

Schreibende Frauen - andere Texte? : Ein Überblick

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Romanica Raetica : perscrutaziun da l'intschess rumantsch**

Band (Jahr): **12 (1993)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

muss sich in diese hineinleben können, sich in diese hineinversetzen. Bei Lion FEUCHTWANGER (1986: 137) findet sich ein Zitat, in dem es heisst: «Ich habe keine Berührung mit irgendeiner historischen Persönlichkeit als in dem Teil von ihr, der auch ich selber bin. Dieser Bruchteil ist alles, was ich von ihrer Seele erfahren kann.» So kann es zu einer Beeinflussung des Erkenntnisvorgangs und der Darstellung fremden Lebens kommen durch autobiographische Elemente, schliesslich zur «Gefahr, grobe Verzeichnungen vorzunehmen» (SCHEUER: 170). Vic HENDRY ist ein Autor, der nicht nur Biographisches mit DEPLAZES gemeinsam hat, sondern sich auch intensiv mit psychologischen Fragen auseinandersetzt. Werke wie *Discuors cugl assassin* (Gespräch mit dem Mörder; 1970) oder etwa *En schurnada* (Im Taglohn; 1983), eine Art Sammlung von Arbeitsprotokollen über die verschiedensten Berufsstände, zeigen, wie sehr HENDRY an den Hintergründen interessiert ist, die einen Menschen prägen. Es erstaunt daher nicht, wenn er auch bei der Beschreibung von DEPLAZES' Leben sich ganz in diesen hineinversetzt und ihn – bezeichnenderweise! – zärtlich 'il buobechel' nennt. Für entstandene 'Verzeichnungen' dürfte verantwortlich sein, dass aus dem für eine Biographieschreibung nicht geeignetsten Quellenmaterial erst noch – zu diesem Urteil kommt man durch Vergleich der beiden Texte – HENDRY'S Sympathiesaiten nur beim 'bedauernswerten Büblein' in Schwingung geriet. Das wiederum könnte damit erklärt werden, dass HENDRY nicht historisch, sondern mit Massstäben aus einer andern Zeit urteilt: aus den psychologischen Erkenntnissen oder Vorstellungen von heute, was die Bedürfnisse des heranwachsenden Kindes betrifft.

1.2. Schreibende Frauen – andere Texte? Ein Überblick

Die bündnerromanische Literatur stand lange Zeit – an dieser Stelle möge die Genauigkeit eines Schalgwortes genügen – im Zeichen der 'propaganda fidei', wozu nicht nur die originale schöpferische Leistung gefragt war, sondern vielfach Übersetzungen und Adaptationen das literarische Korpus angereichert haben. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts zeichnet sich eine deutliche Wende ab. Das literarische

Leben erhält nun seine Triebkraft aus der Sorge um die gefährdete Sprache und Kultur. Ein «Nachvollzug der Romantik», welcher in den rätschen Tälern zu einer eigentlichen «prise de conscience führte» (Uffer 1980: 254), liess auch die Bewegung entstehen, welche die 'Rätoromanische Renaissance' genannt wird.

Aus der ersten Phase, der Zeit von etwa 1550 bis 1850, welche uns hier nicht beschäftigen soll, möge immerhin die einzige (und erste bündnerromanische) Schriftstellerin genannt sein: Mengia WIELANDA-BISAZ, die Verfasserin der *Ovretta musicala*, eine Sammlung von geistlichen Liedern. Das Werk wurde 1749 in Scuol gedruckt und erlebte zwei weitere Auflagen (1756 und 1769).

Für die zweite Phase, die Zeit von der 'Rätoromanischen Renaissance' an, verhält es sich nun keineswegs, wie man es ohne näheres Hinsehen für eine bäuerlich-patriarchalische Gesellschaft vielleicht vermuten könnte, dass die Frauen vom literarischen Leben ausgeschlossen (gewesen) wären. Sie nahmen, wenn auch zahlenmässig nicht gleich stark vertreten wie ihre männlichen Kollegen, bald einmal daran teil⁴¹. Der Literaturgeschichte von Reto R. BEZZOLA (1979) und – als Ergänzung – der Jubiläumsausgabe der Zeitschrift *Litteratura* (Nr. 9, 1986) zum vierzigjährigen Bestehen der Vereinigung der bündnerromanischen Schriftsteller(innen) konnten 36 Lebensläufe schreibender Frauen entnommen werden. Diese Zusammenstellung kann insofern als repräsentativ betrachtet werden, als bis zu den vor 1940 Geborenen die für die bündnerromanische Literatur wichtigen bzw. kanonbildenden Schriftstellerinnen vertreten sind. Die nach 1940 Geborenen haben frühestens in der Mitte der siebziger Jahre (zögernd) mit Publizieren begonnen und können noch nicht Gegenstand einer 1979 erschienenen Literaturgeschichte sein; sie scheiden als 'statistisches Material' aus. Von den 36 erfassten Autorinnen wurden 14 (!) zwischen 1850 und 1900 geboren (ihre Werke erschienen allerdings erst nach 1900), 16 Autorinnen zwischen 1900 und 1940 und 6 Autorinnen nach 1940. Ein Blick auf Herkunft und Bildungsniveau sagt uns gleich, warum eine erste Vermutung bezüglich der schriftstellerischen Betätigung von Frauen in einer bäuer-

⁴¹ Anders verhält es sich in der italienischen Schweiz, wo bis ins 20. Jahrhundert hinein gilt: «La penna è strumento maschile; penna e donna sembrano respingersi a vicenda. La donna può prendere in mano la penna per un po' di conti di casa, per scrivere rare e scarse notizie ai lontani da casa (. . .).» (Giovanni ORELLI, in: WALZER 1991: 139 [dreisprachige Ausgabe], 109 [ital. Ausg.])

lich-patriarchalischen Gesellschaft sich bei näherem Hinsehen nicht bestätigt. Die Autorinnen der ersten Gruppe (geb. zwischen 1850 und 1900) stammen alle aus dem Engadin: 7 aus dem Oberengadin, 4 aus dem Unterengadin, 3 wurden als Kinder engadinischer Emigranten in Italien geboren. Das Engadin, voran das Oberengadin, kam infolge gewerblicher Auswanderung und Tourismus am frühesten in den Genuss von sozialem und kulturellem Aufstieg. Was nun die zur Feder greifenden Töchter dieser Gesellschaft betrifft, so kann von bäuerlich – patriarchalisch soll einmal dahingestellt bleiben – keine Rede sein. 8 der 14 Frauen haben einen Teil ihres Lebens im Ausland verbracht, 9 lassen sich aufgrund von Angaben wie ‘verheiratet mit Dr. . . .’ ‘Pfarrersfrau’ oder gar ‘aus einer alten, vornehmen engadinischen Familie’ eindeutig der gehobenen Sozial- und Bildungsschicht zuordnen. 6 übten bereits selbst einen Beruf aus: 3 waren Lehrerin, 3 waren Krankenschwester. In der zweiten Gruppe (geb. zwischen 1900 und 1940) melden sich nun nebst 10 Vertreterinnen aus dem Engadin (davon 1 aus dem Münstertal) auch 4 Autorinnen aus der Surselva und 2 Autorinnen aus Mittelbünden zu Wort. 10 Autorinnen sind oder waren als Lehrerinnen tätig, 4 in kaufmännischen und/oder redaktionellen Berufen. In der dritten, nicht mehr repräsentativen Gruppe der nach 1940 geborenen Schriftstellerinnen sind 5 von den 6 Vertreterinnen ausgebildete und zum Teil noch praktizierende Lehrerinnen.

Die 36 Lebensläufe, im Hinblick auf ‘Sozial- und Berufsprofil’ betrachtet, zeigen deutlich, dass für die Trägerinnen der ‘rätoromanischen Bewegung’, worunter die Bewegung zur Erhaltung von Sprache und Kultur verstanden wird, und unter diesem Aspekt muss die literarische Tätigkeit in romanisch Bünden zu einem guten Teil gesehen werden, gilt, was den Trägern nachgesagt wird: nämlich sie rekrutierten sich aus den ‘Intellektuellen’ und aus der Oberschicht. Der Begriff⁴² ist nicht so wörtlich zu nehmen, zu den ‘Intellektuellen’ gehört die Pfarrersgattin, welche eine gute Schachspielerin ist und die Hausmusik pflegt, gehört die Autorin, in deren Kurzbiographie die Angabe ‘Auditorin an der Universität . . .’ zu finden ist, gehören jene, welche sich Sorgen um Ausbeutung der Natur, Zerstörung von Landschaft machen, gehören die Feministinnen. Der Begriff schliesst vieles ein und alles aus, was sich im

⁴² Vgl. Dazu Dietz BERING: Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes. Stuttgart 1978. Referiert in SCHMIDT 1985, Bd. 2: 229 ff.

Zusammenhang mit 'Volk' oder 'bäuerlicher Gesellschaft' an Vorstellungen ergeben könnte, weshalb er hierzulande wie anderswo bisweilen als Schimpfwort gebraucht wird. Damit soll es mit der Frage 'wer schreibt?' sein Bewenden haben, und die Frage nach dem Publikum ('wer liest?') muss vollumfänglich dahingestellt bleiben.

So viel zu den Gemeinsamkeiten zwischen Schriftstellerinnen und Schriftstellern. Ein Kapitel, das den Titel 'Schreibende Frauen' trägt, weckt aber Erwartungen nicht in bezug auf Gemeinsamkeiten, sondern auf Verschiedenheit. Vorerst muss präzisiert werden:

Jede bündnerromanische Autorin und jeder bündnerromanische Autor⁴³ wird zugeben, dass die Bereitstellung von Lesestoff eine unerlässliche Voraussetzung für die Erhaltung der angestammten Sprache ist, auf die Frage 'Warum und wozu schreiben Sie?' wird jedoch kaum jemand mit dieser Begründung antworten. Wer schreibt, wird kaum nur in den Sprachkampf aufbrechen wollen (einige der jetzt Schreibenden negieren übrigens diese Motivation schlechthin; sie schreiben romanisch, weil das – wie sie sagen – die Sprache ist, die sie am besten beherrschen), sondern seinem Publikum darüber hinaus etwas mitteilen. Es stellt sich jedenfalls die Frage nach der Funktion und Wirkung von Literatur für bündnerromanische wie für anderssprachige Schriftsteller. Die Aussage, man schreibe für sich selbst, ist nicht haltbar – dies, um gleich allfälligen Einwänden von dieser Seite zu begegnen. SARTRE (1981: 39) schreibt: «Kunst gibt es nur für und durch andre.» Über Funktion und Wirkung gilt, dass Literatur 'vorbehaltlos bewusstseinsfördernd' sei (POLLMANN 1971: 57⁴⁴), dass sie auf Veränderung ziele

⁴³ Aus stilistischen Gründen und um einer besseren Lesbarkeit willen wird die sprachliche Regelung, ein aus Personen beiderlei Geschlechts bestehendes Kollektiv mit der maskulinen Form (bzw. mittels des grammatischen Geschlechts, das bekanntlich auch sonst nicht immer mit dem persönlichen übereinstimmt [z. B. die Schildwache, das Weib usw.]) zu bezeichnen, auch in diesem Kapitel grösstenteils beibehalten, woraus nichts Nachteiliges über die Haltung der Verfasserin gegenüber den Anliegen der Frauen gefolgert werden möge. Sie anerkennt durchaus, dass das 'scheinbar kleinliche Herumreiten' auf Suffixen zum Ziel hat, das Problembewusstsein zu schärfen.

⁴⁴ Auch die Funktion der 'Basis von Literatur', worunter POLLMANN Texte versteht, die zwar Gegenstand der Literaturwissenschaft sind, die jedoch nicht der 'schönen Literatur' im engeren Sinne zugeordnet werden können (zur Definition vgl. ebd., 29-36), bestehe darin, 'das Selbstverständnis reflektierend auszusagen, reflektierend über die blosse Akzeptation der Umstände hinauszugehen' (ebd., 54).

und Appellcharakter habe (SARTRE 1981: 25 ff., 43), dass sie u. a. entlarve (LOETSCHER 1970: 107), dass sie in ihrem Wesen politisch und gesellschaftskritisch sei (BICHSEL 1970: 25 ff.⁴⁵), dass sie sichtbar bzw. hörbar mache, was mehr oder weniger unterbewusst schon da sei (z. B. BINDER 1972: 243 f., WALTER 1975: 24, BRECHT 1967, XVIII: 59 f.⁴⁶). Und selbst wo die Funktion bestritten, wo die Funktion von Kunst gerade in ihrer Nutzlosigkeit gesehen wird, stellt eben diese Nutzlosigkeit ein Gegengewicht zu einer Welt dar, in der alles nützlich zu sein hat (MECKLENBURG 1972: 104 ff.).

Zusammenfassend kann festgestellt werden: Kunst bzw. Literatur zielt auf Erkenntnis, auf Bewusstseinsweiterung, letztlich auf Humanität. Die Funktion von Kunst kann als eine emanzipatorische verstanden werden, und es stellt sich daher, betrachtet man die von den Frauen geschriebene Literatur gesondert, die Frage, inwiefern ihr Beitrag anders ist als derjenige der schreibenden Männer, ob sie durch die Setzung anderer Schwerpunkte zu einer Erweiterung des Blickwinkels beitragen und beigetragen haben, um dadurch dem genannten Ziel näherzukommen. Es kann hier nicht um eine feministische Literaturwissenschaft, um eine feministische Ästhetik im engeren Sinne gehen und schon gar nicht um eine programmatische Frauenliteratur, welche – das sei vorweggenommen – in romanisch Bünden bis auf wenige Ausnahmen, die aus der jüngsten Zeit stammen, fehlt. Es soll lediglich anhand des bündnerromanischen Korpus untersucht werden, ob Frauen sich vermehrt bestimmten Themen zuwenden und bestimmte Probleme aufgreifen. Und falls sie das tun, muss auch noch das Wie interessieren.

⁴⁵ «Sogar jener brave Heimatautor, der ein Gedicht über den schönen Bauernhof schreibt, hat sich doch politisch engagiert: nämlich ganz eindeutig auf der konservativen, erhaltenden Seite» (ebd., 27).

⁴⁶ BINDER: «Literarität ist eine Sache der Erinnerung.» «Literarität ist Selbstbegegnung des Lesers im Text.»

Otto F. WALTER: «(. . .), und ich bin der Meinung, der Autor bringt Dinge zur Sprache, die in der ihn umgebenden Gesellschaft und Epoche bereits gegenwärtig sind.»

BRECHT: «Aber dann gibt es noch andere Gedichte, die etwa einen Regentag schildern oder ein Tulpenfeld, und sie lesend oder hörend verfällt man in die Stimmung, welche durch Regentage oder Tulpenfelder hervorgerufen wird, das heisst, selbst wenn man Regentage und Tulpenfelder ohne Stimmung betrachtet, gerät man durch die Gedichte in diese Stimmungen. Damit ist man aber ein besserer Mensch geworden, ein genussfähigerer, feiner empfindender Mensch, und dies wird sich wohl irgendwie und irgendwann und irgendwo zeigen.»

Übernehmen sie die bestehenden Werthierarchien und tragen sie keine neuen Erkenntnisse bei (es ist beispielsweise anzunehmen, dass bei Frauen das Thema 'Mutterschaft' häufiger als bei Männern vorkommt, und es wäre möglich, dass sie sich zum tradierten Rollenbild einfach affirmativ verhalten) oder setzten sie neue Akzente und üben sie dadurch eine ergänzende, eine komplementäre bewusstseinsbildende Funktion aus? Wahrscheinlich hängt das Setzen von neuen, von eigenen Akzenten vom Selbstverständnis der Frau ab, welches sich im zu betrachtenden Zeitraum von über hundert Jahren vielleicht zwar langsam, aber doch stetig verändert hat, so dass es von Vorteil sein dürfte, provisorisch bei der nach Geburtsjahren gegebenen Einteilung zu bleiben. Es könnte sein, dass die Grenzdaten korrigiert werden müssen, doch setzen wir als Arbeitshypothese einmal fest: 1) im letzten Jahrhundert geboren, 2) vor dem Zweiten Weltkrieg geboren, 3) während des Zweiten Weltkrieges oder danach geboren.

Eine Durchsicht des literarischen Korpus der noch im 19. Jahrhundert geborenen Schriftstellerinnen ergibt als thematische Schwerpunkte an erste Stelle das Leben der Frau, insbesondere als Gattin und Mutter, die Beziehung zwischen Mann und Frau, die Familie, Sippe, alles vorwiegend in Prosatexten, selten lyrisch behandelt. Weitere Prosa wäre unter Kindheitserinnerungen (meist verbunden mit Wehleidigkeit, weil es nun nicht mehr so ist) und Memoirenliteratur einzureihen. Das Bändchen *Istorgettas* (Geschichtlein; 1958) der 1893 geborenen Cilgia DANZ (Pseudonym für Nina ATTENHOFER-ZAPPA) enthält ausserdem schwank- und anekdotenartige Reminiszenzen im Stile etwa eines Men RAUCH. Erwähnenswert sind drei Erzählungen dieser Sammlung. In *Nos Segner so fer tuot* (Unser Herrgott kann alles) geht es um einen hartherzigen Lehrer, der nach der Beerdigung eines Schülers (er ist gestorben, weil er die Katze des Lehrers vor einem Lastwagen gerettet hat) über seine Hartherzigkeit nachdenkt und in Tränen ausbricht. Als Zweifler an Gott wurde er verbittert. Ein Ansatz also zu Mitmenschlichkeit, indem der Lehrer nicht einfach verurteilt, sondern psychologisch erklärt und verstanden wird. Dann jedoch eine billige Lösung: der letzte Satz der Geschichte lautet: «Nos Segner so fer tuot!» Ihm, dem Herrn, hat es nämlich gefallen⁴⁷, das Kind, das an diesen Satz noch ge-

⁴⁷ Und nicht, wie in Kurt Martis Leichenreden (1980: 23), 'gar nicht gefallen'.

glaubt hat, zu sich zu nehmen. Andernfalls hätte es mit der Zeit vielleicht gemerkt, dass Gott das Böse in der Welt nicht verhindert und wäre geworden wie der Lehrer. In *Iffaunts* (Kinder) wird von einem Mädchen aus einer armen Familie und dessen Benachteiligung und Isolierung (Stigmatisierung) in der Schule berichtet. Kaum ist das Problem aber einmal aufgegriffen, wird es fallengelassen und buchstäblich mit erfreulicheren Dingen übertüncht. *La chanzun da Nadel da duonna Maria Cordöli* (Das Weihnachtslied von Frau Maria Cordöli; *cordöli* 'Leid, Herzeleid, Mühsal, Trauer, Gram, Harm') handelt vom Elend und von der Einsamkeit einer alten Waschfrau, die zu guter Letzt noch ihre Katze, die einzige Gesellschaft, die ihr geblieben ist, töten lassen muss, weil die Hausmeisterin keine Pfotenabdrücke auf ihrer schneeweissen Treppe duldet. Während der Heiligen Nacht verlässt Frau Maria die Mitternachtsmesse. Das Wort 'Friede auf Erden unter den Menschen' liess zu viel an erlittenem Unrecht in ihrer Erinnerung auftauchen. Frau Maria betet allein zu Hause, und ihre innere Ruhe kehrt wieder ein. Mit dieser Wendung wird nun auch der Leser von keinerlei brennenden Fragen gequält, er darf sich in den Ohrsessel zurücklehnen. Ein Vorstoss in Richtung Sozialkritik wird durch eine 'voreilige Versöhnung' gleich wieder aufgehoben.

Die Kinder- und Jugendliteratur in unsere Betrachtungen einzubeziehen, wäre zu weitläufig. Ein wichtiger Aspekt ist in diesem Bereich, nebst der Bereitstellung von Lektüre für den 'Nachwuchs', welcher wohl noch mehr ins Gewicht fällt als bei der Erwachsenenliteratur, die erzieherische Funktion. Maria RITZ (1893–1971) verfasste das äusserst beliebte Märchen *Janaiverin* (Wacholderäuglein; drei Auflagen (!): 1953, 1964, 1984). Das ungehorsame Zwerglein Janaiverin zieht sich eine schwere Erkrankung zu und verspricht nach seiner Genesung, fortan nie mehr ein Verbot zu missachten. (Den gleichen Zweck verfolgt übrigens Anna Pitschna GROB-GANZONI, geb. 1922, mit ihren Märchen: aus ungehorsamen, bösen werden mit Hilfe von Magie folgsame, gute Kinder, wobei Massstäbe für Gut und Böse eben anhand der vorgeführten exempla gewonnen werden können. Anhand von Geschichten sollen Kinder zum Nachdenken angeregt werden, beispielsweise zum Nachdenken über ihr soziales Verhalten ändern ['dummen', armen] Kindern gegenüber.)

Es soll, bevor wir auf einige Beispiele an Prosatexten näher eintreten, noch kurz von der Lyrik die Rede sein. Überwiegend handelt es sich

um Natur- und Stimmungslirik, wobei die Aufmerksamkeit für das Detail, für das sonst Nichtbeachtete bemerkenswert sein mag für eine weibliche Optik. 1926 ist von Clementina GILLY (1858–1942) ein Gedichtband unter dem Titel *Fruonzla* ('dünne Zweige, dürre Holzreiser, Baumnadeln, Nadellaub, Leseholz') erschienen. Das erste Gedicht ist dem wohlwollenden Leser (*Al benevol lectur*) gewidmet. Die Dichterin gibt für ihre *captatio benevolentiae* ein Gleichnis. Als kleines Mädchen habe sie Blumen gepflückt für die Mutter, und obwohl der Strauss am Bestimmungsort bereits verwelkt gewesen sei, sei sie doch mit einem lieben Lächeln entschädigt worden. Ebenso möge nun der Leser ihre Gedichte ('fruonzla') aufnehmen. Diese 'dürren Zweige' reden von kleinen Rinnsalen, welche eine Blume benetzen, jedes Gräslein betrachten (9). Sie reden vom stolzen Inn, welcher die weniger imposanten Nebenflüsse nicht verachten soll, denn: ohne sie, was wäre er? (52) Die Dichterin freut sich an einem Tautropfen, dessen Aufgabe erfüllt ist, wenn er einer Blume, einem Grashalm etwas Feuchtigkeit gespendet hat (20), an den Herbstzeitlosen, die den nahenden Herbst anzeigen (20; in der zweiten Strophe ist der Herbst da – mehr nicht). Sie beachtet ein Wölklein am Himmel, das sich auflöst (22). Wie der Inn nur dank der unscheinbaren Zuflüsse so herrlich ist, verdankt offenbar die Welt, das Leben die Pracht den bescheidenen Kleinigkeiten, die eben keine Nebensächlichkeiten sind. Ganz aussergewöhnlich an diesem Lyrikband sind nun – bei der bis in die neueste Zeit geradezu erschreckenden Abstinenz an Stellungnahmen zu weltgeschichtlichen Ereignissen – die Gedichte, welche den Ersten Weltkrieg reflektieren (23, 24 f., 26, 31, 32, 38). Es sind keine Kampfgedichte (wozu? im Abseits?), doch es sind Gedichte, in denen der Friede in Natur und Bergwelt in Kontrast gesetzt wird zur Barbarei, welche durch Bewusstmachen einen behaglichen Rückzug in die Alpen nicht zulassen. Eines dieser Gedichte trägt den Titel *Prümavaira* (Frühling; 31), was nun gewiss andere Erwartungen weckt, als die Eintracht der Natur der Zwietracht zwischen den Menschen gegenübergestellt zu sehen. In diesem Sinne enthält die Lyrik von Clementina GILLY bei aller Traditionsgebundenheit und trotz manchem Klischee durchaus unkonventionelle Momente und neue Impulse.

La Siluetta (Die Silhouette; o. O. u. J.), eine Gedichtsammlung von Deta KRATZER-BRUNIES (1875–1976) enthält nebst religiöser Lyrik, Natur- und Heimatlyrik ein paar programmatische Gedichte zur Erhal-

tung des Romanischen⁴⁸, an denen nun wirklich nichts Weibliches festzustellen ist⁴⁹, mit Ausnahme von *Giaviisch d'üna mamma engiadinaisa* (Wunsch einer engadinischen Mutter), sofern man gelten lassen will, dass eine Mutter statt eines Vaters wünscht, nämlich: die frische Engadiner Luft möge das Kind kräftigen, die Engadiner Sonne möge ihm göttlichen Glanz verleihen, der blaue Engadiner Himmel möge es beschützen, der Engadiner Berg möge es erfreuen, damit es mit rechter Liebe und Verbundenheit sein Engadin verteidigen werde.

Das Hauptgewicht in der Prosa liege in der Thematik 'Frau und Mutter' und 'Beziehung zwischen den Geschlechtern', wurde gesagt. Es ist gewiss aufschlussreich, der Aufgabenzuweisung an die Frau in Texten von Frauen nachzuspüren.

Gian GIRUN (Pseudonym für Ursina CLAVUOT-GEER, geb. 1898) hat mehrere Erzählungen verfasst, eine davon heisst *Il spievel ruot* (Der zerbrochene Spiegel; 1965). Der zerbrochene Spiegel wird leitmotivisch eingesetzt und dient der Vorankündigung des kommenden Unheils. Es geht nämlich um Claudio und Maria Tschanc und deren drei Kinder, welche als engadinische Emigranten in Italien leben. Maria war bereits einmal verheiratet. Anlässlich der Hochzeit von Maria mit deren erstem Mann hatte sich Claudio in die Braut verliebt. Der erste Mann stirbt (glücklicherweise) bald⁵⁰, so dass Claudio nach Einhaltung einer angemessenen Trauerfrist seine Maria heiraten kann. Aus gesundheitlichen Gründen (Genesung nach einer schweren Typhusinfektion) lebt Maria mit den Kindern auf dem Land, während Claudio die Woche hindurch in der nahegelegenen Stadt den Geschäften nachgeht, was der Magd gar nicht gefällt («dass sie ihren Mann immer allein liess da unten in der Stadt, wo viele Verführungen und schlechte Gesellschaft lauern»; 18). Maria verbringt nun mit den Kindern die langersehnten Sommerferien im Engadin. Es kommt ein Brief, in welchem Claudio seine Mutter um

⁴⁸ Vgl. dazu auch Exkurs Nr. 1 (Lingua materna).

⁴⁹ Wahrscheinlich handelt es sich um Gelegenheitslyrik. Gemeint sind die Gedichte *Bümaun 1950*, *Bümaun 1960* (Neujahr 1950 bzw. 1960) und *Uniun dals Grischs* 1937 (das Gedicht könnte an einer Versammlung der Vereinigung vorgetragen worden sein).

⁵⁰ Die Handlungsführung liegt ja in der Freiheit des Erzählers, in einem realistisch angelegten Text sollte aber eine gewisse Glaubwürdigkeit respektiert werden. Der Technik, einen unbequemen Gatten einfach sterben zu lassen, bedient sich die Autorin auch in *La nona* (vgl. unten, S. 559).

Geld bittet, da er Spielschulden habe. Darauf Claudios Mutter zu Maria: «So geht es, wenn man die Männer allein lässt» (29). Die Magd, welche das Gespräch zwischen Frau Staschia und Maria belauscht hat, rät der jungen Frau, sofort nach Italien zurückzukehren und ihren Schmuck zu verkaufen oder zu verpfänden. Gegen Mitternacht des übernächsten Tages kommt Maria in der italienischen Stadt an, findet jedoch in den Wohn- und Geschäftsräumlichkeiten nur den sie heimlich liebenden Buchhalter vor. Dieser stimmt gleich in dieselbe Litanei ein: «Armer Junge, er ist halt soviel allein» (32). So sei es gekommen, dass Claudio die Nächte in allerlei Gesellschaft verbringe. Claudio kommt «sehr spät» (32) nach Hause und riecht «nach Tabak und Alkohol» (33). Maria macht sich Vorwürfe. «Vielleicht trank er auch, um seine Sorgen zu vergessen» (34). Sie will mit ihm reden «wie eine Mutter, mit Liebe und Verständnis» (34). Vorerst geht es aber darum, die Spielschuld zu bezahlen.

Maria muss entdecken, dass ihre wertvolle Perlenkette, ein Geschenk des ersten Mannes, nicht mehr im Kassenschrank liegt. Ein starkes Stück! («Das ist ein bisschen stark, er hat sich selbst geholfen, ohne mir etwas zu sagen» [36].) Enttäuscht zieht sie sich auf ihr Landgut zurück, sie kann Claudio jetzt nicht sehen. Der Buchhalter aber kauft von seinem Ersparten das vom Ehemann selbstherrlich veräusserte Frauengut zurück und gibt dann vor, die Perlenkette habe lediglich anderswo gelegen. Maria beichtet ihrem Mann, sie habe ihn zu unrecht verdächtigt, und bittet ihn reuevoll um Verzeihung. Claudio, ohne die Angelegenheit richtigzustellen: «mit eurem ganzen Manöver habt ihr mich geheilt» (40). Eine Ehe also, die glücklich ist, indem die (gesundheitlich schonungsbedürftige) Frau dem Mann jegliche Verantwortung abnimmt und ihn bedingungslos liebt und versteht «wie eine Mutter» ihr Kind.

Vor dieser Erzählung hatte die Autorin ein Auftragswerk publiziert. Es ging um Anstrengungen zum Schutze der Familie, wozu erste Vorstösse von politischer Seite kamen und dann mit literarischen 'Vehikeln' unterstützt werden sollten. Ursina CLAVUOT-GEER, als Vertreterin der engadinischen Variante des Bündnerromanischen (für die Surselva war es Sep Mudest NAY), wurde von der Stiftung *Pro Helvetia* mit der Aufgabe betraut, einen 'Familienroman' zu schreiben. So entstand der etwa 170 Seiten umfassende Prosatext *La nona* (Die Grossmutter; 1951). Im Zentrum steht die Familie Gilgia, deren Schicksalsfäden durch die Grossmutter zusammengehalten werden. Ihr

gegenübergestellt erscheint die Familie Raschin. In der Familie Gilgia verlaufen die Ehen glücklich, selbstverständlich mit vorübergehenden Krisen, die es eben zu bewältigen gilt und was kraft des Zusammengehörigkeitsgefühls und des Sippensinns auch gelingt. In der Familie Raschin fehlt die alles vereinende Mutterfigur, weshalb scheinbar die Ehe in diesem Geschlecht nicht gelingt. Annina ist schwer beziehungsgestört, zur Liebe unfähig und geht am Schluss eine 'Ehe aus Berechnung' mit einem Ausländer ein. Deren Bruder Gian heiratet im fortgeschrittenen Alter am 4. November 1905 – mit dieser Begebenheit setzt die Erzählung ein – die noch sehr junge Maria Gilgia. Eine unfruchtbare Verbindung: die Ehe bleibt, vom Mann so gewollt, kinderlos, das Verhütungsmittel scheint die Josefsehe zu sein; auf der Hochzeitsreise schläft der Mann immer (12, 17, 19), und deutlicher noch spricht die in einem Brief von Maria an die Grossmutter mobilisierte Symbolik: «Als ich über diese so fruchtbare Erde fuhr, betete ich von ganzem Herzen mit den immergleichen Worten um ein Kind. (. . .) Wohin man blickte, sah man Schafe, nichts als Schafe. (. . .) und zuletzt kam der Hirte und neben ihm trottete ein Eselein daher. Es hatte auf jeder Seite einen Korb angehängt, und erst als sie nahe bei uns standen, sah ich, dass Lämmchen in den Körben waren, richtige Osterlämmchen» (63 f.). Der Mann endet bald einmal in einer Nervenklinik und stirbt dort. Wiederum nach einer angemessenen Trauerfrist kann Maria einen Claudio heiraten (vgl. oben, S. 557), eine Verbindung, die bald mit der Geburt eines Knaben gesegnet wird. Interessant sind auch in dieser Erzählung die den Frauenfiguren verliehenen Merkmale und deren Wertung, interessant ist die Ambivalenz zwischen der untergeordneten Rolle, welche der Frau zugewiesen wird, und der fast grenzenlosen Macht, mit der die (übrigens sympathisch gezeichnete) 'Übermutter', die Titelfigur, ausgestattet ist. Allgemein kann gesagt werden, dass die zur Entstehungszeit der Erzählung erfahrene Problematik in bezug auf Ehe und Familie offenbar durch Rückbesinnung auf traditionelle Werte und die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau gelöst werden soll. Dieser Standpunkt wird uns nicht nur durch die 'Stammesälteste' vorgelebt, die Handlung wurde zudem von der Erzählerin⁵¹ um

⁵¹ Die Begriffe 'Erzähler' und 'Autor' können in der bündnerromanischen Literatur nicht klar auseinandergehalten werden (vgl. Kap. A.2., Narratologische Probleme) und werden deshalb auch nicht im streng definierten Sinn verwendet.

etwa vierzig Jahre in die Vergangenheit zurückversetzt, was dann erzähltechnisch auch zu ein paar Anachronismen geführt hat. (Probleme um das Selbstverständnis der Frau oder die Zunahme von Ehescheidungen werden zur Sprache gebracht, die während der erzählten Zeit, d. h. von 1905 bis etwa 1910, kaum sehr brisant gewesen sein können; z. B. 74, 153. Es dürfte auch bezweifelt werden, ob der sich auf der Strasse eine Zigarette anzündende Dorfarzt ins Bild jener Zeit und Umgebung passt; 79.)

Ein ähnlich konservatives (bewahrendes) Frauenbild wird in *Fadri* (rom. Form für Heinrich; 1936) von Maria HEMMI-BEZZOLA (1888–1973) gegeben. Die Verkommenheit eines Jungen wird mit den liederlichen häuslichen Verhältnissen begründet. Dessen Vater verrichtet Gelegenheitsarbeiten, hält es nirgends lange aus, weshalb er auf keinen grünen Zweig kommt. Der Leser dürfte nun mit einem gewissen Recht annehmen, dass unter diesen Umständen die Mutter nicht aus reinem Vergnügen einer Erwerbstätigkeit nachgeht. Der Nachteil: «So wird natürlich der Haushalt vernachlässigt, und die Folge ist die, dass der Vater oft den Weg unter die Füße nimmt, um ins Wirtshaus zu gehen, wenn er kein Zuhause vorfindet» (16; wörtl. ‘ne fö ne lö ne platta choda’, ‘weder Feuer noch Ort noch warmen Herd’, ‘weder Haus noch Herd haben’, ‘obdachlos sein’; es könnte im Kontext auch übersetzt werden mit: ‘wenn er kein Heimchen am Herd vorfindet’). Im Hause des wohlhabenden Kaufmanns Ambuol verhält es sich so, dass der Sohn in die schlechte Gesellschaft des erwähnten Jungen gerät, weil die Mutter in verschiedenen Komitees tätig ist, eine Aufgabe, die sie mehr in Anspruch nimmt als die der Familie geschuldete Sorge (50 ff.). Hier taucht nun auch das Motiv der Frau, welche die ‘Hosen anhat’, auf, was gesamteuropäisch im 17. und 18. Jahrhundert ein beliebtes Schwankthema war und als ebenso ‘verkehrt’ angesehen wurde wie beispielsweise Fische, die am Himmel fliegen. Der peinlich exakte Hausherr muss es hinnehmen, dass Frau Florentina zu spät zu den Mahlzeiten erscheint. «Herr Artur hatte in den ersten Ehejahren versucht, seine Autorität geltend zu machen; aber dann gab es fürchterliche Szenen, und immer mehr hat er zu schweigen gelernt, und er musste sein Leben lang schweigen, um den Frieden zu haben» (52). Hat man so etwas

(Ebenso schwierig ist – nebenbei bemerkt – eine Trennung zwischen lyrischem Ich und Autor-Ich.)

(über die zu spät heimkehrenden Männer und die schweigenden Frauen) schon bei einem männlichen Autor gelesen? Nein, 'frau' sagt es: wenn der Mann zu spät (aus dem Wirtshaus) kommt, ist die Frau schuld, und wenn die Frau zu spät (immerhin von der Arbeit) kommt, ist auch sie schuld.

Halten wir einmal inne mit der Feststellung, dass das bis jetzt Vorgelegte, mit Ausnahme gewisser Gedichte von Clementina GILLY, nicht besonders bewusstseinsweiternd und emanzipatorisch ist (**emanzipatorisch** zunächst ganz allgemein verstanden als Befreiung des Menschen schlechthin, nicht nur in der in diesem Zusammenhang natürlich auch wichtigen Bedeutungsverengung 'Frauenemanzipation'). Es ist schon fast ein Gemeinplatz zu sagen, dass die bestehende Rollenfixierung nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen aufrechterhalten wird. So macht beispielsweise auch HÄNTZSCHEL (1987: 146) darauf aufmerksam, dass «selbst die Protagonistinnen der Frauenbewegung wie etwa Luise Otto-Peters, Malvida von Meysenbug oder Hedwig Dohm zwar **theoretisch** fortschrittlich-emanzipierte Konzepte vorlegten, in ihren gleichzeitigen **fiktionalen** Veröffentlichungen aber die tradierte weibliche Rolle weiter festschrieben» (Hervorh. durch den Autor). Die Internalisierung von Rollenklischees beginnt bei der Erziehung der Kinder (verschiedene Sozialisation von Knaben und Mädchen; NADIG 1984: 50 f.) durch die Frau und geht bis zur Angst vor der «Einbusse jener illusionären Geborgenheit in den altvertrauten Weiblichkeitsrollen» (ebd., 59) und der Angst, für ein Ausbrechen aus dieser Rolle «bestraft zu werden» (ebd., 60), letztlich bis zur Angst vor Identitätsverlust. Andererseits gilt gemäss Margarethe MITSCHERLICH, «dass die vom Mädchen aus Angst vor Liebesverlust verinnerlichten Gebote aber auch zu einem beziehungsorientierteren, beweglicheren und humaneren Über-Ich führen als beim Knaben, der eher rigide und affektisoliert funktioniert» (NADIG 1984: 51). Davon muss doch in der Literatur von Frauen auch etwas zu spüren sein. In der Tat enthält die Erzählung *L'Amur da Nina* (Ninas Liebe; 1941) von Angiolina VONMOOS (geb. 1883) bemerkenswerte Spuren von einem 'humaneren Über-Ich'. Nina lebt zwar ein Frauenleben, wie es charakteristischer nicht sein könnte. Sie hat sich den Inhalt ihrer Konfirmationspredigt, nämlich man solle die Bürde des andern tragen (8), gut gemerkt. Man beachte aber, dass eine Konfirmationspredigt an Konfirmandinnen und Konfirmanden gerichtet ist, und der Zusatz

lautet, so erfülle man das Gebot Christi. Ninas Hingabe für die andern geht dann eben über eine blosse Rollenzuweisung weit hinaus, sie wird zum Exempel, nicht nur wie die Frau, sondern wie der Mensch sein soll, erhoben. Durch Ninas Liebe wird aus dem 'ewigen Studenten' Not Festa ein Doktor der Medizin und dann in der Erinnerung an die tote Geliebte lebend, «nos bun docter Not Festa. Que ais il benefactor dals povers ed amalats. El ais stat adüna illa cità da B., el sto esser là ün hom fich renomnà. An per an vain el però quia in sias vacanzas, el tratta tuots amalats per nöglia, dà masdinas e preparats fortifichants, güda als povers eir cun munaida, quei ais ün'orma benedida. Eir a mai ha el fat bler dal bain, cha Dieu al detta la paja» (2 f.)⁵². So wird der Mann von einer andern Figur eingeführt.

Die Texte der zwischen 1900 und 1940 geborenen Autorinnen sind zahlreicher, die Thematik ist vielfältiger geworden. Nach wie vor ist die Rolle der Frau, aber nicht mehr vordergründig, Gegenstand des Schreibens. Als weitere Themenkomplexe wären etwa summarisch zu nennen: Stadt/Land, Fremde/Heimat, alte Zeit/neue Zeit, gesellschaftliche Fragen (Randgruppen, Umweltprobleme, technischer und sozialer Fortschritt usw.), ethische, religiöse Fragen. In der Lyrik überwiegen die traditionellen Bilder bzw. Inhalte: Natur, Jahreszeiten, Lob des Herkommens, allgemein Menschliches wie Geburt, Krankheit, Tod, das Ich, die Beziehung vom Ich zum Du, vom Ich zu Natur und Kosmos, persönlich Erlebtes, Vergänglichkeit, Religiosität, dies alles nebst einem geringeren Anteil an programmatischen, insbesondere zeitkritischen Gedichten.

Selina CHÖNZ (geb. 1910) hat ihre literarische Karriere mit einem Kinderbuch (*Uorsin / Schellenursli*) begonnen, dann vor allem Erzählungen verfasst, etliche davon sind Liebesgeschichten, genauer gesagt: Geschichten um die verpasste Liebe. Interessant ist, dass die verpasste Liebe immer mit dem Verlassen der heimatlichen Scholle gekoppelt ist. Der Inhalt von *Flur da sted* (Sommerblume; in: *Scuvierta da l'orma / Entdeckung der Seele*; o. O. u. J.) erinnert an eine Strophe aus einem

⁵² «Unser guter Doktor Not Festa. Er ist der Wohltäter der Armen und Kranken. Er hat immer in der Stadt B. gelebt und muss dort ein sehr berühmter Mann sein. Jahr für Jahr kommt er jedoch hieher in die Ferien, er behandelt alle Kranken unentgeltlich, gibt ihnen Arzneien und Kräftigungsmittel, hilft den Armen auch mit Geld, das ist eine begnadete Seele. Auch mir hat er viel Gutes getan, Gott möge es ihm lohnen.»

Gedicht von Heinrich HEINE: «Das macht den Menschen glücklich, / Das macht den Menschen matt, / wenn er drei sehr schöne Geliebte / Und nur zwei Beine hat.» Der Unterschied ist, dass das den Helden unserer Geschichte gar nicht glücklich macht, vielleicht weil die Erzählerin diesen Tatbestand auch nicht so auf die leichte Schulter zu nehmen vermag. Auf einer Spanienreise – beim Anblick der Schafgarbe, die auch bei ihm zu Hause blüht⁵³ – löst sich Duri von seinen zwei städtischen, mondänen Freundinnen und entscheidet sich für die ‘unscheinbare Blume’ aus dem heimatlichen Tal, für seine Kindheitsgespielin Cilgia. Die rechtzeitig erinnerte Liebe zur Scholle hat ihn vor einer falschen Wahl bewahrt. In *Larschs in fö* (Glühende Lärchen⁵⁴; ebd.) verlässt Victor die Heimat, «um Karriere zu machen» (59), so dass die zurückgebliebene Nina einen andern heiratet. Sie ist nicht glücklich, aber sie hat sich mit ihrem Schicksal abgefunden. Da kehrt Victor nach 25 Jahren zurück, und die alte Liebe flammt (im Herbst des Lebens) noch einmal auf. Trotzdem ist Nina nicht bereit, ihm zu folgen, sie bleibt ihm verloren und redet ihm auch sein Begehren, als Ersatz ihre Tochter zu bekommen, aus. So ist Victor – ein Sieger nur insofern, als Ninas Herz immer noch ihm gehört – dazu verdammt, wieder wegzugehen und ein «armer Pilger auf dieser Erde» (86) zu sein. Auch die Hauptfigur aus *Terra alva* (Weisse Erde; ebd.) hat eine falsche Wahl getroffen. Statt seiner Jugendliebe, einer Engadinerin, hat er eine Städterin geheiratet und erleidet, ins Unterland verpflanzt, etwa das Schicksal eines entwurzelten Edelweisses. Er wird seiner Identität völlig beraubt, was symbolisch sehr vielsagend, vom realistischen Standpunkt aus jedoch eher zweifelhaft, mit seiner Namensänderung ausgedrückt wird: in der Stadt heisst er Johann Kienast statt Gian Crialasch, und ausserdem ‘gibt es ihn gar nicht’, denn er ist in keinem Zivilstandsregister eingetragen. Auch seiner Berufung kann er nicht nachgehen. Als Musiker, als verkanntes Genie verrichtet er in der Stadt die Arbeit eines Küsters, komponieren muss er heimlich. Erst auf dem Totenbett kehrt er in einem Traum, der ihn in die himmlische Heimat geleiten soll, zuerst einmal in die irdische Heimat zurück. In der Kirche seines Dorfes wird sein grosses Werk, das «Lied auf sein Tal in den Bergen» (91), uraufge-

⁵³ Ein Spanier sagt zu ihm: «Wenn hier bei uns diese Blume blüht, müssen alle andern verwelken.»

⁵⁴ Gemeint ist die rotbraune Verfärbung der Nadeln im Herbst.

führt. «Sein Name ist entdeckt, sein Werk anerkannt, der Welt offenbar geworden» (111). *Quel ram da röser sulvedi* (Der Zweig der wilden Rose; in: *L'otra via / Der andere Weg*) handelt von Felicia Salis, einer Engadinerin, welche als Sekretärin in Lausanne lebt und keinerlei Lust zeigt, zu Hause den Direktor des elterlichen Hotels (der ihr Zuchtrosen schenkt) zu heiraten und ins Geschäft einzusteigen. Der Grund ist, dass sie mit ihrem Chef, einem verheirateten Mann, eine Liebesbeziehung unterhält. Auch diese Liebesgeschichte endet unglücklich: obwohl die bei einer gemeinsamen Wanderung im Engadin mitgenommene Wildrose in Lausanne prächtig gedeiht, kommt Dr. Pierre Ravel-Landry bei einem Autounfall ums Leben.

Einen Blick auf das in den Texten von Selina Chönz entworfene Frauenbild sparen wir uns noch etwas auf. Hier ging es darum zu zeigen, wie die Polarität Stadt/Land, Heimat/Fremde in der Polarität glückliche/unglückliche Liebe bzw. Gelingen/Nichtgelingen der Beziehung ihre Entsprechung findet. Das Individuum wird völlig eingebettet in seine angestammte Umgebung, und nur im Eins-Sein mit dieser Umgebung und deren Sozialstrukturen erfährt es Geborgenheit, wofür die Liebe, der privateste Bereich, als Chiffre dient. Schon im höfischen Roman erfolgt das Darstellen der Übereinstimmung zwischen Individuum und Gesellschaft über die (gesellschaftlich sanktionierte) Liebe, während ein Auseinanderklaffen von aussen und innen, von den kollektiven und privaten Ansprüchen, die Brüchigkeit von *Ideal und Wirklichkeit* (KÖHLER 1970, vgl. Kap. V) durch eine Trennung von Körper und Herz und die 'Vergabe an verschiedene Besitzer', durch den Ehebruch versinnbildlicht wird. Man wird die Ehebruchromane der Weltliteratur, von *Tristan und Isolde* über *Anna Karenina* zu *Effi Briest*, im Gegensatz vielleicht zu CHÖNZ' Erzählungen, nicht auf dieses Problem reduzieren wollen, doch ist es darin enthalten. In den Texten von Selina Chönz gelingt es dem Individuum nicht, seine intimsten Rechte nicht nur gegenüber den Ansprüchen des Kollektivs, sondern gegenüber den Ansprüchen der Scholle geltend zu machen. Exogamie bedeutet hier: keinen einheimischen Partner wählen. Das ist der Treuebruch, das ist Verrat an der Heimat, deshalb zum Scheitern verurteilt. Der Bergler, der 'fremd geht', wird von der Rückbindung an die Scholle in zweifacher Hinsicht heimgesucht.

Bei Chatrina FILLI (geb. 1914) gelingt eine Liebe über die Talgrenze hinweg, was jedoch von der Gesellschaft mit Ächtung bestraft

wird (*La legenda dal Lai fop* / Die Legende vom tiefen See; 1945). Die Erzählung ist ein Plädoyer für eine Öffnung nach aussen. Etwas erstaunen mag dann, dass *A chà sta ma chasetta* (In der Heimat [eigentl. zu Hause] steht mein Häuschen; ebd.) wieder in den Tenor 'zu Hause ist es am allerbesten' einmündet. Es geht um einen, der nach Amerika auswandert und dort sein Glück nicht findet. Und selbst in *Giovanna* (ebd.), wo der Topos 'Geld macht nicht glücklich' im Vordergrund steht, gereicht dem Sohn der Titelfigur, der mit einer Blume, weiter unten mit einem Edelweiss verglichen wird (42), die Verpflanzung in die Stadt nicht zum Wohl. «Es gibt Kinder aus den Bergen, die nicht in städtischen Boden versetzt werden dürfen» (42). Die Bedrohungen sind immer etwa dieselben: schlechte Gesellschaft, Vergnügungssucht (Alkohol, mitunter auch Frauengeschichten) und, als Folge davon, Geldschulden. Das geht solange, bis Aldo eines Abends «der Gesellschaft entflieht, um nach Hause zu kehren und ein festes Stück Boden unter die Füße zu bekommen, auf dem er nicht ausgleitet – und um sein Leben noch einmal neu zu beginnen» (46).

L'hom sün fanestra (Der Mann am Fenster; in: *Prosa rumantscha*, 1967) von Luisa FAMOS (1930–1974) handelt nicht von einer verpassten Liebe, aber von einer verpassten Begegnung. Eine jungvermählte Frau fühlt sich beim Salatwaschen in ihrer Küche beobachtet. Tatsächlich steht im Hause gegenüber ein fremder Mann am Fenster und schaut ihr zu. Das geschieht noch mehrere Male, die Frau will aber mit dem Mann nichts zu tun haben. Erst der Polizeiwagen vor dem Haus weckt ihre Neugierde, und erst die aus dem Haus getragene Totenbahre weckt ihr Mitleid, aber zu spät. An einem Verstorbenen kann sie das Versäumte nicht mehr nachholen: als frisch Verheiratete duldet sie keinen Eindringling in ihre Zweisamkeit, war sie unfähig, die Einsamkeit des Fremden zu erkennen. Hier wird die verpasste Begegnung (mit dem Fremden!) zur versäumten Mitmenschlichkeit, damit zur Schuld.

Abschliessend kann zur Heimat-Fremde- bzw. Land-Stadt-Thematik, um noch einmal dahin zurückzukehren, vermerkt werden, dass deren Gestaltung in der Regel als Dualismus Mythisierung / Dämonisierung erfolgt⁵⁵. Stadtluft bekommt dem Bergler nicht, in dieser Hinsicht sind sich die schreibenden Frauen und die schreibenden Männer einig. Als spezifisch weiblich mag vielleicht gelten, dass nebst den Anfechtun-

⁵⁵ Vgl. auch A.2.1., insb. 2.1.2., und C.3.2.2.

gen an Zucht und Sitte (Spiel, Trunksucht, Frauen, Kommunismus) und dem quälenden Heimweh nach dem Ort, wo die Wiege stand, wo der Grossvater auf der Ofenbank sass, Nelken das Fenstersims schmückten usw., die städtische Hektik auch eine Innerlichkeit, wie beispielsweise das Warten auf Christi Geburt, verunmöglicht. Als Beleg sei das Gedicht *Advent in cità* (Advent in der Stadt; in *Litteratura* 9, 1986: 138) von Giovannina BRUNOLD (geb. 1926) zitiert:

Advent in cità

Id han
darcheu
impizzà
millieras
da glüms –
bler massa
fermas,
reflectuors
chi sorbaintan.
Eu ser
meis ögls
e n'ha temma –
temma da nu
verer
la staila
da Nadal.

Advent in der Stadt

Sie haben
wieder
angezündet
Tausende
von Lichtern –
viel zu
starke,
Scheinwerfer,
die blenden.
Ich schliesse
meine Augen
und habe Angst –
Angst, nicht zu
sehen
den Weihnachtsstern.⁵⁶

Ein bemerkenswertes Land-Stadt- / Heimat-Fremde-Gedicht ist *Prüma party a Honduras* (Erste Party in Honduras) von Luisa FAMOS (1974: 55):

**Prüma party
a Honduras**

Suns da marimba
Clingian in mi'uraglia
Periglia as brancla

**Erste Party
in Honduras**

Marimbaklänge
Klingen in mein Ohr
Paare umarmen sich

⁵⁶ Die (Wort-für-Wort-)Übersetzung ist als reine Verstehenshilfe für den des Romanischen nicht mächtigen Leser gedacht.

Scuttöz e riöz	Geflüster und Gekicher
As perda i'l tamfitsch	Verlieren sich in der Schwüle
Da la not tropica	Der tropischen Nacht
Cul clam da milli cicadas	Mit dem Ruf von tausend Zikaden
Indios portan	Indios bringen
Bavrandas fraidas	Kalte Getränke
E'ns tschüttan	Und schauen uns an
Cun tscheras estras.	mit fremden Gesichtern.

Der Bezug von der Fremde zur Heimat ergibt sich zuerst einmal aus dem Ort, an dem das Gedicht steht: in einem Lyrikband, dessen erste zwei Zyklen in der Heimat Empfundenes und mit der Heimat Verbundenes, der dritte Zyklus Eindrücke aus Südamerika, wohin die Heimat mitgenommen wurde (45), der vierte Zyklus die Todesgewissheit (wieder in der Heimat) lyrisch zu bewältigen sucht. Im zitierten Gedicht geht es auf den ersten Blick nur um die Fremde, die Land-Stadt-Polarität, damit der Bezug zur Heimat, ist aber eingebracht durch die Gegenüberstellung der 'urbanisierten' und der 'primitiven' Bevölkerung. Die Indios, die ursprünglichen Bewohner, bringen den Eindringlingen Getränke und schauen, in die Dienerrolle geschoben, die eigentlich fremden Damen und Herren 'mit fremden Gesichtern' an. Mit den letzten vier Zeilen wird einerseits ein simpler Tatbestand ausgedrückt, zusätzlich aber die Verkehrtheit dieses Tatbestandes dargestellt, indem jetzt die Einheimischen mit einem Merkmal ausgestattet sind, das rechtmässig den andern zu käme. Die Wertung der tanzenden Paare ist enthalten in «Geflüster (auch: Getuschel)», «Gekicher (eigentl. 'aufgeregtes, dummes Lachen'; pejorativ)» und «Schwüle». Und nun bringen die ehemaligen Landbewohner (*Land* im Sinne von 'Land', 'Territorium' und 'ländlich') den Herrschaften in der 'Schwüle' 'kalte', d. h. erfrischende Getränke, womit gesagt wird, wo die Dekadenz und wo der Lebensborn zu suchen ist. Lässt sich dieses Gedicht noch in ein einfaches Schema Mythisierung/Dämonisierung einfügen? Das Gedicht stellt nur fest, Deutungshilfen erscheinen verschlüsselt, und zwar nicht linear, sie durchkreuzen sich auf mehreren Ebenen, was als Entsprechung zur Komplexität des Problems gedeutet werden könnte und was gegen eine Schematisierung spricht.

Nun kann man bekanntlich auch eine Ideologie verschlüsselt darstellen, eine Verschlüsselung bedarf jedoch der Entschlüsselung durch

den Leser. Obwohl der Begriff der 'Leerstellen' für Prosatexte definiert wurde (ISER 1975), soll hier darauf hingewiesen sein: auf Leerstellen als Indiz für Rang⁵⁷ und auf Leerstellen als wichtiges Element für die Wirkung eines Textes. Da Leerstellen nämlich vom Leser aufgefüllt werden müssen, erfordern sie seine Mitarbeit. Wird der Leser zur Mitarbeit eingeladen, so wird seine Freiheit respektiert. Der Leser kann die Mitarbeit ganz ablehnen oder er kann mitarbeitend verifizieren bzw. falsifizieren. Diese Freiheit hat der Leser eines Textes, in dem die 'einzige Wahrheit' schon dasteht, nicht.

In den Kontext von Heimat und Fremde gehört auch die Haltung dem in die Heimat eindringenden Fremden gegenüber. Es ist ziemlich unisono eine Abwehrhaltung, von Anna Pitschna GROB-GANZONI im folgenden Gleichnis eingefangen: Die Zaubergeige in einem Bergdorf bringt 'einfache Lieder und Melodien' hervor. Lieder vom Wind, vom Bach, vom Regen, vom Nebel, von der Lawine, vom Waldesrauschen, «von majestätischen Bergen, von Fröhlichkeit, Glück und Hoffnung, von Schmerz und Trauer» (*La già misteriosa / Die Zaubergeige*; in: *Parevlas / Märchen*, 1966: 55 f.). Hundert Jahre später nimmt selten noch jemand die Geige zur Hand. Fremde Musikanten kommen ins Dorf und machen eine Musik zum Heulen («Qualchosa be dissonanzas»; 57). Das ist der treffende Ausdruck. Vorher – dass die Thematik 'Alt/Neu' noch hinzukommt, ist den wenigen Angaben bereits zu entnehmen – herrschte Konsonanz. Fremdes wird als bedrohlich empfunden, weil es, wie alle von aussen kommenden Impulse, das bestehende Gleichgewicht stört und dadurch Ordnung in Unordnung überführt. Dass es überall auf der Welt so zugehen mag, können wir dem Prosatext *Il paradís terrestre* (Das irdische Paradies) von Selina CHÖNZ (in: 1979) entnehmen, wo einem Pächter aus der Toscana 'in die Gedanken' gelegt wird: «Els nu stuaivan ir a ster in quels grattatschêls cun quella racaglia chi gniva sü dal Meridium! Els eiran

⁵⁷ Als Leerstelle besonderer Art nennt ISER die Wartezeit, welche sich bei Fortsetzungsromanen zwischen dem Erscheinen der einzelnen Folgen ergibt. Der Leser wird über den weiteren Verlauf der Handlung im ungewissen belassen und versucht, sich diesen vorzustellen, d. h. die Leerstelle aufzufüllen. Dabei konnte verschiedentlich beobachtet werden, dass der Fortsetzungsroman für besser angesehen wurde als genau derselbe Text in Buchform. In diesem Falle könnte sich das Indiz für Rang als nichtig erweisen, bemerkenswert ist aber, dass das Vorhandensein von Leerstellen die Phantasie des Lesers anregt, was allein schon als Zeichen für Qualität empfunden wird.

indigens, glied dal lö chi so ler e scriver e chi cugnuoscha las bunas manieras» (1979: 47⁵⁸). Gegen dieses ‘Wissen, was sich gehört’, wobei – versteht sich – der eigene Ort zum Nabel der Welt erhoben wird, richtet sich die Erzählung *Igl preda da Nona zarta* (Die Predigt von Nona zarta; in: *Litteratura* 7/1, 1984: 82–87) von FALISPA (Pseudonym für Margarita UFFER, geb. 1921). ‘Nona zarta’ kann der Predigt – der Pfarrer legt das Gleichnis vom Splitter im Auge des andern und dem Balken im eigenen Auge (Mat. 7, 3–5) auseinander – nicht folgen, denn sie ist mit der Predigt beschäftigt, die sie dem Fremden halten will. Sie will ihm sagen, dass es ‘hier bei uns’ nicht Sitte ist, während des Gottesdienstes die Mütze aufzubehalten. Das Unternehmen endet mit einer tiefen Beschämung: der Fremde hebt die Mütze, und zum Vorschein kommt eine arge Kopfverletzung («es fehlt ein gutes Stück der Schädeldecke»; 86). Nachher wird ‘Nona zarta’ von ihrem Mann noch auf den ‘Balken im eigenen Auge’ aufmerksam gemacht: die Saumnaht ihres Unterrocks ist offen und schaut unter dem Rock hervor. Man beachte, dass die Forderung (das biblische Gleichnis) an der Thematik ‘eigene Sitten/fremde Sitten’ entwickelt wird, dann aber wieder auf die Allgemeingültigkeit des Ansatzes hinausweist. Unbefriedigend mag sein, dass die Frauen schlecht wegkommen. Der Mann nämlich wäre von Anfang an dafür gewesen, den Fremden in Ruhe zu lassen. Sind vor allem die Frauen die Hüterinnen dessen, was ‘hier bei uns’ Sitte ist?

Zum Thema ‘Alt / Neu’ haben wir von derselben Autorin einen vom üblichen Schema (alt = gut / neu = schlecht) abweichenden Beitrag: *Candailas sainza flomma* (Kerzen ohne Flamme; in: *Litteratura* 6/1, 1983: 77–82). Die Erzählung setzt wie folgt ein: «Cur tg’ella derva igl isch, dat’la en tgit segls mies calzers, ed ia pegl igls peis se givì, na, glez na vo betg, aloschi vigna aint an steiva segls pizs digls calzers, per betg lascher nodas segl palantschia seida e vale» (77 f.⁵⁹). Welch gastliches

⁵⁸ «Sie (scil. der Pächter und seine Familie) hatten es nicht nötig, in jenen Wolkenkratzen zu wohnen, mit diesem Pack, das da aus dem Süden heraufkam! Sie waren Einheimische, Leute vom Ort, die lesen und schreiben konnten und wussten, was sich gehört.»

⁵⁹ «Wenn sie die Tür öffnet, wirft sie einen Blick auf meine Schuhe, und ich nehme die Füße auf die Schultern, nein, das geht nicht, also betrete ich die Stube auf den Schuhspitzen, um auf dem Boden aus Samt und Seide keine Abdrücke zu hinterlassen.»

Haus wird denn da betreten? Im Haus wohnen eine alte Dame und deren Tochter, und die alte Dame will, dass alles genauso bleibt, wie es immer war, und der Einsicht, dass Gewesenes einmal verstauben könnte, wird mit einer 'Putzwut' (Reinlichkeitsfimmel) entgegengearbeitet («Kein Stäubchen darf irgendwo sein»: 80), dass der Tochter keine Zeit mehr bleibt, ihren Beruf als Pianistin oder auch nur als Klavierlehrerin auszuüben. (Eine solche Mutter hat übrigens auch etwelchem potentielltem Schwiegersohn den Garaus gemacht.) So stellt dieses Haus nicht nur ein Museum, mehr noch: ein Mausoleum dar, die Tochter wird als lebendige Mumie darin gefangen gehalten. Als Sinnbild dafür sind die 'Kerzen ohne Flamme' zu verstehen, die Kerzen des 'alle Jahre wieder' immergleichen Adventskranzes, die, weil sich nichts verändern soll, nicht angezündet, sondern nur abgestaubt werden dürfen. Damit ist nichts gegen den Adventskranz, gegen den Brauch gesagt, aber gegen den Adventskranz, der keine Wärme verbreitet (vgl. 82), gegen den hohlgewordenen Brauch, der keine andere Funktion als die Aufrechterhaltung einer Szenerie mit der Rechtfertigung des 'Es-war-Einmal' hat. Dieser Adventskranz gehörte eigentlich in die Mülltonne, statt 'künstlich beatmet' zu werden und dafür der Tochter das Leben zu rauben. Man soll eben bewahren oder auch niederreißen, beides nicht blind, sondern mit Urteilsvermögen. Man bleibt, wie es der Titelheld in Max FRISCHS *Stiller* (1954: 242) formuliert, nicht «frei wie die Väter, indem man nicht über die Väter hinauszugehen wagt». Wenn sich «Mumifikation als Heimatschutz ausgibt» (ebd. 240), wird Heimat – für Stiller ist es die Schweiz – zum Gefängnis. Der Text von Margaritha UFFER steht in einer Nummer der Zeitschrift *Litteratura*, deren Hauptteil dem Thema 'Patria' gewidmet ist. Sollte das ein Zufall sein, wäre es immerhin ein bedenkenswürdiger.

Bevor wir uns der literarischen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Fragen zuwenden, soll vom Bild der Frau in Texten von Frauen die Rede sein. Es macht den Anschein, als nähmen Frauen mehr als Männer Anteil beispielsweise am Schicksal von Randgruppen (an erster Stelle steht der behinderte Mitmensch), als setzten sie sich mehr für die Rettung von Umwelt und Landschaft ein. In der Lyrik scheint vermehrt eine persönliche Thematik, verbunden mit der Äusserung von Gefühlen und einem Blick für das Unscheinbare vorzuherrschen, ein Trend, der sich bei den nach 1940 geborenen Autorinnen noch ausgeprägter zeigt. Ein kleiner Abstecher möge das Anvisierte verdeutlichen. Die

französische Schriftstellerin Marguerite DURAS sollte im Sommer 1980 für die Pariser Zeitung *Libération* eine persönliche Tageschronik schreiben. Daraus wurden allerdings nur zehn Beiträge (später in Buchform erschienen), deren erster wie folgt beginnt: «So schreibe ich denn für *Libération*. Ich habe kein Sujet. Aber vielleicht braucht es das gar nicht. Ich glaube, ich werde über den Regen schreiben. Es regnet. Seit dem fünfzehnten Juni regnet es. Man müsste in der Zeitung darüber schreiben, wie man durch die Strassen geht» (DURAS; Sommer 1980; zit. nach RAKUSA 1984: 281). Wenn einer Frau der Regen berichterstattenswert erscheint, setzen Frauen offensichtlich andere Wertmassstäbe, eine Beobachtung, welche sich – nebenbei bemerkt – ‘grüne’ politische Gruppierungen zunutze machen. Sie bemühen sich um die Mitarbeit von Frauen, da von ihnen neue Impulse, welche ein Umdenken einleiten sollen, erhofft werden. An den andern Wertmassstäben kann die tradierte Weiblichkeitsrolle und die verschiedene Sozialisation von Knaben und Mädchen nicht unbeteiligt sein. Von einem ‘humaneren Über-Ich’ wurde bereits gesprochen (vgl. oben, S. 561). Um das erste Beispiel zu verstehen, muss auf eine andere, an Frauen beobachtete Verhaltensweise kurz eingegangen werden. Die Selbsteinschätzung von Frauen und von Männern kann etwa auf die folgende Formel gebracht werden: Hat ein Mann Erfolg, so schreibt er das seiner Tüchtigkeit zu, hat er Misserfolg, wird das Pech dafür verantwortlich gemacht. Bei den Frauen verhält es sich in der Regel umgekehrt. Erfolg wird dem Glück, Misserfolg dem eigenen Versagen zugeschrieben (SCHENKEL 1986, Teil I). Aus derartig hohen Anforderungen an sich selbst, welche als Folge der zäh festsitzenden verinnerlichten Rollenklischees (vgl. oben, S. 561) zu werten sind, kann erklärt werden, dass Frauen ihr eigenes Geschlecht so streng beurteilen, was bis zur bereitwilligen Übernahme der von Männern gemachten (?), die Frauen verleumdenden Klischees führt. In ein solches stimmt Anna CAPADRUTT (geb. 1925) ein mit dem Gedicht *Las batarlieras* (Die Schwätzerinnen; in: 1968: 45). Mit der einleitenden Strophe ist das meiste bereits gesagt:

O tge don par que beal gi,
star a batarlar tugi,
uss c'in â schi bia lavur,
gest la duna dad in pur.

Oh, wie schad' um diesen schönen Tag,
dass man mit Schwatzen ihn verbringen mag,
während die Arbeit auf Wiesen und Auen
harrt gerade der Bauersfrauen.

Die Frauen schwatzen am Brunnen über lauter Dummheiten und machen 'aus einem Floh ein Pferd'. In einem themenverwandten Gedicht eines männlichen Autors (CADIÉLI 1983: 140) gesellt sich zu der dem weiblichen Geschlecht angeborenen Dummheit noch die Bosheit:

<p>Ellas lavan cun lur bratscha, E pli schubra vegn lur stratscha; Ellas mordan tgi ch'ei tucca, E pli tschuffa vegn lur bucca.</p>	<p>Je mehr sie mit den Armen schwappen, desto sauberer werden ihre Lappen; sie verleumden, wen sie können, und desto schmutziger wird dabei ihr Mund.</p>
---	---

Ähnliche Anschuldigungen an Männer würden von diesen entschieden zurückgewiesen (oder warum gibt es keine Schmählieder über die Gespräche bzw. das Geschwätz der Männer am Wirtshaustisch?), während die Frauen in eine 'Mea-culpa-Haltung' verfallen und über 'ihre Schwestern' herziehen.

Weitere Beispiele für das Festschreiben der Geschlechterrollen bietet uns Selina CHÖNZ. In *Larschs in fö* (o. J.) geht die Mutter ins Zimmer des erwachsenen (!) Sohnes, um ihm das Bett zu machen und das Zimmer aufzuräumen (51 f.; von Stolz erfüllt, streichelt sie seine Kleider, liebevoll mustert sie seine Bibliothek), während die Tochter in der Küche beim Marmeladekochen hilft und «versprach, ein gutes Hausmütterchen» zu werden (58). *Mutatis mutandis* dasselbe geschieht in *Tamfitsch* (in: *Prosa rumantscha*, 1967) von Anna Pitschna GROB-GANZONI. Es wird zwar gerade das Hausmütterchendasein der Frau zur Diskussion gestellt, aber: der Sohn von Frau und Herr Tamfitsch besucht – das käme noch hinzu – das Gymnasium, die Tochter macht eine Berufslehre als Verkäuferin. Eines Tages reist der Sohn aus. Sein nächtliches Ausbleiben wird nicht bemerkt, denn wie die Mutter anderntags sein Zimmer in Ordnung bringen will, stellt sie lediglich fest, dass das offenbar bereits geschehen sein muss, und wer wird das bereits besorgt haben? Die Tochter, d. h. die Schwester für den Bruder (96). Dass also das Mädchen im Haushalt (und im Familienhotel) mithilft, während der Junge bedient wird, scheint der Autorin, in einem Text, in dem es um die Stellung der Frau geht, 'durchgeschlüpft' zu sein (Hinweise, dass sie das gerade anprangern will, finden sich keine). Eine ungleiche Ausbildung lässt auch Giovannina BRUNOLD ihren Figuren

angedeihen (*Rösas neglettas / Vernachlässigte Rosen*; in: *Litteratura* 5/2, 1982: 187–202): der Sohn studiert Medizin, die Tochter absolviert eine Krankenschwesterlehre. Die in der Lebenswirklichkeit geltende Regel, dass Jungen permissiver erzogen werden und von Mädchen mehr gefordert wird, fließt unbemerkt (?) in die Fiktion ein, das obwohl ein neues Selbstverständnis der Frau nun literarisches Thema zu werden beginnt.

Eine Partnerschaft zwischen Mann und Frau auf der Basis von Gleichberechtigung lässt als erste bündnerromanische Autorin Selina CHÖNZ von ihren Figuren diskutieren (Nina und Victor, *Larschs in fö*). Wir erinnern uns: Victor kehrt nach 25 Jahren in die Heimat zurück und trifft seine Jugendgeliebte wieder. Die beiden sprechen über ihre verpasste Begegnung, über die gewesenen Heiratspläne.

«Ma scha tü t'impaisast, quella vouta füss que l'istess sto memma bod per nus, tü avaiast apaina glivro il stüdi, eau vulaiva ir zieva maridos a l'ester, stüdger linguas, intaunt cha tü fabrichaivast punts e tunnels.»

«Schi, Nina, tü t'avaivast lascheda impuoner da mia ambiziun, tü dschaivast da vulair auncha fer il titel da docter!»

«Tü avaiast proposit da viver insembel scu camarads equivalentes eir zieva maridos. Tü nu vulaivast esser üna duonna bes-chetta da chesa . . .» Els riettan tuots duos (71⁶⁰).

Nina hat bekanntlich einen andern geheiratet. Auf Victors Frage, ob sie glaube, den richtigen Weg gegangen zu sein, antwortet sie:

⁶⁰«Aber denk doch, damals wäre es ja doch zu früh für uns beide gewesen, du hattest kaum das Studium abgeschlossen, und ich wollte nach der Heirat noch ins Ausland, um Sprachen zu studieren, während du Brücken und Tunnels bautest.»

«Ja, Nina, du hattest dich von meinem Ehrgeiz anstecken lassen, du wolltest sogar noch den Doktor machen!»

«Du hattest vorgeschlagen, dass wir auch nach der Heirat wie gleichberechtigte Kameraden zusammenleben sollten. Du wolltest kein Hausmütterchen sein . . .» Sie lachten beide.

«Quella vouta crajaiv'eau dad ir vias pü otas, tscherchand da der ün oter sen a mia vita cu quel da metter infaunts sün quaist muond . . .» (. . .), «ma alura est gnieu tü e m'hest musseda ün'otra via, quella da l'amur. Tres da dulur cha tü m'hest fatta sun crudeda inavous aint in mieu vegl pitschen muond, chi dvan-tet quel da mieu hom.»

«Ed uossa? . . .» dumandet el plain interess.

«Uossa se, cha que ais sto mia clameda natürela. Que ais sto la via cha tü m'hest musseda», confesset ella cun amarezza (72 f.⁶¹).

Es mag etwas schwerfallen, der Argumentation zu folgen. Im Klartext muss das heissen: er hat sie lieben gelehrt und ihr damit ihre 'naturegegebene Bestimmung' beigebracht oder er hat sie sitzengelassen und sie damit zum Verzicht auf so ehrgeizige (und unnatürliche: den Doktor machen!) Pläne und zur Besinnung auf die 'naturegegebene Bestimmung' gezwungen. Jedenfalls: wenn wundert's, wie sie ihre Kinder erzieht (vgl. oben, S. 572)? Ihre 'voller Bitterkeit' zugegebene Resignation vererbt sie an die nächste Generation weiter.

Am intensivsten und wesentlich differenzierter hat sich eine um zwölf Jahre jüngere Autorin, Anna Pitschna GROB-GANZONI, mit der Rolle der Frau auseinandergesetzt. Sie bedient sich dazu über weite Strecken der Technik des Gesprächs, nutzt die Möglichkeit, Meinung gegen Meinung prallen zu lassen. Der Leser kann sich in der Phantasie ins Gespräch einmischen, widersprechen, zustimmen, weiterdenken, sich eine eigene Meinung bilden. Die Erzählerhaltung scheint allerdings immer durch. Es ist eine fragende, unentschiedene, die berufstätige Frau vielleicht doch eher skeptisch beurteilende Haltung. Die Sorge dreht sich jedoch nicht um eine 'naturegegebene Bestimmung', sondern um die Vereinbarkeit von Hausfrauen- und Mutterpflichten mit Berufstätigkeit. In *Tamfitsch* gerät der Sohn auf die schiefe Bahn, weil das Familien-

⁶¹«Damals glaubte ich, zu Höherem berufen zu sein, wollte meinem Leben einen andern Sinn geben als denjenigen, Kinder in die Welt zu setzen . . .» (. . .), «aber dann bist du gekommen und hast mir einen andern Weg gezeigt, den Weg der Liebe. Durch den Schmerz, den du mir zugefügt hast, bin ich in meine alte kleine Welt zurückgefallen, es wurde die Welt meines Mannes.»

«Und jetzt? . . .» fragte er erwartungsvoll.

«Jetzt weiss ich, dass das meine naturegegebene Bestimmung gewesen ist. Das ist der Weg, den du mir gezeigt hast», gestand sie voller Bitterkeit.

leben entschieden zu kurz kommt, seitdem die Eltern eine Pension betreiben. In der Pension Tamfitsch weilt eine «interessante Person», eine Journalistin mit «modernen Auffassungen, gerade was die Frauen betrifft» (79). Sie meint, dass mit vierzig Jahren jede verheiratete Frau «in ihren Beruf zurückkehren» sollte. Die Kinder hätten sie dann nicht mehr so nötig. Auch die Wirtschaft sei auf die Mitarbeit der Frauen angewiesen, überall herrsche Mangel an Arbeitskräften (80). Später diskutiert die Journalistin dieses Problem mit Herrn und Frau Pfarrer. Die Frau Pfarrer vertritt die alte Ordnung:

«La duonna tuocha a chesa. Ils iffaunts haun dabsögn da lur mamma. Ils pü pitschens, e'ls pü grands eir. Quaunts iffaunts rivan sün noschas vias, perche cha sun surlaschos a se stess. Ch'ella guarda illas citeds. Da di in di crescha il numer dals delicts traunter ils giuvenils.»

La journalista respuonda: «E cò avessan d'esser la cuolpa las duonnas, chi tuornan darcho in lur vocaziun?»

Il ravarenda do üna sbuziglieda e remarcha alura: «Las statisticas muossan cha ün fich grand pertschient da delicts vegnan commiss da giuvenils chi sun surlaschos a se stess, u eir da tels chi sortan da famiglias in deruotta. La famiglia stu esser per part la cuolpa.»

«E la duonna ais l'orma da la famiglia (. . .)», insista la plavanessa (82 f.⁶²).

So geht das Gespräch noch etwas weiter, bis die Journalistin wieder auf den Mangel an Arbeitskräften zu sprechen kommt:

⁶² «Die Frau gehört ins Haus. Die Kinder brauchen ihre Mutter. Die kleineren und die grösseren auch. Wie viele Kinder geraten auf Abwege, weil sie sich selbst überlassen sind. Schauen Sie sich in den Städten um. Von Tag zu Tag nimmt die Jugendkriminalität zu.»

Die Journalistin antwortet: «Und daran sollen die Frauen schuld sein, die wieder in ihren Beruf zurückkehren?»

Der Pfarrer räuspert sich und bemerkt dann: «Die Statistiken zeigen, dass viele Delikte von Jugendlichen begangen werden, die sich selbst überlassen sind, oder von solchen, die aus zerrütteten Familien kommen. Die Familie muss schon etwas damit zu tun haben.»

«Und die Frau ist die Seele der Familie (. . .)», beharrt Frau Pfarrer.

«Ch'ella s'impaisa be als ospidels chi per part stöglan serrer mezzas parts da la chesa, nu paun pü piglier sü amalos chi avessa nair dabsögn da chüra, perche cha mauncha fliunzas, meidis. Sün oters champs ais que listessa chosa. – Nun ais que ün püt da vista fich stret ed egoist quel da vulair ster a chesa?»

«Ma nu sun que güsta da quellas duonnas, chi haun forsa ün po main da fer, chi sun prontas dad ir magari tar qualche chantunaisa amaleda chi stuveß uschigliö ir a l'ospidel, chi surpiglian da chürer iffaunts per cha las mammas giuvnas hegian ün mumaint pos? Nun ais que eir servezzan vi dal prossem, natürelmaing servezzan chi nu vain pajo?» (83⁶³)

Abschliessend meint der Herr Pfarrer versöhnlich, jede Familie müsse ihren eigenen Weg finden, ein Patentrezept gebe es nicht (84).

Auffallend sind zwei Punkte: Frauen verrichten, auch wenn sie für ihre Tätigkeit keinen Lohn beziehen, «gesellschaftlich notwendige Arbeit» (NADIG 1984: 48). Ist die Frau «hingegen als Lohnabhängige tätig, so findet sie vorwiegend im Dienstleistungssektor und in pflegenden Berufen eine Stelle, in jenen Bereichen, die der Hausarbeit am nächsten stehen, in untergeordneten Positionen» (ebd.). Diese Realität findet sich im zitierten Passus gespiegelt. Es ist eben gar nicht so einfach, wie sich das die Journalistin vorstellt, mit vierzig Jahren «in den Beruf zurückzukehren».

Eine andere Problematik wird in der Erzählung *Tamfitsch* noch angesprochen: nicht nur die Notwendigkeit der Präsenz der Mutter, nein auch der Präsenz des Vaters. Cristel Tamfitsch reisst, wie gesagt, von zu Hause aus. Zuerst hebt er mit einer gefälschten Unterschrift Geld von der Bank ab, gelangt bis nach Basel, um weiterzukommen, reicht das Geld aber nicht, er gerät in die Gesellschaft der 'be-

⁶³ «Denken Sie nur an die Spitäler, welche zum Teil halbe Abteilungen schliessen müssen, keine Kranken mehr aufnehmen können, die eine Behandlung bitter nötig hätten, weil Krankenschwestern und Ärzte fehlen. In andern Sparten ist es genau gleich. – Ist das nicht ein beschränkter und egoistischer Standpunkt, daheim bleiben zu wollen?»

«Aber könnten denn nicht Frauen, die etwas weniger zu tun haben, sich vielleicht um eine kranke Nachbarin, die sonst ins Spital müsste, etwas kümmern oder Kinder hüten, damit die jungen Mütter einmal etwas zur Ruhe kommen können? Ist das nicht auch Dienst am Nächsten, freilich Dienst, der nicht bezahlt wird?»

schworenen' Delinquenten, landet auf dem nächsten Polizeiposten, wo ein Polizeibeamter mit ihm spricht. «Diese Stimme, diese väterlichen Worte schienen ihm Beistand und Mut zu geben» (114). Beistand und Mut, welche Cristel am eigenen Vater entbehren musste. Erst auf dem Weg nach Basel, wo Herr Tamfitsch seinen Sohn abholen soll, beginnt er sich zu fragen, was wohl mit diesem los sein könnte, um gleich anschliessend zu denken. «Fin giò Basilea ir a'l piglier! Esser, avess el eir pudieu turner sulet! Grand'avuonda füss el. Ieu ingiò ais el eir sulet. – E tuot que chi füss sto da fer a chesa!» (119⁶⁴) Bei ihrer Begegnung stehen sich zwei Fremde gegenüber (127). Im Zug wissen sie nicht, was reden. In Zürich trifft Herr Tamfitsch einen Bekannten, mit dem er sich bis Filisur unterhalten kann, und dann lohnt es sich, da man ja bald zu Hause sein wird, auch nicht mehr, ein Gespräch mit dem Sohn zu beginnen (128).

Das Neue an diesem Text möge nochmals ausdrücklich hervorgehoben sein: es ist dies einerseits die Behandlung der Frauenfrage in dieser Offenheit (Meinung und Gegenmeinung), es ist dies andererseits eine auch dem Vater überbundene (nicht nur ökonomische) Verantwortung für das Wohl der Familie.

In *Temp scabrus* (Schwierige Zeiten: 1985) treffen zwei sehr gegensätzliche Frauenfiguren aufeinander: Tonis Mutter (Tina) und Tonis Freundin (Alice). Tina war immer nur für ihre Kinder da, und jetzt, da diese ausgeflogen sind, beginnt sie wieder zu zeichnen und zu malen, nimmt dann aber einen jungen, im Leben zu kurz gekommenen Mann (130) zu sich ins Haus, lässt Bleistift und Pinsel wieder liegen, um Peter ein Heim zu geben (ebd.). Alice will ihr «eigenes Leben leben, will in niemandes Schatten stehen, schon gar nicht im Schatten eines Mannes» (53).

Homens ed amur? Perche na? Ma be intaunt cha que nu müda ünguotta in sia concepziun. Quels temps sun per furtüna passos, cha'ls homens tschernivan il lö da domicil, tschernivan lur vocaziun e's maridaivan, e la duonna desistiva da nom e vocaziun per seguir la via da l'hom bandunand l'egna. Per furtüna cha Alice viva hoz e na avaunt tschinquaunta ans. Quella vouta d'eira que pe-

⁶⁴ «Bis nach Basel, um ihn zu holen! Er hätte auch allein zurückkommen können! Gross genug wäre er. Gegangen ist er auch allein. – Und was zu Hause alles zu tun gewesen wäre!»

ra natürel e cler per minchün. A gniva dit: La vaira mischiun da la duonna es dad esser cò pels oters. Che practic pels homens! (54⁶⁵)

So denkt Alice. Sie stellt schlichtweg die Institution der Ehe in Frage: jede dritte Ehe gehe in die Brüche, und jeder Mensch brauche, um sich entwickeln zu können, mit zwanzig einen andern Partner als mit vierzig, sagt sie (66). Nun begegnen sich die beiden Frauen, «mit Zurückhaltung, um nicht zu sagen mit Misstrauen» (96). Es erweist sich dann jedoch, dass Tina gar nicht so 'hinter dem Mond', Alice gar nicht so egoistisch ist, und wiederum wird festgestellt, dass man eben keine allgemeingültigen Regeln aufstellen könne (97). Eine Aufsplitterung der Perspektive wird erzielt, indem noch andere Paare dargestellt sind: Marietta, Tinas Tochter, die mit einem Zahnarzt verheiratet ist und zu allem, was der Mann will, 'ja und Amen' sagt, Gabriella, die andere Tochter, die eine Beziehung zu einem Türken unterhält. Das Leben in einer Wohngemeinschaft wird 'ausprobiert'. Weltanschauung steht neben Weltanschauung, wobei das Zusammenleben zwischen Mann und Frau beileibe nicht das einzige in der Erzählung reflektierte Problem ist.

Nach diesen 'modernen Auffassungen' bei Anna Pitschna GROB-GANZONI wird es noch einmal etwas 'altmodischer'. Die klassische Mutterfigur wird dargestellt in *La mumma dil bandierel* (Die Mutter des Fähndrichs; in: 1981: 21–30) von Annamengia BERTOGG (geb. 1928). Der Titel trifft den Tatbestand genau, die Identität dieser Frauenfigur ist völlig ausgelöscht, sie lebt nur als 'die Mutter des', und in dem Augenblick, da ihr (vierzigjähriges) Kind eine andere Mutter, nämlich endlich eine Gattin findet, darf die alte Frau sterben. Die Erzählung setzt ein mit dem Abzählen der Herztropfen, welche Frau Deta dreimal täglich zu sich nehmen muss, will sie – so sagt der Arzt – ihr Lebensende noch etwas hinauszögern. Und «sie muss dableiben, sie darf nicht weggehen und ihren Gieret (Dim. zu Gieri / Jürg) mutterselenallein auf der Welt zurücklassen» (wörtl. *persuls* 'allein', *isolaus*

⁶⁵ «Männer und Liebe? Warum nicht? Aber nur, solange das nichts an ihrem Konzept ändert. Die Zeiten sind zum Glück vorbei, da die Männer den Wohnort bestimmten, einen Beruf lernten und dann heirateten, und die Frau verzichtete auf ihren Namen und Beruf, um dem Mann zu folgen und ihre eigenen Pläne zu begraben. Zum Glück lebte Alice jetzt und nicht vor fünfzig Jahren. Damals schien das normal und allen klar zu sein. Es hiess: die wahre Berufung der Frau ist es, für andere da zu sein. Wie praktisch für die Männer!»

‘isoliert, abgesondert’ und *bandunaus* ‘verlassen’; 21). Frau Deta schluckt die Medizin, versorgt das Fläschchen im Schrank, währenddessen «liegt auf der Ofenbank ihr Sohn Gieret, ihr vierzigjähriger Junge, und schnarcht» (21). Frau Deta geht zu Bett und fleht zum lieben Gott, er möge ihr noch eine Frist gewähren, «es ist noch nicht vollbracht, was ich für meinen Sohn noch tun muss» (22). Bald soll ein Sängersfest stattfinden, Gieret soll auch mitmachen, aber würde die Mutter ihm nicht die Liederbücher zusammensuchen, ihm die Kleider bereitlegen, überhaupt, ihn ermuntern, an den Proben teilzunehmen (während «eine Mutter jeden Abend auf ihren Sänger» wartet [27]), Gieret wäre nicht von der Ofenbank wegzulocken. Er wird dann zum Fähndrich gewählt und muss entsprechend ausgestattet werden, so dass die Mutter sich das langersehnte grüne Kleid wieder nicht kaufen kann. Im verblichenen schwarzen Rock kann Frau Deta natürlich das Sängersfest nicht besuchen, sie muss wieder nur zu Hause warten, doch, tröstet sie sich, welche Ehre, den Fähndrich gestellt zu haben! Und wie kann es anders kommen, als dass ein so schmucker Fähndrich nun auch eine Braut findet? Er reift jetzt in seinem Glück heran (29). Bald läuten die Hochzeitsglocken, eine Woche danach schon die Totenglocken. Frau Deta durfte jetzt ihren Gieret verlassen.

Die eigene Mutterschaft wird lyrisch reflektiert von Imelda CORAY-MONN (geb. 1933) in Gedichten, welche in den ASR 74 (1961: 63–65) erschienen sind. Die folgenden Verse sind an das Kind namens Pia gerichtet.

Pia
Tgei fa la poppa bein marvegl?
Tarlischa sco il gries sulegl.
Ord nossa nanna sc’in utschi
cantinas ti: bien di, bien di!

Sur tias vestas sco farbuns
sesaulzan spert dus pigns
barcuns;
cavels ded aur sur frunt serein.
Ha nossa poppa durmiu bein?

Pia
Was macht das Mädchen in der
Früh?
Es leuchtet wie die pralle Sonne.
Aus der Wiege wie ein Vogel
zwitzcherst du: guten Tag, guten
Tag!

Über deinen Erdbeerwangen
gehen zwei kleine Läden auf;
goldenes Haar über klarer Stirn.
Hat unser Mädchen gut
geschlafen?

Ebenfalls einem Kinde, Florio Marchet, ist ein Gedicht von Luisa FAMOS (1974: 37) gewidmet.

**Pitschen chavalgiaint
per Florio Marchet**

Quai n'ha eu imprais da tai –
Cha'l viv'il chavaglin da lain

Sün sa rain
Fast pizzalaida
E vast dalöntsich girand
Tras prad'in flur
Sur munts e vals
E tras il muond
Da tias parabras

Eu stun daspera
E nu poss plü
At sieuer . . .

Durmind
Cun tias massellas
Amo cotschnas dal gö dal di
Cul chavaglin
Spettand daspera . . .

Di'm pitschen chavalgiaint
Eir in tes sömme
Chavalgiast tü
Vers il sulai
Da la daman?

**Kleiner Reiter
für Florio Marchet**

Das hab' ich von dir gelernt –
Dass es lebt das Holzpferdchen

Auf seinem Rücken
Schaukelst du
Und reisest weit herum
Durch blühende Wiesen
Über Berg und Tal
Und durch die Welt
Von deinen Märchen

Ich stehe daneben
Und kann nicht mehr
Dir folgen . . .

Wenn du schläfst
Mit (deinen) Wangen
Noch gerötet von des Tages Spiel
Mit dem Pferdchen
Das neben dir wartet . . .

Sage mir kleiner Reiter
Auch in deinen Träumen
Reitest du
Der Morgensonne
Entgegen?

An beiden Gedichten fällt auf, dass sie ganz auf das Kind, die Welt des Kindes eingehen. Dasjenige von Imelda CORAY-MONN ist in einer Mutter-Kind-Sprache abgefasst, markiert durch die kindliche Verwendung der dritten Person anstelle der ersten, worauf die Mutter (in der Eingangs- und Schlusszeile) eingeht und zum Kind ebenfalls 'sie' statt 'du' sagt. Die Mutter spielt das Spiel mit. Im Gedicht von Luisa

FAMOS spielt die Mutter auch mit, doch wird der Abstand des Erwachsenen von der Kinderwelt bewusst gemacht. Der Erwachsene hat die Fähigkeit, Totes (in diesem Fall das Holzpferdchen) zu beseelen, eigentlich verloren. Eine Ahnung, ein Erinnern vermittelt ihm noch das Kind, doch ganz folgen kann ihm die Mutter nicht. «Noch mahnt es uns –: vielleicht in einem Regnen, / aber wir wissen nicht mehr, was das soll» (Rainer Maria RILKE, *Kindheit*, aus den *Neuen Gedichten*). Diese Feststellung auf der inhaltlichen Ebene wird durch die rhetorische Figur der Aposiopese ('At sieuer . . .', 'Spettand daspera . . .'; vgl. dazu LAUSBERG 1979) emphatisch unterstrichen. Das Reflektieren des Draussen-Stehens verlangt auch eine klare Abgrenzung der Pronomina, ein 'Ich' und ein 'Du'.

Was an literarischen Belegen zum Frauen- und Mutterbild zusammengetragen wurde, kann man durchaus als Spiegelung der Realität bezeichnen. Zwei Hauptzüge seien nochmals genannt: Frauen scheinen sich selbst gegenüber kritischer eingestellt zu sein, was wahrscheinlich daraus resultiert, dass schon vom Mädchen mehr gefordert wird als vom Jungen, auch daraus, dass die Leistungen des Mädchens weniger anerkannt und bewundert werden. Zum andern soll schon das Mädchen üben, 'für andere da zu sein', dies ist seine spätere Bestimmung als Frau. Nun ist 'für andere da sein', auch wenn man bei Überschreiten einer gewissen Grenze Einhalt gebieten möchte, allein schon ein humanerer 'Über-Ich-Imperativ' als auf der Ofenbank liegen oder sich von Frauen das Zimmer aufräumen lassen.

Noch mehr Humanität jedoch resultiert aus jener Haltung, bei welcher der Imperativ wegfällt. Zur Illustration des Gemeinten sei es erlaubt, einen selbstkritischen Mann vorzustellen. Dubslav von Stechlin besitzt das «Selbstgefühl all derer, die 'schon vor den Hohenzollern da waren', aber er hegte dieses Selbstgefühl nur ganz im stillen, und wenn es dennoch zum Ausdruck kam, so kleidete sich's in **Humor**, auch wohl in **Selbstironie**, weil er seinem ganzen Wesen nach überhaupt **hinter alles ein Fragezeichen machte**. Sein schönster Zug war eine tiefe, so recht aus dem Herzen kommende **Humanität**, und **Dünkel** und **Überheblichkeit** (während er sonst eine Neigung hatte, **fünf gerade sein zu lassen**) waren so ziemlich die einzigen Dinge, die ihn empörten. Er hörte gern eine **freie Meinung**, je drastischer und extremer, desto besser. Dass sich diese Meinung mit der seinigen deckte, lag ihm fern zu wünschen. Beinah das Gegenteil. **Paradoxen** waren seine Passion.» Und dann

kommt der berühmte Satz: «Unanfechtbare Wahrheiten gibt es überhaupt nicht, und wenn es welche gibt, so sind sie langweilig.» (Theodor FONTANE. *Der Stechlin*, Kap. 1; Hervorh. L.W.) Nun soll nicht behauptet werden, all das gehe den Männern ab; das Zitat beweist ja gerade das Gegenteil. Bemerkenswert ist aber, dass viele dieser Züge zu den Merkmalen einer weiblichen Ästhetik gehören (RAKUSA 1984, insb. 276), und vor allem das Paradox scheint besonders typisch zu sein (ebd., 288). Eine Öffnung zum Paradox ('Gegenmeinung') wurde in der Prosa von Anna Pitschna GROB-GANZONI nachgewiesen, während in älteren Texten – bei Männern wohl auch noch in jüngeren – doch der Hang zur 'unanfechtbaren Wahrheit' vorherrscht. Als paradox kann man auch eine weibliche Setzung von Schwerpunkten bezeichnen: den Frauen ist das den Männern Unwesentliche wesentlich. Dafür ist die engere Beziehung der Frauen zu den Kindern ganz ausschlaggebend. Heinrich BÖLL (*Ansichten eines Clowns*, 1963, Kap. 19) formuliert es so: «Eine Frau kann mit ihren Händen soviel ausdrücken oder vortäuschen, dass mir Männerhände immer wie angeleimte Holzklötze vorkommen. Männerhände sind Händedruckhände, Prügelhände, natürlich Schiesshände und Unterschrifthände (. . .). Frauenhände sind schon fast keine Hände mehr: ob sie Butter aufs Brot oder Haare aus der Stirn streichen. Kein Theologe ist je auf die Idee gekommen, über die Frauenhände im Evangelium zu predigen: (. . .). Stattdessen predigen sie über Gesetze, Ordnungsprinzipien, Kunst, Staat.» «Butter aufs Brot oder Haare aus der Stirn streichen», ist wesentlicher als «Verrechnungsschecks unterschreiben» (ebd.), als «Gesetze, Ordnungsprinzipien», deshalb haben die Frauen auch die Vorliebe für das Banale mit den Kindern gemeinsam, die Welt der «Ordnungsprinzipien» «ist die Welt der Männer. Hans Schnier (BÖLL, ebd., Kap. 10) sagt es: «im Leben eines Kindes hat das Banale Grösse», dann: «ein Kind hat nie Feierabend als Kind; erst wenn die 'Ordnungsprinzipien' angenommen werden, fängt der Feierabend an». Schnier geht noch weiter, er fragt sich, «ob ein Tier wohl Feierabend haben könnte», und steigert sich bis zum Vergleich: «ein Christus mit Feierabend wäre mir unvorstellbar». Auch Frauen (Hausfrauen, Mütter) haben bekanntlich nie Feierabend.

Tatsächlich beginnen bei der zweiten bündnerromanischen Autorinnengruppe weitere Stimmen laut zu werden, welche der männlichen Meinung eine komplementäre Gegenmeinung hinzufügen. Dinge kommen zur Sprache, welche bislang keine literarischen Themen gewesen

waren. In der von Frauen geschriebenen Literatur scheint sich das Interesse vermehrt vom Kollektiv weg und auf den einzelnen Menschen zuzubewegen. Die in der bündnerromanischen Literatur gezeichnete Gesellschaft ist eigentlich die Gesellschaft nicht, welche dem von der Norm abweichenden Mitmenschen grossen Spielraum gewährt. Schon die verwendete Raumsymbolik gibt einigen Aufschluss: Aussenseiter, welcher Art auch immer, wohnen am Rande oder ausserhalb des Dorfes, mitunter zwischen den Dörfern (vgl. auch Kap. A.2.1., insb. 2.1.3. b). Nun beginnt man sich beispielsweise mit dem Strafgefangenen literarisch auseinanderzusetzen, mit dem körperlich und geistig behinderten Menschen, ein Thema, das allerdings nicht nur von Frauen, sondern auch von Männern aufgegriffen wird (Vic HENDRY, *Discuors cugl assassin / Gespräch mit dem Mörder*, 1970; Flurin DARMS, *Tani*, in: 1985, I). Aber die Problematik wird anders angegangen. Vic HENDRY möchte durch die aufgezeichneten Gespräche den Leser davon überzeugen, dass ein Mörder auch ein Mensch ist, durch die Psychologisierung um Verständnis werben. Marcella MAIER-KÜHNE (geb. 1920) stellt in ihrem Prosatext *La chanzun da Solvejg* (Solvejgs Lied, in: *Prosa rumantscha*, 1967: 41–46) die bedingungslose, nicht nach Ursachen fragende Liebe einer Frau dar, welche ihrem Mann in der Strafanstalt die nötige Kraft gibt, bald in ein Leben 'ausserhalb der Mauern' zurückkehren zu können. Auch bei Flurin DARMS (*Tani*) wird rational argumentiert, wird die Beziehung der Gesellschaft zum geistig Behinderten reflektiert, während bei Annamengia BERTOGG das Gefühlsmässige (das Mütterliche) im Vordergrund steht, die Beziehung vom Ich zum behinderten Menschen (*In pigniel per Gionin / Ein Tännchen für Gionin*, in: 1981; *Lea*, in: *Litteratura* 9, 1986) oder zum Aussenseiter (*Tumasch*, in: *Litteratura* 9, 1986; in diesem Fall zum Taugenichts). In *La mascra* (Die Maske, in: 1981) geht es um die Geheimnistuerei der Erwachsenen in Fragen um Zeugung und Geburt. Da niemand Tina-Dora Bescheid sagen will, schleicht sie sich ins Zimmer der Hebamme, um in deren Tasche nachzusehen. Dabei fällt der ganze Inhalt auf den Fussboden. Die wegen des Lärms herbeigeeilte Tante Barla, die Hebamme, klärt Tina-Dora auf. Anschliessend müssen die Instrumente wieder sterilisiert werden, was die beiden gemeinsam tun, und zwar mit 'Masken' (Mundschutztüchern) vor dem Gesicht. Da erscheint der Vater und meldet, die Hebamme möge kommen, der Storch sei da. Stellvertretend schleudert Tina-Dora die Maske weg.

In *Duas preits denteren* (zwei Wände dazwischen, ebd.) wird ein Generationenkonflikt zwischen Mutter und Tochter geschildert. Die Fronten verhärten sich aber nicht dermassen, der Ausgang ist versöhnlicher als in (von männlichen Autoren beschriebenen) Vater-Sohn-Konflikten.

Margarita UFFERS Erzählung *Igl bitsch* (Der Kuss, in: *Prosa rumantscha*, 1967) lässt uns die Gedanken eines verliebten Mädchens lesen. Was geht dem Mädchen an Vorstellungen, Wünschen, Sehnsüchten, an Gehörtem, Aufgeschnaptem nicht alles durch den Kopf, bis es sich zum ersten Mal im Leben von einem Mann küssen lässt! Eine intimere Thematik, dargestellt als freie indirekte Rede, eine radikalere Abwendung von den Belangen des Kollektivs ist nicht denkbar. Nicht einmal um ein bündnerromanisches Mädchen handelt es sich, und tatsächlich verlässt auch der Text an sich den Bereich der 'bündnerromanischen Literatur'. Für ihn trifft zu, dass er in bündnerromanischer Sprache verfasste Literatur ist⁶⁶.

Eine tiefe Religiosität drückt die Lyrik von Aita STRICKER (geb. 1906) aus. Ihre Gedichte sprechen von Natur, vom Kreislauf der Natur, von der bäuerlichen Arbeit, von Geburt, Krankheit, Tod und münden immer in das Lob des Schöpfers, drücken ein Vertrauen in Gott aus, in dessen Händen alles ruht⁶⁷.

Sehr persönlich ist auch die Lyrik von Luisa FAMOS. Müsste man ihr Werk auf einen Nenner bringen, so wäre die Auseinandersetzung mit der eigenen Identität wohl ein Hauptcharakteristikum, wobei die Frage 'wer bin ich?' immer in Beziehung gesetzt wird zum Gegenüber, zum Du, zur Natur, zum Kosmos, letztlich zu Gott. Als weitere ganz wichtige Merkmale dieser Lyrik sind zu nennen: das Wörtlichnehmen, damit die Resemantisierung von Redensarten (damit eine Verunmöglichung ihres gedankenlosen Gebrauchs?) und eine Ablösung der Redseligkeit durch einen lakonischen Stil. Letzteres gilt insbesondere für den dritten Zyklus (Südamerika-Gedichte) der Gedichtsammlung *Inscunters*, wo sich kein 'um zu', 'als ob', 'wie wenn' mehr findet. Auch die sprechende Instanz ('ich') hat sich zurückgezogen, und es wäre zu fragen, ob es der Distanznahme über den Ozean hinweg bedurfte, um die Dinge ganz für sich allein sprechen zu lassen.

⁶⁶ Zur freien indirekten Rede vgl. A.1.4.

⁶⁷ Vgl. insb. ASR 68, 1954: 197–210.

Irma KLAINGUTI (geb. 1917) hat sich in *Littertura* 8/2, 1985, zu ihrer Poetik geäußert (*Cu eau scriv üna poesia / Wie ich ein Gedicht schreibe*). Sie will, dass ein Gedicht «stess gnir letta ed incletta sainza cha's stu ir memma a fuonz a tschercher il perche. Eau sun persvasa cha impustüt la duonna ama d'avair intuorn se quel üert cun sias secretez-zas, quel rinch chi la serra l'ultim adüna darcho aint in se stess, zieva ch'ella ho surdo sieus impissamaints ils pü intims e persunels a la generalited, al lectur, chi tira alura in ün tschert möd la sentenzcha» (41)⁶⁸. Eine interessante Feststellung. Sie bestätigt, dass Frauen offener mit ihren Gefühlen umgehen, was sie traditionsgemäss auch dürfen, dadurch aber sind sie verletzlicher und müssen sich wieder hinter einen Schutzwall zurückziehen. Ein 'Man-soll-nicht-alles-Merken' steht dem Bedürfnis nach Artikulation entgegen. Schutz bietet auch eine 'männliche Schulter', in diesem Fall der Rat eines männlichen Kollegen. Die Autorin hatte sich in einem Referat zu ihrem Schreiben zu äussern, was sie ganz offensichtlich ungern tat. Fast anschliessend an den oben zitierten Passus heisst es weiter: Sie habe aus diesem Grunde den Dichterfreund Armon PLANTA um Beistand gebeten, «ed el faro que zieva me cun bger pü granda cugnuschentscha cu eau – el faro que our da la perspectiva da l'hom ed eir in listess mumaint our da sia experienza da bgers ans» (ebd. ⁶⁹).

Was bedeutet denn hier 'Perspektive des Mannes'? Die Autorin sträubt sich dagegen, «im einzelnen zu erklären, warum sie schreibt, wie sie schreibt» (ebd.), eine Antwort auf eine Frage, welche tatsächlich zu den 'obszönen Fragen' (BODENHEIMER 1984) gerechnet werden kann. Fragen ist nicht nur eine Sache der Hierarchie (der Höhergestellte darf fragen, der Tiefergestellte muss Red und Antwort stehen), sondern auch eine Sache des Taktes, was heissen soll, dass man beim Fragen die Antwort bereits erahnen und dem Gegenüber unter Umständen ersparen muss. Eine Fragen nach Gefühlen sollte schon sehr gut bedacht sein,

⁶⁸ «gelesen und verstanden werden soll, ohne dass man zu sehr in die Tiefe gehen und das Warum suchen muss. Ich bin überzeugt, dass gerade der Frau daran gelegen ist, jenen Garten mit ihren Geheimnissen um sich zu haben, diesen Kreis, der sie zuletzt immer wieder einschliesst, nachdem sie ihre innigsten und persönlichsten Gedanken der Öffentlichkeit preisgegeben hat, dem Leser, der dann in gewisser Weise sein Urteil fällt.»

⁶⁹ «und er wird das meiner Meinung nach mit grösserer Kenntnis als ich tun – aus der Perspektive des Mannes und gleichzeitig aus seiner langjährigen Erfahrung heraus».

und da ein Mann keine Gefühle zu zeigen hat, demgemäss auch nicht danach gefragt wird, soll wohl der Dichter die Dichterin vor Blösse schützen⁷⁰.

Die 'intimsten und persönlichsten Gedanken' sind im grossen ganzen in zwei Gedichtbänden (1976 und 1980) zusammengetragen. Sehr charakteristisch (auch für von andern Frauen geschriebene Gedichte) ist die Betonung oder das Suchen einer Einheit zwischen Ich und Natur, wie z. B. in *November* (in: 1976: unpaginiert), wo es am Schluss heisst:

Mieu cor
es inquiet
e sainza
cumpagn

Mein Herz
ist unruhig
und ohne
Gefährten

Ils bös-chs
sun sulets

Die Bäume
sind allein

Oder das Gedicht *Stailas* (Sterne, ebd.), welches das Eingebettetsein des Menschen im All thematisiert:

Stailas
Not
iffadescha
il tschêl
in ün
vout müravglius

Sterne
Nacht
verzaubert
den Himmel
in ein
wunderbares Gewölbe

Chi so
sch'üna
staila es
tia?

Wer weiss
ob ein
Stern
dir gehört?

Eine nebst dem Banalen weitere Gemeinsamkeit zwischen Frauen und Kindern scheint das Fragenstellen zu sein (Fragenstellen als

⁷⁰ Eine andere Lyrikerin, welche zuerst unter einem Pseudonym publiziert hatte, gab mündlich als Grund dafür an, sie habe nicht nach dem Warum und Wieso gefragt werden wollen. Es ist überhaupt auffallend, dass viele Frauen ihre Texte (zuerst) unter einem Pseudonym veröffentlichen.

‘Denken im Konjunktiv’, BICHSEL 1982: 20; BICHSEL 1985: 7). Durch (vom Erwachsenen aus gesehen oftmals unsinnige) Fragen versucht sich das Kind zu orientieren. Es probiert spielerisch verschiedene Realitäten aus. Das Kind ist von den ‘unanfechtbaren Wahrheiten’ noch weit entfernt. «Warum ist der Himmel nicht grün?», wäre etwa eine Kinderfrage, worauf Erwachsene unter Umständen unwirsch antworten würden: «Weil er blau ist.» In einem Gedicht wie *Perche* (Warum, in: 1980: unpaginiert) weiss zwar, wer fragt, warum die Schwalben nicht zurückgekehrt seien, dass es darauf keine Antwort gibt («Der Wind / hat mir verraten / warum . . .»), ohne deswegen die Frage als unsinnig zu empfinden. Oder wenn in *Mieu giat* (Meine Katze, in: *Litteratura* 7/1, 1984: 36) darüber nachgedacht wird, ob wohl die Katze wie der Mensch sein möchte oder froh darüber ist, nicht so zu sein, wird man die Meinung der Katze nie erfahren. Die Grübeleien zielen auf die Frage ‘wer bin ich?’, zielen auf ein Zurechtfinden des Ich in der Welt. Damit ist ein wesentlicher Unterschied zur Kinderfrage deutlich gemacht. Das Kind weiss vielleicht auch, dass es Fragen ohne Antworten gibt, aber es möchte mit jemandem spielen, mitunter plaudern, mitunter die Grenzen zum Befragten erfahren («Wie lange hat der noch Geduld mit mir?»; BODENHEIMER 1984, 189 ff.), was ebenfalls der Identitätsfindung gilt. Doch sind die Fragen des Kindes an jemanden gerichtet, die Fragen des Erwachsenen hingegen sind monologischer Natur, er fragt sich selbst. Monologisch ist sogar das Lächeln im folgenden Gedicht (in: 1976):

Il surrir

Suvenz
sfüg’ün
surrir
sülla
collina
da mieus
lefs

As zoppa
aint ils
anguls
da mia buocha

Das Lächeln

Oft
entschlüpft ein
Lächeln
den
Hügeln
auf meinen
Lippen

Verbirgt sich
in den
Winkeln
meines Mundes

As perda
aint in
mieu cour

Verliert sich
in
meinem Herzen

Während sonst das Lächeln aus dem Herzen kommt, geht es hier den umgekehrten Weg.

Die Grundstimmung bei Irma KLAINGUTI ist oftmals eine versöhnliche, wie etwa im Gedicht *Fluors sechas* (Welke Blumen, in: 1980, dann in: *Rumantscheia*, 1979, mit deutscher Übersetzung, welche im folgenden übernommen wird).

Fluors sechas
Sün crapenda
d'he eau
schmancho vi
mieus geraniums

Welke Blumen
Auf dem Dachboden
hab' ich
die Geranien
vergessen

Hoz d'he eau
chatto cusü
las fluors sechas
sainz'udur

Heute fand ich sie
droben
verdorrt
ohne Duft

Ma eau
las he visas
in pumpa
in flur

doch ich hab sie
in voller
Blüte
gesehen

In einigen Gedichten gibt die Autorin ihrer Sorge über Umweltprobleme, ihrer Anteilnahme am Elend in der Welt Ausdruck (*Achüsa* / Anklage, in: 1976; *Pro suot* / Untere Wiese, in: *Litteratura* 4, 1981: 37; *Cu poss eau . . .* / Wie kann ich . . ., in: *Litteratura* 7/1, 1984: 34; *Mauns* / Hände, in: *Litteratura* 9, 1986: 145).

Für Giovannina BRUNOLD-CLAGLÜNA (geb. 1926) gilt in bezug auf die Einheit Ich – Natur, Ich – Kosmos, was paradigmatisch an der Lyrik von Irma KLAINGUTI gezeigt wurde. Der Band *Terrenzlas* (Schneefreie Flecken; 1982) enthält ferner Jahreszeitengedichte, patriotische Gedichte (Lob des Herkommens), religiöse Gedichte, Kinderverse, Liebeslyrik bzw. Lyrik über die Liebe, Gedichte über Glück, Krankheit, Abschied,

Heimkehr, Tod und schliesslich zeitkritische Gedichte. Die folgenden Verse artikulieren ein Unbehagen über den Zwang, Gefühle verbergen zu müssen (ebd., 53):

Cur ch'el es sulet
 Quel chi tuottadi fa vaira
 da mai nun avair cregn seis ögls,
 quel dal sgür crida la saira
 cur ch'el serrà ha seis uschöls.

Wenn er allein ist
 Wer den ganzen Tag so tut,
 als ob
 ihm nie die Augen überliefen,
 der weint gewiss am Abend,
 hinter geschlossenen Läden.

Eine erzwungen wirkende Analogie Mensch – Natur, hier aus dem Bedürfnis heraus, auf unbeantwortbare Fragen doch eine Antwort zu finden, enthält *Dumandas* (Fragen, in: *Litteratura* 9, 1986: 139).

Dumandas
 Eu'm dumand
 scha la
 föglia secha
 chi crouda
 d'utuon
 s'algorda
 dal temp
 ch'ella
 d'eira verda?

Fragen
 Ich frage mich
 ob das
 dürre Laub
 welches fällt
 im Herbst
 sich erinnert
 der Zeit
 da es
 grün war?

Eu'm dumand
 scha'l flüm
 suot la
 grossa cultra
 da glatsch
 sa ch'el
 sbuorfla
 e rumura
 da stà?

Ich frage mich
 ob der Fluss
 unter der
 dicken Decke
 aus Eis
 weiss (,) dass er
 sprudelt
 und tost
 im Sommer?

Eu'm dumand
 scha'ls lefs
 chi uossa
 nu chattan
 buns plets
 s'algordan
 al prüm
 bütsch?
 Eu'm dumand . . . ?

Ich frage mich
 ob die Lippen
 welche jetzt
 nicht finden
 gute Worte
 sich erinnern
 des ersten
 Kusses?
 Ich frage mich . . . ?

Das Bedürfnis, Unfassbares zu erklären, ist verständlich, doch wird durch die Gleichsetzung der 'Vergesslichkeit' der Blätter, des Flusses mit der Vergesslichkeit des Menschen eine entschuldigende Erklärung in Form eines Naturgesetzes suggeriert (vgl. dazu auch A.3.2.1). Die parallele Anordnung der Strophen mündet in eine Feststellung, und wenn man feststellt, dass etwas so ist, dann braucht man sich (man beachte die monologische Haltung) nicht mehr lange zu fragen. In *Stram sainza spia* (Strohalm ohne Ähre, in: 1982: 64) wird das Sinnlose (Unfruchtbare) einer Betriebsamkeit verurteilt, welche im grossen Tumult am Wesentlichen vorbeigeht. In *Eir nus . . .* (Auch wir . . ., in: *Litteratura* 7/2, 1984: 74) wird das Waldsterben thematisiert. Die Wälder sind beseelt, sie weinen schweigend und starren 'uns' an wie Richter.

Antonia SONDER (geb. 1919) behandelt dasselbe Thema in Märchenform (*Destign d'en gôt / Schicksal eines Waldes*, in: *Litteratura* 9, 1986: 53 – 55). Bei Chatrina FILLI wird ein Fleck Landschaft beseelt, mit 'du' angesprochen und gefragt, ob es ihm nicht wehtue, wenn der Trax ihm die Haut aufreisse (*Bos-chetta*, in: *Litteratura* 4, 1981: 28). Irma KLAINGUTI klagt an, indem sie weint (*Achüsa*, in: 1976):

Achüsa
 Champs
 alvs

Anklage
 Weisse
 Felder

Saung
 Tolcas
 cotschnas

Blut
 rote
 Kleckse

Focas mouran	Seehunde sterben
Eau plaundsch	Ich weine

Das sind alles nicht grundsätzlich nur weibliche Themen, aber offenbar vermehrt weibliche literarische bzw. lyrische Themen.

Zu Antonia SONDER (Pseudonym ISA BELA) wäre nachzutragen, dass dort, wo sie zeitkritisch ist, ihr die engere Heimat, die Berglandschaft und -kultur am Herzen liegt. In *Dumang bod da stad* (Sommermorgen, in: *Litteratura* 4, 1981: 16) steht ein 'Unter mir' der zweiten Strophe in scharfem Kontrast zu einem 'Über mir' der ersten Strophe. Oben ist die Welt der Schwalben, unten die Welt des Benzingerstanks, der Bars, der blassen Gestalten. Antonia SONDER widmet ein Gedicht der Entvölkerung der Bergregion (*Vischnanca tgi mora* / Sterbendes Dorf, in: *Litteratura* 9, 1986: 160), eines der Allmächtigkeit des Fernsehapparates, der bereits in das bäuerliche Wohnzimmer Einzug gehalten hat (*Televisiun*, in: *Litteratura* 10/2, 1987: 62), eines dem Wintersport, welcher der früher stillen Jahreszeit Autolärm, Trompeten- und Saxophongeräusche und das Schnauben der Schneebereitungsanlage beschert hat (*Staschung d'anviern* / Wintersaison, ebd., 63).

Maria ARQUINT-BONORAND (geb. 1932) hat einen Lyrikband mit dem Titel *Punts* (Brücken, 1976) veröffentlicht. Vorherrschend ist eine religiöse Haltung, und es ist naheliegend, die Gedichte als Brücken zu Gott aufzufassen. Für die Zeit (und Umgebung) hat sich wohl Maria ARQUINT formell am weitesten vorgewagt, um nicht zu sagen: aufs Glatteis begeben, so dass ihr Werk als wichtige Etappe für ein Experimentieren mit der Sprache in der bündnerromanischen Lyrik betrachtet werden muss. Etwas irritierend mag mitunter die Diskrepanz zwischen der unerhörten Form und den schon zur Genüge gehörten Inhalten sein, wie etwa dem Sämann-Motiv (*Il champ* / Der Acker; ebd., unpaginiert), dem Lob des Bauerntums (*Il pur* / Der Bauer), einem traditionellen lyrischen Motiv (z.B. *Saira d'inviern* / Winterabend), dem Lob des Herkommens (*Ardez*), dem Karfreitags-Motiv (*Venderdi sonch*) – alles affirmativ, nicht als Traditionsbruch dargestellt. Als Beispiel für Sprachspielerei soll das folgende Gedicht zitiert werden:

La via	Der Weg
Tscherna	Wähle
At ferma	Halt an
Spartavias	Weggabelung

Tü est svessa patrùn	Du selbst bist Herr und Meister
Via glüschainta	Leuchtender Weg
Via crappusa	Steiniger Weg

Der Leser kann beliebig Zeilen der ersten mit Zeilen der zweiten Gruppe kombinieren, Möglichkeiten ausprobieren, der Aufforderung zum Weiterspielen nachkommen; es handelt sich um konkrete Poesie (BREMER 1983). Doch Experimente, auch solche mit der Sprache, sind immer mit einem gewissen Risiko verbunden. In den Texten von Maria ARQUINT droht manchmal die Verdichtung, die Reduktion auf ein Minimum von Wörtern zur blossen Aufzählung abzusinken (z. B. *Munt d'Ardez*), droht manchmal das Banale ins Triviale umzukippen (z. B. *Naiv frais-cha* / Neuschnee, in: *Litteratura* 4, 1981: 14):

Naiv frais-cha	Neuschnee
Tü est gnüda	Du bist gefallen (wörtl. gekommen)
sur not	über Nacht
Eu chamin	Ich schreite
e fetsch	und stapfe (wörtl. mache)
üna senda	einen Pfad
Eu tuorn	Ich kehre zurück
ed inscuntr	und begegne
be	nur
meis stizis	meiner Spur

Es versteht sich, dass wenn ein Ich alleine geht, es auch 'nur' (in betonter Stellung, da allein auf einer Zeile?) die eigenen Spuren vorfinden kann. Was nun aber die genannte Abkehr vom Kollektiv, die Hinwendung zum Individuum durch schreibende Frauen betrifft, so könnte kaum ein schlagenderer Beweis zur Stützung dieser These erbracht werden.

Am entschiedensten und auch mit neuen Mitteln wird wohl die Dichotomie zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen innen und aussen von Tresa RÜTHERS-SEELI (geb. 1931) lyrisch reflektiert und formuliert (*Tras melli veiders / Durch tausend Scheiben, Gläser, Fenster*; 1987). Das Gedicht mit dem Titel *Biografia* setzt sich aus lauter Redensarten zusammen, um am Schluss in eine Desillusionierung durch die Negation von 'steter Tropfen höhlt den Stein' einzumünden.

Biografia

Las iuas penden
aunc adina
memi'ad ault

Il ruog ei sin via
tier la fontauna

Jeu hai uorlau
culs lufs

Daguot e daguot
han fatg puoz

mo il crap
ha teniu la dira

Biographie

Die Trauben hängen
noch immer
zu hoch

Der Krug ist auf dem Weg
zum Brunnen

Ich habe geheult
mit den Wölfen

Tropfen um Tropfen
haben den Teich gebildet

aber der Stein
hat standgehalten

Eine ähnlich scharfe, auf Verfremdung zielende Diskrepanz zwischen Titel und Inhalt weist das folgende Gedicht auf:

Nus

Nus vein
lurvrau
e barhau
senza paus
e ruaus
e vein
postau
il vadi
dad aur

Wir

Wir haben
gearbeitet
und geschuftet
ohne Rast
und Ruh
und haben
aufgestellt
das goldene
Kalb

enamiez	mitten in
nossa stiva	unserer Stube
ed ussa	und jetzt
veinsa	haben wir
la miarda	den Dreck

‘Wir’ kann doppeldeutig verstanden werden, nämlich als ‘wir beide’ und als ‘wir alle’. ‘Wir beide’ haben uns nach den Massstäben von ‘wir alle’ gerichtet, und was von der Konvention (von aussen) als Gemeinsamkeit verstanden wird, erweist sich als Schale ohne Kern, an innerer Gemeinsamkeit bleibt nur, dass ‘wir’ jetzt ‘den Dreck haben’, eine wenig überzeugende Rechtfertigung, um ‘wir’ zu sagen. In *Unviern* (Winter) hat ein ‘Du’ in den Schnee geschrieben: ‘ich liebe dich’, dann wird in der zweiten Versgruppe die ganze Romantik zunichte gemacht: ‘jetzt / ist / der / Schnee / geschmolzen.’ Soll vom Schnee auf die Liebe geschlossen werden? Ist nur der Schnee geschmolzen? Darüber steht nichts im Text, der Text verunmöglicht uns lediglich, beim schönen Schein behaglich zu verweilen. Eine ironische Brechung, und in dieser Radikalität, ist neu in der bünderromanischen Lyrik. Eine Distanzierung von Redensartlichem und damit eine Aufweichung des Konventionellen vermittelt uns auch das folgende Gedicht:

Larmas	Tränen
Las larmas	Die Tränen
che ti	die du
has buca	nicht
bargiu	geweint hast
han buca	haben
saviu	den Stein
fender	nicht
la crappa	erweichen können
Quellas che ti	Jene die du
has laguttu	verschluckt hast
vessen forsa	hätten vielleicht
saviu	unseren Weg
ulivar	ebnen
nossa via	können

In jeder Zeilengruppe eine Redensart: 'den Stein erweichen', 'den Weg ebnen'. Die erste Redensart wird wörtlich genommen und verneint, die zweite wird in ihrer Bildlichkeit belassen und konjunktivisch verwendet. Zum wörtlichen Sinn gesellt sich eine weitere Negativsetzung (die Tränen wurden nicht geweint), zum bildlichen Sinn eine Positivsetzung (die Tränen wurden verschluckt). Tränen nicht zu weinen, kann aus verschiedenen Gründen geschehen, vielleicht hat sich gar kein Bedürfnis danach eingestellt. Tränen verschlucken hingegen bedeutet, Gefühle zu unterdrücken. Eine Redensart wird mittels einer andern Redensart auf ein menschliches Mass zurückgeschraubt und gleichzeitig mit einem bescheideneren Anspruch gekoppelt: was wäre, wenn der Mensch, statt Steine erweichen zu wollen, seine tatsächlich empfundenen Gefühle nicht hinter einer Maske von Härte versteckt? Tatsächlich wird in Tresa RÜTHERS Texten Gesicht gegen Maske, Rede gegen Redensartliches gesetzt, sie wendet sich gegen das unbedacht Übernommene, sagt das aber nicht, sondern macht, was sie meint, mit Sprache.

Ein Überblickskapitel kann nicht auf Vollständigkeit aus sein, es geht lediglich darum, von den vorhandenen Texten eine repräsentative Auswahl vorzustellen. Dieses Ziel nun wäre nicht erreicht, ohne dass auf ein Tendenzgedicht mit dem Titel *Purtonza* (Schwangerschaft, in: *Litteratura* 4, 1981: 22) hingewiesen würde. Die Verfasserin ist Annamengia BERTOGG, und viel besorgter als um die Schwangerschaft ist sie um den Schwangerschaftsabbruch.

Purtonza

Mia matta,
 miu affon,
 mia feglia,
 sch'jeu mirel els egls,
 sch'jeu contemplet tei
 per encurir
 davos tiu surrir,
 – saiel jeu che ti has
 schurmegiau tiu embrio.

Schwangerschaft

Mein Mädchen,
 mein Kind,
 meine Tochter,
 wenn ich in die Augen schaue,
 wenn ich dich betrachte,
 um zu suchen
 hinter deinem Lächeln,
 – weiss ich, dass du
 deinen Embryo beschirmt hast.

Die öffentliche Diskussion dieser Frage in der Schweiz reicht zurück in die 70er Jahre. Im Juli 1980 wurde die Initiative 'Recht auf Leben' eingereicht. Darin ist festgehalten, dass menschliches Leben mit der

Zeugung (Befruchtung der Eizelle) beginne. Das zitierte Gedicht kann nur als politische Reaktion auf diese Debatte verstanden werden, und das ist ein Meilenstein nicht nur in der bündnerromanischen Literatur, sondern in der von Frauen geschriebenen bündnerromanischen Literatur, ja in der Änderung eines weiblichen Selbstverständnisses in romanisch Bünden schlechthin, wobei es kein Zufall sein kann, dass eine Frau sich unmittelbar schriftstellerisch in eine aktuelle politische Diskussion einmischt in einer Sache, die vor allem sie betrifft. Im Juni 1985 wurde über die Initiative abgestimmt (sie wurde verworfen). Zur Sache hat sich auch ein Mann, Benni VIGNE, literarisch geäußert (*Dretg da veiver / Recht auf Leben*, in: *Litteratura* 9, 1986: 164 f.). Die letzte Strophe seines Gedichts lautet wie folgt:

La cunsienztga cristiandemocrata
n'accepta betg igl scatsch digl nunnaschias
– sur digl scatsch digls naschias
sa lascha loancunter discutir.

Das christlichdemokratische Gewissen
lässt die Abtreibung der Ungeborenen nicht zu
– über die Abtreibung der Geborenen
lässt sich hingegen reden.

Es ist eine zu grobe Vereinfachung zu sagen, die Frau argumentiere emotional, der Mann rational, immerhin bedient sich die Frau viel stärker affektiv aufgeladener rhetorischer Mittel (anaphorische Anrufung mit Variation, dann anaphorischer Parallelismus, dann Aposiopese, weil es einem offenbar vor Rührung die Sprache verschlägt, nach einem Gedankenstrich, d. h. während man um Fassung ringt, kann man endlich sagen, was man will: das kurz und bündig, in einer Begriffssprache samt einem wissenschaftlichen Terminus). Beim Mann werden 'Tatsachen' gegeneinander abgewogen – dass Polemik mit dabei ist, versteht sich –, mit der Absicht, den Adressaten zwischen zwei Möglichkeiten vernunftmässig das kleinere Übel wählen zu lassen. Der Redegehalt ist jedoch – in diesem besonderen Fall kann kein Zweifel daran bestehen – nicht ein weiblicher oder ein männlicher, es ist der Redegehalt der Befürworter oder der Gegner der Initiative, wie er im Abstimmungskampf eingenommen wurde.

Eine von den zwischen 1900 und 1940 geborenen Schriftstellerinnen eingeschlagene Entwicklung wird von den Vertreterinnen der jüngsten Gruppe konsequent weitergeführt, gewisse Standpunkte werden erst von ihnen in aller Schärfe artikuliert. War bislang vielleicht am zähesten an der Vorstellung einer nur in der angestammten Umgebung und Sprache möglichen Geborgenheit festgehalten worden, so widerfährt dem Heimatmythos jetzt eine Korrektur. «Mumifikation als Heimatschutz» (vgl. oben, S. 570) gilt bereits in weiteren Kreisen als Gefahr für das Weiterleben von Heimat. Als gestörtes Idyll könnte denn auch das Gedicht *Giarsun* (in: *Litteratura* 1/2, 1978: 215; mit dt. Übersetzung) von Leta SEMADENI (geb. 1944) gelesen werden. Man erwartete doch statt eines Schwarzen, der einen Blues spielt, eher einen Sennen mit einem Alphorn.

Giarsun

Coura
 la prada schnüdada
 Sper la saiv sta
 l'utuon cullas chavras
 Il chan cuorra sbragind in rudè
 Süllas spuondas s-chüras
 giascha la quietezza
 aint ils gods
 Vi'l clerai
 suna ün negher
 sul sulet
 seis blues
 tras la val

Giarsun

Draussen
 die Wiesen kahlgemäht
 An den Hecken steht der Herbst
 mit den Ziegen
 Der bellende Hund rennt
 rennt im Kreis
 Über die Schattenhänge verstreut
 die Schwärze der Wälder
 Auf der Lichtung
 bläst ein Neger
 seinen Blues
 durchs Tal

Ganz anders als alle bisherigen Lobgesänge auf das Romanische nimmt sich das Gedicht *Romontsch* von RUTH⁷¹ (Pseudonym; in: *Litteratura* 7/2, 1984: 85 f.) aus. Romanisch winkt dem Reisenden von Plakaten entgegen. Romanisch als «Sprache eines Häufleins von Deutschschweizern, / mit einem seltsamen Dialekt, verborgen hinter der Haustür». Romanisch als Sprache, in welcher die sprechende Instanz die Geschichte ihres Lebens nicht erzählen könnte, weil zu viele Wörter

⁷¹ Geb. nach 1940.

tabuisiert sind, d. h. es zu viele Dinge nicht geben darf. Romanisch als Sprache (scheinheiliger) Mythenbildung. Romanisch als unbrauchbare Sprache schlechthin: man kann auf romanisch weder lieben, noch krank sein, noch sterben, weder arbeiten noch gedeihen. Kritik an einem Monument wird hier geübt, als Folge wird sprachliche Heimatlosigkeit gesehen. Mittels eines Monuments gelingt Kommunikation nicht. Solche Töne – vielleicht nicht ganz so harsch – werden allerdings auch von gleichaltrigen männlichen Kollegen angeschlagen, die Notwendigkeit einer Korrektur an der alten Spracherhaltungsideologie entspringt nicht einem weiblichen Bedürfnis⁷².

Von Chiarina FLEPP (geb. 1958) wird der Jahreswechsel neu thematisiert, ist doch *Egliada anavos* (Blick zurück, in: 1985: 8) ein Neujahrs Gedicht ohne jegliche Überbausymbolik: Alles, was 1982 geschehen, ist vorbei. Erinnerungen bleiben. Jetzt kommt 1983. Auch dieses Jahr wird vorbeigehen. Indem hier der Zeit (fast) keine andere Bedeutung beigemessen wird, als dass sie vergeht, wird aus einem datierten ein datumfreies Gedicht. War der Zigeuner immer die Bedrohung Nummer eins für eine an die Scholle gebundene Gesellschaft, so wird ihm jetzt zugerufen, er möge seine Eigenart bewahren und frei bleiben (*Il zagrender*, ebd., 18). Eine seit den 60er Jahren allgemeine Sensibilisierung für Minderheitenfragen kann nicht allein für diesen 'Meinungsumschwung' verantwortlich gemacht werden. Massgebender ist wahrscheinlich die Setzung anderer Prioritäten: die Rechte des Individuums gelten mehr als die Rechte des Kollektivs, weshalb im Gedicht von den Merkmalen, die seit jeher zum Bild des Zigeuners gehört haben, eines ausgewählt wird: Freiheit.

Wie verhält es sich nun, da wir bei den Bildern sind, mit dem Bild der Frau? Nachzutragen wäre, dass die Autorinnen dieser Gruppe nur noch die literarische Kurz- bis Kürzestform pflegen. Einen 'Familienroman' schreiben sie ebensowenig wie fiktive Dialoge um das Pro und Contra weiblicher Berufstätigkeit. Es ist kein fragendes Umkreisen des Problems, sondern eine sehr dezidierte Meinungsäußerung, wenn Chiarina FLEPP ihren Band *Poesias* mit dem folgenden Gedicht beschliesst (43 f.):

⁷² Vgl. Exkurs Nr. 1, *Lingua materna*, wo auch das Gedicht von RUTH etwas eingehender betrachtet wird.

Il buob

Sco el duess esser tenor las normas dalla societad:

Il buob,
quei sa mintgin,
duess buc esser mo in pign,
na, in ferm che ha curascha,
sa purtar dabia bagascha.
Cun autos duess el termagliar,
per la tecnica s'interessar.
Bargir, na, na, quei fuss buc tschec,
era sch'ei ha fatg mal in tec.

La buoba

Sco ella duess esser tenor las normas dalla societad:

La buoba,
quei dian las reglas,
astga esser in tec ellas neblas.
Ella duess esser diligenta, fina
e gidar bia en cuschina,
cun pops e poppas termagliar
ed enqualga è sevilar.
Las larmas ein buc scumandadas,
tier la buoba sco segn da fleivlezia toleradas.

Mia proposta

encunter las normas

Surtut ell'educaziun
duess'ins buca far pli differenzas,
dar als ins ni l'auters preferenzas
mo per amur dalla tradiziun.

Per quei sun jeu per:

medems termagls
(p. ex. poppas per buobs e buobas eav.)
medemas metodas
medemas pusseivladads
medemas schanzas.

Der Junge

Wie er nach den Normen der Gesellschaft sein sollte:

Der Junge,
das weiss ein jeder,
darf nicht nur ein Knirps sein,
nein, hat er Kraft und Mut,
schleppt Sack und Pack er gut.
Mit Autos soll er spielen,
für Technik sich interessieren.
Heulen, nein, nein, gehört sich nicht,
wenn ihm auch etwas gebricht.

Das Mädchen

Wie es nach den Normen der Gesellschaft sein sollte:

Das Mädchen,
das sagen die Regeln,
darf etwas in den Wolken leben.
Ihm steht, wenn es fleissig und fein,
und es soll viel in der Küche sein.
Mit Puppen soll es spielen,
manchmal die Geduld verlieren.
Tränen sind ihm nicht versagt,
solch Zeichen der Schwachheit beim Mädchen behagt.

Mein Vorschlag

gegen die Normen

Vor allem in der Edukation
soll man abschaffen die Differenzen,
aufgeben die Präferenzen,
übernommen aus Liebe zur Tradition.

Deshalb bin ich für:

gleiches Spielzeug
(z. B. Puppen für Jungen und Mädchen usw.)
gleiche Methoden
gleiche Möglichkeiten
gleiche Chancen.

In älteren Texten war auch, wenn die Weiblichkeitsrolle reflektiert wurde, nie von äusseren Werten, von der Pflicht, schön sein zu müssen, die Rede. In *La moda, ina ductrina* (1985: 10 f.) wird – etwas noch nie Dagewesenes – die Modetorheit der Frauen von einer Frau geisselt. Eine Frau protestiert dagegen, sich trotz vollen Kleiderschranks mit neuen Kleidern eindecken zu müssen, nur weil, was sie hat, nicht mehr ‘in’ ist. Implizit enthält der Text: ‘in’ muss eine Frau nämlich sein, um wem wohl zu gefallen? Ein solcher Text kann durchaus bereits als programmatische Frauenliteratur verstanden werden, um so störender wirkt dann der folgende Ausrutscher:

Poppas stattan en posa,	(Schaufenster)puppen stehen
demonstreschan ‘le dernier cri’,	in Pose,
cun eleganza	demonstrieren ‘den letzten Schrei’,
mo senza patarla (per cletg).	mit Eleganz (,)
	aber ohne Geschwätz
	(zum Glück).

Ein ganz hartnäckiges Klischee: eine schöne (elegante, modisch gekleidete) Frau ist dumm, weshalb sie besser den Mund hält. Somit wäre eine Einschätzung des Inneren durch das Äussere, wogegen der Text anspricht, von der andern Seite her wieder eingebracht⁷³.

Weiter geht Tina NOLFI (geb. 1946) in *duonna davant il spejel* (Frau vor dem Spiegel, in: *Litteratura* 4, 1981: 49). Ihre Weigerung, ‘die Fassade zu vergolden’, mündet in eine Weigerung (dem Mann, müsste hinzugefügt werden), ein ‘dressiertes Lächeln von Hure und Engel’ zu präsentieren⁷³, und mündet in einer Solidarität mit andern Frauen:

⁷³ Vgl. ausserdem zu diesem Problem und – damit verbunden – zur Vergabe von Geist an den Mann und Schönheit an die Frau: WIEDERKEHR-BENZ, *Weibliche Schönheit und Emanzipation*, in: NZZ Nr. 68, 21./22.3.1992: 26.

Der Dualismus Hure/Engel wird in der romanischen Literatur wohl am deutlichsten repräsentiert durch die Frauengestalten in Cla BIERTS *La mūdada*. Über die Venus-Madonna-Typologie in der bildenden Kunst gibt Thomas MANN'S Erzählung *Gladius dei* eindrücklich Aufschluss.

e sun stangla stuffa
 dad esser rivala
 dad amias e sours
 ch'eu n'ha jent –
 in tschercha da mai
 inscuntra a vo
 duonnas

und bin es satt und müde
 Rivalin zu sein
 von Freundinnen und Schwestern
 die ich gern habe –
 auf der Suche nach mir
 begegne ich euch
 Frauen

Und vollends militant wird eine sich hinter dem Pseudonym *DUNNA LAETITIA*⁷⁴ verbergende, offenbar aber recht 'zornige junge Dame' (in: *Litteratura* 7/1, 1984: 70):

Emanza

Co quei fa bein
 quei plaid d'ingiuria,
 curdaus en barba patriarcala,
 E m a n z a !

Emanze

Wie wohl das tut
 dieses Schimpfwort,
 gefallen in Patriarchenbart,
 Emanze!

Co fuv'il temps schi cumadeivel
 cun dunnas zun humiliteivlas,
 ed umens en plein libertad.
 E m a n z a !

Wie war die Zeit doch ange-
 nehme
 mit Frauen voller Unterwürfig-
 keit
 und Männer in voller Freiheit.
 Emanze!

Co quei fa mal
 in temps che miera!
 Quei temps f r e u d i a n !
 E m a n z a !

Wie weh das tut,
 eine Zeit, die stirbt!
 Diese freudianische Zeit!
 Emanze!

Dem bärtigen Patriarchen tritt nun eine Frau 'mit Haaren an den Zähnen' entgegen. Das hört sich anders an als die Rollenzuweisung bei Selina CHÖNZ, das vorsichtige Abwägen noch bei Anna Pitschna GROB-GANZONI. Der Zeit des Penisneids ('quei temps freudian'), des Gefühls der Unvollkommenheit, hat nun das letzte Stündchen geschlagen. Oder doch noch nicht ganz? Für das Pseudonym als Schutzschild kann auf

⁷⁴ Identität nicht bekannt, vermutlich nach 1940 geboren.

jeden Fall hier vollstes Verständnis aufgebracht werden. Es drängt sich ausserdem auf, Kunst mit dem Leben zu konfrontieren: im Kanton Graubünden haben die Frauen seit gar nicht so langer Zeit in allen Gemeinden das Stimm- und Wahlrecht.

Es ist bereits recht deutlich geworden, welcher vorgepfadete Weg von den jüngsten Autorinnen weiter beschritten wird und welcher, sozusagen ein Holzweg, ausgedient hat. Stadt / Land, Fremde / Heimat, alte Zeit / neue Zeit sind zumindest in der einmal gültig gewesenen Optik keine Themen mehr. Die bisherige Frauen- und Mutterrolle ist ein Thema noch, indem man sie zurückweist. Mutterschaft wird nicht mehr als etwas Gesellschaftliches, sondern als private Beziehug zum eigenen Kind thematisiert.

Claudia HUDER (geb. 1944) gestaltet das Thema der ledigen Mutter ganz anders als bisher (*Sömmis* / Träume; in: *Prosa rumantscha*, 1967: 13–23), aus der Warte der betroffenen Frau, sich ihrer leidenschaftlichen Liebe erinnernd, immer noch am Verlust des Geliebten, des Vaters ihres Kindes leidend. Von 'Verfehlung' kein Wort. Das Kind trägt unverkennbar Züge des Vaters, dennoch hat es keinen Vater. Auch der Forderung, dass neue Inhalte nach neuen Formen verlangen, wurde entsprochen. Zwar ist der Text in Prosa verfasst, sind die Geschehensmomente chronologisch auf einer narrativen Achse angeordnet, dennoch handelt es sich nicht um eine Prosa, in der eine Begebenheit erzählt, sondern um eine Prosa, in der eine Begebenheit lyrisch (träumend: *Sömmis*) erinnert wird. Ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen lyrischer und epischer Haltung liegt in der zum Dargestellten eingenommenen Distanz⁷⁵. Die Frau in der Liebesgeschichte denkt nicht an diese zurück, erzählt uns diese nicht aus dem Gedächtnis⁷⁶, sie lebt immer noch von und in dieser Liebe, von Distanz kann keine Rede sein. Es kann auch keine Rede davon sein, dass die Frau den Graben zwischen ihrem individuellen Tun und den Forderungen der Gesellschaft anerkennt und in eine Arme-Sünder-Haltung verfällt. Vielmehr strebt sie – und darin sieht REICHEL (1987: 202 ff., 266 ff.) die

⁷⁵ Dazu STAIGER 1975, z. B. 41 ff., ferner LINK 1982.

⁷⁶ Vgl. STAIGER 1975: 42: «Vergangenes als Gegenstand einer Erzählung gehört dem Gedächtnis an.»

Funktion eines lyrisierenden Verfahrens⁷⁷ – nach einer Versöhnung der Gegensätze.

Rut PLOUDA (geb. 1948) widmet ein Gedicht ihrem mongoloiden Kind (*A meis uffant mongoloïd*; in: 1986: unpaginiert). Eine Mutter-Kind-Beziehung ist zugleich eine Beziehung zum behinderten Mitmenschen. Nach dem Grund, warum Frauen ihre Stimme vermehrt oder anders als Männer dem Schwachen leihen (vgl. oben, S. 583), muss nicht sehr lange geforscht werden. In feministischen Kreisen wird die Meinung vertreten, Männer seien viel 'verdrängungsfreudiger' als Frauen. Ein Verdienst der Frauenbewegung sei u. a. die Aufdeckung von Tabus (z. B. Gewalt in der Ehe, Missbrauch von Kindern usw.). Dem soll nicht im einzelnen nachgegangen werden, ein Gedicht auf ein mongoloides Kind ist aber eine Tabudurchbrechung ganz gewiss. Eine ungeheuerliche Schockwirkung hat in dieser Hinsicht Tina NOLFI bewirkt; bei ihr ist die Menstruation nicht nur ein öffentliches, sondern ebenfalls sogar ein lyrisches Thema⁷⁸. Im Gedicht *perioda* (in: *sfessas albas*; *sfessa* 'Spalte, Spalt, Sprung, Riss, Ritze', *alb* 'weiss'; 1983: 43) ist von Neuschnee und von einem possemachenden Ich, dabei rote Liebeszeichen hinterlassend, die Rede. In *inviern* (Winter, ebd., 23) könnte ob der Kälte, «das Blut meiner Menstruation / zu Eis» werden. Vielleicht wäre dem mit rosa (rot [Wärme] + weiss [Kälte]) Schlittschuhen irgendwie beizukommen? In *Litteratura* 9 (1986: 146) wurde unter dem Titel *paschiun* (Leidenschaft, Passion [Christi]) ein Gedicht publiziert, welches später (*Tages-Anzeiger*, 23.2.1988: 11; mit dt. Übersetzung) mit *menstruation* überschrieben ist.

⁷⁷ Merkmale eines lyrisierenden Verfahrens sind offenkundig: mystisches Naturerlebnis, Symbolik, Personifikation, Synästhesie usw.

⁷⁸ Zum Menstruationstabu vgl. NADIG 1984: 53 («Für die Frau bedeutet Adoleszenz etwas ganz anderes als für den Mann, wobei diese Unterschiede wiederum nicht biologisch zu begründen sind, sondern damit, wie die Kultur mit den biologischen Unterschieden umgeht. Die Menstruation als Zeichen der körperlichen Erwachsenenheit wird durch Scham und Tabus in den geheimsten Intimbereich verwiesen [. . .]»).

Ein schönes literarisches Beispiel dafür, wie Jungen mit ihrer Geschlechtsreife umgehen, fände sich etwa in: Günter GRASS, *Katz und Maus*. Danziger Trilogie 2. Darmstadt: Luchterhand 1974.

menstruation

ve hom
 rasain'oura
 nos linzöl
 violet –
 quista not
 pitturaina
 nossa paschiun
 cun mia culur

id es venderdi sonch
 festagiain
 noss'amur

menstruation

komm mann
 breiten wir
 unser violettes
 leintuch aus –
 heute nacht
 malen wir unsere leidenschaft
 mit meiner farbe

es ist karfreitag
 feiern wir
 unsere liebe

Es werden nicht nur Rollentabus verletzt ('ve hom' – die Frau als Fordernde). Violett ist Liturgiefarbe, die Farbe der Frauenbewegung und – so will es der Text – Farbe des Blutes. Wessen Blutes? Des Gekreuzigten oder der Frau? 'Paschiun' ist ebenfalls zweideutig, 'noss'amur' kann die Liebe in einer Zweierbeziehung, die geschlechtliche Liebe, aber auch eine allumfassende, christliche Liebe sein. Das Gedicht enthält Leerstellen ('sfessas albas?') genug, um die Mitarbeit des Lesers zu erfordern. Welche Farbe mit 'mia culur' gemeint ist, dürfte mit der Änderung des Titels deutlicher, aber nicht eindeutig geworden sein. Durchbrochen werden patriarchalische Tabus im weitesten Sinne, und die scheinbare Blasphemie sollte eher im Zusammenhang mit BÖLLS «Christus ohne Feierabend» (vgl. oben, S. 582) oder mit Kurt MARTIS *Bildzwang* («Selbst das Gebot, sich von Gott kein Bild zu machen, enthält bereits ein solches, nämlich das eines männlichen Gottes»; MARTI 1979: 49) gesehen werden. Bei den Assoziationen, die sich im Zusammenhang mit Blut einstellen, wird männliches Blut in der Regel aktiv (im Kampf), weibliches Blut passiv (Menstruation, Geburt) vergossen. Mit Tina NOLFIS Gedicht wird auch am Bild des Menschen, des Humanen eine Korrektur vorgenommen. Christi Blutverlust nämlich ist ein weiblich erlittener. Darauf zielt vielleicht letztlich die Aufforderung: Hingabe statt Machtnahme.

Verhaltener als Tina NOLFI, die ihr Unbehagen mitunter recht zornig artikuliert, äussert sich Ruth PLOUDA. Sie empfindet stille Trauer über eine 'sterbende Welt' ('muond muribund'; *A l'En / Am Inn*; in:

1986: unpaginiert), über eine nicht mehr ganzheitliche, eine von der Natur getrennte Welt. Leitvokabeln sind 'orma' (Seele), 'impromischiun' (Versprechen), 'dumonda' (Frage), 'sömmi' (Traum), 'amur' (Liebe), 'impissamaint' (Gedanke), 'vita' (Leben), 'spranza' (Hoffnung), 'brama' (Sehnsucht). Aber die Hoffnung ist nicht allzu gross. Versprechen entzündet sich an kleinen, banalen Dingen, an einem Lächeln vielleicht (*Mamma*, ebd.), an einer Löwenzahnblüte (*Flurs chadaina* / Löwenzahn), die Träume müssen versteckt werden (*Davant il spejel* / Vor dem Spiegel), die Sehnsucht flattert im Abendwind davon (*Suletta* / Allein). Eine Rettung wäre vielleicht möglich, wenn der Mensch sich wieder bescheiden, wieder 'wie ein Kind' würde. Kindern kommt die besondere Fähigkeit zu, Dinge zu beseelen, somit Brücken zu schlagen.

Cun assas
hana imità
il let da l'En
e las rivs dal mar
perfin,
e suravi il mar
hana miss üna punt,
ils uffants.

Mit Brettern
haben sie nachgemacht
das Bett des Inns
und die Ufer des Meeres
sogar,
und über das Meer
haben sie eine Brücke gelegt,
die Kinder.

Eine Rettung wäre vielleicht möglich, wenn – wie bei Tina NOLFI – die Welt weiblicher würde. Es steht nirgends explizit da, doch als wichtigste Bezugsperson des Kindes hat die Frau vieles mit ihm gemeinsam. Auffallend ist die Pflanzenmetaphorik, welche öfters gebraucht wird.

Duonna
Id han tschunc
mas ragischs
e'm laschan errar –
mo consciainta da mia clamada
tuorn'a tscherchar
meis lö da provgnentscha
ingio ch'eu poss crescher,
flurir
e portar darcheu früt.

Frau
Sie haben durchgeschnitten
meine Wurzeln
und lassen mich umherirren –
aber meiner Sendung bewusst,
kehre ich zurück und suche
den Ort meiner Herkunft,
wo ich wachsen kann,
blühen
und wieder Früchte tragen.

Vom Öffnen 'meiner Blätter / gegen das Licht' ist in *Viver* (Leben) die Rede, und auch in *Et in terra pax hominibus* begegnen wir einem Ich als Baum, das sich dem Wind hingibt und von fern 'den Ruf der Taube' vernimmt. In *Minchatant* (Manchmal) möchte das Ich manchmal eine Kerze, manchmal ein Herbstblatt sein: alles Bilder für eine willige, geduldige Hingabe, alles Gegengewichte zu einer technischen, beherrschenden Welt. Ein Anschreiben gegen den 'Gotteskomplex' (RICHTER 1979), gegen die Anmassung des Menschen, alles in den Griff zu bekommen, ein ratloses Anschreiben, eingeleitet mit dem Gedicht *Fanzögnas* (Fantasien), ein Gedicht, das beginnt mit lauter Kinderfragen (z. B. 'ob eine Zitrone / Liebeskummer hat') und endet mit der Frage, 'ob Narkose / die Welt retten könnte'. Unbeantwortbare Fragen sind es allesamt. Vielleicht müssten überhaupt mehr Fragezeichen gemacht werden, um die Welt zu retten, ist es doch gerade diese Fähigkeit, die dem alten Stechlin «eine tiefe, so recht aus dem Herzen kommende Humanität» verleiht (vgl. oben, S. 581).

Gegen das Verbergen des Gesichts hinter einer Maske wendet sich Florentina CAMARTIN (geb. 1943) in einem mit *Dialog diplomatic* (Diplomatisches Gespräch, in: *Litteratura* 7/2, 1984: 88) überschriebenen Gedicht. Es endet mit den folgenden Zeilen:

e mintgin che senta
ch'el sto giugar
il giug da mascra
per buca piarder
si'atgna fatscha.

und ein jeder fühlt
dass er gezwungen ist (wörtl. muss)
das Verkleidungsspiel mitzuspielen
um nicht zu verlieren
sein eigenes Gesicht.

Sonya (MEILE-)MATHYS (geb. ca. 1955 [?], von Basel) ist nicht mehr gewillt, das 'Verkleidungsspiel mitzuspielen' (in: *Litteratura* 6/1, 1983: 106).

Rebellun

Eu pretend il dret da dir
da na,
sch'ün am dumonda
schi'm va bain.

Rebellion

Ich fordere das Recht,
nein zu sagen,
wenn einer mich fragt,
ob es mir gut gehe.

Cha'l diavel porta –	Zum Teufel –
che spettais?	was erwartet ihr?
Chi'm giaja be adüna bain?	Dass es mir immer nur gut gehe?

Ein Bewusstmachen wird vielfach durch Verfremdung, beispielsweise durch ein Wörtlichnehmen von Redensarten erzielt, in diesem Fall sogar durch Wörtlichnehmen der Frage 'wie geht es?' (eine Frage, welche – nebenbei bemerkt – im Englischen zur blossen Grussformel, 'how do you do', geworden ist). Nun ist aber gerade die Frage 'wie geht es?' eine sozial streng reglementierte Frage, ebenso schreibt die Konvention vor, wie darauf zu antworten ist, nämlich mit 'gut', so wie es im Gedicht bereits formuliert ist (vgl. BODENHEIMER 1984: 264 ff.). Und um das Aufbrechen von Konvention geht es, um das Zeigen des Gesichts (eigenes Ich, Gefühle) anstelle von Maske ('fremdes' Ich, soziale Anpasstheit), wobei das eigene Gesicht nach langem Tragen der Maske vielleicht zuerst gefunden werden muss. 'Nein zu sagen', erfüllt eine wichtige Funktion in diesem Findungsprozess. Darauf wird zurückzukommen sein.

Ebenfalls der Verfremdungstechnik bedient sich Rita UFFER (geb. 1949) in ihrer zuerst unter dem Pseudonym CARLA D. publizierten Kurzprosa. Aus der Sicht eines Kindes wird das Begräbnis der Schwester beschrieben (*Trist, trist . . . / Traurig, traurig . . .*, in: *Litteratura* 8/2, 1985: 67–69). Dem Kind, mit den Gepflogenheiten (Konventionen) noch nicht vertraut, kommt das Benehmen der Erwachsenen reichlich seltsam vor. Es ist vielleicht seine erste ernsthafte Konfrontation mit 'das tut man nicht', beispielsweise singen, wenn man traurig ist. Aber die Erwachsenen tun es dennoch. «In der Kirche haben sie gesungen. Das muss heissen, dass die nicht traurig waren» (68). Vater und Mutter sind traurig über den Verlust ihres Kindes. Andere Leute sagen hingegen, die «Mutter müsse froh sein, ein Engelein im Himmel zu haben» (67). Die schönsten Blumen werfen die Erwachsenen weg (ins Grab), während man Blumen 'normalerweise' (68) in eine Vase stellt. Eine völlig verkehrte Welt präsentiert sich dem Kind, weil es den sozialen Code – der durchaus hinterfragt werden darf – noch nicht kennt. In *En num da la giustia* (Im Namen der Gerechtigkeit, ebd., 70–71) wird Verfremdung mittels der gewählten Gattung, nämlich der Tierfabel, erzielt. Hirsch und Kröte sitzen zu Gericht über den Menschen. Sein Vergehen ist die Gefährdung des ökologischen Gleichgewichts, somit

des Weiterexistierens der Welt. Gegen eine negative Mythenbildung (Dämonisierung) richtet sich der Text *La Russa* (Die Russin, in: *Litteratura* 10/2, 1987: 76–77). «Die Russen sind rot. Und haben plattgedrückte Schnauzen», lautet ein Fremd- bzw. Feindbild. Die Erzählerfigur lernt eine Russin kennen, und diese ist ‘weder rot’, noch hat sie eine ‘plattgedrückte Schnauze’. Eine Pauschalisierung wurde buchstäblich verstanden (wiederum aus der Kinderoptik), und solch eine kindliche (verfremdende) Naivität hat den Vorteil, dass, diese Behauptung einmal als unrichtig erkannt, eine vorurteilslose Begegnung zwischen (Einzel-)Menschen möglich wird.

Wir sind von der Frage nach der Funktion, genauer: von der Forderung nach humanisierender Funktion von Literatur ausgegangen, um unter diesem Aspekt eine mögliche Differenz zwischen weiblichem und männlichem Schreiben feststellen zu können. «Ob und in welchem Grade» jedoch «die Literatur humanisierende Funktionen ausüben kann, hängt von einer Reihe äusserst kompliziert aufeinander einwirkender und vielfach wechselseitig miteinander verbundener Bedingungen ab» (NAUMANN et al. 1975: 35), auf welche hier nicht eingegangen werden kann. Es sei lediglich ein für unseren Zusammenhang wichtiger Punkt hervorgehoben, nämlich der «Sachverhalt, dass die literarische Produktion nicht nur die Rezeption in Gang setzt, sondern diese auch die Produktion, dass die Leser nicht nur Werke in Empfang nehmen, sondern auch ganz bestimmte Werke fordern, dass die Autoren sich nicht nur ihr Publikum schaffen, sondern dass das Publikum auch seine Autoren hervorbringt» (ebd., 36). Darauf kann für eine kleine Literatur wie die bündnerromanische kaum deutlich genug hingewiesen werden.

Ein bündnerromanischer Autor weiss genau, für wen er schreibt, er kennt die Leser seiner Werke (oft persönlich). Wenn nun einmal innegehalten wurde mit der Feststellung, das bis dahin Vorgelegte sei nicht besonders bewusstseinsweiternd und emanzipatorisch gewesen (vgl. oben, S. 561), so muss diesem Umstand Rechnung getragen werden. Und wenn die Dämonisierung / Mythisierung von Fremde / Heimat, das als unheimliche Bedrohung empfundene Eindringen des Fremden nicht besonders humanisierend im absoluten Sinne anmuten mag, so denke man an die in der Lebenswirklichkeit tatsächliche Bedrohung für eine Kleinsprache durch das Fremde, durch die Fremdsprache. Ein Satz wie: «Human wird Dichtung aber erst, sobald sie allen Dienst kündigt»

(ADORNO, zit. nach MECKLENBURG 1972: 105), ist für uns nicht brauchbar.

Was nun die Differenz des Schreibens betrifft, so sollte in Erfahrung gebracht werden, ob weibliches Schreiben bewusstseinsfördernd, emanzipatorisch, humanisierend wirkt, indem es Gegengewichte schafft, eine andere Optik mit einbringt, welche sich komplementär zu einer männlichen Optik verhält und somit ergänzend auf ein Ganzheitliches zielt. Es hat sich herausgestellt, dass dem so ist, dass dem jedoch nicht von Anfang an so war. Es ist eine Entwicklung festzustellen, welche sich linear vollzogen hat. Die heuristische Gliederung nach Altersgruppen hat sich als sinnvoll erwiesen; viel wichtiger als das Publikationsjahr ist das Geburtsjahr. Die erste Grenze (einzelne Grenzüberschreitungen können immer vorkommen) von 1900 muss jedoch auf etwa 1920 verschoben werden. Ein Beschreiten neuer Wege im Hinblick auf das Selbstverständnis der Frau hat den Anfang mit Anna Pitschna GROB-GANZONI (geb. 1922) genommen. Und von diesem neuen Selbstverständnis hängt ganz entscheidend das 'neue Schreiben' ab, auch diese Vermutung hat sich bestätigt. Die zweite Grenze von 1940 war richtig angesetzt (vielleicht auch 1940–45). Es liegt nun nahe, die beiden Weltkriege als (Mit-)Ursachen für diese Zäsuren anzusehen, man beachte aber zusätzlich, dass die jüngste Autorin der zweiten Gruppe 1933 (Imelda CORAY-MONN), die älteste namentlich bekannte Autorin der dritten Gruppe 1943 (Sora Florentina CAMARTIN) geboren wurde. Während der zehn dazwischenliegenden Jahre ist, so weit bis heute bekannt, keine bündnerromansische Dichterin zur Welt gekommen.

Als wichtig für die von Frauen geschriebenen Texte hat sich die Forderung nach dem Recht des Gefühls, dem Recht, 'ich' statt 'wir' zu sagen, dem Recht des Gesichts gegenüber der Maske herausgestellt. Das bedeutet ein Zurückweisen einer durch gesellschaftliche Konvention festgesetzten (nicht nur weiblichen) Rolle zugunsten der eigenen Identität. Die eigene Identität, das Selbstverständnis ist nicht einfach eines Tages da. Identität muss gesucht, erfahren, gefunden werden. Vielleicht ist der folgende Vergleich etwas kühn, aber er drängt sich wegen der festgestellten Bezüge zwischen Kind und Frau auf. Das Kind – ebenfalls auf der Suche nach seiner Identität – lernt in einem gewissen Alter 'ich' zu sagen (1. statt 3. Person), nein zu sagen und zu fragen (vgl. BODENHEIMER 1984: 188 f.). Die meisten Gedichte der zweiten und dritten Autorinnengeneration sind Ich-Gedichte, in narrativen Texten überwiegt

die Ich-Form, das Individuum gewinnt auch auf der inhaltlichen Ebene Vorrang gegenüber dem Kollektiv. Es wurde ferner gezeigt, dass die schreibenden Frauen nein sagen und dass sie fragen. Sollte demnach, ein neues Selbstverständnis der Frau betreffend, eine Analogie zwischen ontogenetischer und phylogenetischer Entwicklung bestehen? Wäre das eine Erklärung für eine weibliche Poetik des Ich-Sagens, des Nein-Sagens und des Fragens? Zum neuen Selbstverständnis gehört auch – das dürfte klar geworden sein –, dass Bezüge zum Kind nicht mehr negativ gewertet werden. BÖLLS Clown – der Spieler – spricht aus, was er von Frauenhänden und Kindern, was er von Gesetzen und Ordnungsprinzipien hält. Nicht nur zur Welt des Kindes, zur Welt des Menschen gehört das Spiel. «Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist **nur da ganz Mensch, wo er spielt.**» (Friedrich SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Fünfzehnter Brief.*) Der Spieltrieb verbindet – so SCHILLER – den sinnlichen Trieb mit dem Formtrieb. «Der sinnliche Trieb will bestimmt werden, er will sein Objekt empfangen; der Formtrieb will selbst bestimmen, er will sein Objekt hervorbringen; der Spieltrieb wird also bestrebt sein, so zu empfangen, wie er selbst hervorgebracht hätte, und so hervorzubringen, wie der Sinn zu empfangen trachtet» (ebd., *vierzehnter Brief*). Demnach ist es «unter allen Zuständen des Menschen gerade das Spiel und **nur** das Spiel (. . .), was ihn vollständig macht und seine doppelte Natur auf einmal entfaltet» (*fünfzehnter Brief*; sämtl. Hervorh. bei SCHILLER). Bei GOETHE sind in *Faust I (Vorspiel auf dem Theater)* die folgenden Verse (86 ff.) zu lesen: «Lasst Phantasie, mit allen ihren Chören, / Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft, / Doch, merkt Euch wohl! nicht ohne Narrheit hören.» BÖLL, SCHILLER, GOETHE: lauter spielende Männer, und es gibt deren so viele, dass unmöglich bis hin zu Max FRISCH, dessen Figur Gantenbein «Geschichten ausprobiert wie Kleider», alle aufgezählt werden können. Die Rede ist jedoch von Dichtern, von Künstlern. Dem Mann 'im Leben' scheint Ernsthaftigkeit besser anzustehen, und wenn der Volksmund vom 'Kind im Manne' spricht, so ist das nicht nur bewundernd gemeint. Des weitern ist damit beispielsweise das Spielen des Vaters mit der Eisenbahn des Sohnes gemeint. Eisenbahn gehört in die Welt der Technik, die Welt der Männer. Ein Mann hat mit beiden Füßen auf dem Boden zu stehen, was hierzulande auch von den Dichtern gefordert wurde. Emil ERMATINGER (1933) hat auf diesbezügliche Unterschiede

zwischen der Literatur der deutschen Schweiz und derjenigen des 'Landes der Dichter und Denker' hingewiesen. Die Literatur der deutschen Schweiz sei «die Literatur eines politischen Volkes und ihre Art durch das Verhältnis zum Staate bestimmt» (ERMATINGER 1933: 22). Man habe in der Schweiz «für die l'art pour l'art-Dichtung (sic) niemals Sinn gehabt» (ebd.). Man habe nicht getändelt und gespielt, sondern nur gedichtet, «wenn man etwas zu sagen hat und die Bedrängnis in sich fühlt, dieses Etwas den Heimatgenossen zu verkündigen und damit auf sie einzuwirken. Dichter sein bedeutet für den schweizerischen Schriftsteller den Gewissensberuf des für sein Tun dem Volke verantwortlichen Bürgers der Demokratie» (ebd., 23). «Als ein **Berufstätiger** steht der Dichter unter berufstätigen Bürgern. Das Wort Künstler, auf den Dichter angewendet, erhält in der Schweiz im Volke gern einen Stich ins Schwindlerische, bürgerlich Unsolide. Bohème und Kaffeehausliteratentum wollen nicht gedeihen» (ebd., 24).

«Die enge Verflochtenheit des dichterischen Schaffens mit dem beruflichen und politischen Tun des Bürgers bedingt weiter die **moralisch-lehrhafte** Art der schweizerischen Literatur» (ebd. 24). Die «lehrhafte Moralität» sei bei schweizerischen Dichtern «stärker entwickelt als bei den Dichtern des Reiches, weil sie Glieder eines demokratischen Volkes sind» (ebd.). «Der schweizerische Dichter ist in der Regel nicht nach innen, sondern nach aussen gerichtet. Er sinnt, träumt, horcht nicht, er schaut, denkt und handelt» (ebd., 25; sämtl. Hervorh. von ERMATINGER). Zusammenfassend könnte man sagen: die Literatur der Schweiz – die bündnerromanische eingeschlossen – war eine pragmatisch bestimmte. Es ist die Literatur des handelnden Mannes. Tädeln, spielen, sinnen, träumen, horchen wurde in die Welt des Kindes und der Frau verwiesen und galt als minderwertig. Indem die Frauen gelernt haben, 'ich' zu sagen, haben sie ihre Welt als gleichberechtigte neben die Welt der Männer gestellt. Dadurch haben die Frauen einen wichtigen Beitrag an ein ganzheitliches Weltbild geleistet. Der männliche Nützlichkeitsbegriff wurde korrigiert. Tädeln, spielen, sinnen, träumen, horchen dürfen heutzutage auch die bündnerromansichen Dichter, auch sie dürfen jetzt 'ganz Mensch' sein.