

Zeitschrift: Annalas da la Societad Retorumantscha
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 113 (2000)

Artikel: Vom Kompostkübel zum Paradies - Bündner-romanische Lyrikerinnen der 80er-Jahre
Autor: Ganzoni, Annetta
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-236574>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

Vom Kompostkübel zum Paradies – Bündner-romanische Lyrikerinnen der 80er-Jahre

Annetta Ganzoni

Dicevano gli antichi che la poesia
è scala a Dio. Forse non è così
se mi leggi. Ma...

EUGENIO MONTALE: *Siria*

1. Einführung

Der Versuch ein «einfaches» *poème en prose* von Annalisa Zumthor-Cuorad zu übersetzen¹, führt uns mitten in die Probleme der Vielschichtigkeit dichterischer Sprache, die uns im Folgenden beschäftigen werden.

MARIA VIVA...

*ria crida viva Maria ria crida viva Maria Maria crida crida
viva ria Maria ria ria crida viva Maria Maria viva viva ria
cida Maria viva Maria viva viva ria Maria crida ria crida
cida Maria crida ria viva Maria crida ria viva crida crida...*²

Die drei Verben «*viver*», «*rier*», «*cridar*» in der gewählten Form «*vi-va-ria-crida*» (voran- und nachgestellt) können sowohl die 3. Pers. Sg. Indikativ, Konjunktiv oder Interrogativ als auch die 2. Pers. Sg. in einer optativen (Wunsch, Möglichkeit) oder exortativen (Aufforderung) Interpretation darstellen. Eine nur sinngemässe deutschsprachige

¹ Bei bestehender Übersetzung der zitierten Gedichte werden diese übernommen, andernfalls wird eine sinngemässe und textnahe Übersetzung gegeben.

² ZUMTHOR-CUORAD, ANNALISA, in: *Litteratura* 14 (1991), 220–221. Vgl. dazu das Gedicht von GIORGIO ORELLI: «*Con Matteo, Maria e Alessia*», in: *Idra N*, VI n. 13 (1996), 11, welches mit fast identischen Worten und Lauten spielt: «*Che ridere Maria ch'eri dal ciuccio / (...) accipicchia che ridere Maria*».

Übersetzung müsste sich also entscheiden zwischen: «Maria lebt, lacht, weint ...», «Lebt, lacht weint Maria?» und «Lebe, lache, weine Maria!!!». Durch die Ausführung aller möglichen Kombinationen dieser vier Wörter und deren Wiederholung über zwei Buchseiten hinweg oder während fünf Leseminuten (wobei der Betonung eine zusätzliche Bedeutung zukommt) wird das Publikum aufgefordert, sich selber ein Bild von Maria und ihren Gründen zum Leben-Lachen-Weinen zu machen.

Die Wirkung des Textes basiert auf der Lautwiederholung von I-A, respektive R-I-A in Verbindung mit der inhaltlichen Gegensätzlichkeit der Verben: *mARIA* verbindet sich ebenso gut mit *vIvA*, *RIA* als mit *cRIIdA*, was soviel bedeuten kann, dass «leben» eben weinen und lachen beinhaltet, dass Maria zu sich selber und zu ihren Gefühlen stehen darf und soll. Der Name *Maria* seinerseits ist mit einer reichen Geschichte beladen; diese religiöse Figur hat das Frauenbild unseres Kulturkreises geprägt wie kaum eine andere (vgl. z. B.³). Wird also Maria dazu aufgefordert, die passive, folgsame Rolle aufzugeben und sich selbst zu verwirklichen, enthält dieser Text auch eine klare ideologische Botschaft.

2. Drei Lyrikerinnen der 80er-Jahre

Bescheidene und minimale Mittel reichen, um Bedeutungsvolles auszusagen, und gerade die Einfachheit und Kürze ist ein Charakteristikum vieler Gedichte auch romanischer Dichterinnen aus jüngerer Zeit. Die drei Gedichtbände im Mittelpunkt dieser Ausführungen wurden in einer kurzen Zeitspanne der 80er-Jahre publiziert, alle drei

³ Die entscheidende biblische Aussage über M. ist in dem ihr in Luk. 1, 38 in den Mund gelegten Wort konzentriert: «*Ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast*». Hier wurzeln sowohl die liturgischen Entfaltungen des *Ave Maria* wie die von den Geburts- und Kindheitserzählungen der Evangelien bis zu späteren theologischen Spekulationen (...) reichenden Lehraussagen über ihre Person und Funktion». In: HEINZ-MOHR, GERD, Lexikon der Symbole – Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. München 1971.

Bände sind Erstpublikationen. Tresa Rüthers-Seeli (*Tras melli veiders*. Mustér 1987), veröffentlichte schon seit 1958 einzelne Gedichte, allerdings bis zu einem Literaturwettbewerb im Jahre 1984 unter dem Pseudonym Melania. Ihr Buch ist der erste Gedichtband einer Frau im sursilvanen Idiom, gegenwärtig ist ein zweiter Band in Vorbereitung. Rut Plouda-Stecher (*Föglias aint il vent*. Flem 1986) hat mehrere Texte auch in Prosa in verschiedenen Zeitschriften publiziert und beschäftigt sich seit einiger Zeit mit einer grösseren Arbeit. Tina Nolfis *Sfessas albas* (Lavin 1983) erschien im Anschluss an einen Werk-auftrag der Pro Helvetia, spätere Texte – auch in deutscher Sprache – sind in verschiedenen Zeitschriften publiziert worden.

Die drei ausgewählten Gedichtsammlungen zeigen einige Gemeinsamkeiten, die sie verbinden. Alle drei sind sie in einer unprätentiös alltäglichen Sprache gehalten, vielleicht, wie weitere Ähnlichkeiten vermuten lassen, in Anlehnung an die erste moderne romanische Dichterin Luisa Famos (1930–1974)⁴. Was aber kann in Verszeilen angeordnete Prosasätze zu Gedichten machen, was gibt den drei Lyrikerinnen diese Stimme, die bezaubern kann?

⁴ FAMOS, LUISA: *Mumaints*. 1960; *Inscunters*. 1975, neu in: *Poesias/Gedichte*. Zürich 1995.

3. Textbeispiele

TRESA RÜTHERS-SEELI *1931

Stad

*La stad entira
hail giu
spitgau sin Tei*

*Jeu level dir
a Ti
zatgei schi bi*

*La stad entira
hail jeu
semiau da Tei*

*Uss porta
l'hirundella
miu siemi
viers miezdi*

*e la stad
ei vargada
avon che vegnir ...*

Sommer

Den ganzen Sommer
habe ich
auf Dich gewartet

Ich wollte
Dir
etwas so Schönes sagen

Den ganzen Sommer
habe ich
von Dir geträumt

Jetzt trägt
die Schwalbe
meinen Traum
gegen Süden

und der Sommer
ist vorbei
bevor er gekommen ist ...

RUT PLOUDA-STECHER *1949

Nots

*I dà nots
chi's plajan intuorn las spadlas
sco saida,
i dà nots
chi spettan coura sco ladras,
nots
sco tailas d'arogn
tanter fögliam e früts cotschens
e nots
chi'ns piglian adascus
e'ns transmüdan.*

Nächte

Es gibt Nächte
die sich wie Seide
um die Schulter legen
Es gibt Nächte,
die draussen warten
wie ein Dieb.
Nächte wie Spinnweben
zwischen Blattwerk und roten Früchten
und Nächte,
die uns heimlich erfassen
und verwandeln.

(übersetzt von FLURIN SPESCHA)⁵

TINA NOLFI *1946

Suspaisa

*Eu prepar
set buorras
da naiv
in meis mans
per far la battosta
cun tai –
sjond suletta
tillas lascha
crodar
oramai
e vegn inavant
tras il sulai
fuormond ün'ottavla
da glatsch*

Aufschub

Sieben Schneebälle
halt ich auf Vorrat
in meinen Händen
um mit dir
die Schlacht zu beginnen –
doch
da ich allein bin
lass ich sie fallen
ziehe weiter und mach mir
in der Sonne
einen achten
aus Eis

(übersetzt von ISO CAMARTIN)⁶

4. Von Formen und Bedeutungen

Aber war da nicht irgendwann, irgendwo was Anderes? Ein Lufthauch? Eine Verführung? Ein Versprechen? Ein freies Feld? Ein Spiel?

Zugegeben, es ist nie ein simples, es ist schon immer ein höchst verwickeltes Spiel gewesen, das die Dichter und ihre Leser trieben.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER: *Das Wasserzeichen der Poesie*⁷

⁵ In: *Litteratura* 22 (1998), 12–13.

⁶ In: *Turicum*, Juni 1992, 73.

⁷ THALMAYR, ANDREAS alias ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen*. Frankfurt/M 1997, VI.

Bekanntlich hängt die Qualität eines Gedichts nicht in erster Linie von der Wahl des Themas oder des Sprachregisters ab, aber nicht zuletzt von der hergestellten Spannung zwischen *signifiant* und *signifié*, von der direkten Interaktion zwischen Laut und Sinn also⁸. Obwohl scheinbar wenig Ballast literarischer Traditionen aus ihren Gedichten spricht, brauchen die drei Dichterinnen viele alterprobte poetische Mittel. Es wird beispielsweise eine intensive Arbeit mit den Lautqualitäten sichtbar, welche einzelne Motive begleiten und prägen. Reizvoll sind zahlreiche Elemente onomatopöetischen Charakters, in welchen Laut und Bedeutung zur Übereinstimmung kommen. Ein weiteres tragendes Element ist der Rhythmus, wobei geschickt zwischen kürzeren (zwei- und dreisilbigen) und längeren (fünf- bis sechssilbigen) Versen abgewechselt und mit betonten und unbetonten Versenden gespielt wird. Einige der Gedichte weisen regelmässige Reim- und Rhythmusschemen auf, in einem grösseren Teil jedoch wird gerade mit der Unregelmässigkeit gespielt.

Diese verallgemeinernden Feststellungen sollen nun beispielhaft an einigen Gedichten veranschaulicht werden. Beginnen wir mit den Vokalen von Rüther-Seelis «*Stad*» (vgl. oben), wo der Laut I als Träger der Hoffnung, des Wartens, der Vorfriede fungiert, der U-Laut in «*uss*» und «*hirundella*» im Gegensatz dazu das lyrische Ich gewissermassen auf den Boden der Realität holt und die Enttäuschung in den A-Lauten der letzten Strophe ihren Ausdruck findet. Eine weitere schöne Annäherung von Ausdruck und Bedeutung findet sich im Gedicht «*Jeu stun agl ur*» (21), wo die Anordnung der Zeilen die Bewegung der betrachteten Wellen widerspiegelt.

Auch bei Plouda-Stechers «*Amur*» (22) scheint die «Lautsprache» durch die Reihenfolge der gewählten Vokale die angesprochenen Sinesindrücke zu veranschaulichen, in den Verszeilen «*ils sigliuots / da l'aua*» die Hüpfen des Baches» die sprühenden Wassertropfen, in den folgenden Zeilen «*il ninöz / da l'ascher*» das sich Wiegen / des Ahorns» die sich im Wind wiegenden Blätter und in «*ill'odur / da fain madürà*

⁸ Vgl. ORELLI GIORGIO: *Il suono dei sospiri*. Torino 1990, 3 und ROMAN JAKOBSONS: *Ausführungen zur poetischen Funktion*, z.B. in: *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Frankfurt/M. 1993.

im Geruch gereiften Heus» die Duftstoffe in der flirrenden Sommerhitze.

Ähnliches passiert in Nolfis «No» (9), wo die O- und OU-Laute sich in rollende Beeren verwandeln. Die Gegenüberstellung von «*nAIv*» und «*glATSCH*» in «*Suspaisa*» (vgl. oben) zeigt die weichen A-I-Schneebälle im Spiel mit dem Du und, im Gegensatz dazu, den auch phonisch harten A-TSCH-Eisball in der Verhärtung der Wut und der Enttäuschung. Im durchgehend vom Vokal A geprägten Gedicht «*Refüs*» (7), kann die Lautebene Interessantes zutage fördern, ausgehend vom Vers in der Gedichtmitte, welcher auf das ganze Gedicht und auf eine wichtige Thematik des Bandes verweist: «*A miauas*» beinhaltet lautlich den Schmerzensruf «*aua!*», eine adäquate Reaktion auf das Beschriebene «... auf ausgedörrten / Grund / zwischen Steinen / kriechend...». Bei der Suche nach einer weiteren Bedeutung des gegebenen Bildes helfen die nächsten Zeilen, die auf eine Verletzung während der kindlichen Entwicklung hinweisen. Das folgende «*tschERcha* such ich», vielleicht Ausgangspunkt für die Psychoanalyse als Linderungsform des Leidens, ist mit den zwei anderen E-Wörtern im Text verbunden, «*tERrain* / *sEchantà*», welche mit ihrer neuen Tonalität wiederum den Ausschlag zum Ausbrechen aus den althergebrachten A-Mustern gegeben haben.

Die Kombination von Assonanzen und Alliterationen mit Binnen- und Endreimen ergänzt sich mit anaphorischen Segmenten, die zur Strukturierung regelmässiger oder unregelmässiger Verszeilen oder Strophen eingesetzt werden. Die Anapher ist eine typische Figur von Gebeten und anderen liturgischen Texten, aber auch von Beschwörungsformeln, Wiegenliedern und Kinderreimen⁹, und gerade dies sind Textsorten, an die die drei Autorinnen, allerdings in mehr oder minder ausgeprägtem Mass, anknüpfen.

Im frühen «*Cumiau*» (23)¹⁰ von Rüthers-Seeli beispielsweise ist die Wiederholung das prägende Formelement: «*plova, plova* regne...», es zeigt die unaufhörlichen Regentropfen, Tränentropfen lautlich und

⁹ Vgl. MORTARA GARAVELLI, BICE: *Manuale di Retorica*. Milano 1994, 202.

¹⁰ Vgl. dazu das Gedicht von PAUL VERLAINE: «*Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville*», in: *Romances sans paroles*.

materiell ähnlich, «*plova – plira regne – klage*». In der zweiten Strophe wird das Verb zum Substantiv «*plievgia*»; der Regen, heftiger als die Tränen, schlägt dem Ich ins Gesicht und nimmt ihm die Sicht. Wie bei den mittelalterlichen Minnedichtern führen die Augen direkt zum (gebrochenen) Herzen; die ebenfalls traditionsreiche Parallelisierung von Wetter und Gefühl wird bis zur vierten Strophe weitergeführt, wo die Verszeilen der ersten Strophe variiert wieder aufgenommen werden: es tropft «*sco larmas* wie Tränen» vom Dach. Durch die offensichtliche Anspielung auf eine volkstümliche Redeweise zum Regen bekommt die Dramatik des Gedichts jedoch einen spielerischen, wenn nicht sogar ironisierenden Unterton: «*Ei plova plova plievgia / ei plova tochen gievgia / il venderdi sa tili si / e sin dumengia fa ei bi*»¹¹.

Die Figur der Anapher findet sich auch in verschiedenen Gedichten von Plouda-Stecher, beispielsweise in *Nots* (vgl. oben)¹², wo das wiederholte Leitwort sowohl die Strophe strukturiert als auch das prägende weich-dunkle Nacht-O liefert, den Laut, der in verschiedenen anderen Wörtern immer wieder aufgenommen wird, ergänzt durch AI- und A-Wörter einerseits, hinweisend auf den letzten betonten Vokal Ü andererseits, der in eine neue Dimension verweist. In «*Fanzögnas Hirngespinnste*» (4) wird ein leitmotivisch wiederkehrendes «*eu less savoir*» verwendet, scheinbar als harmlose Einleitung zu den folgenden widersinnig-subversiven Fragen. Dabei verbinden zusätzlich die in unregelmässiger Häufigkeit vorkommenden Endreime die einzelnen Segmente, die scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Folgen wir Jakobsons Feststellung, wonach «Reim notgedrungen die semantische Beziehung zwischen reimenden Einheiten einschliesst»¹³, ergibt die Verknüpfung der reimenden Wörter weitere unbeantwortete paradoxe Fragen, die in der Luft hängenbleiben und welche Leserinnen und Leser auszuformulieren aufgefordert sind: «*amur-inclur*», «*occupà-mâ*»,

¹¹ *Es regnet, regnet Regen, es regnet bis Donnerstags, Freitags hellt es auf und Sonntags wirds wieder schön.*

¹² Vgl. dazu das Gedicht von ANDRI PEËR: «*I dà...*», in: *Poesias – Gedichte*. Disentis/Mustèr 1988, 2.

¹³ JAKOBSON. a. a. O., 106.

«orma-dorma» usw. Eine weitere dichterische Spielerei finden wir in *Flurs chadaina* (5) aus derselben Sammlung durch die Aneinanderreihung der fast homonymen Versenden am Schluss des Gedichts: «*Es l'impromischiun / ingion / ingon?* / Ist das Versprechen / dieses Jahr / vergeblich?» Hier könnte das Nicht-Übereinstimmen der Laute den offenen Möglichkeiten der «*impromischiun*» entsprechen.

Vor allem Rüthers-Seeli und Nolfi arbeiten mit ausgeprägten Rhythmen und Rhythmuswechseln, welche die erwähnten Strukturen ergänzen. Bei Rüthers-Seeli finden sich Gedichte mit regelmässigen traditionell gereimten Rhythmusschemen («*Atun*», «*Numnasontga*») und andere, freiere Gedichte, wo der Rhythmus in Kombination mit einzelnen Binnen- oder Endreimen den Text strukturiert.

In Nolfis «*La stria* Die Hexe» (17) lesen wir über vier-, sieben- und achtsilbige Zeilen hinweg einen vehementen trochäischen Einstieg, der mit seiner Form und – in anderer Weise – mit seiner Figur, an die traditionelle Volksdichtung anknüpft. In der Mitte folgt eine Überlegungspause von drei zweisilbigen Versen, «*gira / stria / gira*», dann, immer noch trochäisch, die «Moral von der Geschichte», welche versöhnlichere Töne anschlägt; die böse Hexe der Märchen wird zu einer auch mal entgegenkommend gestimmten emanzipatorischen Frau. Auch die in vielen Volksdichtungen gebrauchten daktylischen Verse haben es Nolfi angetan («*Nüvel*», 51); in anderen Gedichten geht der angeschlagene Rhythmus gerade nicht auf, wird durch Holpersteine unterbrochen oder variiert.

5. Bilder und Themen

Die angesprochenen thematischen Bereiche sind vielfältig, reichen buchstäblich von den Niederungen der organischen Zersetzung bis zur Erhabenheit des Paradieses. Neben dem immer wieder zentralen Motiv der Liebe, der Suche nach einem Widerstand im Du, in seinen verschiedenen Ausprägungen von Sehnsucht über Eifersucht bis zu Erfüllung (selten) oder Enttäuschung, kommt bei Rüthers-Seeli und Plouda-Stecher eine tiefe Religiosität zum Ausdruck; damit verbunden finden sich verschiedene Andeutungen auf biblische Texte und traditionelles kirchliches Brauchtum. Rüthers-Seeli thematisiert in vielen Gedichten die Vergänglichkeit alles Irdischen, die Trauer und die Wehmut um enttäuschte Hoffnungen. Bei Plouda-Stecher steht

im Mittelpunkt die hoffnungsvolle, manchmal etwas verschämte Suche (z. B. das Verbergen der Träume, 28) nach einer ganzheitlichen, persönlichen Religiosität und Fraulichkeit in Verbindung mit der Natur. Viele Bilder dieser beiden Autorinnen kommen aus der unmittelbaren Umgebung von Garten und Berglandschaft und entsprechen somit ganz dem umgangssprachlichen Sprachregister, dem *stilus humilis*, der auf alle Zeichen der Elite verzichtet. Bei Nolfi findet sich vermehrt auch städtisches Pflaster; sehr wichtig ist bei ihr aber die Atmosphäre vor allem der Sturmweatherlagen mit Wind, Kälte und Orkan sowie das Element Wasser in vielen seiner Ausdrucksformen. Himmelskörper, in erster Linie die Sterne, werden als Bilder einer utopischen Dimension gebraucht, als Gegenwelt zum konkret Irdischen. Weder diese Bilder noch die Anknüpfungen an umgangssprachliche Elemente, an Mythen und Volksdichtung werden jedoch zur Gestaltung einer heilen Welt gebraucht, sondern zur Sichtbarmachung von Gegensatz und Widerspruch.

Bei Nolfi zeigt sich dies schon in einer gewissen Vorliebe für die Figur des Oxymorons, («*tremblond / be curaschi*» 37; «*riond seriusa maing; calma agitada*» 55). Auch in der ausgeprägten Auseinandersetzung im Dialog mit dem Du zeigen sich gegensätzliche Welten, kalte Hände neben warmen Händen (19), Magie neben Beamtentum (26), Luftschlösser neben Bahnhofrealität (40). Den zuweilen auftretenden kämpferischen Tönen, mit denen das lyrische Ich dem Kontrast begegnet, entsprechen die Elemente Eis, Beton, Asphalt, Kälte und Bise.

Mit «*in matg fluras / da glatsch*» (39) und «*ferdaglia da mesa stad*» (63) zeigt auch Rüthers-Seeli Oxymora, das Zweite erscheint wie ein Echo auf Petrarca's »e tremo a mezza state, ardendo il verno»¹⁴. In verschiedenen Gedichten braucht sie Redensarten und Sprichwortfragmente, die dann eigenwillig einer neuen, unerwarteten Bedeutung zugeführt werden (z. B. 43 u. 57). Das lyrische Ich führt uns zuweilen von einem harmonisch-angepassten Ausgangsbild zu einem kontrastiv-aufschreckenden Schluss, wie in *Miu iert* (65): Von der denotati-

¹⁴ In: PETRARCA, FRANCESCO: *Canzoniere*, sonetto CXXXII: «S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?».

ven Ebene des netten Gartens werden die Leserin und der Leser in der letzten Verszeile abrupt auf eine allegorische Interpretationsebene gehoben (vgl. auch PLOUDA-STECHER, 5; NOLFI, 7), die nur durch die symbolische Bedeutung der Pflanzen verständlich wird. Die Beschreibung des Gartens beginnt mit einer nicht spezifizierten Fülle von Blumen und Kräutern und kommt dann zum Medizinalkraut «*plantagen* Spitzwegerich», dessen aus einem Kinderspiel abgeleiteter volkstümlicher Beiname «*manzegna*» auf eines jeden «lange / und kurze / Lügen» deutet, welche sich über die entsprechenden Fasern des zerrissenen Blattes eruieren lassen. Plötzlich stehen wir verunsichert «am Rande» nicht des Gartens, sondern eben «des Herzens» (andere Ebene), vor «*massa scorsella* soviel Klappertopf»¹⁵, einer Pflanze, die der Landwirt sehr ungern sieht, weil sie sich schnell ausbreitet und das Futter der Magerwiesen verdirbt. Wie verhält es sich damit in einer allegorischen Interpretation?

Bei Plouda-Stecher wird der Widerspruch auch im intertextuellen Geflecht der Sammlung sichtbar, in welchem sich einzelne zentrale Motive verschiedentlich wiederholen und ergänzen. Elementen der Sorge um Mitmensch und Umwelt, «*salvar il muond*» (4), «*muond muribund*» (6) und «*plajas d'ün muond violà*» (12), wird ein fragiler virtueller Gegenentwurf gegenübergestellt, «*impromischiun* / Versprechen» (5, 16, 26, 32), «*orma* / Seele» (4, 12, 14, 18), «*sömmis* / Träume» (20, 28, 32) und «*far la trais-cha* / tanzen» (4, 19).

Intertextuelle Bezüge im Themen- und Bilderbereich zwischen den drei Gedichtsammlungen und zu weiteren Texten könnten vertieft werden, z. B. Parallelitäten wie «*realità* / merda» bei Rüthers Seeli (41) und Nolfi (40), die zu hoch hängenden Trauben La Fontaines bei Rüthers-Seeli (43) und Nolfi (72), die Frau vor dem Spiegel bei Plouda-Stecher (28), Nolfi (1980, 12) und Bezzola (1978, 39)¹⁶. Die

¹⁵ In der Übersetzung mit «Unkraut» wiedergegeben, in: Litteratura 22 (1998), 8–9. Vgl. auch KARL HEINRICH WAGGERL: *Heiteres Herbarium*. Salzburg 1963: «*Was hat der Klappertopf / in seinem hohlen Kopf? / Nur wieder Klappertöpfe / ihr Plapperköpfe*».

¹⁶ TINA NOLFI: *Mumaints*. o. O., ca. 1980, 12 und BEZZOLA, CLO DURI: *Our per la romma*. Poesias. Oetwil am See 1978, 39.

Pflanzenmetaphorik bei Plouda-Stecher (z. B. 30 oder 32: «*Eu stend mia romma / vers il tschêl / (...) / intant cha'l vent / as giovainta / cun mias föglias / e charezza la terra / sur mias ragischs / tramurtidas* Ich strecke meine Äste gegen den Himmel (...) während der Wind mit meinen Blättern spielt und die Erde über meinen gefühllosen Wurzeln liebkost», vgl. auch Nolfi) führt in das weite Feld der Anthropomorphismen, das wieder einen Anknüpfungspunkt zu verschiedenen Texten rätoromanischer Autoren der älteren Generation bildet.

Auffallend sind in den drei Gedichtsammlungen die ausgesprochen «unlyrischen» Gegenstände. Während Nolfi das Tabuthema Menstruation zu seiner ursprünglich symbolischen Bedeutung der Erotik zurückführt, wird bei Plouda-Stecher der stinkende Kompostkübel zur Metapher des Verdrängten und bei Rüthers-Seeli das goldene Kalb des Materialismus zu «*miarda / Dreck*». Es ist wohl kein Zufall, dass sich gerade diese Beispiele dem Stichwort «Frauenperspektive» zuordnen lassen, zu welchem sowohl frauenspezifische Themenbereiche als auch die Suche nach neuen Frauenbildern zu zählen sind¹⁷.

Abschliessend können wir also feststellen, dass die mit einer rechten Experimentierlust verbundene Anknüpfung an verschiedene Literaturtraditionen im formellen Ausdruck ihre Entsprechung im inhaltlichen Bereich findet, indem herkömmliche Elemente in einem neuen – oft überraschenden – Zusammenhang wieder verwertet und mit zeitgemässen Themen (Widerstand, emanzipatorische Frauenidentität ...) verbunden werden. Gerade diese Gegenstände werden jedoch von den drei Dichterinnen in ganz unterschiedlicher Weise angegangen: Während Nolfi auf Konfrontationskurs geht und Plouda-Stecher in der Introspektion nach einer historischen und spirituellen Ganzheitlichkeit sucht, nimmt Rüthers-Seeli durch ihre Vorliebe für die Parodie¹⁸ eine implizite Umgestaltung vor.

¹⁷ Für eine umfassendere themenbezogene Analyse rätoromanischer Frauentexte vgl. WALTHER, LUCIA: «*Schreibende Frauen – andere Texte?*», in: RIATSCH, CLÀ und WALTHER, LUCIA, *Literatur und Kleinsprache – Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*. Disentis 1993, 549–612.

¹⁸ Vgl. GENETTE, GÉRARD: *Palimpsestes*. Paris 1982, 40–43.