**Zeitschrift:** Annalas da la Societad Retorumantscha
**Herausgeber:** Societad Retorumantscha
**Band:** 112 (1999)

**Artikel:** Der Laden und das Dorf : zum ersten Kapitel von Cla Biert La müdada (1962)
**Autor:** Riatsch, Clà / Biert, Cla
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-236477

**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:** 30.11.2025

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

# Der Laden und das Dorf. Zum ersten Kapitel von Cla Biert *La müdada* (1962)

*Clà Riatsch*

Im ersten Kapitel von Bierts *La müdada* defilieren die wichtigsten Personen des Romans durch den Laden eines erbarmungslosen Profiteurs und «Verführers». Am Warenkatalog des Ladens, an der Typologie und am Verhalten der Kundschaft zeichnet sich der zentrale Gegensatz zwischen der «alten» und der «neuen Zeit» erstmals in aller Deutlichkeit ab. Dem Laden und seinem Schaufenster steht der Dorfplatz gegenüber. An den Analogien und Gegensätzen zwischen den beiden Räumen, an ihrer dialogischen Gegenüberstellung lässt sich studieren, wie Bierts Realismus in Theatralität und Komik umschlägt.

## 1. Aspekte eines realistischen Romans

Im Jahr 1900 gab es, nicht nur im Engadin, polemische Reaktionen auf Christoph Heers Erfolgsroman *Der König der Bernina*. Chasper Po greift von Triest aus in diese Polemik ein, spottet genüsslich über den Roman, kritisiert aber auch seine Kritiker, die ihm offenbar mangelnde Wirklichkeitsnähe, mangelnden «Realismus» vorwerfen. Po erinnert daran, dass Romane keine Inventare sind:

> *«Tra realtà ed art aise divari*
> *Ed ün romanz non ais ün inventari.»*[1]

Ohne Chasper Po zu widersprechen (er hat recht), sei daran erinnert, dass «Inventare», vom einzelnen Katalog (in Form der «enumeratio») bis zur historisch-soziologischen Bestandesaufnahme, zusammen mit der Beschreibung des «Inventarisierten» in realistischen Romanen zu den zentralen Verfahren gehören können. Dies zeigt sich auch in

[1] Chasper Po 1901, 290.

Cla Bierts Roman *La müdada* (1962), der in verschiedenster Form umfangreiche «Inventare» einer älteren bäuerlichen und einer neueren Dorfgesellschaft und ihrer Sprache enthält.

Die Inventare können offensichtlich, «paradigmatisch» sein, wie im Kapitel *«La müdada»* («Der Umzug»), in dem der Protagonist Tumasch Tach im Estrich aufräumt, der, so warnt die Mutter, *«stachi cun roba»* (1962, 273), «vollgestopft mit Sachen», ist. Diese *«roba»* ist das Arbeitsgerät der alten Bauerngesellschaft, das der Erzähler inventarisiert und sein Protagonist zu entsorgen versucht. Die Entsorgung des Geräts wie der von ihm repräsentierten Vergangenheit misslingt; Tumasch resigniert: *«Quai nu piglia fin; mamma vaiva radschun. Id es sco aint il museum.»* (1962, 276). («Das nimmt kein Ende; die Mutter hatte recht. Es ist wie im Museum.»). Die Führung durch das historisch-volkskundliche «Museum» der *Müdada* ist auch eine Führung durch ein sprachliches Museum, die «Sachinventare» des Bauern sind «Wortinventare» des Erzählers. Auch durch sie erhält der Roman den von Camartin hervorgehobenen Charakter einer «kleinen Sprachenzyklopädie» oder *«summa philologica»*[2] des Unterengadinischen. Als Sach- und Sprach-«Enzyklopädie» einer älteren Bauern- und einer neueren pluralistischen Gesellschaft präsentiert sich die *Müdada* nicht nur in ihren offen paradigmatisierenden, sondern auch in ihren versteckten, erzählerisch umgesetzten Inventaren. Dazu gehören im Gesellschaftlichen Personen aus den unterschiedlichsten Berufsgruppen und sozialen Schichten, die, ganz im Sinne realistischer Programmatik des 19. Jahrhunderts, ein Bild einer «ganzen Gesellschaft» und ihres «Wesens»[3] vermitteln sollen. Dazu gehört eine minutiöse literari-

---

[2] «Eine kleine Sprachenzyklopädie des Ladinischen könnte man dieses Buch nennen[...]» (Camartin 1984, 391); *«Cla Bierts umfangreicher Roman 'La müdada' ist eine Art 'summa philologica' des Unterengadinischen dieses Jahrhunderts; er schildert eine in Auflösung begriffene Dorfgemeinschaft, die diesen Sprachreichtum einmal immerhin ermöglichte.»* (Camartin 1985, 176f.).

[3] Plumpe sieht den gemeinsamen Nenner der Programmatik des bürgerlichen Realismus im Anspruch, «Literatur solle – und könne – die zeitgenössische Wirklichkeit in ihren wesentlichen Eigenschaften und Entwicklungszügen darstellen.» (1985, 9). Zur Forderung nach «Allseitigkeit», «Totalität», «Kenntnis der gesellschaftlichen Zusammenhänge» im realistischen Text cfr. Lukács 1971, 318, 351, 358.

sche Imitation von Sprache in ihrer ganzen Varietät: im Örtlichen als Fremdsprachzitate, als Imitation romanischer Idiome und Dorfdialekte, im Zeitlichen als «Pastiche» alter Briefe, im Sozialen als Stilisierung von soziolektalen Eigenheiten, im «Stilistischen» (Diaphasischen) als Kontrast zwischen «formalen» und «informalen» Registern[4]. Dass diese Imitation gerne vom mimetischen «effet de réel» ins Komische und Sprachparodistische umschlägt, ist nicht nur bei Biert zu beobachten.

Wie das Haus, in unserem Falle das Estrich-Museum, ist auch der Laden ein typischer Ort des realistischen Inventars[5]. Im Laden überschneiden sich der «feste» Katalog der Konsumgüter einer Gesellschaft mit dem «beweglichen» Katalog der Konsumenten. Das narrative und indizielle Potential der Verbindung dieser beiden Kataloge wird in speziellen Dialogen dramatisch umgesetzt, in den Verkaufsgesprächen zwischen Krämer und Kunden.

## 2. Statik und Dynamik der Inventare im Laden von sar David

Der Krämer der *Müdada*, sar David Tretsch, verbindet die beiden Inventare, die Waren und die Kunden, durch seine Rolle und durch seine Schuldenbüchlein, in denen er seine Kundschaft aufgrund einer Kriterienverbindung zwischen Vermögen und Konsumverhalten einteilt. In einem blauen Büchlein reihen sich die *«sguazzers cun facultà»*, die «Verschwender mit Vermögen», in einem grünen die *«spargnuoss cun facultà»*, die «Sparsamen mit Vermögen», in einem braunen die *«sguazzers sainza facultà»*, die «Verschwender ohne Vermögen» und schliesslich in einem roten, die für ihn Unangenehmsten, die *«spargnuoss sainza facultà»*, die «Sparsamen ohne Vermögen» (cfr. S. 7). Diese Inventarisierung ist nicht nur ein Element der Karikatur des «Krämergeistes», sie enthält auch (vom Erzähler auf die Per-

---

[4] Ausführliche Dokumentation dieser Aspekte in: Riatsch/Walther 1993, 54–64.

[5] Hamon zählt zu den «scènes types» realistischer Texte diejenigen, *«où l'espace est divisé en postes de travail ou 'mondes' sociaux»*, darunter *«la maison* [...], *le repas* (*et son 'menu'*), *le magasin* (*et ses 'articles' étiquetés et rangés*) [...]» (1982, 146f.)

son übertragen) die Verbindung von Ökonomie und Moral als Prinzip einer Charkterisierung der Personen, aber auch einer Soziologie und Geschichte des Dorfes, die für den ganzen Roman von zentraler Bedeutung sind. Das Verhältnis zwischen seinem starren Inventar und der Dynamik historischer Prozesse ist auch dem Krämer als besonders kritisches bewusst. Er weiss, dass die Übergänge und Wechsel wichtiger sind als die Farben: *«Da star attent esa be al momaint cha ün o tschel müda culur.»* (S. 7), «Aufzupassen gilt es nur in dem Moment, wo der eine oder der andere die Farbe wechselt». Unter den vielen Wechseln, die das Titelwort *«müdada»* anspricht, gehört dieser ökonomisch und moralisch bedingte «Farbwechsel» zu den signifikantesten.

Die Dynamisierung des Inventars ist auch im Falle der Warenkataloge des Ladens zu beobachten. Seinem grössten Antagonisten, dem Jäger und Weisen Barduot, führt der Krämer den neuen Laden vor und vergleicht ihn mit dem alten: *«'S'algordaivat amo, sar Barduot, avant ons? Üna butietta da nüglia, ün pover tschoc, nun esa?' Il vegl ria: 'Butietta, schi, gnivan a cumprar spezchas, petroli, forsa amo guottas...'. 'Eh schi, sar Barduot, sal e zücher amo, da quel dal chapè blau, dür sco la crappa, da maccaruns nu's discurriva. Ed uossa? Oter che maccaruns! Gnit nan a verer. Quai s'ha müdà daspö!'» (S. 23).* («'Erinnern Sie sich noch, Sar Barduot, vor Jahren war das noch ein schäbiger kleiner Laden, eine arme Bude, nicht wahr?' Der Alte lacht: 'Schäbiger, kleiner Laden, ja, ja; man kam, um Gewürz, Petrol und vielleicht noch Nägel zu kaufen...'. 'Ach, ja, Sar Barduot, auch noch Salz und diesen steinharten Zucker vom blauen Stock; von Teigwaren sprach man gar nicht. Und jetzt? Alles andere als Teigwaren! Kommen Sie her und schauen Sie! Das hat sich seither verändert.'»).

Der Krämer triumphiert, der Wandel von einer als autark präsentierten zu einer vom Handel abhängigen Gesellschaft ist für ihn ein Triumph. Der neue Laden ist ein geordnetes Schlaraffenland, Sar David führt zehn Sorten Mehl: «'[...] *Desch sorts da farinas, tuottas bain segnadas cun etikettas, per nu confuonder.' Il vegl guarda la lingiada. Effetivamaing, id es desch albs differents: ün es sco la naiv, ün oter sco'l lat, ün terz ha la taimpra da scorza vduogn;* [...] *'Schi, schi, desch qualitats, propcha, e desch etikettas.' Il cromer continua: 'Per nu tour üna per ün'otra, tuottas sun albas.' Il chatschader ria e nu disch nüglia.»* (S. 23f.). («'Zehn Sorten Mehl. Alle angeschrie-

ben mit Etiketten, damit man sie nicht verwechselt.' Der Alte schaut sich die Reihe an. Wirklich, es gibt zehn verschiedene Weisstöne: Das eine Mehl ist schneeweiss, eine anderes wie Milch, das nächste hat die Farbe der Birkenrinde; [...] 'Ja, ja, zehn Sorten, tatsächlich, und zehn Etiketten', bestätigt der Alte. Der Ladenbesitzer fährt fort: 'Um sie ja nicht zu verwechseln, denn alle sind ja weiss.' Der Jäger lächelt und sagt nichts.»).

Am Kontrast zwischen den beiden Inventaren wird die Veränderung abgelesen, die für den Händler eine unbedingte, für den Erzähler eine sehr fragwürdige Verbesserung ist. Dass die Diversifizierung seines Angebots den Händler von einer arbiträren Etikettierung abhängig macht, die unterscheidet, was er von Auge nicht unterscheiden kann, stört ihn nicht. Der Krämer etikettiert und verkauft, wechselt verschiedenes Mehl gegen gleiches Geld. Der Jäger unterscheidet die Farbtöne von blossem Auge, vergleicht das Weiss der Mehlsorten mit demjenigen von Schnee, von Milch, von Birkenrinde, nimmt kein Weiss für ein anderes. An den Inventaren des Ladens unterscheiden sich so die Menschen und die Zeiten: die «alten» von den «neuen», die scharfsichtig unterscheidenden von den wechselnden und schwachsichtig verwechselnden. Diese Antithese ist keine historische, sondern eine zeitlos mythische. Dies wird sich an der Gegenüberstellung von Jäger und Krämer noch deutlicher zeigen.

## 3. Autarkie und Konsum: der Laden als Falle

Der Laden ist nicht in erster Linie ein Ort des offenen, ehrlichen Tausches, er ist ein Ort eines verfälschten Tausches von Werten und Reden. Der Laden ist eine Falle. Dazu wird er durch den Krämer, der seine Rollen mit Masken spielt: der Verführer präsentiert sich als Helfer, der rücksichtslose Ausbeuter als Opfer einer rücksichtslosen Kundschaft. Die Verfälschung wird durch Unstimmigkeiten in und zwischen den Verkaufsdialogen mit wechselnden Partnern vorgeführt. Sie wird zudem im monologischen «Rahmen» in internen Monologen des Krämers und in Erzählerkommentaren durch auffällig häufige Verweise auf die Welt des Theaters kommentiert.

Grettina Biöl, ein Kind aus einer braunen Familie der «Verschwender ohne Vermögen», aber mit einem verschuldeten Haus, wird überhöflich bedient und mit theatralischen Mitteln zur Treue zum Laden

verführt. *«El serva cun pantominas e mots, el quinta burlas, fa cumplimaintins e nota tuot diligiaintamaing aint il cudeschet. Cur chi'd es glivrà, schi metta'l il daint muossader permez il misun e'l nas sü. 'Vo sar David eschat ün da rier', disch la matta. 'Ün da rier, nevaira. Ah, sast, sar David d'eira eir teatrist, plü bod, dumpera be a mamma.'»* (S. 17). («Er bedient mit Pantomimen und Faxen, erzählt Witze und notiert alles fleissig im Büchlein. Wie er fertig ist, legt er seinen Zeigfinger über Kinn und Nase. 'Ihr, sar David, seid einer zum Lachen', sagt das Mädchen. 'Einer zum Lachen, nicht wahr. Oh, weisst du, sar David war auch Schauspieler, früher, frag nur die Mutter.'»).

Wie im szenischen «a parte» des komödiantischen Betrügers wechselt die sichtbare lustige «Pantomime» zum versteckten Ernst, dem Eintrag ins Schuldenbüchlein. Das Mädchen sieht nur die Farce und kommentiert sie, in einer Sprache, die auf ihr Alter und ihren Status verweist: *«Vo sar David eschat ün da rier»*, mit der populären Höflichkeitsform und der einfachen Paraphrase *«ün da rier»*. Wie andere grosse Betrüger der literarischen Tradition spielt der Krämer mit der Wahrheit, braucht eine durchsichtige Maske, bezeichnet sich selber offen als «Schauspieler». Eine Variante dieses Prinzips des grossen Falschspielers, das Spiel mit der vorgeführten und zugleich versteckten Wahrheit[6], wird vom Händler kurz vorher, nach dem Gespräch mit Tumasch Tach erläutert: *«A l'adversari persvas cha tü dist manzögnas poust rischar minchatant da dir la vardà!»* (S. 16). («Dem Gegner, der überzeugt ist, dass du lügst, kannst du's wagen, manchmal die Wahrheit zu sagen!»).

Dass der Krämer dieses grosse Prinzip der *«beffa»* gegenüber einem naiven Kind anwendet, macht ihn zur miserablen Figur des erbarmungslosen «Falschen». Kaum ist die Kleine gegangen, kommt Duonna Mengia in den Laden, die reiche Wirtin, das weibliche Gegenstück von Sar David. Zusammen verhandeln sie, wann sie die Biöls in den Konkurs treiben und sich das Haus aneignen wollen. Die Physio-

---

[6] Berühmte Vertreter dieses Prinzips der «durchsichtigen Maske» finden sich in Boccaccios *Decameron;* die Beichte des Ser Ciappelletto (*Dec.* I, 1), die grosse Reise des Frate Cipolla (*Dec.* VI, 10), Brunos und Buffalmaccos «Schlaraffenland» (*Dec.* VIII, 9).

gnomie der hinterhältigen Profiteure wird hier in grotesker Karikatur gezeichnet, das Profil des Verführers und Verschwörers David mit den anti-semitischen Klischees des «Juden» vervollständigt: «*I's sumaglian: schnuoglia bassa, butatschüts, la fatscha da glüna plaina, ils öglins grischs, fraids, ils mans sechs cun dainta crotscha. Mo il nas da sar David, quel es oter: plü ferm, plü dür, cun alas chi fan foppas ourasom, ün nas chi sumaglia a quel dal violinist dal Grand Hotel chi vain daspö blers ons.*» (S. 19). («Sie gleichen sich: tiefe Knie, dicke Bäuche, Vollmondgesicht, graue, kalte Äuglein, dürre Hände mit krummen Fingern. Die Nase Sar Davids aber ist anders: kräftiger, härter, mit Flügeln, die zuäusserst Gruben bilden; eine Nase, die derjenigen des Geigers gleicht, der seit vielen Jahren ins Grand Hotel kommt.»).

Das Motiv der Maske wird später vom Händler selber aufgegriffen, der sich im Gegensatz zum Weisen und Jäger Barduot definiert. Dieser verstellt sich nicht, hat nur ein Gesicht: «[...] *ün chi voul esser quel ch'el es. Tschert, Barduot ha bun far, el nun es butier. El nun ha da drizzar la fatscha tenor il cliaints. Mo pella paja ha'l eir sü adüna l'istessa; eu tilla poss tour giò, la saira, davo serrà butia, sün mia stüva* [...]» (S. 22f.). («[...] einer, der sein will, wie er ist. Sicher, Barduot kann das gut, er ist ja nicht Ladenbesitzer. Er muss sein Gesicht nicht nach den Kunden richten. Aber er hat dafür auch immer dasselbe; ich kann es abnehmen, abends, nach Ladenschluss, in meiner Stube [...]»). Hier lesen wir das Gegenstück zum Spiel mit der durchsichtigen Maske, das «falsche Bewusstsein», das sich selber desto klarer entlarvt, umso deutlicher es sich rechtfertigt.

Die Grundlage der Fälschungen des Krämers ist die Darstellung der Abhängigkeit vom Laden als Befreiung, der Selbstversorgung als unnötige Plackerei ewig gestriger Starrköpfe. Die Hauptopfer des «Verführers» sind die «Blauen», die «Verschwender mit Vermögen», aber auch die «Braunen», die Verschwender ohne Vermögen, denen man Vieh, Boden und Haus pfänden kann. Bei den «Roten», den «Sparsamen ohne Vermögen», scheint das Spiel verloren, weil hier nichts zu holen ist. Hier verbindet der Krämer ökonomische mit sexueller Ausbeutung, lässt sich die Ladenrechnung von der schönen Marina Flach in Form von Liebesdiensten bezahlen, wobei er sich immer noch als Verführten und Ausgenützen darstellt. Auf Widerstand stösst Sar David bei reichen Gegenspielern, bei archaischen Starrköpfen, beim Weisen und Jäger Barduot und dem jungen Protagonisten

Tumasch Tach, die beide nicht in sein System passen, «keine Farbe haben»[7].

Selbstversorgung oder Abhängigkeit? Diese für den ganzen Roman zentrale, vom Ökonomischen aus gestellte, aufs Politische, Kulturelle und Psychologische übergreifende Frage, wird im Kontrast zwischen verführbaren und nicht verführbaren Figuren im Laden erstmals «theatralisiert». Verführbar ist die reiche Verschwenderin Barbla Corf, die den Laden mit den Indizien ihrer Untugend betritt: Goldkette und Kleid als Indizien des Reichtums, Unordentlichkeit und Schmutz als Indizien fehlender (protestantischer) Tugend. Sie will *«farina bella»*, «feines Mehl» (cfr. S. 7), lässt sich vorgefertigten Blätterteig aufschwätzen, kauft Erbsen in Büchsen, was den Händler zu einem Lob der *«fadia spargnada»*, der «ersparten Mühe» (S. 8) veranlasst, kauft auch Eier, und wird wieder gelobt: *«A pensar ch'üna duonna da Sias cundiziuns s'occupess cun pullom! Robas, robas! Che pover schaschin cun quellas giallinas dal diavel* [....]» (S. 9). («Wie wenn sich eine Frau in ihren Verhältnissen mit Hühnerzeugs befasste. Sachen sind das! Eine elende Plackerei mit diesen Teufelshühnern [....]»).

Schliesslich ist ihr der Verführer, der den Verbündeten spielt, beim verheimlichten Kauf ihrer Likörbonbons behilflich, womit der suggerierte Bezug zwischen Konsum, Sucht und Laster bis ins Letzte ausgedeutet wird. Gegenüber Barduot, den er mit der Wahrheit täuschen will, straft der Krämer seine Reden Lügen, spricht von den vielen Dummköpfen, die in seinen Laden kommen, um zu kaufen, was sie selber herstellen und anbauen könnten: *«S'impissai, sar Barduot, monchs da pala e da sgür cumpran pro mai, ils paurs, e l'inviern stana giò per cuotscha. E lur duonnas cumpran puorfögls, rabarber, arbaglia, salata, frütta, e davo chasa hana il üert chi stendscha aint il zanischel e las urtias.»* (S. 24). («Denken sie nur, Sar Barduot, Schaufel- und Axtstiele kaufen die Bauern bei mir und im Winter liegen sie auf der faulen Haut. Und ihre Frauen kaufen Lauch, Rhabarber, Erbsen, Salat und Früchte, während sie hinter dem Haus einen Garten haben, der im Unkraut und den Brennesseln erstickt.»). Für die Person ist diese Rede eine Maske der Redlichkeit, um sein kriti-

---

[7] «[...] *ils Tachs sun per radschun verds, mo Tumasch, quel nun es propcha verd. Curius, quel nun ha ingüna culur.»* (S. 14). («[...] die Tachs sind richtigerweise grün, Tumasch aber, der ist nicht wirklich grün. Seltsam, der hat keine Farbe.»).

sches Gegenüber zu täuschen; für den Erzähler die Entlarvung der Falschheit eines unbedachten, völligen Verzichts auf Selbstversorgung.

Das Thema Selbstversorgung wird mit der Begegnung mit Sar Linard weitergeführt, einem «Grünen» (Sparsame mit Vermögen), der so wenig kauft, dass sich der Krämer mit der Erinnerung an die Lektüre eines Zeitungsartikels mit dem Titel «Der Tod des Selbstversorgers» (S. 11) trösten muss. Der Bauer ist gigantisch, *«manuns sco palas»*, «Pranken wie Schaufeln», er kommt fast nicht durch die Ladentüre, trägt ein Kleid aus selbstgewobenem Tuch, kauft und sagt fast nichts. Er braucht Kaffee, en gros, will Prozente, ist schon beim andern Krämer gewesen, kauft schliesslich für 15 Rappen Rolltabak. Der Kontrast zwischen dem archaischen Riesen und dem Krämer ist in Körperlichkeit, Gestik, Stimme und dialogischem Verhalten minutiös herausgearbeitet. Der Händler springt herum, *«trapligna»* (S. 11), «trippelt» und wechselt die Stimme: *«cun vuschetta sütta»*, «mit trockenem Stimmchen» (S. 10), *«cun tun subget»*, «in unterwürfigem Ton» (ibid.), *«fa üna vuschina da crida»* (S. 11), «macht ein weinerliches Stimmchen». Der Riese hat einen entsprechenden Schritt, *«passuns greivs»* (S. 11), «grosse, schwere Schritte», eine entsprechende Stimme, *«üna vuschuna fera»* (S. 10), «eine tiefe, kräftige Stimme», unterbricht alle werbenden Reden des Krämers mit sehr knappen Fragen und Befehlen: *«Magazin!»* (S. 10), *«Quant?»* (S. 11) *«Tschient grams.»* (ibid.). Der mythische Riese aus der Vergangenheit passt nicht in die Falle des Ladens, schaut nicht an die Regale und definiert auch die Rollen neu. Bis der Erzähler sogar den Krämer bedauert: *«Pover sar David* [...]» (S. 11).

## 4. Der Krämer und der Jäger. Theater vor den Kindern

Das «Defilee» der Dörfler durch den Laden und die Verkaufsdialoge zwischen Händler und Kunden verwandeln die Personen- und die Wareninventare in narrative und theatralische Szenen. Der sprachliche Realismus der Dialoge, ihre minutiöse Einbettung in den situativen Rahmen, genaue Angaben zu Artikulation und Prosodie, zu Körperlichkeit und Gestik der Teilnehmer verleihen diesen Dialogen die Dynamik und Plastizität des «Theatralischen». Dies zeigt sich etwa am Dialog zwischen der siebenjährigen Annina Flach, die sich auf ihrem

vergeblichen Bittgang in den Laden vor dem erzürnten Sar David fürchtet. Die Angst des Mädchens wird durch die immer wieder beschriebene Körperhaltung angezeigt: *«Ella tegna ils mans aint illas giloffas dal scussal quadriglià sco per tils zoppar. Mo ella nun ha nüglia in man, ni in giloffa. Ella fa amo ün pass inavo e tschütta giò süllas scharpas ruottas.»* (S. 13). («Sie hält ihre Hände in den Taschen ihrer karierten Schürze, als wollte sie sie verstecken. Sie hat weder etwas in der Hand noch in der Tasche. Sie macht noch einen Schritt zurück und starrt auf ihre kaputten Schuhe.»).

Die sprachlich-mimetischen Entsprechungen dieser dialogischen «Regieanweisung» sind Gestotter, Wiederholungen, Redundanzen und syntaktische Inkohärenzen als Elemente einer Verbindung zwischen Imitationsstereotypen der «Kindersprache» und Indizien von stress- und angstbedingtem «Sich-Verhaspeln». In ihrer Antwort auf die Frage, was sie daheim ausgerichtet habe, wirkt die Verschachtelung verschiedener zitierter Reden mit immergleichem *Verbum dicendi* auch komisch: *«Eu n'ha dit a meis bap: sar David ha dit: di a teis bap chi saja ura e stras-ura, otramaing la vacha.»* (S. 12). («Ich habe meinem Vater gesagt: Herr David hat gesagt: sag deinem Vater es sei höchste Zeit, sonst nimmt er die Kuh.»). Im folgenden kann sie statt Geld nur Stiele anbieten und stolpert durch eine von insistenten Wiederholungen und redundanten Hervorhebungen des gelobten Subjekts gekennzeichneten Kinderrede zum Lob des Vaters, bevor sie in Tränen ausbricht: *«Sa'L sar David, meis bap sa far fich bèls monchs, da quels da zappun e da pala, e rastèls sa'l far, meis bap, sa far chars e schlitras ed üna bella chünina per mia po- poppa ha'l fat, meis bap, ed amo dat sü cu- culur ha'l.»* (S. 13). («Wissen Sie, Sar David, mein Vater kann sehr schöne Stiele machen, solche für Pickel und für Schaufeln und Rechen kann er machen, mein Vater, kann Wagen und Schlitten machen und ein schönes Wieglein für meine Pu-Puppe hat er gemacht, mein Vater und auch noch a-angemalt hat er sie.»). In ihrer zugleich rührselig-dramatischen und komischen Wirkung zeigt diese Kinderrede den fliessenden Übergang zwischen mimetischer Präzision und Komik in der Imitation von Sprache.

Zur Theatralität trägt auch der direkte und metaphorische Bezug zum Theater in der metakommunikativen Beschreibung der verschiedenen Sprechhandlungen bei; die *«pantomimas e mots»* (S. 17), die «Masken» des Krämers. In einer Szene macht sich diese Theatralität selbständig, wird zur eigenständigen Pantomime, genauer, zum Kon-

trast zwischen zwei Pantomimen. Zuschauer sind die Kinder auf dem Dorfplatz, denen auf zwei Bühnen etwas geboten wird: auf der Bühne des Ladens, hinter dem Schaufenster spielt der Krämer, auf dem Dorfplatz spielt Barduot, der Jäger. Ihr gemeinsames Sujet ist der Hase, der käufliche Hase aus Schokolade im Schaufenster, der «richtige» Hase auf dem Dorfplatz. Um die «Richtigkeit» eines Hasen, des Osterhasen, gibt's einen Streit unter den Kindern vor dem Schaufenster. Vor zwei Streithähnen, die sich auf dem Platz raufen, steht plötzlich ein Alter, der auf Anfrage erklärt, er sei nicht der Nikolaus, sondern ein Jäger. Der Dialog des Alten mit den Kindern handelt von Hasen:

*«Gianin: 'Guardan eir ils chatschaders las leivras da tschiculatta?' Il vegl: 'Schi, i guardan, mo ils chatschaders nu mangian da quella rüzcha.' Din: 'Eir eu vegn chatschader, lura mangia drettas leivras.' Il vegl: 'Brav. Quellas sun bler plü bunas. Mo quels chi mangian leivras da tschiculatta nu tschüffan ingünas drettas leivras.'»* (S. 20f.). («Gianin: 'Schauen auch die Jäger auf die Hasen aus Schokolade?' Der Alte: 'Ja, sie schauen, aber die Jäger essen nicht solchen Ramsch.' Din: 'Ich werde auch Jäger, dann esse ich richtige Hasen.' Der Alte: 'Brav. Die sind viel besser. Aber die, die Hasen aus Schokolade essen, schiessen keine richtigen Hasen'»).

Der Vertreter des «Echten» polemisiert gegen die Verlockungen des Falschen, behauptet, die echten Hasen flöhen vor denen, die Hasen aus Schokolade essen. Die Kinder wollen wissen warum, der Alte rettet sich in eine signifikante Notlüge: die Schokolade stinkt fürchterlich, «[...] *la tschiculatta spüzza d'ün sgrisch*» (S. 21). Da «stinken» ja auch eine Metapher für Vortäuschung und Lüge ist, stehen die Luxusgüter im Schaufenster in mythischem Gegensatz zur Natur als Ort der Reinheit und der Wahrheit. Als der Alte sagt, er habe keinen Hund, er spiele selber den Hund, muss er's vormachen, er spielt den Hund, den Jäger und schliesslich den toten Hasen. Im Laden versucht der Krämer die Aufmerksamkeit der Kinder von dieser Pantomime zurück aufs Schaufenster zu lenken: *«Sar David ha bun cloccar vi dal vaider, quaint, i nu dodan. El fa segns culs mans e culla dainta, i nu vezzan. Pür davo cha sar Barduot es stat sü ed ha tut il chapè – ils mats til han fat giò la puolvra – schi duos mattettas as fan darcheu vi pro la vaidrina e cuntinuan a verer las leivras. Sar David fa segns da mangiar, dà dal cheu, blassa e fa cul man sü e giò, sco chi's fa per dir: mmh, che bun! Lura fa'l cul man dret il segn dal rap*

*e tegna oura cul schnester dua dainta. «Duos francs», disch Madlainina.»* (S. 22). («Sar David kann lange an die Scheibe klopfen, sie hören es nicht. Er macht Zeichen mit Händen und Fingern, sie sehen's nicht. Erst als Sar Barduot wieder aufgestanden ist und den Hut aufgelesen hat – die Buben haben ihm den Staub abgewischt – machen sich zwei Mädchen wieder ans Schaufenster heran und schauen wieder auf die Hasen. Sar David tut, als esse er, nickt, kaut, fährt mit der Hand auf dem Bauch auf und ab, wie man's macht, um zu sagen: mmh, wie gut! Dann macht er mit der rechten Hand das Zeichen für Geld und streckt zwei Finger der Linken aus. «Zwei Franken», sagt Madlainina.»).

Die Pantomime des Händlers ist ein Werbespot, am Ende steht das Geld; die Pantomime des Jägers ist gratis, am Ende wischen ihm die Kinder den Staub von den Kleidern. Die beiden kämpfen um die Aufmerksamkeit der Jugend; in einem Spiel des Dorfplatzes gegen den Laden, des Echten gegen das Falsche, und nochmals, des Natürlichen und Autarken gegen das Künstliche und Käufliche. Der Kampf der beiden Antagonisten um die Gunst der Jugend endet nicht mit der «Hasen-Pantomime», er ist für die Entwicklung des Protagonisten Tumasch Tach und für die politisch-gesellschaftlichen Sequenzen der ganzen *Müdada* von Bedeutung.

## 5. Inventare, Szenen, Geschichten

Zurück zu Chasper Pos Behauptung «[...] *ün romanz non ais ün inventari.*». Der Vergleich des Estrichs mit einem «Museum» lässt sich aus der freien indirekten Rede, in der er eingebunden ist, herauslösen und, im Sinne einer Hypothese, verallgemeinern. Bierts realistischer Roman führt seine Leser tatsächlich durch verschiedenste Arten von «Museen», konfrontiert sie mit verschiedenen sachlichen und sprachlichen «Inventaren». Eine einfache Variante des festen Inventars ist der «Umzug», bei dem ein menschliches «Inventar» einer Gesellschaft am festen Ort des Beobachters und Erzählers «vorbeidefiliert». Das Anfangskapitel der *Müdada* präsentiert Teile zweier Inventare, eines Warenkatalogs und eines Personenkatalogs. Die Entwicklung dialogischer Szenen, aber auch weiterführender Erzählstränge aus der Gegenüberstellung von Mensch und Ware bindet dieses Kapitel schon thematisch an realistische Erzähltraditionen des 19. Jahrhunderts[8].

Der vom Titel *La müdada* versprochene zeitliche Prozess wird durch die kontrastive Gegenüberstellung eines älteren und eines neueren Warenkatalogs eingebracht. Die Verbindung zwischen Ökonomie, Charakterologie und Moral im Personenkatalog gehört, trotz parodistischer Übertragung in *mise-en-abîme* auf die Hefte des Krämers, zu den zentralen Aspekten des «Ideendiskurses» nicht nur im ersten Kapitel des Romans. Auch der Händler ist nicht nur Soziologe, sondern auch Historiker; er interessiert sich besonders für den Augenblick, in dem seine Personen «die Farbe wechseln». Der dynamischen Zeitlichkeit steht die mythische Zeitlosigkeit gegenüber, der Kontrast zwischen Jäger und Händler, zwischen autarkem archaischem Bauer und der gänzlich vom Laden abhängigen modernen Hausfrau.

Bei ihrem Ladenbesuch und während des Verkaufsgesprächs werden die Personen mit der Falle des Konsumangebots und den Masken des Krämers konfrontiert. Widerstand und Verführbarkeit werden in stilisiertem Kontrast einander gegenübergestellt. Der «Farblose» und nicht Katalogisierbare, der in diese einfache Gegenüberstellung nicht passt, ist Tumasch Tach, der als «unentschiedene» und damit interessante Figur des Romans hervortritt. Die mimetische Gestaltung der Verkaufsdialoge mit verschiedensten Partnern bildet den Anfang einer katalogisierenden Vorführung sprachlicher Varietät in der Form unterschiedlicher Register (Formen der Höflichkeit, Kindersprache). Das theatralische Potential der Verkaufsdialoge wird in einer kontrastiven Pantomime, im mythischen Kontrast zwischen dem Jäger und dem Krämer voll ausgeschöpft. Die zuschauende Dorfjugend repräsentiert die Zukunft, auch diejenige des Protagonisten Tumasch zwischen Selbstbestimmung und Abhängigkeit von der Konsumgesellschaft.

---

[8] Umfangreiche Warenkataloge in Giovanni Vergas *La roba* (1883) und *Mastro-don Gesualdo* (1889); Warenkatalog und Verkaufsfläche in Emile Zolas *Le ventre de Paris* (1873). Cfr. oben, Anm. 5.

# VI. Literatur

## *VI.1. Primärtexte*


Biert, C., *La müdada*, Thusis, Roth 1962.

Biert, C., *Die Wende*. Aus dem Ladinischen von Silvia Lieberherr, Zürich, Benziger/Ex Libris 1984.

Po, Ch., *Silvester 1900*, in: ASR XV, 1901, 283–298.


## *VI.2. Sekundärliteratur*


Camartin, I., *Nachwort*, in: Biert 1984, 387–392.

Camartin, I., *Nichts als Worte? Ein Plädoyer für Kleinsprachen*, Zürich, München, Artemis 1985.

Hamon, Ph., *Un discours contraint*, in: R. Barthes e.a., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, 119–181.

Lukács, G, *Essays über Realismus*, Neuwied, Berlin, Luchterhand 1971.

Plumpe, G. (Ed.), *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart, Reclam 1985.

Riatsch, C./Walther, L, *Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Romanica Raetica Bdd. 11 und 12, Chur, SRR 1993.