

Zeitschrift: Romanica Raetica
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 11 (1993)

Artikel: Literatur und Kleinsprache : Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860 (Teil I)
Autor: Riatsch, Clà / Walther, Lucia
Kapitel: A.2: Narratologische Probleme
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-859064>

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: 09.02.2026

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

A.2 Narratologische Probleme

2.1. Der erzählte Raum (L. W.)

2.1.1. «Raum bedeutet unter Umständen eine Welt»

Caumsura ei il num d'in mises, (. . .).

Il num less jeu explicar, malgrad ch'el ei sempels en sia cumposiziun. Caum vul dir spazi, spazi determinau. Ch'el seigi pigns ni gronds, spazi munta sut circumstanzias in mund. Il plaid 'sura' ei primarmein ina determinaziun dil liug; savens passa el era per attribut da buontad, d'ina buontad ideala onz che materiala. (HALTER 1967: 7)

Caumsura ist der Name eines Maiensässes, (. . .).

Den Namen möchte ich erklären, obwohl er leicht verständlich ist in seinen Bestandteilen. Caum heisst Raum, abgegrenzter Raum. Sei er klein oder gross, Raum bedeutet unter Umständen eine Welt. Das Wort 'oben' ist in erster Linie eine Ortsbestimmung; häufig gilt es als Gütezeichen, Zeichen eher einer ideellen als einer materiellen Güte. (Übers. L. W.)*

Die 'Umstände', unter denen Raum eine Welt bedeutet, dürften den Bestimmungen entsprechen, mittels derer BOLLNOW (1984: 16 ff.) den 'konkret erlebten menschlichen Raum' vom 'abstrakten Raum der Mathematiker und Physiker' unterscheidet. Danach hat der 'erlebte Raum' im Gegensatz zum 'mathematischen Raum' 1) einen 'ausgezeichneten Mittelpunkt' und 2) ein 'ausgezeichnetes Achsensystem'. Ausserdem sind 3) die 'Gegenden und Orte' im erlebten Raum 'qualitativ unterschieden', wobei 4) die Grenzen nicht immer fließend, sondern mitunter 'scharf ausgeprägt' sein können. Der erlebte Raum ist 5) zunächst 'ein abgeschlossener endlicher', ist 6) 'kein wertneutraler Be-

* Die Vorbemerkung wurde nicht in die dt. Übersetzung (*Campsura*, 1976) übernommen. Im folgenden soll nur dort eine von der Verf. mit L.W. gekennzeichnete (genauere) Übersetzung gegeben werden, wo es sich aus Gründen der Analyse aufdrängt.

reich', sondern es hat 7) jeder Ort 'seine Bedeutung für den Menschen', und 8) handelt es sich dabei 'nicht um eine vom konkreten Bezug zum Menschen losgelöste Wirklichkeit'.

Das gilt für den Menschen im Leben wie für den Menschen im Buch. Die Macht, welche dem lebendigen Menschen den Raum zuweist, braucht uns in diesem Zusammenhang nicht zu interessieren, der fiktive Mensch aber, die Figur in erzählenden Texten, wird von einer klar bestimmbaren Instanz von Räumen und Gegenständen umgeben: vom Erzähler. So kann vom erzählten Raum in eindeutigerem Sinne gesagt werden, jeder Ort habe 'seine Bedeutung für den Menschen' bzw. die Figur, er hat die Bedeutung, die der Erzähler seiner Figur oder seinem Text unterlegen will. Der erzählte Raum ist ein 'abgeschlossener endlicher' als ein vom Erzähler so festgelegter (Schauplatz, engl. *setting*), 'abgegrenzter Raum' (*caum*, Wörterbuchbed. 'Fach, Unterabteilung (eines Schrankes oder eines Behälters)', 'Zitze, Strich, Euterstrich', 'altes Milchmass'). Er ist ein bewusst gewählter 'Ausschnitt von Welt', ist ebenfalls nicht losgelöst von den Figuren zu denken, sondern 'Bestandteil eines Wirklichkeitsmodells' und wird damit in erzählenden Texten funktional (SCHWARZE 1982: 170 f., Hervorh. L. W.). So kann 'oben' beispielsweise ein 'Gütezeichen' sein.

Auf einige der wichtigsten Funktionen von Räumen und Gegenständen sei ganz knapp verwiesen (ref. nach SCHWARZE 1982: 172), um im folgenden auf einzelne exemplarische Räume näher einzutreten. Der **Raum als Handlungsraum** (auch **Aktionsraum**) dient der 'Orientierung der Figuren der Geschichte in Raum und Zeit', er 'setzt den Bedingungsrahmen für Handeln', hat 'charakterisierende Funktion', und die 'Gegenstände im Raum sind wirklich und verfügbar'¹. Im **gestimmten Raum**² werden Raum und Gegenstände zu 'Ausdrucksträgern mit einem expressiven Charakter', sie schaffen eine bestimmte Stimmung und Atmosphäre, 'die Figuren erleben diesen so gestalteten Raum'³. Der **Raum mit übertragender Bedeutung** stellt eine zusätzliche semantische Ebene im Sinne 'symbolische(r), allegorische(r), archetypische(r) Zeichenhaftigkeit' dar. Es ist der anthropomorphe Raum, der stellvertretend für oder gleichzeitig mit der Figur 'handelt' (Wegsymbolik, Wetterverhältnisse, Naturkatastrophen usw.). Bei der **Perspektivierung** werden Räu-

¹ Vgl. den Begriff des 'Zuhandenen', BOLLNOW 1984: 205 ff.

² Der Begriff stammt ursprünglich von BINSWANGER 1955: 174 ff., insb. 195 ff.

³ Vgl. dazu Chatrina FILLI, *La legenda dal Lai fop*, 1945.

me und Gegenstände aus der Sicht einer Figur dargestellt (als feindliche, vertraute, idyllische Räume usw.), und bei der **Kontrastierung** schliesslich werden Schauplätze einander meist wertend gegenübergestellt (oben / unten, nah / fern, eng / weit usw.).

Es versteht sich von selbst, dass die Begriffe 'Aktionsraum', 'gestimmter Raum', 'symbolischer Raum' und was dergleichen genannt wurde und genannt werden könnte, nicht bestimmte Lokalitäten oder Orte meinen, sondern dass es sich dabei um verschiedene Aspekte der Raumdarstellung handelt. Jede Örtlichkeit kann grundsätzlich gewissen Intentionen dienstbar gemacht werden, doch kann davon ausgegangen werden, dass sich traditionelle Muster der Interdependenz von Raum und Funktion herausgebildet haben. Demnach sind Räume, welche 'eine Welt' bedeuten, bis zu einem gewissen Grade vorgegeben, und es dürfte sich lohnen, nach den 'Welten' zu fragen.

2.1.2. Der obere Raum – der untere Raum: Caumsura und Zürich als mythische Chiffren

Erweitern wir den eingangs zitierten Erzählerkommentar um dessen letzten Abschnitt:

Ei seigi sco ei vegli! Caumsura sco num local tucca el Grischun; nossa historia perencunter entscheiva a Turitg. (HALTER 1967: 7)

Sei dem, wie es wolle! Caumsura als Ortsname gehört nach Graubünden; unsere Geschichte hingegen beginnt in Zürich. (Übers. L. W.)

Wer 'die Geschichte' kennt, wird hinzufügen: und endet in Graubünden. Der Verlauf der Handlung ist bald erzählt. Jacques Curdin, ursprünglich von Marschaga, lebt mit seiner Familie in Zürich. Von Graubünden will er nichts mehr wissen. Sein Vater, Bauer in Marschaga, hatte eine fremde Frau geheiratet und ist danach in Konkurs geraten, ein Unglück, dessen Folgen auch Jacques bitter zu spüren bekam. Jacques' ältester Sohn, Marco, leidet an Asthma ('il stretg', Grundbed. 'Enge'), ein Kuraufenthalt in der Höhe würde ihm guttun. Er trifft eines Tages auf dem Bahnhof eine Frau und kommt, da er ihr aus einer

Notlage hilft, kurz mit ihr ins Gespräch: sie heisst ebenfalls Curdin und kommt von Marschaga, eine Verwandte. Marco weiss es so zu arrangieren, dass er beim Ehepaar Curdin aufgenommen wird. Der Kuraufenthalt, ursprünglich auf ein halbes Jahr geplant, wird verlängert. Marcos Gesundheitszustand bessert sich auffallend. Er besucht die Schule im Kloster Disentis, um sich anschliessend auf der Landwirtschaftsschule Plantahof bei Landquart auf den Bauernberuf vorzubereiten und das Gut in Marschaga zu übernehmen. Durch den Tod der Tante werden seine Pläne zunichte gemacht.

Es sind die Räume Zürich und Marschaga oder, allgemein ausgedrückt: Stadt/Land, unten/oben, welche einander gegenübergestellt werden. Dazu gesellen sich weitere Attribute. Die Handlung setzt – wie gesagt – in Zürich ein, wo Marco im Schulzimmer sitzt und der Nebel «wie eine graue Wand vor dem Fenster» die Sicht versperrt (1967: 8/1976: 7). Wegen eines Hustenanfalls von Marco muss das Diktat unterbrochen werden, und es heisst: «Er leidet an Asthma. Wenn er seine Anfälle bekommt, schnappt er nach Luft wie ein Fisch auf dem Trockenen. Seine Lunge ist zu einem Orkan geworden, welcher in zu engen Kanälen um Raum ringt» (8; Übers. L.W.). Damit ist schon etliches über den Stadt-Raum ausgesagt. Es fehlt hier nicht nur an (Bewegungs-)Weite, es fehlt auch an Weitblick. In dieser Umgebung ist Marco ebenso am falschen Ort wie der Fisch auf dem Trockenen, dagegen wehrt sich sein Körper. Völlig verständlich ist daher Marcos Weigerung, in ein Sanatorium zu gehen, denn er wäre ja, am richtigen Platz, gesund wie der Fisch eben im Wasser. Etwas später schlendert Marco, die Schule schwänzend, durch die Strassen. Enge wird hier im Sinne eines Mangels an geistiger Bewegungsfreiheit thematisiert. Marco weiss nicht, welche Richtung er einschlagen soll, doch bevor er dazu kommt, sich zu entscheiden, wird er im Menschengewühl davongetragen (10). Selbst wie er den Entschluss fasst, zum Bahnhof zu gehen, lässt er sich «vom Verkehr mittragen» (ebd. 1976: 9). «Wenn er niedergeschlagen ist, geht er gerne zur Bahn. Sie findet, was seine Brust nicht finden kann, die Weite» ('il vast ed il lartg', synon. Formel; 10 f.; Übers. L.W.). Der Gegensatz von Enge und Weite erscheint somit gekoppelt mit Nähe und Ferne, und Ferne bedeutet keineswegs Fremde, «im Unterschied zur Fremde, in die er (scil. der Mensch) verstossen wird, hat die Ferne etwas Verlockendes, von dem er sich, selber passiv, angezogen fühlt und nach dem er sehnsüchtig verlangt» (BOLLNOW 1984: 93). Es ist (ebd.) von

einer 'unerreichbaren Ferne' die Rede, «für die sich auch das Reimwort Sterne gern einstellt». Weiter (ebd., 94): «Heimweh nach Hause und Sehnsucht in die Ferne berühren sich so stark, dass man sich fragen muss, ob beides nicht im Grunde dasselbe ist.» Der Mensch sucht in der Ferne «sein eigenstes Wesen», «die verloren gegangene Heimat» (ebd.).

Marco war nie in Graubünden, vielleicht überhaupt nie auf dem Lande (die Familie kann sich keine Ferien leisten; 19), aber im hektischen Treiben auf dem Zürcher Hauptbahnhof, wo ihn sein Fernweh hingetrieben hat, fällt seine Aufmerksamkeit ausgerechnet auf eine Frau, deren Gebärden und Kleidung 'die Herkunft vom Land' ('tiara'; 12) verraten. Es handelt sich um die Begegnung, welche Marco dem Ziel seiner Sehnsucht näherbringen soll, und wie der Kuraufenthalt in Marschaga zur Diskussion steht, heisst es gleich: «Marco, ti has da **turnar** a Marschaga, leu vegns ti sauns e fermes.» (45; «Marco, du musst nach Marschaga **zurückkehren**, dort wirst du gesund und kräftig.» Übers. u. Hervorh. L. W.) Marcos Vater ist bereits in Zürich aufgewachsen, zurückkehren soll der Junge zum Raum des Grossvaters, in die von der vorletzten Generation verlorene Heimat. Wenn der Mensch in der Ferne 'sein eigenstes Wesen' sucht, so muss anhand des zu erörternden Textes schon jetzt der Schluss gezogen werden: man (der Bergler?) kann seine Herkunft nicht abschütteln, man trägt sie nicht nur durch Kleider und Gebärden (und durch den Namen; 15, 18, 48⁴), also äusserlich, sondern im Innern mit sich herum. Bevor Marco nach Marschaga reist, betrachtet er auf dem Schulweg in den Schaufenstern sein Spiegelbild, um nach ihm anhaftenden Zeichen des Berglers zu forschen (50).

Unterwegs nach Marschaga überspringt Marco die 'fliessende Grenze' (vgl. oben, S. 74) zwischen dem unteren und dem oberen Raum. Er blättert im *Schellenursli*-Buch und «vertieft sich in die phantastische und doch so reale Welt des Buches, die so sehr seinen Träumen von Marschaga gleicht, und vergisst beinahe, dass er im Zuge sitzt» (62/51). Erst in Sargans, wie die Bündner Berge sichtbar werden, erwacht er aus seiner Versenkung.

Es sei nun der Land-Raum etwas eingehender betrachtet. Er steht in schroffem Kontrast zum Stadt-Raum (auf die Darstellung der 'scharf ausgeprägten Grenze', das völlige Desinteresse an der Landschaft zwi-

⁴ Vgl. dazu auch die Erzählung *Terra alva* von Selina CHÖNZ, in CHÖNZ o.J. (Chasa paterna 62).

schen Zürich und Sargans, wurde hingewiesen). Marschaga wird dem Leser wie folgt präsentiert: Es ist ein schöner Märztag. «Igl ei bialaura, ed il suleagl da calonda mars arda ord tschiel serein silla cozza da neiv. Marschaga schai en in fiep protegiu. Igl uaul survart dosta il serenezi, mo el stat era sidavon al suleagl. Ei vegn tard, avon che la primavera s'annunzia» (30)⁵. Zwar bemerkt man bereits einzelne Ferienhäuser, aber bis jetzt ist Marschaga noch ein richtiges Bauerndorf, mit engen Gässchen, eher als Viehpfade zu bezeichnen, und mit Mistgeruch. Der 72jährige Geli (ein Vetter von Marcos Grossvater) und die um zehn Jahre jüngere Mengia Curdin wohnen in einem 'weit ausladenden Holzhaus'. «Das Doppelhaus böte genügend Platz für eine grosse Sippschaft. Früher war es denn auch von zwei Familien bewohnt; jetzt ist es ganz im Besitz des Geli» (31/26). Er wohnt auf der Sonnenseite, den andern Teil vermietet er als Ferienhaus (31). Wir bemerken, dass die Enge Marschagas eine andere Qualität hat als die Enge von Zürich. Es ist keine atemberaubende, sondern eine bergende, 'anheimelnde' Enge. Der Haus-Raum wird in einem andern Kapitel erörtert, es sei hier auf den Kontrast zwischen dem weiten Haus in Marschaga und der engen Wohnung in Zürich, welche von einem Freund der Familie als 'Schwalbennest' bezeichnet wird (17), nur andeutungsweise verwiesen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, muss betont werden, dass der erzählte Raum immer ein perspektivierter Raum ist, sei er aus der Optik der Erzählerfigur oder eines Protagonisten dargestellt. So hat auch, wie manches andere Requisit (über Mistgeruch kann man beispielsweise ebenfalls geteilter Meinung sein), Nest eine ambivalente Bedeutung. Nest kann der Ort der Geborgenheit par excellence (BACHELARD 1975: 119 ff.), kann aber auch der Ort sein, der dessen Bewohner an einer natürlichen Entfaltung im Sinne einer entwicklungsgegebenen Raumüberwindung in Stossrichtung von innen nach aussen hindert. Mit einer einzigen Ausnahme (114: die Kinder entdecken das Nest des Auerhuhns) wird Nest in HALTERS Roman pejorativ verwendet. Marschaga wird abschätzig als Nest bezeichnet, insbesondere von Jacques Curdin. Als Resultat der Perspektivierung ist es ferner zu betrachten, welches unter anderen möglichen Merkmalen zur Darstellung einer Sache aus-

⁵ «Aus glasklarem Himmel brennt die Sonne auf die Schneedecke nieder. Das Dorf liegt in eine Mulde gebettet. Der Wald über dem Dorf hält den Wind ab, bricht aber auch die Kraft der Sonnenstrahlen. So kommt der Frühling spät hier herauf» (1976: 26).

gewählt wird. Kehren wir zu den hier zur Diskussion stehenden Räumen zurück. Jacques Curdin hat endlich seine Einwilligung für einen Aufenthalt Marcos in Marschaga gegeben. In der darauf folgenden Nacht kann Marco nicht schlafen. Er steht am Fenster und blickt auf das Lichtermeer von Zürich, sich dabei den Mond über Marschaga vorstellend (47). Später betrachtet Marco die farbigen Blumen auf der Alpweiese, und diese Farben «schmerzen die Augen nicht wie die Leuchtreklamen in der Stadt» («reclamas da neon el marcau»; 107; Übers. L.W.). Künstlichkeit gegen Natürlichkeit sind also die eigens hervorgehobenen, gegeneinander ausgespielten Merkmale. Einem Mädchen von Marschaga erklärt Marco, «dass die Leute in der Stadt ins Kino gehen müssen, wenn sie so etwas sehen wollen: eine blühende Wiese, ein weidendes Tier» (113/94).

Der zentrale Raum des Romans ('Titelraum', wenn man so will) ist Caumsura, das Maiensäss (Hütte mit Stall und dazugehörigem Gelände), das einst Marcos Grossvater gehört hatte, dann in Gelis Besitz gelangt ist. Marco soll auf Caumsura das Galtvieh hüten. Um seinen Milchbedarf zu decken, nimmt er eine Ziege mit. Beim Aufstieg zum Maiensäss macht er sich die folgenden Gedanken: «Las cauras carezan la libertad ed ils aults. El seregorda d'ina historia, nua ch'ina caura veva dau la veta per contonscher la libertad dils cuolms. El ha il medem desideri cun sia asma, ad ault, mo ad ault» (105)⁶. Es wird an dieser Stelle noch nicht ganz klar, worauf sich 'gleich' bezieht, ob nur auf das Streben in die Höhe (bis fern hinauf zu den Sternen?), ob der Vergleich gezogen werden soll, Marco wolle sein Asthma hingeben wie die Ziege das Leben, oder ob Marco ebenfalls sterben muss, um sein Ziel zu erreichen. Darauf wird zurückzukommen sein. Zunächst einmal könnte Marcos Ankunft auf dem 'Land seiner Väter' als zweite Geburt gedeutet werden. Da er als Stadtjunge nicht in der Lage ist, die Ziege zu melken, saugt er die Milch kurzerhand aus ihren Zitzen (wie ein Säugling, der die Brust der Mutter **nimmt**; es sei erinnert an *caum* 'Zitze'). Daraufhin macht er sich ans Aufräumen der Hütte von Caumsura. «Cura ch'el ha aviart finiastras e barcun, ed il suleagl sclarescha el camberlet sur cuschina, resenta el in agen deletg. Cheu era la fortuna dils Curdins ida

⁶ «Die Ziegen lieben die Freiheit und die Höhen. Er erinnert sich an eine Geschichte, in der eine Ziege ihr Leben hingegeben hat, um die Freiheit der Berge zu erreichen. Er hat mit seinem Asthma den gleichen Wunsch, hinauf, nur hinauf» (Übers. L. W.).

da rendiu – muort la pretensiusadad d'ina femna jastra, aschia veva igl aug mess a dir. La stgira canorta, la stgira regurdientscha, uss vegneva ella sclarida dil suleagl permavaun, ed el, il biadi da Turitg, era quel che veva aviert la finiastra» (108)⁷. Was jedermann tut, wenn er ein über längere Zeit unbewohnt gewesenes Haus betritt, wird hier zu einem Akt der Raum(rück)**nahme** (jetzt nimmt er Caumsura), ja zu einer mythischen Tat. Marco führt nicht nur die Unordnung in einen Zustand von Ordnung über, er stellt die 'alte Ordnung', den *status quo ante* wieder her (zum 'Einräumen, Aufräumen' vgl. BOLLNOW 1984: 207 ff.; BACHELARD 1975: 98 ff.; REICHEL 1987: 16 ff., 27, 183 f.). «El carga cun omisdus mauns el sternem dalla treglia e fiera la rauba mischa or da finiastra. Tgei puorla! El emblida sia asma, mo puder better pli lunsch – sil lidimer, ils rufids digl jester ed hostile. Igl ei ina vendetga innocenta, quei ch'el fa, mo igl ei ina. El ha il sentiment da dar petta pagada a tut quella schenta ch'ei manida ella combra da siu tat, fagend tuppas remarcas sur dalla maridaglia, sur dil malsenschignar da quei um» (109)⁸. Es geht nicht um Sauberkeit, es geht um die Beseitigung des Gewesenen, um Auslöschung von Zeit im Raum. Das Leben auf dem Maiensäss wird später von Marco als 'Luxus unserer (scil. der Bergbauern) landwirtschaftlichen Betriebe' geschildert. «Dorthin gehen Leute und Vieh einigemal im Jahr in die Ferien, essen gut und faulenzten und leben wie im Schlaraffenland» (210/171). Auf die folgende Weihnacht bekommt er das 'Schlaraffenland' geschenkt. Onkel Geli erachtet das als eine Rückerstattung. Am Neujahrsmorgen hält Marco eine notariell beglaubigte Urkunde in der Hand: die materielle Raumnahme wäre somit perfekt. Im Sommer darauf aber hat Marco einen seltsamen Traum. Der Onkel Geli musste sich, da Marco jetzt in Disentis zur

⁷ «Wie er Fenster und Fensterläden aufreisst und die Frühlingssonne hell in die Kammer scheint, überkommt ihn eine sonderbare Freude. Hier ist es mit dem Glück der Curtin (sic!) bergab gegangen, wegen der übertriebenen Ansprüche einer fremden Frau, wie der Onkel behauptet. In die düstere Kammer mit ihren düsteren Erinnerungen dringt nun die Sonne ein, und er, der Enkel aus Zürich, hat dazu das Fenster geöffnet» (1976: 90 f).

⁸ «Mit beiden Armen packt er die Streue und wirft das schimmelige Zeug zum Fenster hinaus. Welch ein Staub! Aber er achtet nicht auf sein Asthma. Er spürt in sich einfach den Drang, den fremden, feindlichen Plunder hinauszuerwerfen, weit hinaus auf den Miststock. Es ist eine unschuldige Rache, aber es ist eine. Hier in diesem Bett schlief die Bande der Pächter und Knechte, lachte und spottete über das Unglück seines Grossvaters. Hinaus mit allem!» (1976: 91).

Schule geht und nicht mehr so viel helfen kann wie im vorhergehenden Sommer, nach einem Knecht umsehen. Diesen Knecht nun empfindet Marco als Eindringling. Ihm träumt von herankommenden feindlichen Truppen, und er flieht nach Caumsura. In der Hütte findet er Männer vor, die Karten spielen und Bier trinken. Marco geht weiter und begegnet einem Mädchen, das angeblich von Caumsura herab kommt. Auf seinen Einwand, Caumsura sei doch hier, zeigt das Mädchen aufwärts und sagt: «dort oben» (242/197). Marco erzählt Tante Mengia den Traum. «Noch weiter oben?» fragt diese verwundert (243/197).

Es ist nun der Augenblick gekommen, um festzuhalten, dass die Trennung der Raum- von der Zeitkomponente eine heuristische ist. Nicht immer wird die Zeit-Raum-Relation bewusst gemacht, doch ist es unmöglich, diese zu übersehen, wo zur Darstellung der vorübergehenden, der entschwindenden Zeit räumliche Mittel zur Anwendung gelangen. So ist zwar mittlerweile Caumsura Marcos Besitz, den Raum des Grossvaters jedoch kann er nicht zurückerobern, da die Zeit nicht stillgestanden ist. Diese Einsicht wird im Roman von Tante Mengia verschiedentlich thematisiert (sie rät Marco eher vom Bauernberuf ab, da dieser keine Zukunft habe), und sie wird dem Leser auch in einem Raum, in dem alte neben neuer Zeit steht, näher vorgestellt. In ihrem Wohnzimmer hängen die Fotografien ihrer jetzt in der Stadt bzw. im Ausland lebenden Kinder. «So finden sich alt und neu, bäuerliche Einfachheit und städtischer Luxus in der Stube einträchtig beisammen» (32/27). Marco aber will das Unmögliche: den zeitlosen Raum. Zeitlos ist das Paradies, aus dem der Mensch einmal vertrieben worden ist, zeitlos ist das Paradies, in das er dereinst eingehen wird, zeitlos ist der Raum Gottes, nicht aber der menschliche Raum zwischen Anfang und Ende. Im Roman ist einmal von Sehnsucht, Heimweh im von BOLLNOW dargelegten Sinn (vgl. oben, S. 77 f.) die Rede. Marco befindet sich in der Kirche (Maiandacht).

«El sorta dil profund ed ascenda egl ault tier la mumma celestiala. El veva mai capiu endretg il senn dil plaid ‘mumma tiara’ – co san ins capir quel sigl asfalt dil marcau? Ussa bein, ussa capescha el. Tut quei ch’ei mumma ei profund ed ault ed ensiara l’encarschadetgna. Lai el encrescher? El lai encrescher senza malaveta. Tut la baselgiada da Marschaga lai encrescher, quei senta el en quei mument. Perquei ch’igl ei stgir el sanctuari e l’in vesa buca la fatscha da l’auter, perquei astgan els dar expressiun a lur sentiments. Dallas flurs ch’ein sortidas da lur tiara

sur il vut dalla Madonna va lur patratg el lontan, naven dalla travaglia e dil quita, encurend igl etern ch'empermetta il ruaus ed ei la patria da tuts» (95)⁹.

Wie Tante Mengia an einem nebligen Dezembertag (das Wetter des engen Raumes) stirbt, heisst es, sie sei 'heimgegangen' (249 f.). Der Hof wird an den bereits erwähnten Knecht auf zehn Jahre verpachtet. Marco begräbt seine Träume von einem Leben als Bauer in Marschaga. Er muss einen Asthmaanfall befürchten (253), die Höhe von Marschaga ist offenbar bereits wieder eng geworden. In Ilanz besteigt er den falschen Zug, den Zug nach Disentis statt denjenigen nach Landquart, der ihn an die Landwirtschaftsschule Plantahof hätte bringen sollen. Er bezahlt einen Zuschlag und bleibt sitzen (254), er wird in die Klosterschule zurückkehren. Der Traum fällt ihm wieder ein. «Sie aber wies in die Höhe: 'Dort oben!' und war verschwunden» (255/208).

Fassen wir zusammen. Mit dem Gegensatz unten/oben sind, wie die Untersuchung ergeben hat, die folgenden weiteren Oppositionspaare verbunden:

Stadt/Land
Fremde/Heimat (Herkunft)
feindlich/bergend
krank/gesund
Künstlichkeit/Natürlichkeit
Unfreiheit/Freiheit
neue Zeit/alte Zeit
Ferne (Fernweh) / Nähe
Enge/Weite

⁹ «Er steigt aus der Tiefe und erhebt sich in die Höhe zur himmlischen Mutter. Er hatte den Sinn des Wortes 'Mutter Erde' nie richtig verstanden – wie kann man ihn verstehen auf dem städtischen Asphalt? Jetzt schon, jetzt versteht er. Alles, was Mutter ist, ist tief und hoch und umfasst die Sehnsucht. Sehnt er sich? Er sehnt sich, ohne Verdruss zu empfinden. Die ganze in der Kirche von Marschaga versammelte Gemeinde ist von Sehnsucht erfüllt, das spürt er in diesem Augenblick. Weil es dunkel ist im Heiligtum und man das Gesicht des andern nicht sieht, deshalb getrauen sie sich, ihre Gefühle zu äussern. Von den Blumen, die aus ihrer Erde gewachsen sind und die jetzt beim Standbild der Mutter Gottes stehen, schweift ihr Gedanke in die Ferne, weg von der Mühsal und den Sorgen, die Ewigkeit suchend, welche Ruhe verspricht und die Heimat aller ist» (Übers. L. W.).

falscher Ort (falscher Zug) / richtiger Ort
schlecht/gut (Schlaraffenland)

Wo ist das allumfassende (Tiefe/Höhe, Anfang/Ende) weite Land, aus dem der Mensch herkommt und zu dem er heimkehrt, in dem er gesund und natürlich und in Geborgenheit weilen kann, in dem er frei und am richtigen Ort, nämlich bei sich selbst ist, so dass er kein Fernweh mehr kennt, in dem die Zeit still steht? Es ist die verlorene Heimat, das verlorene Paradies, und das ist 'noch weiter oben' als Caumsura.

Ob Marco ins Kloster zurückkehrt, um doch ins Gymnasium einzutreten, wie es ihm einmal vorgeschlagen wurde (216), oder um dort für immer zu verbleiben, wird offengelassen. Interessant ist, dass der Kloster-Raum gerade den Inbegriff der Enge zu verkörpern scheint. Im Kloster aber ist die Zeit nicht mehr existent, da dessen Bewohner an der Aussenwelt keinen Anteil nehmen und sich der 'Dynamik des Lebens' entziehen (REICHEL 1987: 30 ff.). Darauf kann hier nicht weiter eingegangen werden, doch Marcos Negierung der Zeitlichkeit wird auch mit seiner Lust am Fotografieren augenfällig gemacht. Er will den 'oberen Raum' (wenigstens auf Papier oder Leinwand) festhalten.

Der uneigentliche Gebrauch von **oben** und **unten** im Sinne von 'gut' und 'schlecht' ist keine bündnerische Eigenart. BOLLNOW (1984: 45) zitiert E. KÄSTNER, welcher betont haben soll, «dass ein so grosser Teil des Heilsgeschehens auf Bergen geschieht». «In jedem Berganstieg liegt ein Abglanz dieses Geschehens. Das kommt von der Kraft, die in das Wort oben gebannt ist, das kommt von der Gewalt des Wortes empor. Auch wer schon längst verlernt hat, an Himmel und Hölle zu glauben, kann doch nicht den Rang der Worte oben und unten vertauschen . . . Oben ist oben.» Was jedoch an der bündnerromanischen Literatur auffallen mag, ist die Verbindung des oberen Raumes mit gut und **alt**. Wer hinabsteigt in den unteren Raum, begibt sich auf eine niedrigere Daseinsstufe, weil er den Ort seiner Vorfahren verlässt und somit Verrat an der Heimat übt, weil er nicht bewahrt, was er von den Vätern geerbt hat. Es möge die überspitzte Formulierung erlaubt sein: wer das Paradies freiwillig verlässt, übt Verrat an Gott und versündigt sich an Kindern und Kindeskindern. Um die Schuld etwas zu mildern, verlassen jedoch die meisten Protagonisten die angestammte Heimat nicht ganz freiwillig. Im Falle von Marcos Grossvater wird die fremde Frau dafür verantwortlich gemacht. Der 'Fluch der bösen Tat' vererbt sich auf

Jacques Curdin, der mit dem in der Jugend erlittenen Unrecht nicht fertig werden kann. Ein Freund der Familie bemerkt dazu: «(. . .) übrigens haben die meisten hier in Zürich (scil. Bündner) ein ähnliches Schicksal hinter sich. Irgendwo, irgendwann ist jeder mit Gewalt aus dem Heimatboden herausgerissen und hierher verpflanzt worden» (21/18).

Das Bild der Verpflanzung und Entwurzelung und dadurch im unteren Raum nicht Gedeihen-Könnens ist das meistverwendete in dieser Art von Texten. Die Scholle bestimmt massgeblich die Identität des Berglers. Verlässt er die Scholle, so verliert er seine Identität, wie ein Edelweiss, das in unterländischem Boden eine andere Erscheinungsform aufweist (offenbar nicht mehr 'echt' ist; bot. Terminus: Modifikation). In der Erzählung *Terra alva* von Selina CHÖNZ verlässt der Held, ebenfalls gedrängt von seiner Frau, einer Unterländerin, den Ort der Vorfahren. Der Identitätsverlust wird mit dem Verlust des Namens deutlich gemacht (in der Stadt lebt der Mann unter falschem Namen). Eine Rückkehr gelingt ebenfalls nur als Eingehen in die ewige Heimat. Vor dem Tode träumt der Held die Rückkehr in den Raum seiner Herkunft, der mit sämtlichen Gegenständen des 'So-war-es-Immer' eingerichtet ist. Ins Unterland gerettete Kleinode sind ein paar alte Bücher, in welche die Namen seiner Vorfahren eingetragen sind, Attribute, die den Betrachter schmerzlich mit der verschwundenen Zeit im Raum konfrontieren. In Cla BIERTS Roman *La müdada* (*Die Wende*, scil. von der alten zur neuen Zeit) wird im oberen Raum die Milch in die Molkerei gebracht, während von den im unteren Raum vorhandenen Waschmaschinen gesprochen wird (48 f.). In einer Diskussion wird auf die Geborgenheit in der früheren, geschlossenen Gemeinschaft ('cumünanza veglia', 'alte Gemeinschaft') hingewiesen, während heutzutage jeder mit sich allein gelassen sei ('isolaziun dal singul'), und das nicht mehr nur in der Stadt (126 ff.). In einer Pension im Val S-charl spielen die Einheimischen selber zum Tanz auf, die Fremden bringen einen Plattenspieler mit (348). Das nur ein paar wenige Beispiele zur Oben-unten-Dichotomie und den entsprechenden Qualitäten. Die Strafen für jene, die sich vom Ursprung entfernen, reichen vom Alkoholismus über den Kommunismus bis zur Schwindsucht, mit andern Worten: es sind die Laster des unteren Raumes, der Stadt.

Nach oben zu gelangen, sei für alle Menschen ein erstrebenswertes Ziel, wurde gesagt. Nun scheint die besonders hervorgehobene Verbindung von oben = gut = alt unter der Aufwärtsbewegung nicht eine

fortschreitende Entwicklung, sondern einen Stillstand zu implizieren. Der Bewohner des 'statischen (im Sinne des zeitlosen) Raumes' wird von REICHEL (1987: 29 ff.) als 'Felsenmensch' bezeichnet. Es wird ausgegangen von Redewendungen wie 'felsenfeste Überzeugung', 'harter Kern' usw. REICHEL fährt fort, Petrus habe Jesus dreimal verleugnet, dann während der Christenverfolgung den Ort (Rom) verlassen, wo er hätte die Kirche der Christen bauen sollen. Er sei jedoch Jesus begegnet und habe sich zur Rückkehr bewegen lassen. «Die beiden Ereignisse zeigen, wie sehr der Mann, der 'Fels' heisst, auf die Hilfe dessen angewiesen ist, von dem in Luthers Psalmübersetzung gesungen wird, er sei 'eine feste Burg'» (ebd., 29). Diese Überlegungen finden sich in einem Kapitel, das mit 'Der Mythos der Vollkommenheit' überschrieben ist, und führen zum Resultat, dass es des Sich-Einschliessens in eine 'Burg' bedarf, um des Zeitwandels ungeachtet an der 'Vollkommenheit' festzuhalten. Eine solche 'Burg', 'die Zuflucht des Felsenmenschen', könne beispielsweise ein Kloster sein (29), könnte – dürfen wir nun hinzufügen – ein Bergtal sein. Auf jeden Fall ist die 'Burg' ein enger, ein 'abgeschlossener endlicher' Raum, in dem die Dynamik der Aussenwelt, der Zeitfaktor negiert wird. «Je mehr sie sich bemühen, alte Strukturen zu erhalten, desto enger müssen sie sich einschliessen» (ebd., 45). Es wurde mit Bezug auf das Nest bereits darauf verwiesen, dass Enge sowohl positiv wie negativ gewertet werden kann. Enge kann Geborgenheit bedeuten, weil sie die Dynamik der Aussenwelt fernhält, Enge kann aus demselben Grund Behinderung bedeuten¹⁰. Und der obere Raum scheint doch, trotz Weitblick von den Bergen herab, insofern der enge Raum zu sein, als er sich gegen eine Erweiterung des Horizonts von innen nach aussen stellt¹¹. Draussen geht die Zeit vorüber, drinnen soll sie stehenbleiben. Der obere Raum ist zwar nicht mehr ganz das Paradies, aber das verlorene Paradies könnte durch Restitution des *status quo ante* vielleicht wieder erlangt, zumindest könnte durch Bewahrung einem gänzlichen Verlust entgegengearbeitet werden.

¹⁰ Letzteres wurde thematisiert von Flurin SPESCHA, *Das Gewicht der Hügel*. Zürich: Nagel & Kimche 1986. Der Roman ist (bezeichnenderweise?) in deutscher Sprache geschrieben und stellt sich in die schweizerische Tradition des 'Ausbruchs aus der Enge und dem Kleinstaat'.

¹¹ Vgl. Chatrina FILLI, *La legenda dal Lai fop*, 1945.

2.1.3. Der innere Raum – der äussere Raum

Manches, was in Kapitel 2.1.2. als Merkmal des oberen und unteren Raumes herausgearbeitet wurde, könnte auch auf den inneren und äusseren Raum zutreffen. Greifen wir den Begriff des 'Felsenmenschen' noch einmal auf, so dürfte die Ergänzung von Belang sein, dass die 'feste Burg' mitunter von Statuen abgelöst, dass Zeit auch in der Gestalt der Statue festgehalten werden kann (REICHEL 1987: 47 ff.). Auf Bergtäler übertragen, müsste es statt Statuen Antiquitäten (oder – wie ein bündnerdeutscher Ausdruck lautet – Altertümer) heissen: das sind von den Vorfahren geerbte Gegenstände wie Möbelstücke (Truhen, Schränke, Kommoden usw.), Geräte (Sensen, Schlitten, Webstühle, Spinnräder usw.), Schriften, Briefe, Bücher und was auf dem Estrich oder in der Rumpelkammer noch alles zu finden ist. Besonders wertvoll und vielsagend sind diese Gegenstände, wenn sie mit Namen oder Initialen ihres Herstellers bzw. ehemaligen Besitzers versehen sind. In der bündnerromanischen Literatur finden sich im innersten Raum, im Haus-Raum, noch und noch Requisiten aus vergangenen Zeiten, welche das Stillstehen der Zeit vortäuschen oder an eine Fixierung der gewesenen Zeit mahnen sollen. Im Kapitel 'La mūdada' (hier 'Der Umzug') von Cla BIERTS gleichnamigem Roman (*La mūdada*, 'Die Wende', Grundbed. 'Änderung') ist der Held damit beschäftigt, den Estrich zu entrümpeln, was mit beträchtlichen Entscheidungsschwierigkeiten, was zu bewahren, was wegzuwerfen sei, verbunden ist (vgl. C.4.2., Beispiel 3). Innerer und oberer, unterer und äusserer Raum entsprechen sich gewiss in mancherlei Hinsicht, doch soll nicht auf dieselbe Funktionalität des erzählten Raumes unter anderen Namen nochmals hingewiesen, der innere und der äussere Raum mögen unter einem andern Aspekt betrachtet werden.

a) Der *hortus conclusus*

Das literarische Werk von Aluis ARPAGAUSS ist scheinbar an niemanden gerichtet. Nachdem eine erste Publikation dem Autor nicht nur einen Literaturpreis, sondern auch Kritik und Tadel eingebracht hatte, wollte dieser fortan keine Silbe mehr veröffentlichen. Er hinterliess jedoch einen äusserst umfangreichen, aufs säuberlichste geordneten Nach-

lass, wovon ausgewählte Werke posthum herausgegeben wurden (ARPAGAU 1983). Damit muss der Dichter wohl gerechnet, darauf muss er zumindest gehofft haben. Auch sein Redegestus¹² beweist, dass er recht klare Vorstellungen von einem erwünschten Leser besass. Einer Konfrontation wagte er sich aber offenbar erst wieder zu 'stellen', nachdem er sich in jenen *hortus conclusus* zurückgezogen hatte, in dem ihn nichts mehr verletzen konnte. Nun braucht er seine Gedanken und Gefühle, sein Innenleben nicht mehr mit irdischen Mauern zu umgeben, seine Arbeit nicht mehr in Schränken und Kommoden einzuschliessen.

Im Leben von Aluis ARPAGAU (vgl. dazu CAVIGELLI, in: ARPAGAU 1983, I: 7 ff. und IV: 215 ff.) gab es – um beim von ihm selbst oft verwendeten Topos zu bleiben – drei umzäunte Gärten: den Garten seines literarischen Schaffens, den er verschlossen hielt, den Garten seiner Kindheit, aus dem er vertrieben wurde, und den Garten der Bildung, der ihm verschlossen war. Aus dem Garten der Kindheit führt nur ein enges Tor in die Welt hinaus: das Tor von Porclas. Es steht im Lugnez und wurde zu Ehren der *tapferen Frauen von Lugnez* errichtet. Von ihnen ist die Sage überliefert, sie hätten im Jahre 1352 den Einmarsch des Grafen von Montfort mit seinem Kriegsheer erfolgreich verhindert. Diesen Sagenstoff hat ARPAGAU u. a. in den Erzählungen *Porclas* und *Sais* (I: 19 ff. und 245 ff.) literarisch verarbeitet. Porclas befindet sich 'in einem engen, verlassenem Winkel' ('encarden'). Der Weg dorthin führt zunächst durch einen 'weiten Wald'. «Wenn die ersten Tannenzweige unser Handgelenk liebkoosen, haben wir schon Lugnezer Boden unter den Füßen.» Man gelangt «nochmals in eine sonnige Waldlichtung», welche «von gewaltigen Felsen behütet ist». Nun wäre kaum anzunehmen, dass es noch weitergeht. «Aber dort drinnen im Winkel ('cantun') haben unerschrockene Arme dennoch einen Durchgang» geschaffen. Ganz unerwartet steht man vor dem «ersten Dach da drinnen: Porclas!». Das Gebäude befindet sich ganz allein inmitten steil abfallender Felsen. Es birgt eine Statue des Schutzpatrons des Tals, des heiligen Mauritius. Ausserdem haben Auerhühner und Eichhörnchen hier ihr Nest und ihren Unterschlupf (I: 19 f.). Die Frage müsste nun – so der Erzähler – lauten: wozu solch dicke Mauern an diesem abge-

¹² ARPAGAU 'erzählt' nicht, er 'bespricht' (predigt), was beispielsweise unter Zuhilfenahme von WEINRICHS Tempus-Theorie überzeugend herausgearbeitet werden kann. Zur Auffassung vom 'Dichter als Prediger' vgl. auch C.1.1., S. 522, Anm. 6.

legenden Ort? Die Antwort: 'als Schutzwall' (ebd., 20). Tatsächlich könne man kaum ins 'innere Tal' gelangen, ohne die 'Enge von Porclas' zu durchschreiten. Schon der 'Felszaun' beschütze den 'Lugnezer Garten' ('curtgin lumnezian') gut, und diese Schutzvorrichtung hätten die 'wackeren Vorfahren' durch das 'Tor von Porclas' noch verstärken wollen (21). «Wie viele Söhne, für welche die Brotkruste da drinnen nicht ausgereicht hat, sind durch dieses Tor hinausgegangen in die Fremde!» «Wieviele sind dann wieder zurückgekehrt unter seinem Bogen hindurch!» ('atras siu artg'; 21 f.)

Mit diesem Kommentar wird die Wiedergabe des Sagen-Geschehens eingeleitet, und mit der Lobpreisung der heldenhaften Frauen, welche die heimatliche Scholle verteidigt haben, endet der Text.

In der mit *Sais* überschriebenen Erzählung wird der Vorfall aus der Sicht einer beteiligten Frau erzählt. Sie befindet sich zu Beginn auf der Weide von Sais, einem 'herrlichen Winkel' ('in dils maiestus encardens'), welcher von einer 'Wache' 'umschlossen' ist: von dunkelgrünen Wäldern und abschüssigen Felsen (245). Onna Barla verrichtet die Arbeit eines Sennen, genauer: sie vertritt ihren Vater Murezi (Mauritius, Moritz), der sich auf einer Wallfahrt nach Santiago de Compostela befindet. Gerne wäre sie mit dem Vater in die Welt hinaus gereist, doch muss sie auf der Alp ihre Pflicht erfüllen. Daraus wird, durch das Nahen der feindlichen Truppen, eine Pflicht an der Heimat, Onna Barla übernimmt in der Verteidigung die Führerrolle. «Was für ein Treiben herrscht jetzt plötzlich auf dem Berg von Sais, jenem Winkel ('encarden'), auf dem vor einer Stunde noch so tiefe Stille gelegen hatte!» (253.) Aber «auch wir Frauen da drinnen sind schliesslich nicht ohne Fäuste auf die Welt gekommen!» sagt sich Onna Barla (254). Schluss und Eröffnung der Erzählung sind ähnlich gestaltet. Nach überstandener Schlacht kehrt die gewohnte Stille in 'jenen Winkeln' ('quels encardens') wieder ein (261). Zwar sind die Spuren der Verheerung noch deutlich sichtbar, doch ist statt des Kriegslärms wieder das Glockengeläute der weidenden Tiere zu vernehmen, welches «heute abend noch viel bemerkenswerter klingt als gewöhnlich, ja wie das Konzert der Feen; so geheimnisvoll, dass sogar die Rehe und Hirsche ihr Geweih durch das Dickicht von Ästen stossen, um zuzuhören – !» (263.)

Zunächst scheint der 'curtin lumnezian' kein *hortus conclusus* im herkömmlichen Sinne, kein Garten Eden zu sein. Weder herrscht ewiger Friede, er musste zumindest einmal hart erkämpft werden, noch fliessen

Milch und Honig, die Söhne müssen mangels Brotkrusten in die Fremde hinaus. Nun, die Abwehr der Truppen des Grafen von Montfort ist Sage, ist Mythos und somit zum integrierenden Bestandteil des den Garten umhegenden Zauns geworden. Zum zweiten: die Ideologie der Armut tut gar nicht so viel zur Sache, viel wichtiger scheint hier die Verklärung, der Zufluchtsort des 'Hauses der Kindheit' als einer der 'glücklichen Räume' (BACHELARD 1975: 29) zu sein. «Alles was ich vom Hause meiner Kindheit sagen kann, ist genau dies, was nötig ist, um mich selbst in die Situation des Träumens zu bringen, um mich an die Schwelle einer Träumerei zu versetzen, wo ich mich in meiner Vergangenheit ausruhe» (ebd., 45). Bezeichnenderweise kehren die Söhne auch wieder zurück, sei es in Amt und Würde, sei es auf der Totenbahre. Sie sind hinausgegangen durch das Tor, bei der Rückkehr wird daraus ein 'artg', ein (Triumph-?)Bogen (I: 22).

In den bis hierher genannten Belegen geht es mehr um 'Zaun' und 'Tor' als um den 'Garten'. Auffallend ist bei der Erwähnung der Landschaft die Häufigkeit des Gebrauchs von 'Winkel' ('encarden'), dem man sich – nebenbei bemerkt – über eine (offenbar immer) 'sonnige Waldlichtung' (19) nähert. Dem Winkel kommt ganz besondere Bedeutung als innerer Raum zu. Der Winkel ist «eine Zuflucht; die uns einen ursprünglichen Daseinsort sichert: die Unbeweglichkeit» (BACHELARD 1975: 166). In einen Winkel verkriecht man sich, man kauert, und im Winkel «kauert sich die Vergangenheit zusammen» (ebd., 169). «Um die Winkel zu beseelen, sind der alte Pantoffel und der Puppenkopf mehr wert» (ebd., 171) als – um einen Vergleich aus unserem Text zu wählen – das rationale Wissen um Mangel an Brotkrusten. Der Winkel als dunkler Raum, in dem man allein ist, kann ferner dem hellen Raum, der «als ein gemeinsamer Raum gegeben ist, den ich mit andern Menschen teile» (dem 'sozialisierten Raum'), gegenübergestellt werden. Der Winkel ist ein privater Bereich, in den man sich «aus der Öffentlichkeit des Raumes zurückziehen kann» (BOLLNOW 1984: 217). Der Rückzug in den inneren bzw. das Hinaustreten in den äusseren Raum erfolgt durch ein Tor oder durch eine Tür. BOLLNOW (ebd., 154 f.) weist auf den «semipermeablen, d. h. (. . .) nur halbdurchlässigen Charakter» der Tür hin. «Der ins Haus Gehörige kann frei durch sie ein- und ausgehen (. . .), während der Fremde ausgeschlossen ist und erst besonders hereingelassen werden muss.» Dieser 'halbdurchlässige Charakter' wird in den Texten von ARPAGAUSS besonders deutlich. Das Tor ist eng und

versteckt (der Ortsunkundige würde gar keinen Durchgang mehr vermuten), zudem verhilft die Natur mit ihrem 'Felszaun' dem 'ins Haus Gehörigen' zu seiner Rückzugsmöglichkeit. Da es gar keinen andern Eintritt gibt als die mit dem Denkmal an die *tapferen Frauen* bewachte Pforte, die 'Enge von Porclas', ist er vor 'Hausfriedensbruch' in einem Höchstmass geschützt. Wer sich andererseits einschliesst, «bewahrt seine Freiheit, ja er erfährt gradezu darin seine Freiheit in einer besonderen Weise; denn er behält die Möglichkeit, die Tür auch jederzeit, wenn es ihm passt, wieder zu öffnen» (BOLLNOW: 155). Er kann hinaustreten, sich aus dem Zustand der Unbeweglichkeit lösen, wann immer es ihm gefällt.

Der eigentliche, von aussen schwer zugängliche Innenraum, zu verstehen als glücklicher Raum der Kindheit wie auch als Raum des Sich-Einkapselns mit sich selbst¹³ wird dargestellt in dem mit *Da Rieven en* (Von Rieven einwärts) überschriebenen Text (I: 35 ff.). *Rieven* ist ein Flurname (Bed. 'Rain, Bord, Böschung'). «Irgendwo beginnt der Faden eines jeden Knäuels. So auch derjenige von Rieven. Er ist eigentlich von drei Wegen umschlossen.» Wo er am schmalsten ist, beginnt er «wirklich wie ein Faden, wie das Schnürchen eines Bächleins, welches nachher anwächst und anwächst, um sich dann in einen breiten Strom zu verwandeln. Das erste Stückchen vom Rieven» ist Privatbesitz. Darauf befindet sich ein «Hühnerhof, um den, für seine Bewohnerinnen, eine Einfriedung angelegt wurde». Der Rest ist Gemeindebesitz (ebd., 35). Es folgt die Erwähnung der auf dem Land wachsenden Bäume, Sträucher und Blumen. Knaben und Mädchen nehmen davon, als Schmuck für das Fronleichnamfest. Von einem gewissen Pfad an taleinwärts fühlt sich der Erzähler, auch wenn er es nur leise zu äussern wagt, als Herr des Rieven (36). Es ist nämlich der Pfad, der dann in die Wiese der Seinen mündet (37). Jahr für Jahr wirft das 'Schnürchen von Halde' eine Blache voll Heu ab. Und «genau dort, wo 'unser' Pfad mit der Wiese zusammenkommt», befand sich früher eine Quelle. Sie ist nun ausgetrocknet, die alten Leitungsröhren jedoch führen zu einem 'Winkel' (!), und dieser Winkel ist das Elternhaus (38 f.). Dort verlebte der Erzähler eine glückliche Jugendzeit im Kreise seiner Eltern und Geschwister

¹³ Dazu ein interessantes Detail: die *tapferen Frauen* bewerfen die Eindringlinge nicht nur mit Holzklötzen und Steinen, sondern mit allem, was ihnen in die Hände kommt. Sinnigerweise handelt es sich dabei um Schneckenhäuser (welche haufenweise herumliegen?; I: 26). Zu 'Muschel' vgl. BACHELARD 1975: 134 ff.; 'Schneckenhaus' 149 ff.

(‘Sänger’, ‘Sängerinnen’, ‘Schwalben’; die Familie wird als ‘concert dil Rieven’ bezeichnet), bis der ‘Schnitter Tod’ diesen Kreis nach und nach dezimiert (40) und es vom Rieven «geradewegs auf die Weide des immerwährenden Frühlings» geht (41).

Seither sind zwanzig Jahre vorübergegangen, beim Anblick des Raumes aber werden die Erinnerungen immer von neuem belebt, Erinnerungen an Kühe, an Hagebutten und an Schwarzdornbeeren, an Esche und Apfelbaum, an Hanf, an Bienen. «Und zupfte man am Faden jener Tage, sein Knäuel wäre nie abgewickelt» (43). Die Träumerei wird unterbrochen durch die Furcht vor dem Einbruch der Aussenwelt ins ‘irdische Paradies’, aus dem der Autor/Erzähler nach dem Tode der Mutter vertrieben worden ist, in das er aber jeden Sommer ‘über Porclas hinein’ zurückkehrt. Die kleinere Gefahr droht von oben, gemeint ist der Bergdruck, das langsame, aber stetige Abrutschen des Hangs, die ungeheuerlichste Gefahr aber droht von unten, gemeint ist «die moderne Welt, die breite Strasse» (44 f.).

Wer die Gegend nicht kennt, kann sich, trotz scheinbarer sprachlicher Genauigkeit (z. B. Häufung von Orts- und Richtungsadverbien), davon keinerlei Vorstellung machen, und das scheint auch nicht nötig zu sein. Wohl aber kann jeder das in dieser Landschaft erfahrene Glück nachempfinden, denn dieses ist in einer ungenaueren, in einer Sprache jedoch, die Allgemeingut ist, beschrieben. Wir begegnen einem Topos der Weltliteratur am abgelegensten Winkel der Welt: dem *locus amoenus*. Die Minimalausstattung dieses Ortes besteht laut CURTIUS (1973: 202) aus «einem Baum (oder mehreren Bäumen), einer Wiese und einem Quell oder Bach».

Diese Elemente finden sich im Text von ARPAGAU, wobei besonders bemerkenswert ist, dass das Wasser in der abzubildenden Landschaft zu fehlen scheint, dass es aber metaphorisch bzw. als einmal vorhanden gewesen eingebracht wird. Interessant ist auch der Weg von der Quelle zum Elternhaus, d. h. zum Ursprung des Lebens der Erzählerfigur (vgl. Paradiesesflüsse, welche das Lebenswasser führen). Zur Minimalausstattung des *locus amoenus* können Blumen und Vogelsang hinzukommen (CURTIUS, ebd.), schliesslich wird er durch rhetorische Amplifikation immer weiter bereichert (Früchte, Gewürze, Honig, Bienen usw.; ebd., 204 f.). Die Bäume, Sträucher und Blumen werden von ARPAGAU in eine an Arkadien erinnernde Umgebung versetzt. Hirten und Knaben und Mädchen tummeln sich darin (I: 36).

Die Vögel ('Sänger' und 'Schwalben') sind die Bewohner des Hauses¹⁴ und die Früchte (Beeren) die verschiedenen Baumarten¹⁵, die Bienen usw., aus ihnen ist der 'Faden' gesponnen, den man vom 'Knäuel' der Erinnerung abwickelt. Was also eingangs über die Interdependenz von Raum und Funktion gesagt wurde, finden wir hier aufs anschaulichste bestätigt, der *locus amoenus* bzw. der *hortus conclusus* als *locus amoenus* ist eines der ältesten Muster der poetischen Tradition.

Anfügen könnte man die Frage, woher ein Bewohner des abgelegensten Winkels diese Tradition kennt. Als einer der für ARPAGAU wichtigen Räume wurde bereits der 'Garten der Bildung' genannt, mit dem Hinweis jedoch, er habe in diesem Fall auf der äusseren Seite des Zauns gestanden. Dem Autor war eine höhere Schulbildung verwehrt (vgl. dazu CAVIGELLI, in: ARPAGAU IV: 220 ff.). Ein Text (*Summirania*; IV: 13 ff.) handelt von seinem Bildungshunger und seinem Verlangen nach einer Studentenmütze. Der Autor/Erzähler verrichtet im Kollegi 'Maria Hilf' in Schwyz die Arbeit des Pedells. «Aud'el, fagend pils zulers dil collegi entuorn ses viadis da pot, ils students e professers a frestgentond la historia dils pievels vegls, a repetend las conjugaziuns dils verbs franzos e talians, lura seferma era el, mintga gada, sper la ruosna dalla clav e teidla, conquistond silmeins aschia, era per el enqual buccadina da quels scazis» (15)¹⁶. Mit einem Autodidakten also haben wir es zu tun, für den, wie es charakteristisch ist, die (Schul-)Bildung umgekehrt proportional zur Grösse der Öffnung, die dazu führt, an Wert gewinnt. Würde jemand im Schulzimmer Konjugationsübungen als Schatz bezeichnen? Wer sich hingegen mit dem Schlüsselloch als Zugang zu etwas Erstrebenswertem begnügen muss, der stürzt sich auf alles, was er ergattern kann. ARPAGAU war ohne höhere Schulbildung, aber nicht ohne Bildung. 1945 und 1946 soll er sich intensiv mit Literatur beschäftigen und nebst romanischen Autoren auch FEDERER, STIFTER, SCHILLER, EICHENDORFF, BRENTANO und UHLAND gelesen

¹⁴ Zum Nest-Raum vgl. BACHELARD 1975: 119 ff., zum Motiv auch ARPAGAU I: 20.

¹⁵ Zum Topos des 'idealen Mischwaldes' vgl. CURTIUS 1973: 201.

¹⁶ «Hört er, wenn er seine Botengänge durch die Korridore des Schulgebäudes macht, wie die Schüler und Lehrer die Geschichte der alten Völker auffrischen, wie sie die Konjugation der französischen und italienischen Verben repetieren, so hält er an, jedes Mal, beim Schlüsselloch. Er hört zu und erobert sich ebenfalls wenigstens ein paar Brocken von diesen Schätzen.»

haben. Er habe sich ausserdem für Sprachwissenschaft, Geschichte, Volkskunde, Psychologie und Pädagogik interessiert (CAVIGELLI, in IV: 225 f.). Die traditionellen lyrischen Systeme und Formen kannte und handhabte er (vgl. das Sonett in IV: 281). Er muss daher sehr wohl auch mit der literarischen Topik vertraut gewesen sein, und wenn es wahr ist, was FONTANE einmal mit Bezug auf Gottfried KELLER gesagt haben soll, nämlich alle Autodidakten seien Übertreiber, so könnte das eine Erklärung für das Vorkommen der Quelle im Text trotz deren Fehlens in der Landschaft sein. Wollte ARPAGAUSS es perfekt, den *hortus conclusus* bzw. den *locus amoenus* vollständig machen?

b) Der Raum des Aussenseiters

Wer sozial nicht integriert ist, dem wird von einem Erzähler vielfach ein Wohnort ausserhalb des Dorfes zugewiesen. Den andern ein 'Dorn im Auge', vermag der Aussenseiter die herrschende Ordnung vielleicht etwas ins Wanken zu bringen, er kann sie jedoch nicht umstürzen. Bevor es nämlich so weit kommen könnte, greift man zu einer geeigneten Massnahme: man befördert den Störenfried noch weiter hinaus. So ist beispielsweise das 'Gemeinwohl' nicht ausreichend sichergestellt, indem Töna Brach, der Held in Men RAUCHS Erzählung *Il nar da Fallun* (Der Verrückte von Fallun, 1975) «zualleräusserst im Dorf» in einem «abgesonderten Häuschen» wohnt (83). Wie er sich weigert, dieses Häuschen einem Spekulant zu verkaufen, was den Bau eines Hotels und damit einen wirtschaftlichen Aufschwung (und die Befriedigung von Profitgier) vereiteln würde, wird er ins «nächste Narrenhaus» geführt (87). Dasselbe Schicksal erleidet der geistig behinderte Sohn einer armen Witwe (Flurin DARMS, *Tani* (= Eigenname). In: ders. 1985; Dt. in: DARMS 1987). Der sozialen Randposition der Betroffenen entspricht auch in diesem Text deren Wohnort (1985: 104/1987: 136). Dadurch aber ist der Abnormale ebenfalls noch nicht genügend beiseite geschoben; indem er das unterdrückte unmoralische Handeln der Normalen verkörpert, muss er von der Gesellschaft radikal verdrängt, «hinüber auf die andere Seite des Tunnels und des Berges, in ein Tal voller Finsternis und Schatten, wo ihn graue Mauern und ein Haus mit vergitterten Fenstern erwarten» (104/135), geschickt werden.

Mit dem räumlichen Ausschluss bleibt die Geschlossenheit des geltenden Tugendsystems erhalten, zur Katastrophe kommt es erst, wenn die Absonderung des Andersartigen nicht mehr gelingt. Diese Problematik behandelt Gian FONTANA in dem mit Novelle bezeichneten Erzähltext *Il president da Valdei* (Der Gemeindepräsident von Valdei. In: FONTANA I, 1971.) Die 'unerhörte Begebenheit', welche GOETHE von der Gattung fordert (zu ECKERMANN 25.1.1827), besteht in diesem Falle darin, dass die **Aussenseiter ins** Dorf einziehen.

Die Bürger von Valdei beharren in ihrem Geiste auf einer von den Vorfahren übernommenen, mittlerweile aber aufgehobenen Gemeindeverordnung, wonach kein Fremder sich auf ihrem Boden niederlassen und kein Einheimischer sich mit einem Auswärtigen verheiraten darf. Dem Gemeindepräsidenten, Gieri da Nueina, direkt gegenüber aber lebt ein solcher Eindringling. Risch dil Tgiern hat das Haus von einer Tante geerbt und lässt es sich nicht nehmen, dieses auch zu bewohnen. Allen möglichen Schikanen der Einheimischen ausgesetzt, hat er sich dem Schnaps hingegeben und rächt sich im entsprechenden Zustand, indem er seinem Lästermaul freien Lauf lässt. Als Schutz gegen die Beschimpfungen verhängen die Bürger von Valdei ein Wirtshausverbot über Risch, worauf er zum äussersten greift: er verkauft sein Haus ausgerechnet den Zigeunern. Diese ziehen ins Dorf ein, in Valdei herrschen bürgerkriegsähnliche Zustände. Das dauert so lange, bis der Gemeindepräsident einmal äussert, was alle andern nur denken, nämlich man möge doch 'die Hütte' anzünden, dann habe man endlich Ruhe. Eines Nachts wütet der Föhnsturm, und Gieri träumt von der Ausführung dieses Vorhabens. Tatsächlich brennt daraufhin das Haus der Zigeuner, mit ihm das ganze Dorf. Unter der Leitung des aus Südamerika zurückgekehrten Sohns von Risch dil Tgiern wird Valdei – anders als es vorher war – wieder aufgebaut.

Die Erzählung ist von Anfang an anders konzipiert als andere Texte mit gleicher Thematik. Beim Aussenseiter und Sündenbock Risch dil Tgiern handelt es sich nicht um einen aus den eigenen Reihen, sondern – auch wenn er schon lange im Ort ansässig sein muss, denn er trägt seinen Übernamen seit vierzig Jahren (137) – tatsächlich um einen Fremden. Ferner erscheinen der innere und der äussere Raum nicht säuberlich getrennt, Risch und später die Zigeuner wohnen mitten im Dorf, ausgesperrt (Gefängnis, Nervenheilanstalt, Domizilnahme in der Stadt) wird am Schluss der Einheimische, der Gemeindepräsident. Im Text von

Flurin DARMS (*Tani*) wird dem inneren Raum das Licht, dem äusseren Raum die Finsternis zugeordnet. Die Finsternis aber ist jenseits des Bergs, der Weg hinaus führt durch einen Tunnel.

Im *President da Valdei* kommt auffallend häufig der Nacht-Raum zur Sprache. Es soll, um dessen Bedeutung deutlicher zeigen zu können, zuerst vom viel seltener auftretenden Tag-Raum die Rede sein. Zu Beginn der Erzählung geht Gieri da Nueina an einem Maiabend seinem Dorf entgegen. Es weht ein 'milder Wind'. Der Mann atmet den 'Duft der Blumen' ein. Sein Blick ruht «auf den braunen Häusern des Dorfes, welches auf einer lieblichen, sonnenbeschiedenen Halde liegt und von Wiesen und fruchtbaren Äckern umgeben ist». Die Bergspitzen sind von der untergehenden Sonne vergoldet. Im Dorf angekommen, nimmt er würzigen Küchenduft wahr. Die Häuser «berichten von Beständigkeit und Wohlstand». «Noch eindrücklicher sind die Scheunen.» Die «grossen Miststöcke sind der Stolz der Bauern, während Mädchen und Frauen mächtig viel auf ihre Nelken geben» vor den Fenstern. Gieri geht über die Brücke des sprudelnden und schäumenden Avadetsch. «Föhn und Sonne müssen auch dort oben die Frühlingsgeister geweckt haben» (138). Später – die Zigeuner sind mittlerweile im Dorf – setzt für die Bauern von Valdei die Kornernte ein. Die Felder sind «gelb wie Gold» (161). Gieri steht schon in der Dämmerung auf, seine (erwachsenen) Kinder schlafen etwas länger. Es ist ein Prachtswetter. Das Horn des Geisshirten «klingt fröhlich durch den klaren Sommermorgen». Die Ziegen steigen in die Höhe, wo, in der Nähe der Gletscher, die «würzigsten Kräuter» wachsen. (162) Die Bauern «schneiden das Korn auf der sonnigen Halde» (163) usw.

Im Gegensatz zum Nacht-Raum, bei dessen Erwähnung sich der Erzähler mit dem Hinweis auf die Tageszeit begnügt, ist der Tag-Raum ausführlich beschrieben. Es lässt sich unschwer erkennen, dass der Tag-Raum den inneren Raum meint. Dieser Sachverhalt wird mit dem Hinweis, Gieri sei stolz auf 'sein Valdei' («Wo gibt es ein vergleichbares Dorf?» [138]), noch unterstrichen. Aber die dargestellte Landschaft ist eine Klischee-Landschaft, es wird gerade so viel über sie ausgesagt, wie es zur Ausstattung eines Idylls nötig ist (Mai, milder Wind, Blumenduft, fruchtbare Äcker, golden usw. usf.). Und das Idyll ist von Anfang an gestört. Der Tag-Raum wird dargestellt auf der Schwelle zum Nacht-Raum. Einmal ist es Abend, die Sonne geht unter, die Erwähnung des Föhns deutet auf die hereinbrechende Katastrophe voraus. Das andere

Mal ist es ganz früh am Morgen, Gieris Sohn und Tochter wie auch – das wurde vorher unterschlagen – die Zigeuner sind noch nicht wach, gehören noch der Nacht an, und der Gedanke an die ‘Villa Moser’, wie das von Risch verkaufte Haus nun genannt wird, vergällt dem Gieri die Freude an Heimat und Ernte (163). Ein weiterer Nachtrag wäre anzubringen: Telgia, Gieris Tochter, steht im Briefwechsel mit Rischs Sohn Barclamiu, und Martin, Gieris Sohn, liebt ein Mädchen aus einem andern Dorf. Die junge Generation ‘geht fremd’, was jedoch geheim gehalten werden muss. Der Nacht-Raum entspricht dem hereinbrechenden (aber verbotenen) Aussenraum. Von aussen kommt das Neue, während in einem hermetisch abgeschlossenen Innenraum ewig alles beim Althergebrachten bliebe.

Am bereits erwähnten Maiabend sitzt Gieri da Nueina nach dem Abendessen «mit dem Rücken gegen das Fenster» (139) am Tisch, immer noch voller Zufriedenheit über den Lauf der Dinge in der Gemeinde und Familie. Trotz seiner Position im Raum richten sich dann seine Gedanken plötzlich auf die Aussenwelt, die Präsenz des fremden Nachbarn versetzt ihm einen Stich. Mittlerweile ist die Nacht gänzlich hereingebrochen. Frau Maria bringt eine Lampe und einige Zeitungen. Frau und Mann lesen und diskutieren die Nachrichten aus der Welt, die Tochter Telgia kann sich jetzt ungestört der Lektüre von Barclamius Brief hingeben, der Sohn Martin besucht im Schutze der Dunkelheit das Mädchen im andern Dorf (141 f.). Etwas später – wiederum in der Nacht – ist es Telgia, die Barclamiu schreibt: er möge doch bald heimkommen und Ruhe schaffen in Valdei; für einen, der die Welt kennt, müsse doch das ‘ein Kinderspiel’ sein. Daraufhin «sitzen sie in der Dunkelheit am Fenster und träumen hinaus» (156; Hervorh. L. W.).

Selbstverständlich kommt der Nacht-Raum als Aussenseitern par excellence den Zigeunern zu. Sämtliche ihnen angelastete Untaten geschehen nachts (Diebstähle, Wildfrevel, Notzuchtversuche). Nun wird jedoch vollends deutlich, wie auch die Bürger von Valdei sich nicht nur im Licht aufhalten, sondern sich auch in die Dunkelheit begeben (müssen). Schon der Verkauf des Hauses durch Risch dil Tgiern¹⁷ erfolgt mit dem Hinweis auf Gerüchte, wonach manch einer, der bei Tag solchen Leuten Verachtung entgegenbringt, nachts beim «grossen Zigeu-

¹⁷ ... der, nebenbei bemerkt, sehbehindert ist (145). Als in Valdei ansässigem Fremden ist ihm der ‘verdämmernde Raum’ zugeordnet; Begriff nach BOLLNOW 1984: 217 ff.

ner» um «Rat und Beistand» nachsuche (148). Burschen des Dorfes schleichen sich nachts zu den schönen Zigeunermädchen (174 f.) und werden daraufhin von den andern nachts zusammengeschlagen (175 f.). Es verhält sich auch nicht so, dass – wie man es zwar nicht gerne wahrhaben will – die Einheimischen integer, die Fremden moralisch bedenklich sind. Risch ist schwerer Alkoholiker, aber auch der Gemeinde- weibel und Nachtwächter ginge für einen Schnaps «durch Pfützen und Tümpel» («tras puozs e pultauns») (143). Bei Verdacht auf Wildfrevel wird die Polizei lieber nicht eingeschaltet, denn «in dieser Hinsicht haben die Leute von Valdei selbst nicht das reinste Gewissen» (167).

Die Sympathie des Erzählers – das wird durchgehend direkt oder indirekt zum Ausdruck gebracht – gilt nicht den Bürgern von Valdei. Wo dem Leser deren Xenophobie anschaulich gemacht werden soll, ist der Text ironisch, und der (übertrieben dargestellte) Ernst, mit dem sie für ihre Sache einstehen, erzeugt Komik. Die Figur des Risch dil Tgiern ist so gestaltet, dass sie beim Aussenstehenden (vgl. 158 f., Szene beim Anwalt) wie beim Leser (schmunzelndes) Wohlwollen weckt, er ist – das geben sogar die Valdeier heimlich zu (141; vgl. auch 147) – wohl der Intelligenteste im Dorf, und am Ende könnte sich noch herausstellen, dass er nicht Verleumdungen, sondern die Wahrheit ausspricht (144; vgl. auch Erzählerkommentar: 146). An Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig lässt der folgende Passus (Kommentar des Erzählers; es ist Nacht): «La baselgia stenda siu clutger git ad ault viers il tschiel stelliu. Regorda ella buca vida quel ch’ha vuliu unir cun sia gronda carezia tut ils carstgauns e tut ils pievels? Pertgei prendan ils cristians aunc adina buc el per menader?» (161; vgl. auch 174)¹⁸. Ist schliesslich von Anschuldigungen gegen die Zigeuner die Rede, geht der Erzähler auf Distanz, berichtet im Stil, «man sagt, sie hätten» (vgl. 166 f., 167 ff.).

Der Nacht-Raum verweist in diesem Text auf die Aussenwelt und auf das im herrschenden Tugendsystem nicht Sanktionierte (allg. zur Bed. von Tag- und Nacht-Raum vgl. BOLLNOW 1984: 224 ff., 251 ff.). Die Aussenwelt ist gleichbedeutend mit Fremde und mit der neuen Zeit, mit dem Unbekannten, ist deshalb dunkel und unüberschaubar, wäh-

¹⁸ «Die Kirche streckt ihren spitzen Turm in die Höhe dem gestirnten Himmel entgegen. erinnert sie nicht an den, der mit seiner grossen Liebe alle Menschen und Völker zusammenbringen wollte? Warum nehmen die Christen ihn immer noch nicht zum Vorbild?»

rend die Innenwelt mit Bekanntem ausgestattet und ihr der Tag-Raum zugeordnet ist. Die Valdeier halten an der alten (vertrauten) Verordnung fest, obwohl sie von draussen her aufgehoben wurde (137). Und im Gespräch zwischen Vater und Sohn sagt Martin: Wenn die Satzungen der Alten «in ihrer Zeit begründet waren, müssen sie denn wirklich heute noch gelten? Hat sich nicht vieles verändert in all den Jahren?» (173.) Wir erinnern uns an den 'Felsenmenschen', der sich einschliesst, um dem Strom der Zeit zu entfliehen. In diesem Sinne wäre es auch aufschlussreich, dem Bergbach 'Avadetsch' in der Erzählung Aufmerksamkeit zu schenken. An entscheidenden Stellen wird an sein Fliessen erinnert. Bemerkenswert ist nun aber die Radikalität, mit der der äussere Raum mit dem Unmoralischen in Verbindung gebracht wird. In der Nacht sieht man einerseits nicht so gut, man wird andererseits aber auch nicht gesehen. In der Nacht geht man zum 'grossen Zigeuner' (die Frauen, damit er ihnen wahrsage; 148), die Nacht verbirgt Diebstähle und sonstige Unschicklichkeiten und Verbrechen. Das wären an sich keine neuen Metaphern, neu und aussergewöhnlich ist die von andern (auch neueren; *Il president da Valdei* wurde 1932 geschrieben) bündnerromanischen Texten abweichende Wertung. An mehreren Stellen wird der 'Dünkel' der Bürger von Valdei erwähnt, sie halten sich für bessere Menschen als andere (vgl. z. B. 172). So legt der Erzähler dem Risch auch das Wortspiel in den Mund, er könne an diesem Abend Valdei nicht mehr erreichen, «das eher ein Valnaucli» sei (148; ValDEI 'Tal Gottes', ValNAUCLI 'Tal des Teufels'). Durch Einkapselung in den inneren Raum stagniert das Leben, verlöscht schliesslich. Risch sagt es den Valdeiern unmissverständlich, woher deren 'Schwindsucht' kommt: von der Inzucht (140). Tatsächlich ist die Bevölkerung trotz gesunder Luft – wohl die massivste Attacke gegen eine 'heilige Kuh', unterstrichen noch durch Rischs Erklärung beim Hausverkauf, von der Luft könne er nicht leben (150)¹⁹ – kränklich, junge Leute sterben auf unerklärliche Weise, die Kinder können die schulischen Anforderungen nicht bewältigen (141). Lebendigkeit ist demnach nur einer Gesellschaft gewiss, die sich dem Aussen öffnet und auch sich selbst gegenüber offen ist. Bei derartig festgefahrenen Mechanismen, wie sie in Valdei anzutreffen sind, bedarf es

¹⁹ Vgl. zu diesem Mythos auch Flurin DARMS: *Il buentadé en la paliu*. In: II, 1986. Dt. *Die Tränke im Moor*. In: 1987.

einer immensen Störung des inneren Gleichgewichts durch einen Aussenstehenden, um die Erstarrung zu lösen. Schon Telgia hielt nur den weitgereisten Barclamiu für dazu in der Lage (156), doch ist bei der radikalen Verbindung von aussen = neu = unzüchtig eine viel radikalere Kur nötig. Erst der alles zerstörende Dorfbrand – dessen Ursache letztlich der Aussenseiter Risch ist – ermöglicht den buchstäblich unbelasteten Neuaufbau des Dorfes. Wie der Phönix aus der Asche steht es am Ende da. Mit dem Austausch zwischen den beiden Welten, die wohl mit einer Blutauffrischung einhergeht (Handwerker müssen notwendigerweise kommen, Barclamiu erhält das Bürgerrecht von Valdei, um dann aber mit Telgia in der Stadt zu leben, Gieri wohnt nach seinem Freispruch bei ihnen; 194 ff.), verliert auch die Trennung zwischen Tag- und Nacht-Raum an Bedeutung. Entsprechende Hinweise kommen im Text nicht mehr vor.

c) Der Haus-Raum

Am Beispiel von Aluis ARPAGAUS wurde der als *hortus conclusus* erlebte Innenraum dargestellt. Der Innenraum des vorigen Kapitels muss als sozialer Raum verstanden werden. Was nicht ins Weltbild der betreffenden Gesellschaft passt, ist unüberschaubar, erscheint somit als dunkel und wird nach Möglichkeit ausgeschlossen. Beide Bereiche, unter welchem Aspekt auch immer als Innenraum empfunden, sind geographisch festgelegt. Der glückliche Raum der Kindheit, die helle, vertraute Umgebung werden mit einer ganz bestimmten Landschaft in Verbindung gebracht. Hier, in diese Örtlichkeit eingebettet, und nicht irgendwo ist das Glück zu finden. Diese Bedingung entfällt beim Übergang zum Haus-Raum. Wer nur noch die 'eigenen vier Wände' als bergenden Innenraum erlebt, dessen Haus kann überall auf der Welt stehen, demzufolge ist auch das Draussen an jedem Ort, den man nach Durchschreiten der Haustüre (evtl. des Gartentors des zum Haus gehörigen Grundstücks) betritt.

Der Held in Oscar PEERS Erzähltext *Nozzas d'inviern* (1988; Dt. *Eine Hochzeit im Winter*, 1972²⁰) bewohnt das Haus seiner Vorfahren,

²⁰ Da es sich bei der romanischen Fassung nicht um eine blosse Übersetzung der 16 Jahre früher erschienenen deutschen Fassung, sondern um eine – gerade die zen-

dennoch ist Heimat ihm kein Begriff mehr, den er unbefragt übernimmt. «Wo bist du zu Hause? Wo du geboren und aufgewachsen bist oder dort gerade nicht?» (165.) Mit dieser Frage befindet sich der Held, mit dieser Thematik befindet sich der Autor in bester Gesellschaft. Schon die (psychogenetischen?) Herzbeschwerden der Figur, mit denen der Leser gleich zu Beginn bekanntgemacht wird ('Enge'/'Angst'; 8) verweisen auf einen zu erwartenden *Diskurs in der Enge*²¹. Dem Heimatbegriff widmet ferner Max FRISCH in seinem *Tagebuch 1966–1971*²² den zweit-letzten Fragebogen. Die Frage 22 lautet: «Empfinden Sie die Erde überhaupt als heimatlich?» (ebd., 385), womit vielleicht der Übergang vom Leiden an der Schweiz (als Heimat; z. B. noch im *Stiller*, 1954) zum Leiden an der Welt signalisiert ist. Auch dem bündnerromanischen Autor geht es heute nicht mehr nur um ein 'Unbehagen im Bergtal'²³, es befällt ihn ein 'weiträumiges Unbehagen'. Andrea Valentin, die Hauptfigur von *Nozzas d'inviern*, empfindet Enge einmal in der Stadt, einmal in den Bergen, gross und weit ist lediglich sein Haus. Auch das verlässt er von Zeit zu Zeit fluchtartig, um, anderswo mit derselben Hast Reissausnehmend, wieder an seinen Ausgangspunkt zurückzukehren. So sucht er seiner Verlorenheit in der Welt durch Errichtung eines privaten Universums entgegenzuarbeiten²⁴, gelangt immer wieder an diesen festen Bezugspunkt als in eine erhoffte 'Ruhelage'²⁵. Erst am Schluss der Erzählung scheint der Innenraum perfekt, dadurch die Remedur gegenüber der feindlichen Aussenwelt gefunden zu sein.

Die Fabel wäre nun nachzutragen: Der noch nicht 50jährige Andrea Valentin hat sich von den Geschäften zurückgezogen und lebt als Privatmann auf dem zu einem Teil geerbten, zum andern von den Miterben käuflich übernommenen Familiengut. An einem stürmischen Dezemberabend kommt die 28jährige Ursula als Haushälterin zu ihm. Im Winter danach heiraten Ursula und Andrea. Im September des fol-

tralen Stellen erweiternde – Überarbeitung handelt, wird hier ausschliesslich vom romanischen Text ausgegangen. Zitate sind von der Verf. ins Dt. übersetzt.

²¹ So der zum Schlagwort für eine ganze Epoche schweizerischer Literatur gewordene Titel einer Aufsatzsammlung von Paul NIZON. Bern: Kandelaber Verlag 1970.

²² Frankfurt: Suhrkamp 1972.

²³ In Analogie zu Karl SCHMID, *Unbehagen im Kleinstaat*, 1963.

²⁴ Vgl. dazu auch HILLEBRAND 1971: 22, 58.

²⁵ Zum Fortgehen und Zurückkehren vgl. BOLLNOW 1984: 56 ff.

genden Jahres wird ihnen ein Sohn geboren und auf den Namen Felix getauft.

Andrea Valentin sind weitere Begleit- bzw. Kontrastfiguren beigegeben. Genannt werden muss die Geigerin Lena, der die eheliche Wohnung zur Hölle geworden ist. Sie hat aber die Kraft nicht, eine andere «Wohnung zu suchen» (39). «Zu Hause ist sie nur in ihrer Musik» (7). Statt sich rechtsmässig scheiden zu lassen, macht sie sich mit einem Klarinettenisten, einem engelsgleichen Liebhaber (39 f.), davon. Zu nennen ist Andrea Valentins Bruder Johann, der einen 'pessimistischen Brief' schreibt. Er fühlt sich beengt nicht nur durch die 'Überbevölkerung', auch seine Wohnung ist so (kalt und) eng, dass darin kein Platz für ein privates Universum ist. Johann scheint die Flucht in die Arbeit zu ergreifen (58 ff.). Zu nennen ist der katholische Priester, dem der Glaube abhanden gekommen ist. Zöge er daraus «die Konsequenzen», fiel er «in ein Vakuum» (65). Und schliesslich der Arztfreund Hartecke: Gegner «der Politik, des Militarismus, der Kernenergie, des grenzenlosen Fortschritts, überhaupt unserer ganzen Zeit, einer, der nicht an die Zukunft glaubt» (93). Seit seiner Scheidung verbringt er die meiste Zeit in der Arztpraxis, dem Innenraum Valentins aber, dem häuslichen Glück, verbunden mit dem Wunsch, einen Sohn zu hinterlassen, kann er keinerlei Verständnis entgegenbringen. Der Sohn – so Hartecke – hätte wenig zu danken, und es folgt das Probleminventar von der Luftverpestung über die Bevölkerungsexplosion bis zu den Drogen und der atomaren Bedrohung (141 ff.). Dessen ungeachtet bekommt Andrea Valentin seinen Felix.

Bei BOLLNOW (1984: 123 ff.) lautet die erste Überschrift im Kapitel *Die Bedeutung des Hauses* «Das Haus als Mitte der Welt»²⁶. Die Notwendigkeit eines Haus-Raums als Daseinsmitte wird begründet mit dem Verlust der 'objektiven' Mitte, der eingetreten ist mit der Kenntnis von der Kugelgestalt der Erde. «Denn da ist kein Land mehr vor dem andern ausgezeichnet, und alle Punkte der Erdoberfläche (...) sind grundsätzlich gleichberechtigt» (ebd., 123). Im Gegensatz zum mythischen Menschen, dessen Raum die Mitte der Welt schlechthin war, besteht für den modernen Menschen «die Gefahr der Entwurzelung» (ebd., 124). Er muss sich an einer subjektiven Mitte festhalten, deren

²⁶ Vgl. zu häuslichem Raum als 'fast absolute Daseinsmitte' auch HILLEBRAND 1971: 58.

Wert sich mehr und mehr an Kriterien der eigenen Biographie entscheidet (vgl. auch BACHELARD 1975). «Diese Mitte zu schaffen wird so zur entscheidenden menschlichen Aufgabe. Und diese erfüllt er im Errichten und Bewohnen seines Hauses» (BOLLNOW: 125).

Andrea Valentin hat sich – wie gesagt – vorzeitig aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen. Er wurde nicht in die Aussenseiterrolle gedrängt, er fühlt sich selbst als Fremder auf dieser Welt (46 f.; vgl. auch 12: Wohnort ausserhalb des Dorfes). Seine politische Laufbahn wird durch eigene Unangepasstheit beendet (er kritisiert – ob zu Recht oder Unrecht, bleibt dahingestellt – seinen Vorgesetzten; 10). Dann versucht er sich in ‘der Industrie’, um mit 45 Jahren endgültig die Flucht nach innen zu ergreifen (11). Ein möglicher Grund für diesen Entschluss: Streit mit den Mitarbeitern (ebd.). Streit kann Andrea nicht vertragen, Konfrontationen versucht er zu meiden, er hat Schwierigkeiten, sich zu artikulieren (26, 28, 91). Der Eigenraum wird «dem Menschen nicht ohne weiteres geschenkt», er muss «erst gegen einen andrängenden Feind behauptet werden» (BOLLNOW: 128). Gerade das kann Andrea nicht. Worüber er scheinbar verfügt, ist Geld, um sich den Eigenraum zu kaufen, und wie sein Widersacher Jöri Camichel (vgl. 10) im Begriffe ist, zu nahe an Valentins Eigenraum heranzurücken, indem er das an dessen Grundstück angrenzende Land zwecks Überbauung einem Bauern abkaufen will, geht Valentin (hinterrücks) hin und bezahlt das Doppelte der bereits ansehnlichen Summe, um sich sein Rückzugsgebiet zu sichern (24 ff.). Einer Aussprache versucht er auszuweichen, Camichel stellt ihn zur Rede, muss jedoch grösstenteils selber reden: «Ich brauche Land – nicht nur, um ein Privatleben zu führen, um Bücher zu lesen und Musik zu hören. Ich arbeite! Ich bin aktiv. Ich baue Häuser, damit die Leute wohnen können. Ich muss bauen.» «Ich muss – weil ich an der Gemeinschaft teilnehme» (27). Andrea Valentin nimmt aus einem diffusen Unbehagen (die exakte Analyse seiner persönlichen Gründe würde hier zu weit führen) über eine Welt, die nicht mehr trägt, an der Gemeinschaft nicht teil. Auch der Ort seiner Herkunft ist für ihn zum Draussen geworden. Gegen den «Ansturm der Welt» vermag er sich nur im von ihm bewohnten Haus-Raum «fest(zu)krallen» (BOLLNOW: 128).

Inwieweit gelingt es Valentin, sein Haus tatsächlich zu bewohnen und sich eine ‘Mitte zu schaffen’? (118: «Es geht nicht nur ums Wohnen – es geht auch ums Leben», sagt er knapp ein halbes Jahr vor der Hochzeit.) Es muss auffallen, wie häufig in diesem Text die Küche erwähnt

wird. Im 'Haus als Mitte der Welt' kommt also dem 'Herd als Mitte des Hauses' noch ganz besondere Bedeutung zu. Mit einer Mitte in zweiter Potenz haben wir es demnach zu tun. Von den andern Zimmern des Hauses wird verhältnismässig oft Andreas Bibliothek genannt. Dort hält er sich in der Regel allein auf, er zieht sich zum Arbeiten (in der Gemeinde versieht er noch einige Ämter, als Jurist u. a. das Friedensrichteramt) dorthin zurück oder überlässt sich (häufiger) seiner Melancholie. Die Küche hingegen ist der Ort des mitmenschlichen Zusammenlebens und der Geselligkeit. Es ist die '**gemeinsame** Mitte des Hauses' (BOLLNOW: 164; Hervorh. L. W.). In der antiken und germanischen Welt befand sich der Herd buchstäblich im Zentrum, hinzu kommt dessen ursprüngliche sakrale Bedeutung als Altar. «Das Herdfeuer, das auch in der Nacht nicht erlosch (...), war so der Mittelpunkt des Hauslebens. Auch heute noch hat der Herd einen gewissen Rest dieser sakralen Bedeutung erhalten.» «Der Herd wird gleichbedeutend mit dem eignen Haushalt», wie Sprichwörter (z. B. 'Eigner Herd ist Goldes wert') oder die synonyme Wendung 'Haus und Herd' beweisen (ebd.)²⁷.

Andrea Valentin hält sich nur einmal – fast möchte man sagen – mutterseelenallein in der Küche auf: nach dem Tod der alten, zum Familienmitglied gewordenen Haushälterin Lucrezia. Er sucht diesen Raum aus praktischen Gründen auf, weil er einen 'Bärenhunger' hat (81). Viermal ist er allein bzw. eine gewisse Zeit allein. Entweder denkt er an das frühere Beisammensein in der Familie, oder er sucht den mitmenschlichen Kontakt, sehnt sich danach (17, 25, 92, 99). Üblicherweise halten sich die Bewohner des Hauses (Andrea, Ursula, Lucrezia, Knechte, Besuch) während der Mahlzeiten in der Küche auf. Der Esstisch ist – anstelle des ursprünglichen Herdes – «der Ort, an dem sich und um den sich zu regelmässigen Zeiten die ganze Familie versammelt» (BOLLNOW: 164). Ebensooft sind nur Andrea und Ursula in der Küche, wobei die praktische Funktion (das Essen) völlig in den Hintergrund, die zwischenmenschliche Begegnung aber in den Vordergrund rückt. Am Morgen nach Ursulas Ankunft führt Andrea die Tiere zur Tränke. Von aussen sieht er das erleuchtete Küchenfenster, das rauchende Kamin (34), ein Bild für menschliche Wärme, die das Haus

²⁷ Vgl. auch surselvisch *fiug* 'Feuer' in der Bedeutung 'Haushalt', *ils fiugs* 'die Haushalte' (z. B. 'Haushalte pro Gemeinde').

(jetzt) ausstrahlt. Dem menschlichen Bedürfnis nach Erholung in der häuslichen Geborgenheit als Gegenpol zur Besorgung der Geschäfte draussen in der Welt (vgl. dazu BOLLNOW: 56 ff.) entspricht auch die Schilderung von Andreas Heimkehr nach einem von Amtspflichten ausgefüllten Tag (48 ff.). Ursula kocht ihm noch etwas, dann erzählt er aus seinem, sie aus ihrem Leben. Er nimmt, «fast, ohne zu wollen», ihre Hand und berührt sie mit den Lippen (49). Die Küche ist der Ort des Gesprächs, einmal 'so traulich und so hold', einmal in Form der Auseinandersetzung, wenn auch eine solche – bei Andreas Artikulationsunfähigkeit – lediglich darin besteht, dass er während des Essens gekränkt die Zeitung liest (85 ff.). Die Errichtung einer Daseinsmitte kann, der Bedeutung, die der Küche in diesem Text zukommt, nach zu schliessen, nur gelingen als zwischenmenschliche Beziehung. Die Wärme eines Du erst macht Wohnen zum Leben, und insofern bestätigt sich die Annahme eines Innenraums, der nicht geografisch determiniert, eines Aussenraums, der überall «draussen vor der Tür» ist.

Wohnen – so sei mit aller Klarheit noch einmal hervorgehoben – «ist mehr als blosses Sein oder Sich-Befinden» (BOLLNOW: 125). Der Mensch bewohnt sein Haus (seine Wohnung) und kann sich erst durch die hier erfahrene Geborgenheit dem Ansturm der Welt stellen. Von Bedeutung ist also die Möglichkeit, sich dem Ansturm zeitweilig auch entziehen zu können. Zu diesem Zweck muss der Wohn-Raum verschiedene Bedingungen erfüllen (vgl. ebd., 149 ff.), er muss u. a. abgeschlossen bzw. abschliessbar sein, seine Grösse muss so bemessen sein, «dass er vom darin wohnenden Menschen auch wirklich mit seinem Leben ausgefüllt werden kann» (ebd., 151), er muss Wärme abgeben, er muss eine (nach individuellen Bedürfnissen verschiedene) Ordnung und Gepflegtheit aufweisen. Und eine weitere Bedingung ergibt sich, wenn wir über eine rein räumliche Auffassung des Hauses hinausgehen. Angeblich soll es einem einzelnen Menschen nicht gelingen, eine «Atmosphäre der Wohnlichkeit und Behaglichkeit, der Intimität» (ebd., 152) zu schaffen, dazu sei eine «weibliche Gegenwart» nötig (ebd. 152 f.). «Die Gemeinsamkeit der einträchtig darin lebenden Familie gehört eben so sehr dazu (scil. zum Wohnen) wie die räumliche Umfriedung durch Mauern und Dach. Wohnen ist nur als in Gemeinschaft möglich, und das wahre Wohnhaus verlangt die Familie» (ebd., 153).

Auf dieses Ziel hin scheint Andrea Valentin ständig auf der Flucht gewesen zu sein, der Innenraum war nicht mit dem nötigen 'Leben aus-

gefüllt', damit er sein Wohnen als Leben empfinden und, dadurch gestärkt, in der Aussenwelt bestehen konnte. Nur von daher ist es auch zu verstehen, dass Ursula und Andrea, nach dem Entschluss zur Heirat, die Nacht in der Küche, und nicht etwa – wie es deutlicher nicht herausgestrichen werden könnte – im Bett verbringen (170 f.). Das Paar muss offenbar zuerst die familiäre Mitte des Hauses ordentlich besetzen und so das Wohnen besiegeln. Erst später wird die Mitte (der Zweierbeziehung) ins Schlafzimmer verlegt (im Bett plaudern sie mitunter noch stundenlang zusammen; 178).

Die Notwendigkeit des Haus-Raums als Refugium in einer unheimatischen Aussenwelt wird durch die 'Hochzeit im Winter' noch besonders anschaulich gemacht. Ursula kommt als Haushälterin im Dezember bei wüstem Schneetreiben; infolge eines Lawinenniedergangs hat der Zug Verspätung (28 ff.). Im folgenden Jahr herrscht ab Mitte November graues, kaltes, nasses Wetter (173), dann fällt Schnee (175). Die Leute verstehen nicht, warum die beiden im Dezember statt beispielsweise im Mai heiraten wollen. Sie tun es, weil sie «den Winter gern haben» (ebd.). «Es folgt ein glücklicher Winter» (177). Andrea und Ursula sind nicht die ersten, die erkannt haben, dass der Winter die «Poesie des Wohnens» vermehrt (BACHELARD 1975: 70), dass der «heraufbeschworene Winter (...) eine Verstärkung des Wohnglücks» bedeutet (ebd., 71; Hervorh. von BACHELARD), dass dadurch das 'Nest' nur noch 'wärmer, weicher, liebevoller' wird (ebd.). «Jedenfalls ist jenseits des bewohnten Hauses der winterliche Kosmos ein vereinfachter Kosmos. Er ist ein Nicht-Haus (...). Zwischen Haus und Nicht-Haus ordnen sich alle Widersprüche leicht. (...) Vom Winter empfängt das Haus Intimitätsreserven, Intimitätsfinessen. In der Welt ausserhalb des Hauses verwischt der Schnee die Schritte, verwirrt die Wege, erstickt die Geräusche, maskiert die Farben. In der alles erfüllenden Weisse spürt man eine kosmische Negation am Werk. Der Hausträumer weiss das alles, fühlt das alles, und durch die Seinsverminderung der äusseren Welt erfährt er eine Steigerung aller Intimitätswerte» (ebd., 72). Im Winter – so wird deutlich – rückt das Aussen noch weiter hinaus. Dieselbe Funktion kann dem Unwetter zukommen. Nach der Geburt des Kindes – Andrea sitzt am Wochenbett seiner Frau – geht draussen ein Gewitter nieder. Auf Ursulas Wunsch wird kein Licht angezündet (190). Die junge Familie lässt, gänzlich in den Innenraum entrückt, das Gewitter vorübergehen. Danach kommt die Krankenschwester, um sich nach dem

Taufnamen des Kindes zu erkundigen (191). Dass es Felix heissen soll, kann nicht überraschen, kann fast nur noch als intensivierende Wiederholung der lakonischen Äusserung «Es folgt ein glücklicher Winter» aufgefasst werden.

2.1.4. Der anthropomorphe Raum

Die Parallelsetzung von Individuum und Raum – auf der einen Seite der Mensch, auf der andern Seite eine seiner Lage entsprechende Örtlichkeit – ist ein bekannter Kunstgriff. Gewisse Verbindungsmuster bieten sich wie von selbst an und können bis zur Trivialität abgenutzt werden. Diese spezifische Frage aber – darunter fiel auch die Betrachtung der literarischen Topik, und vom Topos zum Klischee ist mitunter kein weiter Weg – soll uns an dieser Stelle nicht interessieren. Vielmehr sollen anhand ausgewählter Beispiele – anders als in Einzeldarstellungen ist dem erzählten Raum kaum beizukommen, da es im Grunde genommen so viele erzählte Räume wie Erzähltexte gibt – mögliche Funktionen der Anthropomorphisierung von Räumen sichtbar gemacht werden. Vorwegnehmend ist es sehr wohl möglich, summarisch etwas über die Leistung dieser Technik auszusagen. Die Analogie zwischen Mensch und Raum verleiht dem Geschehen eine übergeordnete Bedeutung, indem Übereinstimmung mit einer höheren Macht, Schicksalhaftigkeit suggeriert wird. Demnach sind es wichtige Ereignisse im Leben des Helden, die mit Analogien untermauert werden. Auf der anderen Seite dient die Anthropomorphisierung auch als Lesehilfe, als interpretatorische Stütze, als indirekter Erzählerkommentar. Was sie im einzelnen bewirkt, ist nur aus dem betreffenden Kontext zu erschliessen. Auch ein tradiertes Muster kann je nach Kontext nichts Neues oder aber ganz Neues bringen. Es muss daher der Gebrauch traditioneller Muster immer am einzelnen Text überprüft werden.

a) Der Blick durch das Fenster

«Zu den einfachsten Aufgaben des Fensters gehört (. . .) die Möglichkeit, vom Innenraum her die Aussenwelt zu beobachten» (BOLLNOW 1984: 159). Man kann durch das Fenster «sehen ohne gesehen zu werden»

(ebd.); wer hinter dem Fenster steht, verhält sich als distanzierter Beobachter, er lässt sich nicht ein. Ein Vergleich zwischen Tür und Fenster, «den beiden Öffnungen des Hauses» (ebd., 162), möge den 'Abstand des Schauens' (ebd., 163) noch verdeutlichen. Durch die Tür tritt man hinaus ins Leben, durch das Fenster betrachtet man es. Das Interesse des Beobachters gründet im Bestreben, sich in der Umwelt zu orientieren, was nur von einem sich ausserhalb befindenden Standpunkt aus möglich ist, denn orientieren tut man sich mit Bezug auf ein bestimmtes Koordinatensystem. Ein Blick beispielsweise vom Berg hinunter, und nicht auf die Möbel meines Zimmers, sagt mir, wo in der Landschaft mein Haus steht. Orientierung geschieht mittels Einordnung in ein Ganzes, und bietet der Blick aus dem Fenster auch nur einen Ausschnitt, so wird ein Ganzes doch «unsichtbar mitgegeben» (BOLLNOW: 161). In der Kunst besteht die Möglichkeit, durch Perspektivierung das 'unsichtbar' zu Sehende bewusst zu gestalten. Künstlerisch dargestellte Landschaft – so schon im 18. Jahrhundert – sei «stets der Versuch, im ästhetisch gesehenen und gehörten Ausschnitt das verlorene Ganze der Natur für einen einzigen glückhaften Moment zurückzuholen». Deshalb gehörten «sowohl der Ausschnitt» (Blick aus dem Fenster usw.) «wie auch die Konzentration eines solchen Blicks in die Landschaft in einer Perspektivgestalt» «zu den Darstellungstechniken der Landschaftsmalerei und der Wortkunst» (FRÜHWALD 1988: 65). Diese Technik wurde von Joseph VON EICHENDORFF meisterhaft beherrscht und angewandt. Ein abseits, vielfach am Fenster Stehender beobachtet die ihn umgebende Welt, wobei die Bedeutung, die dem gehörten Raum (Posthorn, Hundegebell, Schlag eines Eisenhammers usw. in der Sternennacht) zukommt, die ästhetische Distanz noch vergrössert (vgl. dazu ALEWYN 1982: 203 ff.).

Ein Fenster besonderer Art steht im Mittelpunkt der Erzählung *La stad dalla uolp* von Flurin DARMS (in: II, 1986. Dt. *Der Sommer der Füchsin*. In: DARMS 1987). Die zentrale Figur ist ein auf der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsenwerden stehender Junge, der geeignete Ausschnitt von Welt, den er, um sich in einer neuen Situation zurechtzufinden, braucht, bietet ihm sein Standort hinter dem Postschalter. Von hier aus ist er «über fast alles auf dem laufenden, was im Dorfe vor sich geht» (1986: 32/1987: 95). Zwar gehört es zu seinem Amt – er übernimmt während der Sommermonate den Postdienst in seinem kleinen Heimatdorf –, dass er auch Botengänge macht. Da kann

es allerdings geschehen, dass eine ungeheure Angorakatzte ihm Gesicht und Hände zerkratzt, so dass er froh ist, wenn er sich «wieder hinter dem Schalter in Sicherheit» befindet (41 f./104).

Was erlebt er denn, dass er einerseits bestrebt ist, sich keine Information entgehen zu lassen, die ihm sein vorzüglicher Beobachterposten gewährt, sich andererseits hinter diesem Posten (und dem damit verbundenen Amtsgeheimnis – denn obwohl er sehr viel sieht, darf er nichts gesehen haben; 32 f./94 f.) ‘verschanzt’? Wenn der Junge im Herbst wieder zur Schule geht, wird jemand anders den Postdienst versehen und den Platz hinter dem Schalter einnehmen. Darüber steht nichts im Text, weil es offensichtlich nicht berichtenswert ist. Aus dem Text erfährt der Leser hingegen zwanzigmal direkt, dreimal indirekt, dass dieser Junge hinter dem Schalter steht, er wird also, sollte ihm der Zusammenhang nicht aufgehen, im Durchschnitt einmal pro Seite (rom. Text: 22 Druckseiten; dt. Text: etwas über 23 Druckseiten) darauf aufmerksam gemacht. Diese ständige Wiederholung des Standorts des Protagonisten erinnert an die «Epitheta ornantia, die den Helden und Göttern Homers wie ein Etikett anhaften» (HARTMANN 1984: 70; Hervorh. L. W.), oder auch etwa an die Figur der Mrs. Micawber aus *David Copperfield*, welche dem Leser zusammen mit der Beteuerung «I will never desert Mr. Micawber» in Erinnerung haften bleibt. Auf jeden Fall wird der Raum dem Helden wesensmässig zugeordnet und dient zu dessen Charakterisierung. Ob dessen Position im Raum als habituelle (vgl. 45/107 f.: alle Cagianeis von Cagianetta seien so, «hart und verschlossen» usw.) oder momentane zu verstehen ist, kann nicht entschieden werden, der Text berichtet nur von einer begrenzten Zeit aus dem Leben des Jungen. Vordergründig geht es um eine Füchsin, die jeden Sommer die Hühnerställe unsicher macht, berichtet wird von der Füchsin in einem ganz bestimmten Sommer, dem Sommer, in welchem der Junge hinter dem Postschalter steht. Demgemäss kann nur die Parallelsetzung zwischen Raum und gegenwärtiger Lage des Helden (Pubertät) in Betracht fallen.

Die Neugierde eines Pubertierenden zielt auf einen Ausschnitt von Welt: den des Geschlechtlichen, für ihn verbunden mit dem elementaren Hereinbrechen der Leidenschaften. Dieses Hereinbrechen kann nur mit Zerstörung einhergehen. Wenn richtige Gewitter kommen, «nützen nicht einmal die Heuhaufen etwas, die Gion Rest und Mattiu gemacht haben. Sie zerzausen kleine und grosse Heuhaufen» (32/94). Bei Entladung des Gewitters kann, wegen einer rothaarigen italienischen Haus-

hälterin, einer seinen Bruder halb totschiagen (50/113). Ein guter Grund also, sich darauf nicht einzulassen. Ganz raushalten aber kann sich der Junge nicht (ansonsten eher ein Luftschutzkeller der ihm gemässe Raum wäre). Einen ersten Hauch der Gewitter bekommt er natürlich am eigenen Leib bereits zu spüren. Einem Mädchen, das ferienhalber im Dorf weilt, will er eines Abends die Höhle der Füchsin und ihrer Welpen zeigen. Nach einer waghalsigen Kletterei zittern beide Kinder. Weswegen fürchtet sich der Junge so? «Auch wegen der Füchsin oder wegen dieser Augen und dieses Mundes und dieses Körpers, der einen Augenblick nur ganz leicht gegen dich gepresst war» (39/101). «Am folgenden Tag stehst du wieder wie immer hinter deinem Schalter und stellst dir Fragen über Fragen» (39/102). Nach der unliebsamen Begegnung mit der Angorakatze – es handelt sich um die Katze des italienischen Dienstmädchens im Hause der Brüder, wo es fast zu Mord und Totschlag kommt – wäscht die Italienerin dem Jungen die Wunden, umarmt ihn darauf und überdeckt ihn – wohl auch ihrem (fremdländischen) Temperament entsprechend – mit Küssen. Hinter dem Postschalter fühlt er sich wieder in Sicherheit. «In Sicherheit vom wem? Vor der Angorakatze, vor der Italienerin, vor dem fremden Mädchen unten beim Fuchsbau, vor dir selbst?» (42/104.) Einmal stellt sich der Junge die Wahl zwischen Tür und Fenster vor. Wenn das fremde Mädchen ins Postbüro käme, wüsste er nicht, ob er «hinter dem Schalter bleiben» oder «auf die andere Seite hinausgehen und sie umarmen» würde. Wie sie tatsächlich kommt, ist er «froh, hinter dem Schalter und nicht dort draussen zu stehen» (40/102).

Etwas geht im Jungen vor, das er sich nicht zu erklären vermag. Er stellt sich Fragen. Im Postbüro hat er «viel zu lernen, was du vielleicht später einmal brauchen kannst» (33/95; die Erzählung ist in der Du-Form verfasst, wodurch – der Junge steht sich selbst gegenüber – die Position des distanzierten Beobachters auch sprachlich markiert ist). Seine Träume reichen «hinaus in die Welt» oder «ins Tiefe und Heimliche, ins Private und Verborgene deiner Dorfgenossen, der Menschen mit ihren Sorgen und Seufzern, mit ihren Wünschen und Hoffnungen, mit ihren geheimen Liebschaften. Und vielleicht träumst du auch in dich hinein und versuchst dich kennenzulernen, in dich zu dringen und zu erfahren, was einmal aus dir werden soll» (33/95 f.). Durch den Blick aus dem Fenster versucht er sich zu orientieren, sich zu identifizieren.

Was er sieht und wie er es sieht, lässt einige Rückschlüsse auf das Koordinatensystem (in diesem Fall: Tugendskala) zu, in das sich einzu-

ordnen er im Begriffe ist. Insbesondere sieht er die oder hört er von der Füchsin, die zwar jedes Jahr kommt, in diesem Jahr aber bei «hellichtem Tag» (36/98 f.), so ausgehungert muss sie sein. Einerseits deutet das alljährliche Erscheinen auf den Kreislauf der Natur, auf die natürlichen Vorgänge auch in der Entwicklung des Jungen, das die bislang tolerierten Grenzen übersteigende Plündern der Hühnerställe verweist andererseits auf die Gefährdung des Gemeinwohls durch das Ausbrechen des Animalisch-Vegetativen. Dieses Jahr erscheint nicht nur die rote Füchsin ungeheuer dreist, da ist auch die rothaarige Italienerin, die «halb nackt ins Dorf kommt» (43/106), mit ihrer roten Katze, da sind auch die Fremden, die «halb nackt» herumliegen und sonnenbaden (44/107), und da ist das fremde Mädchen, das die Sinnlichkeit des Jungen erregt. Erst auf der Suche nach der Grenze zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem fühlt er von seinem Beobachterposten hinter dem Schalter aus (offenbar überall?) verborgene, d. h. verbotene Liebschaften aufkeimen (32/95). Im Zuge des Verbotenen, das dem Geschlechtlichen anhaftet, erinnern ihn die im Traum gesehenen blonden Locken des Mädchens zu guter Letzt ebenfalls «an das rote Fell der Füchsin» (49/112). Exakte Rückschlüsse auf die Beschaffenheit der Umwelt, an der sich der Junge mittels der Sicht durch die Schalteröffnung orientiert, gehen jedoch über das hinaus, was über die Funktionalität dieser Position im Raum festgestellt werden konnte.

Am Schluss der Erzählung erinnert der Verband auf dem Kopf des beinahe von seinem Bruder erschlagenen Giacun noch an das gewesene Gewitter (52/115). Wenn im kommenden Jahr die Füchsin wieder in der Höhle wohnt, «wird man die Hühner besser einsperren» müssen (52/115), und der Hinweis auf zu erwartende, vielleicht noch heftigere Gewitter (52/115 f.) lässt ahnen, dass des Jungen Lehrzeit hinter dem Postschalter noch nicht abgeschlossen ist. Ob er jemals genug gesehen haben wird, um den Schritt durch die Tür auf die andere Seite zu wagen, oder ob er besser immer 'im Windschatten' bleibt, wie dem alten Dorflehrer gemäss ein Cagianei von Cagianetta zu sein hat (45/107 f.), erfahren wir nicht. Wer das Leben nur betrachtet, dem bleibt jedenfalls der gespaltene Schädel erspart.

b) Liebespaar und Raum

Im *Stechlin* von Theodor FONTANE kommt Melusine einmal kurz auf ihre unglückliche Ehe mit Ghiberti zu sprechen. Das Unheil kündigt sich bereits in der 'Hochzeitsnacht' an. Das frischvermählte Paar fährt in der Eisenbahn von Florenz durch den Apennintunnel nach Venedig. Melusine bemerkt dazu: «Wir waren aber allein (scil. im Coupé). Und als ich aus dem Tunnel heraus war, wusste ich, welchem Elend ich entgegenlebte» (Kap. 33). Das ist äusserst knapp, aber klipp und klar formuliert. Ein Sachverhalt ist angesprochen, den der Junge im *Sommer der Füchsin* lieber aus einem Verdeck, von da aus jedoch desto eifriger beobachtet. Als Resultat einiger Leseerfahrung stellt sich nun die Frage, ob die Darstellung eben dieses Sachverhalts durch bündnerromanische Erzähler nicht eine gewisse Ähnlichkeit mit der Lage des Jungen hat. Eine vergleichsweise direkte, wenn auch extrem zeitraffende 'Berichterstattung', die – wie es FONTANES Poetik verlangt – dem Leser ein Maximum an Spielraum gewährt, findet sich selten (oder nicht) in einem bündnerromanischen Text. Es möge sogar die Vermutung erlaubt sein, dass der im Erkennen von Symbolen ungeübte Leser bisweilen erst nach einer erzählten Zeit von neun Monaten (zu seinem Erstaunen?) erfährt, was geschehen sein muss, für den im Beachten von Bezügen erfahrenen Leser hingegen wird nichts an (Über-)Deutlichkeit offengelassen. Bündnerromanen erzählen meist ungleich langatmiger, aber indirekter.

Es bedürfte einer systematischen Sammlung von Material, um die Vermutung verlässlich zu bestätigen. Auf ein paar Belege sei immerhin hingewiesen, an einem Einzelbeispiel sei dann das Verfahren betrachtet. Die Erzählung *Vallàstretg* (Enges Tal; ARPAGAU 1983, I: 109 ff.) berichtet von zwei Liebenden, die sich gegen den Willen ihrer Eltern heimlich jeweils unten in Vallàstretg treffen. Wie es 'zu spät' ist, schweift der Blick des gefallen Mädchens zum Gebüsch, «wo sie und Mudest an jenem Märzsonntag gesessen haben» (117). Nach einer unzweideutigen Raumsymbolik wird das eigentliche Geschehen trotz schlimmer Folgen auf ein 'Sitzen' verharmlost. Die Wichtigkeit, die der Symbolik beigemessen wird (Symbolik vor Bequemlichkeit), zeigt sich beispielsweise in *Sömmis* von Claudia HUDER (in: *Prosa rumantscha*, 1967), wo die Liebesvereinigung (ausgerechnet) in einem 'fruchtbaren' Kornfeld stattfindet (später kommt ein Kind zur Welt). (Raum-)

Symbolisch 'darum herumgeredet' wird in Cla BIERTS *Müdata* (377 ff.), in ARPAGAU 1983, I: 97 ff., in Jon GUIDON, *L'ultim* (in: ders., 1980), in Gion DEPLAZES, *Marlengia* (1980: 17 f.) (für die drei letztgenannten Belege: Motiv der Mühle). Als Beispiele für eine das Geschehen untermauernde (nicht substituierende) Symbolik seien *Tamfitsch* (Schwüle) von Jacques GUIDON (in: Prosa rumantscha, 1967) und *Buna notg – in'amur* von Flurin SPESCHA (in: *Litteratura* 9: 114 ff.) genannt, wobei zum Text von SPESCHA zu bemerken wäre, dass die Natur nicht ganz so (romantisch) ist, wie sie sein sollte, die Begegnung zwischen Mann und Frau ist es auch nicht, dennoch erscheint die gängige Analogie als reflektierte, als problematisierte. Manches wird auch 'durch die Blume' gesagt (Blumensymbolik z. B. bei Selina CHÖNZ, *Quel ram da röser sulvedi*, in: 1979; Toni HALTER 1960: 51, 54 ff., 90, 115, 162, 213), und der Jagd kann schliesslich einige übertragende Bedeutung zukommen (z. B. BIERT 1962: 81 f., 329 ff.; HALTER 1960: 126 ff.).

Bisweilen eilt die Symbolik dem eigentlichen Ereignis voraus, wird – allgemein ausgedrückt – zeitlich von ihm getrennt. Aus HALTERS *Cavalè della Greina* (1960; Dt. *Rosshirt am Greinapass*, 1963) muss nun ein längerer Passus zitiert werden. Battesta, der Rosshirt, liebt ein Mädchen aus dem durch die Hochebene von Greina mit Graubünden verbundenen Tessin. Er hat für sie eine Holzskulptur (Mailänder Dom) geschnitzt. An einem vereinbarten Sonntag will er Angela die Skulptur übergeben, die beiden treffen sich (heimlich) nach dem Kirchgang. Sie gehen ein Stück Weg zusammen, werden von einem Gewitter überrascht und sind gezwungen, in einer Art Scheune Unterschlupf zu suchen.

Ils inamurai ein levai sin peis. Els ferman la sculptura silla catla, miran ch'ei vegni buca zatgi dallas varts e semettan sin via. Il suentermiezdi ei s'avanzaus, per tgi che ha dad ir tochen si sut il Terri eisi uras da festginar. Ina gronda uriala marschan els in sper l'auter senza discuorer. La carezia ha buca basegns da bia plaid. Vonzei sesbassa la via, suenter ch'ella ei revida sur in con selvus. La val ei stretga. En siu letg profund tschallatta il Bregn. Il trutg ei per part scalpraus ord il grep. Els viandonts ston ir in davos l'auter. En in liug sestauscha il grep pli anavon, formond ina terrassa. Cheu stat in caplut da Nossadunna. Angela seretegn. Davon il garter-fier eisi mess fluras, fluras frestgas dad oz. Ell'ei

*vegnida culs mauns vits. Quei fuss buca capitaun, sch'ella vess fatg
il viadi persula!*

1960: 131)

Die Verliebten sind aufgestanden. Sie befestigen das Schnitzwerk auf dem Reff. Der Tag ist vorgerückt. Wer bis an den Terri zu gehen hat, muss sich beeilen. Eine lange Zeit gehen sie stumm nebeneinander her; die Liebe bedarf nicht vieler Worte. [Dann führt der Weg, nach einer waldigen Anhöhe, abwärts.²⁸] Das Tal ist eng. In seinem tiefen Bett rauscht der Brenn. Der Weg ist teilweise in den Felsen gehauen. [Die Wanderer müssen hintereinander gehen.] An einer Stelle springt der Fels vor und bildet eine Terrasse. Dort steht ein Kapellchen unserer lieben Frau. Angela hält inne. Vor dem Eisengitter liegen Blumen, frische Blumen von heute. Sie aber ist mit leeren Händen gekommen. Das wäre nicht vorgekommen, hätte sie den Weg allein gemacht.

(1963: 115 f.)

Nach einer kurzen Andacht geht das Paar weiter. Angela berichtet über von Talbewohnern überlieferte Erzählungen, Erinnerungen an heftige Unwetter, denen der Mensch ausgeliefert ist.

*Denton ein els arrivai entadem la val, nua ch'ils dus darguns
s'uneschau. (. . .) Ei fa sera, ed il tschiel ei cuvretgs cun nibels
stgirs. Suentar pign tschancun sesbassa il trutg danovamein, encu-
rend da contonscher il letg dil flum lateral. Pér cura ch'els han
traversau era quel, entscheiva l'ascensiun dil cuolm.*

(133)

So sind sie zuhinterst ins Tal gekommen, wo sich die beiden Sturzbäche vereinen. (. . .) Es wird Abend, und der Himmel hängt voll dunkler Wolken. Noch einmal senkt sich der Weg und berührt [wörtl.: versucht zu erreichen, zu gelangen in] das Bett des Seitenflusses, dann beginnt der Anstieg zur Greina. [Wörtl.: Erst auch nach dessen Überquerung, beginnt der Anstieg des Berges.]

(117)

²⁸ Auslassungen in der deutschen Ausgabe werden hier aus Gründen der Analyse von der Verf. übersetzt und in eckigen Klammern eingefügt.

Angela und Battesta haben sich verspätet. Ihr Wanderziel können sie nicht mehr erreichen.

Mo igl urezi ei pli sperts ch'els. Gia crodan ils emprems daguots, caulds e gross. Il cametg fenda cun ina tretscha da fiug ils nibels encugnai, il tun che suonda ei secs e violents.

(133)

Aber das Gewitter ist schneller als sie. Schon fallen die ersten Tropfen, warm und schwer. Der Blitz spaltet messerscharf [wörtl.: mit einem Feuerschweif] die [verkeilten] Wolken, krachender Donner folgt.

(117)

Die Liebenden entdecken den Unterschlupf.

In clavau senza portas cun palaunca sgurdinada (133).

*Eine Scheune ohne Türen, mit beschädigtem Boden*²⁹.

Angela kniet nieder und betet.

Battesta stat nunballuconts sidretg. La smanatscha della natira ir-ritada fa ch'il carstgaun daventa humiliteivels. (. . .)

Angela ei levada sin peis. (. . .)

«Ussa eisi vargau», di el cull'expressiun da levgiament. Omisdus s'avonzan viers la porta. Ei plova spess ord la nebla e l'aria ei frestga. Igl ei schi stgir ch'els vesan buc il plaun davon il clavau.

«Sch'ei calass?» fa Angela cun tun da pintga speronza.

«Suentar mesanotg vegn ei glina», replica Battesta. «Has ti buca freid?»

Angela sescrola. «Tgei midada dapi oz da miezdi!» Ella vertescha che Battesta metta siu tschiep da cadisch sur sias spatlas e selai direger da siu bratsch vigurus viers il funs dil clavau.

²⁹ Übers. L. W., da der Passus in der dt. Buchausgabe – wohl die Symbolik 'entschärfend' – zu sehr vom Originaltext abweicht.

«Nus stuein spitgar», di el. Tut a palpond rabetsch'el ensemen il
fein scarsau e prepara in letg silla palaunca da lenna rodunda.
«Eis buca stauncla?» empiar'el la matta che contempla tgeuamein
siu cunfar. El ei semess a seser el fein sec che schluppegia.
«Neu, Angela, e resda enzatgei», carmala el la targlinonta.

(134)

*Battesta steht unerschütterlich aufrecht. Die Bedrohung durch die
aufgebrachte Natur macht den Menschen demütig. (. . .)*

Angela hat sich erhoben. (. . .)

«Jetzt ist es vorbei», sagt er mit einem Ausdruck der Erleichterung. Beide nähern sich dem Ausgang. Es regnet sehr stark, und die Luft ist abgekühlt. Es ist so dunkel, dass sie die kleine Ebene vor der Scheune nicht sehen können.

«Ob es wohl aufhört?» macht Angela mit wenig hoffnungsvoller Stimme.

«Nach Mitternacht geht der Mond auf», erwidert Battesta. «Hast du nicht kalt?»

Angela schüttelt sich. «Welche Veränderung seit heute mittag!» Sie lässt sich von Battesta seinen Lodenrock um die Schultern legen und von seinem kräftigen Arm in den hinteren Teil der Scheune führen.

«Wir müssen warten», sagt er. Tastend sammelt er das herumliegende Heu zusammen und macht auf dem Boden aus Rundbalken ein Lager zurecht.

«Bist du nicht müde?» fragt er das Mädchen, welches seinem Hantieren zuschaut. Er hat sich ins trockene Heu gesetzt, welches knistert. «Komm, Angela, und erzähl etwas», lockt er die Zaudernde³⁰.

Die beiden plaudern noch. Am nächsten Tag gehen sie weiter. Von den Folgen dieser Nacht erfährt Battesta erst später, im Gegensatz zum 'geneigten Leser', der den 'aufgehenden Mond' nicht übersieht.

³⁰ Übers. L. W., da der Passus in der dt. Buchausgabe – wohl die Symbolik 'entschärfend' – zu sehr vom Originaltext abweicht.

Der zitierte Passus bedarf keiner Erläuterung, der Text spricht für sich. Die Liebesszene wird an den Raum delegiert und von den Elementen des Raums stellvertretend ausgeübt, so dass Angela schon vor dem Ereignis ohne Blumen vor der Muttergottes erscheint. Dass das, wäre sie allein gewesen, nicht hätte geschehen können, ist sehr gut verständlich.

Ohne Beachtung der Symbolik muss die Stelle, wo Angela betet, Battesta 'unerschütterlich aufrecht' steht, und der gleich nachfolgende Kommentar über die Demut des Menschen als völlig absurd erscheinen. Unerschütterliches Aufrechtstehen ist nun nicht gerade eine Demutsgebärde. Tatsächlich scheint in diesem Fall die Verknüpfung von eigentlicher und uneigentlicher Rede (Gebet, Gottesdienst/Liebesakt) etwas konstruiert (vgl. hingegen Angelas zweideutige Bemerkung bezüglich der 'Veränderung seit heute mittag', welche sich sowohl auf das Wetter wie auf den Verlust der Jungfräulichkeit bezieht).

Dass nun, auf symbolischer Ebene, das 'Peinliche' doch gesagt werden kann, während das eigentliche Ereignis möglichst aussparend erzählt wird, mag eine Erklärung für die Projektion in den Raum sein. Die Parallelsetzung der Liebe mit der Natur verleiht aber dem Geschehen zudem eine übergeordnete Dimension. Indem die Figuren in Analogie zum sie umgebenden Raum handeln, ihre Leidenschaft in Analogie zu den elementaren Gewalten zum Ausbruch kommt, entziehen sie sich einer Beurteilung (oder Verurteilung) durch die Gesellschaft³¹. Sie folgen nicht der Stimme der Moral, sondern der Stimme der übergeordneten Natur und können – so wie die Verflechtungen dargestellt sind – gar nicht anders handeln, als sie es tun. So wandern sie denn auch unter dem Schutze der Madonna bzw. mit Gottes Segen (Stelldichein nach dem Besuch der Messe, Halt beim Kapellchen, 'Mailänder Dom' auf dem Reff, Gebet/Vereinigung in der Scheune). Auch dazu gibt der Erzähler seinen indirekten Kommentar 'per naturam' ab. Battesta hat das Lager bereitet. Angela sagt: «Sche la casara vesess, nua che jeu

³¹ Der Rosshirt wird schon als aussergewöhnlicher Mensch eingeführt (31 ff.). Seine künstlerische Begabung (Musik, Bildhauerei) erinnert an Merkmale, mit denen Tristans Aussergewöhnlichkeit charakterisiert ist. Das Mädchen heisst Angela ('Engel'). Beide sind sie Aussenseiter in ihrer Gesellschaft. Die Scheune könnte durchaus als eine reduzierte Variante der Minnegrotte gesehen werden.

sun?» Und Battesta: «Lezza vegn a saver ch'ins va a suost, cu ei plova» (134)³². Das Liebespaar ist exkulpiert, denn gegen den Regen vermag es nichts auszurichten.

c) Der *homo viator* als *homo errator*

Das Unterwegs-Sein des Menschen, damit die Bedeutungsübertragung von 'Weg' zu 'Lebensweg', ist ein uraltes Symbol. Ebenso alt wird die Vorstellung von rechten und falschen Wegen sein; der Mensch, vor die Wahl zwischen den beiden Möglichkeiten gestellt, befindet sich am Scheideweg. Was rechter, was falscher Weg ist, wird von der gesellschaftlichen – und als Teil derselben: der religiösen – Wirklichkeit bestimmt (vgl. REICHEL 1987: 202 ff., 226 ff.). Wer sich auf dem rechten Weg weiss, kann nicht anders, als sich geradlinig auf sein Ziel zuzubewegen. Als Abweichungen vom rechten Weg wären in aller Kürze zwei grundsätzliche Varianten zu unterscheiden. Der rechte Weg muss experimentierend gesucht und gefunden werden, wobei vorübergehende Verirrungen in Kauf zu nehmen sind. Voraussetzung für diese Haltung ist, nicht im Besitze eines vorgegebenen (dogmatischen) Wissens über recht und falsch zu sein. Darin kennt sich in der Regel besser aus, wer gänzlich in die Irre gerät, so dass die beiden Möglichkeiten weniger in Ausmass und Dauer der Abweichung, als in der Anerkennung einer allgemeingültigen Richtlinie verschieden sind. Anders ausgedrückt: an den Begriffen des Rechten und des Falschen, somit am Begriff der Abweichung, scheiden sich die Geister. Wie wenig jedoch auch diese Vorstellungen rein individuell, sondern vielmehr historisch und gesellschaftlich bedingt sind, mögen etwa die Abwandlungen zeigen, die der Stoff des *Ewigen Juden* (*Ahasver*) in seinen literarischen Bearbeitungen erfahren hat. Stand zuerst (die älteste Fassung der Legende stammt aus dem frühen 13. Jahrhundert) das Motiv der Sühne für das dem kreuztragenden Christus angetane Unrecht im Vordergrund, so interessierte sich GOETHE (Knittelvers-Fragment, 1774) weniger für den sündigen Umherirrenden als für den erlösenden Christus, bis er den *Ahasver*-Stoff gänzlich fallenliess und sich dem *Faust*-Stoff (!) zuwandte. Die Romantik

³² «Wenn die 'casara' sähe, wo ich bin!» «Die Häuserin? Die wird auch wissen, dass man unter Dach geht, wenn es regnet» (1963: 118).

wiederum fand Gefallen an der ewigen Verdammnis, das weitere 19. und das 20. Jahrhundert sah den *Ewigen Juden* als Symbol für Welt-schmerz und Zweifel am sinnvollen Gang der Weltgeschichte, für Leben, das als Leiden begriffen wird, für die prometheisch ringende Menschheit usw. usf., nicht zuletzt für die Tragik des Judentums, eine Deutung, die nach 1933 an Aktualität gewonnen hat. (FRENZEL, *Stoffe*, 1988: 15 ff.) Das Interesse an einer Gestalt, welche nicht auf das Christuswort, «Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben» (Joh. 14, 6), gehört hat, verlor sich zugunsten anderer Gewichtungen (vgl. auch Verlagerungen in der Sage vom *Fliegenden Holländer*; FRENZEL, ebd., 330 f.).

Der Held in Jon SEMADENIS Prosatext *Il giat cotschen* (Die rote Katze, 1980) fühlt sich als 'viandan' (35) bzw. gar als 'pover viandan' (56), d. h. als (armer) Wanderer. Tatsächlich schickt sich der alte Mann, Chispar Rubar, gleich zu Beginn der Erzählung zu einem nächtlichen Spaziergang an. Mit seiner Rückkehr und der nicht gerade erfreulichen Aussicht, das Auf- und Abgehen im Wohnzimmer fortsetzen zu müssen, bis sich der Schlaf gegen Morgen vielleicht einstellt, endet der Text. Auf seinem einsamen Gang durch die Nacht wird der Mann von seinen Erinnerungen eingeholt, wobei der beschrittene Weg und der Weg der Gedanken kongruent sind, der ganze Spaziergang stellt eine Rückschau auf den gegangenen Lebensweg dar.

Als Repräsentant der Macht (Dr. iur., Rechtsanwalt, Politiker, [einfluss-]reicher Mann im Dorf) kann Chispar Rubar sehr wohl zwischen rechtem und falschem Weg unterscheiden. Richtet er sein Handeln nicht danach, so weiss er immerhin genau, welche Spuren seines Abweichens er verwischen muss, um an die Macht zu gelangen und an der Macht zu bleiben. So kommt es ihm beispielsweise höchst ungelegen, dass seine Magd ausgerechnet «eineinhalb Jahre vor den Wahlen» (29) ein Kind von ihm erwartet. Es gelingt ihm, einen andern dafür verantwortlich zu stempeln, und in der Pose des Gerechten zu erklären: «Quist schlabaccar ha fat plain la fantschella ed es i per seis fat» (33)³³. Der Vater des Mädchens aber lässt sich weder durch dieses Gehabe blenden noch durch eine materielle Abfindung besänftigen, er stellt somit eine Bedrohung für Rubars Karriere dar. Bei diesen

³³ «Dieser Lump hat der Magd ein Kind angehängt und sich aus dem Staub gemacht.»

Gedanken ist der nächtliche Wanderer unversehens auf eine Brücke gelangt und überquert diese (35). Die Erinnerung an sein verwerflichstes Abweichen vom Weg, an die Ermordung des Vaters der Magd, steigt vor ihm auf. Das Verbrechen wurde als Jagdunfall inszeniert und deshalb nie aufgeklärt. Man konnte nur herausfinden, dass der Schuss jenseits der Grenze abgegeben worden ist (49). Jetzt noch glaubt Rubar, den Schuss in seinem Innern zu hören (43), mit Entschiedenheit macht er kehrt («Bis hieher! Meine Gedanken schämen sich, weiterzugehen»; 44) und wandert, die Brücke überschreitend, zum Dorf zurück. Das Liebesverhältnis mit der Magd mag, wenn gut kaschiert, offenbar noch angehen, Mord zwecks Kaschierung ist jedoch kein Gentleman's Delikt mehr, wird auch räumlich auf die andere Seite der Grenze verwiesen und im erinnernden Nachvollzug nochmals durch den Weg-Raum untermauert: des Ereignisses gedacht wird jenseits des Flusses. Diese Grenzziehung hält Chispar Rubar auch ein, wenn es darum ginge, Attacken, welche seine «Integrität in Zweifel ziehen» zu begegnen; er verzichtet darauf, denn es «wäre unter seiner Würde» (55; im Text finden sich verschiedentlich Indizien, welche auf diese Art von 'Persönlichkeitsspaltung' verweisen).

Kein prometheisch ringender Mensch wandert hier durch die Nacht, sondern einer, der mit seinem Tun die geltende Moral verletzt (nebenbei: und mit seiner Verlogenheit zu deren Aufrechterhaltung beigetragen und daran verdient) hat, ist dazu verdammt, im Dunkeln einsam und ziellos umherzuirren. Zwar ist auch das Wandern eine ziellose Tätigkeit, der Wanderer «wandert um des Wanderns willen» (BOLLNOW 1984: 112), wandern tut man jedoch üblicherweise tagsüber, man betrachtet die Natur, freut sich daran und erholt sich dabei, um «verjüngt wieder zurückzukehren in den Ernst seines Lebens» (ebd., 121). Hinzu kommt, dass der Wanderer, da es ihm nicht darauf ankommt, auf dem direktesten Weg ein Ziel zu erreichen, «auch keinen Weg verfehlen» kann. «Sich verirren kann nur, wer von einem bestimmten Weg abirrt» (ebd., 115). Von solch einem bestimmten (rechten) Weg ist Chispar Rubar abgeirrt. Sein Ziel konnte er trotzdem erreichen, indem er die Nebenwege ins Verborgene verlegte. Ihm selbst sind diese aber nicht verborgen. Sein schlechtes Gewissen raubt ihm den Schlaf und lässt ihn seine Untaten in der Einsamkeit der Nacht immer von neuem erleben. «Das ist der Weg, den ich immer und immer wieder gehe. Alles kommt wieder, und überall begegnest du dir selbst» (25). Dass man in seinem

Alter keine Pläne macht, sondern nur zurückschaut und von den Erinnerungen lebt (8), ist weniger eine Altersfrage als ein Problem des Vonden-Furien-Gejagt-Seins (36). Normalerweise schaut man beim Gehen nach vorn, das Rückwärtsschauen ist mit einem Innehalten verbunden, dann geht man weiter. Im Nacht-Raum sieht man weder vorn noch hinten besonders viel, der Nacht-Raum ist vor allem ein Geräusch-Raum. Chispar Rubar horcht in sich hinein. Was da in sein Bewusstsein gelangt, wird begleitet vom Geräusch seiner Schritte – eins, zwei –, wozu sich ein dritter Taktschlag, derjenige des Spazierstocks ('crotscha'), gesellt (5, 6, 25, 35), und der Spazierstock könnte auch ein Gewehr sein (20).

Die Ideologie, die der Erzähler dem Text unterlegt hat, ist bald erkannt: es handelt sich um die Überzeugung, dass einer, der zwar den Menschen Integrität vorzuheucheln weiss, doch nicht den Rachegöttinnen entrinnt, sondern, von ihnen gepeitscht, die dunklen Pfade seines Lebens immer wieder abschreiten muss. So kommt auch die mittlerweile mumifizierte rote Katze (seinerzeit eingemauert, um Schuld fernzuhalten) bei einem Hausumbau wieder an den Tag. Die beiden eingangs skizzierten und an der Stoffgeschichte des *Ewigen Juden* kurz illustrierten Haltungen gegenüber dem rechten Weg haben gezeigt, dass dieser als ein (ein für allemal) vorgegebener oder als ein zu erlangender verstanden werden kann, wobei im letzten Fall mehrere Möglichkeiten nebeneinander Gültigkeit besitzen können (vgl. REICHEL, loc. cit. 'rechter Weg' vs. 'Weg des Abenteurers'). Einmal steht das Ziel, einmal die Bewegung im Vordergrund, und bei der Prämisse eines einzigen rechten Wegs liegt nun der Gedanke an den 'Felsenmenschen' nicht mehr fern (REICHEL: 224). Am Ziel ist nicht zu rütteln, darauf soll geradlinig zugesteuert, ein Abweichen muss gebüsst werden. Eine Spannung zwischen der bewährten Strasse und den Pfaden des Irrtums, welche dynamische Kräfte freisetzen könnte, wird nicht ins Spiel gebracht. Der dem Text einverlebte Sinn zielt auf Statik.

d) «Der Held und sein Wetter»

Das Kapitel über den anthropomorphen Raum soll nicht abgeschlossen werden, ohne vorher ein paar Überlegungen über den bequemsten Kniff der Parallelsetzung von Figur und Natur angestellt zu haben. Ein bestimmter natürlicher Aktionsraum stellt genug Wetterverhältnisse zur Verfügung, um sich derer nach Bedarf zu bedienen. Wird in einer Bergregion (grössere Bedrohung durch Unwetterkatastrophen, Bauerntum, Tourismus) auch in der Lebenswirklichkeit dem Wetter mehr Bedeutung beigemessen als anderswo, so folgen 'Wetterberichte' in der Literatur andern Gesetzen. Was F. C. DELIUS in seiner Dissertation *Der Held und sein Wetter* (1971) anhand des deutschen Romans des bürgerlichen Realismus herausgearbeitet hat, kann, was die Funktionalität des Wettereinsatzes angeht, durchaus auf die bündnerromanische Literatur übertragen werden. An dieser Stelle möge eine allgemeine Betrachtung über die Beziehung von Mensch und Natur wiedergegeben sein: «Denn man geniesset an der Natur nicht, was man sieht (sonst genösse der Förster und der Dichter draussen einerlei), sondern was man ans Gesehene andichtet, und das Gefühl für die Natur ist im Grunde eine Phantasie für dieselbe» (JEAN PAUL, Werke, Bd. I, München 1960: 396; zit. nach DELIUS: 33). Mit (An-)Dichtern haben wir es zu tun, wenn von Literatur die Rede ist, und wenn deren Naturbeschreibungen kaum mehr als Projektionen sein sollen, so dürfte auch das Wetter dazugerechnet und dessen Einsatz nicht anders gehandhabt werden als von Dichtern, in deren Alltag es eine unbedeutendere Rolle spielt.

Das Wetter – so DELIUS – stehe «selten für sich allein» (62). «So fällt auf, dass Natur und Wetter vornehmlich dann in die epische Wirklichkeit einbezogen werden, wenn etwas für den Helden Bedeutendes passiert oder ein elementares 'menschliches' Erlebnis der Figuren dargestellt wird, wie Liebe, Unglück, Kampf und Tod» (63). Aussagen über das Wetter in erzählenden Texten können – um nur ein paar Stichworte zu nennen – die Funktion der Vorausdeutung erfüllen (17 ff., 39, 46, 69), sie dienen der Einbettung des Geschehens in einen höheren Zusammenhang, der keine Infragestellung mehr zulässt, somit der Bestätigung des Tugendsystems, des Helden, des Lesers (28, 59 f.). Aussagen über das Wetter können als Signale für den Leser verstanden werden (z. B. Wetterumschlag für eine neue Situation; 96), ersetzen oder begleiten

den Erzählerkommentar (58 f.), lassen auf die Erzählerhaltung schliessen (41 f., 53, 74 ff.; z. B. Sonne als 'richtende Instanz'). Das Wetter kann für den passiven Helden 'handeln' oder diesen zum Handeln bewegen (46, 63 ff.; individuelle Ebene, z. B. Liebe), es kann andererseits – je nach Programm des Autors – bewirken, dass alles bleibt, wie es ist (48 f.; soziale Ebene, z. B. Bewahrung vs. Veränderung: Verschleierung der schlechten gesellschaftlichen Verhältnisse mittels schlechten Wetters). Im grossen ganzen gilt das Gesagte für den anthropomorphen Raum schlechthin, das Wetter jedoch macht es dem Erzähler besonders leicht, weil es sehr schnell zur Hand ist. Es kann sich verändern, ohne dass am Aktionsraum etwas geändert werden müsste, und es erlaubt ein Höchstmass an erzählerischer Sparsamkeit. Der aus zwei Wörtern bestehende Hinweis 'es regnet' kann bereits sehr viel aussagen. Aus diesem Grunde – auf einen weiteren wird zurückzukommen sein – soll die Beziehung zwischen Held und Wetter in der bündnerromanischen Literatur anhand mehrerer Beispiele illustriert werden. Eine ausgreifende Betrachtung drängt sich im Gegensatz zu den vorangegangenen Kapiteln nicht auf, da die Bedeutung des Wetters in kürzeren Segmenten erfasst werden kann.

Es wurde von den in einem bestimmten Handlungsraum möglichen Wetterverhältnissen ausgegangen, was besagt, dass beispielsweise ein bündnerischer (realistischer) Erzähler unmöglich einen Monsunregen auf den Piz Palü fallen lassen kann, die ihm zur Verfügung stehenden Witterungen aber kann er handhaben, wie er will. Darunter finden sich besonders charakteristische, damit charakterisierende meteorologische Erscheinungen, deren Heranziehung zur Erlangung von Bedeutungsschwere geeigneter sind als andere. Zu denken ist in den Bergen an Schnee, an grosse Schneefälle, an Lawinen. Schnee hat die Eigenschaft, den Boden zuzudecken. Das Wachstum der unter ihm begrabenen Natur kommt zu einem vorübergehenden Stillstand, und indem er Schroffheiten im Gelände sanft ausgleicht, bewirkt das Bild eine Vorstellung von Versöhnung und Wiedergutmachung. In Gian FONTANAS Novelle *Mistral Gion Flury* (Landammann Gion Flury. In: I, 1971) entspricht die Heraufbeschwörung dieser Witterung der Lage des Titelhelden. Alle halten, wie er es 'von Amtes wegen' sein müsste, Gion Flury für einen Ehrenmann. In Tat und Wahrheit ist er ein Schuft, der selbst vor einer Marksteinversetzung zu seinen Gunsten nicht zurückschreckt, Diebstahl also am Allerheiligsten in einer bäuerlichen Gesellschaft begeht: an

Grund und Boden. David Gama, eine sowieso dem Galgen geweihte Existenz, ist dabei sein Werkzeug. Gegen morgen, nachdem die Schandtat begangen worden ist, beginnt es zu schneien. «Es schneit ohne Unterlass, und die lasterhafte Erde wird barmherzig zugedeckt» (393). Gion Flury könnte zufrieden sein, unbehaglich wird ihm lediglich die Präsenz eines Mitwissers. Der Erzähler lässt die dicke Schneedecke bis in den April hinein liegen, sie ist so dick und beständig wie die Aura von Ehrenhaftigkeit, die Gion Flury umgibt. Dem Pfarrer gegenüber bezeichnet er sich als 'grossen Sünder', was dieser für eine Demutsfloskel nimmt (396). Fast gerührt bringt deshalb der Herr Pfarrer sein Anliegen vor: die ausserhalb des Dorfs liegenden Ställe sind eingeschneit, so dass die Bauern das Vieh nicht mehr füttern können. Ob wohl der Landammann – Gott sei ihm gnädig – von seinem Heu etwas hergeben würde? Nach einer wahren Akrobatik an Verstellung bietet Flury Heu aus einem Stall, an den man ebensowenig herankommt wie an die andern Ställe, obgleich er an einem begehbaren Ort auch noch einen beachtlichen Vorrat besitzt. David Gama nun holt das zugängliche Heu und verteilt es im Dorf. Dieses Vorgehen – obwohl allgemein gebilligt – ist Diebstahl und muss angezeigt werden. Jetzt setzt der Föhnwind ein und lässt – es ist mittlerweile Mai geworden – den Schnee innert acht Tagen bis weit hinauf dahinschmelzen (403 f.).

David wird gerichtet und hingerichtet, der Mitwisser ist aus dem Weg geräumt, weshalb Gion Flury auch auf die verhüllende Decke verzichten kann. Mit dem, was nach der Schneeschmelze zum Vorschein kommt, hat er nicht gerechnet: David hat das Geheimnis nicht mit ins Grab genommen, und die Behörden sehen sich veranlasst, eine Untersuchung in Sachen Marksteinversetzung einzuleiten. Dank der Immunität, die eine Standesperson geniesst, wird Flury nicht gehängt, aber ebensowenig wie dem Föhnwind, der das Unrecht an den Tag gebracht hat, entgeht er der göttlichen Rechtssprechung. Er stirbt wie viele andere an der Pest. «Der Tod nimmt die Grossen und die Kleinen» (428).

Eine Folge der Schneefälle in den Bergen sind bekanntlich die regelmässig niedergehenden Lawinen. Je dicker die (bergende) Schneedecke, mit desto gewaltigerer Kraft sausen sie zu Tal und desto verheerender ist ihre Wirkung. In Jon SEMADENIS *La Jürada* (Der Bannwald, 1967) liegt ein Mann, Förster von Beruf, nachts schlaflos im Bett und wälzt Gedanken, während draussen ein grosser Schnee die ganze Welt zudeckt und der Mann sich wünscht, die Ruhe möge auch über ihn

kommen und seine Seele verstummen lassen (6). Dem Lebenslauf des Mannes sind drei Jahreszeiten zugeordnet. Sommer und warm war es früher, im Herbst, d. h. in der Übergangszeit vom Sommer zum Winter, brachte er seine fremde Frau ins Dorf, Winter und kalt ist es jetzt. Seit uralter Zeit besteht, um zu verhüten, dass eine alljährlich niedergehende Lawine das Dorf zuschüttet, das Verbot, im Bannwald zu holzen. Der Protagonist hat nicht eigentlich geholt, er hat in seiner Funktion als Förster, wobei er allerdings auf Widerstand seitens der Dorfbewohner gestossen ist, Bäume schlagen lassen, um den Wald zu verjüngen (Erneuerung). Die Strafe bleibt nicht aus, es dringt (tatsächlich oder im Traum?) statt der Ruhe, die der von seinem Gewissen Gepeinigte herbeisehnt, die Lawine bis ins bewohnte Gebiet vor. Die Väter wussten es eben doch besser als der Fachmann von heute. So ist in diesem Text der Bannwald eine Chiffre für die alte Ordnung. Die Aufforstung wird einer Verletzung dieser Ordnung, dem Einbruch des Neuen, Fremden gleichgesetzt, doppelt abgestützt noch durch die Heirat des Försters mit der fremden Frau. Mit ihr kommen Winter und Schnee ins Dorf und als Folge des Eindringens von Aussenwelt und Zeit die Rache der Natur: die Lawine, die kleinste der Wetterkatastrophen nicht. Die unterbliebene Abwehr gegen die Dynamik des Lebens wird als Frevel gegen die elementare Ordnung dargestellt.

Um Technik (Fortschritt, Fremdes) gegen Natur (Einheimisches) zu halten, bedient sich auch Gion DEPLAZES (*Marlengia*, 1980) einer Lawine. Deren Niedergang hat eine topographische und, da örtlich getrennt angesiedelt, soziale Kluft ausgeglichen, so dass zwei Liebende über den sonst 'allzu tiefen Bach' doch zueinanderfinden können. Herren aus der Stadt (!) regen danach aber den Bau einer Schutzmauer an. Der Bau der Mauer erfordert die Anwesenheit ausländischer Arbeitskräfte. Verführt von einem Italiener, verliert die Titelheldin ihre Unschuld, wodurch die von der Natur angebahnte Liebe zwischen Marlengia und Gion Flurin vereitelt wird.

Bereits diese Beispiele sind aufschlussreich. Sie zeigen, dass die Lawine allein noch nicht so schlimm wäre, denn der Bergler weiss damit umzugehen. Erst ein Rühren an den Elementen, sei es verursacht durch den Einbruch des Neuen, sei es verursacht durch den Einbruch des Fremden, bringt die Lawine in ein verheerendes Rollen.

Schnee und Lawinen sind die meteorologischen Besonderheiten, welche einer Berglandschaft zukommen. Sonne, Nebel, Regen, Gewitter

usw. sind weitverbreitete Erscheinungen, ob in den Bergen besonders strahlend, besonders unentrinnbar, besonders heftig, soll nicht weiter diskutiert werden. Es genügt, dass Wetter 'selten für sich allein' steht, sondern zu den Figuren passend vom Erzähler 'gemacht' wird. Häufig wird es als Kontakthaner zwischen den Protagonisten eingesetzt, so dass DELIUS in seiner Untersuchung gar von einer 'wetterabhängigen Liebe' spricht (63 ff.). In höchstem Grade wetterabhängig ist die Liebe (es gibt deren allerdings viele in der bündnerromanischen Literatur) zwischen Marlengia und Giovanni im bereits genannten Roman von Gion DEPLAZES (1980), in dem das Wetter überhaupt eine grosse Rolle spielt. Gion Flurin, Marlengias Bräutigam, ist den Sommer über auf der Alp beschäftigt, und er will, wie es üblich ist, am Kirchweihfest sein Mädchen besuchen. Aber ganz knapp davor schlägt das Wetter um (121 ff.). Ein Gewitter, wie es zu dieser Jahreszeit seit Menschengedenken nicht mehr vorgekommen ist, geht übers Land. Marlengias Furcht vor dem Gewitter dient als Anlass, dass Giovanni, der italienische Arbeiter, der im Hause wohnt, bei ihr schläft und das Unvermeidliche geschieht, denn dass der Mensch dem Wetter ausgeliefert ist, steht auch noch explizit da (8, 178, 180). Es ist charakteristisch für bündnerromanische Autoren, deren Neigung zur Überdeutlichkeit immer wieder zum Vorschein kommt, dass sie die Ökonomie, welche die Leistung der Symbolik ihnen gestatten würde (vgl. zu einer 'wetterabhängigen Liebe' aus der dt. Literatur DELIUS: 65 f.), nicht nutzen, sondern die Symbolik auch noch erklären. In einem andern Fall (HALTER 1960: 89 ff.) dient das Wetter nicht als Kontakthaner, sondern als Kontaktverhinderer, indem es die Wahrheit sagt. Der Rosshirt am Greinapass wird durch Gewölk und Regengüsse von seinem Vorhaben abgehalten, eine Frau zu besuchen, die er zu lieben nur vermeint hat. Diese Erkenntnis macht ihn nun frei für Angela; die Begegnung mit ihr wird dann wieder vom Wetter begünstigt (vgl. oben, A.2.1.4.b).

Wurde zu Beginn des Kapitels über den anthropomorphen Raum gesagt, es gäbe fast so viele erzählte Räume wie Erzähltexte, so trifft diese Feststellung, wie die Beispiele gezeigt haben mögen, für das Wetter nicht zu. Das Wetter hat, vielleicht weil es so leicht zu konstruieren und losgelöst von einem übergreifenden Kontext einsetzbar ist, die Tendenz, zum 'Klischeewetter' abzusinken, hat auch mehr als andere Raumelemente die Tendenz, Ideologien zu unterstützen (DELIUS: 86 ff.). Die Analogsetzung von Held und Wetter läuft deshalb

als 'abgenutzte Technik' Gefahr, mehr und mehr in die Trivilliteratur verwiesen zu werden (ebd., 101 ff.). Denken wir, um das Dargelegte abzurunden, ausser an die gezeigten Muster etwa noch an den Himmel, der sich nach einem Mord verdüstert, an Regentropfen, die wie Tränen auf die Erde fallen, an die Sonne, welche das ordentliche Kämmerlein der armen Frau erhellt usw. usf. Die Bilder sind so geläufig, dass sie zum alltäglichen Sprachgebrauch gehören und füglich darauf verzichtet werden kann, Belegstellen anzuführen. Funktional betrachtet lassen sich keine meteorologischen Besonderheiten in der bündnerromanischen Literatur aufspüren. Am erzählten Raum schlechthin – und damit kehren wir zur Ausgangsfrage zurück – muss auffallen, wie die verschiedensten Örtlichkeiten, die in dieser Kleinliteratur zum Einsatz gelangen, immer wieder letztlich dazu dienen, eine innere gegen eine äussere Welt abzugrenzen und dabei für die Statik und gegen die Dynamik zu plädieren. Nach den erörterten Belegen, deren Auswahl repräsentativ genug sein dürfte, kann nur der lapidare und lakonische Schluss gezogen werden: die bündnerromanische Erzählerhaltung ist eine konservative, bewahrende, auch dort, wo sie in unerhörter Form, wie bei Semadeni, um die grösste Diskrepanz zu nennen, übermittelt wird.

2.2. Die erzählte Zeit (L. W.)

2.2.1. Erzählter Raum und erzählte Zeit

Wenn auch Zeit sich im Raum entfaltet und Räume der Zeitlichkeit unterworfen sind, Zeitwahrnehmungen oft durch Raumsymbole wiedergegeben werden, Raum und Zeit also eigentlich zusammengehören, ist es dennoch zulässig, den erzählten Raum und die erzählte Zeit gesondert zu betrachten, weil die beiden Komponenten je verschiedene Sinnzusammenhänge hervorheben, damit verschiedene Ansatzpunkte zum Verständnis eines literarischen Werkes anbieten. Die Trennung ist aber – versteht sich – eine heuristische. HILLEBRAND (1971: 6) formuliert im Hinblick auf den Rezipienten: «Ist die Zeit massgebend für das aktuelle Verständnis des Geschehnisablaufs (...), so ist der Raum das konstituierende Moment der Erinnerung» (Hervorh. durch

den Autor), womit er meint, dass beim Akt des Lesens der Handlungsablauf (Anordnung der Ereignisse auf der Zeitachse) interessiere, während man sich – «vor allem mit zunehmendem Abstand – der durchmessenen Strecke und des Schauplatzes als etwas Räumlichem» erinnere. Räumlichkeit sei nun, sowohl beim Rezipienten (der in seiner Phantasie mehr oder weniger ergänzt und ‘ausmalt’) wie beim Produzenten, stark subjektiv geprägt, ausserdem für das Verständnis des Erzählvorgangs zwar förderlich, aber «keineswegs von jener generell bedingenden Bedeutung wie der Zeitfaktor» (ebd., 7). Was die Subjektivität betrifft, wurde in Kapitel 2.1. gezeigt, dass der Raum nicht einen Wert an sich hat, sondern mit Werten belegt wird. Zum zweiten: Spätestens LESSING (*Laokoon*, insbesondere Kap. XV, XVI und XVII) hat die Bedeutung der Zeit als ausschlaggebenden Faktor erzählender Texte beschrieben. «Gegenstände, die aufeinander- oder deren Teile aufeinanderfolgen, heissen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.» (Kap. XVI; mit ‘Poesie’ meint LESSING die Wortkunst schlechthin, die Rede ist aber vornehmlich von der Epik.) Das soll nicht heissen, dass Handlung ohne Raum stattfindet, Raum kann aber je nach Bedarf beschrieben oder verschwiegen werden. Ebenso werden wir in erzählenden Texten auch lyrische Passagen oder erörternde Exkurse usw. in grösserem oder geringerem Ausmass oder gar nicht vorfinden. Das sind jedoch – wenn man so will – Beigaben, welche zum Sinngehalt des je individuellen Werks beitragen, während ein in einer Zeit zwischen einem Anfangs- und einem Endpunkt sich Ereignendes allem Erzählen gemeinsam ist. Die «Grundform allen Erzählens» ist ein «‘und dann’; eine Formel, die den Abstand von Lyrik und von Drama scharf beleuchtet» (MÜLLER 1947: 10; zit. nach LÄMMERT 1983: 21).

HILLEBRAND (8 f.) macht mit Recht darauf aufmerksam, dass die epische Zeit eine quantifizierbare Grösse ist, während sich der erzählte Raum nicht nach Metern und Kilometern bestimmen lasse, was auch wenig zum Verständnis eines Textes beitragen würde. Anders verhält es sich bei der Zeit, weil das «ablösbare Zeitgerüst des Epischen über alle Epochen hin und bei aller Verschiedenartigkeit der Anwendung auch immer von derselben Beschaffenheit» ist. Im Gegensatz zum Raum als «Ausdrucksträger des Subjektiven» lässt sich Zeit objektivieren und in ein typologisches Schema fassen, das Vergleiche möglich macht und als Ansatzpunkt für eine Interpretation von Nutzen ist. So stützt sich

STANZEL (1974: 56 ff.) – um ein Beispiel für die Vergleichbarkeit von Zeitgerüsten zu geben – auf LÄMMERT (1. Aufl. 1955, 1983⁸: 35 ff.), dessen erste Typenreihe auf der Skala von ‘Krisengeschichte’ (kurze erzählte Zeit) bis ‘Lebensgeschichte’ (lange erzählte Zeit) angesiedelt ist. Setze man erzählte Zeit und Erzählzeit zueinander in Beziehung, zeige sich in *Tom Jones*, dass 20 Jahre Lebensgeschichte in etwa einem Viertel des gesamten Buches, die drei Wochen vor der Heirat hingegen in den übrigen drei Vierteln erzählt würden, womit die Gewichtung angezeigt, das Werk der ‘Krisengeschichte’ zuzuordnen sei. Als Beispiel für eine ‘Lebensgeschichte’ nennt STANZEL den *Grünen Heinrich*. Mit einer Anordnung auf der Typenreihe sei nun einer Interpretation «bereits ein wichtiger Fingerzeig gegeben» (STANZEL 1974: 58). Hingegen gewinnen wir wenig beim Vergleich von Räumen, «der Zauberberg ist kein Montsalvage unter veränderten Vorzeichen» (HILLEBRAND 1971: 9). Zusammenfassend könnte festgehalten werden: die Semantik des Raumes ist auf der symbolischen, metaphorischen, emotionalen Ebene angesiedelt, während beim Zeitgerüst die formale Konstellation Bedeutung bewirkt.

2.2.2. Erzählzeit und erzählte Zeit

Gestützt auf ältere Untersuchungen (LUKACS, FORSTER, MUIR, KOSKIMIES u. a.) hat Günther MÜLLER Ende der vierziger Jahre die Begriffe **Erzählzeit** und **erzählte Zeit** geprägt.³⁴ Die Erzählforschung gewann mit diesen Kategorien ein nützliches Instrumentarium für die Analyse von ‘Bauformen des Erzählens’. In neuerer Terminologie wird auch etwa die **Lesezeit**, **Textzeit**, **Diskurszeit** der **Aktzeit** gegenübergestellt, und MAATJE (1964) spricht in Anlehnung an WELLEK/WARREN (1963) von einer **Fabelzeit** (Dauer der erzählten Ereignisse) und einer **Sujetzeit** (deren Anordnung im Text). Es handelt sich also um mit der Verfeinerung des Instrumentariums einhergehende terminologische Präzisierungen, welche beinhalten, dass die Erzählzeit nicht mit der Zahl der dafür benötigten Druckseiten verwechselt werden soll und dass es nicht genügt, «die erschlossene Gesamtdauer der erzählten Zeit daraufhin zu betrachten, ‘was denn von dieser Zeitstrecke wirklich zur

³⁴ MÜLLER 1947, 1948 und 1950.

Darstellung kommt'», sondern wesentlich ist, «**wie** die dargestellte Zeit in der Erzählung **erscheint**» (JAUSS 1955: 36; Hervorh. durch den Autor). Zu diesem **Wie** müssen hier ein paar einführende Hinweise genügen³⁵.

Im Gegensatz zum Drama, das ein Geschehen tendenziell in seiner realen Dauer und in chronologischer Reihenfolge abbildet, kann ein erzählender Text verschiedenartig von dieser Weise der Wiedergabe abweichen. Für gewisse Partien kann die Erzählzeit der erzählten Zeit entsprechen, die Erzählzeit kann zweitens von der erzählten Zeit überschritten, drittens unterschritten werden (LÄMMERT 1983: 83; 1) **zeitdeckendes**, 2) **zeitdehnendes**, 3) **zeitraffendes** Erzählen; Grenzfall des letzteren: **Aussparung**, **Erzählsprung**). In der Regel wechselt nun das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit im Laufe einer Erzählung ständig, so dass durch die Handhabung eines unterschiedlichen Erzähltempos eine (rhythmische) Gliederung entsteht. Es «heben sich bestimmte **Phasen** heraus, die durch Übereinkunft von relativ geringer Zeiterstreckung und relativ einlässigem Erzählen die Sammelbecken der erzählten Einzelereignisse darstellen» (ebd., 73; Hervorh. durch den Autor). Gewisse Geschehensabläufe werden demnach vom Erzähler als wichtiger und des ausführlichen Erzählens würdig, andere als weniger wichtig erachtet, deshalb gerafft erzählt oder übergangen, was allein schon zeigt, wie die «Erzählzeit (Diskurs-Zeit) die im narrativen Text wiedergegebene Wirklichkeit **interpretiert**» (SCHWARZE 1985: 156, Anm. 18; Hervorh. L. W.). Zusätzlich muss das Augenmerk gerichtet werden auf die Häufigkeit von Phasen, auf Wiederholungen, auf die Korrelation (Parallelsetzung/Kontrastierung), auf ihre Stellung im Werk, auf ihr Einhergehen mit der äusseren Bucheinteilung usw. usf. (LÄMMERT: 73 ff.). Nebst solchen Hervorhebungen mittels Phasenbildung, durch welche die Linearität des Handlungsverlaufs noch nicht angetastet zu werden braucht, können durch **Umstellungen der Chronologie** u. a. Vordergrund-Hintergrund-Relationen erstellt, Spannung erzeugt, Kausalitätsbeziehungen errichtet, vorgetäuscht, verdeckt werden. Im **mehrsträngigen Erzählen** sprechen wir von einer **Gegenwartshandlung** und einer oder mehreren **Vorzeithandlungen**. Mehrere Vorzeithandlungen können dabei gleichzeitig verlaufen oder unter-

³⁵ Vgl. im übrigen die zitierte Literatur. Zur neueren Zeitdiskussion vgl. auch GENETTE 1972 und 1983; RICŒUR 1983–1985.

einander wiederum in einem Vor- und Nachzeitigkeitsverhältnis stehen. Die Verbindung der Handlungsstränge, gemäss LÄMMERT **Verknüpfung**, kann **additiv** (epische Anreicherung, Welthaltigkeit), **korrelativ** (Wiederholung, Analogie/Kontrast) oder **konsekutiv (kausal)** (Ursache-Folge-Gesetz) gestaltet sein. Je nach Stellung im Text hat die Vorzeithandlung voraus- oder rückwärtsweisende Funktion, steuert sie die Leser Erwartung oder deckt im nachhinein Zusammenhänge auf.

Zeitliche Umstellungen können aber in jedem, also auch im **einsträngigen Erzählen** vorgenommen werden. LÄMMERT spricht von **Rückwendungen** und **Vorausdeutungen**. Als feste Formen der Rückwendung (die Stellung im Werk ist vorgegeben) nennt er die **aufbauende** (Erzähleinsatz 'in medias res'; Vorgänge, die zur gegenwärtigen Situation geführt haben, müssen dem Leser in einem zweiten Schritt mitgeteilt werden) und die **auflösende** Rückwendung (Erzählschluss; Vorgänge, die ein volles Begreifen des Geschehens ermöglichen, werden aufgespart) (104 ff.; zu den **eingeschobenen Rückwendungen** vgl. 112 ff.).

Der Unterschied zwischen Vorzeithandlung und Rückwendung dürfte klar sein. «Beginn einer Vorzeithandlung bedeutet (. . .) Wechsel der Handlungsebene» (z. B. Binnen- und Rahmenhandlung), «Beginn einer Rückwendung dagegen Ausweitung der Gegenwartshandlung durch Hineinnahme von Vergangenheit» (z. B. Erinnerungen an vorangegangene Ereignisse) (LÄMMERT: 102).

Einer Umstellung der Chronologie, welche Vergangenes erst zu einem späteren Zeitpunkt zur Sprache bringt, steht die Vorwegnahme der Zukunft, die **Vorausdeutung** entgegen. Ob diese als **zukunfts gewisse** (ebd., 143 ff.) oder als **zukunftsungewisse** (175 ff.) erscheint, hängt, sofern vom Erzähler geäußert, von dessen Standort ab. Steht er ausserhalb des Geschehens und erzählt er es als für ihn vergangen, ist er in der Lage, den Ausgang zu kennen und im voraus anzukündigen. Zwingt ihn seine eingenommene Position jedoch auf die Ebene der Figuren (in STANZELS Terminologie: **personale** Erzählsituation), kann er über die Zukunft so wenig wissen wie diese selbst, d. h. wie Menschen in der Lebenswirklichkeit. Vorausdeutungen seitens der Figuren sind an sich immer ungewiss, der Erzähler hat aber die Möglichkeit der Einflussnahme, entweder durch direktes Eingreifen (u. U. sagt schon ein Titel einiges aus), durch die Art der Verkündigung (z. B. gekoppelt mit Naturereignis, Wunder) und durch die Umstände der Verkündigung (z. B. Wiederholung von Vorausdeutungen) (LÄMMERT: 179 ff.).

Noch sind nicht alle Möglichkeiten «wie die dargestellte Zeit in der Erzählung **erscheint**», genannt, die darin enthaltene sinnstiftende Kraft ist aber bereits evident. **Story** und **plot** (**Geschichte** und **Fabel**) sind keine eindeutigen bzw. einheitlich verwendeten Termini. Wenn jedoch FORSTER (zit. nach LÄMMERT: 25) als Beispiel für den von ihm gemeinten Begriffsinhalt anführt: «‘The king died and then the queen died’ is a story. ‘The king died, and then the queen died of grief’ is a plot», so macht das die sinnstiftende Kraft eines Ordnungsgefüges recht anschaulich. Das (sukzessive, aber nicht notwendigerweise chronologische) Anordnen der Ereignisse der **Geschichte** auf der narrativen Achse stellt Zusammenhänge her, die etwas bedeuten. Ein solcher Zusammenhang kann sein ‘of grief’. Die «Prinzipien der **Andeutung** und der **Auswahl**» seien für jede Art sprachlicher Weltdarbietung verbindlich (LÄMMERT: 22; Hervorh. durch den Autor), in der Erzählkunst ist dieses Prinzip sehr greifbar im Bezug von Erzählzeit und erzählter Zeit (ebd., 23). So erweist sich das Zeitgerüst als fabelbildende und sinnstiftende Kraft ersten Ranges.

2.2.3. Erzählzeit ohne erzählte Zeit

Es wurde zwischen Gegenwarts- und Vorzeithandlung unterschieden, ohne bislang auf eine dritte Zeitschicht, die Erzählergegenwart, einzutreten. In dieser befinden wir uns, sobald der Erzähler urteilend oder kommentierend direkt ins Geschehen eingreift. Im Grunde genommen sollte die Erzählergegenwart nicht mit einer ‘Autorengegenwart’ vermennt werden, nun macht es aber den Eindruck, als würde in bündnerromanischen Texten der Erzähler sich nicht nur oft einschalten, sondern auch oft die Meinung des Autors vermitteln. Das Verhältnis zwischen Autor und Erzähler kann hier jedoch keiner Analyse unterzogen werden, so dass wir uns, immer im Bewusstsein des Gesagten, mit dem Terminus **Erzählergegenwart** behelfen müssen.

Gibt der Erzähler seine Meinung oder seine Gedanken zum besten, so begibt er sich in die Nähe des Lesers, was bedingt, dass er der Handlung gegenüber eine verhältnismässig grosse Distanz einnimmt. Die Erzählergegenwart schiebt sich als eine unmittelbarere Zeitebene vor die jeweilige Handlungsgegenwart, welche in den Hintergrund gedrängt wird. Damit ergibt sich eine Abhängigkeit zwischen der

Erzählweise und der Erzähler- (und Leser-)Distanz (LÄMMERT: 86 ff.). Am vordergründigsten erscheint die Handlungsgegenwart bei der **szenischen Darstellung**. Diese strebt nach Zeitdeckung und verlangt eine nahe Erzählerperspektive. Der Figurendialog ist ein typisches Merkmal der szenischen Darstellung. Die Vermittlung durch den Erzähler wird kaum wahrgenommen, ausser durch allfällige 'Regieanweisungen', die dem Leser anzeigen, wer gerade auf welche Art und Weise spricht. Bereits grösser ist die Erzählerdistanz beim **Bericht**, welcher «gleicherweise Mittel zur **Handlungswiedergabe** wie zur **sachlich geordneten Zustandsschilderung**» ist (ebd., 87; Hervorh. L. W.). Die Handhabung der Zeit reicht vom ausführlichen bis knappen Erzählen, überwiegen dürfte aber ein eher rasches Erzähltempo. Szenische Darstellung und Bericht rechnet LÄMMERT zu den **zeitlichen Erzählweisen**. Nimmt jedoch der Erzähler noch mehr Abstand vom Geschehen, stellt er **Betrachtungen, Erörterungen, Reflexionen** an, so vergeht zwar die Erzählzeit, während der Zeitstrom der Handlung unterbrochen wird, die erzählte Zeit still steht. Diese 'Erzählweisen'³⁶ sind nun nicht nur **zeitlos** in ihrer Beziehung zur erzählten Zeit, sie streben auch inhaltlich, als über den erzählten Einzelfall gültige 'Weisheiten', Zeitlosigkeit an und gipfeln in der **Sentenz**, welche den Sinn des Erzählten aus der grössten Distanz **sub specie aeternitatis** zusammenfasst.

Jedes Erzählwerk wird auch erörternde ebenso wie 'lyrische' und 'dramatische' Passagen aufweisen, um jedoch die Gattungszugehörigkeit nicht zu verfehlen, «**muss**» es laut LÄMMERT (21) «die epische Grundkraft des Fortschreitens von Begebenheiten besitzen» (Hervorh. durch den Autor). Es ist in diesem Rahmen nicht möglich, auf Gattungsfragen – sowieso 'ein weites Feld' – einzutreten. Zu Betrachtungen, Erörterungen, Reflexionen sei vermerkt, dass deren Einbringen in die erzählende Literatur eine wichtige Erscheinung der letzten etwa zwanzig Jahre darstellt. Auch wurde, was die 'Kurzgeschichte' betrifft, mit Recht eingeräumt, dass diese eine der «zum Teil schlechterdings nicht rubrifizierbaren Formen der kurzen Prosa ist» (PULVER 1980: 309). Worum es hier aber geht, ist folgendes: Beim Umgang mit bündnerromanischen Prosatexten, welche durchaus mit erzählerischem Anspruch auftreten (Kurzgeschichten, Anekdoten, Reminiszenzen; z. T. Skizzen), entstand

³⁶ LÄMMERTS 'zeitliche' und 'zeitlose Erzählweisen' entsprechen etwa der 'erzählten' und 'besprochenen Welt' in Harald WEINRICHS Tempus-Theorie.

der Eindruck einer Wechselwirkung zwischen Kürze und Länge und 'zeitlosen' und 'zeitlichen' Erzählweisen. Je kürzer der Text, desto mehr Erzählzeit ohne erzählte Zeit, lautet die Hypothese. Das wäre eine genügend interessante Erscheinung, um ein paar Fragen aufzuwerfen. Auch nur annähernd systematische Untersuchungen oder Einzelanalysen zum Zeitgerüst in der bündnerromanischen Erzählkunst fehlen bislang, so dass es im folgenden nur um eine erste, in grossen Zügen vorgenommene Sichtung des Materials gehen kann.

2.2.4. Zeitgerüst und Textumfang

a) Kurz- oder Kürzestform

Der Erzähler besitzt verschiedene Möglichkeiten, den Leser in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken. Die Erzählereinrede ist eine dieser Möglichkeiten. Was nun das Kommentieren, Urteilen, Erörtern angeht, können solche Äusserungen auch einer Figur (dazu gehört auch der fiktive Erzähler einer Geschichte in der Geschichte) in den Mund und/oder in die Gedanken gelegt werden. Sehr offensichtlich – um nur ein Beispiel zu nennen – wurde dieses Verfahren angewandt in der Geschichte *Pichà sü* (Aufgehängt) von Clo Duri BEZZOLA (in: 1984). Ein vierjähriges Mädchen sucht seine Mutter, die – so glaubt es – in der 'Haifisch-Bar' sein könnte. Offenbar wählt es irgendeine Telefonnummer bzw. Zahlenkombination, bekommt zufälligerweise den Ich-Erzähler ans andere Ende der Leitung, und es entfaltet sich ein Gespräch, wie es ein vierjähriges Kind zu führen nicht imstande ist ('Sprachrohrfigur'), welches aber den Leser zu Gedanken über die Verwahrlosung von Kindern anregen soll. Derartige 'Erzählereinreden' spielen sich auf der Handlungsebene ab und werden gekonnter oder weniger gekonnt in alle Erzähltexte eingeschleust. Als Figurenäußerungen besitzen sie nicht dieselbe Verbindlichkeit wie das Raisonement des über der Sache stehenden Erzählers (vgl. dazu auch unten, A.2.2.5.), und sie können uns in diesem Kapitel, in dem wir lediglich nach dem mit Hilfe des Zeitgerüsts einem Text unterlegten Sinn fragen, nicht weiter beschäftigen. Die Zeitschichten können im folgenden nicht in ihren kleinsten Segmenten, sondern nur in grösseren, zusammenhängenden Passagen erfasst wer-

den. Genauere Analysen müssen weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Der bereits genannte Band *A l'ur dal di* von Clo Duri BEZZOLA (1984) enthält eine Reihe von Kurzerzählungen, in denen auf der Ebene der Erzählergegenwart eingebrachte allgemeine (überzeitliche) Betrachtungen und Erörterungen stark in den Vordergrund rücken. Der mit *Massa tard* (Zu spät) überschriebene Text umfasst zwei Druckseiten, die Schilderung der Handlung nimmt nicht ganz vier Zeilen in Anspruch. Nachdem Jon Pitschen den Jahreswechsel ausgiebig gefeiert hat, fällt er am Morgen bei der Heimkehr in den Brunnen.

Am Schluss der Geschichte erwacht er wieder, und es ist «bereits zu spät» (22). Zu spät wofür? Das sagt uns der Erzähler zwischen Anfang und Schluss des Textes (auf 2 Seiten, abzüglich 4 Zeilen): der Neujahrstag als ein 'Leitdatum' wird zum Anlass genommen, ein engadinisches Bauerndorf von einst dem Wintersportort von heute kritisch gegenüberzustellen. Da Jon Pitschen unmöglich so lange (bewusstlos?) im kalten Wasser liegen kann, muss die erzählte Zeit für die Dauer der abschweifenden Reflexion angehalten werden. *L'agent* (4 Druckseiten) handelt vom Besuch eines Versicherungsagenten beim Ich-Erzähler, welcher rückblickend das Geschehen schildert und von diesem Standort aus ('vision par derrière', 'external view point') allerlei Betrachtungen einfließen lässt. In chronologischer Reihenfolge erzählt er zuerst die Vorgeschichte (telefonische Ankündigung bei der Frau des Ich-Erzählers), dann den Verlauf des Besuchs. Vor die Handlungsgegenwart aber schieben sich Gedanken des Erzählers über die Stellung der Frau, den Autoverkehr, den Lärm und Gestank in der Stadt, die Kapitalansammlung bei Banken und Versicherungsgesellschaften, die atomare Bedrohung, alles eingebettet in eine Kritik an der Sucht, sich gegen alles zu versichern, und an der unsympathischen, wie bei einem Automaten ablaufenden Konversationsführung im Dienste einer erfolgreichen Verkaufsstrategie. Es wurden nicht ohne Grund wenigstens einmal die erörterungswürdigen Gegenstände aufgezählt, denn höchst wahrscheinlich hat die starke Erzählerpräsenz etwas damit zu tun.

Mit 99 *Bagatellas* wird eine Sammlung von 'Kurzgeschichten, Träumen und Essays' – so der Untertitel – von Duri GAUDENZ (1988) überschrieben. Es handelt sich vornehmlich um Reminiszenzen, Anekdoten und Skizzen, teils von unterhaltendem Charakter, teils moralisierender Art, ganz im Sinne von 'aut prodesse aut delectare ...'.

Der Text *Il diavelin da las chartas* (Das Spielteufelchen) umfasst eineinhalb Seiten und kann grob in zwei Hälften unterteilt werden. Die Erzählweise etwa der ersten Hälfte ist der **Bericht**, durchsetzt von **beschreibenden** Elementen, also bereits Zeitlosigkeit anstrebbend (vgl. LÄMMERT: 88).

In einer finsternen Spelunke sitzen spät in der Nacht vier Kartenspieler, und wie es im beschriebenen Augenblick zu- und hergeht, so geht es unter Kartenspielern – darauf zielt der Text ab – schlechthin zu und her. In der Mitte der Erzählung erfolgt eine genaue Zeitangabe («Es war soeben Mitternacht vorbei»; 13), und mit dem Erscheinen des Teufels schiebt sich die Erzählerfigur sentenzhaft vor die vergnügten Spieler. «Nun hat der Teufel freie Hand» (14), und etwas weiter unten: «Es war jetzt seine Stunde.» Der Gang der Handlung wird zwar in diesem Fall nicht unterbrochen, aber mehr oder weniger ausgespart, d. h. der Interpretation des Geschehens (dem 'fabula docet') hintangestellt. Zur Sprache kommt das Treiben des Teufels, welches nur aus (erzählerischer) Distanz zu beobachten ist. Mit einem Satz wird schliesslich wieder in die Handlungsgegenwart eingemündet (Heimkehr der Spieler beim Singen der Vögel; 14), und mit dem Hinweis auf eine den heimkehrenden Männern um die Beine streichende schwarze Katze endet die Geschichte.

Eine Durchsicht der Zeitschrift *Litteratura* 9, 1986 (Jubiläumsausgabe), unterstützt über weite Strecken die Ausgangshypothese von einem hohen Anteil an Erzählergegenwart in kurzen Texten. Von Bedeutung sind in dieser Hinsicht auch Erzählungen, die mit einer Sentenz einsetzen (vergleichbar dem einstigen **Proömium**, welches LÄMMERT zu den festen Formen der zukunftsweisen Vorausdeutungen rechnet; 146), um dann die Geschichte als Beweis folgen zu lassen. Der stark autobiographisch geprägte Text *Carolina* von Oscar PEER beginnt so: «Inchün sto avair dit chi nu saja cusgliabel da tuornar inavo al lö da sia giuventüm. Forsa vaiva'l radschun. Ün revair, quai savaina, cuntegna minchatant üna tscherta tristezza. E tuottüna pensaina a noss'infanzia, sco ad ün pajais lontan, chi nu's ha invlidà» (40)³⁷. Eben diesen Ort besucht der Erzähler eines Tages. Die Handlung des

³⁷ «Jemand muss gesagt haben, es sei nicht ratsam, an den Ort seiner Kindheit zurückzukehren. Vielleicht hatte er recht. Ein Wiedersehen, das wissen wir, ist manchmal von einer gewissen Trauer erfüllt. Und dennoch denken wir an unsere Kindheit wie an ein fernes Land, das man nicht vergessen hat.»

Zurückkehrens erscheint äusserst hintergründig, davor schieben sich Betrachtungen und Reflexionen, um abschliessend wieder in eine Sentenz, die Vergänglichkeit der Zeit betreffend, einzumünden. *Il clom da las sainzas* (Der Ruf der Todesboten; vgl. auch Titel als feste Form zukunftsgeisser Vorausdeutungen; LÄMMERT: 143 ff.) von Robert LUZZI setzt ein mit: «La mort nun es racolta, mo bain il sem per nova vita. L'es ün nouv cumanzamaint!» (30)³⁸ Es folgt dann unter Anwendung weiterer Vorausdeutungen, Rückwendungen, Wiederholung der Sentenz, allerdings in den Figurendialog verflochten, die Schilderung des 'Heimgangs' zweier alter Leutchen.

Eine genauere Analyse der im Band *Atras claus e clis* (Durch Zonen und Zäune, 1985) enthaltenen Kurzgeschichten von Vic HENDRY würde wahrscheinlich bezüglich der Zeitschichten ähnliche Resultate zutage fördern. Kurz erwähnt sei die mit *La calumnia* (Die Verleumdung) überschriebene Geschichte. Sie setzt ein 'in medias res' (Maria wird als Diebin bezeichnet), worauf die aufbauende Rückwendung (LÄMMERT: 104 ff.) zu folgen hat, welche ersichtlich macht, wie es zu dieser Behauptung gekommen ist. Etwa die erste Hälfte des zweiseitigen Textes ist der Handlungsgegenwart gewidmet, vornehmlich in Berichtform, bereits aber von kommentierenden Äusserungen begleitet. Die zweite Hälfte besteht nur aus Erzählerkommentar, die erzählte Zeit endet in der Mitte des Textes. Wer sich – um einen letzten Beleg zu nennen – die *Historias da Gion Barlac* (1975) von Theo CANDINAS anschaut, wird ebenfalls feststellen, dass viele Geschichten nicht 'für sich sprechen', sondern sehr stark von Zwischenreden, Erzählerkommentar und Sentenzen durchsetzt sind.

Anhand der angeführten Beispiele, welche zugegebenermassen den Charakter von Stichproben haben, wird dennoch eine starke Tendenz sichtbar, dass zumindest in der Kurz- bzw. Kürzestform der bündnerromanischen Erzählliteratur nicht nur die 'epische Grundkraft des Fortschreitens' kein wesentliches Merkmal ist, sondern dass die Erzähler/Autoren die Möglichkeiten, welche die fabelbildende Kraft des Zeitgerüsts anbietet, nicht nutzen, um Zusammenhänge herzustellen, die etwas bedeuten. Zwar erwähnen sie, wie GOTTSCHED es in seiner *Critischen Dichtkunst* (1730) bereits gefordert hat, 'einen lehrreichen moralischen Satz', und ersinnen sich dazu eine «Begebenheit, worin eine

³⁸ «Der Tod ist keine Ernte, sondern Same für neues Leben. Er ist Neubeginn!»

Handlung vorkommt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt», glauben jedoch, den Satz auch noch hinschreiben zu müssen. Inwieweit ist das eine bündnerische Eigenart? Betrachtet wurden lauter neuere Texte, weil der Schwerpunkt der Prosa-Produktion etwa seit den siebziger Jahren bei der 'Kurzgeschichte' liegt, dadurch am meisten Material zur Verfügung steht. Die ältere Kurzprosa aber (vornehmlich Anekdoten, Reminiszenzen, Schilderung lehrhafter Begebenheiten) dürfte kaum zu einer grundsätzlichen Falsifizierung der Hypothese führen.

Seit geraumer Zeit übt zweifelsohne der deutsche Sprachraum den grössten Einfluss auf das Bündnerromanische aus. Ein Übergang von der Novellenform zur Kurzgeschichte wurde in Deutschland im 19. Jahrhundert vorbereitet, aber erst von den Naturalisten vollzogen (DODERER 1973: 73 ff.). Darauf konnte nach 1945 (ganz 'Kahlschlag-Periode' war die Epoche bekanntlich nicht) weiter aufgebaut werden. Die wegweisenden Texte erschienen in den fünfziger und frühen sechziger Jahren. 1962 gab Peter RÜHMKORF die nachgelassenen Kurzgeschichten von Wolfgang BORCHERT unter dem Titel *Die traurigen Geranien* heraus. In der Schweiz erschienen zwar 1960 Kurt MARTIS *Dorfgeschichten*, die «literarische Legitimation der Kurzprosa» (PULVER 1980: 308) erfolgte aber erst mit den von der 'Gruppe 47' preisgekrönten Texten *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964) von Peter BICHSEL. Die weitere Entwicklung lässt sich zu einem guten Teil an Titeln von Büchern von Heinrich WIESNER ablesen: nach den *Lakonischen Zeilen* (1965) folgten die *Lapidaren Geschichten* (1967) bis zu den *Kürzestgeschichten* (1980).

Diese Texte haben auch in Romanischbünden Wirkungen gezeigt, eine literaturvergleichende Untersuchung könnte Antworten auf die hier aufgeworfenen Fragen geben. Eine der möglichen Erklärungen dürfte soziologischer Natur sein. Erzählzeit ohne erzählte Zeit beinhaltet – deshalb das GOTTSCHED-Zitat – nebst anderem als einen in unserem Fall nicht unwesentlichen Faktor **Belehrung** und entspringt einem **pädagogischen Auftrag**. In einer Kleinliteratur fühlen sich nun einmal mehr Leute veranlasst (Spracherhaltung) oder werden gar dazu aufgefordert (Literaturbetrieb), sich dichterisch zu äussern bzw. nützlich zu machen und ein Stück Weltanschauung einem verhältnismässig gut bekannten Publikum (= kleine Distanz zwischen Autor/Erzähler und Leser) zu vermitteln. Die vorgestellten Texte sprechen über Probleme

der modernen Welt (BEZZOLA), Probleme des Zusammenlebens, der Sozialstruktur (HENDRY, CANDINAS), über allgemein menschliche Anliegen, 'conditio humana' (PEER, LUZZI), geben sich als moralische Unterweisung (GAUDENZ).

Nun ist auch bei BICHSEL, MARTI, WIESNER eine erzieherische, besser vielleicht: bewusstseinsweiternde Komponente nicht ganz von der Hand zu weisen, hat aber der Komparatist Fritz ERNST einmal die Schweiz literarisch für 'mehr meinender als gestaltender Begabung' gehalten (zit. nach PULVER 1980: 237), so wäre es interessant zu erfahren, ob das für die Kleinliteratur dieses Landes in besonderem Ausmass Gültigkeit hat. Unabdingbar wäre es natürlich, diese Frage anhand vergleichbarer Gegenstände zu klären, unter Umständen könnte sich der hohe Anteil an Meinen statt Gestalten als ein Charakteristikum für Literaturen mit regionaler Reichweite schlechthin herausstellen.

b) Längere Erzähltexte

Darunter fallen zum grössten Teil Texte mit einem Umfang von etwa 20 bis 50 Seiten. Zusammenhängende Erzählwerke von 100 bis 200 Seiten sind bereits selten, und zu Cla BIERTs *La müdada* wird in einer Literaturgeschichte (UFFER 1980: 286) eigens vermerkt, es sei «mit seinen 380 Seiten der bis jetzt umfangreichste rätoromanische Roman». 'Länger' wird daher lediglich im Vergleich zu den im vorangehenden Kapitel behandelten Texten (ca. 1 bis 5 Seiten) verwendet, der Hauptanteil der bündnerromanischen Erzählliteratur muss aber gesamthaft gesehen der Kurzform (Kleinform), nicht der Langform (Grossform) zugerechnet werden. Das kann nicht ohne Einfluss auf strukturelle Aspekte sein.

Ausgegangen wurde von einem sinnstiftenden Potential der Anordnung der Ereignisse auf der narrativen Achse, und beobachtet wurde in der ganz kurzen Prosa eine starke Tendenz, den Sinn nicht auf der Ebene der Handlungsgegenwart, sondern auf der Ebene der Erzählergegenwart einzubringen. Diese Behauptung lässt sich ohne weiteres überprüfen und mittels Analyse der Zeitschichten³⁹ numerisch belegen. Die

³⁹ Eine andere Möglichkeit zur Analyse des Verhältnisses von 'erzählen' vs. 'besprechen' bietet die Tempus-Theorie von Harald WEINRICH.

direkten Erzählereinreden nehmen in längeren Werken bedeutend weniger Erzählzeit in Anspruch, ein Verhältnis zwischen Kommentar und Geschehensdarbietung auch schon von 1:1 ist in einem längeren Text ganz ausgeschlossen. Nun sei nochmals klargestellt, dass ein geringerer Anteil an Erzählereinreden nicht unbedingt ein Zurücktreten der Erzählerfigur bedeuten muss. Der Erzähler hat andere Mittel, sich ins Spiel zu bringen.

Rufen wir uns noch einmal die möglichen 'Bauformen des Erzählens' in Erinnerung, so muss gleich zu Beginn festgehalten werden, dass die bündnerromanische erzählende Literatur sich in ganz traditionellen Bahnen bewegt. Aufgrund der Beziehung zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit gelangt LÄMMERT zu Grundtypen des Erzählens, welche er auf drei Typenreihen anordnet (35 ff.). Eine davon wurde bereits erwähnt. Je nachdem, ob der ganze Lebenslauf oder nur ein entscheidendes Ereignis innerhalb des Lebens einer Figur zur Darstellung gelangt, handelt es sich um den Typus **Lebensgeschichte** oder **Krisengeschichte**. Die zweite Typenreihe reicht vom **einsinnigen Durcherzählen** der Geschichte über die chronologische **Umstellung von Grossabschnitten** zur **Ausfächerung und Verzweigung** in Einzelverläufe bis zur völligen **Aufsplitterung** «in ein Kaleidoskop von Einzelverläufen und Begebenheiten» (ebd., 39).

Die dritte Reihe schliesslich umfasst eine Skala von reiner **Geschehensdarbietung** bis zum **Dominieren anderer Erzählelemente**. Überwiegen dürfte im Bündnerromanischen die 'Krisengeschichte', am häufigsten wird einsinnig durcherzählt, oder es werden einfache Formen der Umstellung benützt, und bei der dritten Typenreihe verhält es sich so: falls nicht das äussere Geschehen die Erzählzeit weitgehend ausfüllt, stehen die Erzählerkommentare an erster Stelle der 'andern Erzählelemente'. Zum Teil befinden sich vermutlich die angewandten Grundtypen in Abhängigkeit zur in dieser Literatur fast ausschliesslich vorkommenden Kurzform. Gerade das Ausbreiten eines ganzen Lebenslaufs oder gar von Lebensläufen über mehrere Generationen hinweg bedarf der Langform, des Romans. Nebenbei sei bemerkt, dass aber auch der 'umfangreichste rätoromanische Roman' nicht dem Typus 'Lebensgeschichte' zuzuordnen ist, sondern eine entscheidende, verhältnismässig kurze Lebensphase des Helden zeigt. Ebenso scheint es sich mit den wenigen andern Romanen dieser Literatur (Gion DEPLAZES, Toni HALTER; ca. 200 bis 250 Seiten) zu verhalten. Überhaupt ergibt sich bei

einer langen erzählten Zeit, die in einer kurzen Erzählzeit abgehandelt wird, ein «sehr zerklüftetes Erzählgerüst» (LÄMMERT: 30). Ein Beispiel dafür ist *Ura e lavura* von Babina PFISTER-LERCHI (o. O. u. J.). Die Erzählung wird als 'Roman engiadinais' bezeichnet. Auf 47 Seiten werden 30 bis 35 Jahre erzählte Zeit abgehandelt, wobei zwangsläufig die der Intention ('Geld macht nicht glücklich') dienlichen Geschehensmomente durch die Aussparung oder sehr summarische Erfassung des grössten Teils der betreffenden Zeitspanne eine ganz besondere Akzentuierung erfahren.

In welchem Ausmass Gross- oder Kleinform an der Handhabung der Geschehenschronologie beteiligt ist, ist schwer zu sagen, komplizierten Formen von Umstellungen dürfte sich die Kleinform aber widersetzen. In der bündnerromanischen erzählenden Literatur kommen sie jedenfalls kaum vor. Am häufigsten dürften jene Formen sein, von denen VOGT (1986: 237) schreibt, dass sie «auch für traditionelle Erzählliteratur so typisch sind, dass LÄMMERT 1967 sie als feste 'Baupformen des Erzählens' systematisieren konnte: die Rückwendungen und Vorausdeutungen».

Die Rückwendungen scheinen in erster Linie eine aufbauende Funktion zu haben, d. h. es werden der Gegenwartshandlung vorangegangene Ereignisse so weit nachgeholt, dass der Leser verstehen kann, wie es zur betreffenden Situation gekommen ist. Auch die Verknüpfungsart zwischen Vorzeit- und Gegenwartshandlung im mehrsträngigen Erzählen – davon wird noch die Rede sein – ist vielfach eine konsekutive (kausale), so dass man versucht ist, von einer Poetik des 'So-kam-es-Dass' zu sprechen. Mitunter ist der Erzähler auch genötigt, den Leser über gleichzeitig verlaufende Ereignisse auf verschiedenen Schauplätzen zu unterrichten, was sprachlich nacheinander geschehen muss.

In der Erzählung *Tani* von Flurin DARMS (in: 1985; dt. in: 1987) stellt der Erzähler alternierend das gleichzeitig ablaufende Geschehen auf dem Dorfplatz bzw. Marktplatz mit Zirkus und im Haus einer armen Witwe dar. Nebst einer aufbauenden ist in diesem Fall auch eine kontrastierende Funktion enorm wichtig.

Es versteht sich von selbst, dass sowohl Erzählereinreden wie zeitliche Umstellungen nur von einem 'external view point' aus vorgenommen werden können. Dazu in der Lage ist nur der auktoriale Erzähler oder der Ich-Erzähler, der über für ihn Vergangenes berichtet, ein

Erzähler also, der sich den Figuren der Handlungsgegenwart gegenüber in einem Informationsvorsprung befindet. Nun gibt es verschiedene Abstufungen, dieses Mehrwissen auszuspielen, und der Standort kann bis zu einem 'Olympian point of view' gesteigert werden. Gemäss LÄMMERT (142) ist die zukunfts-gewisse Vorausdeutung ein sicheres Kriterium für den Überblick des Erzählers über den gesamten Verlauf des Geschehens.

Eine systematische Analyse der zukunfts-gewissen Vorausdeutungen in der bündnerromanischen Erzählliteratur würde ein exaktes Bild nicht nur des vom Erzähler eingenommenen (und fingierten) Informationsstandes, sondern auch über die Art, diesen Informationsstand zu verwerten, erbringen. Es ist gut denkbar, dass die zukunfts-gewisse Vorausdeutung des Erzählers die häufigste in dieser Literatur vorkommende chronologische Umstellung ist. Aufschlussreich wäre schon das Studium der Titel, Vorreden, der vorangestellten Motti und der atmosphärischen Einstimmungen am Erzählanfang.

Dem Text *L'amur da Nina* (Ninas Liebe) von Angiolina VON-MOOS wird ein Motto vorangestellt, welches besagt, es werde mit Freude entschädigt, wer die Bürde des Bruders trage. Im ersten Satz erfahren wir gleich von einem kühlen Novemberwind, der über den alten Friedhof weht. Wir lesen vom 'letzten gelben Laub', vom 'Sterben der Natur', schliesslich auch von einem immer noch knospentragenden Rosenstock beim Grab einer Frau (1). Dass es sich dabei um Ninas Grab handelt, darüber kann schon nach einer Seite Text nicht der geringste Zweifel bestehen, dass Nina an der Erfüllung ihrer Pflicht, den Nächsten zu lieben, gestorben ist, lässt sich erahnen. Der Leser ist bereits gefangengenommen, er möchte wissen, wie es dazu gekommen ist, womit eine wichtige Funktion der Vorausdeutung genannt ist: sie erzeugt – wenn nur als Andeutung preisgegeben – Spannung. Eine zukunfts-gewisse Voraussage des Erzählers hingegen, welche als Bestimmtheit geäussert wird, hat kommentierenden, erläuternden, erörternden Charakter. Sie gehört der Erzählergegenwart an und ist als Unterhaltung mit dem Leser und als Distanznahme vom Geschehen aufzufassen. Beim Studium der zukunfts-gewissen Vorausdeutungen müsste daher zwischen Andeutung und bestimmten Aussagen unterschieden werden. So weit es hier überblickbar ist, pflegen bündnerromanische Erzähler eher erst im nachhinein zu kommentieren, nicht aber ihr Mehrwissen zum vornherein schon vollumfänglich mit dem Leser zu

teilen. Sie verhalten sich demnach vornehmlich **situationsüberlegen**⁴⁰, nicht nur gegenüber der Figur, sondern auch gegenüber dem Leser, setzen sich durch vorgespielte Allwissenheit gewissermassen von ihm ab. Ein Strukturelement, das im Umgang mit bündnerromanischer Literatur auffällt, ist das der **Wiederholung**. Gleiches oder Ähnliches pflegt mehrmals zu geschehen, oder ein einziges Ereignis wird mehrmals erwähnt, wobei in der Regel jede Wiederholung den im Text liegenden Sinn verdeutlichen soll⁴¹. Auch im Rahmen der Vorausdeutungen nehmen solche Häufungen eine wichtige Funktion ein: mit jeder Wiederholung erhöht sich für den Leser die Wahrscheinlichkeit auf Erfüllung der zu erwartenden Ereignisse. Selbst bei den ungewissen Vorausdeutungen hat der Erzähler mit der Wiederholung ein Mittel zur Hand, allfällige Zweifel über die Richtigkeit einer Ankündigung aus dem Weg zu räumen. Treten Ahnungen oder Träume gehäuft auf, kann eigentlich nur noch dichtungslogisch von Ungewissheit die Rede sein. Gibt sich der Erzähler informiert und deutet er dem Leser den Ausgang immer wieder an, kommt ein didaktisches Moment hinzu: der Erzähler lenkt aus seiner überlegenen Position heraus den Leser schrittweise dem Ende entgegen. Je lenkungsbedürftiger der Leser, desto grösser wird der Abstand zwischen ihm und dem allwissenden Erzähler. In *L'amur da Nina* beispielsweise wird Ninas Tod bzw. die Situation, dass jemand heimkehrt und jemand soeben gestorben ist (am Schluss ist es Not Festa, der heimkehrt und seine Verlobte nur noch tot vorfindet), verschiedentlich vorweggenommen, wobei der Tod der betreffenden Figuren seinerseits wiederum Schatten vorauswirft.

Überaus reich an wiederholten Vorausdeutungen ist *La Borgia dil tschëss* (Der Adlerhorst) von Gion DEPLAZES (1976). HARTMANN (1984: 6) bemerkt sehr richtig: «Wiederholungen wollen erkannt sein», und er verweist auf Thomas MANNs «sehr arrogante Forderung» (...), den *Zauberberg* zweimal zu lesen, und daher seine Rede von der 'doppelten

⁴⁰ Terminologie nach FÜGER 1972, der drei Informationsstände des Erzählers unterscheidet: **situationsüberlegen** (Erzähler weiss mehr als Figur), **situationsadäquat** (Erzähler weiss gleich viel wie Figur), **situationsdefizitär** (Erzähler weiss weniger als Figur).

⁴¹ Vgl. auch das Leitmotiv; als Beispiel dazu könnte von TRUOG-SALUZ *Bapsegner testard* dienen, wo ein 'Sprung in der Tischplatte' zuerst immer wieder auf den Bruch zwischen den Eheleuten vorausdeutet, dann den Abgrund ('chafuollezza'; S. 59) zwischen ihnen symbolisiert.

Optik', vom Erzählen für 'die Gröbsten und die Feinsten'». Für die Gröbsten ist *La Borgia dil tschéss* keineswegs, und das ganze Netz von Vorausdeutungen kann bei der ersten Lektüre nicht überblickt werden. In diesem knapp 200 Seiten umfassenden narrativen Text spielt sich – um es kurz zu sagen – vor der die inneren Vorgänge reflektierenden Kulisse kriegerischer Auseinandersetzung ein Kampf zwischen Luft und Boden ab. Im ausklingenden 18. Jahrhundert kehrt Luregn aus französischen Diensten in sein bündnerisches Heimatdorf zurück. Die dort ansässige Valentina verliebt sich in ihn, weiss die Hochzeit einzufädeln, und nach knapp drei Jahren kommt ein Sohn zur Welt. Während des Durchmarsches der Russen unter General Suworow gerät Luregn in deren Gefangenschaft, kann sich jedoch daraus befreien und seine Dorfgenossen vor völliger Ausplünderung bewahren. Im allgemeinen Tumult läuft der etwas über drei Jahre alte Valentin, das Kind von Valentina und Luregn, weg und wird nie wieder gefunden. Luregn stellt den Adlern nach, in der Meinung, sie hätten das Kind geraubt. Der Fund von Valentins Schuh beim Dachsbau belehrt ihn aber eines besseren. Gleich zu Beginn, dann immer wieder, wird Luregn leitmotivisch mit dem Adler in Verbindung gebracht. Zwar nicht buchstäblich ein Herr der Lüfte, fühlt er sich doch zu Höherem berufen. Während der russischen Belagerung beginnt sich ein Wandel anzubahnen, und der Fund des Schuhs im Erdreich statt im Reich der Lüfte bringt Luregn auf festen Boden. Das braucht am Erzählschluss nicht mehr gestaltet, sondern lediglich noch angedeutet zu werden, da implizit alles bereits gesagt ist (vgl. dazu LÄMMERT: 153 ff.; Die abschliessende Vorausdeutung). Gemeint ist die Versöhnung zwischen Luregn und Valentina, sein Entgegenkommen ihr gegenüber. Die Ursache des Auseinanderlebens war Luregns Weigerung gewesen, sein tägliches Brot der Scholle abzuringen. Sich als freier Mann fühlend und mit den Ideen der Französischen Revolution im Kopf betreibt er politische Aufklärung, ernährt sich und die Seinen von der Jagd, so gut es eben geht, was ihm mangelt, nimmt er gern vom bäuerlichen Betrieb des Schwiegervaters, wo Valentina tüchtig mithilft, und er tut, als wüsste er nicht, woher es käme. Der Text ist in drei Teile gegliedert. Der erste Teil erstreckt sich über eine erzählte Zeit von knapp zwei Jahren, welche auf nicht ganz 60 Seiten abgehandelt wird. Erzählt werden die Ereignisse von der Begegnung zwischen Valentina und Luregn nach dessen Heimkehr aus Frankreich und die darauf bald folgende Hochzeit

bis zur Ankündigung Valentinas, sie erwarte ein Kind. Es werden etwa vier Jahre übersprungen, dann wird mit der Erwähnung des durch französische Truppen verursachten Klosterbrandes von Disentins (Mai 1799) auf das Geschehen der zweiten, zentralen Phase vorausverwiesen (7 Seiten), für die Schilderung von Luregns Gefangennahme, seine Befreiung, Einmarsch, Quartiernahme der Russen in Pigniu, deren Vertreibung (Oktober 1799), die familiäre Tragödie, die sich in diesen fünf Tagen abspielt, werden 86 Seiten benötigt. Der dritte Teil handelt auf knapp 40 Seiten von der Suche nach Valentin im Herbst 1799 und Frühjahr 1800. Es kann, dem Verhältnis zwischen erzählter und Erzählzeit nach zu schliessen, kein Zweifel darüber bestehen, wo der Sinn des Textes zu suchen ist. Die ernste Bedrohung von aussen bringt den stolzen Luregn zur Besinnung und lehrt ihn die Heimat – dazu gehört das Bauerntum – erst richtig schätzen. «War auch Paris die Stadt seiner Träume, so blieb trotz allem Pigniu seine Wiege – und die Wiege von seinem Valentin» (106), denkt Luregn auf der Flucht vor den Russen und auf dem Weg, seine Dorfgenossen vor deren Einmarsch zu warnen. Hatte sich Luregn früher immer geweigert, auf dem Feld und im Stall mitzuhelfen, so packt er jetzt, ohne zu murren, mit an (119 f.). Im Verlaufe der Belagerung nimmt 'Adler' plötzlich eine andere Bedeutung an. Der Vogel erscheint nicht mehr nur als ein König der Lüfte, sondern als ein Räuber fremden Eigentums, als das, was Luregn schon immer war, ass er doch, der sich nicht unterjochen lassen wollte, ungeniert das Brot des Schwiegervaters. Bis kurz vor dem Abzug der Russen tritt 'Adler' nur im Zusammenhang mit dem stolzen Luregn auf, andere Männer (Rivalen) werden 'sprer' ('Habicht'; 26, 83) genannt. Wie aber Luregn den russischen Koch mit 'seiner Valentina' in den Armen überrascht, erscheint ihm das, «als ob ein Adler ein Lamm in seinen Klauen hielte» (151). Doch bevor Luregn gänzlich die Lüfte dem Adler überlässt und sich mit dem Boden begnügt, muss er auch noch – durch seine Schuld; er hätte auf ihn aufpassen sollen, statt 'Politik zu machen' – seinen Sohn verlieren. Eine eingehende Erörterung der meist wiederholt auftretenden Vorausdeutungen müsste einer Einzelanalyse des Werks vorbehalten bleiben. Dabei wäre es sehr lohnend, schon nur die Stellen, bei denen der Adler genannt wird (auf über 40 Seiten), zusammenzustellen. Die zentrale Erzählphase wird mit der Schilderung des Spiels zwischen Vater und Sohn eingeleitet (68 ff.). Dabei kommt es zu einem Gespräch über Bauer und Jäger: der kleine Valentin möchte

Kühe haben wie der Grossvater, während Luregn die Vorzüge der Gemen preist. Nun tut Luregn spielenderweise, als raube der Adler eine Gemse, was das Kind ängstlich mit «böses Kätzchen» quittiert (69). Dann will Luregn auf die Jagd gehen, obwohl noch nicht einmal die Kartoffeln ausgegraben sind. Das hat eine Auseinandersetzung mit Valentina zur Folge. Luregns Bemerkung, besser als im Boden seien die Kartoffeln nirgends aufgehoben (75), deutet auf die Plünderung durch russische Soldaten voraus. Luregn geht, Valentin versucht ihn zurückzuhalten (77 f.), eine Situation, die sich wiederholen wird, bevor das Kind weg und in den Tod läuft (140 f.). Luregns ungutes Gefühl auf der Jagd, das Bild des heulenden Knaben vor Augen, verweist auf die kommende Katastrophe, wobei Vorzeichen für den Todesfall und für die unliebsame Begegnung mit den Russen teilweise gekoppelt auftreten, immer wieder, insbesondere in den Kapiteln VI bis VIII. Das Auffinden der Schuhe beim Dachsbau wird angedeutet durch ein Jagderlebnis Luregns, bei dem er glaubt, in der Höhle den Tod finden zu müssen (35 ff.), dann durch den wiederholten Hinweis auf Luregns Schuhwerk beim Aufstieg zum Adlerhorst, um Rache zu nehmen für den vermeintlichen Kindesraub (siebenmal auf den Seiten 174–190). Eine erste Andeutung auf Luregns Verachtung des Bauernstandes findet sich gleich zu Beginn der Erzählung (5 f.). Kurz darauf begegnet er, «in voller Montur daherspazierend» zum ersten Mal seinem Gegenspieler, dem Repräsentanten des Bodens: gemeint ist der reiche Bauer Bistgaun pign (11 f.). Bereits am Hochzeitstag kündigen sich die Divergenzen zwischen dem Bauern Clau Antoni, Valentinas Vater, und seinem Schwiegersohn an (23). Solche Hinweise bzw. die Darstellung von Konfrontationen werden reichlich wiederholt, bis sich während der russischen Besetzung Luregn und Bistgaun pign plötzlich einig sind (149). Wie Luregn am Schluss der Erzählung die Sinnlosigkeit seines Racheakts an den Adlern einsieht, sagt er vor sich hin: «Für dich ist die Luft, was für mich der feste Boden ist» (187). Mit diesen wenigen Angaben ist nur ein kleiner Bruchteil von zukunfts gewissen Vorausdeutungen des Erzählers aus diesem Text genannt, dessen Verweisungsgerüst ganz beachtlich ist, und auch ein Leser, der nicht jede Andeutung wahrnimmt, muss unweigerlich merken, dass da ein Erzähler am Werk ist, der wie eine Figur aus Reto CARATSCHS *Commissari da la cravatta verda* (1952: 67) von sich sagen kann: «Seht, welch grossartige Wunderdinge ich in Bewegung setze!» Darauf wird zurückzukommen sein.

Vorher aber könnten wir uns mit CARATSCHS *Commissari* dem mehrsträngigen Erzählen kurz zuwenden. Auch hier gilt, dass kompliziertere Formen in der bündnerromanischen Literatur kaum vorkommen. «Mit der Aufspaltung einer Erzählung in mehrere Handlungsstränge wird die einfache Sukzession der Geschichte zugunsten anderer Beziehungen aufgegeben» (LÄMMERT: 43). «Andere Beziehungen» sind wiederum fabelbildend und sinnstiftend, von Belang ist «nicht die natürliche Abfolge des Geschehens, sondern die Reihenfolge des Erzählens» (ebd., 44), von Belang ist auch die Art und Weise, wie die verschiedenen Handlungsstränge miteinander verknüpft sind. Von einem selbständigen Handlungsstrang verlangt LÄMMERT «ein sich selbst tragendes Stoffgerüst». «Verschiedene Handlungsstränge divergieren deshalb stets mindestens in einem der folgenden Kriterien: verschiedene Handlungszeit – verschiedener Schauplatz – verschiedene Personen» (ebd., 44).

Für HARTMANN (1984: 31) wird das Erzählen mehrsträngig, sobald wir es mit verschiedenen Aktionsträgern zu tun haben, so dass die erzählte Zeit im einsträngigen Erzählen nicht länger als ein Menschenleben dauern kann, während andernfalls «Epochen, Generationen und Geschlechter überflogen» werden können (ebd., 35). Die in der bündnerromanischen narrativen Literatur geläufige Form des mehrsträngigen Erzählens ist die Rahmenerzählung, eine Form also, für welche die Dominanz der Vorzeithandlung gegenüber der Gegenwartshandlung charakteristisch ist, wobei der fiktive Erzähler an Autorität gewinnt, indem er sich seinerseits auf eine mündliche oder schriftliche Quelle abstützt und daher Glaubwürdigkeit beanspruchen darf. Soweit ich es überblicken kann, liegt (mit Ausnahme der *Historias digl Munt Sogn Gieri* von Flurin CAMATHIAS) der Anlass zum Einfügen einer Vorzeithandlung nicht, wie in den klassischen Rahmenerzählungen der Weltliteratur, darin, Zeit zu überbrücken oder Aufschub zu bewirken, sondern es geht darum, einen Zuhörer oder ein Publikum mit einer früheren Begebenheit bekanntzumachen, aus welcher für die Gegenwart eine Lehre gezogen oder mit Hilfe derer die Gegenwart verstanden werden kann. Die Vorzeithandlung hat exemplarischen Charakter. Ausser durch den fiktiven Erzähler und den Erzähler selbst können Vorzeithandlungen ferner vermittelt werden durch «das Gespräch der Personen über zurückliegende Ereignisse» und durch «Erinnerung oder Selbstbesinnung einer Figur» (Käte FRIEDMANN, zit. nach HARTMANN: 59).

Der letztgenannten Technik bedient sich Jon SEMADENI. Seine Erzählungen dürften bezüglich der Darstellung der Zeitschichten etwa das Äusserste an Zumutung für den bündnerromanischen Leser sein, weil er den Wechsel der Ebenen nicht kennzeichnet⁴². Bei der Einbringung der Vorzeithandlung durch den Erzähler selbst wird der Gang der Gegenwartshandlung unterbrochen, bei den andern drei Möglichkeiten nimmt er seinen Fortgang. CARATSCHS *Il commissari da la cravatta verda* erzählt im Verlaufe eines Nachmittags – und so lange dauert etwa auch die Lesezeit – allerlei Geschichten, früher einmal Erlebtes aus seiner kriminalistischen Tätigkeit (vgl. dazu auch Kap. C.4.2., Beispiel 7). Wegen eines geringfügigen Vergehens muss ein sonst unbescholtener Mann sich zum Kommissar mit der grünen Krawatte begeben. Der erteilt ihm (bzw. dem Leser, denn als gut Assimilierter sollte es Möckli eigentlich gar nicht so nötig haben) eine furchterregende Lektion, worauf es ankommt und worauf nicht: Es gibt für die romanische Kultur und Sprache **eine** Bedrohung, und **der** sollte man auf den Leib rücken, statt sich um Kleinigkeiten, wie beispielsweise etwa geschmuggelten Zucker, zu kümmern. Alle Geschichten, die der Kommissar im Verlaufe dieses Nachmittags erzählt, illustrieren, dass man immer die Falschen ‘hängt’, während die wahren Gauner ungeschoren davonkommen. Das rührt daher, dass den Leuten der Sinn für das Wesentliche fehlt. Die vom Kommissar erzählten Geschichten und Abschweifungen sind mit der Haupthandlung korrelativ verknüpft, und nach der Belehrung, die er erteilt, verhält er sich auch: hartnäckig übersieht er den offenbar biblisch sich vermehrenden Zucker, der Möckli vier Stunden lang aus den defekten Hosentaschen rieselt, und denkt gar nicht daran, so einen ‘kleinen Fisch’ zu ‘schnappen’. Hingegen lenkt er mit einer Spukszene die Aufmerksamkeit auf die ‘gefährlichen Verbrecher’, auf die Diebe am romanischen Erbe, und dieser wahre Tausendsassa von einem Polizeibeamten verfehlt es nicht, auf seine Umgebung einen gehörigen Eindruck zu hinterlassen. Obwohl wir es also in diesem Text mit einem weissen Faden (Zucker) zu tun haben, kann zusammenfassend festgehalten werden, dass im mehrsträngigen Erzählen der bündnerromanischen Literatur die Ebenen nach dem ‘Prinzip des roten Fadens’ (LÄMMERT: 64) verknüpft werden. Es ist nun kein weiter Schritt mehr bis zum ‘lehrreichen moralischen Satz’. Ist ein solcher einmal gewählt,

⁴² Zu SEMADENI, *La Jürada* vgl. RIATSCH, in: ASR 106 und 107, 1993 und 1994.

werden Handlungsstränge dargestellt, die sich gegenseitig ergänzen und erhellen, bis die Wahrheit des Satzes einem jeden einleuchten muss⁴³.

Lehrreiche Sätze pflegen den Erzähltexten mitunter als Motto vorangestellt zu werden. Als Beispiel sei *Crappa-grossa* von Gian FONTANA (in: 1971) betrachtet. Es handelt sich dabei um eine Bearbeitung des Romeo-und-Julia-Stoffes, bei welcher übrigens die Abhängigkeit von Gottfried KELLERS *Romeo und Julia auf dem Dorfe* unübersehbar ist. Das Motto ist der Bergpredigt entnommen: «Und jeder, der diese meine Worte hört und sie nicht tut, ist einem törichten Manne zu vergleichen, der sein Haus auf den Sand baute» (Matt. 7, 26). Wer nicht auf die Worte Jesu hört, sind die Väter von Dora und Deia. Statt sich Gutes zu tun, wie er es in der Bergpredigt lehrt, leben sie in Streit und Hader, weshalb die Kinder nicht zusammenkommen können. Es ergeht den Vätern daher wie prophezeit: «Und der Platzregen fiel und die Wasserströme kamen und die Winde wehten und stiessen an jenes Haus, und es fiel ein, und sein Fall war gross» (Matt. 7, 27). Durch einen Bergsturz – der bevorstehende Weltuntergang wird kurz vorher von einem Sektierer vorausgesagt – kommen die Liebenden ums Leben. Vergeblich suchen am Erzählschluss die Eltern ihre Kinder. Die Erzählung ist der Anzahl der – mit Ausnahme des letzten etwa gleich langen – Kapitel entsprechend in sechs Phasen gegliedert, in denen verhältnismässig kurze Zeitspannen ausführlich erzählt werden. Die gegen das Ende der Erzählung sich zeitlich verkürzenden Aussparungen fallen mit den Kapitelübergängen zusammen (innerhalb der Kapitel werden kürzere Zeitspannen beim Übergang zu einem neuen Abschnitt übersprungen). Nach Kapitel II ist eine deutliche Zäsur erkennbar. Die Kinder sind mittlerweile etwa sieben Jahre alt. Zwischen Kapitel II und III werden etwa neun Jahre erzählte Zeit ausgelassen, um in der über eineinhalbfachen Erzählzeit der Jugendgeschichte (Vorgeschichte) die Liebesgeschichte und den daraus resultierenden Konflikt abzuhandeln. Die erzählte Zeit erstreckt sich im zweiten Teil nur noch über insgesamt etwa zweieinhalb Jahre, wovon zwei Jahre auf Kapitel III entfallen, dieses also noch einmal ein Vorspiel zum eigentlichen Konflikt darstellt (Dora wird, um den Kontakt mit Deia zu unterbinden, in die Fremde geschickt – ohne Erfolg). In den Kapiteln IV und VI wird je die Dauer eines Tages erzählt, wobei es in Kapitel IV zum Eklat kommt. Während sich Dora und Deia ein Stell-

⁴³ Auch das eine Form von 'Wiederholungen im Erzählen', vgl. HARTMANN: 31 ff.

dichein geben und dabei entdeckt werden, beschimpfen sich die Väter, und die Mütter lesen gleichzeitig aus der Bergpredigt (Wiederaufnahme des Mottos). In Kapitel V wird die Eskalation des Zankes dargestellt (ca. 1 bis 2 Monate), bis es in Kapitel VI an einem Samstag abend zu einer Schlägerei zwischen den beiden Alten kommt, worauf am Sonntag die Katastrophe folgt (ca. 24 Stunden). Betrachtet man den Text nicht nur im Hinblick auf die Gesamtdauer der erzählten Ereignisse, sondern auf die Dauer der tatsächlich dargestellten, ergibt sich eine weitere Segmentierung. Innerhalb der mit der Kapiteleinteilung zusammenfallenden Erzählphasen werden weitere Aussparungen vorgenommen, anderes wird ziemlich ausführlich in Bericht-, häufig aber in Dialog-Form wiedergegeben. Und dargestellt wird zwischen der Formel 'einige Zeit danach' immer dasselbe: die Eintracht der Kinder, der Hader der Alten und die das Tun der Väter verurteilenden Frauen. Diese zum 'Beweis' des Mottos wichtigen Geschehensmomente werden so lange variierend wiederholt und gesteigert, bis sie im entscheidenden Kapitel, in dem das Motto nochmals in Erinnerung gerufen wird, als simultane Ereignisse erscheinen und darauf nur noch die Erfüllung der Prophezeiung folgen kann. Es ist bemerkenswert, dass obwohl der allwissende (mit zukunftsgeheimen Vorausdeutungen nicht geizige) Erzähler die Fabel mit der Handhabung des Zeitgerüsts überzeugend dargestellt hat, er der Kraft seiner Darstellung offenbar aber doch nicht traut und noch kommentiert. Oft gehen seine Einreden allerdings über einen bloss erläuternden Kommentar hinaus, befrachtet er das Werk mit Überlegungen zum Allgemein-Menschlichen schlechthin.

Was nun anhand dieser Erzählung mit Bezug auf die dargestellten Ereignisse, d. h. auf die Art der Phasenbildung gesagt wurde, ruft wiederum eine interessante Frage auf den Plan. Ganz allgemein fällt auf, dass vielfach verhältnismässig kurze Zeitabschnitte ausführlich, ja zeitdeckend (szenisch) dargestellt, dann grössere Zeitspannen gänzlich übersprungen werden. Die **Sprungraffung** scheint gegenüber der **Schrittraffung** (LÄMMERT: 83 f.) vorzuherrschen, was, wie es oben bereits für Babina PFISTERS *Ura e lavura* gesagt wurde, sich aus dem Willen erklären lässt, den 'lehrreichen Satz' stark zu akzentuieren und alles andere als völlig nebensächlich auszusparen, ein Verfahren nach dem 'Prinzip des roten Fadens' auch dies.

2.2.5. Erzählergegenwart und Handlungsgegenwart – die Verbindlichkeit des Meinens

Den Satz, die Literatur der Schweiz sei 'mehr meinender als gestaltender Begabung', wieder aufnehmend, sollen zum Schluss noch ein paar Gedanken über die Verbindlichkeit des Meinens angestellt werden. Eine erzieherische Haltung des Erzählers (Autors?) als Begründung für das Vorherrschen der Meinungsäusserung über die Erzählergegenwart in der ganz kurzen bündnerromanischen Prosa hat sich mittlerweile als unzureichend, zumindest als nicht ausschlaggebend herausgestellt.

Genauso erzieherisch wirken wollen auch die Erzähler in umfangreicheren Werken, nur 'mischen' sie ihre Lehre mehr unter die Handlung. Sie geben auf der Ebene der Handlungsgegenwart (z. B. Wiederholungen, Symbolik – interessant wäre in diesem Zusammenhang auch die Zeitebene der Träume) oder in den immer noch verhältnismässig ausladenden Kommentaren mitunter ebenfalls 'Winke mit dem Scheunentor' (so Gottfried KELLER in seiner Rezension zu GOTTHELFS *Käserei in der Vehfreude*). Ob kurze Texte einfach zum Teil weniger elaboriert sind als längere Erzählungen, wäre zu überprüfen. Welche Verbindlichkeit aber geht von einem hier wie dort zugrundegelegten 'lehrreichen Satz' – um einmal bei GOTTSCHEDS Begriff zu bleiben – aus, zu dem man 'eine Begebenheit ersinnt'? Mit Bezug auf die Erzählereinreden gibt HARTMANN (1984: 106 f.) das Beispiel von FIELDINGS *Tom Jones*. Am Ende des 16. Buches befindet sich der Held in einer misslichen Lage, aus der der Erzähler zu Beginn des 17. Buches ihn nicht befreien zu können glaubt. «Der glückliche Ausgang des Romans infolge einer glänzend konstruierten Fabel ist bekannt.» Mit dem Hinweis auf das «bewundernswerte Geschick des Erzählers» kommt HARTMANN zum Schluss: «Ist der Erzähler aber erst einmal in seiner Allmacht akzeptiert, findet er für seine Einreden beim Publikum rasch ein geneigtes Ohr.»

Es wurde darauf hingewiesen und liesse sich beispielsweise eben anhand einer systematischen Analyse der zukunftsgewissen Voraussetzungen belegen, dass bündnerromanische Erzähler sich gern als allwissende Erzähler geben. Auf ihre Allwissenheit stützt sich zu einem guten Teil ihre Allmacht. Je allwissender der Erzähler ist bzw. sich – auf Kosten der Unwissenheit des impliziten Lesers – gibt, desto mehr Gewicht hat seine Meinung bzw. beansprucht er dafür. Sie gewinnt an Geltung

bei einem Erzähler, der nicht nur «durch Röcke und Westen der Leute» sieht (CARATSCH, *Commissari*, 1952: 10), sondern der zudem «Wunderdinge» in Bewegung setzt, also mit «bewundernswertem Geschick» zu Werke geht. Eine gewisse (natürliche) Distanz zum Leser ist vonnöten, damit dieser gläubig zum Erzähler aufblickt. Die in der Kurzprosa überwiegende Erzählergegenwart⁴⁴ aber bewirkt Nähe zum Leser, bewirkt auch – umso mehr bei wenig überzeugender Darstellung der ‘ersonnenen Begebenheit’ – einen (wahrscheinlich unwillkürlichen) Abbau des ‘olympischen Standortes’. Die Erzählereinrede verliert, je deutlicher eine subjektive ‘Autoreneinrede’ dahinter erkennbar ist, an Allgemeingültigkeit, wodurch zu erwarten wäre, dass das gesetzte Ziel (Aufklärung, Erziehung) gerade nicht erreicht wird⁴⁵.

Als häufigste Form der mehrsträngigen Erzählung wurde die Rahmenerzählung genannt, eine Form bezeichnenderweise, in der durch Berufung auf eine Quelle Fiktion als Wahrheit ausgegeben wird. Hier erlangt die Belehrung durch Abstützung auf eine Gewährsperson Verbindlichkeit. Der Verzicht auf die Legitimation der Meinung, somit auf Vermittlung der ‘einzigen Wahrheit’ findet sich wohl erst in neuester Zeit, u.a. anhand der Zeitstruktur gut ersichtlich bei Göri KLAINGUTI (*Linard Lum*, 1988). Nun wird in eine bislang ernste, moralisch lehrhafte Literatur ein neuartiges spielerisches Element eingebracht. Wo Sinnzusammenhänge nicht gestaltet werden, bleiben sie ganz bewusst offen. Bisweilen werden dem Leser sogar durch zwischen Sternchen gesetzte Einschübe, die auf der Zeitachse des erzählten Geschehens überhaupt nicht lokalisierbar sind (**Achronien**), unlösbare Rätsel aufgegeben, und der Erzähler denkt gar nicht daran, solche Stellen mit Kommentar aufzufüllen. (Vgl. im übrigen zu *Linard Lum* Kap. A.2.3.4.).

⁴⁴ Übrigens besteht auch bei Übersetzungen eine Tendenz, das Geschehen für den Leser zu kommentieren, was eine verstärkte Erzählerpräsenz im romanischen Zieltext gegenüber dem Ausgangstext zur Folge hat, vgl. dazu Kap. B.2.5.

⁴⁵ Ein anderes Beispiel für eine wahrscheinliche (ungewollte) Verfehlung der Intention infolge mangelnder Elaboriertheit findet sich in Exkurs Nr. 6 (Camenisch).

2.3. Aspekte der Erzählperspektive (C. R.)

2.3.1. Theoretische Vorgabe

In den zwei vorausgehenden Kapiteln wurden narratologische Fragen des 'erzählten Raumes' (A.2.1) und der 'erzählten Zeit' (A.2.2.) erörtert. Hier soll das Grundthema der Narratologie, die 'Regulierung der narrativen Information' (cfr. Genette 1983: 28), noch unter einem andern Aspekt zur Sprache kommen, demjenigen der **Erzählperspektive**, des **Gesichtspunktes** des Erzählers. Zu den bei der Lektüre erzählender Texte zwangsläufig sich stellenden Fragen gehört nicht nur diejenige nach der **Sprechinstanz** ('wer spricht?'), sondern auch diejenige nach der **Wahrnehmungsinstanz** ('wer sieht?'). Der Leser identifiziert nicht nur eine erzählende 'Stimme', er identifiziert immer auch Wahrnehmungsweisen, auf die das Mitgeteilte zurückzugehen scheint.

Die besondere Bedeutung des Visuellen bei der Beschreibung von Wahrnehmungsinstanzen zeigt sich schon an der Terminologie: 'Standpunkt', 'Gesichtspunkt', 'Perspektive', 'Vision', 'Weltanschauung'. Wie wichtig das Visuelle für die Arbeit des Dichters ist, beschreibt Italo Calvino: «... il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, tanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visiva» (1988: 82)⁴⁶.

Da im Bereich 'Vorstellung' – 'Weltanschauung' Sätze und Bilder nicht leicht zu unterscheiden sind, erstaunt es nicht, dass die Narratologie bis zu Genette die Frage nach der 'Quelle' von Wörtern und Sätzen von derjenigen nach dem Subjekt von Standpunkten und Sichtweisen nicht immer zu unterscheiden verstand.

Die Schreibinstanz des literarischen Textes, sein realer Produzent ist der **Autor**, wobei man das schreibende Subjekt mit dem lebenden auch dann nicht zu verwechseln braucht, wenn man eine Unter-

⁴⁶ «Der Dichter muss sich sowohl das, was seine Person sieht, visuell vorstellen, wie das, was sie zu sehen meint, oder träumt, woran sie sich erinnert, was sie abgebildet sieht, was ihr erzählt wird; ebenso muss er sich den visuellen Inhalt von Metaphern vorstellen, die er braucht, um eben diesen Eindruck der Sichtbarkeit zu erzeugen.»

scheidung zwischen 'leben' und 'schreiben' ablehnt. Als narrative Funktion tritt der **Erzähler** ('narrateur') in Erscheinung. Je nachdem, ob er zugleich (als Erzähler!) Person der fiktiven Welt ist oder nicht, unterscheidet Genette den 'intradiegetischen' vom 'extradiegetischen' Erzähler, je nachdem, ob er von sich oder von andern erzählt, den 'homodiegetischen' vom 'heterodiegetischen'⁴⁷. Nachhaltiger als diese, nur scheinbar problemlose Unterscheidung hat die von Genette vorgenommene Entflechtung der Bereiche '**Voix**' ('wer spricht?') und '**Mode**' ('wer sieht?') die narratologische Diskussion beeinflusst⁴⁸. Neben der Frage 'wer sieht?' als Frage nach der **Perspektive** (cfr. Genette 1983: 43–52), oder 'modulation qualitative' (ibid. 29), gehört auch die Frage nach der **Distanz** (1972: 184 ff.), der 'modulation quantitative' (1983: 29), zum Bereich des 'Mode'. Die antike Unterscheidung zwischen 'Mimesis' und 'Diegesis' und eine ihrer modernen Entsprechungen, die Unterscheidung von 'Showing' ('Mimesis') und 'Telling' ('Diegesis') werden in der zusammenfassenden Frage nach der Distanz: «Was und wieviel vom 'Abgebildeten' gibt das 'Abbild' wieder?» neu problematisiert. Die Diskussion über die Perspektive veranlasste Genette zu einer abstrakteren, nicht mehr personengebundenen Neuformulierung der Frage 'wer sieht?': «Peut-être vaudrait-il donc mieux se demander, de manière plus neutre, où est le foyer de la perception? Ce foyer pouvant ou non... s'incarner en un personnage» (1983: 43). Der Begriff der '**focalisation**', dem die optischen Konnotationen von Begriffen wie 'Vision' und 'Gesichtspunkt' ebenfalls anhaften, gilt der Unterscheidung von drei Erzählperspektiven bzw. der durch sie gekennzeichneten Texte: 1) **récit non-focalisé**, ou à **focalisation zéro** (Narrateur > Personnage [ou

⁴⁷ Die Kombination dieser beiden Kriterien ergibt 4 Erzählertypen, cfr. Genette 1972: 296, 1983: 52–64. Eine Kombination dieser Typen mit der Erzählperspektive findet sich bei Segre 1984: 97. Für andere Typologien des Erzählers cfr. Dolezel 1967; Stanzel 1989⁴ (1979), der eine 'auktoriale Erzählsituation' (nach Genette: extradiegetisch, nichtfokalisiert) eine 'personale Erzählsituation' (nach Genette: extradiegetisch, focalisation interne) und eine 'Ich-Erzählsituation' (nach Genette: intradiegetisch, focalisation interne) unterscheidet.

⁴⁸ Cfr. Genette 1972: 183–224 ('Mode') und 225–267 ('Voix'). Diskussion dieser Kategorien bei Bal 1977: 107–115. Diskussion der Einwände bei Genette 1983: 28 ff., 52 ff. (Mit weiterführender Bibliographie. Zur Bibliographie cfr. auch Mathieu 1977.) Die Verquickung von 'Mode'- und 'Voix'-Fragen wird von Bal als 'péché pré-genettien' bezeichnet (1977: 110). Genette selbst findet Vertreter anderer Ansichten grundsätzlich 'ptolemäisch': «La question est maintenant, bien sûr, de savoir qui est ici Ptolémée, et chacun se croit Copernic» (1983: 51).

le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus qu'en sait aucun des personnages]); 2) récit à **focalisation interne** (Narrateur = Personnage [le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage]); 3) récit à **focalisation externe** (Narrateur < Personnage [le narrateur en dit moins qu'en sait le personnage])⁴⁹. Der Hinweis darauf, das 'Wissen' des Erzählers sei ein unbrauchbarer, weil metaphorischer Begriff (Bal 1977: 120; Genette 1983: 49), ist nur dann berechtigt, wenn man die fiktive Welt in ihrer letzten Bedingtheit als 'Erfindung' auffasst. Im Innern der sich als 'universe of discourse' präsentierenden Welt kann von 'Wissen' im gleichen Sinne die Rede sein wie von der 'Direktheit' oder 'Indirektheit' der Reden fiktiver Personen, zu denen es kein Original gibt. Die extremsten Konsequenzen aus der von Genette vorgeschlagenen Trennung von 'Voix' und 'Mode' zieht Bal (1977), die neben dem 'narrateur' und dem 'lecteur implicite' (Genettes 'narrataire') einen 'focalisateur' und einen 'spectateur implicite' einführt⁵⁰.

Eine sehr konkrete und detaillierte Analyse des Standpunktes des Erzählers liefert Uspenskij (1975), der vier verschiedene Ebenen unterscheidet (und dann auch wieder zusammenbringt): die Ebene der **Ideologie** (17–26), der **Phraseologie** (26–69: hier werden 'Mode'- und 'Voix'-Fragen zusammengefasst), diejenige der **Raum-Zeit-Charakteristik** (69–95) und diejenige der **Psychologie** (95–117).

Für die bündnerromanische Literatur des 20. Jahrhunderts wird man am besten von Genettes erweiterter Definition der «focalisation zéro = focalisation variable, et parfois zéro» (1983: 49) ausgehen. Bei aller theoretisch nicht abzustreitenden Autonomie der beiden Ebenen ist nämlich nicht anzunehmen, dass Erzähler, die die Reden ihrer Personen häufig und unbesehen in der Sprache des narrativen Kontextes wiedergeben, vor deren 'Wahrnehmungshorizont' aufmerksam innehalten und die Fokalisierung verändern. Als Einstieg in die konkrete Problematik zunächst einige Beispiele zum Wechsel eines konkreten raumzeitlichen

⁴⁹ Cfr. Genette 1972: 206 ff., oben A.2.2.4.b, S. 143, Anm. 40.

⁵⁰ Daraus ergibt sich das folgende, symmetrische Modell der narrativen Kommunikation: AUTEUR – narrateur – focalisateur – acteur (auf der Seite des Senders), acteur – spectateur implicite – lecteur explicite ou implicite – LECTEUR (auf der Seite des Empfängers). Ein Wechsel der narrativen Ebene (vom homo- zum heterodiegetischen Erzähler z. B.) kann, muss aber nicht, mit einem Wechsel der 'focalisation' einhergehen: «Comme le narrateur peut céder la parole, le focalisateur peut céder la focalisation» (Bal 1977: 120). Kritik dieses Modells in Genette 1983: 48–52.

Standpunktes und dessen 'Auflösung' in der 'focalisation zéro' (A.2.3.2.). Neuere Versuche mit dem restringierten Focus ('focalisation interne') zeigen, wie schwer Schwankungen und Einbrüche bei der Einhaltung dieser Perspektive zu vermeiden sind (A.2.3.3.). Im nächsten Kapitel soll ein spezielles Problem aus dem Bereich der 'Voix' zur Sprache kommen, das Problem des 'niveau narratif'. Hier zeigt sich, dass die Beziehung verschiedener Erzählebenen und Perspektiven auch in der bündnerromanischen Literatur zum Gegenstand von Reflexionen und erzählenden Experimenten werden kann (A.2.3.4.). Schliesslich wird ein Blick auf die dem Gesichtspunkt ('Pugn da vesta') gewidmete Nummer von *Litteratura* (10/2: 1987) zeigen, wie sehr die an der praktischen Erfahrung sich orientierenden Überlegungen der Autorinnen und Autoren die von der Narratologie unterschiedenen Bereiche als zusammengehörig betrachten (A.2.3.5.).

2.3.2. Wechselnde Erzählerstandpunkte – 'diffuse' Fokalisierung

Wer etwas erfindet, braucht keine Rechenschaft darüber abzugeben, woher er seine Informationen bezieht oder bezogen hat. Wer seiner Fiktion aber die Konsistenz eines textunabhängigen Sachverhaltes verleihen will, wird im Sinne von Barthes' 'effet de réel' plausibel machen, wie die Kenntnis des Erzählten zum Erzähler gelangt (ist). Die heterodiegetische Erzählung ist, ausser in der ('allwissenden') 'focalisation zéro', entweder auf andere Erzähler angewiesen (Erzähler, vorgefundene Manuskripte, Filme) oder auf die Anwesenheit des Erzählers als Zeuge in der erzählten Welt. Als Person nimmt dieser Zeuge zwangsläufig einen konkreten (räumlich und zeitlich bestimmten) Standpunkt ein, von dem aus er innerhalb der Grenzen menschlichen Wahrnehmungsvermögens bestimmte Dinge sieht, hört, wahrnimmt. Die Frage nach dem 'foyer de perception' eines unsichtbaren, aber doch auch räumlich gegenwärtigen Beobachters stellt sich dort, wo der Erzähler nicht Figur der erzählten Welt ist (extradiegetischer Erzähler) und die Erzählung nicht auf eine Person fokalisiert ist ('focalisation zéro'). Von diesem 'Beobachter-Erzähler' soll hier die Rede sein, von seinem Standort, seiner 'Hörweite', seinem – manchmal abrupt sich

ändernden – Zugang zu verschiedenen Informationen⁵¹. Die von Stanzel erörterten «Demarkationsprobleme zwischen Innenperspektive und Aussenperspektive» (1989⁴: 177 ff.) stellen sich auch in unseren Texten.

In Balser Puorgers *Ils Baltramieus* (1918) unternehmen Andri und seine Mutter mit dem Pferdewagen eine kleine Reise ins Oberengadin (ed. 1953: 145 ff.). Der unsichtbare Erzähler fährt mit und freut sich in Form einer 'vertretenen Rede' über die schöne Aussicht: «Che plaschair, da vair tuot quel bel muvel ad ir per la prada intuorn e dudir l'allegger cling da las bronzinas e s-chellas. (...) Arà eira bod tuot, qua e là as **vezzaiva** in ün champ da quels chi pigliaivan sü la mailinterra, **probabelmaing** ch'els vulaivan amo metter sejel. La granda part dals mas-chels eiran ladavo a manar laina, las femnas eiran pro'l bügl e lavaivan. A Lavin **paraiva** la munta da sgramblar; dasper las saivs dals üerts sü eira la femnella a sechar e daspera tröps da femnas chi sgramblaivan be da's dar via, üna vulaiva far plü svelt co tschella. A Susch eira amo da quels chi avaivan oura gran. Vidvart l'En eira in ün champ amo mantuns, **forsa** eira avaina, **ma probabel** amo sejel, **i nu's pudaiva bain disferenziar, id eira massa dalöntsch**» (145 f.)⁵². Das unbestimmte 'man' als sehendes Subjekt («... da und dort sah **man** auf einem Acker Leute ...») verteilt die Fokalisierung auf die beiden fiktiven Personen, schliesst zugleich aber auch den sie 'begleitenden' Erzähler ein. Im

⁵¹ Uspenskij unterscheidet zunächst (1975: 95) einen objektiven, äusseren Standpunkt, der mit 'Erfahrungstatsachen' operiert, von einem inneren, psychologischen oder subjektiven Standpunkt, der mit den 'Bewusstseinstatsachen' einer oder mehrerer Figuren operiert. Cfr. 1975: 95–116. Zur kritischen Einordnung von Uspenskij's Ansatz in die narratologische Diskussion cfr. Segre 1984: 98 f. Zur Opposition 'Innenperspektive – Aussenperspektive' cfr. Stanzel 1989⁴: 169–189.

⁵² «Welche Freude, all dieses schöne Vieh auf den Wiesen herumlaufen zu sehen und den fröhlichen Klang seiner Glocken zu hören. (...) Gepflügt war fast überall, da und dort **sah man** auf einem Acker Leute, die Kartoffeln ernteten, **wahrscheinlich** wollten sie noch Roggen pflanzen. Der Grossteil der Männer war mit Holzführen beschäftigt, die Frauen standen am Brunnen und wuschen. In Lavin **schien** die Hanfernte an der Reihe zu sein; an den Gartenzäunen trocknete der Hanf, daneben standen Gruppen von Frauen, die Hanf schwangen wie die Verrückten, eine wollte schneller sein als die andere. In Susch gab's noch solche, die ihr Korn noch nicht eingebracht hatten. Auf der andern Seite des Inns standen noch Garben auf einem Feld, **vielleicht** war es Hafer, **wahrscheinlich** aber noch Roggen, **man konnte es nicht deutlich sehen**, es war zu weit.» (Hervorhebungen C.R.)

Wechsel von der Mitteilung des beobachtbaren Sachverhalts zu dessen Begründung wird die interne Fokalisierung deutlich: wie seine Figuren kann der Erzähler nur vermuten ('probabelmaing'), was die Bauern auf den Äckern als nächstes anpflanzen wollen, kann in Lavin trotz entsprechender sichtbarer Arbeiten nur annehmen («A Lavin parai-va . . .»), die Hanfernte sei an der Reihe. Weiter unten wird die Beschränktheit des vom Erzähler verfügbaren Wissens ausdrücklich auf dessen konkreten, räumlichen Standort zurückgeführt. Dass auf der andern Seite des Inns Garben stehen, kann er (wie die beiden Personen) ausmachen, ob es sich aber um Hafer oder Roggen handelt, ist aus dieser Entfernung nicht zu entscheiden. Im Verlaufe dieser internen Fokalisierung, bei der das Wissenswerte vom sinnlich Erkennbaren konsequent abgehoben wird, kommt es auch zu einem 'Einbruch'. Die Information: «Der Grossteil der Männer war mit Holzführen beschäftigt . . .» ist eine 'focalisation zéro' des unvermittelt (wieder) allwissenden Erzählers. Oder lässt sich von einem Wagen herunter erfassen, was **der Grossteil** der Männer eines Dorfes tut?

Das Wort 'Einbruch' suggeriert, der unvermittelte Wechsel der Fokalisierungen sei ein Fehler des Erzählers. Die Frage ist allerdings, ob sich von 'Fehlern' sprechen lässt, wenn die Einhaltung der entsprechenden Norm seltener anzutreffen ist als die Abweichung. Das unvermittelte Alternieren von äusserer und innerer Fokalisierung ist, abgesehen vom Vorherrschen der allgegenwärtigen 'focalisation zéro', das am deutlichsten hervortretende Merkmal erzählender Texte in der romanischen Literatur.

Am Anfang von Flurin Darms' Erzählung *Tani*⁵³ bleibt ein Mann mit einem Bären auf einer Wegkreuzung mitten im Dorf stehen und wischt sich mit einem Taschentuch den Schweiss ab: «El era ius cun el sur la testa, ed **ins veva pudiu veser** ina gronda blutta che tarlischava dil suadetsch. Dalla blutta **veva ins saviu prender** ch'igl um seigi buca giuvens pli» (97)⁵⁴. Da die Figur allein ist, bezeichnet hier 'ins'/'man', wie

⁵³ In *Raquintaziuns I* 1985/86: 96–115. Deutsch von Lucia Walther-Ammann, *Der Sommer der Füchsin* (1987: 128–148). Aus Gründen der Analyse wird hier manchmal eine dem Ausgangstext nähere Übersetzung angefertigt.

⁵⁴ «Er war sich damit über den Kopf gefahren, und **man hatte** eine grosse, vom Schweiss schimmernde Glatze **sehen können**. Aus der Glatze **hatte man schliessen können**, dass der Mann nicht mehr jung war.» (Übersetzung und Hervorhebung C.R.)

so häufig⁵⁵, den Erzähler. Dieser stellt sich an die Seite der Figur, 'folgt' auch deren Blicken, aber ohne dabei den Aussenstandpunkt aufzugeben: der Blick auf die Glatze des Mannes ist für den Aussenstandpunkt beispielhaft⁵⁶. Der Mann blickt an den Häusern hinauf: «Mo ei era negin d'entuorn da quellas uras. Las femnas culs affons pigns **vegnevan ad esser** enzanua vi davos las casas ell'umbriva dils curtgins per lur paterlada da dumengias. Ils umens **vegnevan ad esser** ell'ustria per lur **usitau** giug da hartas. Ils buobs e mats pli giuvens eran giu spel Rein a dar ballapei, e las mattauns en lur rassas cotschnas e blauas da dumengias eran a spass viado viers la punt suenter las seivs dil stradun ni si viers igl uaul e las aclas» (97)⁵⁷. Um den auch von der Figur wahrgenommenen Sachverhalt zu **erklären**, sucht der Erzähler die abwesenden Personen nacheinander an ihren jeweiligen vermuteten oder als sicher erachteten Standorten (cfr. Uspenskij 1975: 72 f.). Mit der für den Erzähler in der 'focalisation zéro' typischen Beweglichkeit ausgestattet, nimmt dieser die entsprechende 'Allwissenheit' immer wieder zurück und begnügt sich häufig mit (allerdings auffällig kompetenten) Spekulationen über Aufenthalt und Tätigkeit der abwesenden Figuren. Mit dieser Redimensionierung seines Wissensstandes versetzt sich der Erzähler nicht etwa in den Unbekannten mit dem Bären (dieser würde ja nicht für seinen Wanderzirkus werben, wenn er zu ähnlichen Mutmassungen befähigt wäre), sondern in einen beliebigen Ortskundigen. Als solcher weiss er, dass hinter den Häusern die Obstgärten sind, als solcher weiss er, womit die verschiedenen Gruppen im Dorf den Sonntagnachmittag zu verbringen pflegen, als solcher kann er auch auf Vergangenes zurückgreifen und berichten, dass in diesem Jahr der Frühling ausgesprochen spät gekommen war (cfr. 97).

⁵⁵ Ausschliesslich den Erzähler-Autor bezeichnet 'ins' /'i's'/'ün' (alle 'man') in: A. Peer, 1982: 104 ff.; den Erzähler unter Einschluss der Person(en) in: O. Peer 1981: 8; id. 1988: 148 ff.; ausschliesslich die Person bezeichnet 'man' etwa in Hendry 1983: 19.

⁵⁶ Zum räumlichen Standpunkt cfr. Uspenskij 1975: 70.

⁵⁷ «Aber um diese Zeit war niemand da. Die Frauen mit den kleinen Kindern befanden sich wohl irgendwo hinter den Häusern im Schatten der Obstgärten beim Sonntagsschwatz. Die Männer waren vermutlich bei ihrem obligaten Kartenspiel in der Wirtschaft. Die Knaben und die jüngeren Burschen spielten unten am Rhein Fussball, und die Mädchen mit ihren roten und blauen Sonntagsröcken spazierten den Zäunen an der Hauptstrasse entlang zur Brücke oder zum Wald oder zu den Maiensässen hinauf.»

Was auch der Ortskundige nicht wissen kann, wird ausgespart oder wird zum Gegenstand von Spekulationen: weswegen die Kinder vor dem Mann mit dem Bären weglaufen: «Forsa per tema, forsa per clamar lur mummas» («Vielleicht aus Furcht, vielleicht, um ihre Mütter zu holen» [98]); wer der Besitzer des Wanderzirkus ist: «Igl um cugl uors pudeva esser il patrun ni impressari dalla fatschenta» («Der Mann mit dem Bären mochte der Besitzer des Unternehmens sein» [99]). Die für die thematisch-ideologische Ebene der Erzählung so wichtige Antithese zwischen Einheimischen und Fremden (cfr. Camartin 1976: 79–81) prägt in diesen ersten Fokalisierungen das Verhältnis des Erzählers zu seiner Person.

Kurz nachdem der Mann von der Kreuzung verschwunden ist, «... han ins saviu udir leuenagiu sil plaz fier la musica da carussel a sgarar sia canera e rueida» («... konnte man dort unten auf dem Marktplatz die dröhnende, lärmende Musik des Karussells hören» [100]). Der Unbestimmtheit des in der Hörweite der Musik stehenden 'man' entspricht diejenige des Standortes des Erzählers, der vom Marktplatz zum Dorfplatz wechselt, sobald es dort interessant wird. Aus der Wirtschaft treten einige Männer auf die Strasse: «In dad els, in um cun ina postura gronda, ferma, fatscha cotschna, bein nutrida ed ina vusch sco ina sgara ch'ins udeva sur igl entir plaz, ha priu neunador il cavagl ord il nuegl dalla ustria ed ha vuliu semetter a siala. Mo aunc avon ch'el seigi staus a cavagl, han ins udiu neu da l'autra vart dil vitg ...» (101)⁵⁸. Die distanzierende, beschreibende Einführung einer neuen Person («... ein Mann von ...»; «... der Mann mit der Rätschenstimme» [102]) impliziert – aufgrund der vorausgehenden Fokalisierungen –, dass der Mann ein Fremder ist. Die Einheimischen werden nämlich, in Übereinstimmung mit der anfangs festgelegten Kompetenz des Erzählers, ausnahmslos direkt mit ihrem Namen eingeführt. Auf den Vertrautheit anzeigenden Gebrauch des Namens folgt dann erst, in Apposition, die dem Leser zugedachte Beschreibung. So etwa im Falle von Tani, dem Opfer des 'Mannes mit der Rätschenstimme': «vevan ellas scuntrau ... il Tani, in pupratsch sventirau da pauc spért ...» («sie

⁵⁸ «Einer von ihnen, ein Mann von stattlicher Postur, mit rotem, gut genährtem Gesicht und einer Stimme wie eine Rätsche, die man über den ganzen Platz hinweg hören konnte, nahm ein Ross aus dem Stall, der zur Wirtschaft gehörte, und wollte sich in den Sattel schwingen. Aber noch bevor er aufgestiegen war, hörte man von der andern Seite des Dorfes her ...»

waren . . . dem Tani begegnet, einem unglückseligen geistesschwachen Tropf . . .» [101]). Die Tatsache, dass auch «der Mann mit der Rät-schenstimme» ein Einheimischer ist (cfr. 107) und der Erzähler ihn weiter unten konsequenterweise ebenso direkt anspricht wie Tani: «Il Gieri Cauori, il pur giuven da Sassiala . . .» («Der Gieri Cauori, der junge Bauer von Sassiala . . .» [107]), ist nicht als Versehen des Autors bei der 'Wissenszuteilung' an seinen Erzähler zu werten. Vielmehr ist diese Inkongruenz ein Indiz für ein grundlegendes Verfahren dieses Textes. Die distanzierende, 'entfremdende' Einführung der repressiven Autorität ist eine Funktion der ideologischen und moralischen Parteinahme des Erzählers zugunsten der Opfer. Die Ausblendung einer Information, über die der Erzähler aufgrund der gewählten Perspektive verfügen müsste, wird so zum Indiz der moralischen Grundintention des Textes, der Distanznahme gegenüber dem Unrecht.

Eine Funktion der ideologisch-moralischen Strategie des Textes ist auch der mehrmals vollzogene Wechsel vom 'äusseren' zum 'inneren' Standpunkt. Nochmals zum Erzähler als unsichtbarem Zeugen der auf dem Dorfplatz sich abspielenden Szene: «Mo aunc avon ch'el seigi staus a cavagl, han ins udiu neu da l'autra vart dil vitg, neuagiu dalla via che meina si per la costa dalla spunda, in grir e giblar da mattauns, in carschlem git e tementau (. . .). Grend dad ault e gesticulond cun mauns e bratscha ein quater mattauns curridas pleinas flad da via neuagiu. Tut in battabugl han ellas entschiet a discuorer tuttas eninaga culs umens, mirond adina anavos (. . .). Ei ha duvrau in mument avon ch'ìls umens ein vegni da capir ord il carschlem tementau ed irritau, tgei che seigi schabegiau» (101)⁵⁹. Der Erzähler teilt immer nur soviel mit, wie die Männer auf dem Dorfplatz gerade wissen. Zunächst hört man (!) einfach 'Mädchen' kreischen, erst später, als sie zu sehen sind, ist von 'vier Mädchen' die Rede, und erst als diese, was lange dauert, mit ihrer Erzählung fertig sind und die Männer diese begriffen haben, beginnt der

⁵⁹ «Aber noch bevor er aufsteigen konnte, hörte man von der andern Seite des Dorfes her, vom Weg, der talaufwärts den Hang hinaufführt, Mädchen kreischen, ein schrilles, panisches Gegacker . . . Laut schreiend und mit Händen und Armen fuchtelnd, kamen vier Mädchen atemlos den Weg heruntergerannt. Alle miteinander begannen sie auf die Männer einzureden, schauten dabei fortwährend zurück . . . Erst nach geraumer Zeit wurden die Männer aus dem aufgeregten Gegacker klug und begriffen, was geschehen war.»

Erzähler dem Leser mitzuteilen, was der Grund der Aufregung ist⁶⁰. (Tani hat den Mädchen etwas zeigen wollen, «enzatgei el contuorn da sias caultschas», «etwas irgendwo in seinen Hosen» [102]).

Solange er aus der Perspektive des repressiven Kollektivs erzählt (aufgrund der Erzählung der Mädchen veranlasst 'der Mann mit der Rätschenstimme', dass Tani versorgt wird), gibt der Erzähler nur dasjenige wieder, was ihm aufgrund direkter Wahrnehmung oder gehörter Berichte zugänglich ist, und spart das Innenleben der beteiligten Personen konsequent aus. Dies ändert sich, wie er die Seite wechselt und von den Opfern der autoritären Doppelmoral zu erzählen beginnt, z. B. von Tanis Mutter im 'kleinen Haus am Weg, zuoberst im Dorf'. Obwohl er weiterhin einen Aussenstandpunkt einnimmt, kennt der Erzähler plötzlich auch die Bewusstseinstatsachen der Person (cfr. Uspenskij 1975: 99; 114 f.), verfügt also über die Allwissenheit der 'focalisation zéro'. Am Fenster des Häuschens stehen Geranien: «Mo la dunna en stiva vesa buca els» («Aber die Frau in der Stube sieht sie nicht» [104]); «Enzanua vid la preit senta ella in maletg. Ella vesa buca el el stgir dalla stiva; mo ella sa ch'el ei leu» («Irgendwo an der Wand spürt sie eine Zeichnung. Sie sieht sie nicht im Dunkel der Stube, aber sie weiss, dass sie da ist» [105]); «Dunna Deta enquera el buca culs egls, mo cun siu intern, cun siu cor d'ina mumma, cun siu sentir, cun si'olma» («Frau Deta sucht sie nicht mit den Augen, aber mit ihrem Innern, mit ihrem Mutterherzen, mit ihrem Gefühl, mit ihrer Seele» [ibid.]). Die insistenten Wiederholungen, durch die im letzten Satz die Wahrnehmung gegen innen und damit ins Metaphorische verlegt wird, zeigt die Funktion des Wechsels der Perspektive: von der distanzierten Mitteilung des von aussen Wahrnehmbaren zur pathetischen Beschreibung innerer Regungen. Von der Mitteilung dessen, was eine Figur fühlt, sieht und vor allem nicht sieht, ist es ein kleiner Schritt zur Erläuterung dessen, was sie sehen müsste. Der erzählerische Umgang mit potentieller Allwissenheit macht den Erzähler leicht zum Moralisten. Tanis Mutter hat eine offene Bibel vor sich, sie hat eben gelesen, wie Gott Abels Opfer mit Wohlgefallen angenommen, Kains Opfer aber abgewiesen hat. «Ella ha legiu in pèr plaid. Mo ella capescha buca lur senn.» (Es folgt das Zitat von Gen. 4 [3–5].) «Pertgei? || Pertgei ei Deus buca cun tuts tuttina? Pertgei eis el parti-

⁶⁰ Cfr. dazu Uspenskij's Abschnitt: «Weitere Fälle des mobilen Betrachter-Standortes» (1975: 75 ff.). Hier laufen die Figuren auf den festen Standpunkt des Betrachters zu (was auf die Dosierung der Information keinen Einfluss hat).

schonts? (. . .) Dunna Deta scrola il tgau. Ella ha buca risposta» (109)⁶¹. Der Erzähler dagegen weiss die Antwort, er findet sie, indem er im wissendsten aller Texte weiterliest, so wie es seine Figur tun sollte: «Forsa stuess ella leger vinavon . . .» («Vielleicht sollte sie weiterlesen . . .» [ibid.]) Hier erfolgt der endgültige Umschlag von der narrativen zur ideologischen Funktion der ‘focalisation zéro’. Der letzte ‘Ort’, von dem aus alle Entfremdung und jedes Unrecht als solches erkennbar wird, ist nicht der Erzähler, der nur als Mittler und ‘Vorleser’ fungiert, der letzte Ort der letzten Wahrheit ist der biblische Text, und das auch dann, wenn er auf die Frage der fiktiven Person wie hier keine Antwort gibt. Uspenskijs Frage, «welche objektive ideologische Bedeutung diese Allwissenheit beim Wirklichkeitsverständnis haben kann» (1975: 115) ist für Darms’ *Tani* damit beantwortet.

Der Wechsel des Standpunktes eines nicht allwissenden Erzählers (er kommt der figurenlosen Simulation einer ‘focalisation interne’ gleich) zur allwissenden ‘focalisation zéro’ ist, wie gesagt, eher der Normalfall als die Ausnahme. Der Grund dafür kann auch naheliegender sein als bei diesem Text von Darms, wo er auf eine präzise, ideologische Strategie zurückgeht. Die Einhaltung der Bedingungen eines restringierten Fokus verlangt ein hohes Mass an Disziplin, die Zeichen der Einhaltung müssen so rekurrent gesetzt werden, dass jedem Erzähler, der sich nicht darauf konzentriert, sein eingeschränkter Standpunkt wie ‘von selbst’ abhanden kommt. Das nächste Kapitel (A.2.3.3.) wird zeigen, dass selbst Texte, bei denen die Wahl einer aussergewöhnlichen Innenperspektive von zentraler Bedeutung ist, entsprechende Schwankungen zeigen.

Hier noch ein weiteres Beispiel eines heterodiegetischen ‘Zeugen’-Erzählers zwischen präzisem (räumlich-zeitlichem) Standort und ‘focalisation zéro’. Das Kapitel *La mastralia* in Cla Bierts *La müdada* (1962: 92–122) beginnt mit der diffusen Fokalisierung eines ‘man’/‘is’ (‘as’) als ‘focalisateur’. «Cha hoz nun esa üna dumengia sco’l solit, quai as bada be dalunga . . .» («Dass heute kein gewöhnlicher Sonntag ist, das merkt man sofort . . .» [92].) Der Erzähler berichtet zuerst also von dem, was ‘man’ auf den Strassen und in den Gassen sieht (‘. . . aint da las tarschendas as vezza . . .’/ ‘. . . in den Gassen sieht man . . .’), hält

⁶¹ «Sie hat ein paar Worte gelesen. Aber sie versteht den Sinn nicht. Warum? Warum ist Gott nicht zu allen gleich? Warum ist er parteiisch? (. . .) Frau Deta schüttelt den Kopf. Sie weiss keine Antwort.»

dann aber an einer ganz bestimmten Stelle inne: «Our da la fanestra chadafö da sar Cla Sarteas vegnan oduors da tschiculatta, da biscuttin ed amo dad alch pasta aint il painch, plü co tschert patlanas. Cuccain aint! Id es vaishlas cul fier, üna s-chandlerada lovada sül vierchel da la chaldera. Vi da la maisa tschaintan sar Cla e seis figl Andrea, maschinist pro la viafier. I han güst glivrà da püschgnar. I nu van amo as müdar» (92)⁶². Die aufgrund wahrgenommener Gerüche angestellten Vermutungen werden mit einem Blick durch das offene Fenster überprüft und korrigiert⁶³. Der Erzähler kann sich also irren; ein subtiles Mittel zur Wahl der inneren Fokalisierung (N = P), aber auch zur Suggestion einer erzählungsunabhängigen Existenz der fiktiven Welt. Dass der Erzähler die Personen in der Küche kennt, bedeutet noch keinen Rückfall in die 'focalisation zéro': wie oben im Text von Darms steht hier ein anonym, unsichtbarer Einheimischer am Fenster, der aber wie eine konkrete Person sieht, hört und riecht. Dass sie mit dem Frühstück fertig sind, kann dieser seltsame Fenstergucker sehen (dass sie 'eben' ['güsta'] fertig geworden sind?); dass sie sich noch nicht umziehen gehen, ist eine Information, die schon an den äusseren Grenzen der Kompetenz eines Erzählers liegt, der nachsehen muss, um zu wissen, was in einer Küche gebacken wurde. Im Laufe des nun stattfindenden politischen Streitgesprächs macht der Vater eine für den Sohn nicht ganz leicht hinzunehmende Bemerkung: «Quists plets han dat üna têt picuogliada ad Andrea, tant ch'el tira sü la tschera dretta e disch . . .» (93). («Diese Anspielung hat Andrea getroffen, und er fragt, indem er die rechte Augenbraue hochzieht . . .» [1984: 100]). Hier gefährdet die Folge der Informationen die Kohärenz des Beobachter-Status des Erzählers: statt von den sichtbaren Indizien (der Mimik) zu deren wahrscheinlicher Ursache (der Gefühlsregung) vorzustossen, wird umgekehrt, nach Art der allwissenden 'focalisation zéro', vorweg erklärt, was in der Person vorgeht. Später (S. 95) wechselt der 'Voyeur' vom offenen Küchen- zum offenbar geschlossenen Stubenfenster, vor dem er als blosser Augen-

⁶² «Aus Cla Sarteas Küchenfenster strömt der Duft von Schokolade, Eierbrötchen und einem Buttermilch, höchstwahrscheinlich Fastnachtsküchlein. Schauen wir doch hinein! Es sind Rosenküchlein, eine ganze Beige auf dem Deckel des grossen Kochkessels. Am Tisch sitzen Sar Cla und sein Sohn Andrea, der Lokführer bei der Eisenbahn ist. Eben sind sie mit dem Frühstück fertig, doch sie gehen sich noch nicht umziehen» (1984: 99).

⁶³ Zum Fenster in der realistischen Literatur cfr. Hamon 1982 (1973): 143, 158. Cfr. oben A.2.1.4.a).

zeuge in einer 'stummen Szene' (cfr. Uspenskij 1975: 78) berichtet, wie die Mutter der Tochter beim Anziehen der Engadinertracht behilflich ist: «Puchà, i nu's **doda** che chi dischan; la mamma piglia our dal chaschuot ün barschun e's metta a tilla petnar. (...) || «Uossa suna darcheu davovia chi's **vezza be minchatant** a glüschir **alch nair**. Saida **paressa**. **Forsa** il fazöl o il scussal rechamà. **Pür cur chi rivan nan** davant il spejel per lovar il coppalin culla tulipana, **as vezza** vi da la saida las neglas stilisadas chi glüschan sco fö our dal nair. E darcheu daja nan da quellas tschiorbadas, uossa ch'ella piglia ils uraglins pandems our da la troclina verda e vain **nan** pro'l cler per drivir la serradürina; lura stan tuottas duos üna pezza pro'ls spejel e **dan da la bratscha**» (95)⁶⁴. An dieser exemplarischen Einhaltung des gewählten Beobachter-Standpunktes zeigt sich die grosse Anzahl der dazu nötigen Präzisierungen und Informationsaussparungen. Ferner zeigt sich, dass die in ihrer sinnlichen Unmittelbarkeit festgehaltene Wahrnehmung den Status des Erzählers als 'Aussenstehenden' und als blosser 'Funktion' in Frage stellt: ein Wort wie 'tschiorbadas' ('Blendungen' ('orb': 'blind')) ruft einen 'Geblendeten' als konkrete Person auf den Plan. Dieser 'Menschwerdung' des Erzählers steht allerdings die obstinate Unpersönlichkeit auf der Ebene der Pronomina entgegen. Der Erzähler am Fenster wird unterbrochen: «I's **doda** pass sü per giassa». («Auf der Gasse hört **man** Schritte» [96]), ein Musikant kommt daher: «**I nu's cugnuoscha** chi cha quai es, ün toc davent . . .» («. . . aus der Entfernung **erkennt man ihn nicht**, . . .» [ibid.]). Bei näherem Hinschauen: «. . . **schì's guarda** plü bain . . .» («. . . wenn **man** genauer **hinschaut** . . .»), sieht 'man' die Details der Uniform, «. . . tant **chi's** tschüffa ün clap respet» («. . . so dass es **einem** grossen Respekt einflösst . . .»). Schliesslich ist der Musikant nahe genug: «Ah schi, uossa ch'el vain plü daspera e **chi's vezza** il nas aquilin e la bocca

⁶⁴ «Leider **kann man nicht** hören, was sie reden. Die Mutter nimmt eine Bürste aus der Schublade und beginnt, Violandas Haare in langen Strichen vom Scheitel bis zu den Spitzen zu bürsten. (...) || Jetzt stehen sie in der Ecke; **nur ab und zu sieht man etwas Schwarzes** glänzen. Es scheint Seide zu sein, vielleicht das bestickte Tuch oder die schwarze Schürze. Erst als sie wieder vor den Spiegel treten, um das Käppchen mit der Tulpe aufzusetzen, **sieht man** die stilisierten Nelken wie Flammen aus der schwarzen Seide stechen. Jetzt wieder Gefunkel; Violanda nimmt das Ohrgehänge aus dem grünen Kästchen und tritt damit ans Licht, um die Schlösschen zu öffnen. Beide Frauen **stehen gestikulierend** vor dem Spiegel» (1984: 102).

torta, as **cugnuoscha**: quai es be Flurin Furnatsch.» («Nun kommt er näher, **man** sieht die Adlernase und den krummen Mund, und jetzt **erkennt man** ihn auch: Das ist ja bloss Flurin Furnatsch.») Die Unbestimmtheit des Pronomens, die auch den Leser einschliesst und damit eine Appellfunktion übernimmt, verhindert hier, dass der Erzähler wegen der sinnlichen Konkretheit und Präzision seiner Wahrnehmungen zur Person der fiktiven Welt wird.

Wie der auf den Erzähler zulaufende Flurin Furnatsch den Dorfplatz erreicht, steht dieser schon da und 'ortet' den Musikanten zum zweiten Mal aus der Sicht der am Dorfbrunnen stehenden Männer. Curdin liest den am Dorfbrunnen angeschlagenen Spruch: «Lura cloma'l via vers Flurin Furnatsch chi traversa güsta la via . . .» (98). («Dann ruft er Flurin Furnatsch zu, der gerade über die Strasse geht . . .» [105].) Interessant ist nicht so sehr die Schnelligkeit dieses Standortwechsels, der den Erzähler wieder eindeutig zur abstrakten 'narrativen Funktion' macht, interessant ist die Tatsache, dass der Erzähler am neuen Ort plötzlich 'weitsichtiger' ist als vorher⁶⁵. Die am Dorfbrunnen politisierenden Männer werden immer lauter: «. . . tant cha perfin las duonnas vegnan oura sün vampoarta a verer che chi'd es. Dadaint vaidrina da butia es sar David chi morda süls levs. Mo casü, sün Plazzetta, sar Joannes fa aint il nuf da la cravatta e ria dapersai, tuot cuntaint da l'effet cha seis vers ha fat» (97 f.)⁶⁶. Der Erzähler wendet sich von den Streitenden ab, blickt sich um und entdeckt verschiedene Beobachter der Szene am Dorfbrunnen. An den letzten, den Verfasser der am Brunnen angeschlagenen Verse, rückt er so nahe heran, dass er ihn 'für sich schmunzeln' sieht: und da weiss er, in plötzlich (wieder)erlangter 'Allwissenheit', dieses Schmunzeln auch gleich zu deuten. Damit ist die Alternanz zwischen dem Aussenstandpunkt eines erzählenden Zeugen und der 'focalisation zéro' des frei über beliebig viele Informationen verfügenden Erzählers erstmals vollständig vollzogen.

⁶⁵ Der Zusammenhang zwischen Standortwechsel des Erzählers und Wechsel der Fokalisierung wäre in der *Müdada* eine systematische Untersuchung wert.

⁶⁶ «Sogar die Frauen treten unter die Türen, um zu sehen, was los ist. Hinter dem Schaufenster des Ladens steht Sar David und beisst sich auf die Lippen. Oben an der Plazzetta aber, da knüpft Sar Joannes seine Krawatte und lacht sich ins Fäustchen, zufrieden mit der Wirkung seiner Verse» (105).

Bei den entsprechenden, im verbleibenden Teil des Kapitels zu verzeichnenden Schwankungen zwischen diesen beiden Positionen kommt es zu Wechseln zwischen beweglichem Standort und 'Vogelperspektive' (cfr. Uspenskij 1975: 76 ff.). Die Obstbäume blühen «... minchün sco üna fluruna alba chi splendura tras il verd e para da lair odurar fin nan quia» (99). («... jeder scheint wie eine weisse Blume durch das Grün und verströmt seinen Duft weitherum» [106].) 'Quia', 'hier' bezeichnet noch immer den Dorfplatz, von dem aus der Erzähler dann kurz nacheinander die folgenden Orte 'heranholt': «(la) prada d'erba frais-cha suot las chasas ... sur il cumün ... las sriblas blauas dals chomps furmaint ... (las) valainas ... ils muots amo brünins ... l'implantada da larschins ... suot il piz ... ils flachs da naiv» (99)⁶⁷. Nach dieser 'Umschau', die auch vom Dorfplatz aus erfolgen könnte, dann das folgende 'Bild': «Sün vias e plazzas **as vezza puncts nairs chi's muaintan; quai sarà la glied** chi va sü ad artschaiver ils votants da tschels cumüns» (99)⁶⁸. Hier liegt offensichtlich eine Zwischenstufe der zwei bisher beobachteten Standpunkte vor: der räumliche Standpunkt eines über allem stehenden und in einer Gesamtschau alles überblickenden Erzählers verbindet sich mit dem eingeschränkten Wissen des Aussenstandpunktes, aufgrund dessen sich aus dieser Distanz nur vermuten lässt, was die schwarzen Punkte sein könnten⁶⁹.

Immer wieder erfolgt der Übergang zur 'Allwissenheit' dann, wenn der Erzähler nahe an eine seiner Personen heranrückt. Der gleiche Erzähler, der geduldig warten muss, bis er eine herannahende Menschenmenge als solche identifizieren kann (cfr. S. 100), weiss auf der gleichen Seite um die eifersüchtig gehüteten Geheimnisse des Helikon-Spielers Sar Crastoffel: «... sar Crastoffel sa tuot las marchas ourdadoura; el fa chantar avant al dirigent las passadas plü greivas; tschai suna'l davo l'udida. Mo el metta tuottüna sü il scrit sülla fuorcha;

⁶⁷ Die «... saftigen, grünen Wiesen unterhalb der Häuser ... Über dem Dorf liegen in blauen Streifen die Weizenfelder ... die Runsen ... die Hügel ... (die) neuangepflanzten Lärchen ... unterhalb des Gipfels ...» (106 f.).

⁶⁸ «Auf Strassen und Plätzen bewegen sich schwarze Punkte, das werden die Leute sein, die den Wählern aus den andern Dörfern entgegengehen.»

⁶⁹ Die von Uspenskij (im Gegensatz zu Genettes abstrakten Synthesen) vorgenommene 'Atomisierung' (cfr. Segre 1984: 99) der Standpunktfrage erweist bei der empirischen Beschreibung die Vorteile ihrer Konkretheit. Das einzugestehende Risiko dieses Vorgehens ist der allmähliche Verlust jeder systematischen Ordnung.

el nu voul cha la glied dia cha Crastoffel nu sapcha leger notas» (100)⁷⁰.

Diese wenigen Stichproben zum Wechsel von Erzählerstandort und Fokalisierung lassen vermuten, dass der Bruch mit entsprechenden Restriktionen auch innerhalb relativ kurzer Textsegmente naheliegender und wahrscheinlicher ist als deren konsequente Beachtung. Ein Blick auf Uspenskij's entsprechende Beispiele aus der russischen Literatur (und Stanzel's Beispiele aus der englischen) hilft voreilige Schlüsse vermeiden, es könnte sich hierbei um eine Besonderheit einer Kleinliteratur handeln.

2.3.3. Versuche mit der 'Innenperspektive' ('focalisation interne')

In diesem Abschnitt soll von der 'focalisation interne' die Rede sein oder, in der Terminologie Stanzel's, von der 'Innenperspektive', der auf die Wahrnehmung einer 'Reflektorfigur'⁷¹ zugeschnittenen Erzählung. Die eindeutigsten Beispiele für eine fremde und zugleich reine, von keinen Überschneidungen mit Fragen der Sprechinstanz ('Voix') betroffene 'Innenperspektive' müssten diejenigen Texte liefern, in denen die Reflektorfigur ein Tier ist. In Theo Candinas' *L'ascensiun dil falien* erklettert eine Spinne in dreitägiger mühsamer Arbeit ein Kruzifix; in Jon Nuotclàs *Conversaziun cun üna muos-cha*⁷² spricht (!) eine in einem Spinnennetz gefangene Fliege zu einem menschlichen Betrachter. Neben der Fremdheit und der Sprachlosigkeit der Tiere ist hier auch deren Grösse eine Garantie gegen unkontrollierte Einbrüche der 'focalisation zéro' als menschlicher Erzählperspektive.

⁷⁰ «... er kann alle Märsche auswendig; der Dirigent singt ihm jeweils die schwierigeren Stellen vor, und alles andere spielt er nach dem Gehör. Doch er heftet das Blatt dennoch an die Gabel; er will nicht, dass die Leute sagen, Crastoffel könne keine Noten lesen» (1984: 108).

⁷¹ Der Reflektor ist für die 'personale Erzählsituation' charakteristisch: «In einer personalen ES ... tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht» (Stanzel 1989: 16). Zur Identität von Stanzel's 'Reflektor'/'Innenperspektive' mit Genettes 'focalisation interne' cfr. Cohn 1980a: 160.

⁷² «Der Aufstieg (auch: Auffahrt) der Spinne», in: Candinas 1986: 163–170. / «Konversation mit einer Fliege», in: Nuotclà 1987: 27–30.

«El vegn en tutta prescha dil lenn neidi si, senza tema da selischnar e curdar el stgir denter il pusal dil baun da cantun e la preit» (163)⁷³. Der erste Satz von Candinas' *L'ascensiun dil falien* führt einen (extra- und heterodiegetischen) Erzähler ein, der die Bewegungen seiner Figur beobachtet und beschreibt. Durch die Information: «senza tema da selischnar» («ohne Angst, auszurutschen») wird vom 'focalisé visible' zum 'focalisé invisible' (cfr. dazu Bal 1977: 120) gewechselt. Der Erzähler hat also Zugang zum Bewusstsein der Figur, die er zugleich 'von aussen' sieht. Am Anfang des Textes – und nicht nur am Anfang – haben wir die übliche 'focalisation zéro'. «... ed emprova adina puspei daniev, gl'emprem dalla vart dalla plonta-pei, mo quella ei memia teissa e leischna. Finalmein ha el examinau tut e schazegiau endretg la situa-ziun» (163)⁷⁴. In diesem Segment zeigt sich einmal mehr (cfr. A.2.3.2.) die Vielfältigkeit der 'focalisation zéro' und der schnelle Wechsel zwischen den verschiedenen Möglichkeiten: von der Beschreibung sichtbarer Bewegungen zu einer dem Erzähler wie der Figur zuschreibbaren Schlussfolgerung⁷⁵ bis zu der 'allwissenden' Bewertung des Wahrheitsgehaltes der Perspektive der Figur. Durch diese Bewertung wird die Perspektive der Figur zum Ort möglichen Irrtums, den der Erzähler als solchen erkennt und explizit beurteilt. Das wichtigste, rekurrente Indiz der 'focalisation zéro' ist die Bezeichnung der Figur des Gekreuzigten als «car Salvader e Spindrader Niessegner J. C.» (passim). Durch das wiederholte Zitieren dieser stereotypen Formel (cfr. dazu Deplazes 1991: 518) tritt der Erzähler auch als 'focalisateur' hinter einen unbestimmten Chor zurück, dem die religiöse Sicht auf das Kruzifix überantwortet wird. Ihr steht die ausschliesslich gegenständliche, plastische, vergrös-

⁷³ «Sie klettert in aller Eile am glatten Holz hinauf, ohne Angst, auszurutschen und in den dunklen Spalt zwischen der Rückenlehne der Eckbank und der Wand hinunterzufallen.»

⁷⁴ «... und versucht es immer wieder von neuem an der Seite der Fusssohle, aber diese ist zu steil und zu glatt. Endlich hat sie alles geprüft und die Lage richtig eingeschätzt.»

⁷⁵ «... mo quella ei memia teissa e leischna» («... aber diese ist zu steil und zu glatt»); dieses Segment kann ebenso gut auf eine 'interne' (die Spinne zieht die Bilanz aus ihren Erfahrungen) wie auf eine 'externe' (der Erzähler legt sich die Gründe des beobachteten Scheiterns der Spinne zurecht) Fokalisierung zurückgehen. Bal spricht für solche Fälle von 'focalisation transposée': «... dans la focalisation transposée, le focalisateur emprunte la vue du personnage, sans pour autant lui céder la focalisation ...» (1977: 122)

sernde Optik der hinaufklettenden Spinne als ‘focalisation interne’ gegenüber. Diese wird durch entfremdende Metaphern und Vergleiche, die die Grössenverhältnisse verschieben, immer wieder neu eingebracht, aber nie über grössere Segmente hinweg konsequent eingehalten. «. . tochen al polisch dil pei dretg dil car Salvader e Spindrader Niessegner J. C. che sesaulza sco **ina muntogna nunsurventscheivla ord la planira** dalla crusch» (163); «Sunter haver examinau detagliadamein cul gnef e cun las greflas **la bova cotschna da saung** che cula denter las aveinas scufladas giuado, . . .» (163); «Leu croda in **precipezi** anetg giu en la sfendaglia denter il pei dretg ed il seniester . . .» (164); «. . . dat in’egliada **giu en la planira** dil lenn dalla crusch epi continuescha . . .» (164)⁷⁶. Im letzten Beispiel macht die ausdrückliche Fokalisierung auf die Spinne («wirft einen Blick») eine entsprechende Beschreibung des Raumes notwendig. «Il lenziel ch’enfascha calun e launca dil car Salvader e Spindrader Niessegner J. C. fuorma **ina vera preit verticala**» (165)⁷⁷. Die Spezifizierung: ‘**ina vera preit . . .**’ verneint die Metaphorizität, die das Wort ‘Wand’ in der Rede/Perspektive des Erzählers haben könnte, und markiert damit die Einhaltung der ‘focalisation interne’ an einer für sich nicht eindeutigen Stelle. «Allas ragischs dil culiez fa il falien bivac el parlet grond sut il nuf dalla gula . . .» (166)⁷⁸. Der wiederholten ‘focalisation interne’ durch die simulierte Anpassung der Grössenverhältnisse an die Wahrnehmung der kleinen Spinne stehen häufige Wechsel zur ‘focalisation zéro’ gegenüber. Der Wechsel kann, wie bei der folgenden Apposition, innerhalb sehr kurzer Segmente erfolgen: «Davon el sesaulza in grugn malschec, il tgau inclinau dil car Salvader e Spindrader Niessegner J. C.» (166)⁷⁹. Der Bezeichnung des Gesehenen in

⁷⁶ «. . . bis zur Zehe des rechten Fusses des lieben Retters und Erlösers, unseres Herrgotts J. C., der sich wie ein **unüberwindlicher Berg aus der Ebene** des Kreuzes erhebt»; «. . . nachdem sie mit der Schnauze und den Beinen **den roten Bergsturz aus Blut** geprüft hat, der zwischen den angeschwollenen Adern hinunterfließt . . .»; «Dort öffnet sich ein **jäher Abgrund** im Spalt zwischen dem rechten und dem linken Fuss . . .»; «. . . wirft einen Blick hinunter auf die **Ebene des Kreuzholzes** . . .»

⁷⁷ «Das Tuch, das um Schenkel und Lenden des lieben Retters und Erlösers, unseres Herrgottes J. C. geschlungen ist, bildet **eine richtige senkrechte Wand**.»

⁷⁸ «Am Halsansatz biwakiert die Spinne im grossen Kessel unter dem Adamsapfel . . .»

⁷⁹ «Vor ihr erhebt sich ein hässlicher Felsen, das gesenkte Haupt des lieben Retters und Erlösers, unseres Herrgotts J. C. . . .»

der ‘Innenperspektive’ («ein hässlicher Felsen») folgt die Entsprechung in der Perspektive des Erzählers («das gesenkte Haupt...»), eine ‘Erklärung’, die den Unterschied zwischen den beiden Perspektiven deutlich hervorhebt. «Alla **biua dil venter** fa el ina pli liunga pausa, intercurrent manedlamein ils urs da quei **crater profund**» (165)⁸⁰. Hier wechselt, in umgekehrter Reihenfolge, die Fokalisierung zwischen dem Antezedenten (‘Bauchnabel’) und der Anapher (‘dieser tiefe Krater’). Neben diesen Fällen von Alternanz, die sich auch als ‘focalisations transposées’ (cfr. Anm. 75) beschreiben liessen, gibt es auch Beispiele für die ‘Vereinnahmung’ der inneren Perspektive (des Reflektors) durch die äussere (des Erzählers). «L’autra damaun da bun’ura sefa el si, ha ei gie num visitar oz omisduas plagas dil maun dretg e seniester dil car Salvader e Spindrader Niessegner J. C. che ein situadas en ina verticala fetg allontanada» (166 f.)⁸¹. Da diese Angaben die **Begründung** dafür liefern, wieso sich die Spinne so früh aufmacht, müssen die entsprechenden Informationen auch ihrem Bewusstsein zugänglich sein. Die Spinne (für die der Bauchnabel ein ‘tiefer Krater’ ist) hat plötzlich eine erstaunliche Übersicht, weiss, dass sie sich auf einer Figur befindet, weiss, wo die Wunden sind, kann das Verhältnis zwischen der Dauer des Tages und den Distanzen abschätzen. Dies alles, obwohl es für das Tier eine ‘Erstbesteigung’ (‘emprema ascensiun’ [170]) ist. Schliesslich kommt die Spinne bis an den für sie unüberwindlichen Dornenkranz: «Ed el lontan, strusch da tscharner, po el sminar las conturas horriblas e giganticas digl ‘INRI’. Mo si leu ei aunc negin’olma humana stada. Forsa reussescha la conquista in di als astronauts cun lur navettas spazialas. Tgi sa?» (169)⁸². Als Subjekt des Verbes ‘sminar’ (‘erahnen’) wird die Spinne hier explizit zum ‘personnage focalisateur’ (Reflektor). Zu ihrer Wahrnehmung passen die ‘schrecklichen, gigantischen Kontu-

⁸⁰ «Am **Bauchnabel** macht sie eine grössere Pause und untersucht genauestens die Ränder dieses **tiefen Kraters**.»

⁸¹ «Am nächsten Morgen macht sie sich früh auf den Weg, heisst es doch heute, die beiden Wundmale der rechten und der linken Hand des lieben Rettes und Erlösers, unseres Herrgottes J.C. aufzusuchen, die auf einer sehr weit entfernten Vertikalen liegen.»

⁸² «Und in der Ferne, kaum zu erkennen, kann sie die schrecklichen, gigantischen Konturen des ‘INRI’ erahnen. Aber dort oben war noch keine menschliche Seele. Vielleicht gelingt die Eroberung eines Tages den Astronauten mit ihren Raumschiffen. Wer weiss?» Eine kritische Einschätzung dieser Stelle als ‘stilistischer Fehler’ (‘sbagl stilistic’) bei Spescha 1987a: 111 f.

ren', während die Konturen des 'INRI' auf den Erzähler zurückgehen müssen. Oder kann die Spinne lesen? Sie kann: lesen und schreiben. «Aunc avon ch'il di s'enclini ei mintga detagl examinaus e protocollaus» (168); «Damaun vul el descender e **rapportar manedlamein** da sia emprema ascensium sin la cuppa dil car Salvader e Spindrader Niessegner J. C.» (170)⁸³. Dieses ironische Spiel mit zeitlichen Folgen und faktischen 'Abhängigkeiten'⁸⁴ führt zur perfekten Vermenschlichung der Spinne (cfr. oben: «Mo si leu ei aunc negin'olma **humana stada**») und hebt die narrative Struktur des ganzen Textes aus den Angeln. Die Spinne wird zum Heteronym des Erzählers, der sich mit der Absicht trägt, den (denselben?) Text zu produzieren, den der Leser eben zu Ende gelesen hat. Diese ironische Umkehrung von Logik und Chronologie bedeutet zugleich eine Offenlegung der 'Künstlichkeit' der 'focalisation interne'⁸⁵.

In Jon Nuotclàs *Conversaziun cun üna muos-cha* (1987: 27–30) wird das Gespräch einer Figur (P1), mit einer zweiten Figur (P2) referiert, deren Reden nur indirekt, aus den Fragen und zitierenden Wiederholungen von P1, zu erschliessen sind. (Ob P2 mit dem Erzähler identisch ist, ist nicht zu entscheiden und für die folgenden Fragen irrelevant). «Am deliberar? Che proposta strana. I's vezza che tü nun est amo mai urtà aint illas griflas d'ün arogn» (27)⁸⁶. P1 ist also die vom Titel angekündigte Fliege⁸⁷, P2 ist, wie die folgenden Sätze zeigen, ein Mensch. Die Fliege beobachtet die Spinne, die sie gefangen hat: «Sülla rain ha'l üna crusch alba aint immez üna sribla naira. Na, na, eu nu craj cha quai haja dachefar alch cun religiun» (27)⁸⁸. Mit dem Hinweis

⁸³ «Noch bevor der Tag sich neigt, ist jedes Detail examiniert und protokolliert.»; «Morgen will sie hinuntersteigen und von ihrem ersten Aufstieg auf die Kuppel des lieben Retters und Erlösers, unseres Herrgottes J.C. **genauestens berichten.**»

⁸⁴ Weitere Beispiele dazu unten A.2.3.4. Zu allen denkbaren Varianten des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit cfr. Genette 1972 ('Temps').

⁸⁵ Die 'surrealistische' Ankündigung der Spinne als Erzähler (des Textes, in dem sie sich befindet) hebt die 'Illusionswirkung' aller Segmente auf, in denen die Spinne als Reflektor/Subjekt der 'focalisation interne' auftritt.

⁸⁶ «Mich befreien? Was für ein seltsamer Vorschlag. Man sieht, dass du noch nie einer Spinne in die Fänge geraten bist.»

⁸⁷ Dazu Klainguti: «Schon der Titel scheint mir nicht richtig. Es müsste (für mich): 'Gespräch mit einem Menschen' heissen.» (1988: 11, Üb. C. R.)

⁸⁸ «Auf dem Rücken hat sie ein Kreuz, ein weisses Kreuz mit einem schwarzen Streifen in der Mitte. Nein, nein, ich glaube nicht, dass dies etwas mit Religion zu tun hat.»

auf die wahrscheinlich nichtreligiöse Bedeutung dieses Kreuzes erwidert die Fliege auf eine von P2 gemachte Bemerkung, deren ungefährender Inhalt der Leser aus der Antwort erschliessen kann⁸⁹. Die direkte Rede impliziert die Innenperspektive: was in ihr mitgeteilt wird, muss zum Wahrnehmungs- und Bewusstseinshorizont der 'zitierten' Person gehören. Die einzige vom Text konsequent vorgenommene Einschränkung des Horizontes der Fliege ist die optische: ihr Gesichtsfeld ist eingeschränkt, sie bittet um entsprechende Hilfe von aussen: «Sch'eu savess almain be ingio cha l'arogn s'ha tut via. Tü nu til vezzast forsa per cas aint in alch chantun da sia taila?» (28)⁹⁰ Was aber das Bewusstsein betrifft, ist der 'Horizont' der Fliege nicht nur nicht eingeschränkt, sondern sogar erweitert; das grosse Bewusstsein des als nieder geltenden Tieres ist für den Ideendiskurs dieses Textes von zentraler Bedeutung⁹¹. Die Umkehrung der Hierarchie zeigt zugleich die Unausweichlichkeit des Anthropozentrismus, der Fliegen dadurch aufwertet, dass er sie zu Menschen macht. Die Fliege kann sich die Grenzen des menschlichen Vorstellungsvermögens vorstellen: «Tschert, cha tü nu sast da t'imaginar mia situaziun, ma t'impaissa cha tü sajast aint in ün schnat sach elastic bler massa stret chi't stendscha da tuot las varts» (27). Mit dieser freundlichen 'Übersetzung' kommt die Fliege dem eingeschränkten Vorstellungsvermögen des Menschen entgegen und liefert ihm eine Analogie aus dem Bereich des für ihn Vorstellbaren. Die

⁸⁹ Klaingutis Kritik vernachlässigt diesen Aspekt; der Autor habe «... versucht, die Situation einer Fliege zu zeigen, die in ein Spinnennetz geraten ist. Er lässt sich aber von dieser ernsten Aufgabe durch Abschweifungen ('chosas chi alluntaneschan') abbringen. (. . .) Die Fliege weiss also auch um die menschliche Religion! Ich weiss nicht, ob Nuotclà die Rolle des Menschen hat aktivieren wollen, der die Fliege beobachtet, oder ob er sogar hat zeigen wollen, das Kreuz könnte eine archaischere Bedeutung als die religiöse haben; mich lenkt das aber von der ernsten und, wie mir scheint, mit Absicht ernsten Vorstellung ('imaginaziun seriusa') ab.» (1988: 11, Üb. C. R.)

⁹⁰ «Wenn ich doch wenigstens wüsste, wohin sich die Spinne verzogen hat. Du siehst sie nicht etwa zufällig in irgendeiner Ecke ihres Netzes?»

⁹¹ Die anthropozentrische, wertende Klassifizierung der Lebewesen im Bewusstsein des Betrachters wird von der Fliege explizit kritisiert: «Eu sa che cha tü t'impasast uossa. Cha quai saja precis listess, nischi cha tü pensast quai. Ch'eu saja sà be üna muos-cha. Crajast propcha cha tü sajast daplü? D'ingionder at pigliast il dret da classifichar uschè?» («Ich weiss, was du jetzt denkst. Das sei völlig egal, nicht wahr, das denkst du? Ich sei ja doch nur eine Fliege. Glaubst du wirklich, etwas Besseres zu sein? Woher nimmst du das Recht, so zu klassifizieren?» [28].) Klainguti kritisiert diese Stelle als 'überflüssige Predigt' (1988: 12).

hier deutlich sichtbare Hierarchie der Bewusstseinssebenen verpflichtet den Erzähler zur Einhaltung einer umgekehrten restringierten Fokalisierung: die 'allwissende' Fliege rechnet mit der andern Grössendimension und dem beschränkten Horizont des Menschen. Dabei kommt es zu einem ungewöhnlichen Horizonteinbruch: die Fliege vergisst die Grösse des Menschen, sie macht ihn sprechend zur Fliege: «Ch'eu am vess stuvüda dostar, disch? Hast tü fingià provà da't dostar cur cha ün arogn d'üna grondezza sco quel chi m'ha tschüf quia at tegna cun ot chommas . . . Eu at di, i s'es paralisà, paralisà dal stramizi sco üna mür aint illas griffas dal giat» (27, Hervorh. C. R.)⁹². Hier müsste der Betrachter, dessen Antwort wie immer ausgespart wird, die Übertragung auf die eigenen Grössenverhältnisse leisten. Mit diesem 'Horizonteinbruch' verbindet sich der Übergang zum unbestimmten 'i's' ('man'), das für nichtfokalisierte Erzählungen typisch ist. So bewirkt der lockere Umgang mit den selbstauferlegten Restriktionen im Bereich der Perspektive eine deutliche Annäherung dieses Textes an die Gattung der traditionellen 'Tierfabel', die sich, als Allegorie, diesbezüglich alle Freiheiten nimmt.

Diese kurzen Skizzen von zwei neueren Versuchen mit der 'Innenperspektive' beschränken sich auf die Darstellung narratologischer Probleme und werden damit den Texten in ihrer Ganzheit selbstverständlich nicht gerecht.

2.3.4. Das Verhältnis verschiedener Erzählniveaus zueinander: Reflexionen und Versuche

In den vorausgehenden Abschnitten war von Erzählperspektiven die Rede; die entsprechenden Fragen gehören in den von Genette als 'Mode' umschriebenen Bereich. In diesem Abschnitt soll mit dem Verhältnis verschiedener Erzählniveaus ('niveaux narratifs') zueinander⁹³

⁹² «Ich hätte mich wehren sollen, sagst du? Hast du schon einmal versucht, dich zu wehren, wenn eine Spinne von der Grösse derjenigen, die mich gefangen hat, dich mit ihren acht Beinen festhält? . . . Ich sage dir, man ist gelähmt, gelähmt wie eine Maus in den Krallen einer Katze.»

⁹³ Cfr. Genette 1972 'niveaux narratifs' 1976: 275–291, 1983: 55–64. Cfr. auch die kritischen Bemerkungen in Bal 1977: 109 und Genettes Erwiderung 1983: 61.

ein spezielles Problem aus dem Bereich der 'Voix' aufgegriffen werden. Das Verhältnis zwischen den Niveaus wird dann interessant, wenn es in einem Text zum Gegenstand von Experimenten und damit zum Anlass einer Reflexion über fiktives Erzählen wird. Die allermeisten Fälle metadiegetischer oder 'Binnen'-Erzählungen sind unproblematisch: fiktive Personen erzählen einander Geschichten, lesen gefundene Manuskripte, gehen ins Theater oder ins Kino. Kompliziertere Fälle können sich bei 'Erinnerungsmonologen' und Erzählungen von Träumen⁹⁴ ergeben. Neben vielen Beispielen von unproblematischer Verschachtelung der Erzählebenen gibt es auch in der bündnerromanischen Literatur Texte, in denen das Verhältnis der Niveaus durch bewusste 'Horizonteinbrüche'⁹⁵ gekennzeichnet ist.

Die am deutlichsten durch 'Horizonteinbrüche' gekennzeichneten Texte der neueren bündnerromanischen Literatur finden sich in Göri Klaingutis *Linard Lum*⁹⁶. Roland Barthes' pointiert formulierte Charakterisierung modernen Schreibens: «aujourd'hui écrire n'est plus 'raconter', c'est dire qu'on raconte» (1969: 37), trifft auf keinen andern romanischen Text so eindeutig zu wie auf diese 'Kriminalgeschichten'. Die erste dieser Geschichten mit dem Titel *La tas-cha verda* (1988: 5–45) eröffnet das hier interessierende Spiel von Montage und Demontage fiktiver Erzählebenen. Die Grundstruktur ist relativ einfach: ein textexterner Autor-Erzähler (A1–N1) erzählt von einem textinternen Autor-Erzähler (A2–N2), der seinerseits von mehreren fiktiven Personen (P3, P3', P3'' ...) erzählt. Diese Ebenen werden durch zwei einfache Verfahren immer wieder aufgebrochen:

⁹⁴ Fiktive Geschichtenerzähler wie im *Decameron* oder den *Canterbury Tales* haben wir in Camathias' *Historias* (1919/1971), Vonmoos' *Las trofeas da Steivan Paloc* (1938: 38–45). Gefundene Texte in Biert 1962: 270–272, U.G.G. Derungs, *Il vischi alv sil laghet blau* (1982: 7–35). Erinnerungsmonologe und Träume in Semadeni 1967, C. D. Bezzola, *Pangronds* (1984).

⁹⁵ Genette bezeichnet diese Einbrüche als 'Metalepsen': «**métalepse**: lorsqu'un auteur (ou son lecteur) s'introduit dans l'action fictive de son récit ou lorsqu'un personnage de cette fiction vient s'immiscer dans l'existence extradiégétique de l'auteur et du lecteur ...» (1983: 58).

⁹⁶ Klainguti 1988. Eine mit 'Magie' begründete Metalepse (cfr. dazu Ch. Dickens *Christmas Carol* [1843]) findet sich in Caratschs *Il commissari da la cravatta verda* (1950¹, 1983: 123–182), wo Personen der 'Binnenerzählung' in die Ebene der Erzählung eindringen. Eine psychologisch begründete Interpretation dieser Metalepse gibt Ramming (1990: 88).

1) A2 'konkurrenziert' A1 mit Reden über seine Schreibtätigkeit. Zugleich wird die Hauptperson (P3) von beiden Erzählern (N1 und N2) und also von zwei verschiedenen Erzählebenen her 'beleuchtet'.

2) Die Personen (P3 . . .) wissen um ihre 'Abhängigkeit' von A2, ihr fiktiver Status ist ihnen bewusst, und doch können sie sich an A2 wenden und ihm entgegenreden, den Ablauf der fiktiven Handlung, in die sie eingebunden sind, in Frage stellen⁹⁷. Umgekehrt, und hier liegt ein eigentliches Paradox, steht A2–N2 unter einer Art direkten 'Mimesiszwangs': er, die Instanz der 'Erfindung', bittet den Leser mehrmals um Erlaubnis, einige Sequenzen überspringen zu dürfen, ja fordert sogar die Hilfe eines Filmregisseurs an. Die Überbeanspruchung des Erzählers wird durch die Synchronisierung der Erzählzeit (von A2) mit der erzählten Zeit (von P3) plausibel gemacht: der Erzähler ist gezwungen, die ablaufende Handlung synchron 'mitzuschreiben'.

Das Verhältnis von A1 zu A2 problematisiert die nur scheinbar einfache Unterscheidung zwischen Homo- und Heterodiegeese und zeigt die Vordergründigkeit der grammatikalisch eindeutigen Trennung von 'ich' und 'er' (cfr. Genette 1983: 70). Das Paradox der Eigenständigkeit fiktiver Personen und der 'Abhängigkeit' des Erzählers problematisiert das Verhältnis zwischen Abbild (Mimesis) und Erfindung (Poiesis) und damit den Status der narrativen Fiktion.

Zum Verhältnis von A1 und A2:

Von Lums Pfeife ist die Rede als «. . . la pipa cha nos dedectiv nu fūmaiva brichafat gugent, ma ch'el stuvaiva avoir per fer ün plaschair a sieu autur – chi craja cha sias lecturas, sieus lectuors il giavüschan uschè» (7 f., Hervorhebung C. R.)⁹⁸. Das Verb 'glauben' zeigt, dass hier mit dem Pronomen auch die Fokalisierung wechselt: hier spricht und urteilt

⁹⁷ Fiktive Personen, die 'von sich aus' der narrativen Instanz, von der sie abhängig sind, entgegentreten, finden sich schon in Pirandellos *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) und *Colloqui coi personaggi* (1915/1919). Ein weiteres Beispiel erwähnt Stanzel: «In Flann O' Briens kuriosem Roman *At Swim-Two-Birds* (1939) wird dieser Verfügbarkeitstopos ganz bewusst bis zu seiner absurden Umkehrung getrieben: einige Charaktere beanspruchen Verfügungsgewalt über den Autor der Binnengeschichte dieses Romans» (1989⁴ [1979]: 53).

⁹⁸ «. . . die Pfeife, die unser Detektiv überhaupt nicht gern rauchte, die er aber haben musste, um seinem Autor eine Freude zu machen – der glaubt, dass seine Leserinnen, seine Leser dies so haben möchten.»

N1, der das Verhältnis von A2 und P3 von aussen betrachtet, aber sowohl in P3 wie in A2 'hineinsieht' (A1 > A2). Der folgende Gebrauch des Imperfekts zeigt, dass auch die Erzählzeit von N1 von der entsprechenden erzählten Zeit (der Erzählzeit von N2) abgekoppelt ist: «La radschun ch'el fumaiva uschè d'inrer nu d'eira be sia antipatia cunter il füm, ma eir il fat cha l'autur schmanchaiva pel solit da'l metter a disposiziun zurplins» (8 f.)⁹⁹. Die Begründung eines bestimmten Sachverhalts erfordert ein grösseres 'Wissen' (einen grösseren Grad von Informationspreisgabe) als dessen blosser Feststellung. Über die Schultern von N2, der den nach Zündhölzern suchenden Lum beschreibt («Linard Lum vaiva auncha adüna la pipa in sieu maun . . .» [«L. L. hatte noch immer die Pfeife in der Hand . . .»]), liefert N1 die entsprechende allgemeinere, bei A2 zu suchende Begründung. Die folgende Stelle scheint zunächst den Unterschied zwischen A1 und A2 noch deutlicher zu machen: «Linard Lum as deportaiva uossa da stuorn patoch eir scha'ls plets scrits peran forsa auncha tuot ordinos. (. . .) L'autur vess insè stuvieu interrumper tuot il sburflöz da plets da Linard Lum cun taunts e taunts 'hic's, ma que al paraiva ün pô memma ordinari» (22)¹⁰⁰. A1, der nicht nur weiss, wie P3 spricht, sondern auch den Text von A2 vor Augen hat, informiert den Leser über dessen mangelhafte mimetische Genauigkeit und die dafür verantwortlichen Hemmungen seitens von A2. Die seltsame 'Solidarität' von A1, der sich hier doch bemüht, A2 zu entschuldigen¹⁰¹, vermag diese einfache, formal eindeutige Interpretation nicht in Frage zu stellen. Die folgende Stelle zeigt aber, wie problematisch es sein kann, sich auf formal eindeutige Unterschiede zu verlassen. Lum ist eingeschlafen; der Leser soll aber, nur weil er von A2 nichts weiter erfährt, nicht glauben, er habe auf dem Bettrand in den Kleidern geschlafen: «Lum s'ho natürelmaing trat aint il pigiama e dafatta lavo ils daints düraunt sias ponderaziuns. Que es be la stantusa e seccanta lavur da descripziun cha l'autur ho darcho üna

⁹⁹ «Der Grund, dass er so selten rauchte, lag nicht nur in seiner Abneigung gegen den Rauch, sondern auch in der Tatsache, dass der Autor gewöhnlich vergass, ihm Zündhölzer zur Verfügung zu stellen.»

¹⁰⁰ «L. L. benahm sich jetzt wie ein total Besoffener, auch wenn die geschriebenen Wörter noch ganz ordentlich scheinen mögen. Eigentlich hätte der Autor den Wortschwall L. L.'s mit soundso vielen 'Hicks' unterbrechen müssen, aber das schien ihm doch ein bisschen zu ordinär.»

¹⁰¹ Cfr. dazu Puorger Pestalozzi: «I para cha in quist cas es l'autur aint il text eir Göri Klainguti, i nu vain fat ingüna distanza» (1988: 96).

vouta sursagliu. Eau dumand s-chüsa. Eau vess simplamaing stuvieu dvanter regissur da film» (27)¹⁰². Wer beim bisherigen Schema bleiben will, muss hier annehmen, A2 ('ich') könne hören (oder gar lesen?), was A1 über ihn sagt (oder schreibt). Damit würden die beiden (wie P3 und A2) gegen die oben sich zeigende Zeitverschiebung plötzlich über die Niveau-Grenze hinweg synchron kommunizieren. Der Inhalt dieser Sätze suggeriert eine einfachere, formal aber wenig befriedigende Variante: A2 spricht von sich abwechselungsweise von 'ich' und von 'er' ('der Autor'), die bloss rhetorisch bedingte dritte Person bedeutet keinen Wechsel zwischen Homo- und Heterodiege¹⁰³. Die dritte Variante scheint alles zu klären: die einzige Instanz überhaupt ist A2, der mit 'ich' sich selber als Person, mit 'er' dagegen sich selber als 'Erzählinstanz' bezeichnet. Die Verifizierung dieser These fördert, wie der Leser selber nachprüfen kann, nicht weniger Widersprüche zutage als diejenige der ersten beiden. Sind gerade diese Widersprüche der Witz des Textes? Oder erhalten wir an einer andern Stelle die alles klärende Antwort: «*Perche cha l'autur drouva cò dandettamaing il temp preschaint? Be uscheja.*» («*Wieso der Autor hier plötzlich das Präsens braucht? Einfach so*» (32)? Wer seine Interpretation auf auktoriale Intentionen abstützt, wird aufatmen; andere werden darauf bestehen, dass Zeichen auch dann bedeuten, wenn sie 'be uscheja', 'einfach so' gesetzt werden.

Zum Verhältnis von A2 (und A1) zu P3:

Die erste 'auktoriale Intervention' des Textes geht von A2 aus: «Eau, l'autur da quist'istorgia am trupag ün pô da stuvair admetter cha eir mieu dedectiv, quist Linard Lum, es pensiuno, grossottel, e ch'el fuma dafatta la pipa . . .» (6)¹⁰⁴. Die Scham über die Klischeehaftigkeit

¹⁰² «L. hat sich natürlich ein Pyjama angezogen, hat sich während seiner Überlegungen sogar die Zähne geputzt. Das ist nur die mühselige, lästige Beschreibungsarbeit, um die sich der Autor wieder einmal gedrückt hat. Ich bitte um Entschuldigung. Ich hätte einfach Filmregisseur werden sollen.»

¹⁰³ Zum erzählenden Ich, das sich selbst (erzähltes Ich) mit 'er' bezeichnet, cfr. Genette 1983: 70 f.

¹⁰⁴ «Ich, der Autor dieser Erzählung, schäme mich ein wenig, zugeben zu müssen, dass auch mein Detektiv, dieser L. L., pensioniert, dicklich ist und dass er sogar die Pfeife raucht . . .»

der eigenen Figur setzt voraus, dass diese eine freie Erfindung ist, denn nur diese unterliegen dem Innovationszwang. Dass der Mangel von A2 zwar festgestellt, offenbar aber nicht behoben werden kann, suggeriert dagegen die textunabhängige Existenz des Detektivs, den A2 als realistisch-mimetischer Erzähler leider nur so abbilden kann, wie er ist. Was hier nur suggeriert ist, wird später deutlicher: A2 scheint nach Art einer eingeschalteten Kamera unter 'Aufzeichnungszwang' zu stehen. Lum hat sich wieder einmal eine Pfeife angezündet: «El as rechatta bain eir el immez nossas ponderaziuns, e quellas trattas vi da la pipa prüveda al pudessan mner inavaunt. Eir ad a me, scu autur, vain quista posetta scu scritt'aposta per stüdger cu cha l'istorgia dessa ir inavaunt» (12)¹⁰⁵. Interessant ist hier weniger die explizit angezeigte Abhängigkeit der Fiktion vom Autor als vielmehr die Umkehrung dieser Abhängigkeit in der Andeutung, der Autor müsse die erzählte Handlung verzögern, um sich Zeit zum Nachdenken zu verschaffen. Zusammen mit der externen Fokalisierung (N < P), in der N2 vorgibt, nur vermuten zu können, was P3 denkt, verhilft diese 'Parallelschaltung' der fiktiven Welt von P3 zu einer auf dem Hintergrund des übrigen Kontextes überraschenden Autonomie. Die wesentlichste Voraussetzung dieser Autonomie ist aber paradoxerweise ausgerechnet das Wissen der Figuren um ihren fiktiven, vom Autor bestimmbaren Status. Der erste, der dieses Wissen anzeigt, ist Linard Lum. Sein Kollege Bernard Tuor informiert ihn am Telefon über den Diebstahl einer Tasche (S. 5) und wundert sich, dass Lum plötzlich von einer grünen Tasche spricht. «Ma perche hest dit verda?» «Eau nu se insè. Que es forsa be sto ün stincal da nos autur.» («Aber wieso hast du denn von grün gesprochen?» «Ich weiss eigentlich gar nicht. Vielleicht ist das nur ein Scherz unseres Autors gewesen» [S. 6].) Bernard Tuor ist mit dieser Antwort offenbar zufrieden; die beiden befinden sich in der Situation von Schauspielern, die ihre Probe mit Fragen nach der Plausibilität der von ihnen zu sprechenden Sätze unterbrechen¹⁰⁶. Wie ein versöhnlich gestimmter Literaturkritiker zeigt

¹⁰⁵ «Auch er befindet sich wohl mitten in unseren Überlegungen, und diese Züge an der gemütlichen Pfeife könnten ihn weiterbringen. Auch mir als Autor kommt dieses Päuschen, wie absichtlich geschrieben, um zu überlegen, wie die Geschichte weitergehen soll.»

¹⁰⁶ Die Erwähnung von Film und Hörspiel in *Linard Lum* gehört zu einer in Klaingutis Texten häufigen Reflexionen über die Beziehungen zwischen narrativem Text, Theater und Film. Cfr. dazu *Bastuns da skis*, «Indicaziuns per giuver il töch scu teater», Chasa paterna n. 102: 55 f., unten B.3. S. 489 f.

sich Lum bereit, die scheinbare Ungereimtheit (sie ist schon Teil seiner Strategie) als vom Autor beabsichtigten 'Scherz' zu erklären. Von da ist es nicht mehr weit bis zu Spekulationen und psychologisierenden Aussagen der Figuren zur Schreibarbeit ihres Autors, die ihre Geschicke bestimmt. Lum und Bernard Tuor befinden sich im Wirtshaus: «Oramai, cher Bernard, cha l'istorgia da nos autur vess plaunet da gnir a fin – el ho già üna fam naira e pü cu facil as ho'l piglio avaunt da scriver a fin aunz gianter l'istorgia ed uossa al chalcha la fam già telamaing ch'el ans trametta a nus al restaurant, bain, schi vögli explicher . . .» (59)¹⁰⁷. Aus ihrem Verständnis für die Lage des 'mitschreibenden' Autors zeigt sich die Figur bereit, die Auflösung nicht weiter hinauszuzögern; umgekehrt vermutet sie, der Hunger des Autors habe sie, die Figuren, ins Wirtshaus gebracht¹⁰⁸.

Andern Figuren ist ihr fiktiver Status nicht von Anfang an bewusst, der entsprechende Verdacht kommt ihnen erst im Verlaufe der Handlung: «Alura ho que do üna müdeda dandetta in sia expressiun e Lum ho pudieu ler our da sieus ögls intelligiaints cha in ella d'eira sda-sdo il suspect cha taunt ella scu Lum scu tuot l'assagl da la banca d'eira il spür ispiamaint d'ün autur da qualche raquint criminel» (16)¹⁰⁹. Dieses Bewusstsein, supponierte 'Sprach- und Handlungsträger' eines Autors zu sein, kommt den Figuren aber immer wieder abhanden, manchmal sogar, um der genau entgegengesetzten Vorstellung Platz zu machen, sie, die Figuren, seien die eigentlichen Subjekte von Handlungen, Reden und Gedanken, die der Autor lediglich 'mitsteno-

¹⁰⁷ «Nun, lieber Bernhard, da die Geschichte unseres Autors langsam zu ihrem Ende kommen sollte – er hat schon einen Bärenhunger, und wahrscheinlich hat er sich vorgenommen, die Geschichte vor dem Mittagessen fertigzuschreiben, und jetzt setzt ihm der Hunger schon so sehr zu, dass er uns ins Wirtshaus schickt, so will ich dir also erklären . . .»

¹⁰⁸ In der Erzählung *Camius* (78–115) ist Lum dann soweit, dass er nur unter bestimmten Bedingungen weiter mitmacht: «Scha tü vainst propi cun ingians da sgüraunzas, tü tuct autur, schi cooperesch eau be suot la cundiziun cha tü am schinagiast per l'intera istorgia almain da la ridicula pipa.» («Wenn du wirklich mit Versicherungsbetrug daherkommst, du idiotischer Autor, mache ich nur unter der Bedingung mit, dass du mich während der ganzen Geschichte wenigstens mit der lachhaften Pfeife verschonst» [79].)

¹⁰⁹ «Dann hat es in ihrem Ausdruck eine plötzliche Veränderung gegeben, und Lum hat an ihren intelligenten Augen ablesen können, dass in ihr der Verdacht aufgetaucht war, sowohl sie wie Lum wie der ganze Banküberfall könnten der blosse Einfall eines Autors irgendeiner Kriminalgeschichte sein.»

graphieren' könne¹¹⁰. Lum findet eine seiner Hypothesen besonders phantasievoll: «... queco voul tuottüna üna buna imaginaziun! Am savess figürer ch'ün qualche autur da raquints criminels clappess cuvaida da la sfrütter!» (19)¹¹¹ Damit wird Lum zum Propheten der in die Zukunft verlegten Entstehung desjenigen Textes, dem er seine Existenz verdankt¹¹². Die Antwort von Bernard Tuor zeigt, dass dieser nicht nur um den Autor und dessen Leser weiss, sondern auch um die Angewohnheit, für allfällige sprachliche 'Unkorrektheiten' in der direkten Rede fiktiver Personen den Autor verantwortlich zu machen: «Ah, tü e tia fantasia! (...) Que es bain cumplettamaing evidaint cha quists tottelets haun fat giò, s'haun perinclets (per eviter quist taunt sgri-schaivel germanissem chi pudess custair bgeras simpatias al pover autur) da schnajer la tas-cha ...» (19 f.)¹¹³. Oder ist die Bemerkung in der Klammer ein auktorialer Einbruch in die direkte Rede? Einfach ist auch diese Variante nicht, denn sie wirft die Frage auf nach der Verantwortung für die Selbstkorrektur («haun fat giò, s'haun perinclets»), die ja ausserhalb der Klammer erfolgt.

Diese Beispiele aus Klaingutis *Linard Lum* geben von der Verschiedenheit der darin vorkommenden, metanarrativen Spielereien und Reflexionen nur eine unzureichende Vorstellung. Sie zeigen immerhin, dass es auch bündnerromanische Texte gibt, die fiktives Erzählen als solches zu ihrem Thema machen. Ob man darin mit Barthes ein Charakteristikum von Modernität oder mit dem Polen Szczygiński eine für die dekadente westliche Literatur typische 'Dummheit'¹¹⁴ zu sehen hat, sei

¹¹⁰ Nach Puorger Pestalozzi ist Linard Lum «... nicht nur die Hauptperson, sondern auch der Assistent des Autors. Er erzählt ihm die Geschichten – der Autor schreibt sie auf, wird von Lum unterbrochen, wenn er Fehler macht» (1988: 96). Diese Interpretation setzt direkte Reden mit 'Binnenerzählungen' gleich.

¹¹¹ «... das bedingt doch immerhin einen guten Einfall! Ich könnte mir vorstellen, irgendein Autor von Kriminalgeschichten könnte Lust bekommen, davon zu profitieren.»

¹¹² Eine 'prophetische' Vorhersage des fiktiven Textes seitens der sich darin befindenden Figur findet sich auch in R. Caratschs *Renaschentscha dals Patagons* (1949, 1983: 19).

¹¹³ «Ach, du und deine Phantasie! (...) Es ist doch völlig offensichtlich, dass diese Halbschlaun abgemacht haben, übereingekommen sind (um diesen schrecklichen Germanismus zu vermeiden, der dem Autor viele Sympathien kosten könnte), die Tasche abzustreiten ...»

¹¹⁴ «Dagegen gibt es eine Krise der literarischen Erzählung im Westen. Diese inneren Monologe, die Romane über Romane- das sind doch Dummheiten, das sind

dahingestellt. Einzig von 'Verspätung' sollte in diesem Zusammenhang besser nicht gesprochen werden: seit 1759, seit dem grossen Meta-Erzähler Tristram Shandy, sind nämlich nicht nur die Texte von Klainguti, sondern viele andere, berühmtere in dieser Hinsicht 'verspätet'.

2.3.5 'Il pugn da vesta': Thema und Beiträge von *Litteratura* (10/2)

Die grosse Vielfalt von Bedeutungen, in denen der Ausdruck 'Gesichtspunkt' ('punto di vista'; 'point of view') in der Forschung Verwendung findet, wird von Segre damit erklärt, dass es sich hierbei um eine Metapher und nicht um einen Begriff ('metafora e non concetto') handelt (1984: 99). Erwartungsgemäss erweist sich die Offenheit dieser Metapher in noch viel stärkerem Masse, wenn, wie anlässlich der Nummer 10/2 (1987) der Zeitschrift *Litteratura* Autorinnen und Autoren dazu aufgefordert werden, «de contribuir . . . variond témas indicai ni agens témas da differents pugins de vesta»¹¹⁵. Die grössere Komplexität, die jedes Schreibexperiment gegenüber theoretischen Systematisierungsversuchen auszeichnet, die souveräne Unbekümmertheit der Schreibenden (Bezzola, Candinas, Deplazes, Grob-Ganzoni, Klainguti, Poltera) gegenüber begrifflichen Einschränkungen und die Lockerheit der Vorgabe werden für die unvergleichliche Verschiedenheit der Beiträge verantwortlich sein. Als 'Leitfaden' wurden 6 Variationen aus Queneaus *Exercices de style* vorgegeben, ferner einige Schlagzeilen wie: «87jährige Frau ermordet ihren 70jährigen Mann»¹¹⁶.

Bücher für eine sehr dünne Schicht der Intellektuellen . . .» (Sonntags-Zeitung 26.2.1989: 19).

¹¹⁵ «. . . vorgegebene oder eigene Themen aus verschiedenen Gesichtspunkten zu variieren», so umreisst Derungs (1987: 9) die Aufgabe.

¹¹⁶ Mit der thematischen Vorgabe dieser Schlagzeile beschäftigen sich Deplazes, Grob-Ganzoni und Klainguti. Bezzola geht von einem deutschen 'Partnersuchinserat' mit dem Titel «Karlsruhe + 100 km» aus, Candinas von der Mitteilung «In cristiandemocrat survegn l'educaziun» («Ein Christdemokrat erhält das Erziehungsdepartement»), Poltera von einem offenbar selbstgewählten Thema mit dem Titel «Cunigls» («Kaninchen»). Queneaus *Exercices de style* (1947¹ und 1969²) enthalten beide 99 Variationen; Derungs spricht irrtümlich von 'über 200' ('passa duatschien' 1987: 9). Die *Exercices* beschäftigen sich bei weitem nicht

Für den Umschlag von *Litteratura 10/2* hat Annatina Secchi ein Auge gezeichnet; eine vom untern Augenrand ausgehende Linie läuft am linken untern Bildrand in eine feine Feder aus. Die von diesem Titelbild suggerierte, direkte Verbindung zwischen dem Sehen als sinnlicher Wahrnehmung und der Schreibarbeit findet in den gelieferten Texten eine nur sehr schwache Entsprechung. Die Zeichnerin ist vom denkbar Naheliegendsten ausgegangen, davon, dass Autorinnen und Autoren, die mit dem 'Gesichtspunkt' zu experimentieren gedenken, mindestens ein offenes Auge haben müssen, dessen Wahrnehmungen das Schreiben (und damit die Texte) irgendwie mitbestimmen. Mit ganz wenigen Ausnahmen brauchen die Sprech- und Schreibinstanzen aller Variationen ihre Augen aber ausschliesslich zur Lektüre der vorgegebenen Zeitungsnotiz: die Variationen zum 'Gesichtspunkt' beschäftigen sich mit nichts so wenig wie mit der sinnlichen Dimension des Sehens. Dies kann daran liegen, dass die Vorgabe von Texten (Schlagzeilen, Queneaus *Exercices* . . .) die Schreibenden als Leser ansprach und die Funktion des Lesens, im Sinne von Ecos *Opera aperta*, als aktive Sinngestaltung exemplifiziert haben wollte: «Il lectur che legia enzatgei 'bi' ed ha plascher giudlunder, fa quei ord siu agen pugn de vesta . . .»¹¹⁷, so erklärt Derungs (1987: 10) den unvermeidlichen Subjektivismus, der jedes Lesen auszeichnet. Ferner will der Herausgeber die Variationen als spielerischen Gegenzug verstanden wissen, zu den «. . . ideologias e morales che crein che lur pugn de vesta seigi il sulet pusseivel, eba quel 'obiectiv'» (ibid.)¹¹⁸. Ob der überraschend geringe Anteil des Optischen an den Variationen damit erklärt ist? Die Bevorzugung moralisch-ideologischer Aspekte des Gesichtspunktes und die Vernachlässigung

nur mit dem 'Gesichtspunkt' im narratologischen Sinne von Genettes 'Mode'. Eindeutig in diesen Bereich gehören etwa 'Olfactif', 'Gustatif', 'Tactile', 'Visuel' und 'Auditif', während etwa 'Vulgaire', 'Paysan', 'Précieux' in den Bereich der 'Voix' fallen. 'Passé indéfini', 'Présent', 'Passé simple' etc. gehören in den Bereich des 'Temps'. Damit sind aber erst die narrativen Variationen erfasst: manche verlassen die narrative thematische Basis (am deutlichsten: 'Interjections', 'Parties du discours'), andere wechseln die 'Gattung': 'Télégraphique', 'Ode', 'Vers libres', noch andere folgen Restriktionen, die mit dem 'Gesichtspunkt' (auch im metaphorischen Sinn) nichts mehr zu tun haben: 'Anagrammes', 'Homéoteleutes', 'Lipogramme', 'Macaronique', 'Homophonique'.

¹¹⁷ «Der Leser, der irgend etwas 'Schönes' liest und sich darüber freut, tut dies aus seinem eigenen Gesichtspunkt.»

¹¹⁸ «Ideologien und Moralvorstellungen, die meinen, ihr Gesichtspunkt sei der einzig richtige, eben der 'objektive'.»

seiner nicht-metaphorischen, sinnlich-optischen Dimension ist jedenfalls vielen erzählenden Texten der bündnerromanischen Literatur eigen¹¹⁹.

Eine Diskussion optischer Aspekte des Gesichtspunktes findet sich in der neunten (und letzten) Variation von Göri Klainguti, wo dieser ein auktoriales Heteronym 'Göri Marrot' die gestellte Aufgabe in seinem Tagebuch kritisch diskutieren lässt (1987: 32 f.). Sie sei ganz amüsant, werde aber auf die Qualität zukünftiger Romane kaum einen Einfluss haben, denn: «Scha ünA da nus es uschè naïvA ch'elLA nun es bunA da's metter illa pel dad ün'otrA, schi es que melder sch'elLA resta naïvA e scriva inavaunt scu peintre naïf! L'exaimpel da la pittüra muossa forsa ch'eau d'he tüert: Que do tips chi haun già üna bell'agilited da disigner, ma sch'ün magister als / las rendess consciaint las reglas da perspectiva, schi pudessan lur disegns be guadagner. Tar oters, tals naïvs, chi nun haun üngün sentimaunt per perspectiva, füss que pcho da'ls disturber lur viuns» (32)¹²⁰. Einer dritten Gruppe will Göri Marrot(-Klainguti) selber angehören: «Eau prouv da supperer las ledschas da la perspectiva» («Ich versuche, die Gesetze der Perspektive zu überwinden» [33]), so schliesst der Eintrag ins Tagebuch. Da sowohl in dieser wie in allen vorhergehenden Variationen 'Mode'- und 'Voix'-Fragen durchwegs vermischt werden¹²¹, hat diese angedeutete 3-Stufen-Typologie ihre offenen

¹¹⁹ Giger findet den Hirten Giacumbert Nau (in: L. Tuor 1988) deshalb so faszinierend, «... weil er nicht zu jener Spezies gehör(t), die man in der (bündnerromanischen C. R.) Literatur zu Hunderten finde(t): schläfrig, blind, ermüdend und langweilig» (BZ, 17.10.88, S. 3). Zur Verbindung der optischen mit den abstrakten (metaphorischen) Dimensionen des Gesichtspunktes cfr. I. Calvino, 'Visibilità' (in: 1988: 80–98).

¹²⁰ «Wenn eine/r von uns so naïv ist, dass sie/er sich nicht in die Lage einer/eines andern versetzen kann, so ist es besser, wenn sie/er naïv bleibt und als peintre naïf weiterschreibt! Das Beispiel aus der Malerei zeigt vielleicht, dass ich mich irre: es gibt Typen, die im Zeichnen schon einige Fertigkeiten besitzen, deren Zeichnungen aber nur gewinnen könnten, wenn ein Lehrer sie auf die Regeln der Perspektive aufmerksam machte. Bei andern, bei den Naiven, die kein Gefühl für Perspektive haben, wäre es schade, ihre Visionen zu stören.»

¹²¹ Besonders deutlich in der Variation Nr. 8 (31 ff.), wo sich der Gymnasiast Gian Tum über seinen Lehrer Barbüzzel lustig macht: «El disch cha a la matura vegna guardo spiecielmaing scha nus sajans capabels da guarder listessa chosa da differents puncts da vista. Cha que saja penibel scha nus prouvans p.ex. da imiter üna chesarina e drouvans alura la lingua d'ün professor ...» («Er sagt, an der Maturitätsprüfung werde besonders darauf geachtet, ob wir fähig seien, den Gegenstand aus verschiedenen Gesichtspunkten darzustellen. Es sei peinlich, wenn

Fragen. Die 'Naiven', denen man besser keine stilistischen und narratologischen Lehren erteilt, sind wohl am ehesten die 'allwissenden' Erzähler, die von der Aussen- zur Innenperspektive wechseln und die Reden ihrer Personen stilistisch einheitlich in der Erzählersprache wiedergeben. Zu der zweiten Gruppe von Erzählern, denjenigen, die «sich in die Lage eines/einer andern versetzen können», müssen all jene gezählt werden, die versuchen, innere und äussere Perspektiven nach dem Prinzip realistischer Wahrscheinlichkeit einzuschränken und diese Einschränkungen auch durchzuhalten. Die Reden ihrer Personen werden also, mehr oder weniger, den zeitlichen, sozialen und situativen Unterschieden des wirklichen Sprachgebrauchs angepasst sein. Der die dritte Gruppe auszeichnende Versuch, «die Gesetze der Perspektive zu überwinden», wird von U.G.G. Derungs folgendermassen kommentiert: «Mo era l'emprova de star sur ils pugn de vesta ei in pugn de vesta, in che mereta particulara atenziun. Forsa savess ins interpretar l'emprova de superar las ledschas della perspectiva sco emprova de metter el giug plirs pugn de vesta el medem mument, in zuppaus davos l'auter; ina technica – è litterara – aunc pauc empruada ora tier nus» (11)¹²². Die Fortsetzung zeigt, dass auch U.G.G. Derungs den Begriff des Gesichtspunktes in einer metaphorisch-vieldeutigen Weise gebraucht, die Stilfragen und Fragen nach der Sprechinstanz selbstverständlich miteinschliesst. «El cass 'extrem' po quei semanifestar ella lirica, nua ca mintga plaid sa esser in maletg cun atgna perspectiva e musica» (ibid.)¹²³. Die Koexistenz mehrerer 'Gesichtspunkte' (besser: 'Sprechinstanzen' oder 'énonciations') fällt im Bereich der 'Voix' mit der 'freien indirekten' oder 'erlebten' Rede zusammen. Die Koexistenz mehrerer Perspektiven auch im Sinne des 'Mode' findet sich etwa in Joyces 'stream of consciousness'. In diesem Bereich bleibt für die bündner-romanische Literatur noch sehr viel auszuprobieren.

wir beispielsweise versuchten, eine Hausfrau nachzuahmen und dabei die Sprache eines Professors gebrauchten . . .» [31, Hervorhebungen C. R.].)

¹²² «Auch der Versuch, über den Gesichtspunkten zu stehen, ist ein Gesichtspunkt, einer, der besondere Aufmerksamkeit verdient. Vielleicht könnte man den Versuch, die Gesetze der Perspektive zu überwinden, als Versuch interpretieren, mehrere Gesichtspunkte gleichzeitig ins Spiel zu bringen, einer hinter dem andern versteckt; eine – auch literarische – Technik, die bei uns noch wenig ausprobiert worden ist.»

¹²³ «Im Extremfall kann sich das in der Lyrik manifestieren, wo jedes Wort ein Bild mit eigener Perspektive und Musik bedeuten kann.»

Die 6 zur Diskussion stehenden Beiträge zum 'Gesichtspunkt' sind zu heterogen, als dass sie sich zu dieser von Klainguti vorgeschlagenen und von Derungs aufgenommenen Typologie direkt in Beziehung setzen liessen. Hier nur einige der sich abzeichnenden Tendenzen. Eine der auffälligsten Gemeinsamkeiten liegt im Versuch, verschiedene Kausalzusammenhänge zu konstruieren, die den vorgegebenen Sachverhalt 'erklären' könnten. So versucht Anna Pitschna Grob-Ganzoni in ihren ersten beiden Variationen 'Libertin' (hier etwa 'Lustmolch') und 'Disperaziun' ('Verzweiflung') psychologische Erklärungszusammenhänge für den von der Schlagzeile gemeldeten Mord der 87jährigen Frau an ihrem 70jährigen Mann herzustellen. Die Sprechinstanzen dieser ersten zwei Variationen sind auf Mutmassungen angewiesen («Scha mia suposiziun s'avess da verificher . . .» / «Sollte sich meine Mutmassung bestätigen . . .» [26] etc.), während in der dritten Variation 'Perdütta' ('Zeuge') ein Freund des Ermordeten spricht, der sich auch über Ursachen im klaren ist, die dem Opfer verborgen blieben: «El nu s'eira in cleras che malignited chi's zupess in quista duonna . . .» / «. . . er war sich nicht im klaren, welche Bösartigkeit sich in dieser Frau versteckte . . .» (27) etc. Damit wechselt zwar der Gesichtspunkt auch im Sinne der Perspektive, es wechselt aber auch die 'Geschichte': die thematische Konstante bleibt, im Gegensatz zu den meisten von Que-neaus *Exercices*, auf eine einzige narrative Funktion, auf den Mord, beschränkt. Diesselbe Tendenz zur Minimalisierung des gemeinsamen thematischen Nenners zeigt sich auch bei denjenigen Variationen, die mehr oder weniger spontane, schriftlich oder mündlich abgegebene **Kommentare** zu einer bestimmten Information darstellen.

Zur Notiz «Die Christdemokraten erhalten das Erziehungsdepartement» liefert Theo Candinas 7 Kommentare mit den Titeln: 'Variaziun' 1) 'cun brio', 2) 'cun fiug cumbativ' ('mit kämpferischem Eifer'), 3) 'realista', 4) 'cinica', 5) 'hipocrita', 6) 'maligna' ('böartige'), 7) 'laconica rubiesta' ('lakonisch jähzornige'). Als Schreiber werden bekanntgegeben: «il cauredactor dalla Gasetta dalla Patria» («der Chefredaktor des Heimatblattes» [1]), «in academic che ha 'serrau giu' ses studis en historia, filosofia e pedagogia en 6 semesters all'Alma mater catolicissima» («ein Akademiker, der in 6 Semestern an der hochkatholischen Alma mater seine Studien in Geschichte, Philosophie und Pädagogik abgeschlossen hat» [2]), «in dalla cevaupesch che semuschegia per las proximas elecziuns» («einer von der Cevaupisse, der den

nächsten Wahlen entgegenbangt» [5]). Als Sprecher hören wir «ina vusch dil pievel» («eine Stimme aus dem Volk» [7]).

Die Vielfalt von Ansichten und Emotionen, die diese scheinbar eher belanglose Notiz bei den verschiedenen Personen auslösen soll, ist ebenso eindrucklich wie die stilistische Verschiedenheit der Variationen, die ein eindruckliches Beispiel von Candinas' mimetischen Fähigkeiten vermitteln. Im Sinne des 'Gesichtspunktes' sind sie, und dies gilt für alle in dieser *Litteratura* versammelten 'Übungen', deshalb nicht so interessant wie diejenigen Queneaus, weil sie mit zu vielen Variablen operieren. Während bei diesem derselbe Erzähler dieselbe 'Geschichte' in verschiedenen Diskursen erzählt, äussern in den romanischen Übungen verschiedene Personen verschiedene Ansichten zu einem gleichen Anlass, der eine verschwindend kleine thematische Invariable darstellt¹²⁴.

Der Herausgeber fasst die gestellte Aufgabe auch als Aufforderung zu einem **Spiel** auf. Sie habe «. . . enzatgei lev e ludic vid sesez. Mo ei litteratura forsa buca 'mo' in giug e termagl . . .» (10)¹²⁵, so seine rhetorische Frage. Zu den Geheimnissen des Spiels gehört nun aber, dass es Spiele gibt, deren Reiz ganz offensichtlich von der Einhaltung von Regeln abhängig ist. Wer Queneaus Variationen mit den in *Litteratura* 10/2 vereinigten vergleicht, kommt leicht auf den Gedanken, Literatur gehöre zu dieser Art von Spielen, die mit zunehmender Missachtung der 'Regeln' zunehmend langweilig werden¹²⁶.

Der Wechsel von Sprech-/Schreibinstanz, die stilistische und weitgehend auch die inhaltlich-thematische Verschiedenheit der Texte greifen auch auf die Ebene der Diskurse und der 'Gattungen' über. Am deutlichsten zeigt sich das bei den Texten von C. D. Bezzola, wo der

¹²⁴ Cfr. z. B. Candinas' 'lakonisch-grobe' Variation: «Tgiei huorrha canerrha per quella fuuerrha nauscha. Tgiiagja sinn quoj tteck kcakck!» («Was für ein huorrha Krrach wegen dem Schschessdreck. Schscheiss auf des Bbisschen Drreckck» (22), die etwa mit seiner zweiten Variation (cfr. 19 f.) ausser dem Anlass nicht das geringste gemein hat.

¹²⁵ «. . . etwas Leichtes und Spielerisches an sich gehabt. Aber ist Literatur vielleicht nicht 'nur' ein Spiel und ein Scherz?»

¹²⁶ Ein Schreibender ist da anderer Meinung: «Quai fa bain da laschar girar la penna ingiò ch'ella cumonda, sainza cha'l tscharvè cumainza a fümär da spür stübgjar.» («Das tut gut, die Feder dahin laufenzulassen, wohin sie will, ohne dass das Gehirn vor lauter Nachdenken zu rauchen beginnt»), so schreibt einer der Autoren an den Herausgeber (cfr. S. 10).

Übersetzung des Partnersuchinserats (mit den üblichen Scherzchen à la 'Karlsruhe'/'Carlquiet') die briefliche Antwort einer sich anbietenden Frau aus Sent folgt, dann kommen ein Drama in drei Akten, 6 Paarreime, 2 Sprichwörter und ein Limerick.

Die meisten Übungen haben mit dem Gesichtspunkt im Sinne des von Annatina Secchi gezeichneten Auges nicht viel zu tun. Offensichtlich ist 'Gesichtspunkt' ein zu plurivalenter Begriff (Ideologie des Autors bis sprachliche Varietät des Textes), als dass er sich, auch nur 'übungshalber', auf konkrete Fragen des Sehens zurückbinden liesse.