Zieva cha sun steda sü e d'he pruvo our püssas cumbinaziuns da vstieus e d'he paquetto tuot que cha drouv in mia tas-china, metti sü mieus ögliers da sulagl ed in buocha d'luf! Mieu buoch, eau vegn!¹³⁵⁴ (Valär, 2019, 415).

Die Frau wird in dem Text als Männerjägerin dargestellt, wobei der Tonfall spielerisch parodistisch ist. Die Jägerin, ist jedoch nicht erfolgreich, weil ihr eine andere Frau die Beute weg schnappt. Ihre Reaktion: «Ph! Cun che arma feminina cha quella ho gieu success, am do da buonder, almain na cun l'arma da la bellezza»¹³⁵⁵ (ebd. 415). Die Protagonistin mokiert sich also über ihre Rivalin, indem sie dieser das so wichtige ‹weibliche› Attribut der Schönheit abspricht. Gleichzeitig zieht der Umstand, dass sie selbst nicht erfolgreich war, sowohl ihre Einschätzung als auch die Wichtigkeit des Attributs in Frage.

1352 «Mit deiner Flamme willst du die Welt verändern, auf die Barrikaden gehen, Verkrustetes aufbrechen, das Establishment bekämpfen, kirchliche und weltliche Hierarchien demontieren. Dich als Frau befreien. Du bist erwacht» (VC).

1353 «[W]ie jemand, der bereit ist, hinauszugehen und die Welt zu erobern, jedenfalls ein Stück» (Plouda, 2021, 25).

1354 «Nachdem ich aufgestanden bin und mehrere Kleiderkombinationen anprobiert habe, habe ich alles, was ich brauche, in mein Täschchen gepackt, meine Sonnenbrille aufgesetzt und Weidmanns heil! Mein Bock, ich komme!» (VC).

1355 «Ph! Mit welcher Waffe der Frau diese Erfolg gehabt hat, frage ich mich, sicher nicht mit der Waffe der Schönheit» (VC).

Das Motiv der Schönheit als ‹Waffe der Frau› respektive die Vorstellung des im Verborgenen stärkeren Geschlechtes findet sich auch in *Ils ventganov da settember* von Benedetto Vigne (Vigne, 2018). In einem Gespräch meint der bereits etwas ältere Remualdo Grünenfelder, die Frauen seien eigentlich das stärkere Geschlecht, die Männer seien Sklaven, «sclavs da l'attracziun feminina»¹³⁵⁶ (ebd. 83). Sie verbrächten die meiste Zeit ihres Lebens damit, dem nachzurennen, was die Frauen zwischen den Beinen hätten und hätten sie einmal Nachwuchs gezeugt, würden die Männer von den Frauen in den Krieg geschickt, um ebendiesen Nachwuchs zu verteidigen (ebd. 83). Der Protagonist, Gian Pellegrini, ist damit nicht zufrieden und meint, die Konsequenz wäre, die Frauen hinter einem Schleier zu verstecken, was Grünenfelder bejaht. Danach brechen die Beteiligten in Lachen aus, und geben damit zu verstehen, dass die Unterhaltung wohl nicht ganz ernst gemeint ist.¹³⁵⁷

Dass sich Texte, die sich mit Äusserlichkeiten beziehungsweise Schönheit und Weiblichkeit befassen, fast immer in Gefahr begeben, Klischees und Stereotype aufzugreifen, zeigt beispielsweise auch Claudia Cadruvis *Gulasch en schelentera*, worin sich die Protagonistin in einer Art Selbstbelohnung ein neues Kleid und neue Schuhe kauft:

En la vitrina hai chalzers che vesan ora classa, ma era immens malcumadaivels. Sibilla enconuscha dentant la marca e sa che quests chalzers èn per il solit loms sco guants. ‹Quels stoss jau dabot empruvar.› Tschintg minutas pli tard banduna Sibilla la fatschenta cun ina segunda tastga. En lezza sa chattan ils chalzers veders. Vid ils pes porta ella chalzers che vesan ora uschè bain ch'ella ha en senn da maina pli trair ora els. Ella va sco sin niveis¹³⁵⁸ (Cadruvi, 2008, 84).

Hier wird zwar zum einen mit dem Klischee der Frau gebrochen, die sich schöne, aber unbequeme Schuhe kauft, zum anderen wird das Klischee der Frau als Shopaholic bedient. Auch wird eine Frau gezeigt, die etwas tut, einfach weil sie es möchte und weil es ihr gut tut, ohne an etwaige Konsequenzen zu denken. Durch die unkritische Reproduktion ihrer Verschwendungs- und Putzsucht wird aber auch ein Stereotyp zementiert. Der selbstironische Tonfall mag diese Darstellung ein wenig abmildern, das Bild bleibt jedoch bestehen.

Chatrina Josty, die mit ihren Texten als typische Vertreterin der Generation Y gilt (Fili, 2017; f. Hofmann, 2017), setzt sich ebenfalls mit dem Thema der gesellschaftlichen Anforderungen an die Frau auseinander. In kindlich trotzigem Tonfall ist in *Barbacor* (Josty, 2017) zu lesen:

Jau na tir gnanc en chautschas, ma vom cun mias chautschas da HAREM dal H&M (quai èn quellas chautschas ch'il tgil penda giu sco sch'ins avess en pezs), bandun cun

¹³⁵⁶ «Sklaven der weiblichen Attraktivität» (VC).

¹³⁵⁷ Mehr zu dieser Szene in Kapitel 3.4.4.

¹³⁵⁸ «Im Schaufenster stehen Schuhe, die toll aber saumässig unbequem aussehen. Sibilla kennt jedoch die Marke und weiss, dass diese Schuhe normalerweise weich wie Handschuhe sind. ‹Die muss ich schnell anprobieren.› Fünf Minuten später verlässt Sibilla das Geschäft mit einer zweiten Tasche. Darin befinden sich die alten Schuhe. An den Füßen trägt sie Schuhe, die so gut aussehen, dass sie vorhat, sie nie wieder auszuziehen. Sie geht wie auf Wolken» (VC).

quellas chautschas l'abitaziun, vom giu en la furnaria, cumprel in stortin e turn cun l'ascensur si en la Savla auzada. Jau na vom betg si da stgala. Quai na fatsch jau MAI, MAI!¹³⁵⁹ (Josty, 2017, 68).

Am Ende obsiegt dann aber doch das schlechte Gewissen, wie nicht ohne Selbstironie festgestellt wird: «Jau stun si, avr la fanestra, tir en mes chalzers da jogging e vom a currer, sco ina curridura correcta. Ok, cun chautschas da harem»¹³⁶⁰ (ebd. 68). Dies zeigt, dass das schlechte Gewissen wegen des ungesunden Verhaltens grösser ist, als das schlechte Gewissen wegen des nonkonformen Rollenverhaltens.

Dass Jostys Texte dabei nicht einfach allgemein auf die Generation Y gemünzt sind, sondern auch auf die spezifische Situation einer Frau, die eben nicht nur von den Anforderungen der heutigen Gesellschaft geprägt ist, sondern auch von den Vorstellungen, der vorherigen Generationen zeigt sich im folgenden Zitat:

Jau sun mes tat. Jau sun il patriarchat. Jau sun il pur, la pura, jau sun il bov. Jau mangel duas prespisas enstagl da dus desserts. O forsa ch'jau mangel era duas prespisas e dus desserts. Ma probablamain betg. Probablamain mai pli. Quai na fan ins betg. Quai na dastg jau betg. Jau sun mes tat¹³⁶¹ (Josty, 2017, 62f.).

Die Erzählerin würde gerne zwei Vorspeisen und zwei Desserts essen, und weiss irgendwie auch, dass das eigentlich gehen würde, aber sie tut es trotzdem nicht. Denn das Ich ist geprägt von seinem Grossvater, und dieser hätte so etwas nie getan. De facto verschwimmen das Ich und der Grossvater in diesem Textausschnitt ineinander. Dass diese Episode nur stellvertretend für viele andere Situationen steht, zeigt der zweite Satz: «Jau sun il patriarchat» (ebd. 62). Hier stellt das Ich fest, dass es ebenfalls verantwortlich ist, wenn das Patriarchat weiterbesteht, weil es gewisse Normen und Verhaltensweisen weiterträgt, die dieses begünstigen. Gleichzeitig bedauert das Ich später die Distanz zum Grossvater (ebd. 63). Generell bedauern die Textfragmente in Jostys Sammlung *Barbacor* oftmals das, was man heute muss respektive früher noch nicht musste (u. a. ebd. 33, 34, 35, 42).

Auch wenn viele der untersuchten Texte grundsätzlich das Ideal der schönen jungen Frau implizit reproduzieren, indem sie schlicht und einfach junge Frauenfiguren (zum Beispiel in der Rolle der Geliebten) als schön beschreiben, so findet sich gleichzeitig eine grosse Anzahl Texte, die sich mit diesem Ideal auf die eine oder andere Art kritisch auseinandersetzt. Die Kritik muss dabei nicht zwingend subversiv oder revolutionär in Bezug auf die Darstellung der Frau sein: Im

¹³⁵⁹ Die deutsche Version nimmt zusätzlich Bezug auf die Wahrnehmung der Männer: «Ich ziehe mir nicht mal eine Hose an, sondern verlasse mit meiner HAREMSHOSE von H&M (so eine Hose, wo der Schritt in den Knien baumelt, die Männer finden das den Gipfel der Unattraktivität) die Wohnung, gehe runter in die Bäckerei, kaufe mir ein GIPFELI und esse es im Lift» (Josty, 2017, 68).

¹³⁶⁰ «Shit, ich lüfte das Zimmer, ziehe meine Joggingchuhe an und laufe los, als voll korrekte Joggerin. Ok, mit Haremshose» (Josty, 2017, 68f.).

¹³⁶¹ «Ich bin mein Grossvater. Ich bin das Patriarchat. Ich bin der Bauer, die Bäuerin. Ich bin der Ochse. Ich esse zwei Vorspeisen statt zwei Desserts. Oder vielleicht esse ich auch zwei Vorspeisen und zwei Desserts. Aber sehr wahrscheinlich nicht. Das macht man nicht. Das darf man nicht. Das darf ich nicht. Ich bin mein Grossvater.» (Josty, 2017, 63).

Gegenteil bilden viele Texte, die gerade durch die Betonung von Sittsamkeit und Demut bezüglich des Aussehens, traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und somit traditionelle Ideale der Denkfigur der Jungfrau ab. Auf der anderen Seite finden sich jedoch auch Texte, die die Inszenierung des Äusseren als weibliche Selbstermächtigung präsentieren – unabhängig davon, ob dies eine Inszenierung ist, die den gängigen Schönheitsidealen entspricht oder nicht.

5.4.9 Exkurs: Weibliche Adoleszenz in der Kinder- und Jugendliteratur

Diese Arbeit behandelt grundsätzlich keine Kinder- und Jugendliteratur (KJL). Da die Grenze zwischen KJL und Allgemein- bzw. Erwachsenenliteratur aber eher theoretisch ist (Nogal, 2014, 7), soll an dieser Stelle auf die Frage eingegangen werden, inwiefern eine weitere Untersuchung der KJL in Bezug auf die Darstellung von Weiblichkeit sinnvoll sein könnte und welche literarischen Werke sich für eine Untersuchung anbieten würden.

Die Kinder- und Jugendliteratur unterscheidet sich von der Allgemeinliteratur bezüglich ihrer «adressatenspezifische[n] Akkommodation» (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 36f.), was im Grunde nichts anderes bedeutet, als dass die KJL eben auf ihre Adressaten, also auf Kinder- und Jugendliche zugeschnitten sind. Der Zweck der KJL liegt dabei in der Absicht der Belehrung. «Damit die Lehren der Kinderliteratur ihre Adressaten überhaupt erreichen, ist es nötig, bei der Auswahl, Bearbeitung und beim Schreiben der Texte die mentale Aufnahmefähigkeit und das Unterhaltungsbedürfnis der Leser zu berücksichtigen» (ebd. 36f.). In der neueren Zeit gibt es aber eine Tendenz hin zu einer Mehrgewichtung der unterhaltsamen Aspekte gegenüber den lehrhaften Zwecken der KJL (ebd. 36f.).

KJL kann, abgesehen von diesen Definitionen, die den Begriff Kinder- und Jugendliteratur inhaltlich zu bestimmen versuchen, auch aufgrund von Lektüreentscheidungen Kinder und Jugendlicher und Lektüreempfehlungen oder Absichtserklärungen von Autor:innen definiert werden (Reallexikon, 2007, 254). Auch hier zeigen sich jedoch gewisse Probleme und Durchlässigkeiten, gibt es doch Werke, die sich zwar als KJL verstehen, jedoch durchaus auch von Erwachsenen konsumiert werden und umgekehrt (gerade bei Genres wie der Fantasy ist dies häufig der Fall).

Dasselbe Problem zeigt sich auch bei Adoleszenzromanen. Der moderne Adoleszenzroman thematisiert oftmals die «Konfrontation des Protagonisten mit der Gesellschaft und ihren Riten» (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 119), ein Thema also, das nicht nur für Jugendliche interessant ist und gerade bei Untersuchungen zu gesellschaftlichen und sozialen Phänomenen wie Geschlecht durchaus von Bedeutung sein kann.¹³⁶² Zudem wird der Komplexität der Selbstfindungsprozesse, die in Adoleszenzromanen thematisiert werden, in der neueren Zeit vermehrt auch «auf narrativer Ebene Rechnung getragen, vor allem durch Integration moderner Erzähltechniken, die zuvor der Erwachsenenliteratur oder der Gattung des psychologischen

¹³⁶² Auch deswegen werden in dieser Analyse mehrere Texte untersucht, die man als Adoleszenzromane bezeichnen könnte – jedoch nur solche, die nicht explizit der KJL zugeordnet werden (zum Beispiel *Sin lautget*, Hendry, 2018, *Sindoria*, Dosch, 2013 (siehe im nächsten Kapitel), oder auch *Marlengia*, Deplazes, 1980).

Romans vorbehalten waren [...].» (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 128f.).¹³⁶³ Auch wegen der zunehmenden Komplexität dieser Erzählformen wurden die Grenzen zwischen der KJL und der Allgemeinliteratur durchlässiger (ebd. 128f.):

Kinder- und Jugendliteratur, die bis Ende der 1960er Jahre als Domäne der Pädagogik galt, wurde in den 1970er Jahren infolge der Erweiterung des traditionellen Literaturbegriffs um wirkungsorientierte Literaturformen als Teilbereich der Literaturwissenschaft anerkannt. Die Befreiung von pädagogischer Kontrolle erreichte die Kinder- und Jugendliteratur aber mehr durch die Entwicklung des Buchmarktes und der Unterhaltungsliteratur, weniger durch den Einfluss der romantischen autonomieästhetischen Bewegung (Reallexikon, 2007, 256).

So ist auch zu erklären, dass die KJL verhältnismäig lange an bürgerlichen Ehe- und Familienidealen festhielt, obwohl dieses in der Realität längst Risse aufwiesen (Schikorsky, 2003, 113f.). Zeugnis dieser Tendenz sind unter anderem die Backfischromane (Bieker, 2015, 276), die bis in die 1960er-Jahre, jugendliche Mädchen auf ihre Aufgaben als Gattinnen und Mütter vorbereiten sollten (Sauerbaum, 1996, 2). Später floriert dann der emanzipatorische Mädchenroman, wo Mädchen immer öfter auch traditionell männliche Eigenschaften wie Mut, Selbstbewusstsein und Stärke zugesprochen bekommen (Bieker, 2015, 276). Im psychologischen Mädchenroman ab Mitte der 1980er-Jahre werden ihnen dann auch Gefühle wie Hass, Aggression, Wut und Omnipotenz zugestanden (Grenz, 2000, 385).

Hier zeigt sich auch, dass die KJL nur schon deswegen für geschlechterspezifische Fragen interessant ist, weil sie noch vielmehr auf ein bestimmtes Publikum (Jungen, Mädchen) zugeschnitten ist. Dass sich dies (analog zum Divergierungsprozess bei Kleidung und Spielzeug¹³⁶⁴) in den letzten Jahrzehnten nicht etwa gemindert, sondern eher noch intensiviert hat, belegt die Untersuchung *Archaisierung und Pinkifizierung: Mythen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kinder- und Jugendliteratur* von Kerstin Böhm (Böhm, 2017). Die Ursachen dieser Unterschiede, die sich auch in Erzählmustern zeigen, sind an die bereits ausgeführte historische Entwicklung des Genres zu koppeln (Nogal, 2014, 64).

In einer weiterführenden Untersuchung wäre also die rätoromanische Kinder- und Jugendliteratur auf jeden Fall zu berücksichtigen, zumal diese gerade auch aufgrund des lehrhaften Zwecks in der Rumantschia doch ein beträchtliches Volumen erreicht. Zum einen waren Lehrer und Pfarrer lange Zeit Hauptproduzenten rätoromanischer Literatur. Dass diese vermehrt für Kinder und Jugendliche schrieben und zu einer didaktischen Literatur tendierten, ist anzunehmen und wurde bereits vielfach erwähnt (Camartin, 1976, 274ff.; Riatsch & Walther, 1993b, 521ff.). Zum anderen wird in der rätoromanischen Literatur ein gewisser Hang zur Belehrung auch dem Engagement für die rätoromanische Sprache respektive der

¹³⁶³ «Dazu zählen ein vermehrtes Auftreten von Ich- bzw. von personalen Erzählern sowie die Verwendung subjektiver Erzählformen, u.a. der erlebten Rede, des inneren Monologs und des Bewusstseinsstroms» (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 128f.). «Während die kinderliterarischen Gattungen vielfach auf folkloristische Textsorten (Märchen, Sagen, Legenden – im weitesten Sinne ‚Geschichten‘) zurückgehen, sind die jugendliterarischen eher durch Impulse aus der zeitgenössischen Erwachsenenliteratur geprägt» (Weinkauff & Glasenapp, 2010, 118).

¹³⁶⁴ Dieser Divergierungsprozess hat wohl kapitalistische Ursachen. Gerade Marketing- und Werbekampagnen trieben den Prozess voran, um potenzielle Märkte zu vergrößern. Siehe dazu Schnerring, 2014.

Spracherhaltungsbewegung zugeschrieben (Riatsch & Walther, 1993b, 880). Die Weitergabe der Sprache ist dabei essenziell, weswegen auch die Produktion von Kinder- und Jugendliteratur als wichtig erachtet wird.¹³⁶⁵

In dieser Arbeit wurden Werke, die entweder durch den Verlag oder die Autor:in explizit als KJL bezeichnet wurden, ausgeschlossen.¹³⁶⁶ Dies beinhaltet somit auch alle Werke der SJW-Reihe, sowie alle Werke aus der Kinder- und Jugendbuchsparte der Chasa Editura Rumantscha. An dieser Stelle sollen jedoch einige Werke erwähnt werden, die für Fragestellungen bezüglich Weiblichkeit und oder Geschlecht insbesondere in der Jugendliteratur interessant wären. So zum Beispiel die drei Werke Silvio Camenischs *Miez miur e miez utschi* (Camenisch, 1982), *Gregory Greg* (Camenisch, 1994) und *Hendri e ses babs* (Camenisch, 2004), *Giovanni* von Anna Pitschna Grob-Ganzoni (Grob-Ganzoni, 1980) oder *Patricia* von Toni Halter (Halter, 1981). Auch *Milo e Simon* von Cornelia Monn-Casanova (Monn-Casanova, 1999) darf nicht unerwähnt bleiben, unter anderem weil sich dieses Buch mit einer ungewöhnlich hohen Verkaufszahl¹³⁶⁷ als Verkaufsschlager erwiesen hat. Ebenfalls interessant, jedoch noch viel mehr im Bereich der Kinderliteratur zu verorten wären die Werke von Selina Chönz, in Bezug auf Weiblichkeit insbesondere *Flurina* (Chönz, 1952).

5.4.10 Das Pferdemädchen nimmt die Zügel in die Hand

Im folgenden Unterkapitel soll einem Werk Raum gegeben werden, welches unter Umständen auch als Jugendliteratur verstanden werden könnte. Dies aufgrund des Inhalts (zwei adoleszente Protagonistinnen, Teenagerschwangerschaft, erste Liebe etc.) und des Genres (Fantasy), sowie aufgrund des Alters der Autorin Dominique Dosch zum Zeitpunkt der Publikation.¹³⁶⁸ Wie *Sin lautget* (Hendry, 2018) erschien *Sindoria* (Dosch, 2013) in der Hauptreihe der Chasa Editura Rumantscha und nicht in der Jugendbuchsparte. Der Text ist hinsichtlich seines Umfangs und verschiedener Motive für eine Untersuchung der Denkfigur der Jungfrau sehr interessant, weswegen ihm hier ein wenig mehr Platz zugestanden wird.

Sindoria erzählt sowohl die Geschichte der adoleszenten Ramona wie auch die Geschichte ihrer Mutter Flurina, die Anfang der 1990er-Jahre im Alter von 18 Jahren ungewollt mit Ramona schwanger wird.

Beide Erzählstränge thematisieren (unglückliche) Liebesbeziehungen zu jungen Männern und die Zukunftsängste und Wünsche der jungen Frauen. Beide lernen letzten Endes Männer aus dem Fantasiereich Sindoria kennen und verlieben sich in sie.

¹³⁶⁵ Es finden sich zahlreiche Belege dafür, dass Autor:innen und andere Akteur:innen der rätoromanischen Literaturlandschaft die Wichtigkeit der KJL betonen und auch eine (noch) grössere Produktion derselben fordern, zum Beispiel Jon Guidon, Toni Halter, Giatgen Michel Uffer etc. (Riatsch & Walther, 1993b, 519ff.).

¹³⁶⁶ Eine Ausnahme bilden einzelne Erzählungen von Cla Biert, die sowohl als Kinder und Jugendgeschichten, jedoch auch in Bänden für Erwachsene publiziert wurden: *Il bütsch da la Svedaisa* bzw. *Ingeborg* (Biert, 2020a) zum Beispiel findet sich auch in den Kindersammlungen *Fain manü* und *Pangronds* (Biert, 1948, 1979).

¹³⁶⁷ Laut Aussage des Verlegers Gion Fry wurden circa 1'500 Stück verkauft. Die erste Auflage war nach kurzer Zeit ausverkauft und es musste nachgedruckt werden.

¹³⁶⁸ Dominique Dosch, inzwischen Dominique Caglia, wurde 1995 geboren. Im Alter von 18 Jahren erschien das ursprünglich als Maturaarbeit verfasste Buch *Sindoria* bei der Chasa Editura Rumantscha.

Gerade Flurinas Geschichte mutet dabei trotz Teenagerschwangerschaft eher konservativ und stereotyp an. Ihre Mutter ist tot, ihr Vater Alkoholiker. Sie wird schwanger von ihrem Freund Gion. Dieser möchte, dass sie abtreibt oder das Kind zur Adoption freigibt, während sie denkt, dass sie es schon zusammen schaffen würden, auch mit Hilfe ihrer Patentante, die sich ein Kind wünscht, aber keines bekommen kann. Die Beziehung zerbricht an den Differenzen. Gion hat seine eigenen Vorstellungen, ist nicht bereit, Abstriche zu machen und schiebt Flurina die Verantwortung zu: «Ia sunz betg pront da dar se la scola e la carriera angal perveia d'en unfant. Schi te ist betg pronta, da far abort, alloura ègl la tia tgossa ...»¹³⁶⁹ (Dosch, 2013, 29). Eine Abtreibung kommt für Flurina jedoch nicht in Frage: «Ia sa betg simplamaintg mazzar igl noss unfant! Ia cattess chegl terribel!»¹³⁷⁰ (ebd. 28). Gions Argumente, sie solle an ihre Zukunft denken, sie habe doch Anwältin werden wollen, interessieren sie nicht. Ihr Fokus liegt auf dem Kind. Sie ist bereit, dafür ihre Träume zu opfern. Wenngleich sie also schwanger wurde (sprich Sex vor der Ehe hatte), scheinen die Moralvorstellungen der Figur eher traditionell zu sein. Sie setzt sich jedoch auch für ihren Wunsch ein und bringt diesen entgegen der Vorstellung aller anderen (Vater, Dorf, Schulkameradinnen) durch.¹³⁷¹ Die Vorurteile, denen sie begegnet, und die Rezeption einer Teenagerschwangerschaft sind in ihrer Geschichte häufig Thema (ebd. 28, 37f., 41, 42, 53, 86f.).

Während ihrer Schwangerschaft begegnet Flurina – abgesehen von ihrer Patentante – nur eine Person, die sie wie ein normaler Mensch behandelt. Es ist ein junger, geheimnisvoller Mann namens Franco: «El è igl amprem om, tgi para d'aveir nignas antipateias cunter ena donna schi giovna an speranza»¹³⁷² (ebd 41). Und weiter: «El para betg da cattar curious u schizont disgustous, tg'ella è schi giovna e gio an speranza. E tg'ella ò anc mai menziuno anfignen oss igl bab da chest unfant ...»¹³⁷³ (ebd. 53). Anders als sogar ihr eigener Vater zeigt Franco auch Interesse an ihrem Kind: «Finalmaintg eneda en om, tgi mossaa entusiassem pigl sies unfant.»¹³⁷⁴ (ebd. 87). Gedanklich macht Flurina hier klar einen Unterschied zwischen Franco und anderen Männern. Es wird klar, dass Franco nicht jenem negativen Bild von Männlichkeit (hart, desinteressiert, emotionslos, urteilend) entspricht, das Flurina bisher hatte. Die beiden verlieben sich ineinander und er verspricht ihr, immer für sie da zu sein. Auch hier wird klar, dass Flurinas Denken von traditionellen Rollenvorstellungen beherrscht wird: Das Kind braucht einen Vater («Ia va simplamaintg igl sentimaint, tg'igl unfant dovrà en bab. Ia sa betg dar tot ad el»¹³⁷⁵, ebd. 88) und die Frau braucht jemanden, der sie beschützt. In Franco findet Flurina diese Person. Flurinas Vater ist jedoch gegen diese Beziehung, und in einem Streit stürzt der Vater Franco in den Fluss. In ihrer Trauer bringt sich Flurina um. Dabei ist ihre Hauptmotivation nicht etwa

¹³⁶⁹ «Ich bin nicht bereit, die Schule und die Karriere für ein Kind aufzugeben. Wenn du nicht bereit bist, abzutreiben, ist das deine Sache ...» (VC).

¹³⁷⁰ «Ich kann nicht einfach unser Kind töten! Das fände ich schrecklich!» (VC).

¹³⁷¹ Hier zeigen sich Tendenzen eines gewissen wiederkehrenden Konservativismus in der Jugend- (und Fantasy-, Romantasy-)Literatur, wie er seit dem Erfolg der Buchreihe *Twilight* von Stephanie Meyer (Meyer, 2005) zu beobachten ist: Jungfräulichkeit wird propagiert und Sex vor der Ehe verteufelt. Siehe dazu auch Seifert, 2015.

¹³⁷² «Er ist der erste Mann, der keine Antipathien gegen eine so junge schwangere Frau hegt» (VC).

¹³⁷³ «Er scheint es nicht merkwürdig oder sogar abstossend zu finden, dass sie so jung ist und schon schwanger. Und dass sie bisher noch nie den Vater des Kindes erwähnt hat ...» (VC).

¹³⁷⁴ «Endlich ein Mann, der Enthusiasmus für ihr Kind zeigt» (VC).

¹³⁷⁵ «Ich habe einfach das Gefühl, dass das Kind einen Vater braucht. Ich kann ihm nicht alles geben» (VC).

die, dadurch bei Franco sein zu können oder ihrer eigenen Trauer ein Ende zu setzen. Nein, sie ist der Meinung, ihrem ungeborenen Kind durch den Selbstmord etwas Gutes zu tun:

Tge mamma fiss'la pomai? Ramona stuess betg crescher se angal tar ena mamma fitg giovna, tgi ò nign'experiencscha e pac taimp per ella, perchegl tg'ella stuaro luvrar. Na, ella stuess er crescher se tar ena mamma, tgi saro igl antier de tresta e mengia deprimeida, per passentar en bel taimp cun la sia feglia! Cò vignan tuttegna anc las larmas a Flurina. Ramona varo ena unfanza terribla. Ella vess ni bab ni tatta, en tat tgi è en alcoholicher ed ena mamma terribla. Ena mamma terribla ...¹³⁷⁶ (Dosch, 2013, 164).

Flurinas Vorstellung von Mutterschaft wird beherrscht von einem ganz bestimmten Ideal, nämlich jenem der immer präsenten, glücklichen Mutter, die nur für ihr Kind da ist, die sich für dieses aufopfert. Das Schlimmste ist in Flurinas Augen eine arbeitende oder traurige Mutter, die sich nicht um ihr Kind kümmern kann. Für sie ist der Tod der einzige Ausweg, um in gewisser Weise dem Ideal der sich aufopfernden Mutter zu entsprechen. Sie will sterben, damit ihr Kind ein Leben mit ihr nicht erleiden muss. Sie will sterben, weil sie denkt, dass ihr Kind in ihrer Patentante Lisa eine bessere Mutter findet («Ella fiss ena buna mamma»¹³⁷⁷, ebd. 165).

Ramona wächst schliesslich wirklich bei Lisa und deren Mann Rico auf. Mit Lisa hat sie ein gutes Verhältnis, mit Rico allerdings nicht so sehr. Er ist ungeduldig, aufbrausend und in traditionellen Rollenvorstellungen verhaftet, so mag er es zum Beispiel nicht, wenn seine Frau zu wenig Zeit hat fürs Putzen (ebd. 151f.). Ramona verliebt sich in einen jungen Mann namens Tizian, und als dieser in kriminelle Affären verwickelt wird, gibt er ihr zu verstehen, sie müsse fliehen, was sie auch tut. In vielen Szenen entspricht sie dem Klischee der jungen, verführbaren Frau respektive des leichtgläubigen verliebten Mädchens, das sich einwickeln lässt und auf den bösen Typen reinfällt (ebd. 168, 169). Sie ist voller Selbstzweifel und gibt sich an allen unglücklichen Ereignissen selbst die Schuld (ebd. 93, 113, 148).

Ramona versteckt sich und trifft auf ein Pferd, zu dem sie eine Verbindung aufbaut. Wie bei Reh oder Einhorn lassen sich auch zwischen Pferd und Jungfrau symbolische Parallelen finden. Das Pferd ist wie das Reh ein Fluchttier. Auch wenn es früher in Verbindung mit Kampf und Krieg auch Männlichkeitssymbol war (Zerling, 2012, 235), wird es doch gerade in neuerer Zeit eher mit Weiblichkeit verbunden. Das domestizierte Pferd gilt nicht erst seit *Wendy* als Gefährte junger Frauen und Mädchen, das Stereotyp des Pferdemädchen ist ein häufig bedientes, gerade in der Kinder- und Jugendliteratur. Innerhalb dieses «populären Mythos» gilt das Pferd für Mädchen als «eine Art Ersatzobjekt beim Übergang von der Jugend ins Erwachsenenalter» (Schwanhäusser, 2020) und tatsächlich hat das Pferd für Ramona eine Art Ersatzfunktion. Sie spricht mit ihm über ihre Sorgen und Ängste, und sie wird von ihm beschützt. Schliesslich stellt

¹³⁷⁶ «Was für eine Mutter wäre sie denn? Ramona müsste nicht nur bei einer so jungen, unerfahrenen Mutter aufwachsen, die keine Zeit für sie hat, weil sie arbeiten muss. Nein, sie müsste auch bei einer Mutter aufwachsen, die den ganzen Tag traurig ist und zu verzweifelt, um mit ihrer Tochter eine schöne Zeit zu verbringen. Da kommen Flurina doch noch die Tränen. Ramona wird eine schreckliche Kindheit haben. Sie hätte weder Vater noch Grossmutter, einen Grossvater, der Alkoholiker ist, und eine schreckliche Mutter. Eine schreckliche Mutter ...» (VC).

¹³⁷⁷ «Sie wäre eine gute Mutter» (VC).

sich jedoch heraus, dass das Pferd eigentlich ein junger Mann namens Aronel ist, der sich in ein Pferd verwandeln kann. Dieser junge Mann scheint, ebenso wie Franco, der ideale junge Mann zu sein. Er respektiert Ramona, interessiert sich für sie aber beschützt sie auch. Aronel stammt wie Franco aus Sindoria, einer Welt, die durch einen Bergsee hindurch betreten werden kann. Dieses Land stellt in vielerlei Hinsicht eine Utopie dar. Alles findet in «ena cuminanza unanima»¹³⁷⁸ statt (ebd. 196), die Menschen sind nicht so egoistisch wie jene in der Aussenwelt (ebd. 197); auch wenn es Anführer gibt, funktioniert das Land quasi kommunistisch (ebd. 213). Sindoria ist auch eine sprachliche Utopie, denn die ersten Siedler kamen im 19. Jahrhundert ins Land und haben deswegen ein vom Deutschen «unbeeinflusstes» Rätoromanisch bewahrt (ebd. 212). Die Traditionen und gesellschaftlichen Normen hingegen scheinen sich nicht bewahrt zu haben. So tragen die Frauen in dieser Welt Hosen schiessen auch mit Pfeil und Bogen und wirken generell sehr emanzipiert (ebd. 221, 250, 254). Es gilt jedoch das Prinzip des Stärkeren, worunter Aronel zu leiden hat. Er ist sensibel, empathisch und verwandelt sich in ein Fluchttier, was sich für den Sohn des Anführers nicht gehört: «Ma en om vess betg dad esser talmaintg senzibel. Cunzont betg sco fegl digl Manaro. Igl Manaro ò dad esser en om fearm e curaschous, en bung exaimpel pigl pieval, par dar anavant ad el la mutivaziun»¹³⁷⁹ (ebd. 349).

Mit der Zeit gewinnt Ramona an Selbstvertrauen und an Selbstständigkeit (ebd. 226), und sie hilft auch Aronel dabei, sich selbst und seine (als schwach und weiblich empfundene) Charakterzüge zu akzeptieren (ebd. 349ff.). Generell werden in *Sindoria* Sensibilität und Empathie als essenzielle Charakterzüge für alle Menschen propagiert (ebd. 223); Werte, die nach bürgerlichem Verständnis als «weiblich» wahrgenommen werden, werden als wichtig eingeschätzt, so zum Beispiel das Sprechen über Gefühle und Trauer (ebd. S.307, 318, 320, 335).

Am Ende entscheidet sich Ramona dafür, nicht in Sindoria zu bleiben, sondern Aronel zu verlassen, nach Hause zu gehen und zu studieren (ebd. 409): «Ossa sto'la decider per chegl, tgi sa sainta andretg per ella...»¹³⁸⁰ (ebd. 410). Sie gibt also nicht alles für ihre Teenagerliebe auf, sondern verfolgt die Ziele weiter, die sie schon zu Beginn der Erzählung hatte (ebd. 333). Man kann sagen, dass sie aus dem Schicksal ihrer Mutter und aus ihren Erlebnissen mit Tizian gelernt hat. Sie macht alle Prozesse durch, die eine Adoleszente durchmachen muss. Sie löst sich von ihrem (Adoptiv-)Elternhaus und baut gleichzeitig eine neue Bindung zu diesem auf, sie macht ihre ersten sexuellen Erfahrungen (zumindest küssen sie und Aronel sich) und sie entwickelt ihre Fähigkeiten und ein intaktes Wertesystem.

Bezüglich der Darstellung von Geschlecht und der Übernahme traditioneller Rollenbilder lässt sich über *Sindoria* Folgendes sagen: An den negativen Erfahrungen und schlimmen Ereignissen in der Erzählung sind meist durchweg Männer schuld, die sich gegenüber Frauen nicht ehrbar verhalten, ihre Rolle nicht einnehmen und sie nicht beschützen (wie Gion, Flurinas Vater, Tizian oder auch Rico). Die ehrbaren Männer stammen allesamt aus einem utopischen Land, das so nicht existiert. Dies impliziert eine gewisse Kritik an einer toxischen Maskulinität, jedoch löst sich die Vorstellung doch nicht komplett vom Ideal des männlichen Beschützers der Frau.

¹³⁷⁸ «Eine einmütige Gemeinschaft» (VC).

¹³⁷⁹ «Aber ein Mann sollte nicht so sensibel sein. Vor allem nicht als Sohn des Manaro. Der Manaro muss ein starker und mutiger Mann sein, ein gutes Beispiel fürs Volk, um die Motivation weiterzugeben» (VC).

¹³⁸⁰ «Jetzt muss sie sich für das entscheiden, was sich für sie richtig anfühlt» (VC).

Erst Ramona schafft es, diesem Abhängigkeitsmuster zu entrinnen, indem sie lernt, ihre Bedürfnisse an erster Stelle zu stellen. Auf der anderen Seite gelingt es Aronel Anerkennung zu finden, auch wenn er nicht dem bürgerlichen Männlichkeitsideal entspricht. Ramona ist ein Pferdemädchen, aber sie ist am Ende stolz darauf – und das Gleiche gilt für Aronel.

Somit erfahren Eigenschaften, die traditionell dem weiblichen Geschlechtscharakter zugeordnet werden (zum Beispiel Emotionalität, die Fähigkeit zuzuhören und über Gefühle zu sprechen), eine Aufwertung¹³⁸¹ und sind auch bei Männern positiv konnotiert, was letzten Endes dazu führt, die Binarität zwischen den Geschlechtern ein Stück weit aufzulösen.

5.5 Fazit: Ablösung von der Heimat als Ablösung vom Elternhaus

In der Untersuchung zur Denkfigur der Jungfrau konnte festgestellt werden, dass Repräsentationen derselben noch stärker als jene der Denkfigur Mutter vom historisch-sozialen Kontext geprägt sind. Dies ist darauf zurückzuführen, dass sich die Denkfigur der jungen Frau auch über eine Lebensphase (die Adoleszenz) definieren lässt, an die Anforderungen gestellt werden, die sich seit dem Einsetzen der Moderne stetig gewandelt haben.

Gerade im Vergleich zwischen den Figuren Marlengia (aus *Marlengia*) und Emma (aus *Sin lautget*) zeigt sich dies deutlich: Marlengia hinterfragt zwar bereits gewisse Tabus und Vorurteile aus ihrem Umfeld, sie schafft es jedoch nicht, diesen zu entfliehen. Sie wird, anders als Emma, in ihre Umwelt (in das Bergdorf) zurückgeworfen. Dieser Vorgang wird erzählerisch nicht etwa mit Bedauern geschildert, sondern im Gegenteil zeigt die Akzeptanz ihres Schicksals am Ende eher eine gewisse Richtigkeit dieses Rückführungsprozesses auf. Emma hingegen schafft es, am Ende dem Einfluss ihrer Eltern zu entfliehen (zumindest vorübergehend), indem sie mit der Hilfe ihrer Tante einen Auslandaufenthalt durchsetzt. Ihre Herkunft prägt Emma zwar bis zu einem gewissen Grad, jedoch wird diese eher als etwas dargestellt, was überwunden werden muss, während bei Marlengia die Herkunft und das Elternhaus als schicksalshafte Verknüpfung nicht aufgelöst werden können.

In vielen Texten wird also Identitätsfindung in der Phase der Adoleszenz mit der Thematik von Heimat und Fremde verknüpft. Meist handelt es sich um (auto-)biografische Texte, die in neuerer Zeit geschrieben wurden, jedoch von einer vergangenen Zeit handeln (Camartin, 1999; Candinas-Collenberg, 2014; Candinas, 2003; Candreia, 2014; Capeder, 2012). Neben einzelnen Verklärungen vergangener Zeiten (v.a. bei Capeder, 2012) werden in diesen Beispielen oft die gesellschaftlichen Probleme von damals geschildert: körperliche Schmerzen und Entbehrungen werden thematisiert und nicht verschwiegen, und auch Kinderarbeit und Doppelbelastung der Frauen und Mädchen werden keinesfalls schöngeredet. Eine Verklärung findet sich, wenn dann vor allem in den Frauenbildern, die diese Werke prägen, und die in gewisser Weise alle auf dem Ideal der Giuvna (Giunfra) Grischuna beruhen, der arbeitsamen Bündner Oberländer Jungfer, wie sie beispielsweise auch in Muoths *Il Gioder* beschrieben wird.

¹³⁸¹ Dies passt zu neusten Untersuchungen, die das Pferdemädchen an die Emanzipationsbewegung anschliessen, da sie die Gemeinschaft der Pferdemädchen als «gelebte Utopie» interpretieren und Reitstallkulturen als Räume von «alternative styles of femininity» sehen (Schwanhäusser, 2020).

Folgende Frauenbilder, die sich in verschiedensten Texten der rätoromanischen Literatur finden tragen zur Denkfigur Jungfrau bei: Die Matta da culm, die durch das Fremde (meist personifiziert durch einen Fremden) verlockt wird, und am Ende auf den Pfad der Tugend (und in die Berge) zurückfinden muss, um nicht abgestraft zu werden; die Buoba rurala, deren körperliche Kraft nicht hinter der der Jungen zurücksteht und die die gleiche Arbeit leisten muss, jedoch noch viel fleissiger, braver und aufopfernder zu sein hat als diese. Aus diesen Umständen resultiert eine psychische Stärke (und Überlegenheit gegenüber der städtischen Frau), die ihrer Herkunft geschuldet ist. Die Stärke dieser zwei Frauenfiguren resultiert also aus ihrer Herkunft, gleichzeitig müssen sie aber auch stark sein, um dort zu bestehen. Wenn sie das nicht können, können sie nicht zu Bergbäuerinnen werden.

Durch die Phase der Adoleszenz, in der sich die betreffenden Figuren befinden, lassen sich viele Gemeinsamkeiten auch über die Jahrzehnte hinweg feststellen. Die Ablösung vom Elternhaus, respektive die Auseinandersetzung mit den Werten und Idealen, die von den Eltern und der Gesellschaft vorgelebt werden (oder eben nicht), finden sich im ganzen Untersuchungszeitraum, unter anderem in *Betschlas malmadüras* von Cla Biert (1951), in *Paun casa* von Gion Deplazes (1961), in *Igl bitsch* von Margarita Uffer (1993, erstmals erschienen 1967), in *Per ina buglia da lentelgia* (Hendry, 1976, 83–91) und in *La feglia* (Hendry, 1976, 175–178) von Vic Hendry, in *Marlengia* von Gion Deplazes (1980), in *Ina viseta* von Annamengia Bertogg (1993), in *Maria Madleina* von Theo Candinas (2003), in *Sindoria* von Dominique Dosch (2013) und in *Sin lautget* von Asa S. Hendry (2018). Ob und inwiefern diese Auseinandersetzung gelingt und ob es zu einer erfolgreichen Ablösung kommt, ist jedoch sehr unterschiedlich. Hier lassen sich gewisse Tendenzen beobachten. In älteren Werken (bis in die 1980er-Jahre) wird eine zu klare Ablösung von den Eltern respektive ein Sich-Abwenden von deren Werten oftmals als fatal oder verhängnisvoll beschrieben respektive negativ gewertet. Eine Ausnahme bildet *Igl bitsch* von Margarita Uffer. Die Erfahrungen, die die junge Frau macht, werden zwar als negativ beschrieben, jedoch nicht, weil sie gegen geltende Moralvorstellungen verstösst, sondern weil sie geblendet ist von ebendiesen Idealen und Normen. Eine Ablösung von den Normen wird also eher propagiert als problematisiert.

Mattas da cuolm, die ihre Heimat verlassen, existieren vor den 1980er-Jahren in dem Sinne nicht, oder wenn dann nur als abschreckende Beispiele. Die meisten jungen Frauen kehren (anders als später etwa die Emma in *Sin lautget*) am Ende der Erzählung (geläutert) in die Bergwelt zurück. Eine Ablösung von der Heimat erscheint schwieriger als eine Ablösung vom Elternhaus.

Die Denkfigur der Jungfrau bündelt verschiedene Vorstellungen davon, wie eine junge Frau ist, sein könnte oder zu sein hat, wobei diese offensichtlich einem starken Wandel ausgesetzt waren. Während viele Texte aus den 1950er- und 60er-Jahren noch das Ideal der sexuell enthaltsamen Jungfrau propagieren, findet sich dieses in neueren Texten gar nicht mehr.

Hinter jeder Repräsentation einer Jungfrau beziehungsweise einer jungen Frau finden sich bestimmte Jugendbilder. Diese werden unterschiedlich gewertet, was letzten Endes meist auch Einfluss auf das Wohlergehen der Figur:

Emma hat selbstbestimmt befriedigenden Sex mit verschiedenen Personen, hat aber mit einem vergangenen Missbrauch zu kämpfen und versucht deswegen sich umzubringen (*Sin lautget*, 2018). Flurina wird als Teenagerin schwanger und entscheidet sich gegen eine Abtreibung, was ihr Umfeld nicht verstehen kann (*Sindoria*, 2015). Marlengia kritisiert die Fremdenfeindlichkeit ihrer Eltern und möchte die Welt sehen, schafft es jedoch nicht aus ihrem Dorf heraus (*Marlengia*, 1980). Eine Tochter verliebt sich vorbehaltlos in einen Ausländer und denkt sich nichts dabei, ihr Vater jedoch jagt diesen aus dem Haus (*Ina viseta*, 1993). Eine junge Frau möchte ausgehen, geniesst es, sich zurecht zu machen und ihre Freiheiten auszuleben, wird jedoch am Ende von einem Mann sexuell missbraucht (*Per ina buglia da lentilgia*, 1976). Ein Bergmädchen leistet in den 1950er-Jahren dieselbe Arbeit wie ihre Brüder, verwöhnt diese gleichzeitig und lässt ihnen ihre Privilegien (*Gloria e tschugalata*, 2014).

Schliesslich lassen sich an der Darstellung der jungen Frau sehr gut zeitgeschichtliche Ereignisse und Modernisierungen festmachen, zum Beispiel die Ängste, die die Jugendbewegung und die sexuelle Revolution mit sich brachte (*Per ina buglia da lentilgia*, 1976); die Ängste vor der (italienischen) Zuwanderung und Überfremdung (*Marlengia*, 1980) und die Reaktion auf diese Ängste (*Ina viseta*, 1993); oder das Aufkommen von LGBTQI+-Themen (*Sin lautget*, 2018). Die literarischen Repräsentationen der Denkfigur Jungfrau sind somit auch als ‹Kinder ihrer Zeit› zu lesen.