

**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:** B.3: Weitere Formen von Transposition ("Adaptionen")  
**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>**

---

### B.3. Weitere Formen von Transposition («Adaptationen»)

In den vorausgehenden Kapiteln (B.2.4. – 6.) wurden Texte, die sich selber als ‘Übersetzung’ ausgaben, ohne weitere Diskussion als solche angesehen und entsprechend besprochen. Die registrierten Kürzungen, erläuternden Zugaben, Angleichungen an ‘Näherliegendes’ wurden einem nicht weiter definierten Zwischenbereich zwischen Übersetzung und weitergehender Transformation zugewiesen. Nachdem hier auch so tiefgreifende Veränderungen wie der Wechsel der Tempusgruppe (B.2.6.) angesiedelt wurden, muss nun nach der Grenze zwischen Übersetzung und anderen, weitergehenden Transformationen gefragt werden und damit nach der Unterteilbarkeit des Kontinuums, das ‘wörtliche’ Übersetzungen mit Texten verbindet, dessen Bezug zum Ausgangstext sehr locker oder gar nur aufgrund spezieller Analysen überhaupt erkennbar ist.

Die von Autoren oder Herausgebern vorgenommenen Unterteilungen sind offensichtlich unzuverlässig, und das nicht nur in der bündnerromanischen Literatur: «Was heisst heute nicht alles Übersetzung. Wir lesen eine Travestie – darunter: Übersetzung. Wir lesen eine Paraphrase, Variation, ein parodistisches Erzeugnis, in dem von einem fremden Kunstwerk kaum die Spur, vielleicht zwei Bilder oder eine Andeutung des Themas zu finden sind – man titulierte es: Übersetzung» (Dedecius 1986: 60)<sup>1</sup>. Es fehlt aber auch nicht an grundsätzlichen Be-

---

<sup>1</sup> Cfr. die von A. Peer in seiner Linsel-Ausgabe vorgenommene, teilweise von Linsel vorgegebene Unterteilung in ‘versiun’/‘versiun libra’/‘versiun libra scurznida’/‘adaptaziun’/‘adaptaziun scurznida’. Als ‘freie Übersetzungen’ gelten solche, «... bei denen sich der Übersetzer gewisse Freiheiten herausgenommen hat» (1966: 347 cfr. 442 f.). Als ‘Adaptationen’ gelten Texte, «... bei denen sich Linsel mehr Freiheiten geleistet hat als bei der Übersetzung oder der freien Übersetzung, sei es, dass er den Sinn verändert, Strophen ausgelassen oder neue hinzugefügt hat» (ibid.). Da die ‘Kürzung’ bereits zur Definition der ‘Adaptation’ gehört, ist nicht klar, worin die Spezifität der ‘adaptaziun scurznida’ besteht. Dedecius schlägt die folgende Unterteilung vor: «Übersetzung – zuverlässig, aber unkünstlerisch. Übertragung – künstlerisch und zuverlässig. Nachdichtung – künstlerisch, aber unzuverlässig» (1986: 61). Abgesehen von der fehlenden Definition von ‘künstlerisch’ und ‘zuverlässig’ fehlt die Kategorie ‘unkünstlerisch-unzuverlässig’, für die es im Romanischen sehr viele Beispiele gibt.

denken gegenüber der Unterteilbarkeit des Bereiches zwischen Übersetzung und andern 'Hypertexten': «Die Beziehungen zwischen einem Original und seinen Übersetzungen, Nachahmungen, thematischen Abwandlungen, ja selbst Parodien, sind so vielfältig, dass man sie nicht in ein einheitliches Definitionsschema pressen kann. Sie liefern die Kategorien für das ganze Problem des Bedeutens von Bedeutung im Ablauf der Zeit, des Fortbestandes und Weiterwirkens von Sprachfakten, losgelöst von ihrer ursprünglichen Formulierung» (Steiner 1981: 318). Und weiter: «Diese Definition der Übersetzung als Hermeneutik des Vertrauens ('élancement'), des Eindringens, der Eingemeindung und der Restitution wird uns helfen, das sterile triadische Modell zu überwinden, das die Geschichte und Theorie des Themas beherrscht hat. Die zähleibige Unterscheidung zwischen Wörtlichkeit, Paraphrase und freier Nachahmung stellt sich als ganz zufällig und beliebig heraus» (321). Wenn damit gesagt sein soll, dass zwischen Übersetzungen und anderen, weitergehenden Transformationen ein Kontinuum besteht, in dem man sich immer nur nach Graden zu- oder abnehmender Ähnlichkeit orientieren kann, so hat Steiner sicher recht. Andererseits braucht man nur zwei Beispiele aus dem Anfang und dem Ende dieses Kontinuums einander gegenüberzustellen, um zu merken, dass auch Kategorien, die nicht hart abgrenzbar sind, alles andere als 'zufällig und beliebig' sind. Joyces' *Ulysses* und eine englische Übersetzung der *Odysee* sind voneinander so verschieden, wie zwei Texte ohne gemeinsamen Hypotext nur sein können<sup>2</sup>.

In den folgenden Beispielen aus der romanischen Diskussion verbindet sich der Versuch, Übersetzungen und 'Adaptationen' voneinander abzugrenzen, mit einem Plädoyer für grösseren Respekt vor dem Ausgangstext. Übersetzungen sollen nicht mit 'Adaptationen' zusammenfallen: «Es mag banal scheinen (ist aber nicht überflüssig) zu sagen, dass der Übersetzer nicht die Aufgabe hat, den Text anzupassen (an was denn?), oder vermeintliche Mängel des Originals zu korrigieren, Kürzungen vorzunehmen, Namen zu ändern, Metaphern auszulassen und solche zu wählen, die 'unserem Volk' vertraut sind u. dgl. m.»<sup>3</sup> Derungs kämpft hier nicht mit Scheingegnern; was er umschreibt und ablehnt, ist

<sup>2</sup> Cfr. Genette 1982: 355–357. Die Beziehung des *Ulysses* zur *Odysee* sei «... pour le lecteur une relation suggérée (ou, par le titre, imposée) par les soins indirects de l'auteur, qui fait d'*Ulysse* le type même de l'hypertexte autoproclamé» (355).

<sup>3</sup> U. G. G. Derungs, Programmheft *Andorra* (unpaginiert, o. O. u. J.).

eine gängige Praxis romanischer Übersetzer, in welcher der Kritiker unbedarfte Respektlosigkeit gegenüber dem Ausgangstext und autoritäres Gehabe gegenüber dem Leser erkennt. In seiner Untersuchung der romanischen Übersetzung von Grillparzers *Die Ahnfrau* kommt Camartin zum Schluss, der Übersetzer, Carli Fry, sei «... schlussendlich viel eher ein vorzüglicher ‘Adaptierer’ als ein guter Übersetzer. Eine andere Frage ist freilich, ob der Arrangeur für die Interessen der romanischen Minderheit ähnlich wichtig ist wie der Übersetzer. (...) Ich bin der Überzeugung, die Zeit sei gekommen, in der wir nicht mehr so sehr Arrangeure eigener Interessen an fremdem Material nötig haben, sondern im Gegenteil: Übersetzer, die das Echo dessen erwecken, was uns in unserer und durch unsere Sprache fehlt.»<sup>4</sup> Dass die Weigerung zu ‘adaptieren’ mit dem Respekt vor der ästhetischen Qualität des Ausgangstextes zu tun hat, zeigt eine Bemerkung, die Men Gaudenz seiner Übersetzung von Dickens’ *A Christmas Carol* vorausschickt: «Man hatte mir geraten, die Erzählung an unsere Verhältnisse anzugleichen. Einen grossen Meister abzuändern und zu korrigieren, scheint mir aber nicht zulässig. Ich denke mir, der Leser werde auch Freude daran haben, seinen Geist ein wenig in der Fremde herumschweifen zu lassen und Sitten und Charakter anderer Völker kennenzulernen.»<sup>5</sup>

Genette schlägt für das Kontinuum der ‘*transformation sérieuse*’ oder ‘*transposition*’ (cfr. oben B.1.) eine sehr feine Unterteilung vor, die allerdings mit vielen Überschneidungen und Koexistenzen mehrerer Formen innerhalb desselben Textes rechnet. Schon die zentrale Unterscheidung zwischen ‘*transpositions formelles*’ (1982: 237–340) und ‘*transpositions thématiques*’ (340–427) kann wegen der gegenseitigen Determination von ‘Form’ und ‘Inhalt’ nur als heuristische aufgefasst werden. Genette weiss das auch: «... il n’existe pas de transposition innocente – je veux dire: qui ne modifie d’une manière ou d’une autre la

<sup>4</sup> Camartin 1976a: 325 (Original romanisch). Als Indiz für die abnehmende Tendenz zur Adaptation können die beiden Fassungen von A. Maissens *Pinocchio* angeführt werden: *Pignoc* (1956) ist eine gekürzte ‘*apropriaziun socioculturala*’ (Giger, 1983: 261), *Pinocchio* (1982) basiere auf der ‘*fideivladad a tun e cuntegn digl original*’ (ibid.) (Diskussion Maissen–Giger 1983: 261–269).

<sup>5</sup> Ch. Dickens, *A Christmas Carol* (1843, Puffin Classics, 1984)/Men Gaudenz, *Üna chanzun da Nadal. Ün’istorgia da palantöz da Charles Dickens*, Traducziun libra tras Dr. Men Gaudenz, Scuol, Stampa separada da la *Gazetta Ladina*. Original romanisch in: *Introducziun* o. S.



signification de son hypotexte. Reste que pour la traduction, la versification et la plupart des transpositions ‘formelles’ que nous venons d’évoquer, ces modifications sémantiques sont généralement involontaires et subies . . . Un traducteur, un versificateur, l’auteur d’un résumé ne se propose que de dire ‘la même chose’ . . . ce sont donc là des transpositions en principe purement formelles» (1982: 340 f.). Die Klassifizierung folgt dem Kriterium der zunehmenden Beeinträchtigung der Inhaltsebene des Textes durch entsprechende Transformationen (cfr. 1982: 238).

Die wichtigste ‘transposition formelle’ ist die **Übersetzung** (238–243)<sup>6</sup>. In einem nächsten Bereich werden Verfahren unterschieden, welche die Länge des Hypotextes verändern, also ‘**réductions**’ (264–297), ‘**augmentations**’ (298–314) und ‘**pratiques ambiguës**’ (314–323), die zugleich kürzen und erweitern<sup>7</sup>. Selbstverständlich bleibt die Inhaltsseite des Textes von dieser Art Transformationen nicht unberührt (cfr. 1982: 263).

Am Ende der formalen Transpositionen (und am Übergang zu den thematischen) steht die ‘**transmodalisation**’ (323–340) als «toute espèce de modification apportée au mode de représentation caractéristique de l’hypotexte» (323)<sup>8</sup>.

Bei ‘**transpositions thématiques**’ steht die ‘**transposition diégétique**’ (340–349) am Anfang. Sie fällt mit der von Derungs für die Übersetzung abgelehnten ‘Anpassung an Näherliegendes’ zusammen. «. . . le mouvement habituel de la transposition diégétique est un mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) proximisante: l’hyper-

<sup>6</sup> Auf sie folgen ‘versification’ (244–246), ‘prosification’ (246–253), ‘transmetrisation’ (254–257) und ‘transstilisation’ (257–62).

<sup>7</sup> Bei den ‘réductions’ unterscheidet er ‘excision’ (264–271), ‘concision’ (271–279), ‘condensation’ (279–288); ‘digest’ (288–291) und ‘pseudo-résumé’ (294–297). ‘Excision’ und ‘concision’ arbeiten beide direkt am Text während die ‘condensation’ eine «synthèse autonome et à distance opérée pour ainsi dire de mémoire sur l’ensemble du texte à réduire» (1982: 279) darstellt. Im ‘digest’ wird der Hypotext gar nicht mehr erwähnt (cfr. 288). Bei den ‘augmentations’ unterscheidet er ‘extension’ (298–304), ‘expansion’ (304–306) und ‘amplification’ (306–313).

<sup>8</sup> Als Unterkategorien werden ‘transformations intermodales’ (323–330: ‘dramatisation’ [323–327]; ‘narrativisation’ [327–330]) von ‘transformations intramodales’ (330–340: ‘dramatique’ [330–332]; ‘narrative’ [332–340]) unterschieden.

texte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public» (351). Besonders die Unterkategorie der 'proximisation' (351–359) ist für die romanische Literatur von zentraler Bedeutung. Die beiden weiteren Kategorien, die 'transformation pragmatique' (360–364) und 'transformation sémantique' (365–427) fallen in den Texten häufig zusammen, die pragmatische Transformation ist eine Folge der diegetischen: «on ne peut guère transférer une action antique à l'époque moderne sans modifier quelques actions . . .» (1982: 360). Die pragmatische Transformation modifiziert die 'Handlung' des Textes, die zentralen Aspekte der semantischen Transformation sind die 'transmotivation' (372–392) und die 'transvalorisation' (393–427), letztere definiert als: «. . . toute opération d'ordre axiologique, portant sur la valeur explicitement ou implicitement attribuée à une action ou à un ensemble d'actions . . .» (393).

Mit Bezug auf die bündnerromanische Literatur des 20. Jahrhunderts ist festzuhalten, dass die Übersetzung die quantitativ gesehen weitestwichtige Form der Transposition ist und dass viele Beispiele für andere Formen sich in Texten finden, die zugleich auch Übersetzungen sind (cfr. oben B.1.). Transposition ohne Sprachwechsel findet sich häufig bei Bearbeitungen erzählender Texte fürs Theater (Dramatisierung) oder bei der schriftlichen Fixierung von auch mündlich tradierten Texten. Zu den repräsentativsten, vor allem auch literatursoziologisch interessanten Formen gehört die 'transposition diégétique' in ihrer gängigsten Form, der 'Annäherung' ('proximisation'). Das erste Problem der empirischen Beschreibung ist die Erkennung der Hypertextualität, die längst nicht in allen Fällen vom Text selber angezeigt wird. Die nächste Schwierigkeit liegt im Auffinden der entsprechenden Vorlage.

«Quist' ais l'istorgia tuot sincera  
dal diavel aint illa chaldera,  
chi miss'in rima füt il prüm  
dad ün da Scuol, cun nom Men Füm.» (63)

In der letzten Strophe des Gedichtes *Il diavel aint illa chaldera* (1941: 60–63)<sup>9</sup> will Men Rauch seinen auktorialen Anteil an diesem ge-

<sup>9</sup> «Dies ist die ganz aufrichtige Geschichte / des Teufels im Käsekessel. / In gereimte Form gebracht wurde sie erstmals / von einem Scuoler namens Men Füm.»

reimten Schwank auf die bloße ‘versification’ (‘miss’in rima’) beschränkt wissen. Im einleitenden Gedicht *Al lectur* (5 f.) findet sich ein weiterer Hinweis auf den sekundären Status dieser Schwänke (‘burlas’). Der Erzähler hat sie sich von andern Jägern erzählen lassen:

«Plü d’ün da quels am ha quintà  
cun straglüschantas murlas  
manzögnas bod, e bod vardà,  
ch’eu cumbinet in burlas.» (vv. 25–28)<sup>10</sup>

Von der immer möglichen Ironie solcher Angaben abgesehen, stellt sich hier das äusserst schwierige Problem der populären, mündlichen Tradition als ‘Hypotext’<sup>11</sup>. Diese Art von Hypertextualität, die besonders in volksliterarischen Gattungen wie Märchen, Sagen, Anekdoten und Schwänken allgegenwärtig ist, lässt sich auf der Ebene der ‘Inhalte’ (Stoffe, Motive) einigermaßen beschreiben oder wenigstens katalogisierend erfassen. Die Beschreibung der textuellen Transformationen dagegen ist wegen der Vielzahl und Unfassbarkeit mündlicher Vorlagen häufig unmöglich. So lässt sich im obigen Fall nur vermuten, dass sich die Transformationen von Rauchs Text nicht auf die Versifikation beschränken.

Ein Beispiel für Vielfalt, Koexistenz und Ineinandergreifen verschiedener Transformationen innerhalb desselben Textes liefert eine **Versifikation** von Duri Gaudenz mit dem Titel *La regina Ester* (1983: 25–31) und entsprechender Quellenangabe: ‘seguond il cudesch dal Vegl Testamaint’. Die alttestamentarische Erzählung umfasst 10 ‘Kapitel’,

<sup>10</sup> «Manch einer von diesen mir/mit glänzenden Augen/bald Lügen, bald Wahrheiten erzählt,/ die ich zu Spässen kombiniert habe.»

<sup>11</sup> Cfr. Bausinger 1980<sup>2</sup>: 46 ff. Eine Reihe von Beispielen für die Wechselbeziehungen zwischen ‘Oralliteratur’ und romanischer Belletristik gibt Egloff (1985, bes. 168–170), der für die Märchen ein allgemeines «‘vi e neu’ denter raquent oral e collecziun stampada» (163) feststellt. Im Falle von Men Rauch spricht die Literaturgeschichte gar von einer kollektiven Produktion einzelner Texte: «Seine Werke sind teilweise auch in Gesellschaft entstanden, wurden allerdings mit Sinn für Ästhetik formuliert und durch öffentliches Vorlesen geprüft.» (Deplazes 1990: 134, Original romanisch). Die oben (B.1.) referierte Unterscheidung von Intertextualität und Interdiskursivität muss für diese Art von Literatur präzisiert werden.

Gaudenzs Dichtung ist mit ihren 176 Versen sehr viel kürzer<sup>12</sup>. Neben den verschiedenen Formen von Reduktion finden sich Erweiterungen und diegetische Transpositionen. Reduktionen finden sich als ersatzlose Streichungen ('excision') von Zeitangaben (Est. 11–2), Namenlisten von Dienern und Prinzen (Est. 110, 114), Genealogien der Personen (Est. 2 5), aber auch ganzer Erzählsequenzen (Est. 9, 1–19). Im Sinne von Genettes 'concision' und 'condensation' werden Reden von Personen auf ihre Quintessenz (Est. 116–20 / Verse 34–38), oder Beschreibungen von zeremoniellen Abläufen am Hof von Susa (Est. 2, 8–11) auf Stichworte («... proceduras e chüras» [V. 67]) reduziert. Andere Kürzungen geben Einblick in das Funktionieren von Zensurmechanismen. Der König darf sich eine neue Königin auswählen, die schönsten Mädchen des Reiches werden ihm einzeln vorgeführt: «La saira giaiv' ell'aint, e la daman tuornaiva ella inavo aint illa chasa da las duonnas, ...» (Est. 2, 14). Die Unverblümtheit der Probenacht wird zensuriert, bei Gaudenz kommen die Frauen einfach nacheinander (cfr. Vv. 68–70). In der Bibel wird die Haut der Mädchen gepflegt (ibid.), in der Nachdichtung werden diese mit Kleidern und Schmuck behängt. Es ist dies kein Einzelfall von Zensurierung erotischer Details bei der Bearbeitung fremder Texte. In seiner Beschreibung der Übersetzung von Grillparzers *Die Ahnfrau* durch den Priester Carli Fry listet Camartin (1976a: 321–323) eine ganze Reihe enterotisierender Abwandlungen auf: statt Lippen wird die Stirne geküsst, das Schlafzimmer wird zur Stube, Mutters Brüste werden zu Mutters Armen, als Ersatz für die «lang entbehrte Lust/An der engelreinen Brust» bietet die romanische Übersetzung ein sakralisiertes «Ver mei lai tiu sogn maletg»<sup>13</sup>. Zensurierendes Streichen zeigt, dass solche Reduktionen alles andere als 'formal' sind.

Zu den Erweiterungen gehört eine **Expansion**, in Form einer ausschmückenden Beschreibung (cfr. Vv. 21–24) der in der Bibel nur gerade festgestellten Schönheit der Königin ('ella eira bella d'aspet'). Auf sie folgt eine **Extension** (Erweiterung ohne Basis im Hypotext): die Königin

<sup>12</sup> Ungefähr 10 zweiseitige Druckseiten der ladinischen Bibelausgabe 1953 (582–591). Bei Gaudenz haben wir fünf- bis siebzehnsilbige, daktylisch-hexametrische Verse (Hexameter mit vielen Tonbeugungen).

<sup>13</sup> Mit Bezug auf die Überlieferung von Märchen hält Egloff fest: «Erotica e sexualitad en praula e detga daventan pil solit bia pli tgunsch l'unfrenda dalla censura da rimnaders ed editurs che brutalitad, violenza e sadiessem» (1985: 168). Cfr. auch: C. D. Bezzola 1988: 122.

begründet ihre Weigerung, vor den Prinzen zu erscheinen: «Na, quist plaschair nu til fetscha! / Eu nu sun nimi'ün oget chi's piglia giò da s-chantschia,» (V. 26 ff.). Damit bekommt die Königin einen Gesichtspunkt, eine Ideologie; die Erweiterung ist zugleich eine **Transmodalisation**, der Text entfernt sich vom Muster alttestamentarischer Erzählung, die sich, wie Auerbach festhält, auf die narrativen Funktionen beschränkt<sup>14</sup>. Die 'transmodalisation' zeigt sich an der Einführung der im biblischen Text sehr selten vorkommenden Innenperspektive<sup>15</sup>, durch die den Personen eine psychologische Tiefe verliehen wird.

Von der 'transmodalisation' nicht zu trennen sind inhaltliche Transpositionen, vor allem 'transmotivation' und 'transvalorisation'. In der konsequenten Umgestaltung der Rolle der Juden<sup>16</sup> und der entsprechenden Streichung ihrer Greuelthaten führen diese zu einer grundlegenden Veränderung des ganzen Wertungssystems. Dies zeigt sich schon an der mit einem Engel (cfr. V. 76) verglichenen Figur Esthers, die bei Gaudenz das Martyrium sucht, in der Bibel dagegen zur Intervention beim König aufgefordert werden (Est. 4, 9) muss und zuerst erwidert, diese sei aus Gründen höfischer Gesetze nicht möglich (4, 10–12). Schliesslich überzeugt sie Mardochai aber doch, wenn auch nur mit massiven Drohungen<sup>17</sup>, die Gaudenz ersatzlos streicht. Am deutlichsten wird die 'transvalorisation' in der Auslassung von Est. 9, 1–19, dem Bericht über die Rache der Juden an ihren Feinden. Die Bibel erzählt, wie die Juden

<sup>14</sup> «... die entscheidenden Höhepunkte der Handlung werden allein betont, das Dazwischenliegende ist wesenlos;... die Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen, sie werden nur aus dem Schweigen und fragmentarischen Reden suggeriert; das Ganze, in höchster und ununterbrochener Spannung auf ein Ziel gerichtet, und insofern viel einheitlicher, bleibt rätselvoll und hintergründig» (1988<sup>8</sup>: 14).

<sup>15</sup> Cfr. Est. 2, 21 / Gaudenz 1983, Vv. 85–90 und Est. 2, 22 / Gaudenz 1983, Vv. 91–94. Ausschliesslich narrative Funktionen in der Bibel, psychologische Motivierung der Handlung, Interpretation derselben aus der Innenperspektive bei Gaudenz.

<sup>16</sup> Was Finkelkraut mit Bezug auf die Juden festhält, könnte als mögliche Erklärung für diese Transformationen herangezogen werden: «Die jüngere Geschichte hat aus Leuten, die möglicherweise nicht besser und nicht schlechter als andere waren, Gerechte gemacht» (1982: 37).

<sup>17</sup> «Nu pensar cha tü suletta da tuot il Güdeus vegnast a chattar salvamaint, perquai cha tü at rechattast a la cuort dal rai. Perche eir scha tü avessast da taschair in ün simil temp, schi vain a spuntar als Güdeus deliberaziun e salvamaint d'ün'otra vart nan; ma tü e tia famiglia vus gnis a perir» (Est. 4, 14).



unter Zustimmung, ja unter Befehl Esthers ihre Feinde willkürlich massakrieren und kreuzigen<sup>18</sup>. Bei Gaudenz ist ihr Herz voller Frieden, die Juden haben nichts im Sinn als die Instaurierung des Purim:

«Quai paraiva ad ella sco sch'ella uossa füss nada  
üna seguonda jà, tanta pasch impliva si'orma» (V.168 f.).

Dieses Beispiel zeigt, wie stark die Überschneidungen und Wechselwirkungen zwischen verschiedenen Transformationen sein können. Dies soll bei den folgenden Beispielen, wo sich die Beschreibung auf einzelne Verfahren konzentriert, nicht vergessen werden.

Die **Reduktion** hat nicht immer ideologiekritisch interessante Auswirkungen. Als Beispiel für die literarischen Konsequenzen einer Streichung in der Transposition von Lyrik kann Ludwig Tiecks *Herbstlied* in der 'freien gekürzten Übersetzung' ('versiun libra scurznida') Peider Lansels mit dem Titel *D'utuon*.<sup>19</sup> genannt werden. Die zweite Strophe lautet bei Tieck:

### Herbstlied

Ich horchte auf den Feldgesang,  
Mir ward so wohl und doch so bang,  
Mit frohem Schmerz, mit trüber Lust  
Stieg wechselnd bald und sank die Brust:  
Herz! Herz!  
Brichst du vor Wonn' oder Schmerz?

Diese Strophe wird von Lansel ersatzlos gestrichen. In ihr bricht sich die Analogie zwischen Jahreszeit und Stimmungslage an der Komplexität eines 'lyrischen Ich'. Paradox: «Mir ward so wohl und doch so bang» (V. 8), Oxymoron und chiastischer Einschluss des Negativen im

<sup>18</sup> «Ed ingün nun als fet resistenza, perche il stramizi davant ils Güdeus eira gnü sur da tuot ils pövels» (Est. 9, 2). «Uschè occasiunettan ils Güdeus cun lur spada üna granda mazzacra tanter tuot lur inimis, in ils mordriand e'ls extirpand, ed els procedettan a bainplaschair invers quels ch'els ödiaivan» (9, 5, cfr. 9, 13).

<sup>19</sup> Tiecks *Herbstlied* nach der Klee-Ausgabe, Leipzig, 1892, Lansels *D'utuon* nach der Peer-Ausgabe 1966: 286, wo der Text als v.l.sc.: 'versiun libra scurznida, freie gekürzte Übersetzung' gekennzeichnet ist. Den 24 Versen des Originals entsprechen 15 Verse im Zieltext.



Positiven: «Mit frohem Schmerz, mit trüber Lust» (V. 9) sind die Figuren dieser Komplexität, die sich durch die einfache Symbolik der Jahreszeitenzyklik nicht repräsentieren lässt. Die Streichung der 'paradoxen' zweiten Strophe des *Herbstliedes* in Lansels Adaptation bedeutet eine Vereinfachung, die der Tendenz bündnerromanischer Lyrik zur Eindeutigkeit, zu den einfachen Analogien der Jahreszeitenlyrik entspricht<sup>20</sup>. Eine systematische Erfassung von Streichungen, Kürzungen und Vereinfachungen in der adaptierenden romanischen Literatur wäre also nicht nur in ideologiekritischer, sondern auch in literartypologischer Hinsicht von Interesse.

Als Beispiel für die verschiedensten Auswirkungen von Kürzungen in Prosa-Übersetzungen kann G.B. Sialms *Cristagl* genannt werden, eine Adaptation von Stiflers *Bergkristall*<sup>21</sup>, die nur etwa ein Drittel so lang ist wie der Ausgangstext. Diese Reduktion kommt teilweise durch einfaches Wegstreichen ('excision') zustande: der einleitende Diskurs über die Kirchenfeste (159–161), die Beschreibung der ums Dorf liegenden Weiler (161 f.), die Beschreibung des Berges in den verschiedenen Jahreszeiten (163–165), die Reden der Kinder vor dem Aufbruch werden ersatzlos weggelassen. Die wichtigsten Reduktionsformen sind die 'concision' und die 'condensation', die zusammenfassende Paraphrase, in der die Erzählung auf die eigentlichen narrativen Funktionen des Plots (Kinder verirren sich in einem Schneesturm und werden gerettet) reduziert wird. Die Kinder verlassen das Haus:

<sup>20</sup> Cfr. oben A.3.1.1. Zur Funktion des Paradoxes in der Literatur der Moderne cfr. Blumenberg (1969: 26).

<sup>21</sup> A. Stifter, *Bergkristall* in: *Bunte Steine*, Köln, Atlas, o. J. 159–211. G.B. Sialm, *Cristagl adattau e scursaniu per romontsch da G.B. S. tenor Adalbert Stifter*, in: *Tschespet* 47, 1970: 193–215. Beispiele für Reduktionen finden sich auch in Gaudenzs Dickens-Übersetzung (cfr. oben Anm. 5): «Alchünas passadas chi nu's laschan tradüer in rumantsch sainza d'vantar ridiculas, stuvet ometter» ('Introducziun' o. S.). Es sind insgesamt sehr wenige Stellen, an denen kulturelle Besonderheiten massiert sind: «The Lord Mayor, in the stronghold of the mighty Mansion House, gave orders to his fifty cooks an butlers to keep Christmas as a Lord Mayor's household should . . .» (1984: 18) fehlt (S. 16). Es werden aber auch humoristische Details gestrichen: «Awaking in the middle of a prodigiously tough snore» (53). 'Dandettamaing füt Ruogn sudantà . . .' (59). Trotz der programmatischen Ablehnung (cfr. oben) finden sich 'Annäherungen': die Gasleitungen werden zu Wasserleitungen (S. 17/10), die Esswaren (S. 55/61, S. 57/62) und die Währung (S. 61/69) werden den kulturellen Gegebenheiten des Zielpublikums angepasst.

«Sie gingen schleunig längs des Dorfplatzes hinab, und dann durch die Häusergasse und endlich zwischen den Planken der Obstgärten in das Freie hinaus. Die Sonne stand schon über dem mit milchigen Wolkenstreifen durchwobenen Wald der morgendlichen Anhöhen und ihr trübes rötliches Bild schritt durch die laublosen Zweige der Holzapfelbäume mit den Kindern fort.

In dem ganzen Tale war kein Schnee, die grösseren Berge, von denen er schon viele Wochen herab gegläntzt hatte, waren damit bedeckt, die kleineren standen in dem Mantel ihrer Tannenwälder und im Fahlrot ihrer entblössten Zweige unbeschneit und ruhig da. Der Boden war noch nicht gefroren, und er wäre vermöge der vorhergegangenen langen regenlosen Zeit ganz trocken gewesen, wenn ihn nicht die Jahreszeit mit einer zarten Feuchtigkeit überzogen hätte, die ihn aber nicht schlüpfrig sondern eher fest und widerprallend machte, dass sie leicht und gering darauf fortgingen. Das wenige Gras, welches noch auf den Wiesen und vorzüglich an den Wassergräben derselben war, stand in herbstlichem Ansehen. Es lag kein Reif und bei näherem Anblicke nicht einmal ein Tau, was nach der Meinung der Landleute baldigen Regen bedeutet.

Gegen die Grenzen der Wiesen zu war ein Gebirgsbach, über welchen ein hoher Steg führte. Die Kinder gingen auf den Steg und schauten hinab. Im Bache war schier kein Wasser, ein dünner Faden von sehr stark blauer Farbe ging durch die trockenen Kiesel des Gerölles, die wegen Regenlosigkeit ganz weiss geworden waren, und sowohl die Wenigkeit als auch die Farbe des Wassers zeigten an, dass in den grösseren Höhen schon Kälte herrschen müsse, die den Boden verschliesse, dass er mit seiner Erde das Wasser nicht trübe, und die das Eis erhärte, dass es in seinem Innern nur wenige klare Tropfen abgeben könne.

Von dem Stege liefen die Kinder durch die Gründe fort, und näherten sich immer mehr den Waldungen» (178 f.).

«*Cun bulscha pleina percuoran els il vitg, fagend sigliots della le-  
gria, serendan sur praus e pradas e sesaulzan cul sulegl. Il terren ei  
schetgs e buns, igl ual cuora levamein sco in fil subtil che setila buna-  
mein blaus tras siu vau; si d'aunt sto'i esser ualti freid, in freid che siara  
veseivlamein las aveinas de dutgs e dutgets. Per via e sur urs e piogns  
arrivan els plaunet egl uaul*» (198).

Den vier Abschnitten des Stifter-Textes entsprechen im romanischen drei **Sätze**, in denen (an den hervorgehobenen Stellen) auch noch Informationen gegeben werden, die im deutschen Textsegment nicht enthalten sind. Einer rigorosen 'concision' fallen vor allem die **Beschreibungen** zum Opfer, die für die 'Atmosphäre' der Erzählung entscheidenden Indizien<sup>22</sup>: die Beschreibung des speziellen Sonnenlichts, der genauen Beschaffenheit des Bodens. Dabei werden differenzierte Spekulationen: «... er wäre vermöge der vorhergegangenen langen regenlosen Zeit ganz trocken gewesen, wenn ihn nicht die Jahreszeit mit einer zarten Feuchtigkeit überzogen hätte...» in einfache Feststellungen überführt: «Il terren ei schetgs...», ein einziges Adjektiv, 'buns', steht für so viele Informationen wie: «kein Schnee... nicht gefroren... mit einer zarten Feuchtigkeit überzogen... aber nicht schlüpfrig sondern eher fest und widerprallend...» An dem Detail, dass das Adjektiv 'gut' im Hypotext nicht vorkommt, zeigt sich, dass die verkürzende Paraphrase nicht die linguistische, sondern die semiotische 'Substanz' des Textes zusammenfasst<sup>23</sup>. Im dritten Abschnitt fällt vor allem die genaue Perspektive der Reduktion zum Opfer. Hier bringt der Erzähler die beiden Kinder zuerst in eine genau beschriebene Beobachter-Position, beschreibt das Wasser und zieht dann daraus seine Schlüsse. Der romanische Text spricht unvermittelt vom Bach, bringt erst nachträglich, im Adverb 'veseivlamein' einen äusserst vage umrissenen 'Blickpunkt' ein und ersetzt den Standort der Figuren durch die verallgemeinernde Bewegungsangabe: «... sur urs e piogns...» Die Perspektive büsst optische Konkretheit und Präzision ein, die Bewegung der Figuren im Raum verliert die Konturen, wird vage und ist nur noch im grossen nachvollziehbar. Selbstverständlich bedeutet dies bei dieser Erzählung des Orientierungsverlustes und der optischen Tücken einer

<sup>22</sup> Zu den 'indices' im Unterschiede zu den 'fonctions cardinales' cfr. Barthes 1982: 21. Über die 'Atmosphäre' lässt Daniele Del Giudice einen Schriftsteller sinnieren: «... non gli era mai riuscito di concepire un personaggio o una situazione o un sentimento se non in una certa aria e in una certa luce, convinto alla fine che l'atmosfera sia esattamente ciò che è, la massa d'aria che circonda una storia» (1985: 96).

<sup>23</sup> «Parafrasi sommaria e parafrasi integrativa formulano bensì in enunciati linguistici il 'contenuto' di un testo, ma appunto come traduzione di una sostanza semiotica» (Segre 1979: 26; cfr. Garavelli 1979: 88). Damit wäre Genettes Unterscheidung von 'concision' und 'condensation' (cfr. Anmerkung 8) nur in quantitativer Hinsicht bedeutsam.

Landschaft im Schneefall (cfr. 189/192; 196/205) einen starken Qualitätsverlust.

Nach diesen Beispielen von Übersetzung als Reduktion hier noch ein Beispiel für die Verbindung zwischen **Übersetzung und Erweiterung**. In Bezzolas Literaturgeschichte liest man von einer 'schönen Übersetzung' (1979: 754, Anm. 193), die G.G. Montalta von Franz von Assisis *Cantico di frate Sole* angefertigt habe. Wer die Texte vergleicht<sup>24</sup>, stellt fest, dass die 'Übersetzung' fast dreimal länger ist als der Ausgangstext. Die massive Erweiterung geht mit der Auflösung grundlegender textstruktureller Muster wie die Bewegung 'a maiori ad minorem' einher. Der *Cantico* beginnt mit dem Höchsten: 'Altissimo . . .' und endet mit dem 'Niedrigen': '. . . umilitate.' (V. 33, cfr. *HUMUS*)<sup>25</sup>. Montaltas Fassung beginnt mit 'O Segner . . .' und schliesst, an Stelle der 'umilitate', ausgerechnet mit dem Verb 'triumphieren': «. . . e sur la mort lu **triumfeschan**» (V. 90). Als Beispiel für die Erweiterung und der mit ihr verbundenen 'proximisation' hier das 'Lob der vier Elemente' (*Cantico* V. 12–22 / Montalta V. 28–69):

«Laudato si, mi Signore, per frate Vento,  
e per Aere e Nubilo e Sereno e onne tempo  
per lo quale a le tue creature dai sustentamento.

Laudato si, mi Signore, per sor Aqua,  
la quale è molto utile e umile e preziosa e casta.

<sup>24</sup> Nach der kritischen Ausgabe von Branca (1950) hat der *Cantico* 33 Verse; Montaltas *La canzun dil sule gl da s. Francestg d'Assisi* (in: Ischi 47, 1961: 74–76) hat deren 90. Textnähere romanische Übersetzungen des *Cantico*: J. Luzzi *Il lod dellas creatiuras* (in: ASR XLI: 164, 33 Verse); G. Cathomas, *Il cant dil frar sule gl* (in: Ischi Semestril, Ann. 67, nr. 18, 1982: 40–42, nach Branca-Text übersetzt: 36 Verse). Eine 'Vorlage', nach der Montalta übersetzt haben könnte, wurde nicht gefunden.

<sup>25</sup> Dazu Giammaro 1984: 213, 216 f., Pozzi 1981: 21, der die symbolische Signifikanz struktureller Muster des ganzen Textes im Detail herausarbeitet: «Non sfugge a nessuno come lo schema così complesso del *Cantico* debba rivestire un valore simbolico rilevante, com'è d'altronde di norma in testi medievali. Quale? Il criterio compositivo del tre tocca la lode e la tipologia del creato; quello del due, la logica dei temi e la catalogazione del creato» (22).

Laudato si, mi Signore, per frate Foco,  
per lo quale enn'allumini la nocte:  
ed ello è bello e iocundo e robustoso e forte.

Laudato si, mi Signore, per sora nostra matre Terra,  
la quale ne sostenta e governa,  
e produce diversi fructi con coloriti flori ed erba.»

«O Segner car, jeu laudel Tei en miu intern profund  
Per tias ovras schi pompusas, per la bun'aria,  
Mia sora amureivla, che Ti has dau.  
Co ella mira cun egliada emperneivla  
E carsina schi bufatg miu tgau,  
Buvrenta mia lieung'e membra el current de stad.  
En tuttas tiaras porta ella nibels  
Cun senn matern, e springia l'aua benedida  
Sin il tratsch patern.

O Segner, jeu Tei venereschel en miu cor profund  
Per tias ovras schi pompusas,  
Per l'aua, quella sora benedida, che Ti has dau.  
Schi casta e sincera,  
Da cor retscheiv'ella tut bi e bien bugen,  
E tut ella sclarescha cun undas ritmicas en legher giug!  
(...)

O Segner, Diu jeu Tei venereschel en miu cor profund  
Pil fiug, miu frar ardent,  
Che ti has dau.  
La forza dil metal buglient  
Mett'el en biala fuorma el burniu;  
Mieivlamein candeilas er sclareschan,  
Bein preservadas dal current,  
E mia combra temps d'unviern el scaulda,  
Prepara la vivonda per tschavera  
E scatscha stgiradetgna era  
Da stiva, corridor, tschaler.



O Segner, Diu, jeu laudel Tei el cor profund  
 Per Tias ovras schi pompusas,  
 Surtut per il terratsch matern, che Ti has dau,  
 Il beinornau e miraculus, fritgeivel,  
 Ch'il pastg lai crescher, caglia, plonta,  
 Che ha creau igl animal, dal pign e nunveseivel  
 Al stermentus gigant sil funs de mar. –

Da Tiara ei miu fleivel tgierp formaus, che para nunarmaus  
 Il maun dil qual denton ei gl'instrument il pli perfetg,  
 E culla lieunga sperta has il plaid termess  
 El pèz dil proxim, ch'el siu patratg cul miu uneschi,  
 El tun cul miu s'accordi, in edificci lu er creschi,  
 Cun forza dubla – engraziament a Ti. –»

Symbolische Relationen, die an die Länge des Textes gebunden sind, wie die vier Attribute der einzelnen Elemente, die deren Anzahl spiegeln<sup>26</sup>, fallen dieser Amplifikation selbstverständlich zum Opfer. Die erste Erweiterung betrifft den im *Cantico* stereotyp wiederholten Einsatz: «Laudato si, mi Signore, per . . .»<sup>27</sup>, wobei: «O Segner car, jeu laudel Tei en miu intern profund / per tias ovras schi pompusas, per . . .» (V. 28, cfr. 37, 46, 57) keineswegs nur auf eine 'dilatation stilistique' hinausläuft, wie sie für Genettes 'expansion' kennzeichnend ist. Die Einführung eines 'Ich' als Sprechinstanz mit entsprechender Perspektive: «. . . jeu laudel Tei en miu intern profund» (28); «. . . jeu Tei venereschel en miu cor profund» (37, cfr. 46, 57) verändert das 'Loben' und damit den ganzen Textsinn. Die Perspektivierung<sup>28</sup> verändert die Gattung der franziskanischen 'Lode' in Richtung einer grundlegend verschiedenen, anthropozentrischen religiösen Lyrik. Im *Cantico* gibt es letztlich, wie Pozzi stringent nachweist, nur ein Subjekt, das würdig ist,

<sup>26</sup> Cfr. V. 13, 16, 19. Dazu Pozzi 1981: 19 f.

<sup>27</sup> «. . . le parole che designano la lode corrono lungo il margine sinistro del componimento; inoltre il verbo lodare compare lì nove volte, tante quanti sono i membri dei tricoli» (Pozzi 1981: 19).

<sup>28</sup> Nach Genette haben wir eine 'transfocalisation', eine Unterkategorie 'transformations intramodales' (Genette 1982: 330–340) im Bereich 'mode-perspective' (333–335; 339 f.).



Gott zu loben, Gott selber<sup>29</sup>. Die Personalisierung des Diskurses bestimmt die ganze Erweiterung, die als Verbindung von 'extension' und 'proximisation' zustande kommt. Die in ein lyrisches-Ich verwandelte Sprechinstanz wird zum Ausgangspunkt, ja zum Anlass des Gotteslobes. Im *Cantico* wird Gott für die Luft gelobt: «per lo quale a le tue creature dai sustentamento» (V. 14); bei Montalta tut die Luft zuerst und vor allem dem Subjekt gut: «... carsina schi bufatg miu tgau, / Buvrenta mia lieung' e membra el current de stad.» (V. 32 f.). Von konnotativ und symbolisch einschneidenden Veränderungen wie derjenigen von «sora nostra matre Terra» (V. 20) zum vaterländischen 'tratsch patern' (V. 36, cfr. 59) bis zur Ersetzung des 'ordinamento rigido' durch den 'ammasso caotico' bei der Aufzählungsart der einzelnen Elemente: Montalta verändert in allen Bereichen und in allen stark. Die wichtigste Veränderung ist die eingebrachte subjektiv-persönliche Perspektive, in der die Elemente dafür gelobt werden, dass sie dem Menschen dienen (cfr. 32–36; 41–45). Die kosmische Dimension des *Cantico* wird durch die praktische, bürgerlich-häusliche ersetzt: das Feuer wird vom Licht der Nacht (V. 18) zum Kerzenlicht (V. 51), heizt das Zimmer (V. 53), dient zum Kochen (V. 54), vertreibt die Dunkelheit aus «Stube, Korridor und Keller» (V. 56). Die Perspektivierung auf das Ich zeigt sich sehr deutlich im Vers 64, wo die Erde gelobt wird, weil 'mein Körper aus Erde geformt ist'. Die Personalisierung und Verbürgerlichung des Kontextes geht da und dort in eine pseudo-lyrische Verniedlichung über, die vom konzisen, rigorosen *Cantico* nicht weiter entfernt sein könnte. Das Wasser: «... molto utile e umile e preziosa e casta» (V. 16) gegen: «E tut ella sclarescha cun undas ritmicas en legher giug!» (V. 42). Dazu gehört auch die Umdeutung ('transvalorisation') apodiktisch strenger, prophetisch drohender Verse: «Guai a quelli che moranno ne le peccata mortali!» (V. 29) wird zu: «Beai lu quels, che mieran ent'il Segner / Senza tema e sgarschur ...» (Vv. 88–89).

Insgesamt lässt sich sagen, dass die auch ästhetisch hohe Qualität des *Cantico*, die auf formaler Strenge, rigoroser Parallelisierung, symmetrischer Verteilung und Repetition beruht, durch ausufernde, verbür-

<sup>29</sup> Die Menschen sind unwürdig, seinen Namen zu nennen: «... tue so le laude ...» (V. 2), «A te solo, Altissimo, se confano / e nullo omo è digno te mentovare» (V. 3–4). Cfr. Pozzi 1981: 9–17.

gerlichende und verniedlichende Aktualisierung und lyrisierende Vereinnahmung zunichte gemacht wird.

Ein weiteres Beispiel einer Erweiterung, die ihre Abhängigkeit vom Hypotext, Theodor Storms *Juli*, auf die Übernahme des 'Motivs' beschränkt wissen will, ist Flurin Darms' *Uost*.<sup>30</sup>

### Uost

(tenor in motiv da Th. Storm)

Temps da uost – temps madir!  
Vent va sur la melna mar  
dallas spigias – in respir  
dalla vet'e siu cunfar.

Spigias ein sin gl'èr madiras,  
spigias sco dad aur el vent. – –  
Giuvna dunna, stas e miras . . .  
Gi, po gi, tgei has sterment?

Teidla, va buc tras las spigias  
fin sunar e scutinar?  
Gi, po gi, pertgei fadigias  
stagl cantar e selegrar?

### Juli

Klingt im Wind ein Wiegenlied,  
Sonne warm herniedersieht,  
Seine Ähren senkt das Korn,  
Rote Beere schwillt am Dorn,  
Schwer von Segen ist die Flur –  
Junge Frau, was sinnst du nur?

Die Erweiterung erfolgt hier in der Form der 'extension': «Temps da uost – temps madir» (V. 1) hat bei Storm keine Entsprechung, ebenso wenig die Information, das Korn sei reif (cfr. V. 5), die junge Frau stehe da und schaue (V. 7). Die wiederholte Aufforderung an die junge

<sup>30</sup> In: F. Darms, *Poesia*, ed. Renania, Cuera 1985/6:26. Die Angabe «tenor in motiv da . . .» ist häufig und bezeichnet sehr verschiedenartige Transformationen. Beispiele in Peers Linsel-Ausgabe (1966).

Frau, zu sagen, was sie bedrücke (V. 8, 11), kann je nach Interpretation auch als Erweiterung der Frage (V. 6) angesehen werden. **Expansionen** und **Amplifikationen** finden sich zunächst als **Wiederholungen** (teilweise mit einfachen Modifikationen). Bei Storm werden die Ähren ein einziges Mal genannt (V. 3), bei Darms, metaphorische und nicht metaphorische Erwähnung zusammengefasst, fünf Mal (Vv. 2, 3, 5, 6, 9); das im deutschen Text mit der einzigen Metapher des 'Wiegenliedes' (V. 1) umschriebene Geräusch des Windes wird im romanischen Text in wiederholten Expansionen umschrieben: «... in respir / dalla vet'e siu cunfar» (Vv. 3–4); «fin sunar e scutinar» (V. 9). Die wichtigste Erweiterung betrifft das Verb 'sinnen', das die Idylle der traditionsreichen Analogie zwischen Natur und Seele stört und in: «stas e miras ...» (V. 7); 'tgei has sterment?' (V. 8), 'pertgei fadigias / stagl cantar e selegrar?' (Vv. 11–12) seine 'Entsprechungen' findet. Im letzten Vers wird die fehlende Analogie zwischen Sommer und Freude durch den Zusatz: «statt zu singen und dich zu freuen» ausdrücklich erklärt. Die «Figuren der Wiederholung» sind zugleich interpretierende Erläuterungen des Textsinns. Die Ersetzung des Titels *Juli* durch *Uost* (August) zeigt in der Anpassung an vertrautere klimatisch-vegetative Verhältnisse eine häufige Art der 'proximisation'.

Im Bereich der 'transmodalisation', die Genette am Übergang zwischen formalen und thematischen Transformationen ansiedelt, sind die Dramatisierungen erzählender Texte wichtig. Eine interessante Beschreibung dieser Transformation findet sich in Göri Klaingutis «Indicaziuns per giuver il töch scu teater» am Ende seiner Erzählung *Bastuns da skis* (1983: 55 f.). Die Erzählung sei im Prinzip so geschrieben, dass man einfach die direkten Reden übernehmen könne, die Schauspieler brauchten den Beschreibungen nicht zu entsprechen, der Regisseur könne die Monologe kürzen, eine Szene könne er ganz weglassen<sup>31</sup>. Grössere Schwierigkeiten macht das letzte Kapitel der Erzählung, das unter dem Titel *La mera da mia istorgia* (52–55) die Fiktionalität des Textes problematisiert. Fiktive Personen werden als Leser derjenigen Erzählung ins Auge gefasst, in der sie selber vorkommen (cfr. S. 52). Umgekehrt äussert sich der Erzähler explizit über

<sup>31</sup> «In princip es il töch scrit uschè cha's po simplamaing surpigliar ils discuers directs. Ils actuors nun han da fer per cumand a las descripziuns. (...) Il redschissur po, s'inclegia, scurznir ils monologs ch'il peran memma lungs» (1983: 56).

die Fiktionalität seiner Figuren: «Eau constatesch cò dimena publicamaing ed uffielmaing cha Bernard Lureng Vanzinoja nun ho mê vivieu e ch'el es üna spüra invenziun» (55)<sup>32</sup>. Solche Reflexionen setzen die Präsenz des Erzählers ebenso voraus, wie der innere Monolog des Restes dieses Kapitels, und da die Absenz des Erzählers und die Unmöglichkeit des inneren Monologs zu den zentralen Eigenschaften des Theaters gehören<sup>33</sup>, dürfte die Dramatisierung hier schwierig sein. «'La mera da mia istorgia' as varo da lascher davent. Forsa as po fer qualche skerz . . .» (56)<sup>34</sup>. Der 'Scherz' besteht darin, dass eine fiktive Figur nach Ende der Aufführung aus dem Publikum ruft, die Aufführung dieses Stückes werde ein gerichtliches Nachspiel haben. Hier zeigt sich, wie die Arbeit der 'transmodalisation' eine Reflexion über die Verschiedenheit verschiedener Diskurs- und Repräsentationsformen beinhaltet.

Innerhalb der thematischen Transposition ist die 'proximisation' die wichtigste Transformation, für die es in der bündnerromanischen Literatur unzählige Beispiele gibt. Bei der häufigen Ersetzung klimatischer, vegetativer, topographischer Verhältnisse werden die Auswirkungen auf den Kontext manchmal zu wenig beachtet. Wilhelm Müllers *Der Lindenbaum* bleibt in Lansels Übersetzung (1966: 243 f.) «ün tigl superbì», in Carli Frys surselvischer Variante (1938: 36) dagegen wird er zur «bärtigen Tanne am steilen Hang»:

### Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Tore da steht ein Lindenbaum  
ich träumt' in seinem Schatten so manchen süssen Traum.  
Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort;  
es zog in Freud' und Leide zu ihm mich immer fort.

Spel vitg sin teissa spunda  
(Am Brunnen vor dem Tore)

<sup>32</sup> «Ich stelle hier also öffentlich und offiziell fest, dass Bernard Lureng Vanzinoja nie gelebt hat, sondern reine Erfindung ist.»

<sup>33</sup> Cfr. Uspenskij 1975: 116, Genette 1982: 326, Segre 1984: 15-26. Zu den 'Metalepsen' in Klaingutis *Linard Lum* cfr. oben A.2.3.4.

<sup>34</sup> «'Die Absicht meiner Erzählung' wird man weglassen müssen. Vielleicht lässt sich irgendein Scherz machen . . .»

Spel vitg sin teissa spunda  
 Leu stat in pegn barbus;  
 Jeu sun en si'umbriva  
 Savens sesius discus.  
 Jeu hai en sia scorsa  
 Bein enqual plaid tagliau.  
 Tristezia e legria  
 Ad el hai confidau.

Weitere Transformationen zeigen einmal mehr (cfr. oben S. 478 f.) die Tabuisierung des erotischen Themas: «so manchen süßen Traum» (V. 2) / «savens sesius discus» (V. 4); «so manches liebe Wort» (V. 3) / «Bein enqual plaid». Die vollständige und konsequente 'proximisation' kann die Notwendigkeit mit sich bringen, auch grössere Textsegmente vollständig umschreiben zu müssen. Eine punktuelle Ersetzung dagegen destabilisiert den Referenzrahmen des Textes, was die 'Illusion' empfindlich stören kann. Beispiele für eine solche Destabilisierung liessen sich aus Carli Frys Adaptation des ersten Gesanges von F.W. Webers *Dreizehnlinden* beibringen<sup>35</sup>. Der 'Köhlerknabe' (V. 19) wird zum «buob de vaccas» die Linde wird zur Tanne (V. 29), deren Nadeln im folgenden unter 'fegliam', 'Blattwerk' (V. 32) subsumiert werden. «Durch den Nethegau geschritten» (V. 53), wird durch: «De nos vitgs runcau la tiara» ersetzt, der Text beginnt zwischen einer bestimmten Fremdheit und einer vagen Nähe hin und her zu schwanken, die unvollständige Angleichung führt zu einer Zwitterlandschaft aus Alpen und Meer: «Und darein des Waldes Rauschen, / Und dazu der Brandung Stöhnen» hat seine Entsprechung in: «La ramur de nossa selva, / Il burlir de mar profunda,» (V. 73 f.); den 'Heidenblumen' entsprechen 'flurettas muntagnardas' (V. 89), 'der Menschheit Rosen' werden zu 'fluras . . . ellas vals, sin la muntogna' (V. 155), die Herbst-Periphrase: «Als mit herbstlich gelbem Laube / Sich bereits der Osning schmückte» wird zu: «Von ch'ei vegni la nevada» (V. 91 f.).

Ein anderer Zug ist die Reduktion gebildeter Anspielungen durch vereinfachende Angabe des Gemeinten: «Und der Netheborn, der dunk-

<sup>35</sup> Weber, Fr. W. *Dreizehnlinden*, Paderborn, 1880 / Fry, C. *Ord igl epos 'Dreizehnlinden'*, in: *Sin finiastra*, 1962. Zur Verbreitung dieses Textes cfr. Cadieli *In siemi* 1983: 243, Deplazes 1991: 153.



le, / Däucht mir keine Hippokrene» (V. 107 f.) wird erklärt: «E dils Saxs las stgiras selvas / Poesia porschan pauca.»

Als Beispiel eines dramatischen Textes, dessen Handlungsrahmen in die Nähe des Zielpublikums gerückt wird, sei Tista Murks Übersetzung von Pirandellos Komödie *Lumie di Sicilia* erwähnt, das im Romanischen den Titel *Betschlas dal Rom*<sup>36</sup> trägt.

Im nächsten Beispiel geht es um die Wechselwirkungen zwischen pragmatischer und semantischer Transformation und, innerhalb der letzteren, von 'transmotivation' und 'transvalorisation'. Die Annäherung zeigt sich hier als ideologische Umdeutung und Vereinnahmung anderer Texte. C.F. Meyers historischer Roman *Jürg Jenatsch* (1874<sup>1</sup>)<sup>37</sup> läuft nach Cadieli auf eine protestantische Anschwärzung des Helden hinaus, die Pater Maurus Carnots *La historia dil Gieri Genatsch* (1929) wiedergutmacht habe<sup>38</sup>. Das Verhältnis zwischen dem berühmten deutschen und dem weniger berühmten romanischen Text ist schon beschrieben worden: Bezzola zählt die von Carnot weggelassenen 'Stränge' auf, Ca-

<sup>36</sup> L. Pirandello, *Lumie di Sicilia*, Commedia in un atto, a.c. A. Janner, Bern, 1945/ T. Murk, *Betschlas dal Rom*, La Scena nr. 33, 1966. Der Gegensatz zwischen dem sizilianischen Dorf und der norditalienischen Stadt wird zum unklaren Gegensatz zwischen dem münstertalerischen 'Puntclera' (7) und einer nicht näher bezeichneten Stadt. Die 'lumie' werden zu 'betschlas'; die 'vasi di basilico alla finestra' (21) werden zu 'tschoccas' (16). Der einheimische Wein dagegen scheint dem Übersetzer kein Problem zu sein: 'Già . . . Bevi, bevi . . . Ah, il buon vino nostro,'(23)/ 'Ah, nos bun char vin, . . .' (18). Auch die Instrumente der Dorfmusik bleiben: 'E che sonate? La tromba?' / 'No. Che tromba! L'ottavino.' (13). 'Na. Che trumba! Il piccolo! la flöta octavina!' (7). Erst in einer Schlussbemerkung fasst der Übersetzer die Möglichkeit einer Anpassung ins Auge: 'Impè d'ün piccolo, as po tour üna trumbetta o uschigliö alch instrumaint dovrà in nos cumüns' (24). Schliesslich werden die 'Mille lire' (16) zu 'Milli francs' (16, cfr. Anm. 21).

<sup>37</sup> Neuauflagen cfr. Mathieu 1987: 15. Hier zitiert nach der G.-Steiner-Ausgabe, Basel, 1966. P.M. Carnot, *La historia dil Gieri Genatsch*, Nies Tschespet 9, 1929.

<sup>38</sup> Cfr. Cadieli, *In siemi* in: 'Pelegin' 1935: 14–17 (jetzt in L. Deplazes (Ed.) 1983: 241–245), wo Jenatsch mit dem Heiligen Petrus spricht: «Sogn Pieder! Jeu sun il Gieri Genatsch! Il Pader Maurus ha restituiu a mi miu bien num che in auter poet, in de Turitg, haveva scurvanau.» («Heiliger Petrus! Ich bin Jürg Jenatsch! Pater Maurus hat mir meinen guten Ruf wiederhergestellt, den ein anderer Dichter, ein Zürcher, angeschwärzt hatte.») (Ed. 1983: 244). Zu den Entstehungsphasen der gegenwärtigen Jenatsch-Konjunktur cfr. Mathieu 1987. Zum historischen Jenatsch hier S. 14.



martin denkt über die kulturhistorischen und geschichtsphilosophischen Implikationen von Carnots Reinterpretation des Jürg Jenatsch nach<sup>39</sup>. Die Annäherung erfolgt zunächst durch eine ideologische Vereinnahmung der allereinfachsten Art:

«Il Gieri Genatsch, remarcabel Grischun  
ha bia raquintaders en mintga cantun.  
Jeu tschentel miu pei sco Genatsch sil medem  
fideivel terratsch:  
Descriver jeu less senza fel e flattem  
Nies Gieri Genatsch»

(Carnot 1929)<sup>40</sup>

Der Unterschied zwischen den «vielen Erzählern aus allen Kantonen» (V. 3) und Carnot liegt darin, dass dieser seinen «... Fuss auf denselben zuverlässigen Boden wie Jenatsch setzt» (Vv. 3–4). Dieser zuverlässige, gemeinsame Boden soll die Zuverlässigkeit des einheimischen Erzählers garantieren. Carnot macht die Konversion Jenatschs zum Katholizismus zur zentralen Sequenz des Textes; *Gieri Genatsch* wird zum 'Konversionsroman' (cfr. Camartin 1985: 214). Die Konversion ist für sich schon eine 'transvalorisation'; die 'Jenatschfrage': «religiöse Überzeugung oder politische Finte?»<sup>41</sup> verlagert die Aufmerksamkeit auf

<sup>39</sup> Cfr. Bezzola 1979: 432 f. Die festgestellte 'Aussparung' des Baldirun-Feldzuges (cfr. aber Carnot 1929: 259) dürfte auf das Konto der Österreich-Freundlichkeit Carnots gehen (cfr. unten C.4.1. Anm. 12). Cfr. Camartin 1985: 210–219, Deplazes 1991: 169–173, wo sich auch eine Zusammenfassung des Plots von Carnots *Gieri Genatsch* findet (169–171).

<sup>40</sup> «Jürg Jenatsch, der bemerkenswerte Bündner/hat viele Erzähler in allen Kantonen./Ich setze meinen Fuss wie Jenatsch/auf denselben zuverlässigen Boden:/Beschreiben möchte ich ohne Zorn und Heuchelei/Unseren Jürg Jenatsch.» Cfr. Camartin 1985: 211 und Deplazes 1991: 168, wo (ohne Quellenangabe) Carnots Ansicht zu Meyers *Jürg Jenatsch* referiert wird: «Dieser Jenatsch ist ja gar kein Engadiner. Die Engadiner des 17. Jahrhunderts waren tief religiöse, oft fanatische Männer, aber keine Schauspieler.»

<sup>41</sup> Cfr. Mathieu 1987: 14. Im Falle Meyer gegen Carnot unterliegt die Beantwortung dieser Frage dem einfachen Analogie-Schema: Protestantischer Autor: politische Finte, katholischer Autor: religiöse Bekehrung. In neuerer Zeit zeigt sich auch das 'Kreuzschema': «Iso Camartin, gebürtiger Oberländer und Katholik, bezweifelte kürzlich, dass Jenatsch aus religiösem Drang in den Schoss der alten Kirche zurückgefunden habe. Dieser Verrat an der richtigen Interpretation

die Motivation. So lässt sich Carnots Arbeit im Verhältnis zu Meyers Roman als 'transmotivation' der Sequenz 'Konversion' umschreiben. Meyer verteilt die beiden möglichen Interpretationen 'ante litteram' auf zwei Frauenfiguren<sup>42</sup>: die dominikanische Nonne Perpetua, die an ein Wunder glaubt, und Lukretia Planta, die eher mit politischem Kalkül rechnet (186). Bei Jenatsch selbst hat politisches Kalkül vor persönlichen und konfessionellen Treueverpflichtungen den Vorrang, obwohl ihm das 'Überlaufen' nicht leicht fällt: «Es ward ihm schwer zu brechen mit der ganzen Vergangenheit. Er wusste, dass er sich selbst in seinen Lebenstiefen damit zerbrach» (Ed. 1966: 182 f., cfr. 190 f.). Die Konversion als solche wird von Meyer ausgeblendet; keine Introspektion, keine Gewissenskämpfe: wir erfahren davon, als Jenatsch den Faktor Glauben beim diplomatischen Tauziehen mit Serbelloni einsetzt<sup>43</sup>. Die Ausblendung (cfr. Genette 1976: 155 ff.) der 'Konversion' und der situative Kontext der nachgeholtten Mitteilung sind ein subtiles Indiz der entsprechenden Wertung durch den Erzähler. Serbellonis sarkastischer Kommentar, Jenatschs Zorn (als Indiz der Entlarvung) und verdrängende Abwehr machen den Finten-Charakter der 'Bekehrung' deutlich. Gefestigt wird diese Wertung durch die Reaktion von Lukretia: «Es kam ihr vor, als habe er damit seine erste, innerste Überzeugung verleugnet, als sei er sich nun ganz untreu geworden und habe sein Selbst vernichtet» (Ed. 1966: 245). Schliesslich ist Jenatschs

---

findet sein protestantisches Gegenstück in meinen eigenen Forschungen, die mich zur Einsicht brachten, dass solche religiösen Impulse keineswegs auszuschliessen seien» (Mathieu 1987: 15).

<sup>42</sup> Cfr. C.F. Meyer Ed. 1966: 185, 186, 188. Weitere Gegenüberstellungen der beiden Interpretationen durch den venezianischen Provveditore Grimani und den Duc de Rohan: cfr. Ed. 1966: 131–132. Nach der Konversion zweifeln nicht-naive Figuren wie Serbelloni bei Meyer keinen Augenblick daran, wie diese zu interpretieren sei (cfr. unten).

<sup>43</sup> «Dieses Mal kann Bünden als katholische Macht gelten», behauptete Jenatsch kalt, «da, die italienischen Herrschaften mitgezählt, die Mehrzahl seiner Bewohner und das unterhandelnde Staatsoberhaupt selber diesen Glauben bekennen.» / «Eure Gnade hat den Schritt getan», bemerkte Serbelloni unangenehm berührt. «Ich freue mich als guter Christ unendlich darüber und beglückwünsche Eure Gnade aufs aufrichtigste.» Und er warf ihm einen Blick grenzenloser Verachtung zu. «Es mag Euch hart angekommen sein.» Jenatsch hatte ein leichtfertiges Wort auf der Zunge, aber plötzlich wurde sein Gesicht zorn-dunkel, und er rief trotzig: «Leicht oder hart – genug – es ist getan!» (Ed. 1966: 238.)

eigentliches Bekenntnis zu hören, das die Bereitschaft einschliesst, konfessionelle Bekenntnisse als Masken im politischen Theater einzusetzen: «so hab' ich eine Fratze gegen eine Fratze getauscht!» (Ed. 1966: 263.) Für Carnot sei dieser Satz, so Camartin, «... das eigentliche Skandalon an der Meyerschen Deutung des Jenatsch ...» (1985: 213).

Dass die Meyersche Beantwortung der 'Jenatsch-Frage' in der Literatur des protestantischen Engadins Anklang gefunden hat, ist nicht erstaunlich. In seinem Drama *Il pövel cumanda* (1946<sup>1</sup> / 1980) lässt Jon Semadeni zuerst Jenatsch selber von seiner Konversion als 'Finte' reden: «Tuot es be finta, però tuot ha seis sen e sa mera.» (...) «Eu sun converti. Mo eu at di e stradi: Tuot es be finta. – Il muond vuol esser ingianà per ch'el at curuna.» (1980: 119)<sup>44</sup>. Als nächstes betont der Pfarrer Gabriel, er lasse sich von Jenatschs Worten nicht täuschen (cfr. 122); seine Konversion bezeichnet er als 'mascra' (Maske) und 'mantel papist' (123). Später sprechen zwei Soldaten über eine Predigt Gabriels, in der von Judas Ischariot die Rede gewesen sei (cfr. 1980: 125).

In Carnots *Gieri Jenatsch* setzt die Bekehrung sehr viel früher ein, sie ist eine späte Folge des Eindrucks, den der in Thusis (1618) vor ein Femegericht gestellte und ermordete Erzpriester Nicolo Rusca auf den jungen Pfarrer hinterlassen hat. Vor dem Gericht blickt Rusca auf seine Richter, besonders aber auf Jenatsch, den er immer verteidigt hat (cfr. 1929: 226). Rusca stirbt als Märtyrer ('sogn' [232], 'martir' [234]), blickt verzeihend auf seine Peiniger, wiederum besonders auf Jenatsch (cfr. 1929: 229). Der Blick des Heiligen wirkt: Jenatsch will das Gerichtsprotokoll nicht unterschreiben und wie er mit dem Hinweis seiner Mitgliedschaft in der Synode dazu bewegt werden soll, sagt er vorausdeutend, er wolle nicht mehr Mitglied der Synode sein (cfr. 1929: 230). Jenatsch erträgt den Anblick der geschlossenen Augen von Ruscas Leiche nicht (cfr. 231), und es gelingt ihm nicht, das Gesicht zu vergessen (232). Im Schlusskapitel 'Requiem' (318) wird Jenatschs Gefangenschaft unter den Bleidächern von Venedig erzählt (cfr. C.F. Meyer Ed. 1966: 125–126). Dem Gefangenen gelingt es, durch Bestechung der Wächter an Bücher zu kommen, unter anderem an die lateinische Ausgabe der Katechesen des Hlg. Ciril von Alexandrien (cfr. 270). In

<sup>44</sup> «Es ist alles eine blossе Finte, doch hat alles seinen Sinn und Zweck. (...) Ich habe konvertiert. Doch ich sage und wiederhole dir: es ist alles eine Finte. Die Welt will betrogen sein, damit sie dir die Krone aufsetzt.»

diesem Buch ist zufällig von der Eucharistie die Rede, das Gefängnis wird Jenatsch zum Ort seines **Damaskuserlebnisses** (Apg. 9, 3–19 / Carnot 1929: 272). Nach seiner Freilassung «... ist Jenatsch wieder verschwunden», und der Leser findet ihn an der Pforte des Franziskaner-Klosters in Rapperswil wieder, wo er im Selbstgespräch prophezeit, viele würden seinen Entschluss zur Konversion niemals verstehen (cfr. 1929: 275). Auf die Bekanntgabe seines Entschlusses (cfr. 278) folgen die drei Beweggründe: der Märtyrer Rusca, ein Mädchen, der heilige Ciril von Alexandrien (cfr. 1929: 279). Am nächsten Tag stellt der Pater die fatale Vermutung an, Jenatsch könnte aus politischem Kalkül konvertieren wollen: «Genatsch stat sin peis, sco sch'el less stuschar anavos da siu pèz la vehementa attacca d'ina siarp: 'Fuss quei il motiv de mia conversiun, sche fuss quei in sacrilegi, ei fuss dasperas la pli gronda ortgadam' –» (284)<sup>45</sup> ... Damit geht die Konversions-Fabel schnell ihrem Ende zu: der Pater begreift Jenatschs Argumentation und ist völlig beruhigt (285), am Mittag lesen die Mönche, statt mit dem Markus-Evangelium weiterzufahren, die Saul-Konversion aus den Apostelgeschichten (286), und Jenatsch verabschiedet sich.

Interessant ist der letzte Dialog mit dem Pater als Dramatisierung der 'transmotivation'. Die intertextuelle Dialektik (eine neue katholische gegen eine ältere protestantische Version) wird in dialogisch-dramatischer Form auf die fiktiven Figuren übertragen, die die Interpretation ihrer Taten und Haltungen in andern Texten widerlegen.

Soweit die Beispiele verschiedener Arten von ernster Transformation ('transposition'), ihrer Überschneidungen und Wechselwirkungen. Die Verbindung von Übersetzung und 'proximisation' als wichtigste thematische Transformation ist nicht nur quantitativ gesehen die wichtigste; sie rückt auch deshalb ins Zentrum der Betrachtung, weil diese Art von Übersetzung-Adaptation ihren Ausgangstext sehr viel häufiger angibt als dies Adaptationen tun, die nicht zugleich Übersetzungen sind. Letztere führen aus dem von Genette als Hypertextualität definierten Bereich hinaus, in das viel weitere und schwerer einzugrenzende Feld der 'Motiv- und Stoffgeschichte'. Zur Umreissung der Problematik dieser nicht an einzelne Hypotexte gebundenen, inhaltlich-thematischen In-

<sup>45</sup> «Jenatsch springt auf, als wolle er den vehementen Angriff einer Schlange auf seine Brust abwehren. 'Wäre das der Grund meiner Konversion, so wäre dies ein Sakrileg und wäre zudem auch eine sehr grosse Dummheit.'» Die Erklärung, warum es auch politisch unklug wäre: 1929: 285.



tertextualität muss an die verschiedenen Existenzweisen von Texten innerhalb der Kultur erinnert werden, wie sie Segre umschreibt. «Nella cultura i testi letterari sono presenti in varie forme: a) come testi ufficiali, testi della cultura: si tratta dei testi in cui una data cultura si riconosce, e che continua a interrogare; b) scomposti in materiali antropologici tematizzati, e perciò sullo stesso piano del materiale folclorico; in 'schemi di rappresentabilità' o paradigmi conoscitivi, . . . c) scomposti in parole e sintagmi, sullo stesso piano di tutti gli enunciati (discorsi) registrati. Lo schema, approssimativo e meritevole di approfondimenti, è giustificato dalla doppia natura dei testi: di prodotti linguistici, scomponibili in parole e sintagmi, e perciò produttivi per la forma c, e di prodotti semiotici, scomponibili in unità di contenuto, e pertanto produttivi per la forma b . . .» (1982: 19). In diesem und den vorausgehenden Kapiteln (B.2.) wurden Beziehungen zwischen Texten in der Form a) besprochen, von der Form c) war oben (cfr. A.1.) unter dem Stichwort der 'Mehrstimmigkeit' literarischer Texte die Rede. Zu der theoretisch und empirisch am schwersten einzugrenzenden Form b) noch einige Präzisierungen aus Segre 1985 (331–359). Motive und Themen (sie unterscheiden sich nach Extension, Anzahl, Rekurrenz und linguistischer Kennzeichnung)<sup>46</sup> sind im Zwischenbereich zwischen Aktionsdiskurs (Plot, Fabel) und Ideen-Diskurs (cfr. 1985: 348, 346 f.) anzusiedeln, wo ihre Funktion diejenige einer Formalisierung ('formalizzazione') ist. «Essa (formalizzazione C. R.) fornisce piccoli blocchi compatti di realtà esistenziale o concettuale strutturata semioticamente, ed è nelle connessioni tra questi blocchi che il testo può sviluppare le sue nuove proposte . . .» (349). Entscheidend ist hier die Präzisierung, dass solche 'Blöcke . . . semiotisch strukturiert' sind (und nicht linguistisch); es handelt sich um 'schemi di rappresentabilità' (cfr. 351 ff.) im Zwischenbereich zwischen lebensweltlicher Erfahrung und sprachlich formuliertem Ausdruck. Auf der Annahme solcher Schemen beruht auch Frenzels Unterscheidung zwischen 'Motivgeschichte' und 'Stoffgeschichte'. Nach ihr ergibt sich bei der Motivgeschichte «nicht wie bei der Stoffgeschichte zwangsläufig eine Abhängigkeitskette. Der späte Gestalter eines Motivs

<sup>46</sup> «Si chiameranno temi quegli elementi stereotipi che sottendono tutto un testo o una parte ampia di esso; i motivi sono invece elementi minori, e possono essere presenti in numero anche elevato. Molte volte un tema risulta dall'insistenza di più motivi. I motivi hanno maggior facilità a rivelarsi sul piano del discorso linguistico . . .» (Segre 1985: 349).

braucht keinen seiner Vorgänger gekannt zu haben.» Eine gewisse Logik aber «nötigt analoge Motivgestaltungen, Personenkonstellationen und Konfliktlösungen auf, die persistenten anthropologischen und psychologischen Mustern entsprechen, so dass, den Konstanten im menschlichen Empfinden entsprechend, jene (...) literarischen Konstanten entstehen, die sich, ob bewusst tradiert oder immer wieder neu gefunden, durchsetzen und zu Motivschemata führen, deren Variierung und Nuancierung die Kunst des jeweiligen Autors ausmacht» (1988: IX f.). Selbstverständlich sind diese Schemen nicht nur in der Literatur, sondern innerhalb jeder symbolischen Ausdrucksform wirksam, womit auch – was für entsprechende Analysen romanischer Literatur wichtig ist – die Unterscheidung zwischen Literatur und ‘Volksliteratur’ in diesem Bereich an Bedeutung verliert<sup>47</sup>. In Zusammenarbeit mit Historiographie und Ethnologie könnte hier eine semiotisch begründete Motiv- und Themenforschung neue Perspektiven öffnen.

<sup>47</sup> «È giusto ... evitare distinzioni troppo nette tra gli schemi di rappresentabilità riscontrabili all’osservazione etnopsicologica e quelli presenti nella letteratura popolare e in quella colta. Il nostro modo di schematizzare la realtà è determinato anche dai clichés letterari, che si difondono ad ogni livello di cultura» (Segre 1985: 354).