Zeitschrift: Romanica Raetica
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 12 (1993)

Artikel: Literatur und Kleinsprache : Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860 (Teil II)
Autor: Riatsch, Clà / Walther, Lucia
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-859063

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: 10.12.2025

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



ROMANICA RÆTICA 12

II

LITERATUR UND KLEINSPRACHE

Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860

Clà Riatsch und
Lucia Walther

ROMANICA RÆTICA

Forschungen zum rätoromanischen Sprachraum

Scrutaziun digl intschess romontsch

Herausgegeben von der

Edi dalla

Società Retorumantscha
Institut dal Dicziunari Rumantsch Grischun

Band 12

Tom 12

II

Literatur und Kleinsprache

Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860

Clà Riatsch und
Lucia Walther

Publiziert mit Unterstützung
- des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung
- der Regierung des Kantons Graubünden
- der Lia Rumantscha, Chur
- der Vereinigung QUARTA LINGUA, Zürich

Satz: Condrau Media SA, CH–7180 Disentis
Druck: Condrau SA, CH–7180 Disentis
Vertrieb: Desertina Verlag, CH–7180 Disentis
Auflage: 700 Exemplare
© 1993 Società Retorumantscha, CH–7000 Chur
ISBN 3-906680-29-12

Vorwort 1

Einleitung 6

A. Stilistische und textimmanente Aspekte 9

A.1. Zum Sprachgebrauch literarischer Texte (C. R.) 9

1.1 Sprachliche Varietät und literarische Funktion in der bündnerromanischen Literatur des 20. Jahrhunderts 9

1.2. Später Klassizismus: Rhetorik und «kultivierte» Sprache 17

1.3. Expressivität, Alltagssprache, Koexistenz verschiedener Register 46

1.4. Der Text und die «Rede der anderen»: Formen literarischer «Mehrsprachigkeit» 66

A.2. Narratologische Probleme 74

2.1. Der erzählte Raum (L. W.) 74

2.1.1. «Raum bedeutet unter Umständen eine Welt» 74

2.1.2. Der obere Raum – der untere Raum: Caumsura und Zürich als mythische Chiffren 76

2.1.3. Der innere Raum – der äussere Raum 87

a. Der *hortus conclusus* 87
b. Der Raum des Aussenseiters 94
c. Der Haus-Raum 100

2.1.4. Der anthropomorphe Raum 107

a. Der Blick durch das Fenster 107
b. Liebespaar und Raum 112
c. Der *homo viator* als *homo errator* 118
d. «Der Held und sein Wetter» 122

2.2. Die erzählte Zeit (L. W.) 127

2.2.1. Erzählter Raum und erzählte Zeit 127

2.2.2. Erzählzeit und erzählte Zeit 129

2.2.3. Erzählzeit ohne erzählte Zeit 132

2.2.4. Zeitgerüst und Textumfang 134

a. Kurz- oder Kürzestform 134
b. Längere Erzähltexte 139

2.2.5. Erzählergegenwart und Handlungsgegenwart – die Verbindlichkeit des Meinens 151

2.3. Aspekte der Erzählperspektive (C. R.) 153

2.3.1. Theoretische Vorgabe 153

2.3.2. Wechselnde Erzählerstandpunkte – 'diffuse' Fokalisierung 156

2.3.3. Versuche mit der «Innenperspektive» ('focalisation interne') 168

2.3.4. Das Verhältnis verschiedener Erzählniveaus zueinander: Reflexionen und Versuche 174

2.3.5. 'Il pugn da vesta': Thema und Beiträge von *Litteratura* (10/2) 182

A.3 Die Lyrik zwischen Rhetorik und Authentizität (L. W.) 189

3.1. Lyrik als Rhetorik 190

3.1.1. Topoi, Klischees, lyrische Muster als Ausdrucksmittel für Innigkeit – Lyrikbegriff und kommunikative Funktion 190

3.1.2. Der Umgang mit traditionellen Formen: das Sonett 211

3.2. Lyrik und Weltbild 236

3.2.1. Der im Gedicht eingefangene Ausschnitt von Welt 236

3.2.2. Lyrik als Exemplum des rechten Lebens 254

3.3. Vom vormodernen zum modernen Gedicht 264

3.3.1. Von der alten zur neuen Form 264

3.3.2. Im Sprachkampf zum Dichter gezwungen oder 'nicht als Dichter geboren': Gion Not Spegnas 279

3.3.3. Von der Rhetorik zur Authentizität? 289

Exkurs Nr. 1: Chara lingua da la mamma 315

B. Intertextuelle Aspekte: Übersetzungen, «Adaptationen», Zitat und Parodie (C. R.) 345

B.1. Einleitung. Formen von Intertextualität 345

B.2. Übersetzungen 349

2.1. Theoretisches zur Beschreibung und Bewertung literarischer Übersetzungen 349

2.2. Bereicherung, Stilübung, Gefahr der Selbstaufgabe? Zur bündnerromanischen Diskussion um den Stellenwert des Übersetzens 361

2.3. Zum Corpus der bündnerromanischen Übersetzungen des 20. Jahrhunderts 369

2.3.1. Übersetzungen ins Romanische 369

2.3.2. Übersetzungen aus dem Romanischen 379

2.4. Zur Übersetzung poetischer Texte 381

2.4.1. Vier bündnerromanische Dante-Übersetzungen des 20. Jahrhunderts. Stichworte zu einer kritischen Beurteilung 381

2.4.2. Grenzen der Lyrik-Übersetzung 408

2.5. 'Durchschlag', Erweiterung, Reduktion. Zur Beschreibung von Prosaübersetzungen ins Romanische 426

2.5.1. 'Durchschläge'. Beispiele von 'Übersetzerromanisch' 427

2.5.2. Redundanz, Vereinfachung, Ungenauigkeit: zum Preis der 'Lesbarkeit' 439

2.6. Probleme einer Prosaübersetzung aus dem Romanischen 455

B.3. Weitere Formen von Transposition ('Adaptationen') 472

B.4. Zitat und Parodie, Pastiche und Karikatur 499

C. Literatursoziologische und literarhistorische Aspekte 517

C.1. Autorinnen und Autoren: Biographien, Berufe, dichterisches Selbstverständnis (L. W.) 517

1.1. Biographien und Berufsprofile 517

1.1.1. Lehrerliteratur – erzieherischer Auftrag 519

1.1.2. Abwandern – im Sprachgebiet bleiben 529

1.1.3. Bemerkungen zur Biographik 533

Exkurs Nr. 2: Vom Erzählen, was gewesen ist, und vom Erzählen, was gewesen sein könnte. Vic Hendry über Gion Deplazes 538

1.2. Schreibende Frauen – andere Texte? Ein Überblick 549

C.2. Zur Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur in einer Kleinsprache (C. R.) 613

2.1. Bündnerromanischer Literaturbetrieb: Verlagswesen, Editionen, Auflagen, Verkauf, Leseverhalten, Literaturförderung 613

2.2. Vermittelnde Funktionen des 'Paratextes' (Titel, Widmung, Vorwort, Nachwort) 625

2.3. Formen, Funktionen und Probleme bündnerromanischer Literaturkritik 650

2.3.1. Rezensionen, Literaturkritik und Literaturwissenschaft 650

2.3.2. Literaturkritik in literarischen Texten 666

Exkurs Nr. 3: Reto Caratschs satirische Standortbestimmung der bündnerromanischen Literatur 676

C.3. Literatur als historischer und gesellschaftskritischer Diskurs (L.W.) 685

3.1. Die historische Erzählung 685

3.1.1. 'Geist der Zeiten' oder 'der Herren eigner Geist'? 685

3.1.2. Wozu dient die 'historische Kostümierung'? 692

3.1.3. Historische Wahrheit und fiktionale Wahrscheinlichkeit 700

3.1.4. Historische Wahrheit und zeitgenössisches Anliegen 713

3.1.5. Der Kampf gegen die Vergesslichkeit 718

3.2. Zeit- und gesellschaftskritische Prosa 735

3.2.1. Vom historischen Roman zur 'Geschichte der Gegenwart' 735

3.2.2. Von den guten alten zu den bösen neuen Zeiten 746

3.2.3. Bei uns ist auch nicht alles Gold, was glänzt 756

3.2.4. Von der engen in die weite Welt 771

3.2.5. Stoff und Form – Tendenz und Poetisierung 780

Exkurs Nr. 4: Soziale Kontrolle und Identität.
Ein Plädoyer für das Recht des Sonderlings?
Flurin Darms, *Ils dus Camartins* 789

Exkurs Nr. 5: Politische Lyrik – kommunikative
Anliegen und ästhetische Ansprüche.
Armon Planta, Gedichte 797

Exkurs Nr. 6: Erzählsituationen –
Einstellungen des Erzählers zum Erzählten.
Silvio Camenisch, *La febra da sonda notg* 817

C.4. Zwischen 'Heimatliteratur'
und 'Moderne': zu Thematik,
Typologie und Periodisierung
bündnerromanischer Prosa 829

4.1. Typologische
und literarhistorische Überlegungen 829

4.2. Textbeispiele. Heimatliterarische
und bauernepische Themen und Motive 842

D. Schluss (C. R. – L.W.) 879

Bibliographie 883

Sachregister 915

Verzeichnis der Abkürzungen 924

C. Literatursoziologische und literarhistorische Aspekte

C.1. Autorinnen und Autoren: Biographien, Berufe, dichterisches Selbstverständnis (L. W.)

1.1. Biographien und Berufsprofile

Den schreibenden Bauern gibt es zwar, doch ist er nicht so oft anzutreffen wie der schreibende Lehrer, auch in romanisch Bünden nicht. Eine Durchsicht von Schriftstellerbiographien[1] zeigt, dass seit über hundert Jahren der Lehrerstand konstant den weitaus grössten Teil der bündnerromanischen Dichter stellt. Von 119 erfassten Lebensläufen romanischer Dichter übten oder üben 55 den Lehrerberuf aus. Bei 22 Repräsentanten findet sich die Angabe 'Lehrer', ohne nähere Bezeichnung, oder 'Primarlehrer', bei 15 'Sekundarlehrer' oder 'Primar- und Sekundarlehrer' (in kleineren Gemeinden), bei 14 'Gymnasiallehrer', 'Kantonsschullehrer' (ausserdem: 3 Berufsschullehrer, 1 Hochschullehrer HSG St. Gallen). Es handelt sich demnach auf eine über alle Schulstufen nahezu gleichmässig verteilte Lehrtätigkeit, wobei interessant ist, dass der Weg ins Lehramt aller Stufen zum allergrössten Teil über das Kantonale Lehrerseminar in Chur führt. In 23 der 55 erfassten Fälle wird ausdrücklich zuerst eine Tätigkeit als Primarlehrer angegeben, bevor man sich zum Sekundarlehrer weiterbildete oder (in kleineren Schulgemeinden offenbar ohne Zusatzausbildung?) zum Sekundarlehrer gewählt wurde. Diese Stufe kann zum Berufsschul- oder Gymnasiallehrer weiterführen (6 Belege).

Als zweitgrösste Gruppe hinter den Lehrern folgt der geistliche Stand (20 Vertreter; 12 kath., 8 evang., wovon wiederum einige nebenamtlich oder zeitweise im Lehramt tätig waren / sind). Ferner müssen genannt werden: die Juristen (Anwälte, kaufmännische Tätigkeit, politi-

[1] Zu den Biographien bzw. Berufsprofilen der Schriftstellerinnen vgl. Kap. C.1.2. S. 550 ff., wo diese zur Erklärung des überraschend hohen Anteils schreibender Frauen in einer bäuerlichen Gesellschaft herangezogen werden.

sche Laufbahn, Beamte; 11) und Ärzte (5). 7 Dichter, welche grösstenteils noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Welt gekommen sind, wurden mitgezählt, weil sie wichtige Werke für die 'Rätoromanische Renaissance' verfasst haben. Es sind dies die engadinischen Dichter der 'Emigranten- und Heimwehgeneration', Kaufleute von Beruf. Für die 17 der unter 'anderen Berufen' subsumierten Schriftsteller trifft meistens die Bezeichnung 'Beamter' am ehesten zu (Kreisförster, Bibliothekar, Bahn-, Postbeamter usw.). Schlecht vertreten ist der schreibende Hotelier oder Hotelangestellte (3 Fälle, davon 1 nur zeitweilig). 'Freier Schriftsteller' wird nur einmal genannt, bei einem Autor, der vorher Lehrer gewesen war. In einem andern Fall lebt der ehemalige Lehrer jetzt als 'freier Künstler' und Bauer. Kommen wir schliesslich zu den Bauern: 4 Vertreter, doch sind es keine 'grossen' Namen. Mitgezählt wurde einer, der nicht einmal eigentlich Schriftsteller, sondern vielmehr Literaturvermittler war: Jon Clos BRUNNER (1867–1954), der Begründer der Reihe *Chasa paterna*. Er stammte aus einer Emigrantenfamilie, kehrte erst 1917 an seinen Geburtsort Lavin zurück und lebte dort als Bauer, Bienenzüchter und Vertreter der Firma Wander & Co. Hingegen hat ein Grosser unter den Bündnerromanen die grösste Verherrlichung auf das Bauerntum geschrieben. Die Rede ist vom Gedicht *Il pur suveran* (*Der freie Bauer*) von Gion Antoni HUONDER (1827–1867)[2]. Der Dichter selbst kann keiner Berufsgruppe zugeordnet werden, und sein Lebenslauf ist von aller (bäuerlichen) Sesshaftigkeit so weit entfernt wie ein Bauer von einem König im nicht übertragenen Sinn. HUONDER studierte in München und Paris Jurisprudenz, Philosophie und Sprachen. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz geriet er in finanzielle Schwierigkeiten, liess sich als Hotelier zuerst in Altdorf, dann Ilanz nieder, versah schliesslich das Amt eines Pedells an der Kantonsschule in Chur, wo er völlig verarmt gestorben ist.

Dieses Verhältnis vom schreibenden zum beschriebenen Bauern wirft einige Fragen auf, worunter die Aspekte 'Lehrerliteratur – erzieherischer Auftrag' und 'Abwandern – im Sprachgebiet bleiben' besondere Aufmerksamkeit verdienen.

2 Vgl. unten S. 525 ff.

1.1.1. Lehrerliteratur – erzieherischer Auftrag[3]

Der Weg zu fast jedem Lehramt führe über das (Primar-) Lehrerseminar in Chur, wurde festgestellt. Noch heute handelt es sich bei dieser Institution für die Romanen um ein wichtiges Tor zur Bildung. Auffallen muss, wie oft diese Stufe lediglich überleitet zu weiteren Studien, vielfach angegeben als 'Studien an der Universität X / an den Universitäten X, Y, Z', d. h. nicht genau bestimmbar, bis zum vollständigen Hochschulstudium mit abschliessender Promotion. Auffallen muss ausserdem, dass sich aus Bündnerromanen nicht nur unter den Schriftstellern, sondern allgemein ein hoher Anteil der Lehrer zu rekrutieren scheint. Gemäss CATHOMAS (1977; zit. nach CATRINA 1983: 58) «sind fast die Hälfte der Churer Sekundarlehrer, über vierzig Prozent der Werkschullehrer und ungefähr je zwanzig Prozent der Volksschul- und der Kantonsschullehrer Rätoromanen». Lassen diese Zahlen auch noch keine exakten Schlüsse über den Lehreranteil innerhalb der romanischsprachigen Bevölkerung, und das wiederum im Vergleich mit andern Sprachgruppen, zu, so sind sie doch beeindruckend. Fünfzig Prozent der Churer Sekundarlehrer, gestellt von einer Sprachgruppe, die 1980 etwa zwanzig Prozent der Bevölkerung des Kantons ausmachte! Sollte es zutreffen, dass die bündnerromanische Intelligentia 'eine pädagogische Ader hat' und hauptsächlich den Lehrerberuf ergreift, könnte damit vielleicht eine weitere Verteilung erklärt werden. Dem Buch *Bündner Maler, Bildhauer, Komponisten und Schriftsteller der Gegenwart* (1960) ist unter Deutschbündnern ein Schriftstelleranteil von etwa 27% zu entnehmen, während 66% der Künstler die Malerei und Bildhauerei ausüben. Etwa 67% der Romanischsprachigen hingegen sind Schriftsteller und nur etwa 16% bildende Künstler. Die Affinität zwischen Lehrerberuf und Schriftstellerei ist bekannt, und wenn es im romanischen Sprachgebiet tatsächlich mehr Lehrer gibt, sind unter den Künstlern auch mehr Schriftsteller zu erwarten. Als wichtigerer Grund für die verhältnismässig vielen Schriftsteller in romanisch Bünden ist jedoch der drohende Sprachverlust zu nennen, woraus es verständlich ist, dass, wer im Kampf dagegen zur Feder greift, nicht nur bessere Publikationsmöglichkeiten vorfindet als anderswo, sondern auch mit Ach-

[3] Vgl. zu dieser Problematik («litteratura da magisters e ravarendas») auch Linard BARDILL, in: *Chardun* 17/1, Oktober 1987.

tung honoriert wird. Im Gegensatz zur übrigen Schweiz scheine das Schreiben in romanisch Bünden «eine überaus offen zugegebene Leidenschaft zu sein, die den Respekt der andern heischt» (BILLIGMEIER 1983: 336). Von all dem weiss auch Reto CARATSCH in seiner Satire *La Renaschentscha dals Patagons* zu berichten. Ein Dekret des Landammanns verleiht darin als Anerkennung der Leistungen für Sprache und Kultur jeder Dichterin und jedem Dichter das Recht, einen tintenfassförmigen Hut zu tragen. «Che surpraisa, la dumengia zieva, a vair quellas miriadas da chapels-chalamers chi cumparittan scu tschieras da salips! (. . .) Be d'inrer as vzaiva a passer ün pover martüffel cun ün chapè a la burgaisa» (1983: 37)[4]. Und gerade die 'povers martüffels' mit den gewöhnlichen ('bürgerlichen') Hüten müssen gehätschelt werden, nicht nur weil – wie es bei CARATSCH heisst – Dichter ein Publikum benötigen, sondern auch weil eine Sprachgemeinschaft den (gewöhnlichen) Sprachträger braucht. Die 'armen Tröpfe' wären demnach sowohl Publikum wie Zöglinge.

Wurde von einer Affinität zwischen Lehrerberuf und Schriftstellerei gesprochen, so sind andere Nebenbeschäftigungen, die in ländlichen Gebieten vom Lehrer geradezu erwartet werden, nicht zu vergessen. Als Beispiel sei genannt: Organist, Chordirigent. Den Lebensläufen ist des weitern zu entnehmen, dass Lehrer, aber auch Juristen und Ärzte sich vielfach in der Politik engagieren. Offenbar empfinden sie das Bedürfnis, über den Hauptberuf noch hinausgehende Leistungen für den Mitmenschen und Mitbürger zu erbringen. Dass sie diesem auch helfen wollen, eine vom Untergang bedrohte Tradition zu bewahren, kann gar nicht erstaunen. So üben viele unter ihnen auch editorische und redaktionelle Tätigkeiten aus, sind in der Sprachbewegung aktiv und erarbeiten Wörterbücher und Grammatiken. Cristoffel BARDOLA (1867–1935) war in der Schulpolitik und bei der Erarbeitung von Schulbüchern tätig. Er war Redaktor des *Chalender Ladin* und der Kinderzeitschrift *L'Aviöl* (Die Biene) und Verfasser einer neuen ladinischen Orthographie. *L'Aviöl* wurde von 1921 bis 1925 auch von Jon GUIDON (1892–1966) redigiert. Men RAUCH (1888–1958) ist der Begründer der *Gasetta ladina* und war auch deren Redaktor (später des durch Fusion von

[4] «Welche Überraschung, am folgenden Sonntag die Myriaden der Tintenfass-Hüte zu erblicken, die auftauchten wie Schwaden von Heuschrecken! (. . .) Nur selten sah man einen armen Tropf mit einem bürgerlichen Hut vorbeigehen.»

Gasetta ladina und *Fögl d'Engiadina* entstandenen *Fögl Ladin)*[5]. Artur CAFLISCH (1893–1971) ist der Herausgeber der *tevletta / tabletta*, eines Sprachlehrmittels für die Unterstufe. Guglielm GADOLA (1902–1961) war Mitbegründer der Zeitschrift *Il Glogn* und Redaktor am *Glogn* und am *Ischi*. Gion Peider THÖNI (*1921) hat nebst redaktioneller Tätigkeit im *Noss Sulom* eine surmeirische Sprachlehre verfasst, später ein *Mossaveias* (Wegweiser; 1981), mit dem Untertitel: «En intruidamaint popular per cumbatter igls germanissems schluitos noadainten igl noss bel lungatg rumantsch» («Eine Einführung für das Volk, um die Germanismen zu bekämpfen, die sich in unsere schöne romanische Sprache eingeschlichen haben»). Von Curo MANI (*1913) wurde das von der *Lia Rumantscha* herausgegebene Wörterbuch des sutselvischen Idioms erarbeitet, von Oscar PEER (*1928) dasjenige für das Engadin. Von Sep Modest NAY (1892–1945) stammt das bekannte Lehrbuch für das Surselvische, *Bien di, bien onn*, und vom Landarzt Men GAUDENZ (1899–1982) u. a. eine *Nomenclatura da l'anatomia in ladin* (1953). Die Aufzählung muss abgebrochen werden, ohne vollständig zu sein.

Die Verdienste der Dichter in der Sprachbewegung werden denn auch die Verfasser der Nekrologe nicht müde zu rühmen. Cla BIERTs Tod sei «ein grosser Verlust für die rätoromanische Bewegung von heute und morgen», schreibt Andri PEER im *Bündner Jahrbuch* (1982: 154). Über Luis CANDINAS (1892–1980) heisst es, er habe «eine beachtenswerte Arbeit für das Romanentum geleistet» (BJ 1983: 152). An Gian Gianett CLOETTA (1874–1965) wird bewundert, mit welcher «energia, paschiun ed amur cha [el] s'ho miss vi a la lavur ed aint il cumbat per salver lingua e cultura bargunzegnra» («Energie, Leidenschaft und Liebe [er] sich in die Arbeit und in den Kampf gestürzt hat, um die Sprache und Kultur von Bergün zu retten»; ASR 79, 1966: 101). Im Gedenken an Tumasch DOLF (1889–1963) wird gesagt, Erzählen bedeute auch die Vergangenheit beleben («reviver igl tains passo»), was mithelfe, Sprache und Tradition zu erhalten («salvar lungatg a tradiziùn»; ASR 85, 1972: 19). Men GAUDENZ soll «ün dals plü fidels cumbattants per la ierta e lingua rumantscha» («einer der treusten

[5] GUIDON und RAUCH waren zwar keine Lehrer. Nebenbei sei bemerkt, dass eine langjährige Mitarbeiterin am *Fögl Ladin* und *die* sprachliche Autorität im Oberengadin, Domenica MESSMER (sie hat auch selber literarische Texte verfasst, vor allem aber Texte anderer lektoriert), «sehr gerne Lehrerin geworden wäre» (CATRINA 1983: 196).

Kämpfer für romanisches Erbe und romanische Sprache»; ASR 96, 1983: 219) gewesen sein. «Um einen tapferen Kämpfer für die romanische Sprache und Kultur» trauert man auch beim Hinschied von Jon SEMADENI (BJ 1982: 150). Im Nachruf auf Leza UFFER (1912–1982; nebenbei bemerkt Schöpfer eines 'Interromanisch') kommt ausserdem die Verbindung von Spracherhaltung und der Notwendigkeit des Bereitstellens von Lesestoff zum Ausdruck: «Per rinforzar il Surmeiran e porscher al pievel silmeins ina gada l'jamna buna lectura sedecida Leza Uffer d'edir in'atgna gasetta per la cuntrada.» («Um das Surmeirische zu stärken und dem Volk wenigstens einmal wöchentlich gute Lektüre anzubieten, entschliesst sich Leza Uffer zur Herausgabe einer eigenen Zeitschrift für die Region.» ASR 96, 1983: 225 f.) Nicht nur für das Romanische gekämpft, sondern darüber hinaus «Kunde von der rätoromanischen Sprache und Kultur in die weite Welt» getragen zu haben, wird hervorgehoben bei Andri PEER (BJ 1986: 149), und besonders auch bei Maurus CARNOT (1865–1935), einem gebürtigen Deutschsprachigen. Er wird als 'Herold', als 'Mentor' bezeichnet und habe «cun in entusiassem ed ina carezia atgna mo ad in pater Maurus (. . .) fatg enconuschents nos Confederai cun nossa Mumma Romontscha, cun nies pievel, nossa olma» («mit einer Begeisterung und Liebe, wie sie nur einem Pater Maurus eigen sind [. . .], unsere Miteidgenossen mit unserer romanischen Muttersprache, mit unserem Volk, unserer Seele bekannt gemacht»; ASR 78, 1965: 9). Belege genug, die zeigen, dass all diese Dichter ihre Arbeit als Auftrag verstehen und mit ihrer Arbeit zur Sprachbewahrung beitragen wollen. Dafür wissen ihnen die Leser angeblich Dank. Mit seinem Tod hat Toni HALTER Abschied genommen «d'ina gronda e fideivla cuminonza da lecturs» (ASR 100, 1987: 273; in BJ 1988: 149 von «dankbaren Lesern»). Die Vorstellung vom Dichter, der als eine Art Führer (Autoritätsperson) seinen staunenden, ihn umgebenden Zuhörern etwas mitzuteilen hat, wird sehr anschaulich beim Lesen der Texte von Aluis ARPAGAUS[6]. In diesem Sinne ist es auch verständlich, wenn in Nekrologen immer wieder auf die Liebe des verstor-

[6] Vgl. insb., aber nicht nur ARPAGAUS 1983, III *(= Raquens e novellettas per affons)*. Im Leben blieb ARPAGAUS eine Führerrolle, auch in Form des Lehrerberufs, allerdings versagt. Vgl. dazu Kap. A.2.1.3. a. Zur Biographie vgl. CAVIGELLI, in: ARPAGAUS 1983, I und IV. Warum «die ersten Prediger Dichter waren und die Dichter Prediger sind» («cha ils prüms predgeders eiran poets e cha'ls poets sun predgeders»), ist bei Artur CAFLISCH (1968: 94) nachzulesen.

benen Dichters zur Jugend, zum Kind hingewiesen wird. So soll beispielsweise Jon GUIDON «ün bun ami dals uffants» («ein guter Freund der Kinder») gewesen sein. «El pisseret per buna lectüra adattada a l'incletta dals uffants.» («Er sorgte für gute Lektüre, die für das kindliche Verständnis geeignet ist.» ASR 81, 1982: 8.) Auch Pater Alexander LOZZA war «gl'amei digls unfants» (ASR 76, 1963: 200), und Giatgen Mitgel UFFER (1883–1965) verbrachte «üna vita interamaing dedichada a la giuventüna ed a la famiglia» («ein Leben, das vollständig der Jugend und der Familie gewidmet war»; ASR 79, 1966: 82). Zahlreicher noch sind in den Nachrufen die Erwähnungen der Volksverbundenheit des Schriftstellers. Der Nachruf auf Luis CANDINAS (BJ 1983: 149–152) ist betitelt: «Luis Candinas – ein romanischer Volksdichter»[7]. Men GAUDENZ widmet seine Lebenserinnerungen (Scuol o. J.) «in prüma lingia a meis char pövelet rumantsch, als paurs, als lavuraints, als baps, a las mammas ed als uffants» («in erster Linie meinem lieben romanischen Völklein, den Bauern, den Arbeitern, den Vätern, den Müttern und den Kindern»; ebd., [5]). Zu einem Gedichtband von Jon GUIDON wird vermerkt, er habe ein Jahr vor dem Tod «sias poesias al pövel ladin» («seine Gedichte dem ladinischen Volk») geschenkt (ASR 81, 1968: 10). Toni HALTERS Wirken diente «voll und ganz dem eigenen Volk» (BJ 1988: 150), und: «Was sein Geist an Reichtum barg, floss durch seine Dichterfeder zur Verkündung an sein Volk» (ebd., 149). Eine klarere Sprache noch hinsichtlich 'Verkündung an sein Volk' lesen wir mit Bezug auf Jon SEMADENI: «El ha gnü il bsögn da dir a seis pövel quai ch'el, davo lunga ponderaziun, vaiva chattà chi fuoss da bön per el.» («Er hatte das Bedürfnis, seinem Volk zu sagen, was er, nach langem Nachdenken, für es für gut hielt.» ASR 94, 1981: 219) Zu den in volkstümlichem Ton ('tun popular') gehaltenen Erzählungen von Giatgen Mitgel UFFER bemerkt Andri PEER: «L'ouvra litterara ais eir ella dictada da quel bsögn da servir, sco sia activitä da magister e seis exaimpel da bap.» («Das literarische Werk wird ebenfalls diktiert von diesem Bedürnis zu dienen, wie auch seine Tätigkeit als Lehrer und sein Vorbild als Vater.» ASR 79, 1966: 83.) Mit dem Dienst an Sprache und Kultur geht – das dürfte nun deutlich genug belegt sein – ein anderer Dienst einher: ein pädagogischer Auftrag im weitesten Sinne. Leza UFFER wollte nebst der Stärkung des Surmeirischen dem Volk '**buna**

[7] CANDINAS war von 1920 bis 1957 Bahnhofvorstand in Rueun.

lectura' zur Verfügung stellen, ebenso war Jon GUIDON um **gute** Kinderliteratur bemüht, und Jon SEMADENI wollte dem Volk sagen, was er für **gut** hielt. Und was heisst in diesem Zusammenhang gut? Gian Gianett CLOETTA gründete als 78jähriger noch die Zeitschrift *Pro Bravuogn.* Damit habe er drei Ziele verfolgt: «svaglier, sclaregr, tretgnegr» («wecken, aufklären, unterhalten»; ASR 79, 1966: 101). Wecken müsse man die romanische Bevölkerung angesichts der disparaten Lage bezüglich der Muttersprache, aufklären «an tottas dumondas or dla veta digl nos pievel» («in allen Fragen aus dem Leben unseres Volkes») und unterhalten u. a. «cun istorgettas a legendas digl temp passo, cun ampurtants eveniments» («mit Geschichten und Legenden aus vergangener Zeit, mit wichtigen Ereignissen»; ebd.). Es ist hier klar ausgesprochen, dass und warum romanische Schriftsteller sich immer wieder berufen fühlen, auch heimatkundliche Unterweisung und andere Belehrung in ihre Werke einfliessen zu lassen. Giusep DURSCHEI (1911–1983) – er ist bei weitem nicht der einzige – nutzt die Gelegenheit gleich noch weiter: «El ha scret sco il bien pastur che pren era la litteratura per ina scantschala, nua ch'ins sa annunziar e derasar la buna semenza.» («Er hat geschrieben wie der gute Hirte, welcher die Literatur auch als Kanzel betrachtet, auf der man die gute Saat verkünden und verbreiten kann» ASR 96, 1983: 234). Was unter 'guter Saat' verstanden werden kann, möge eine Feststellung über einen andern katholischen Geistlichen, Pater Alexander LOZZA, illustrieren: «ed igl poet tratta adegna puspe igls grevs problems morals dalla veta, p. ex. la tragica da mamma ed unfant illegitims» («und der Dichter behandelt immer wieder die schweren moralischen Fragen des Lebens, z. B. die Tragik der [ledigen] Mutter und des unehelichen Kindes»; ASR 76, 1963: 199).

Heisst es mit Bezug auf Toni HALTER, er sei «Lehrer aus Berufung» gewesen, und: «Sein höchstes Ziel war, Herz und Kopf seiner Schüler zu formen und sie fürs Leben zu stärken» (BJ 1988: 149), so gilt das vielleicht für fast alle bündnerromanischen Schriftsteller, wobei 'Schüler' durch 'Leser' (oder 'Volk') zu ersetzen wäre[8]. Auf das Resultat des Hangs zum 'Lehrer aus Berufung', der beim 'Lehrer von Beruf' noch ausgeprägter sein mag, wurde in Teil A und B der vorliegenden *Studien*

[8] Vgl. dazu auch Johann Heinrich PESTALOZZI, der mit *Lienhard und Gertrud* beabsichtigte, «dem Volk einige ihm wichtige Wahrheiten auf eine Art zu sagen, die ihm in Kopf und ans Herz gehen sollte» (Vorrede zur ersten Auflage, 1781).

verschiedentlich hingewiesen. Erinnert sei lediglich an das häufige Erklären des im Text enthaltenen Sinns durch den Autor oder auch Übersetzer (Lehrer?), der offenbar dem Leser (Schüler?) zu wenig zutraut. Im übrigen neigt didaktische Dichtung ganz allgemein dazu, ihr Anliegen in Begriffssprache nochmals verdeutlichend zu erklären. Verantwortlich für die «moralisch-lehrhafte Art der schweizerischen Literatur» (ERMATINGER 1933: 24), auch der bündnerromanischen, ist ferner die Auffassung, dass Literatur eine ernste und nützliche Sache zu sein habe[9]. So scheint es auch BILLIGMEIER (1983: 350) zu sehen: «Weil die Literatur für die Romanen eine besonders ernsthafte Angelegenheit ist, haben diese Arbeiten vielleicht einen noch ernsthafteren Ton, als es sonst der Fall wäre. Das gedruckte Wort ist eine ernsthafte Sache; man erwartet aber, dass das Volk erkennt, dass hinter allem Humor das Leben hart und ernst ist.» Ernsthaft ist Literatur, weil man damit einen Auftrag zu erfüllen hat und der Leser dabei etwas erkennen soll. Humoristische Verse sind öfters Spottverse, also wiederum Belehrung und Erziehung. Dass solche mitunter von pfarrherrlicher Feder herrühren (z. B. CADIELI 1983, 119 ff.) und als *verdads rientas* (ebd., 121) ausgegeben werden, in der Tat jedoch für die Adressaten eher bitter, geradezu kränkend sind, kann als eine Art der Verknüfung von Kunst und Leben gelten: es fällt offenbar schwer, das Predigen zu lassen.

1.1.2. Abwandern – im Sprachgebiet bleiben

Das Gedicht *Il pur suveran* von HUONDER sei an dieser Stelle, obwohl allgemein bekannt, einmal mehr zitiert[10]:

Il pur suveran
Quei ei miu grep, quei ei miu crap,
Cheu tschentel jeu miu pei;
Artau hai jeu vus da miu bab,
Sai a negin marschei.

[9] Zum Einbringen des Spielerischen in die bündnerromanische Literatur vgl. Kap. C.1.2. S. 611 f.

[10] Mit Übersetzung von P. Maurus CARNOT, 1934, zit. nach CATRINA 1983: 35.

Quei ei miu prau, quei miu clavau,
Quei miu regress e dretg;
Sai a negin perquei d'engrau,
Jeu sun cheu mez il retg.

Quei mes affons, miu agen saung,
Da miu car Diu schenghetg;
Nutreschel els cun agen paun,
Els dorman sut miu tetg.

O libra libra paupradad,
Artada da mes vegls;
Defender vi cun tafradad,
Sco poppa da mes egls!

Gie libers sundel jeu naschius,
Ruasseivel vi durmir,
E libers sundel si carschius,
E libers vi murir!

(Sursilvan) Gion Antoni Huonder, ca. 1860

Der freie Bauer
Das ist mein Fels, das ist mein Stein,
Drauf setz' ich meinen Fuss;
Was mir der Vater gab, ist mein;
Wer fordert Dank und Gruss?

Feld, Scheune ist mein Eigentum,
Mit Weg und Steg mein Land;
Nach keinem schau' ich dankend um,
Und – König heisst mein Stand.

Die Kinder, meiner Adern Blut,
Sie sandte Gott mir zu;
Mein eigen Brot ernährt sie gut,
Mein Dach deckt ihre Ruh.

O freie Armut, stolz und gut,
Der Ahnen Kraft und Kern.
Ich schütze dich mit tapfrem Mut
Wie meinen Augenstern.

Frei war ich auf der Mutter Schoss,
Mein Schlummer furchtlos sei!
Ich wurde mit der Freiheit gross,
Und sterbend sei ich frei!

Übersetzung P. Maurus Carnot, 1934

Es wurde dargelegt, und ein Beweis ist der Verfasser dieses Gedichts, dass das von den Ahnen Geerbte, wozu wir füglich Sprache und Kultur zählen dürfen, keineswegs hauptsächlich von denen verteidigt wird, die ihre Kinder mit dem Brot der eigenen Ähren ernähren. Das Erbe wird nicht einmal hauptsächlich von denen verteidigt, die auf ihren Fels und Stein ihren Fuss setzen. Die Träger der Sprachbewegung – von ihnen ist hier die Rede, und sie sind vielfach zugleich die Dichter – haben öfters unterländischen Asphalt unter ihren Füssen. Als Lehrer, Juristen, Ärzte bleiben viele nicht im Sprachgebiet (vgl. CATRINA 1983: 53) und werden zu Heimwehbündnern, aber – so soll Cla BIERT gesagt haben – : «Heimweh haben ist noch lange nicht das gleiche wie heimkommen wollen» (zit. nach CATRINA: 54). Warum sie nicht heimkommen wollen, teilweise vielleicht nicht können, bleibe einmal dahingestellt, bezüglich des Schreibens drängt sich jedoch der Verdacht auf, die Heimat könnte aus der Fremde und unter Heimweh betrachtet bedichtenswerter sein, als wenn man dort lebte. Die ganze '(Sprach-)Erhaltungspropaganda', von 'Exilromanen' formuliert, stösst jedenfalls bei den 'Daheimgebliebenen' nicht nur auf eitel Freude und wird offenbar – wozu der didaktische Ton passt – bisweilen auch als Schulmeisterei empfunden (im Unterland gut verdienen und denen zu Hause vorschreiben, was sie zu tun haben). Dazu CATRINA (56 f.): «Für den Heimwehbündner bedeutet jede Veränderung in seinem Heimatdorf eine Schändung von Jugenderinnerungen. Was Wunder, dass er sich von der Bastion seines stilvoll renovierten Hauses aus für eine intakte Landschaft und ein lupenreines Romanisch und gegen Ferienhäuser, Apparthotels und Bergbahnen engagiert?» Cla BIERT beispielsweise, dessen

Roman *La müdada* damit endet, dass die Hauptfigur sich für ein Bleiben am Ort der Vorfahren und die Ausübung ihres Berufs (Bauernstand) entscheidet, unterrichtete «nicht etwa in seiner Heimatgemeinde Scuol, sondern in Chur Sekundarschüler» (CATRINA: 54). Gion Antoni BÜHLER (1825–1897), der u. a. versucht hat, eine bündnerromanische Einheitssprache zu schaffen, wurde in Domat geboren, wirkte als Lehrer in Chur, wo er auch gestorben ist. Giatgen Caspar MUOTH (1844–1906), der 'bündnerromanische Nationaldichter', kam in Breil zur Welt, studierte in München, arbeitete an der Kantonsschule Chur und ist in Chur gestorben. Peider LANSEL (1863–1943) wurde in Pisa geboren, lebte in Italien, seit 1906 vorwiegend in Genf. Gestorben ist er in Genf, doch wurde seine Asche in die Heimat, nach Sent, gebracht. Andri PEER (1921–1985) lebte in Winterthur, Oscar PEER (*1928) lebt in Chur. Tista MURK (1915–1992) war Bibliothekar in Chur und Bern und lebte dann in Trun. Peder CADOTSCH (*1922) ist Zahnarzt in Luzern. Gion Peider THÖNI (*1921), u. a. Redaktor des Organs der Uniung Rumantscha da Surmeir *Igl Noss Sulom* seit 1952, lebte von 1954–1984 in Riehen bei Basel. Giatgen Mitgel UFFER (1883–1965) von Savognin war Lehrer in St. Gallen und ist in Orselina bei Locarno gestorben. Sein Sohn, Leza UFFER (1912–1982), ein bedeutender Mann für die bünderromanische Bewegung, ist in St. Gallen aufgewachsen und hat sein Leben grösstenteils dort verbracht. Gion DEPLAZES (*1918) von Surrein / Sumvitg, einer der bedeutendsten Autoren der Gegenwart, lebt in Chur, Vic HENDRY (*1920), aus dem Val Tujetsch, langjähriger Präsident der Vereinigung *Quarta Lingua*, lebt in Schaffhausen. Theo CANDINAS (*1929), dessen Figur Gion Barlac 'im Gehege' steckt, «lebt längst nicht mehr in der Surselva im heimatlichen Surrein, das ihm vermutlich zu eng geworden ist, sondern in Chur» (so noch nach CATRINA 1983: 180). Clo Duri BEZZOLA (*1945) lebt in Oetwil am See bei Zürich, Ursicin G. G DERUNGS in Mailand; Felix GIGER (*1946) in Chur, Flurin SPESCHA (*1958) in Zürich, Benni VIGNE (*1951) ebenfalls in Zürich. Den schreibenden Frauen wurde, da ihnen ein separates Kapitel gewidmet ist, hier keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, doch verhält es sich mit ihnen wohl ähnlich. Margarita UFFER (*1921) lebt im Tessin, Anna Pitschna GROB-GANZONI (*1922) in Wetzikon, Tresa RÜTHERS (*1931) bei Konstanz, Tina NOLFI (*1946) in Zürich. Nachdem all diese illustren Namen aufgeführt wurden, dürfte es interessieren, wer denn im Sprachgebiet zurückgeblieben ist.

Es macht den Anschein, als würden insbesondere die Theologen unter den Dichtern vermehrt daheimbleiben oder 'heimkommen wollen'. Unter den katholischen Geistlichen wäre zu denken an die Benediktiner im Kloster Disentis, so etwa an Pater Maurus CARNOT (1865–1935), ferner an jene, die in der katholischen Surselva als Seelsorger wirk(t)en, an Flurin CAMATHIAS (1871–1946), Carli FRY (1897–1956), Gion Battesta SIALM (1897–1977), Gion CADIELI (1876–1952), Giusep DURSCHEI (1911–1983) usw. Alexander LOZZA (1880–1953) war Pfarrer von Salouf im Oberhalbstein, seit 1949 ist es sein Neffe Duri LOZA (*1920). Auch für evangelische Pfarrer scheint die Heimat günstigere Lebensbedingungen zu bieten als für Schriftsteller anderer Berufe. Unter den bekanntesten Namen wäre derjenige von Schimun VONMOOS (1868–1940) zu nennen – er war 48 Jahre lang Pfarrer in seiner Heimatgemeinde Ramosch –, derjenige von Flurin DARMS (*1918), von Duri GAUDENZ (*1929) und von Gion TSCHARNER (*1933). Erwähnung verdient der katholische Geistliche Albert WIHLER (*1913). Er stammt aus dem Kanton Schwyz, wirkte als Seelsorger im Engadin, hat dort Romanisch gelernt und unter dem Pseudonym Gian BELSCH literarische Texte publiziert. Ebenfalls in der Heimat verblieben oder – nicht nur für den 'Lebensabend' (und im übrigen die Begriffe nicht in jedem Fall allzu wörtlich genommen) – dorthin zurückgekehrt sind nebst einer Reihe von weniger bekannten Autoren:

Clementina GILLY	(1858–1942; Postbeamtin)
Men RAUCH	(1888–1958; Ingenieur)
Jon GUIDON	(1892–1966; Förster)
Sep Modest NAY	(1892–1945; Lehrer)
Artur CAFLISCH	(1893–1971; Lehrer, freier Schriftsteller)
Gian FONTANA	(1897–1935; Lehrer)
Men GAUDENZ	(1899–1982; Arzt)
Domenica MESSMER	(1902–1987; Redaktorin)
Selina CHÖNZ	(*1910; Kindergärtnerin, Lehrerin)
Jon SEMADENI	(1910–1981; Lehrer)
Chatrina FILLI	(1914–1986; Lehrerin)
Toni HALTER	(1914–1986; Lehrer)
Irma KLAINGUTI	(*1917; Kindergärtnerin)
Armon PLANTA	(1917–1986; Lehrer)

Donat CADRUVI	(*1923; Jurist, Politiker)
Giovannina BRUNOLD	(*1926; kaufm. Ausbildung)
Annamengia BERTOGG	(*1928; Bäuerinnenschule, Lehrerin)
Hendri SPESCHA	(1928–1982; Lehrer, Sekretär der Lia Rumantscha, zuletzt TV-Redaktor)
Göri KLAINGUTI	(*1945; Lehrer, freier Künstler, Bauer)
Rut PLOUDA	(*1948; Lehrerin, Bäuerin)
Silvio CAMENISCH	(*1953; Lehrer)

Die Gegenüberstellung lässt deutlich erkennen, dass die schriftstellerische Tätigkeit in der 'Diaspora' ebenso bedeutend und wichtig ist wie diejenige der im Sprachgebiet lebenden Autoren. Auch manche spracherhaltende Massnahme (Präsidium von Vereinigungen, redaktionelle Aktivitäten, Mitarbeit bei der Bereitstellung von Grammatiken, Wörterbüchern, Neologismen usw.) wird – wie wir gesehen haben – von den 'Abgewanderten' getroffen.

Da man den Verstorbenen bekanntlich nur Gutes nachsagt, ist anzunehmen, dass in Nachrufen häufig zu lesende (stereotype) Feststellungen für die betreffende Gesellschaft wichtige Qualitäten darstellen und dass mit dem Hervorheben bestimmter Eigenschaften die Erfüllung bestimmter Erwartungen gelobt wird[11]. Es sei daran erinnert, dass immer wieder die Volksverbundenheit der Dichter Erwähnung findet. Man kann sich (wäre nicht die vielleicht bedeutendere Frage: wer schreibt die Nekrologe?) nun darüber wundern, wo die 'ausgezogene Elite'[12] das 'Volk' überhaupt noch zu sehen bekommt. Die Antwort muss lauten: in den Ferien, welche die heimwehgeplagten Dichter alljährlich in der Heimat verbringen. Über Tumasch DOLF, der – wie es heisst – aus familiären Gründen wegziehen musste, erfahren wir beispielsweise: «Mo Maton a la nossa beala Val Schons â igl Tumasch mena amblido. Mintga stat turnel aintase Maton (. . .). Se Maton scrivel ear las sis'istorgias. Là nescha ple c'egna canzùn» (ASR 85, 1972: 14)[13]. Die Ferien in der Heimat verbringen und dort während dieser Zeit schreiben können, das

[11] Tugendsystem, vgl. dazu C.1.1.3.

[12] Vgl. dazu CATRINA 1983: 52 ff.

[13] «Aber Maton und unser schönes Schamsertal hat Tumasch nie vergessen. Jeden Sommer kehrt er nach Maton zurück (. . .). In Maton oben schreibt er auch seine Geschichten. Dort entsteht mehr als ein Lied.» DOLF hat auch komponiert.

ist eine für manchen bündnerromanischen Schriftsteller übliche Situation, auch für Andri PEER, der mit den folgenden Sätzen über Giatgen Mitgel UFFER im Grunde genommen sich selbst zu rechtfertigen sucht[14]: «Cun Giatgen Mitgel Uffer ans ha bandunà üna figüra marcanta da Rumantsch e da Surmiran. El faiva part da quels ch'ün po nomnar la diaspora rumantscha, üna gruppa cha'ls terrers nu soulan güdichar sainza resentimaint. Tuottüna, quai chi intimescha ad ün magister, ad ün ravarenda da trar giò'n Svizra bassa, nun ais be l'augmaint da guadogn o la cumadaivlezza da scoulas otas pels agens uffants. Id agischan plüs motivs lapro, consciaints ed inconsciaints, dasper quel bsögn da viagiar e da ris-char chi ais seguonda natüra pels Grischuns da tuots temps. Ingün nun ha amo analisà in möd sincer ed objectiv il fat, tscherchond d'eruir las radschuns vardaivlas e'ls impuls latents chi mouvan a noss intellectuals da bandunar üna patria pür uschè bella. Meglinavant tockessa da tgnair quint da lur perseveranza e lur acziun rumantscha aint il nouv ambiaint.» (ASR 79, 1966: 81)[15]. Die Volksverbundenheit der Dichter manifestiert sich aber offenbar auch in ihren Wurzeln, viele tragen noch bäuerliches Erbe in sich. Im Nachruf auf Cla BIERT heisst es: «Il figl da paur, nat als 26 lügl dal 1920, ha observà nüanzas, registrà l'ambiaint e tut sü quel muond culs sens frais-chs da l'uffant, cun quel sensori na üsà cha Cla Biert, da creschü, ha tscherchà da mantegner e ch'el ha cultivà dürant tuot sia vita. E sü dal fuond da quellas impreschiuns quinta e descriva plü tard il scriptur Cla Biert» (ASR 94,

[14] Zur Verknüpfung von Autobiographie und biographischem Schreiben vgl. unten, S. 536, 549; im übrigen auch SCHEUER 1979: 43 f., 48 ff., 59 f., 108 ff., 239.

[15] «Mit Giatgen Mitgel Uffer hat uns eine markante Figur des Romanischen und des Surmeirischen verlassen. Er gehörte zu denen, die man die romanische Diaspora nennen kann, eine Gruppe, welche die in der Heimat Verbliebenen nicht ohne Ressentiments zu beurteilen pflegen. Dennoch, was einen Lehrer, einen Pfarrer veranlasst, ins Unterland zu ziehen, ist nicht nur der bessere Verdienst oder die Bequemlichkeit der höheren Schulen für die eigenen Kinder. Mehrere Beweggründe tragen dazu bei, bewusste und unbewusste, nebst diesem Bedürfnis zu reisen und (etwas) zu wagen, was für die Bündner aller Zeiten eine zweite Natur ist. Noch niemand hat die Angelegenheit ernsthaft und objektiv analysiert und versucht, die wahren Gründe und die versteckten Antriebe herauszufinden, welche unsere Intellektuellen dazu treiben, eine doch so schöne Heimat zu verlassen. Ferner müsste ihrer Beharrlichkeit und Tätigkeit für das Romanische in der neuen Umgebung Rechnung getragen werden.»

1981: 223)[16]. Im Nachruf auf Jon GUIDON: «Jon Guidon es naschü als 5 october da l'an 1892 sco figl da paur a Zernez. Là ha el passantà üna seraina infanzia e'ls ans da sia prüma giuventüna. Seis bap, Maschel Jacques, eira ün hom cun bun criteri, stimà e respettà da tuot in seis cumün. Dad el imprendettan ils trais figls ad amar ed appredschar la lavur dal paur. Eir scha il giuven Jon Guidon as tschernit plü tard ün'otra vocaziun, schi restet el per tuot sia vita in seis pensar e sentimaint lià culla vita paurila» (ASR 81, 1968: 5)[17].

Die Anliegen der Dichter und Sprachkämpfer sind ernst zu nehmen und ernst gemeint. Auch haben sie recht, wenn sie dem Sprachträger, d. h. dem 'Volk', grosse Bedeutung für die Spracherhaltung beimessen. Selbst tun sie sehr viel für Sprache und Kultur, aber eben doch anderes, als sie vom 'Volk' erwarten, weshalb es auch zu begreifen ist, wenn ihre 'schulterbeklopfende Gleichheitserklärung' mitunter skeptisch aufgenommen wird. Und eine gewisse Skepsis ist denn auch verständlich, wenn ein Reto CARATSCH, Jurist und teils im Ausland, teils im Unterland ansässiger Korrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung*, den im Engadin Verbliebenen das Rezept anbietet: «Fintaunt ch'a daro üna puraglia, daroja ün pajais grischun» (CARATSCH 1952: 71; «Solange es Bauern gibt, wird es Graubünden geben»). Er selbst trug demnach nichts zur Erhaltung Graubündens bei. Den **andern** sagen, was **sie** zu tun haben – so gut es auch gemeint und so notwendig und typisch es wahrscheinlich für die Politik einer bedrohten Kleinsprache ist –, dürfte mitverantwortlich sein für die 'moralisch-lehrhafte Art' dieser Literatur.

16 «Der Bauernsohn, geboren am 26. Juli 1920, hat Feinheiten beobachtet, die Umgebung registriert und diese Welt mit den frischen Sinnen des Kindes aufgenommen, mit diesem unverbrauchten Sensorium, welches Cla Biert als Erwachsener zu erhalten versucht, welches er während seines ganzen Lebens gepflegt hat. Und aufgrund dieser Eindrücke erzählt und beschreibt später der Schriftsteller Cla Biert.»

17 «Jon Guidon wurde am 5. Oktober des Jahres 1892 als Bauernsohn in Zernez geboren. Dort hat er eine unbeschwerte Kindheit und die Jahre seiner frühen Jugend verbracht. Sein Vater, Landammann Jacques, war ein Mann von sicherem Urteil, von allen im Dorf anerkannt und geachtet. Von ihm lernten die drei Söhne die Arbeit des Bauern lieben und schätzen. Wählte der junge Jon Guidon später für sich auch einen andern Beruf, so blieb er doch Zeit seines Lebens in seinem Denken und Fühlen dem bäuerlichen Leben verbunden.»

1.1.3. Bemerkungen zur Biographik

Da auch die Biographieschreibung sehr häufig mit einem Bildungsauftrag einhergeht, seien noch ein paar Überlegungen dazu angestellt. Es wurde darauf verwiesen, dass aus den in der biographischen Literatur gelobten Eigenschaften ein Katalog der in der betreffenden Gesellschaft geltenden Tugenden abgeleitet werden kann, und den bündnerromanischen Nekrologen nach zu schliessen wird denn auch das pädagogische Bewusstsein bei einem Schriftsteller durchaus positiv bewertet. Die Wertung lässt sich auch ablesen an Feststellungen wie, der Betreffende sei ein grosser Kinderfreund, ein Volksfreund, ein 'Lehrer aus Berufung' usw. gewesen. Wie sehr solche Optik wiederum vom didaktischen Anliegen des Autors, d. h. des Verfassers der biographischen Schrift, abhängig sein kann, zeigt ein Beispiel aus SCHEUER (1979: 71). «In den *Charakterbildern aus der deutschen Geschichte* gibt es eine Reihe von Porträts preussischer Könige. Auffällig ist in diesen Skizzen, wie sehr die Herrscher mit bürgerlichen Tugenden geschmückt werden.» Einer wird zu einem 'königlichen Bürgersmanne', bei einem andern wird der 'Ordnungssinn des sparsamen Hausvaters' gerühmt. Eine wichtige Funktion der Biographieschreibung kommt dabei zum Ausdruck: dem Leser Vorbilder vor Augen zu halten und ihn zur Nachahmung aufzufordern. Zu diesem Zweck muss der Leser sich mit dem 'Helden' identifizieren können, weshalb der 'Held' in (bewusst oder unbewusst) didaktischer Absicht mit den (zu erstrebenden) Tugenden des Lesers ausgestattet wird. Je nachdem geraten historische Persönlichkeiten geradezu zu Symbolfiguren und stellen nur noch die Inkarnation einer Idee dar (Typus der 'deduktiven' Biographie; SCHEUER 1979: 47). Ein wichtiges pädagogisches Anliegen ist es ferner, dass der zeitgenössische Leser aus der Vergangenheit für die Gegenwart etwas lernen soll, wozu sich die 'authentische Lebensgeschichte' als wirksamer erweist als die 'erfundene' (vgl. SCHEUER 1979: 13). Vorbilder aus der Vergangenheit, denen der Leser nacheifern soll, erfahren nicht selten eine Mythisierung, sollen das 'Ewig-Menschliche' repräsentieren, woraus auch der sogenannte 'Nationalcharakter' abgeleitet werden kann (ebd., 182 ff.)[18].

[18] Andererseits kommt es ebenso zur Mythisierung des 'ausserordentlichen Menschen', und stereotype Motive in der Künstlerbiographie können seit der Antike

Die Aufgabe, Identifikationsangebote für eine bestimmte Gesellschaft oder Gemeinschaft bereitzustellen und dadurch wegweisend zu wirken, können Biographiesammlungen, vielfach ethnisch oder berufsständisch usw. gegliedert, vorzüglich erfüllen. Nicht nur ist dabei die Auswahl der porträtierten Persönlichkeiten von Bedeutung, sondern auch die Auswahl der dargestellten Lebensmomente, damit deren Gewichtung. Oft tragen solche Sammlungen Titel wie 'Ehrenpforte' oder ähnlich (vgl. SCHEUER: 15 ff.). Eine der bekanntesten bündnerischen Sammlungen dürfte die zweibändige, mit *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten* (1970) betitelte sein. Für das romanische Sprachgebiet sind die beiden umfangreichen Sammelbände von Men RAUCH zu nennen: *Homens prominents ed originals d'Engiadina Bassa e Val Müstair dal temp passà* (1935) und *Homens prominents ed originals dal temp passà in Engiadin'ota e Bravuogn* (1951). Eine Reihe von Persönlichkeiten aus der Surselva und aus Mittelbünden wird vorgestellt in einem schmalen Bändchen, das mit *Curtin d'honur* (1984) überschrieben ist. Mit diesem Büchlein hat es allerdings seine eigene Bewandtnis, auf die zurückzukommen sein wird. An weiteren Porträtsammlungen könnten erwähnt werden: das bereits genannte Werk *Bündner Maler, Bildhauer, Komponisten und Schriftsteller der Gegenwart* (1960), ein Bändchen mit Kurzbiographien von Schriftstellern und Textproben, *Schelta litterara* (o. O. u. J.), oder etwa *Frauen in Graubünden, Texte und Bilder – Dunnas en il Grischun, texts e purtrets – Donne nei Grigioni, testi e immagini* (1990) usw. Erfolgt also nicht eine berufsständische (Künstler) oder gesellschaftspolitisch ausgerichtete (Frauen) Auswahl, enthält der Titel des Werks ein Attribut des Herausragenden ('bedeutend', 'prominent', 'original'). Der Band von RAUCH (1935) möge uns eine Vorstellung vermitteln, wer für hervorragend und massgebend (prominent) gehalten wird. Die erste Abteilung ist überschrieben mit 'Redactuors da gazettas' ('Zeitungsredaktoren'), und es folgen Porträts von Jachen Duri Koenz (geb. 1819), von 'Advocat Martin Malloth' (geb. 'intuorn il 1820'; 'um 1820'), von 'l'advocat Jachen Mischol da Ramosch' (geb. 1820), von Cla A. Stupan (geb. 1856), von 'Advocat Not Arquint da Scuol' (geb. 1834), von Andrea Bezzola (geb. 1840). Zumindest für Aussenstehende, auch für mit der bündnerischen Kultur Vertraute, sind

nachgewiesen werden. Dazu KRIS / KURZ: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt 1980.

diese Persönlichkeiten tatsächlich vorstellungsbedürftig. 'Insidern' soll offenbar mehr das Verdienst als die Person bekannt gemacht werden, mit Bezug auf Not Arquint heisst es beispielsweise: «A plüs lectuors da Scuol, chi han cognoschü a Not Arquint, pararà quai forsa curius cha nus vöglian far our da quist hom chi avaiva tants debels, üna celebrità, al preschantant tanter ils homens prominents ed originals. Ün original eira Not Arquint sainza dubi e cun reguard a que ch'el ha prestà per il rumantsch e sia tradiziun in general podain eir dir ch'el füt prominent. El eira poet e quai ün dals unics da seis temp chi cultivet la satira. Bain avarà el qua e là fat sigls sur las lattas oura, gnand massa persunal, ma el ha eir cognoschü e cultivà la satira generala» (RAUCH 1935: 35 f.)[19]. Ein Werk wurde 1880 publiziert und trägt den Titel *Burlescas d'Engiadina da Not Arquint*. An der Form könne man sehr wohl etwas aussetzen, «il cuntgnü pero ais bun, el savura da tschisp engiadinais, da vaira tradiziun, e per tal motiv ais il cuntgnü da quellas burlescas amo adüna üna part da nossa tradiziun» (ebd., 36)[20]. Es folgt die eher anekdotenartige (stereotype) Schilderung des 'flotten Studentenlebens' in Heidelberg, bevor zur redaktionellen Arbeit des Porträtierten übergegangen wird. Die von ihm gegründete und herausgegebene Zeitschrift heisst *L'Utschella* (Der Vogel; weibl. Form). Das Erscheinen der Zeitschrift erfuhr einen vorübergehenden Unterbruch, in der ersten Nummer der wiederaufgenommenen Folge erklärte Not Arquint: «Persvas da l'urgent bsögn per ün fögl in rumantsch d'Engiadina bassa ed eir animà da la passabla partecipaziun cha l'Utschella s'allegret dajà quista prümavaira passada adonta da sias mancanzas, as decidet il suotascrit da provar amo üna jada e quai da Cuoira oura suot melders mezs e garanzias l'ediziun da la gazetta. Sia tendenza restarà la veglia: fögl

[19] «Mehreren Lesern von Scuol, die Not Arquint gekannt haben, kommt es wahrscheinlich seltsam vor, dass wir aus diesem Mann, der so viele Fehler hatte, eine Berühmtheit machen wollen, indem wir ihn unter den hervorragenden Männern und Originalen vorstellen. Ein Original war Not Arquint zweifelsohne, und hinsichtlich dessen, was er fürs Romanische und seine Tradition ganz allgemein geleistet hat, können wir ihn auch hervorragend nennen. Er war ein Dichter, und zwar der einzige zu seiner Zeit, der die Satire gepflegt hat. Wohl hat er ab und zu über die Schnur gehauen, indem er zu persönlich wurde, aber er hat auch die Allgemeinheit satirisch behandelt.»

[20] «Der Inhalt aber ist gut, er riecht nach engadinischer Scholle, nach echter Tradition, und aus diesem Grunde ist der Inhalt dieser Burlesken immer noch ein Teil unserer Tradition.»

popular, spezific liberal progressist, per uossa cumparind üna jada l'eivna» (ebd., 39)[21]. Ein halbes Jahr später mussta das Unternehmen endgültig abgebrochen werden, aus Gründen, auf die RAUCH nicht näher eintreten will (Streit? Intrigen?). «Invezza d'assistenza, massimamaing in aigna vallada e cun forzas unidas da podair crear alch inandret, savet l'invilgia fondar concurrenza e chastördà ed apatia laschettan l'infant usche capabel da viver patir e perir» (ebd., 40)[22]. Arquint ist demnach würdig, in die Reihe der vorbildlichen Männer aufgenommen zu werden, weil er sich für die romanische Sprache und Kultur engagiert hat. Über Mängel wird hinweggesehen, über formale Mängel, weil der Inhalt (die Tradition) gut ist, über charakterliche (?) Mängel, weil das angestrebte Ziel gut war. Mängel wurden dem Mann vielleicht auch angelastet, von denen, die ihn nicht verstehen konnten. So soll er beispielsweise – in dieser Beziehung könnte er fast heute noch 'original' sein – um 1867/68 mitunter surselvisch verfasste Artikel in seiner ladinischen Zeitschrift publiziert haben (RAUCH: 39). RAUCHS Präsentation des Gewürdigten jedenfalls erfüllt ganz und gar den oben angesprochenen Bildungsauftrag. Hinzu kommt, dass die Optik, schon bei der Auswahl, stark von autobiographischen Kriterien geprägt zu sein scheint[23] und RAUCH sich dem Porträtierten in dieser und jener Hinsicht verwandt gefühlt haben mag.

Im zweiten Teil des Werks werden Dichter, Gelehrte und Staatsmänner vorgestellt ('Poets ladins, homens da scienza e da stadi'). Es würde zu weit führen, sie aufzuzählen (ca. 40 Porträts und ein Sammelartikel 'Ils Champells da Susch'). In bunter Folge sind sie versammelt, ein 'Martin Planta, il Pestalozzi grischun' (geb. 1727) neben 'Il Sonch Flurin da Ramosch' ('Der heilige Flurin von Ramosch'; geb. gemäss

21 «Überzeugt von der Notwendigkeit eines Blattes in unterengadinischem Idiom und auch ermuntert durch das Interesse, dessen sich l'Utschella schon im letzten Frühjahr trotz ihrer Mängel erfreute, entschloss sich der Unterzeichnete, es mit der Herausgabe der Zeitschrift nochmals zu versuchen, und zwar von Chur aus unter besseren Bedingungen. Ihr Ziel wird das alte bleiben: volkstümliches Blatt, bewusst fortschrittlich liberal, fortan einmal pro Woche erscheinend.»

22 «Statt Unterstützung vornehmlich in der eigenen Talschaft (zu erhalten), um mit vereinten Kräften etwas Ordentliches auf die Beine stellen zu können, stiftete der Neid ein Gegeneinander, und Trägheit und Teilnahmslosigkeit liessen das sonst so lebensfähige Kind leiden und untergehen.»

23 Vgl. dazu auch oben S. 531, Anm. 14.

RAUCH um 650). Das einigende Kriterium ist ihr Engagement für Sprache oder zumindest Heimat. Der Artikel über P(eider) C(onradin) Planta (geb. 1815) wird wie folgt eingeleitet: «P. C. Planta ais ün hom chi ha grandischems merits per nos chantun Grischun. Per la lingua rumantscha nun ha el prestà bler; seis temp eira apunta quel ingio cha oters problems eiran plü actuals» (RAUCH 1935: 176)[24]. Die einzige Frau, die unter die 'Homens prominents' aufgenommen wurde, und zwar, weil «seis agir pero füt quel d'ün hom» («ihr Handeln aber das eines Mannes war»; ebd., 95), ist 'Duonna Lupa da Tschlin', eine legendäre Figur aus der Zeit der Calvenschlacht (1499). Mit ihrer Geistesgegenwart und Tapferkeit wendet sie die feindlichen Truppen ab.

Der dritte Teil heisst 'Varia cun autografs da prominents da differents comüns'. Die Bedeutung der erwähnten Persönlichkeiten liegt mehrheitlich im Bereich der Lokalgeschichte, dazwischen finden sich aber ein paar wenige Namen wie Mengia Wielanda-Bisatz (die einzige Frau des dritten Teils, Verfasserin einer Sammlung geistlicher Lieder; *Ovretta musicala*, 1749), Filip Gallicius, Simon Lemnius usw. Zu diesem ganzen 'Durcheinander' muss nachgetragen werden, dass die einzelnen Beiträge vorgängig in der von RAUCH gegründeten und redigierten *Gasetta ladina* erschienen waren. Dass diese für die Buchausgabe nicht besser geordnet werden konnten, wird mit Zeitnot entschuldigt. Insbesondere habe die Anfertigung der Holzschnitte, die im Buch den einzelnen Porträts vorangestellt sind, viel Zeit in Anspruch genommen[25]. So ist und bleibt das wesentliche Ordnungsprinzip das Verdienst um Kultur und Heimat.

Es bleibt noch, auf das Bändchen *Curtin d'honur* zurückzukommen. Der Titel nimmt Bezug auf den Ehrenfriedhof von Trun. Wie es im Vorwort heisst, wurde dieser 1971 gegründet, und es sollen darin aufgenommen werden: «persunas dil territori romontsch dall'anteriura Ligia Grischa (. . .), sefatgas meriteivlas tras prestaziuns extraordinarias sil camp cultural el pli vast senn dil plaid (. . .). L'undrientscha sa sefar

[24] «P. C. Planta ist ein Mann von sehr grossen Verdiensten für unseren Kanton Graubünden. Für die romanische Sprache hat er nicht viel geleistet; seine Zeit war eben jene, in welcher andere Probleme vordergründiger waren.»

[25] Zu einer satirischen Anspielung auf RAUCHS Holzschnittproduktion vgl. CARATSCH 1983: 85.

il pli baul 10 onns suenter lur mort.»[26] Zur Ehrung gehört – so geschah es schon bei der Gründung des *Curtin d'honur* –, dass eine Schrift herausgegeben wird, welche 'las biografias dils honorai' enthält, «dend ina survesta davart lur ovras e prestaziuns da cuoz e muntada» («und einen Überblick gibt über ihre Werke und Leistungen, die von Dauer und Bedeutung sind»). Auswahlkriterien und Ziele dieser Porträtsammlungen bedürfen somit keines weiteren Kommentars (und der Begriff 'Nationalcharakter' liegt vielleicht gar nicht mehr so weit weg).

Exkurs Nr. 2: Vom Erzählen, was gewesen ist, und vom Erzählen, was gewesen sein könnte Vic Hendry über Gion Deplazes

HENDRY, Vic: *Gion Deplazes*. O. O. u. J. Separatum aus *Calender Romontsch* 130, 1989: 309–388.

Forsa che negliu ei Gion Deplazes vegnius schi datier dalla verdad sco ella publicaziun 'Ragischs', ediziun Desertina, 1982, el toc 'Crappa da fiug'. Da 'Las Aclas' anora, in mises ch'el ha acquistau pli tard, ha el giu survesta. Ed enaquella ch'igl ei vegniu clar, ha Gion Deplazes mirau dalla val entasi e vi da l'autra vart encunter Crestliandras, in tschespet carschius en e d'in maun, sco untgida dils tgapers ed aschia. Crestliandras ei in liug entasi leu.

Igl ei stau destinau aschia.

Crestliandras, il mises dil bab e digl aug Testa – ed in tschancun pli ad ault ils logs digl aug Benedetg. E leu nua che auters han fatg bialaveta ils meins da matg e zercladur, han magliau groma ed ein stai si legher, leu ha Gion Deplazes plitost fatg atras ina. Dapi sis onns enneu e cun tredisch ha il buobechel tratg ora per l'emprema ga persuls il mignuc, senza schar fender, el cun sia ossa manedla.

En vesta da 'Crappa da fiug' hans ins magari breigia da satiuer 'Il mat de cuolm' da Giachen Michel Nay, quella bellezia biala descripziun

[26] «Persönlichkeiten aus dem romanischen Gebiet des ehemaligen Grauen Bundes (. . .), die sich durch ausserordentliche Leistungen im kulturellen Bereich im weitesten Sinn des Wortes verdient gemacht haben (. . .). Die Ehrung kann frühestens 10 Jahre nach deren Tod erfolgen.»

si mises e mess ora en in lungatg da maguol trasatras. Perencunter ein ils plaids da Gion Deplazes meins vigurus ed untgeschan auncallura buca pil ner dall'ungla. Ferton ch'ins trapla ton il buobs sco ils umens sil fatg e la langa dalla lavur stunclenta e la liunguriala vegn gronda. Sco buobechel ha Gion Deplazes pigl emprem buca da siu pèr a Crestliandras e la brentina carschenta e sustegn la persuladad. Tondanavon ch'il pign pastur targess il pli bugen tut da leu vi e mass cun la brocca. Gion Deplazes ei buca ius cun la brocca, silsuenter è buc, malgrad ch'ei ha meinsvart nuota ferdau ton bein. E quei ei tipic Gion Deplazes.

Adina avon che ir ella cava da scalegl a Rentiert han il bab ed igl aug Testa dau agli las ordras, las ordras pigl entir di, aschia duront lur absenza da pressapauc dudisch uras. Ed ei ha giu num: far fin en tegia ed ir giun nuegl. Schar ora ils vadials e mirar ch'ei maglien e da miezdi far enzatgei da cauld e ver quitau da buca schar ir il latg enta fiug. La ligiongia e la carnpiertg seigien ella scaffa cotschna.

La sera tard ein ils umens dalla cava turnai, nehers e miez ventschi. Tonaton han els mintgamai fatg e finiu las lavurs da mises, tut senza dumandar il buob pli bia, schebein el hagi dumignau ed aschia. Il buobechel che vess giu da dir ton. Empei ha el giu da tedlar, per cass ch'il bab u igl aug Testa han casualmein aviert dapart la bucca e risdau en semeglias. Els risdavan insumma bugen en semeglias, il bab tuttavia, ferton ch'igl aug Benedetg fuva bunamein mets dil tut a Crestliandras.

Übersetzung, S. 7 f.:

Vielleicht ist Gion Deplazes nirgends der Wahrheit so nahe gekommen, wie in der Veröffentlichung 'Ragischs' ('Wurzeln'), Edition Desertina, 1982, im Stück 'Crappa da fiug' ('Ofenstein', im übertragenen Sinn auch 'Pack, Sippe; geringes, minderwertiges Volk oder Zeug'. DRG III: 199). Von 'Las Aclas' ('Den Maiensässen') aus, einem Maiensäss, das er später erworben hat, hatte er den Überblick. Und als das Wetter sich aufhellte, hat Gion Deplazes ins Tal hinaufgeschaut und hinüber auf die andere Seite gegen Crestliandras, einer abgelegenen, zugewachsenen Wiese, einem Zufluchtsort der Raben und so. Crestliandras ist ein Ort dort oben.

Es ist so bestimmt gewesen.

Crestliandras, das Maiensäss vom Vater und vom Onkel Testa – und ein Stück weiter oben die Örtlichkeiten von Onkel Benedetg. Und dort, wo andere es sich im Mai und Juni wohlergehen liessen, Rahm ge-

gessen haben und lustig gewesen sind, dort hat Gion Deplazes vielmehr 'einen durchgemacht'. Von seinem sechsten Lebensjahr an, und mit dreizehn Jahren hat das Bübchen zum ersten Mal den Käselaib herausgezogen, ohne dass dieser Risse bekam, er mit seinem zarten Knochenbau.

Angesichts von 'Crappa da fiug' könnte man sich vielleicht erinnert fühlen an 'Il mat de cuolm' von Giachen Michel Nay, diese wunderschöne Beschreibung über das Maiensäss, verfasst in einer kernigen Sprache durch und durch. Dagegen sind die Worte von Gion Deplazes weniger kraftvoll und verfehlen die Sache dennoch nicht um Haaresbreite. Während man sowohl die Männer wie die Hirtenknaben beim Tageswerk antrifft, ermüdet die Langeweile der Arbeit; sie wird gross. Als kleiner Junge hat Gion Deplazes zuerst keinen Gespielen auf Crestliandras, und der Nebel wächst und vergrössert die Einsamkeit. So sehr, dass der kleine Hirte am liebsten alles hinschmeissen und davonlaufen würde. Gion Deplazes ist nicht davongelaufen, später auch nicht, obwohl es ihm manchmal verleidet ist ('gestunken hat'). Und das ist typisch für Gion Deplazes.

Immer bevor sie zum Specksteinbruch von Rentiert aufbrachen, haben ihm der Vater und Onkel Testa die Weisungen gegeben, die Weisungen für den ganzen Tag, so für ihre Abwesenheit von etwa zwölf Stunden. Und es hat geheissen: aufräumen in der Hütte und in den Stall hinuntergehen. Die Kälber hinauslassen und schauen, dass sie fressen, und etwas Warmes zu Mittag kochen und Sorge tragen, dass die Milch nicht überkocht. Die Wurst und der Speck seien im roten Schrank.

Spät am Abend sind die Männer aus dem Steinbruch heimgekehrt, erschöpft und halb erledigt. Dennoch haben sie jeweils die Arbeiten im Maiensäss gemacht und zu Ende gebracht, alles ohne den Jungen weiter zu fragen, ob er zu Rande gekommen sei und so. Das Bübchen, das so viel zu sagen gehabt hätte. Statt dessen musste er zuhören, falls der Vater oder Onkel Testa zufälligerweise den Mund geöffnet und in Gleichnissen erzählt haben sollten. Sie erzählten überhaupt gern in Gleichnissen, der Vater besonders, während der Onkel Benedetg fast gänzlich stumm war auf Crestliandras.

Auf die Unterscheidung zwischen der historischen und der literarischen Biographie oder auf die aristotelische Unterscheidung zwischen dem Geschichtsschreiber, der erzählt 'was geschehen ist', und dem Dichter, der erzählt, 'was geschehen könnte' (ARISTOTELES, *Poetik*, Kap.

9; zit. nach SCHEUER 1979: 230), wurde bislang nicht eingetreten. Im Hinblick auf die Biographik von Vic HENDRY[27] dürfte das denn auch besonders schwerfallen. Das Beispiel der vorliegenden Lebensbeschreibung lässt vermuten, dass HENDRY erzählen möchte, 'was geschehen ist', stützt er sich doch in ausserordentlich hohem Mass auf Zitate ab, was einer Authentizitätsbeteuerung gleichkommt[28], aber auf welche Zitate! Sie sind allesamt einem fiktiven Text von Gion DEPLAZES entnommen, eben der Erzählung *Crappa da fiug*, und dabei kommt es zu sonderbaren Kurzschlüssen. Es ist möglich, dass Autobiographisches in der Erzählung zu erkennen ist, doch lesen wir im Text einfach von einem Ich-Erzähler, der bei schlechter Witterung ein paar Sommerferientage auf seinem Maiensäss verbringt und sich dabei – er sieht die betreffenden Örtlichkeiten – seiner Kindheit erinnert (Rahmenerzählung) und darüber erzählt (Binnenerzählung). Dass es Gion DEPLAZES ist, der 'ellas Aclas' (DEPLAZES 1982: 179) geht, steht nicht im Text, Gion DEPLAZES hat den Text lediglich geschrieben. Dem Text ist ebensowenig zu entnehmen, Gion DEPLAZES habe 'einen durchgemacht', sei 'nicht davongelaufen' usw. Oder verfiele etwa jemand auf die Idee, im *Grünen Heinrich* 'Heinrich Lee' durch 'Gottfried Keller' zu ersetzen und daraus KELLERS Biographie zu schreiben? Es dürfte sich hier um eine in dieser Literatur häufige Verwechslung zwischen Autor und Erzähler handeln, wobei im vorliegenden Falle eines (Rahmen-)Ich-Erzählers, der Autor gleich noch mit der Figur vermengt wird. Der Rezensent des Werks[29] meint zwar ebenfalls: «En 'Crappa da fiug' perencunter va igl autur sez sil palancau. Il professer passenta sias vacanzas leuen en Val Sumvitg.»[30]

Behalten wir jedoch die Unterscheidung bei, so sitzt in *Crappa da fiug* der Erzähler in der warmen Stube seiner Hütte. Wie draussen der Nebel sich lichtet, kann 'man' ('ins') «puspei tscharner la cuppa verda

[27] Vgl. auch *Calender Romontsch* 125, 1984: 147–158; 126, 1985: 283–313; 129, 1988: 311–359; 131, 1990: 333–406.

[28] Vgl. dazu auch SCHEUER 1979, 220 ff. Zitate gehören gemäss Harald WEINRICH zu den 'Authentizitätssignalen'.

[29] Arnold SPESCHA, in: *Gasetta Romontscha*, 126. annada nr. 84, 22.10.1982, S. 1.

[30] «In 'Crappa da fiug' hingegen begibt sich der Autor selbst auf die Bühne. Der Professor verbringt seine Ferien dort drinnen im Val Sumvitg.» DEPLAZES war Professor (Gymnasiallehrer) an der Kantonsschule Chur, und auch der Ich-Erzähler ist 'in professer' (1982: 207).

da Crestliandras silla greppa grischa e da l'autra vart dalla val la pella alva da Rentiert sil grep ner: dus munds da mia affonza» (1982: 183)[31]. Bei Vic HENDRY (7, vgl. oben) lesen wir: «Ed enaquella ch'egl ei vegniu clar, ha Gion Deplazes mirau (. . .)». Auf den Nebensatz (hell werden) wird zurückzukommen sein, vorerst aber noch ein paar weitere konkrete Beispiele für Parallelen Erzählung / Biographie. Vom in der Erzählung nicht namentlich genannten Jungen, der zum ersten Mal mit aufs Maiensäss darf, handelt das zweite Kapitel (1982: 185 ff.). Der Junge fühlt sich jetzt fast als Grosser ('bunamein in grond'; 185), doch bekommt er beim für seine kurzen Beine anstrengenden Aufstieg auch schon zu spüren, dass alles seine zwei Seiten hat. Eines Tages zeigt ihm dann der Vater den Wasserfall von Rentiert. Dort sei auch der Steinbruch, und dort würden der Onkel Testa und er am folgenden Tag hingehen, um Speckstein zu brechen (192). Der kleine Junge darf nicht mit, sondern muss den ganzen Tag auf die Männer warten, die Kälber hüten, sich das Mittagessen zubereiten – eine Situation, die sich wiederholen und dem Kind Tage von unerträglicher Langeweile und Einsamkeit bescheren wird. Zum erstmaligen Weggehen der Männer erinnert sich der Ich-Erzähler von späterer Warte aus: «Jeu vess giu buca mal mustgas da dir che jeu vegli ir a casa. Quei fuss stau iu culla brocca. Che jeu vegni culla brocca in di, gliez vevan ei detg a casa e turnau a dir, cura che jeu pudevel buca spitgar da saver ir a mises. Jeu savevel péra dir e sincerar che culla brocca mai e pli mai, ei tentavan e cudizzavan ad in cudizzar. Tgei che quei seigi 'vegnir culla brocca' savev'jeu buc. Mo ei stuev'esser enzatgei sgarscheivel, 'ir ni vegnir culla brocca'. Tgi che leva vegnir ris ora per veta duronta, lez stueva far enzatgei aschia. Ton vev'jeu rabitschau neuadora ch'ins manegi cun quei: vegnir a casa, fugir giu da mises ni dad alp. Quei buob che stueva schar dir ch'el seigi ius culla brocca, lez veva piars il plaid el capetel, quei per adina. Culla brocca, na mai» (193)[32].

[31] «Kann man wieder die grüne Kuppe von Crestliandras auf dem grauen Fels sehen und auf der andern Talseite den weissen Wasserfall von Rentiert auf dem schwarzen Fels: zwei Welten meiner Kindheit.»

[32] «Ich hatte nicht übel Lust zu sagen, ich wolle nach Hause gehen. Das hätte geheissen, 'mit dem Speisebehälter gehen' ('aus dem Dienst davonlaufen, weglaufen', vgl. dazu DRG II: 513–516). Dass ich eines Tages mit dem Speisebehälter kommen würde, hatten sie zu Hause gesagt und immer wieder gesagt, als ich es nicht erwarten konnte, aufs Maiensäss gehen zu dürfen. Ich konnte nur sagen und versichern, dass, mit dem Speisebehälter, nie und nimmer, sie hörten nicht

Im folgenden Sommer nimmt der Onkel Testa einen älteren Jungen mit auf das Maiensäss, so dass der kleine Neffe auch fröhliche Stunden erleben darf. Beispielsweise können die beiden Kinder nicht mit Lachen innehalten, wie der Mistkarren allein talabwärts saust, der fluchende Onkel Testa hintendrein. Sogar der Vater muss lachen (227 f.), und die ganze Episode ist ein Beleg dafür, dass eine Jugendzeit dargestellt wird, in der nicht alle Stunden heiter, aber auch nicht alle Stunden trüb sind.

Auf Vic HENDRY scheint der Text einen andern Eindruck gemacht zu haben, es wird davon noch zu reden sein. Verfolgen wir den Gang der Erzählung weiter, so wird im sechsten Kapitel vom Tod der Mutter berichtet (231), und einige Jahre später verbringt auch der jüngere Bruder der Hauptfigur den Sommer auf dem Maiensäss. Die Männer gehen öfter denn je zum Steinbruch oder halten sich im Dorf auf, um Öfen zu bauen, so dass die beiden Kinder grösstenteils sich selbst überlassen sind. «Nus saveien gie mulscher, a caschond veien nus era viu biaras ga. Ed emprender, emprendien ins cun far» (249)[33]. So tönt es. Die Kinder stellen also den Käse her (255 ff.). Sie könnten zwar den Knecht oder Leute, die in der Nähe sind, um Rat fragen, aber der Ehrgeiz erlaubt es ihnen nicht ('man' fragt nicht). So tun sie es allein, und ihr Frischkäse ('magnuc') gelingt schliesslich «sco tut igl auter magnuc ch'ins veva magliau ina ga ni l'autra en mises» (260)[34]. Voller Stolz trägt der grössere der Jungen (Hauptfigur) das Erzeugnis zu Tal, um es den Männern zu zeigen. Grund, dass ihm die Freude verdorben wird, ist ein Streit zwischen dem Vater und Onkel Testa, und der Junge muss zusehen, wie sein Vater vom Onkel eine Ohrfeige bekommt.

---

auf, mich zu necken. Was das bedeutete 'mit dem Speisebehälter kommen', wusste ich nicht. Doch musste das etwas Schreckliches sein, 'mit dem Speisebehälter gehen oder kommen'. Wer für den Rest seines Lebens ausgelacht werden wollte, der musste so etwas tun. Soviel hatte ich herausgekriegt, dass man damit meinte: nach Hause kommen, vom Maiensäss oder von der Alp davonlaufen. Der Junge, der sich nachsagen lassen musste, er sei mit dem Speisebehälter gegangen, der hatte nichts mehr zu sagen, und zwar für immer. Mit dem Speisebehälter, niemals.»

33 «Wir könnten ja melken, wie man käse, hätten wir auch schon manches Mal gesehen. Und was das Lernen betreffe, so lerne man, indem man es mache.»

34 «Wie jeder andere Frischkäse, den man hie und da auf dem Maiensäss gegessen hatte.»

Zitate als 'Authentizitätssignale': teils sind sie als Zitate kenntlich gemacht und dienen explizit zur Bestätigung der Lebensbeschreibung, teils – wie im oben vorgestellten Passus – sind sie nicht als Zitate kenntlich gemacht und werden selbst zur Lebensbeschreibung. Die Vermengung der Erzählung von DEPLAZES mit der Biographie von HENDRY geht so weit, dass füglich behauptet werden kann, nicht nur, wer den realen Kontext nicht kennt, könne nicht folgen, sondern, wer DEPLAZES' *Crappa da fiug* nicht kennt, verstehe HENDRY nicht. Es sei das Beispiel aus dem ersten Abschnitt des vorgelegten Passus herausgegriffen. Später «ha el giu survesta. Ed enaquella ch'igl ei vegniu clar (. . .).» Die Verknüpfung von 'Überblick haben' und 'hell werden' ist, wie sie dasteht, nicht sehr einleuchtend, dass aber mit 'hell werden' das Wetter gemeint ist (das Wetter hellt sich auf, der Nebel lichtet sich), versteht nur, wer DEPLAZES' Text kennt, und nur der versteht, was HENDRY mit diesem Satz überhaupt meint. Der Ich-Erzähler bzw. bei HENDRY Gion DEPLAZES sieht also Crestliandras, «sco untgida dils tgapers ed aschia». 'Ed aschia' ('und so') ist in HENDRYs Arbeit immer zitatverdächtig, und tatsächlich schliesst die Erzählung mit dem Bedauern über das Verfallen- und Verwildernlassen der Maiensässe und Wiesen. In diesem Zusammenhang heisst es: «Era Crestliandras auda oz als tgapers» (277; «Auch Crestliandras gehört heute den Raben»).

Bei Vic HENDRYS Arbeit über Gion DEPLAZES handelt es sich um ein extremes Beispiel für eine – durch Vermengung von Fiktion und Realität zustande gekommene – Möglichkeit von Verfälschung. Dass aber Zitate, auch wenn sie aus verlässlicherer Quelle stammen, Authentizität suggerieren, aber keineswegs garantieren, zeigt sich in der getroffenen Auswahl. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass auf Crestliandras nicht nur Nebel liegt, dass das Kind nicht nur vor Einsamkeit fast umkommt, dass das Käsen gelingt und der Junge ob der hässlichen Szene zwischen Onkel und Vater recht eigentlich als bedauernswert dargestellt wird, nicht ob der zarten Glieder. Die Männer sind auch, soweit es die Umstände erlauben, lieb und verständnisvoll mit dem Kind, loben es, wenn sie nach Hause kommen, und das nicht 'in Gleichnissen'. Mit dem Problem der Auswahl, damit Gewichtung der in der Lebensbeschreibung dargestellten Ereignisse ist ein weiteres verknüpft: dasjenige, das Dargestellte zu kommentieren. Zitate wollen Wahrheitsbeweise sein. Der Autor der Biographie will Objektivität und Wahrheit suggerieren, der Leser soll glauben, so sei es tatsächlich gewe-

sen. Indem der Leser aber 'Tatsachen' präsentiert bekommt, gerät der Autor der Biographie zum (all)wissenden Autor und in die Nähe des auktorialen Erzählers, der auch ordnet und auswählt[35] und kommentiert und belehrt. So begegnen in der Arbeit von HENDRY immer wieder Feststellungen, die nur von einem allwissenden Autor / Erzähler stammen können, aus dem zitierten Passus beispielsweise: «Il buobechel che vess giu da dir ton» (8; «Das Bübchen, das so viel zu sagen gehabt hätte»). Wir stossen auf Kommentare, wie: «Igl ei stau destinaus aschia.» (Was genau war so bestimmt? Dass die Erzählerfigur / DEPLAZES später zu Crestliandras hinüberschauen wird?) Oder: «E quei ei tipic Gion Deplazes.» Wer immer nicht 'culla brocca' gegangen, also nicht davongelaufen ist, es ist nicht typisch für den Betreffenden, sondern typisch für den Ehrenkodex der Gesellschaft. Dass **man** das nicht tut, steht ja im Text. Die Arbeit ist ferner durchsetzt von Sentenzen. Später wird DEPLAZES sich in Chur zum Lehrer ausbilden lassen. Er geniesst die Unterstützung von Ramun VIELI, dessen Frau, Georgina VIELI, einmal DEPLAZES' Lehrerin gewesen ist. Dazu heisst es: «Ina fatscha enconuschenta ei pil solit d'engrau» (21; «Ein bekanntes Gesicht ist meistens willkommen»). Durch 'pil solit' (wörtl. 'gewöhnlich') oder ähnliche Wendungen ('denn nie ist . . .', 'immer' usw.) bekommt die Äusserung normativen Charakter.

Elemente, die auf einen (auktorialen) Erzähler statt auf einen Biographen hinweisen, findet man noch häufiger bei der Beschreibung jener Lebensphasen von DEPLAZES, für die HENDRY offenbar auf keine schriftliche Quelle zurückgreifen kann und für die er sich auch auf keine Quelle beruft. Die wenigen Beispiele haben lediglich 'Signalcharakter' und können aus Platzgründen nicht im Textzusammenhang erörtert werden. DEPLAZES ist nun also in Chur. «Alluscha l'autra biala ha dau dapli da lignar. Mo gliez ina mattella schitta sco in aunghel, quella feglia dil patrun-casa. Ella veva num Nesa e Nesa ei stau in tschuat. (. . .) Nesa che saveva arver e serrar ils egls aschi per propi. / Naba, igl ei buca vegniu schi lunsch, sco per semeglia entochen igl excess. Cun ina buorsa platta sc'ina slonda eis ei il meglier da star en via. Epi em-

[35] Vgl. auch SCHEUER 1979: 224: «Vor allem aber in der Raffungstechnik erkennen wir die ordnende Hand des Erzählers.»

prender, enstagl da ver flausas da femnas el tgau» (20)[36]. Ramun VIELI bringt DEPLAZES 'la historia dils Romontschs' näher. «Quei pievel endiriu da muntogna che hagi buca lev da sevolver, era sch'el tegni stendiu e seriscudi. (. . .) Ils Romontschs sappien oravontut buca dir cun plaids lur sentiments. E per cass ch'els ditgien tuttina, strubegian els la bucca e lur chichergnem seigi buca da laguoter. Matei ch'els hagien gronds e bials sentiments – sco autra glieud era» (21)[37]. Oder: «Ed el sez (scil. DEPLAZES) veva artau la detta manedla dalla mumma ed il sentiment osum dalla Cristgina, la nata Solèr da Vrin, che ha giu en famiglia ina partida glieud sensibla e delicata, mo gliez silmeins mezs 'Kinstlers'» (29)[38].

Ziemlich alles ist hier beieinander: Allwissenheit, Deutung des Geschehens, Kommentierung, didaktisches Anliegen. Allgemein kann gesagt werden, dass dieselben narrativen Verfahren, wie sie für die fiktionale Literatur beschrieben worden sind, auch in der Biographik zur Anwendung gelangen. In HENDRYS biographischer Arbeit über Sep Mudest NAY[39] beispielsweise fällt die häufig eingesetzte Dialogtechnik auf (szenische Darstellung), was eine geringe Distanz zum Geschehen bewirkt. Aus der Arbeit über DEPLAZES resultiert gesamthaft betrachtet eher eine Nähe zum Leser.[40] Sehr oft unterhält sich der Verfasser mit ihm, und der kolloquiale Stil erweckt sogar den Eindruck einer vertraulichen Nähe. VIELI will DEPLAZES für die bündnerromanische Bewegung

36 «Sodann hat eine andere Schöne mehr zu rätseln gegeben. Und zwar ein Mädelchen, hübsch wie ein Engel, die Tochter des Hausmeisters. Sie hiess Nesa, und Nesa hat viel bedeutet. (. . .) Nesa, welche die Augen öffnen und so richtig schliessen konnte. / Ach wo, es ist nicht so weit gekommen, wie beispielsweise bis zum Äussersten. Mit einem Geldbeutel, flach wie eine Schindel, ist es am besten, nicht auszuscheren. Und dann zu lernen, statt Flausen von Mädchen im Kopf zu haben.»

37 «Dieses abgehärtete Bergvolk, das es nicht leicht habe durchzukommen, auch wenn es nicht locker lasse und sich wehre. (. . .) Die Romanen könnten vor allem nicht ihre Gefühle in Worte fassen. Und falls sie es doch täten, würden sie den Mund verdrehen und ihr Geschwätz sei nicht geniessbar. Wahrscheinlich hätten sie grosse und schöne Gefühle – wie andere Leute auch.»

38 «Und er selbst hatte die feinen Finger der Mutter geerbt, und das Gefühl sass ihm zuäusserst wie der Cristgina, der geborenen Solèr von Vrin, in deren Familie eine Reihe empfindsamer und feinfühliger Leute waren, und zwar mindestens halbe 'Kinstlers'.»

39 *Calender Romontsch* 1985: 283–313.

40 Vgl. dazu auch Kap. A.2.2., insb. 2.2.3.

begeistern. Dazu: «Ramun Vieli ha fatg si bein la pischada» (22; «hat gut Butter aufs Brot gestrichen»). DEPLAZES kann keine Arbeit finden. «Buca raschieni da plazza – e per ina buccada scolast senza plazza ha negin spidau giun plaun» (22; «Keine Rede von einer Stelle – und für ein bisschen arbeitslosen Lehrer hat niemand auf den Boden gespuckt»). Über Adolf HITLER: «enviers il mesanotg, ha enzatgi fatg il blut giavel» (23; «gegen Norden, hat jemand den blutten (nackten) Teufel gespielt»). Oder: «Pigl auter smalediu nuot!» (23; «Sonst verdammt nichts!») Diese Beispiele sind zwei aufeinanderfolgenden Seiten entnommen. Etwa in dieser Häufung sind ähnliche Wendungen im ganzen Text zu finden. Ein Wort noch zu den Überschriften in dieser Lebensbeschreibung:

Ed el vegn neu da Surrein
Und er kommt von Surrein her

Tila la comba, buob
Zieh das Bein an, Bub
(«Beeil dich»; Zitat aus *Crappa da fiug*, S. 185)

Sursiglius las classas
Die Klassen übersprungen

Las bialas dil Marsöl
Die Schönen von Marsöl

Nus levan buca murir
Wir wollten nicht sterben (scil. im Weltkrieg)

Nus sevesein a Filipi
Bei Philippi sehen wir uns wieder
(Von DEPLAZES oft verwendete Redensart)

Il schueun da Danis anora
Der Schwung von Danis aus

usw.

Mit Ausnahme des SHAKESPEARE-Wortes vom Wiedersehen in Philippi, das HENDRY für erklärungsbedürftig hält – wenn er es auch dürftig erklärt (26) –, sind das alles Titel, bei denen der mit dem Kontext vertraute Leser sich sofort 'zu Hause fühlen' kann. Das scheint eine ganz wichtige Funktion dieser Art von Biographik zu sein. Es handelt sich um biographische Arbeiten von einem Verfasser, der den Kontext genauestens kennt, geschrieben für ein Publikum, das den Kontext genauestens kennt. Weil denn sowohl Verfasser wie Publikum hier 'zu Hause' sind, unterlaufen HENDRY wahrscheinlich so viele Anspielungen, bis hin zu Anspielungen, die ohne Kenntnis der Quelle, in diesem Falle der Erzählung *Crappa da fiug*, nicht verstanden werden können. Letztlich dürfte sich jeder surselvische Leser von DEPLAZES' Generation auch in dessen Erzählung 'zu Hause fühlen', weshalb es zu dem Konglomerat von Autor / Erzähler / Figur / Leser kommen kann. So dient der fiktionale wie der biographische Text der Mythenbildung und der Identitätsstiftung. Die Gefahr des Abbaus von Authentizität durch die Anwendung literarischer Mittel (narrative Verfahren wie 'Erzähler'-Einreden, Dialogtechnik usw.; vgl. SCHEUER 1979: 223) wird wieder wettgemacht, indem jeder Leser sich in der Figur oder dem Biographierten erkennt und die 'Wahrheit' des Dargestellten aus eigener Erfahrung bestätigen kann. Aus 'so könnte es gewesen sein' wird 'so ist es gewesen'. Das Leben eines DEPLAZES wird zum Leben eines jeden, und der Titel der Erzählsammlung (*Ragischs* / Wurzeln) verweist auf ein gemeinsames Erbe, auf Zusammengehörigkeit. Damit ist das didaktische Anliegen sowohl von DEPLAZES wie auch seines Biographen benannt.

Biographen des 20. Jahrhunderts zeigen sich zum Teil in hohem Masse an psychologischen Fragestellungen interessiert. Man denke – um nur einen berühmten Namen zu nennen – an die Arbeiten des Psychoanalytikers Erik H. ERIKSON, insb. an die Studie über Martin LUTHER (1958; dt. 1970). Solches Interesse geht einher mit einer «emphatische(n) Zuwendung zur Persönlichkeitsforschung und -theorie» und lässt sich verstehen «als Ausdruck der Bemühungen einer Gesellschaft um Selbsterforschung und Selbstbestimmung» (SCHEUER 1979: 166). Verfasser von Biographien, die nicht professionelle Psychologen sind, berufen sich «auf die dem Künstler eigene Einfühlungsgabe» (ebd., 167), und es entsteht eine eigentliche Einfühlungstheorie und Intuitionslehre (ebd., 168 ff.). Wer das Leben einer Persönlichkeit beschreibt,

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

1.2. Schreibende Frauen – andere Texte? Ein Überblick

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

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

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

Für die zweite Phase, die Zeit von der 'Rätoromanischen Renaissance' an, verhält es sich nun keineswegs, wie man es ohne näheres Hinsehen für eine bäuerlich-patriarchialische Gesellschft vielleicht vermuten könnte, dass die Frauen vom literarischen Leben ausgeschlossen (gewesen) wären. Sie nahmen, wenn auch zahlenmässig nicht geich stark vertreten wie ihre männlichen Kollegen, bald einmal daran teil[41]. Der Literaturgeschichte von Reto R. BEZZOLA (1979) und – als Ergänzung – der Jubiläumsausgabe der Zeitschrift *Litteratura* (Nr. 9, 1986) zum vierzigjährigen Bestehen der Vereinigung der bündnerromanischen Schriftsteller(innen) konnten 36 Lebensläufe schreibender Frauen entnommen werden. Diese Zusammenstellung kann insofern als repräsentativ betrachtet werden, als bis zu den vor 1940 Geborenen die für die bündnerromanische Literatur wichtigen bzw. kanonbildenden Schriftstellerinnen vertreten sind. Die nach 1940 Geborenen haben frühestens in der Mitte der siebziger Jahre (zögernd) mit Publizieren begonnen und können noch nicht Gegenstand einer 1979 erschienenen Literaturgeschichte sein; sie scheiden als 'statistisches Material' aus. Von den 36 erfassten Autorinnen wurden 14 (!) zwischen 1850 und 1900 geboren (ihre Werke erschienen allerdings erst nach 1900), 16 Autorinnen zwischen 1900 und 1940 und 6 Autorinnen nach 1940. Ein Blick auf Herkunft und Bildungsniveau sagt uns gleich, warum eine erste Vermutung bezüglich der schriftstellerischen Betätigung von Frauen in einer bäuer-

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

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

Die 36 Lebensläufe, im Hinblick auf 'Sozial- und Berufsprofil' betrachtet, zeigen deutlich, dass für die Trägerinnen der 'rätoromanischen Bewegung', worunter die Bewegung zur Erhaltung von Sprache und Kultur verstanden wird, und unter diesem Aspekt muss die literarische Tätigkeit in romanisch Bünden zu einem guten Teil gesehen werden, gilt, was den Trägern nachgesagt wird: nämlich sie rekrutierten sich aus den 'Intellektuellen' und aus der Oberschicht. Der Begriff[42] ist nicht so wörtlich zu nehmen, zu den 'Intellektuellen' gehört die Pfarrersgattin, welche eine gute Schachspielerin ist und die Hausmusik pflegt, gehört die Autorin, in deren Kurzbiographie die Angabe 'Auditorin an der Universität . . .' zu finden ist, gehören jene, welche sich Sorgen um Ausbeutung der Natur, Zerstörung von Landschaft machen, gehören die Feministinnen. Der Begriff schliesst vieles ein und alles aus, was sich im

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

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

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

Jede bündnerromanische Autorin und jeder bündnerromanische Autor[43] wird zugeben, dass die Bereitstellung von Lesestoff eine unerlässliche Voraussetzung für die Erhaltung der angestammten Sprache ist, auf die Frage 'Warum und wozu schreiben Sie?' wird jedoch kaum jemand mit dieser Begründung antworten. Wer schreibt, wird kaum nur in den Sprachkampf aufbrechen wollen (einige der jetzt Schreibenden negieren übrigens diese Motivation schlechthin; sie schreiben romanisch, weil das – wie sie sagen – die Sprache ist, die sie am besten beherrschen), sondern seinem Publikum darüber hinaus etwas mitteilen. Es stellt sich jedenfalls die Frage nach der Funktion und Wirkung von Literatur für bündnerromanische wie für anderssprachige Schriftsteller. Die Aussage, man schreibe für sich selbst, ist nicht haltbar – dies, um gleich allfälligen Einwänden von dieser Seite zu begegnen. SARTRE (1981: 39) schreibt: «Kunst gibt es nur für und durch andre.» Über Funktion und Wirkung gilt, dass Literatur 'vorbehaltlos bewusstseinsfördernd' sei (POLLMANN 1971: 57[44]), dass sie auf Veränderung ziele

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

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

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

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

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

[46] BINDER: «Literarität ist eine Sache der Erinnerung.» «Literarität ist Selbstbegegnung des Lesers im Text.»
Otto F. WALTER: «(. . .), und ich bin der Meinung, der Autor bringt Dinge zur Sprache, die in der ihn umgebenden Gesellschaft und Epoche bereits gegenwärtig sind.»
BRECHT: «Aber dann gibt es noch andere Gedichte, die etwa einen Regentag schildern oder ein Tulpenfeld, und sie lesend oder hörend verfällt man in die Stimmung, welche durch Regentage oder Tulpenfelder hervorgerufen wird, das heisst, selbst wenn man Regentage und Tulpenfelder ohne Stimmung betrachtet, gerät man durch die Gedichte in diese Stimmungen. Damit ist man aber ein besserer Mensch geworden, ein genussfähigerer, feiner empfindender Mensch, und dies wird sich wohl irgendwie und irgendwann und irgendwo zeigen.»

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

Eine Durchsicht des literarischen Korpus der noch im 19. Jahrhundert geborenen Schriftstellerinnen ergibt als thematische Schwerpunkte an erste Stelle das Leben der Frau, insbesondere als Gattin und Mutter, die Beziehung zwischen Mann und Frau, die Familie, Sippe, alles vorwiegend in Prosatexten, selten lyrisch behandelt. Weitere Prosa wäre unter Kindheitserinnerungen (meist verbunden mit Wehleidigkeit, weil es nun nicht mehr so ist) und Memoirenliteratur einzureihen. Das Bändchen *Istorgettas* (Geschichtlein; 1958) der 1893 geborenen Cilgia DANZ (Pseudonym für Nina ATTENHOFER-ZAPPA) enthält ausserdem schwank- und anekdotenartige Reminiszenzen im Stile etwa eines Men RAUCH. Erwähnenswert sind drei Erzählungen dieser Sammlung. In *Nos Segner so fer tuot* (Unser Herrgott kann alles) geht es um einen hartherzigen Lehrer, der nach der Beerdigung eines Schülers (er ist gestorben, weil er die Katze des Lehrers vor einem Lastwagen gerettet hat) über seine Hartherzigkeit nachdenkt und in Tränen ausbricht. Als Zweifler an Gott wurde er verbittert. Ein Ansatz also zu Mitmenschlichkeit, indem der Lehrer nicht einfach verurteilt, sondern psychologisch erklärt und verstanden wird. Dann jedoch eine billige Lösung: der letzte Satz der Geschichte lautet: «Nos Segner so fer tuot!» Ihm, dem Herrn, hat es nämlich gefallen[47], das Kind, das an diesen Satz noch ge-

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

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

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

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

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

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

tung des Romanischen[48], an denen nun wirklich nichts Weibliches festzustellen ist[49], mit Ausnahme von *Giavüsch d'üna mamma engiadinaisa* (Wunsch einer engadinischen Mutter), sofern man gelten lassen will, dass eine Mutter statt eines Vaters wünscht, nämlich: die frische Engadiner Luft möge das Kind kräftigen, die Engadiner Sonne möge ihm göttlichen Glanz verleihen, der blaue Engadiner Himmel möge es beschützen, der Engadiner Berg möge es erfreuen, damit es mit rechter Liebe und Verbundenheit sein Engadin verteidigen werde.

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

Gian GIRUN (Pseudonym für Ursina CLAVUOT-GEER, geb. 1898) hat mehrere Erzählungen verfasst, eine davon heisst *Il spievel ruot* (Der zerbrochene Spiegel; 1965). Der zerbrochene Spiegel wird leitmotivisch eingesetzt und dient der Vorankündigung des kommenden Unheils. Es geht nämlich um Claudio und Maria Tschanc und deren drei Kinder, welche als engadinische Emigranten in Italien leben. Maria war bereits einmal verheiratet. Anlässlich der Hochzeit von Maria mit deren erstem Mann hatte sich Claudio in die Braut verliebt. Der erste Mann stirbt (glücklicherweise) bald[50], so dass Claudio nach Einhaltung einer angemessenen Trauerfrist seine Maria heiraten kann. Aus gesundheitlichen Gründen (Genesung nach einer schwerenTyphusinfektion) lebt Maria mit den Kindern auf dem Land, während Claudio die Woche hindurch in der nahegelegenen Stadt den Geschäften nachgeht, was der Magd gar nicht gefällt («dass sie ihren Mann immer allein liess da unten in der Stadt, wo viele Verführungen und schlechte Gesellschaft lauern»; 18). Maria verbringt nun mit den Kindern die langersehnten Sommerferien im Engadin. Es kommt ein Brief, in welchem Claudio seine Mutter um

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

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

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

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

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

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

gegenübergestellt erscheint die Familie Raschin. In der Familie Gilgia verlaufen die Ehen glücklich, selbstverständlich mit vorübergehenden Krisen, die es eben zu bewältigen gilt und was kraft des Zusammengehörigkeitsgefühls und des Sippensinns auch gelingt. In der Familie Raschin fehlt die alles vereinende Mutterfigur, weshalb scheinbar die Ehe in diesem Geschlecht nicht gelingt. Annina ist schwer beziehungsgestört, zur Liebe unfähig und geht am Schluss eine 'Ehe aus Berechnung' mit einem Ausländer ein. Deren Bruder Gian heiratet im fortgeschrittenen Alter am 4. November 1905 – mit dieser Begebenheit setzt die Erzählung ein – die noch sehr junge Maria Gilgia. Eine unfruchtbare Verbindung: die Ehe bleibt, vom Mann so gewollt, kinderlos, das Verhütungsmittel scheint die Josefsehe zu sein; auf der Hochzeitsreise schläft der Mann immer (12, 17, 19), und deutlicher noch spricht die in einem Brief von Maria an die Grossmutter mobilisierte Symbolik: «Als ich über diese so fruchtbare Erde fuhr, betete ich von ganzem Herzen mit den immergleichen Worten um ein Kind. (. . .) Wohin man blickte, sah man Schafe, nichts als Schafe. (. . .) und zuletzt kam der Hirte und neben ihm trottete ein Eselein daher. Es hatte auf jeder Seite einen Korb angehängt, und erst als sie nahe bei uns standen, sah ich, dass Lämmchen in den Körben waren, richtige Osterlämmchen» (63 f.). Der Mann endet bald einmal in einer Nervenklinik und stirbt dort. Wiederum nach einer angemessenen Trauerfrist kann Maria einen Claudio heiraten (vgl. oben, S. 557), eine Verbindung, die bald mit der Geburt eines Knaben gesegnet wird. Interessant sind auch in dieser Erzählung die den Frauenfiguren verliehenen Merkmale und deren Wertung, interessant ist die Ambivalenz zwischen der untergeordneten Rolle, welche der Frau zugewiesen wird, und der fast grenzenlosen Macht, mit der die (übrigens sympathisch gezeichnete) 'Übermutter', die Titelfigur, ausgestattet ist. Allgemein kann gesagt werden, dass die zur Enstehungszeit der Erzählung erfahrene Problematik in bezug auf Ehe und Familie offenbar durch Rückbesinnung auf traditionelle Werte und die traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau gelöst werden soll. Dieser Standpunkt wird uns nicht nur durch die 'Stammesälteste' vorgelebt, die Handlung wurde zudem von der Erzählerin[51] um

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gedicht von Heinrich HEINE: «Das macht den Menschen glücklich, / Das macht den Menschen matt, / wenn er drei sehr schöne Geliebte / Und nur zwei Beine hat.» Der Unterschied ist, dass das den Helden unserer Geschichte gar nicht glücklich macht, vielleicht weil die Erzählerin diesen Tatbestand auch nicht so auf die leichte Schulter zu nehmen vermag. Auf einer Spanienreise – beim Anblick der Schafgarbe, die auch bei ihm zu Hause blüht[53] – löst sich Duri von seinen zwei städtischen, mondänen Freundinnen und entscheidet sich für die 'unscheinbare Blume' aus dem heimatlichen Tal, für seine Kindheitsgespielin Cilgia. Die rechtzeitig erinnerte Liebe zur Scholle hat ihn vor einer falschen Wahl bewahrt. In *Larschs in fö* (Glühende Lärchen[54]; ebd.) verlässt Victor die Heimat, «um Karriere zu machen» (59), so dass die zurückgebliebene Nina einen andern heiratet. Sie ist nicht glücklich, aber sie hat sich mit ihrem Schicksal abgefunden. Da kehrt Victor nach 25 Jahren zurück, und die alte Liebe flammt (im Herbst des Lebens) noch einmal auf. Trotzdem ist Nina nicht bereit, ihm zu folgen, sie bleibt ihm verloren und redet ihm auch sein Begehren, als Ersatz ihre Tochter zu bekommen, aus. So ist Victor – ein Sieger nur insofern, als Ninas Herz immer noch ihm gehört – dazu verdammt, wieder wegzugehen und ein «armer Pilger auf dieser Erde» (86) zu sein. Auch die Hauptfigur aus *Terra alva* (Weisse Erde; ebd.) hat eine falsche Wahl getroffen. Statt seiner Jugendliebe, einer Engadinerin, hat er eine Städterin geheiratet und erleidet, ins Unterland verpflanzt, etwa das Schicksal eines entwurzelten Edelweisses. Er wird seiner Identität völlig beraubt, was symbolisch sehr vielsagend, vom realistischen Standpunkt aus jedoch eher zweifelhaft, mit seiner Namensänderung ausgedrückt wird: in der Stadt heisst er Johann Kienast statt Gian Crialasch, und ausserdem 'gibt es ihn gar nicht', denn er ist in keinem Zivilstandsregister eingetragen. Auch seiner Berufung kann er nicht nachgehen. Als Musiker, als verkanntes Genie verrichtet er in der Stadt die Arbeit eines Küsters, komponieren muss er heimlich. Erst auf dem Totenbett kehrt er in einem Traum, der ihn in die himmlische Heimat geleiten soll, zuerst einmal in die irdische Heimat zurück. In der Kirche seines Dorfes wird sein grosses Werk, das «Lied auf sein Tal in den Bergen» (91), uraufge-

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

[54] Gemeint ist die rotbraune Verfärbung der Nadeln im Herbst.

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

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

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

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

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

Abschliessend kann zur Heimat-Fremde- bzw. Land-Stadt-Thematik, um noch einmal dahin zurückzukehren, vermerkt werden, dass deren Gestaltung in der Regel als Dualismus Mythisierung / Dämonisierung erfolgt[55]. Stadtluft bekommt dem Bergler nicht, in dieser Hinsicht sind sich die schreibenden Frauen und die schreibenden Männer einig. Als spezifisch weiblich mag vielleicht gelten, dass nebst den Anfechtun-

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

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

Advent in cità	**Advent in der Stadt**
Id han	Sie haben
darcheu	wieder
impizzà	angezündet
millieras	Tausende
da glüms –	von Lichtern –
bler massa	viel zu
fermas,	starke,
reflectuors	Scheinwerfer,
chi sorbaintan.	die blenden.
Eu ser	Ich schliesse
meis ögls	meine Augen
e n'ha temma –	und habe Angst –
temma da nu	Angst, nicht zu
verer	sehen
la staila	den Weihnachtsstern.[56]
da Nadal.	

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

Prüma party	**Erste Party**
a Honduras	**in Honduras**
Suns da marimba	Marimbaklänge
Clingian in mi'uraglia	Klingen in mein Ohr
Periglia as brancla	Paare umarmen sich

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

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

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

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

den Leser. Obwohl der Begriff der 'Leerstellen' für Prosatexte definiert wurde (ISER 1975), soll hier darauf hingewiesen sein: auf Leerstellen als Indiz für Rang[57] und auf Leerstellen als wichtiges Element für die Wirkung eines Textes. Da Leerstellen nämlich vom Leser aufgefüllt werden müssen, erfordern sie seine Mitarbeit. Wird der Leser zur Mitarbeit eingeladen, so wird seine Freiheit respektiert. Der Leser kann die Mitarbeit ganz ablehnen oder er kann mitarbeitend verifizieren bzw. falsifizieren. Diese Freiheit hat der Leser eines Textes, in dem die 'einzige Wahrheit' schon dasteht, nicht.

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

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

indigens, glieud dal lö chi so ler e scriver e chi cugnuoscha las bunas manieras» (1979: 47[58]). Gegen dieses 'Wissen, was sich gehört', wobei – versteht sich – der eigene Ort zum Nabel der Welt erhoben wird, richtet sich die Erzählung *Igl preda da Nona zarta* (Die Predigt von Nona zarta; in: *Litteratura* 7/1, 1984: 82–87) von FALISPA (Pseudonym für Margarita UFFER, geb. 1921). 'Nona zarta' kann der Predigt – der Pfarrer legt das Gleichnis vom Splitter im Auge des andern und dem Balken im eigenen Auge (Mat. 7, 3–5) auseinander – nicht folgen, denn sie ist mit der Predigt beschäftigt, die sie dem Fremden halten will. Sie will ihm sagen, dass es 'hier bei uns' nicht Sitte ist, während des Gottesdienstes die Mütze aufzubehalten. Das Unternehmen endet mit einer tiefen Beschämung: der Fremde hebt die Mütze, und zum Vorschein kommt eine arge Kopfverletzung («es fehlt ein gutes Stück der Schädeldecke»; 86). Nachher wird 'Nona zarta' von ihrem Mann noch auf den 'Balken im eigenen Auge' aufmerksam gemacht: die Saumnaht ihres Unterrocks ist offen und schaut unter dem Rock hervor. Man beachte, dass die Forderung (das biblische Gleichnis) an der Thematik 'eigene Sitten / fremde Sitten' entwickelt wird, dann aber wieder auf die Allgemeingültigkeit des Ansatzes hinausweist. Unbefriedigend mag sein, dass die Frauen schlecht wegkommen. Der Mann nämlich wäre von Anfang an dafür gewesen, den Fremden in Ruhe zu lassen. Sind vor allem die Frauen die Hüterinnen dessen, was 'hier bei uns' Sitte ist?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

> «Ma scha tü t'impaissast, quella vouta füss que l'istess sto memma bod per nus, tü avaivast apaina glivro il stüdi, eau vulaiva ir zieva maridos a l'ester, stüdger linguas, intaunt cha tü fabrichaivast punts e tunnels.»
>
> «Schi, Nina, tü t'avaivast lascheda impuoner da mia ambiziun, tü dschaivast da vulair auncha fer il titel da docter!»
>
> «Tü avaivast propost da viver insembel scu camarads equivalents eir zieva maridos. Tü nu vulaivast esser üna duonna bes-chetta da chesa . . .» Els riettan tuots duos (71[60]).

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

[60] «Aber denk doch, damals wäre es ja doch zu früh für uns beide gewesen, du hattest kaum das Studium abgeschlossen, und ich wollte nach der Heirat noch ins Ausland, um Sprachen zu studieren, während du Brücken und Tunnels bautest.»
«Ja, Nina, du hattest dich von meinem Ehrgeiz anstecken lassen, du wolltest sogar noch den Doktor machen!»
«Du hattest vorgeschlagen, dass wir auch nach der Heirat wie gleichberechtigte Kameraden zusammenleben sollten. Du wolltest kein Hausmütterchen sein . . .» Sie lachten beide.

«Quella vouta crajaiv'eau dad ir vias pü otas, tscherchand da der ün oter sen a mia vita cu quel da metter infaunts sün quaist muond . . .» (. . .), «ma alura est gnieu tü e m'hest musseda ün'otra via, quella da l'amur. Tres da dulur cha tü m'hest fatta sun crudeda inavous aint in mieu vegl pitschen muond, chi dvantet quel da mieu hom.»
«Ed uossa? . . .» dumandet el plain interess.
«Uossa se, cha que ais sto mia clameda natürela. Que ais sto la via cha tü m'hest musseda», confesset ella cun amarezza (72 f.[61]).

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

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

[61] «Damals glaubte ich, zu Höherem berufen zu sein, wollte meinem Leben einen andern Sinn geben als denjenigen, Kinder in die Welt zu setzen . . .» (. . .), «aber dann bist du gekommen und hast mir einen andern Weg gezeigt, den Weg der Liebe. Durch den Schmerz, den du mir zugefügt hast, bin ich in meine alte kleine Welt zurückgefallen, es wurde die Welt meines Mannes.»
«Und jetzt? . . .» fragte er erwartungsvoll.
«Jetzt weiss ich, dass das meine naturgegebene Bestimmung gewesen ist. Das ist der Weg, den du mir gezeigt hast», gestand sie voller Bitterkeit.

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

> «La duonna tuocha a chesa. Ils iffaunts haun dabsögn da lur mamma. Ils pü pitschens, e'ls pü grands eir. Quaunts iffaunts rivan sün noschas vias, perche cha sun surlaschos a se stess. Ch'ella guarda illas citeds. Da di in di crescha il numer dals delicts traunter ils giuvenils.»
>
> La journalista respuonda: «E cò avessan d'esser la cuolpa las duonnas, chi tuornan darcho in lur vocaziun?»
>
> Il ravarenda do üna sbuziglieda e remarcha alura: «Las statisticas muossan cha ün fich grand pertschient da delicts vegnan commiss da giuvenils chi sun surlaschos a se stess, u eir da tels chi sortan da famiglias in deruotta. La famiglia stu esser per part la cuolpa.»
>
> «E la duonna ais l'orma da la famiglia (. . .)», insista la plavanessa (82 f.[62]).

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

[62] «Die Frau gehört ins Haus. Die Kinder brauchen ihre Mutter. Die kleineren und die grösseren auch. Wie viele Kinder geraten auf Abwege, weil sie sich selbst überlassen sind. Schauen Sie sich in den Städten um. Von Tag zu Tag nimmt die Jugendkriminalität zu.»
Die Journalistin antwortet: «Und daran sollen die Frauen schuld sein, die wieder in ihren Beruf zurückkehren?»
Der Pfarrer räuspert sich und bemerkt dann: «Die Statistiken zeigen, dass viele Delikte von Jugendlichen begangen werden, die sich selbst überlassen sind, oder von solchen, die aus zerrütteten Familien kommen. Die Familie muss schon etwas damit zu tun haben.»
«Und die Frau ist die Seele der Familie (. . .)», beharrt Frau Pfarrer.

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

«Ma nu sun que güsta da quellas duonnas, chi haun forsa ün po main da fer, chi sun prontas dad ir magari tar qualche chantunaisa amaleda chi stuvess uschigliö ir a l'ospidel, chi surpiglian da chürer iffaunts per cha las mammas giuvnas hegian ün mumaint pos? Nun ais que eir servezzan vi dal prossem, natürelmaing servezzan chi nu vain pajo?» (83[63])

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

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

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

63 «Denken Sie nur an die Spitäler, welche zum Teil halbe Abteilungen schliessen müssen, keine Kranken mehr aufnehmen können, die eine Behandlung bitter nötig hätten, weil Krankenschwestern und Ärzte fehlen. In andern Sparten ist es genau gleich. – Ist das nicht ein beschränkter und egoistischer Standpunkt, daheim bleiben zu wollen?»
«Aber könnten denn nicht Frauen, die etwas weniger zu tun haben, sich vielleicht um eine kranke Nachbarin, die sonst ins Spital müsste, etwas kümmern oder Kinder hüten, damit die jungen Mütter einmal etwas zur Ruhe kommen können? Ist das nicht auch Dienst am Nächsten, freilich Dienst, der nicht bezahlt wird?»

schworenen' Delinquenten, landet auf dem nächsten Polizeiposten, wo ein Polizeibeamter mit ihm spricht. «Diese Stimme, diese väterlichen Worte schienen ihm Beistand und Mut zu geben» (114). Beistand und Mut, welche Cristel am eigenen Vater entbehren musste. Erst auf dem Weg nach Basel, wo Herr Tamfitsch seinen Sohn abholen soll, beginnt er sich zu fragen, was wohl mit diesem los sein könnte, um gleich anschliessend zu denken. «Fin giò Basilea ir a'l piglier! Esser, avess el eir pudieu turner sulet! Grand'avuonda füss el. Ieu ingiò ais el eir sulet. – E tuot que chi füss sto da fer a chesa!» (119[64]) Bei ihrer Begegnung stehen sich zwei Fremde gegenüber (127). Im Zug wissen sie nicht, was reden. In Zürich trifft Herr Tamfitsch einen Bekannten, mit dem er sich bis Filisur unterhalten kann, und dann lohnt es sich, da man ja bald zu Hause sein wird, auch nicht mehr, ein Gespräch mit dem Sohn zu beginnen (128).

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

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

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

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

ra natürel e cler per minchün. A gniva dit: La vaira mischiun da la duonna es dad esser cò pels oters. Che pratic pels homens! (54[65])

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

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

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

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

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

Pia	**Pia**
Tgei fa la poppa bein marvegl?	Was macht das Mädchen in der Früh?
Tarlischa sco il gries sulegl.	Es leuchtet wie die pralle Sonne.
Ord nossa nanna sc'in utschi	Aus der Wiege wie ein Vogel
cantinas ti: bien di, bien di!	zwitscherst du: guten Tag, guten Tag!
Sur tias vestas sco farbuns	Über deinen Erdbeerwangen
sesaulzan spert dus pigns barcuns;	gehen zwei kleine Läden auf;
cavels ded aur sur frunt serein.	goldenes Haar über klarer Stirn.
Ha nossa poppa durmiu bein?	Hat unser Mädchen gut geschlafen?

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

Pitschen chavalgiaint	**Kleiner Reiter**
per Florio Marchet	**für Florio Marchet**
Quai n'ha eu imprais da tai –	Das hab' ich von dir gelernt –
Cha'l viv'il chavaglin da lain	Dass es lebt das Holzpferdchen
Sün sa rain	Auf seinem Rücken
Fast pizzalaida	Schaukelst du
E vast dalöntsch girand	Und reisest weit herum
Tras prad'in flur	Durch blühende Wiesen
Sur munts e vals	Über Berg und Tal
E tras il muond	Und durch die Welt
Da tias parablas	Von deinen Märchen
Eu stun daspera	Ich stehe daneben
E nu poss plü	Und kann nicht mehr
At sieuer . . .	Dir folgen . . .
Durmind	Wenn du schläfst
Cun tias massellas	Mit (deinen) Wangen
Amo cotschnas dal gö dal di	Noch gerötet von des Tages Spiel
Cul chavaglin	Mit dem Pferdchen
Spettand daspera . . .	Das neben dir wartet . . .
Di'm pitschen chavalgiaint	Sage mir kleiner Reiter
Eir in tes sömmi	Auch in deinen Träumen
Chavalgiast tü	Reitest du
Vers il sulai	Der Morgensonne
Da la daman?	Entgegen?

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

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

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

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

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

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

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

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

Margarita UFFERS Erzählung *Igl bitsch* (Der Kuss, in: *Prosa rumantscha*, 1967) lässt uns die Gedanken eines verliebten Mädchens lesen. Was geht dem Mädchen an Vorstellungen, Wünschen, Sehnsüchten, an Gehörtem, Aufgeschnapptem nicht alles durch den Kopf, bis es sich zum ersten Mal im Leben von einem Mann küssen lässt! Eine intimere Thematik, dargestellt als freie indirekte Rede, eine radikalere Abwendung von den Belangen des Kollektivs ist nicht denkbar. Nicht einmal um ein bündnerromanisches Mädchen handelt es sich, und tatsächlich verlässt auch der Text an sich den Bereich der 'bündnerromanischen Literatur'. Für ihn trifft zu, dass er in bündnerromanischer Sprache verfasste Literatur ist[66].

Eine tiefe Religiosität drückt die Lyrik von Aita STRICKER (geb. 1906) aus. Ihre Gedichte sprechen von Natur, vom Kreislauf der Natur, von der bäuerlichen Arbeit, von Geburt, Krankheit, Tod und münden immer in das Lob des Schöpfers, drücken ein Vertrauen in Gott aus, in dessen Händen alles ruht[67].

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

[66] Zur freien indirekten Rede vgl. A.1.4.

[67] Vgl. insb. ASR 68, 1954: 197–210.

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

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

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

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

und da ein Mann keine Gefühle zu zeigen hat, demgemäss auch nicht danach gefragt wird, soll wohl der Dichter die Dichterin vor Blösse schützen[70].

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

Mieu cor	Mein Herz
es inquiet	ist unruhig
e sainza	und ohne
cumpagn	Gefährten
Ils bös-chs	Die Bäume
sun sulets	sind allein

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

Stailas	**Sterne**
Not	Nacht
iffadescha	verzaubert
il tschêl	den Himmel
in ün	in ein
vout müravglius	wunderbares Gewölbe
Chi so	Wer weiss
sch'üna	ob ein
staila es	Stern
tia?	dir gehört?

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

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

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

Il surrir	**Das Lächeln**
Suvenz	Oft
sfüg'ün	entschlüpft ein
surrir	Lächeln
sülla	den
collina	Hügeln
da mieus	auf meinen
lefs	Lippen
As zoppa	Verbirgt sich
aint ils	in den
anguls	Winkeln
da mia buocha	meines Mundes

As perda	Verliert sich
aint in	in
mieu cour	meinem Herzen

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

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

Fluors sechas	**Welke Blumen**
Sün crapenda	Auf dem Dachboden
d'he eau	hab' ich
schmancho vi	die Geranien
mieus geraniums	vergessen
Hoz d'he eau	Heute fand ich sie
chatto cusü	droben
las fluors sechas	verdorrt
sainz'udur	ohne Duft
Ma eau	doch ich hab sie
las he visas	in voller
in pumpa	Blüte
in flur	gesehen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eu'm dumand	Ich frage mich
scha'ls lefs	ob die Lippen
chi uossa	welche jetzt
nu chattan	nicht finden
buns pleds	gute Worte
s'algordan	sich erinnern
al prüm	des ersten
bütsch?	Kusses?
Eu'm dumand . . .?	Ich frage mich . . .?

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

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

Achüsa	**Anklage**
Champs	Weisse
alvs	Felder
Saung	Blut
Tolcas	rote
cotschnas	Kleckse

Focas	Seehunde
mouran	sterben
Eau plaundsch	Ich weine

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

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

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

La via	**Der Weg**
Tscherna	Wähle
At ferma	Halt an
Spartavias	Weggabelung
Tü est svessa patrun	Du selbst bist Herr und Meister
Via glüschainta	Leuchtender Weg
Via crappusa	Steiniger Weg

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

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

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

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

Biografia	**Biographie**
Las iuas penden	Die Trauben hängen
aunc adina	noch immer
memi'ad ault	zu hoch
Il ruog ei sin via	Der Krug ist auf dem Weg
tier la fontauna	zum Brunnen
Jeu hai uorlau	Ich habe geheult
culs lufs	mit den Wölfen
Daguot e daguot	Tropfen um Tropfen
han fatg puoz	haben den Teich gebildet
mo il crap	aber der Stein
ha teniu la dira	hat standgehalten

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

Nus	**Wir**
Nus vein	Wir haben
luvrau	gearbeitet
e barhau	und geschuftet
senza paus	ohne Rast
e ruaus	und Ruh
e vein	und haben
postau	aufgestellt
il vadi	das goldene
dad aur	Kalb

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

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

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

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

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

Purtonza	**Schwangerschaft**
Mia matta,	Mein Mädchen,
miu affon,	mein Kind,
mia feglia,	meine Tochter,
sch'jeu mirel els egls,	wenn ich in die Augen schaue,
sch'jeu contemplel tei	wenn ich dich betrachte,
per encurir	um zu suchen
davos tiu surrir,	hinter deinem Lächeln,
– saiel jeu che ti has	– weiss ich, dass du
schurmegiau tiu embrio.	deinen Embryo beschirmt hast.

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

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

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

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

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

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

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

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

Ganz anders als alle bisherigen Lobgesänge auf das Romanische nimmt sich das Gedicht *Romontsch* von RUTH[71] (Pseudonym; in: *Litteratura* 7/2, 1984: 85 f.) aus. Romanisch winkt dem Reisenden von Plakaten entgegen. Romanisch als «Sprache eines Häufleins von Deutschschweizern, / mit einem seltsamen Dialekt, verborgen hinter der Haustür». Romanisch als Sprache, in welcher die sprechende Instanz die Geschichte ihres Lebens nicht erzählen könnte, weil zu viele Wörter

[71] Geb. nach 1940.

tabuisiert sind, d. h. es zu viele Dinge nicht geben darf. Romanisch als Sprache (scheinheiliger) Mythenbildung. Romanisch als unbrauchbare Sprache schlechthin: man kann auf romanisch weder lieben, noch krank sein, noch sterben, weder arbeiten noch gedeihen. Kritik an einem Monument wird hier geübt, als Folge wird sprachliche Heimatlosigkeit gesehen. Mittels eines Monuments gelingt Kommunikation nicht. Solche Töne – vielleicht nicht ganz so harsch – werden allerdings auch von gleichaltrigen männlichen Kollegen angeschlagen, die Notwendigkeit einer Korrektur an der alten Spracherhaltungsideologie entspringt nicht einem weiblichen Bedürfnis[72].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ein ganz hartnäckiges Klischee: eine schöne (elegante, modisch gekleidete) Frau ist dumm, weshalb sie besser den Mund hält. Somit wäre eine Einschätzung des Inneren durch das Äussere, wogegen der Text anspricht, von der andern Seite her wieder eingebracht[73].

Weiter geht Tina NOLFI (geb. 1946) in *duonna davant il spejel* (Frau vor dem Spiegel, in: *Litteratura* 4, 1981: 49). Ihre Weigerung, 'die Fassade zu vergolden', mündet in eine Weigerung (dem Mann, müsste hinzugefügt werden), ein 'dressiertes Lächeln von Hure und Engel' zu präsentieren[73], und mündet in einer Solidarität mit andern Frauen:

[73] Vgl. ausserdem zu diesem Problem und – damit verbunden – zur Vergabe von Geist an den Mann und Schönheit an die Frau: WIEDERKEHR-BENZ, *Weibliche Schönheit und Emanzipation,* in: NZZ Nr. 68, 21./22.3.1992: 26.
Der Dualismus Hure / Engel wird in der romanischen Literatur wohl am deutlichsten repräsentiert durch die Frauengestalten in Cla BIERTS *La müdada*. Über die Venus-Madonna-Typologie in der bildenden Kunst gibt Thomas MANNS Erzählung *Gladius dei* eindrücklich Aufschluss.

e sun stangla stuffa	und bin es satt und müde
dad esser rivala	Rivalin zu sein
dad amias e sours	von Freundinnen und Schwestern
ch'eu n'ha jent –	die ich gern habe –
in tschercha da mai	auf der Suche nach mir
inscuntra a vo	begegne ich euch
duonnas	Frauen

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

Emanza	**Emanze**
Co quei fa bein	Wie wohl das tut
quei plaid d'ingiuria,	dieses Schimpfwort,
curdaus en barba patriarcala,	gefallen in Patriarchenbart,
E m a n z a !	Emanze!
Co fuv'il temps schi cumadeivel	Wie war die Zeit doch angenehm
cun dunnas zun humiliteivlas,	mit Frauen voller Unterwürfigkeit
ed umens en plein libertad.	und Männer in voller Freiheit.
E m a n z a !	Emanze!
Co quei fa mal	Wie weh das tut,
in temps che miera!	eine Zeit, die stirbt!
Quei temps f r e u d i a n !	Diese freudianische Zeit!
E m a n z a !	Emanze!

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

[74] Identität nicht bekannt, vermutlich nach 1940 geboren.

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

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

Claudia HUDER (geb. 1944) gestaltet das Thema der ledigen Mutter ganz anders als bisher (*Sömmis* / Träume; in: *Prosa rumantscha*, 1967: 13–23), aus der Warte der betroffenen Frau, sich ihrer leidenschaftlichen Liebe erinnernd, immer noch am Verlust des Geliebten, des Vaters ihres Kindes leidend. Von 'Verfehlung' kein Wort. Das Kind trägt unverkennbar Züge des Vaters, dennoch hat es keinen Vater. Auch der Forderung, dass neue Inhalte nach neuen Formen verlangen, wurde entsprochen. Zwar ist der Text in Prosa verfasst, sind die Geschehensmomente chronologisch auf einer narrativen Achse angeordnet, dennoch handelt es sich nicht um eine Prosa, in der eine Begebenheit erzählt, sondern um eine Prosa, in der eine Begebenheit lyrisch (träumend: *Sömmis*) erinnert wird. Ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen lyrischer und epischer Haltung liegt in der zum Dargestellten eingenommenen Distanz[75]. Die Frau in der Liebesgeschichte denkt nicht an diese zurück, erzählt uns diese nicht aus dem Gedächtnis[76], sie lebt immer noch von und in dieser Liebe, von Distanz kann keine Rede sein. Es kann auch keine Rede davon sein, dass die Frau den Graben zwischen ihrem individuellen Tun und den Forderungen der Gesellschaft anerkennt und in eine Arme-Sünder-Haltung verfällt. Vielmehr strebt sie – und darin sieht REICHEL (1987: 202 ff., 266 ff.) die

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

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

Funktion eines lyrisierenden Verfahrens[77] – nach einer Versöhnung der Gegensätze.

Rut PLOUDA (geb. 1948) widmet ein Gedicht ihrem mongoloiden Kind (*A meis uffant mongoloïd;* in: 1986: unpaginiert). Eine Mutter-Kind-Beziehung ist zugleich eine Beziehung zum behinderten Mitmenschen. Nach dem Grund, warum Frauen ihre Stimme vermehrt oder anders als Männer dem Schwachen leihen (vgl. oben, S. 583), muss nicht sehr lange geforscht werden. In feministischen Kreisen wird die Meinung vertreten, Männer seien viel 'verdrängungsfreudiger' als Frauen. Ein Verdienst der Frauenbewegung sei u. a. die Aufdeckung von Tabus (z. B. Gewalt in der Ehe, Missbrauch von Kindern usw.). Dem soll nicht im einzelnen nachgegangen werden, ein Gedicht auf ein mongoloides Kind ist aber eine Tabudurchbrechung ganz gewiss. Eine ungeheuerliche Schockwirkung hat in dieser Hinsicht Tina NOLFI bewirkt; bei ihr ist die Menstruation nicht nur ein öffentliches, sondern ebenfalls sogar ein lyrisches Thema[78]. Im Gedicht *perioda* (in: *sfessas albas; sfessa* 'Spalte, Spalt, Sprung, Riss, Ritze', *alb* 'weiss'; 1983: 43) ist von Neuschnee und von einem possemachenden Ich, dabei rote Liebeszeichen hinterlassend, die Rede. In *inviern* (Winter, ebd., 23) könnte ob der Kälte, «das Blut meiner Menstruation / zu Eis» werden. Vielleicht wäre dem mit rosa (rot [Wärme] + weiss [Kälte]) Schlittschuhen irgendwie beizukommen? In *Litteratura* 9 (1986: 146) wurde unter dem Titel *paschiun* (Leidenschaft, Passion [Christi]) ein Gedicht publiziert, welches später (*Tages-Anzeiger*, 23.2.1988: 11; mit dt. Übersetzung) mit *menstruation* überschrieben ist.

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

[78] Zum Menstruationstabu vgl. NADIG 1984: 53 («Für die Frau bedeutet Adoleszenz etwas ganz anderes als für den Mann, wobei diese Unterschiede wiederum nicht biologisch zu begründen sind, sondern damit, wie die Kultur mit den biologischen Unterschieden umgeht. Die Menstruation als Zeichen der körperlichen Erwachsenheit wird durch Scham und Tabus in den geheimsten Intimbereich verwiesen [. . .]»).
Ein schönes literarisches Beispiel dafür, wie Jungen mit ihrer Geschlechtsreife umgehen, fände sich etwa in: Günter GRASS, Katz und Maus. Danziger Trilogie 2. Darmstadt: Luchterhand 1974.

menstruation	**menstruation**
ve hom	komm mann
rasain'oura	breiten wir
nos linzöl	unser violettes
violet –	leintuch aus –
quista not	heute nacht
pitturaina	malen wir unsere leidenschaft
nossa paschiun	mit meiner farbe
cun mia culur	
id es venderdi sonch	es ist karfreitag
festagiain	feiern wir
noss'amur	unsere liebe

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

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

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

Cun assas	Mit Brettern
hana imità	haben sie nachgemacht
il let da l'En	das Bett des Inns
e las rivas dal mar	und die Ufer des Meeres
perfin,	sogar,
e suravi il mar	und über das Meer
hana miss üna punt,	haben sie eine Brücke gelegt,
ils uffants.	die Kinder.

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

Duonna	**Frau**
Id han tschunc	Sie haben durchgeschnitten
mas ragischs	meine Wurzeln
e'm laschan errar –	und lassen mich umherirren –
mo consciainta da mia clamada	aber meiner Sendung bewusst,
tuorn'a tscherchar	kehre ich zurück und suche
meis lö da provgnentscha	den Ort meiner Herkunft,
ingio ch'eu poss crescher,	wo ich wachsen kann,
flurir	blühen
e portar darcheu früt.	und wieder Früchte tragen.

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

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

e mintgin che senta	und ein jeder fühlt
ch'el sto giugar	dass er gezwungen ist (wörtl. muss)
il giug da mascra	das Verkleidungsspiel mitzuspielen
per buca piarder	um nicht zu verlieren
si'atgna fatscha.	sein eigenes Gesicht.

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

Rebelliun	**Rebellion**
Eu pretend il dret da dir	Ich fordere das Recht,
da na,	nein zu sagen,
sch'ün am dumonda	wenn einer mich fragt,
schi'm va bain.	ob es mir gut gehe.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

C.2. Zur Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur in einer Kleinsprache (C. R.)

2.1. Bündnerromanischer Literaturbetrieb: Verlagswesen, Editionen, Auflagen, Verkauf, Leseverhalten, Literaturförderung

Als kleine Literatur kennt die bündnerromanische eine Reihe von Besonderheiten, die den **Literaturbetrieb** betreffen. Die Frage, ob und inwieweit solche äusseren Gegebenheiten auf wesentliche Eigenschaften einzelner Texte oder ganzer Textgruppen Einfluss haben[1], ist nur mit Bezug auf einzelne Phänomene zu beantworten und birgt die Gefahr von Projektionen und Kurzschlüssen.

Die Tatsache, dass der bündnerromanischen Literatur als Minderheiten- und Sprachkampfliteratur besondere gesellschaftliche Funktionen zukommen, lässt vermuten, der Weg vom Manuskript zum gedruckten Text sei hier mit andern, möglicherweise mit weniger Schwierigkeiten verbunden als in grösseren Literaturen. Die Vorstellung literarischer Texte als unter Opfern erbrachter Beiträge zur 'romanischen Sache', als Geschenke an die kleine Leserschaft[2] lässt auf eine grössere Nachfrage seitens der Herausgeber und eine dementsprechend geringere Selektion der eingereichten Manuskripte schliessen. Das Verhältnis zwischen Produktionskosten und dem zu erwartenden, nicht kostendeckenden Ertrag aus dem Verkauf der Publikationen ist auch bei der Herausgabe romanischer Texte das Hauptproblem, das durch Subventionen zwar entschärft, aber nicht aus der Welt geschafft wird. Eine gesamthafte Beurteilung der Situation der Schreibenden in der Bündnerromania nimmt R. H. Billigmeier vor: «Spannungen, Enttäuschungen, der (nicht selten erbitterte) Konkurrenzkampf und manchmal ein Gefühl des Misserfolges sind dem romanischen Schriftsteller vertraut. Auf der andern Seite stehen die Begünstigungen, welche die gesellschaftliche Umgebung den aufstrebenden Autoren bietet: eine bessere Gelegenheit zu schreiben, als

[1] Cfr. dazu Camartin 1976: 265 ff.
[2] Cfr. C.2.2. S. 638, Camartin 1976: 275, 280.

dies in grösseren Gruppen möglich wäre; die Zeitschriften, die in jeder grösseren romanischen Region den romanischen Schriftstellern für Veröffentlichungen zur Verfügung stehen; der enge Kontakt mit den Lesern, der den Schriftstellern mehr als sonst die Anerkennung seiner Bemühungen merken lässt.» (1983: 336. Cfr. Camartin 1976: 280 f.) Was Zeitschriften, insbesondere Kalender betrifft, scheint es in der Tat so zu sein, dass eher die Herausgeber von den Schreibenden abhängig sind als umgekehrt. L. Parli und A. Secchi haben D. Gaudenz als Mitredaktor des *Chalender Ladin* gefragt, nach welchen Kriterien die publizierten Texte ausgewählt würden: «In princip staina esser cuntaints, scha nus vain minch'on glieud chi scriva ca. 80–100 paginas pel Chalender. Nus nu pudain esser memma critics, impustüt bricha invers debütant(a)s chi's ris-chan forsa la prüma jà davant il public» (in: Parli-Secchi 1985: 20)[3]. Die zweite Frage lautete, ob die Texte den Redaktoren zugeschickt würden oder ob diese nachfragen und nach geeigneten Arbeiten suchen müssten: «Nus vain contribuents chi tramettan regularmaing lavuors. Dret bunas, sainza cha nus dettan pled. Pro oters esa da dar tröv e magara da tuornar a dar tröv. (I dà glieud chi sa far il prezius!) Quai es meis dovair da conredactur da rablar insembel il material. Da prümavaira scriv eu a 5–6 adressas. Solitamaing funcziuna lura. Minchatant dun eu il tema» (ibid.: 21)[4]. Oft ist es so, dass die Übernahme der Redaktion eines Kalenders oder einer Zeitschrift den Redaktor dazu nötigt, diese zu einem guten Teil mit eigenen Texten zu füllen. Hans Erni wird als Redaktor der *Casa Paterna* (Renania) zum Novellisten: «aschia che jeu entscheivel en mes vegls gis a scriver novellas» («so dass ich in meinen alten Tagen Novellen zu schreiben beginne» [1954: 53]). Gion Not Spegnas ist als Redaktor des literarischen Teils von *Noss Sulom* zum

[3] «Im Prinzip müssen wir uns glücklich schätzen, wenn wir jedes Jahr Leute finden, die 80–100 Seiten für den Kalender schreiben. Wir können nicht zu kritisch sein, besonders Debütant(inn)en gegenüber nicht, die sich vielleicht zum ersten Mal an die Öffentlichkeit wagen.» Die Bedeutung von Zeitschriften, Kalendern und Jahrbüchern für die Verbreitung romanischer Literatur wird von Camartin 1976: 267 hervorgehoben.

[4] «Wir haben Mitarbeiter, die regelmässig Arbeiten einsenden. Recht gute und ohne dass wir uns melden. Bei andern muss man anklopfen, zuweilen auch mehrmals (es gibt Leute, die sich begehrt zu machen wissen!). Es ist meine Aufgabe als Mitredaktor, das Material zusammenzubringen. Im Frühling schreibe ich 5 oder 6 Leute an. Meistens funktioniert es dann. Manchmal bestimme ich das Thema.»

Dichter geworden (cfr. oben A.3.3.2.). Zu den literarisch produktivsten Redaktoren gehört der Oberländer Guglielm Gadola, der Herausgeber des Kalenders *Il Glogn* (1927–1953)[5]. Dass eher die Herausgeber den Schreibenden dankbar zu sein haben als umgekehrt, scheint sogar bei prestigiösen Reihen wie *Nies Tschespet* der Fall zu sein. Am Ende seiner Einleitung zu *Tschespet* Nr. 57 (1985) dankt der Redaktor M. Cabalzar dem Autor Vic Hendry: «Jeu engraziel al scribent Vic Hendry ch'el ha mess a disposiziun siu niev opus litterar al Tschespet. (. . .) Il redactur ei leds sch'ils scribents etabli dattan buca canaster, gidond aschia ad evitar ch'il Tschespet crodi sil nivo da litteratura da qualitad minura» (XIV)[6]. Andrerseits ist auch von romanischen Autoren zu hören, wie schwierig es ist, vor allem für längere Texte einen Verleger zu finden. Gion Deplazes beschreibt, wie nach Abschluss des Manuskripts seines Romans *La Bargia dil tschéss* die Arbeit für ihn keineswegs beendet war: «Lu eisi stau dad ir a rugar per subsidis per saver finanziar la stampa e garantir l'ediziun. Suenter dus onns stenta ei la historia cumparida 1964 igl atun. Dus onns ei il minimum da temps denter la finiziun e la cumparida, il bia drova ei dapli . . .» (1968: 4)[7]. Andri Peer bestätigt, dass es für einen Lyriker, auch für einen romanischen, nicht leicht ist, seine Texte herauszubringen, ja dass er trotz Subventionen häufig bereit sein muss, einen Anteil der Kosten selber zu tragen. «In general sto l'autur as svolver svess, sch'el voul a la fin gnir stampà, cun spediziuns ad edituors ün davo tschel (quai vala impustüt per quai scrit in tudais-ch), cun dumondas

5 «Seit 1929 war er Redaktor des Kalenders *Il Glogn*, für den er bis 1953 zahlreiche historische, folkloristische und literarische Arbeiten beisteuerte. (. . .) An die 40 Erzählungen und Novellen, 10 Biographien, zahlreiche Traktate und Darstellungen historischen und kulturellen Inhalts erschienen in dichter Reihenfolge. Wir wollen nicht verschweigen, dass manche den Zeitdruck des geplagten Redaktors des Kalenders oder des Jahrbuchs *Ischi*, dem er ebenfalls lange als Redaktor vorstand, verraten» (Deplazes 1991: 296).

6 «Ich danke dem Schriftsteller Vic Hendry dafür, dass er sein neues literarisches Werk dem Tschespet zur Verfügung gestellt hat. (. . .) Der Redaktor ist froh, wenn ihm die etablierten Schriftsteller keinen Korb geben und so vermeiden helfen, dass der Tschespet auf das Niveau minderwertiger Literatur absinkt.»

7 «Dann ging es darum, um Subventionen zu bitten, damit der Druck finanziert und die Herausgabe garantiert werden konnte. Nach zweijährigen Bemühungen ist die Geschichte im Herbst 1964 erschienen. Zwei Jahre sind die Mindestzeit zwischen dem Abschluss des Manuskriptes und dem Erscheinen des Buches, meistens braucht es länger . . .»

da sustegn a las societats dittas culturalas e lura, pel solit, porta'l svess amo üna part dals cuosts» (1983: 177)[8].

Ein Wort zu den **Verlagen**, die (auch) bündnerromanische Texte herausgeben und dem **Subventionswesen**, das die Kostendeckung dieser Editionen garantiert. Das grösste Verlagshaus, das allerdings keine Belletristik mehr ediert, ist die Lia Rumantscha, als weitere Verlage sind Desertina (Disentis), Fontaniva (Chur), Ediziuns Revista Retoromana (Laax), Chardun (Zernez), Bischofberger (Chur) und Octopus (Chur) zu nennen[9]. Verhältnismässig viele Texte, besonders Gedichte (cfr. Camartin 1976: 269) werden im **Selbstverlag** herausgegeben, darunter auch ganze Schriftenreihen wie die *Chasa Paterna* (Familie Brunner, Lavin) oder *La Scena* (Tista Murk)[10].

Die Herausgabe im Selbstverlag bietet eine Möglichkeit, um die Suche nach einem Verleger, aber auch um das mühsame Nachsuchen um Druckkostenbeiträge herumzukommen. «Per anflar in editur per quei cudisch vess jeu stuiu ir da Ponzius tier Pilatus. Jeu sun sefermaus tier Ponzius ed hai decidiu de mez edir la caussa. Quei ei pusseivel senza sustegns da dret e seniester e senza la resca memja gronda de finir ellas cefras cotschnas. Sche, gie, sche quei cudisch vegn lu era cumpraus . . .» (U. G. G. Derungs 1988: 6)[11].

Eine Vorstellung von der Grössenordnung des bündnerromanischen Editionswesens vermitteln die folgenden Zahlen. Im Jahre 1990 verursachte der 'Post d'ediziun' der Lia Rumantscha, Editionen und Löhne zusammengerechnet, Kosten von Fr. 519 423.–, denen Einnah-

8 «Im allgemeinen muss sich der Autor bemühen, wenn er endlich gedruckt werden will, an einen Verleger nach dem andern gelangen (das gilt vor allem im Falle deutscher Texte), bei sogenannten kulturellen Institutionen um Unterstützungsbeiträge nachsuchen und dann meistens auch noch einen Teil der Kosten selber tragen.»

9 Cfr. Catrina 1983: 277–279, Tschuor 1983: 23–25 (Tschuor 1983 gibt eine Datenübersicht zur Rätoromania und ihren kulturellen Institutionen). Zur Verteilung der Publikationen auf die einzelnen Verlage cfr. Camartin 1976: 270.

10 Zur *Chasa Paterna* cfr. die ausführliche Untersuchung in Parli 1990: 37–64.

11 «Um einen Verleger für dieses Buch zu finden, hätte ich von Pontius zu Pilatus gehen müssen. Ich bin bei Pontius geblieben und habe beschlossen, den Text selber herauszugeben. Das geht ohne alle möglichen Unterstützungen und ohne allzu grosses Risiko, in die roten Zahlen zu kommen. Freilich nur, wenn dieses Buch gekauft wird . . .» Zur Praxis des Selbstverlags cfr. G. Köhler 1985: 4 f., Camartin 1976: 269.

men ('Entradas d'ediziuns') von Fr. 372 729.– gegenüberstehen[12]. Die Editionen der regionalen Organisationen (UdG, Romania, Renania, URS) werden von der LR mit 10% (bis zu Fr. 2000.– / Werk; insgesamt Fr. 20 000.– / Jahr) subventioniert, dasselbe gilt für Publikationen im Selbstverlag. Als Subventionsquellen der Editionen der Romania nennt Carli Scherrer, neben der LR, den Kanton Graubünden, die Pro Helvetia, den Fondo Cadonau und Privatpersonen. So seien beispielsweise für A. Vinzens, *Monas en iral* (Romania, Trun, 1990) Fr. 12 000.– zusammengekommen, was überdurchschnittlich viel sei. Beiträge an romanischen Publikationen leisten auch gemeinnützige Stiftungen wie die Oertli-Stiftung, Landis und Gyr oder Landi 1939. Bei der UdG tragen, wie J. Guidon mitteilt, neben Pro Helvetia, Kanton Graubünden und LR (10% des Druckkostenvoranschlags) die Fundaziun Bazzi-Mengiardi und die Konzessionsgemeinden der Engadiner Kraftwerke einen Teil der Editionskosten. Die UdG selbst übernimmt ca. zwei Drittel der Produktionskosten, die sie durch den ersten Verkauf der im *Fögl Ladin* und in romanischen Fernsehsendungen präsentierten Bücher zu decken versucht. Eine Rechnung, die, nach Auskunft von J. Guidon, nicht aufgeht. Für die URS nennt R. Capeder neben den erwähnten staatlichen Subventionsquellen private Donatoren.

Die Möglichkeit einer Mitfinanzierung romanischer Publikationen durch Einnahmen aus **Werbeinseraten** wird, von wenigen Ausnahmen abgesehen (cfr. C.2.2.), nur von den Kalendern genutzt. In der ersten Ausgabe des *Chalender Ladin* (I, 1911) macht der Redaktor O. Gaudenz seinen Lesern den Zusammenhang zwischen den Werbeinseraten und dem Preis des Kalenders klar: «Desiderand da ceder il chalender a predsch fich bass . . . eschan intenziunats da publichar nellas prossmas annadas eir annunzias rumantschas.»[13]

[12] Quelle: Rendaquint da la Lia rumantscha 1990 (in: ASR, CIV 1991: 307–315). Die Einnahmen setzen sich zusammen aus: Für Editionen bestimmte Beiträge Fr. 115 305.–, Abonnemente Fr. 12 727.– und 'Allgemeiner Verkauf' (eigene und andere Editionen, Kassetten, Antiquariat) Fr. 244 697.–. Für die Jahre 1967–1971 beträgt laut Camartin (1976: 270) der Verlust aus der Verlegertätigkeit der LR Fr. 173 800.–, was einer jährlichen Belastung des Budgets von ca. Fr. 34 700.– entspricht.

[13] «Da wir den Kalender möglichst billig verkaufen möchten . . ., haben wir die Absicht, in den nächsten Jahrgängen auch romanische Annoncen zu publizieren.» In den Jahrgängen 1944–1948 machen, wie L. Parli und A. Secchi (1985) untersucht haben, Werbeannoncen (v. a. für einheimische Brauereien, Schreinereien, Kolo-

Dass mit dem Verkauf romanischer Belletristik keine grossen Geschäfte zu machen sind, bestätigen die von Camartin beim Desertina-Verlag eingesehenen Zahlen für die Jahre 1970–1975: «. . . auch mit den erhältlichen Subventionen sieht die Bilanz nach Verkauf der Gesamtauflage oft so aus, dass der Verleger die Selbstkosten gerade decken kann und der Autor auf ein Honorar verzichtet» (1976: 271). Unter besonderer Berücksichtigung der im Chesin Manella (Schlarigna) mit dem Verkauf romanischer Bücher gemachten Erfahrungen zieht Selina Chönz Bilanz: «Il pisser plü grand traunter ils Rumauntschs respunsabels es da nos dis adün'auncha la vendita da nossas publicaziuns. (. . .) Que chi'ns mauncha disperedamaing sun ils cumpreders e'ls lectuors da nossas publicaziuns» (1985: 170). Der Bücherverkauf im Chesin Manella vermöge trotz aller Subventionen die bescheidenen Gestionskosten nicht zu decken. «Dschains la vardet – la vendita da nossas publicaziuns es finanzielmaing ün fiasco. E chi t'ils legia?» (Ibid.: 171[14]) Dass ein 'Aussenstehender', G. Mützenberg, den romanischen Buchmarkt ganz anders einschätzt, kann als Warnung dienen, die allgemein eher schlechte Verkaufbarkeit von Belletristik, besonders von Lyrik bei der Beurteilung von Absatzzahlen nicht zu vergessen. «Hoz, activa in tuots ils geners, po ella (la litteratura rumantscha C. R.) spordscher a quels chi tilla legian cudeschs dad ot livel. Seis scriptuors sun cuntschaints. Els paradeschan cun cifras da vendita, cha blers autuors d'otras regiuns pudessan tils invilgiar: fat esa, cha pakischems poets be, in Svizra francesa per exaimpel, vendan daplü co 500 exemplars da lur tituls!» (1983: 232[15])

Ein Blick auf die **Auflage- und Verkaufszahlen** im Vergleich zu den Einwohnerzahlen einzelner Regionen zeigt in der Tat, dass das bündnerromanische Publikum verhältnismässig kauffreudig ist. Im En-

nialwarenhandlungen) knapp einen Viertel des *Chalender Ladin* aus (cfr. S. 13). In den Jahrgängen 1979–1983 hat sich die Anzahl der mit Werbung durchmischten Seiten verdoppelt (cfr. 1985: 15).

14 «Die grösste Sorge macht den verantwortlichen Romanen auch heutzutage noch der Verkauf unserer Publikationen. (. . .) Was uns verzweifelt fehlt, sind die Käufer und Leser unserer Publikationen. / Sagen wir die Wahrheit – der Verkauf unserer Publikationen ist ein finanzielles Fiasko. Und wer liest sie?»

15 «Heute ist die romanische Literatur in allen Gattungen aktiv und kann ihren Lesern Bücher von hohem Niveau anbieten. Ihre Autoren sind bekannt. Sie können Auflagezahlen vorweisen, um die sie viele Schriftsteller anderer Regionen beneiden könnten: fest steht, dass beispielsweise in der französischen Schweiz nur sehr wenige Dichter mehr als 500 Exemplare ihrer Titel verkaufen.»

gadin hat die UdG, da sich Hunderte nicht verkaufter Bücher in den Magazinen stapelten (Auskunft J. Guidon), die Auflagezahlen nach unten korrigiert. Einigermassen realistische Auflagen seien für das Vallader (5500 Sprecher) 700 Exemplare, während 500 Exemplare für das Putèr (3600 Sprecher) schon eher zuviel seien. Für das Surselvische (17 000 Sprecher) spricht H. Spescha 1974 von Auflagen um 2000 Exemplare: «In den surselvischen Verlagshäusern Desertina in Disentis und Fontaniva in Chur erscheinen die surselvischen Werke in Auflagen von rund 2000 Exemplaren und werden dank einer sehr interessanten Verkaufsorganisation im Verlaufe von gelegentlich weniger als einem Jahr auch abgesetzt. Das bedeutet mit andern Worten, dass jeder achte Rätoromane ein Exemplar des Werkes kauft und mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit auch liest» (in: 1984: 260). In den Jahren zwischen 1970 und 1975 publizierte der Desertina-Verlag vier romanische Prosawerke (cfr. Camartin 1976: 273, Nrn. 3, 6, 7, 8), zwei in einer Auflage von 1000, zwei in einer von 1500, darunter Toni Halters *Fein selvadi* (1973^1 1500 Ex., 1974^2 520 Ex.), eines der bestverkauften romanischen Bücher überhaupt. Wenige Jahre später findet Catrina für die Surselva «Auflagen von 1500 ... bereits sehr hoch» (1983: 184). Inzwischen hat die Romania, wie Carli Scherrer mitteilt, die Auflagezahl ihrer Bücher und Kalender (inklusive *Nies Tschespet* und *Ischi)* auf etwa 1200 Exemplare reduziert, während der sehr gefragte *Calender Romontsch* in 4000 Exemplaren aufgelegt wird. Vergleichsweise hoch sind demgegenüber die Zahlen, die Reto Capeder für das Surmeirische (3000 Sprecher) nennt: Auflagen zwischen 800 (A. Sonder, *Steilas e polvra*, *Calender surmiran)* und 1000 (Gion Not Spegnas, *Rosas e spegnas*, *Igl noss Sulom)* Exemplaren, im Falle einer Edition von Volksliedern *(Igl cumpogn, canzuns popularas)* sogar von 1500. Wenn sich solche Auflagen ganz verkaufen, kommt auf ungefähr 14 Rätoromanen ein Exemplar des betreffenden Werkes; um diese Dichte zu erreichen müsste sich ein deutsches Buch in der Deutschschweiz 300 000mal verkaufen[16].

Dass romanische Bücher einen so auffällig guten Absatz finden, hängt wohl nicht primär mit der Qualität der Texte oder der ausseror-

[16] Aufgrund seiner Zahlen kommt H. Spescha bei dieser Rechnung auf 500 000. Dazu bemerkt er: «Sie werden mit Recht einwenden, dass das Angebot an Literatur im deutschschweizerischen Raume ungleich grösser und vielfältiger sei und somit Vergleiche mit Vorsicht zu geniessen seien. Das stimmt» (1974, in: 1984: 260).

dentlichen Lesefreudigkeit der Bündnerromanen zusammen, sondern mit der besonderen Art des **Bücherverkaufs**. Die Qualität der Texte spielt insofern hinein, als sie sich in den 'Ansprüchen' niederschlägt, die ein Text an seine Leser stellt. J. Guidon: «Anspruchsvolle Lektüre ('lectüra pretensiusa) verkaufen wir schlecht. (Die Bündner Oberländer haben auch Mühe, z. B. mit dem *Ischi* . . .) Volkstümliche Lektüre ('lectüra populara') – besser. Am besten würden wir wahrscheinlich Trivialliteratur verkaufen, aber die haben wir nicht. Kriminalromane! Ich hatte eine billig hergestellte Serie propagiert, *Racri* (Linard Lum) von Göri Klainguti und meine Übersetzung 'tanter mazza e martè', aber es geht nur mühsam vorwärts» (Brief 1991). Die auch von den oben zitierten Stellungnahmen nahegelegte Vermutung eines regionalen Unterschiedes des Buchmarktes zugunsten der Surselva lässt Guidon nur bedingt gelten. «Pertschientualmaing vendaina almain uschè blers cudeschs sco utrò, eir sco in Surselva – forsa (eu stögl cunvgnir) ün zich damain. L'emigraziun da l''intelligenzia' es in Surselva inferiura a quella pro nus» (Brief 1991)[17]. Beim Verkaufsprozess, dem eigentlichen Geheimnis der Absetzbarkeit romanischer Bücher, unterscheidet Guidon mehrere Phasen und Varianten. Als erstes erfolgt die Anzeige der Editionen in der Presse mit dem Hinweis, wo (bei der UdG, in welchen Dorfläden) und zu welchem Preis die Bücher zu kaufen sind. Wichtig ist der Hausverkauf durch die 'Cuvis', die örtlichen Vertreter der UdG, meistens Lehrer, wobei der Erfolg gut ist, wenn der 'Cuvi' selber von Haus zu Haus geht, schlecht dagegen, wenn er seine Schüler schickt. Was damit einfach zu erklären ist, dass sich niemand gerne vor Lehrern oder Pfarrern als Bücherverächter oder 'Verräter' an romanischen Spracherhaltungsbemühungen zu erkennen gibt. Dagegen können Bücher verkaufende Schüler durchaus zu hören bekommen, man habe ihnen doch erst vor kurzem ein Buch abgekauft (cfr. Camartin 1976: 289). Eine weitere Möglichkeit ist der Verkauf von Selbstverlag-Editionen (von UdG und LR zu je 10% mitfinanziert) durch den Autor. Der Hausbesuch des Autors als Verkäufer sei zwar eine erfolgreiche Verkaufsart, werde aber von vielen Autoren (begreiflicherweise) als 'peinlich' empfunden. Schicke der Autor dagegen seine Bücher potentiellen Käufern

[17] «Prozentual gesehen verkaufen wir mindestens so viele Bücher, wie sie sonstwo verkaufen, auch im Bündner Oberland – vielleicht (ich muss es zugeben) ein bisschen weniger. Die Auswanderung der 'Intelligenzia' ist in der Surselva geringer als bei uns.» Cfr. I.3.3.2.2. Anm. 2.

ins Haus, so sei der Erfolg schlecht. Als letzte Möglichkeit nennt Guidon die 'Libraria ambulanta' der UdG, die von Zeit zu Zeit von Zernez aus das Engadin hinauf- und hinunterfährt. Der Erfolg sei von Dorf zu Dorf und von Jahr zu Jahr verschieden; nicht kalkulierbar, aber befriedigend vor allem im Unterengadin, im Münstertal und im Oberengadin dagegen desillusionierend. Schliesslich findet Guidon, man müsste intensivere Propaganda machen, was aber unverhältnismässig teuer wäre. Die referierten Aussagen machen deutlich, dass die Absatzmöglichkeiten romanischer Bücher im Engadin intensiver Förderungsmassnahmen bedürfen und ohne persönlichen Verkauf unter Ausnutzung sozialer Zwänge und persönlicher Befangenheiten nur in geringem Mass vorhanden wären.

Dagegen haben die unverhältnismässig hohen Auflagezahlen surmeirischer Bücher offensichtlich ihren Grund in der ungewöhnlichen Kauffreudigkeit der Oberhalbsteiner. Im Gegensatz zu seinem Kollegen Guidon meldet Capeder, der Bücherverkauf durch die Schüler funktioniere sehr gut, ein grosser Teil der surmeirischen Editionen würde auf diese Weise abgesetzt. Anlässlich der 'vendita ambulanta' (von Bivio bis Lenzerheide und Alvaneu) verkauften sie für Fr. 5000.– bis 6000.– Bücher, was Capeder zu Recht eine 'schöne Summe' findet. Zusammenfassend hält er fest: «Das Oberhalbstein zählt rund 3000 Romanischsprechende. Wenn wir bedenken, dass wir jedes Jahr für Fr. 30 000.– Bücher, Karten und Kassetten verkaufen, müssen wir, ohne uns rühmen zu wollen, sagen, dass dies für eine so kleine Region eine schöne Summe ist» (Brief 1991). Vom Büro der URS in Savognin aus würden allerdings viele Bücher an nicht im Gebiet wohnhafte Romanen oder an Feriengäste verkauft. Immer mehr 'Auswärtige' ('gliout digl exteriour') interessierten sich für surmeirische Publikationen und für die surmeirische Sprache[18].

Keine Absatzprobleme scheinen die einzelnen Reihen zu haben, die vor allem Erzählungen publizieren. Im einleitenden Begleitwort zu *Tschespet* Nr. 45, 1966 dankt der Herausgeber G. A. Manetsch seinem Vorgänger A. Vinzens: «Cun bien maun ha el redegiu ils Tschespets 42,

[18] L. Uffer hält fest, dass «selbst eine wertvolle Neuerscheinung oft von einer grösseren Zahl ausgewanderter Rätoromanen und anderssprachiger Interessenten als von Sprachgenossen im Stammland zur Kenntnis genommen wird.» (1974: 651. Zitat nach G. Köhler 1985: 5.) Zu den 'Exilrätoromanen' als besonders dankbare Empfänger romanischer Literatur cfr. Camartin 1976: 288 f.

43 e 44. Il stupent esit de ses toms dat perdetga ch'el ha tuccau il sentir e patertgar de nies pievel» (IX)[19]. Auch die *Chasa Paterna* verkauft sich erstaunlich gut: «Gedruckt werden jetzt jeweils 1500 Exemplare, verkauft werden etwa 1200 davon» (Parli 1990: 63).

Spezielle Verkaufsstrategien und wohl auch der relativ niedrige Preis der subventionierten romanischen Bücher garantieren, dass sich diese im allgemeinen verhältnismässig gut absetzen lassen. Dass Bücher allerdings auch bei den Rätoromanen nicht zu denjenigen Waren gehören, denen man nicht widerstehen kann, das hat schon G. M. Nay erkannt: «Igl ei zun deplorabel, ch'ei stauscha a beinenqual patriot romontsch bunamein giu il cor, sch'el duess spender in pign daner per in cudisch. El arva, sche ei sto gest esser, pli bugen sia buorsa per pagar in liter» (1902, in: 1926: 152)[20].

Die im Verhältnis zur Bevölkerung auffällig hohen Auflage- und Absatzzahlen romanischer Bücher lassen die Vermutung aufkommen, ihre Verkaufbarkeit müsse eher mit der speziellen Verkaufsstrategie als mit einer schwer zu erklärenden Lesefreudigkeit der Bündnerromanen zusammenhängen. Tatsächlich warnen Autoren und Vertreter der regionalen Organisationen der LR davor, verkaufte mit gelesenen Büchern zu verwechseln[21]. Jacques Guidon meint, es werde lange nicht alles gelesen, was gekauft werde, so sei jedenfalls aus dem Echo zu schliessen, das sehr spärlich sei. Was ihre Lesegewohnheiten betreffe, sagten die Engadiner **ihm** bestimmt nicht die Wahrheit. Sie gäben höchstens zu, dass sie keine Lyrik läsen (Brief 1991). Als effektive Leser surmeirischer Literatur vermutet R. Capeder in erster Linie Schüler und ältere Leute. (Brief 1991. Cfr. auch Camartin 1976: 287.) Eine 1989 von der URS durchgeführte Untersuchung zur Rezeption surmeirischer Periodika ha-

19 «Mit glücklicher Hand hat er die Tschespets 42, 43 und 44 redigiert. Der wunderbare Absatz seiner Bände zeugt davon, dass er das Denken und Fühlen unseres Volkes getroffen hat.» Cfr. das Vorwort Vielis zu *Tschespet* Nr. 26, 1947, wo er auf 25 Jahrgänge zurückblickt und festhält, mehr als 30 000 *Tschespet*-Exemplare hätten den Weg in die romanischen Stuben gefunden.

20 «Es ist höchst bedauerlich, dass es manchem romanischen Patrioten fast das Herz bricht, wenn er ein bisschen Geld für ein Buch ausgeben sollte. Er öffnet seinen Geldbeutel, wenn's sein muss, lieber, um einen Liter zu bezahlen.»

21 Cfr. dazu unten C.2.3.2. S. 666 ff. und G. Köhler 1985: 5, Camartin 1976: 274, Candinas 1978: «Wenn die rätoromanischen Bücher, die verkauft, auch nur zur Hälfte gelesen werden, darf man wohl sagen, dass die Rätoromanen zu den fleissigsten Lesern aller Nationen gehören» (19).

be gezeigt, dass diese weniger gelesen würden, dass viele sie nur deshalb kauften, weil sie sie schon immer gekauft hätten oder um die Bemühungen zur Erhaltung der Sprache zu unterstützen; andere blätterten in den Publikationen und läsen sie nur teilweise; nur ein kleiner Teil läse sie ganz durch. Deshalb habe der Vorstand der URS beschlossen, die beiden Periodika *Igl noss Sulom* und *Calender Surmiran* zum *Sulom surmiran* zu fusionieren. Was im Surmeir in erster Linie und von allen Generationen gelesen werde, sei die Zeitung. Nachdem die *Pagina da Surmeir* wöchentlich erscheine, habe sich die Anzahl ihrer Abonnenten (im Laufe von 10 Jahren) von 770 auf 1500 vergrössert (R. Capeder, Brief 1991).

Die bisher geleistete empirische Leseforschung hat sich auf spezifische, kleine Gruppen konzentriert; ihre Ergebnisse erlauben es nicht, sich von der Rezeption romanischer Belletristik eine allgemeine Vorstellung zu verschaffen. P. Egloff untersucht das Leseverhalten von in Chur lebenden Bündner Oberländern aus der Unterschicht: «Man bevorzugt Heimatromane, 'etwas Schönes fürs Gemüt', in der jungen Generation wird einmal Konsalik genannt. Romanische Bücher werden von den Befragten allem Anschein nach kaum gelesen» (1981: 61). P. Sialm untersucht Leseverhalten und Leseerwartungen an 71 Testpersonen zwischen 13 und 18 Jahren (31 Gymnasiastinnen, 40 Gymnasiasten der Klosterschule Disentis). 8% der Befragten lesen lieber romanische, 92% lieber deutsche Bücher. Als Grund wird die bessere Verständlichkeit deutscher Bücher angegeben; romanische Bücher seien zu schwierig[22] (andere: entweder zu schwierig oder zu einfach), man müsse zuviel Wörter nachschlagen (cfr. 1991: 237 f.). Als weitere Begründung wird die grössere Auswahl an deutschen Büchern angeführt; diese seien aktueller, interessanter, spannender, während die romanische Literatur «meistens von Bauern handle» («... tracta il bia adina da purs» [1991: 238]), zuwenig Spannung und 'Action' aufweise. Zwei Drittel der Befragten sind der Ansicht, die romanische Literatur «... descrivi adina ils

[22] Probleme machten die vielen unbekannten Wörter (cfr. 1991: 238). Einer andern Ansicht zufolge müssten romanische Texte schwer verständlich sein, «... schiglioc vegnan ins buca da motivar il lungatg romontsch» («... sonst gelingt es einem nicht, die romanische Sprache zu motivieren» [239]). Ein Wunsch ist, die romanischen Autoren sollen verständlicher schreiben, nicht zu gebildet, in einem einfachen Romanisch («... scrivi pli capeivel, buc memia scolau, en in romontsch sempel»).

medems temas ed eviteschi l'occupaziun cun problems actuals» («. . . beschreibe immer dieselben Themen und vermeide es, sich mit aktuellen Themen zu beschäftigen» [1991: 246]), eine Behauptung, die so nicht zutrifft (cfr. etwa Deplazes 1991: 484–542). Was in der romanischen Literatur fehle, sei vor allem Jugend- und Kinderliteratur, Kriminal- und Detektivgeschichten. Bevorzugt werden erzählende Gattungen (48% bevorzugen Romane), während traditionelle Lyrik (24%) und Dramen (14%) deutlich weniger häufig gelesen werden. Die Bevorzugung erzählender Gattungen wird von Toni Halter bestätigt: «Nus savein dils vendiders da cudischs en nos vitgs condanavon che nossa glieud appreziescha 'las historias' en cumparegl per semeglia cun poesias. Daveras la historia cuorta onz che la liunga» (Halter 1985: 31)[23]. Die Forderung der Schülerinnen und Schüler nach vermehrter 'Jugendliteratur' entspricht offensichtlich einem allgemeinen Bedürfnis. Reto Capeder stellt fest, dass die dringend nötige «litteratura per giuvenils» im Surmeirischen vorläufig noch fehle. Sie müssten sich aber nach der Decke strecken; «far igl pass siva la tgomma» (Brief 1991). Auch G. Deplazes schliesst die Jugendliteratur in seine längere Liste mangelnden romanischen Lesestoffes ein: «Zu fördern wäre aber auch die eigene Literatur. Heute erscheinen auf dem Büchermarkt des gesamten rätoromanischen Gebietes im Durchschnitt, wenn es gut geht, ein Roman und 3–4 Novellen oder grössere Erzählungen pro Jahr, vielleicht noch ein Band Kurzgeschichten und 1–2 Originaldramen, aber sozusagen keine Sachbücher, wenig Lektüre für Jugendliche, hingegen eine respektable Kinderliteratur. Das ist zuwenig, um den legitimen Bedürfnissen der romanischen Leser zu genügen, viel zu wenig, um mittels des geschriebenen Wortes unsere Identität zu halten und zu stärken» (1991: 52)[24].

Eine spezielle Art aktiver Rezeption, die ebenfalls keine verallgemeinernden Schlüsse zulässt, ist die **Literaturkritik**, die in einem eigenen Abschnitt (C.2.3.) behandelt werden soll.

---

[23] «Von den Bücherverkäufern in unseren Gemeinden wissen wir, wie sehr unsere Bevölkerung 'Erzählungen' gegenüber beispielsweise Gedichten bevorzugt. Eigentlich wird die Kurzerzählung der längeren Erzählung vorgezogen.» Als 'beliebteste Publikationsform' nennt Camartin (1976: 270) die 'Kurzprosa'.

[24] Zur Förderung von Kinder- und Jugendliteratur durch die LR cfr. Camartin 1976: 268 f.

Die Förderung literarischer Produktion erfolgt zunächst auf der Ebene persönlicher Kontakte, als Versuch, jemanden zur Veröffentlichung vorhandener (oder supponierter) Manuskripte zu bewegen. Im Vorwort zu Bigna Montigels *Il signur svizzer* (Chasa Paterna Nr. 101) lesen wir: «... id es la prüma vouta ch'ella s'ha laschada persvader da publichar alch per rumantsch.»[25] Offizielle Stellen, wie der 'Post da teater da la Lia Rumantscha' oder die Redaktion der Zeitschrift *Litteratura* versuchen immer wieder durch Einladungen und Ausschreibungen literarischer Konkurrenzen zu neuen Texten zu kommen[26]. Als literaturkritische Institution, die durch die Verleihung literarischer Preise auch unmittelbar literaturfördernd wirkt, ist die vom romanischen Schriftstellerverband (USR) bestellte 'cumischiun litterara' zu nennen (cfr. Camartin 1976: 280). Der Behauptung R. H. Billigmeiers: «Im Gegensatz zu nicht romanischen Literaten kämpfen romanische Schriftsteller viel ausgeprägter um Preise und Auszeichnungen» (R. H. Billigmeier 1983: 340), widerspricht die Aussage von Selina Chönz, wonach jeder romanische Autor früher oder später mit einem Preis rechnen könne: «Ils scriptuors vegnan bunifichos cun premis cha pü u main minchün s'aspetta – tuot seguond» (S. Chönz 1985: 171)[27].

2.2. Vermittelnde Funktionen des 'Paratextes' (Titel, Widmung, Vorwort, Nachwort)

Oben (C.1.) wurden auffällige, vielen bündnerromanischen Texten gemeinsame Eigenschaften wie die moralisierende, belehrende Exemplifizierung von immergleichen 'Wahrheiten' mit den Berufen (Lehrer und

[25] «... es ist das erste Mal, dass sie sich hat dazu bewegen lassen, etwas auf romanisch zu publizieren ...»

[26] Als Redaktor von *Litteratura* gelingt es Camartin, 'falispa' (Margarita Uffer) zur Publikation zweier Texte aus ihrer Schublade zu bewegen. «Pertgei buca animar era auters da sfegliar en lur manuscrets da pli baul ed encurir quei che ha manteniu sia vusch tochen oz» («Warum nicht auch andere dazu animieren, in ihren alten Manuskripten zu blättern und das herauszusuchen, was seine Stimme bis heute behalten hat» (*Litteratura* 6/1, 1983: 77).

[27] «Die Schriftsteller werden mit Preisen entschädigt, die mehr oder weniger jeder erwartet – je nachdem.» Zur Kritik der Praxis der Literaturpreise in einem literarischen Text cfr. unten C.2.3.2. S. 668 f.

Pfarrer) und Biographien der Autoren in Zusammenhang gebracht. Hier soll der Zusammenhang zwischen Literatur und Gesellschaft innerhalb jener Übergangszone zwischen Text und Kontext studiert werden, die Genette als 'Paratext' bezeichnet. «Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public» (1987: 7). Dazu gehört die ganze graphische Aufmachung des Buches, dazu gehören Name des Autors, Titel, Widmung, Motto, Bemerkungen des Herausgebers, Vorwort, Nachwort, Anmerkungen; dazu gehören aber auch textbezogene Äusserungen des Autors in Interviews oder Briefen[28], die hier nicht berücksichtigt werden. Der Paratext vermittelt zwischen Text und Leserschaft, in einer «zone non seulement de transition, mais de *transaction:* lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur acceuil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés» (ibid. 8). Als «versant le plus socialisé de la pratique littéraire (l'organisation de son rapport au public)» (Genette 1987: 18) ist der Paratext eine Quelle auch literatursoziologisch interessanter Informationen.

1985 publiziert Gion Tscharner im Selbstverlag das kleinste romanische Buch (6,5 x 8,2 cm) mit dem Titel *Dadais*. Der Kommentar auf der letzten Seite macht klar, dass zwischen Format, Titel und Inhalt des Büchleins ein Zusammenhang besteht[29]. Das Format des Buches wird als motivierte symbolische Vorwegnahme der dadaistischen Verspieltheit dieser 'petits riens' ausgegeben. Die Tradition kennt einen Zusammenhang zwischen grossem Format und Ernsthaftigkeit. «A l'âge classique, les 'grands formats' in-quarto étaient réservés aux œuvres sérieuses . . .» (Genette 1987: 21).

[28] Cfr. Genettes Unterscheidung von 'Peritext' (innerer) und 'Epitext' (äusserer Paratext): 'paratexte = péritexte + épitexte' (1987: 11).

[29] «Dadais d'eiran da plü bod a) rolins, sclingiots, sclingins o brunzinöls; els vaivan impustüt da clingir ma stuvaivan eir esser bels; b) purtretins pels pitschens; üna sort pops; damaja alch simpel e modest. Quists duos elemaints vaina provà da realisar in quist il plü pitschen cudaschet rumantsch . . .» («Dadais, das waren früher a) kleine Glöckchen oder Schellen; sie mussten vor allem tönen, aber auch schön sein. b) Bildchen für die Kleinen; eine Art einfacher Zeichnungen; also etwas Einfaches und Bescheidenes. Diese beiden Bedingungen haben wir in diesem kleinsten romanischen Büchlein überhaupt zu erfüllen versucht . . .»)

Dass die **graphische Gestaltung** des Umschlags und allfällige Illustrationen im Text mit diesem interagieren und dadurch Lektüre und Interpretation sehr nachhaltig beeinflussen können, ist offensichtlich und entsprechend häufig thematisiert. Zu Felix Gigers *Ina sesiun egl uffiern* (1978) schreibt Camartin: «. . . es ist ein Totenbuch, schon in der äusseren Aufmachung einem sakralen Gegenstand nicht unähnlich. Diese Friedhofslyrik erlaubt sich eine über das bisher als vertretbar angesehene Mass hinausgehende Hermetik und ist darum gerade von den rätoromanischen Alleslesern mit mehr Kopfschütteln als Verständnis aufgenommen worden» (1981: 152 f.)[30].

Im Falle von Vic Hendrys Kurzgeschichten *Atras claus e clis* versucht der Herausgeber den Bezug der Umschlagszeichnung zu den Figuren der Texte mit dem Hinweis zu erklären, dass der Autor weder Nihilist noch Fatalist, sondern Christ sei. Und so «kann man auch die Umschlagszeichung verstehen»[31]. Dass auch eher nebensächlich scheinende Elemente der Umschlagsgestaltung für die Rezeption eines Werkes wichtig werden können, zeigt der folgende literaturhistorische Diskurs, der die vielfältige 'künstlerische Persönlichkeit' von Gion Deplazes an verschiedenen Photos des Autors auf dem Umschlag seiner Bücher ablesen will: «Auf der Innenseite der Umschläge von 'Passiun' und 'Sentupadas' finden sich zwei Photos des Autors, die beide den aufmerksamen und konzentrierten Beobachter zeigen, derjenige von 'Passiun' vielleicht mit einem meditativeren Einschlag, aber weniger in Gedanken als Toni Halter auf dem Umschlagphoto von 'Caumsura'. – Diesen beiden Photos von Gion Deplazes steht, als grosser Kontrast, das Umschlagsphoto von 'La scappada' gegenüber, das eine ganz andere Seite seiner künstlerischen Persönlichkeit zeigt, den Humoristen.»[32]

Der wichtigste **Illustrator** bündnerromanischer Literatur, der die Umschläge vieler Einzelwerke aller Idiome, aber auch ganzer Reihen

[30] Zu *Fastizis i'l vent* von D. Gaudenz (1990) schreibt Puorger Pestalozzi: «. . . ün cudesch chi invida a gnir tut in man, fingià pervi da sia cuverta ourdvart fina ed estetica chi fa pensar a la bellischma cullana dals cudeschs tas-chabels Insel» (1990: 226). Ein Beispiel für eine explizite Bezugnahme auf den Umschlag innerhalb des fiktiven Textes findet sich bei Klainguti 1988: 129.

[31] Cabalzar 1985: XII. Die Umschlagszeichnung stellt das Vaterhaus von Vic Hendry dar (dazu unten).

[32] Bezzola 1979: 577 (Original romanisch). Zum Autor-Photo der Umschlagsklappe cfr. Compagnon 1979: 336 f.

gestaltet hat, ist Alois Carigiet[33]. Der Wechsel von Carigiet-Umschlägen zu solchen von Künstlern wie Mathias Spescha, Jacques Guidon oder Konstant Könz mit teilweise nichtgegenständlichen Umschlagsgestaltungen fällt manchmal – längst nicht immer – mit einem entsprechenden 'Einbruch der Moderne' in den Texten zusammen (cfr. unten).

Zu den konstanten Elementen des Paratextes romanischer Bücher gehört der **Dank** an die Adresse der verschiedenen öffentlichen und privaten Institutionen, die das jeweilige Werk subventioniert haben (cfr. oben C.2.1.). «Ch'igl ei pusseivel dad offerir quest cudisch per in prezi mudest vein nus d'engraziar al sustegn da differentas varts: Pro Helvetia / Cantun Grischun / Banca cantunala dil Grischun / Romania / Fondo Cadonau / Ligia Romontscha» (Deplazes 1985: o. S.); ein Beispiel unter sehr vielen für die deutlich signalisierte Marktunfähigkeit eines romanischen Buches. Dass nicht subventionierte Editionen selten sind, dokumentieren entsprechende Angaben: «Quest cudisch vegn edius senza subsidis davart de nossas instituziuns culturalas» (Derungs 1988)[34]. Versuche, das bei den Kalendern verbreitete Prinzip einer Mitfinanzierung durch Werbung für die Edition von Lyrik zu übernehmen, zeigen, dass der lyrische Text vom ökonomischem Paratext (und Kontext) leicht gestört wird[35].

Die verhältnismässig häufigen Editionen im Selbstverlag und durch halbprofessionell arbeitende Institutionen haben zur Folge, dass

[33] Umschläge (z.T.auch Illustrationen) von Carigiet in: Toni Halter 1960, 1967, 1973, 1981 (BR 2834), 1989, Men Rauch 1975 (1941[1]), Schimun Vonmoos 1938, A. Peer 1974 (dazu Köhler 1985: 28), v. a. aber das berühmt gewordene Kinderbuch Chönz / Carigiet, *Uorsin* (1945, *Schellenursli)*. Von Carigiet sind die Titelseiten des *Tschespet (Tschespet* 26, 1947 – 30, 1951; 31, 1952, 40, 1961 und der Umschlag der Jubiläums-Ausgabe Nr. 50, 1977); ferner der Umschlag des Periodikums *Igl Ischi* (Ann. XXXII, 1946 – XXXVIII, 1951, XXXIX, 1953 – XLII, 1956, XLIV, 1958 – LVII / LVIII, 1971/72) und des *Calender Romontsch* (1960–1986).

[34] «Dieses Buch wird ohne Subventionen seitens unserer kulturellen Institutionen herausgegeben.» Cfr. oben C.2.1.

[35] Zur Werbung im *Chalender Ladin* cfr. oben C.2.1. Als Beispiel für die problematische Koexistenz von Lyrik und Werbung cfr. Peer 1980, wo sich 15 Seiten (rund ein Sechstel der insgesamt 88) Werbeinserate finden (6 Versicherungen, 3 Banken, 17 andere, darunter: Sandoz mit einem Zitat von O. Wilde und BBC mit einem Zitat von Mani Matter). Auf der vorletzten Seite: «Allen unseren Gönnern, die nicht erwähnt werden möchten, danken wir an dieser Stelle recht herzlich.»

die Anzahl der 'Umschlagseiten' und der entsprechenden Angaben (cfr. Genette 1987: 26–34) in romanischen Büchern sehr stark variieren. Indizien der zunehmenden Professionalisierung und damit auch Vereinheitlichung im romanischen Editionswesen sind die immer vollständiger werdenen Angaben betreffs Ort, Jahr, Redaktion, Lektorat, Copyright, andern Publikationen des Autors und nicht zuletzt die Kennzeichnung romanischer Bücher durch die ISBN-Nummer[36] (Desertina, Octopus).

Im folgenden einige Angaben zu Autoren**namen**, Werk**titel**, **Widmung**, **Motto** sowie den sehr vielfältigen Funktionen auktorialer oder editorialer **Vorworte** (und **Nachworte**).

Bei den Autorennamen verdient die **Pseudonymie** besondere Beachtung. Starobinski bemerkt dazu: «Lorsqu'un homme se masque ou se revêt d'un pseudonyme, nous nous sentons défiés. Cet homme se refuse à nous. Et en revanche nous voulons *savoir* . . .» (in: Genette 1987: 49). Die dem Versteckspiel des Pseudonyms eigene Dialektik zwischen Sich-Verstecken und Erkannt-Sein-Wollen findet in manchen Texten ihre Entsprechung in der durchsichtigen Verschleierung oder nur teilweisen Ersetzung besonders von Ortsnamen[37].

Eine Typologie der Pseudonyme wäre aufwendig – Genette spricht von 'taxinomie désespérément empirique' (1987: 50) – und wenig aufschlussreich. Häufig sind Pseudonyme, die Adelsnamen parodieren: **Barun da Racogna** / Robert Luzzi (cfr. Nays *Il barun da Muntatsch*, unten C.4.2.). Reto Caratsch publiziert seine *Renaschentscha dals Patagons* unter dem Pseudonym **Fortunat a Griatschouls** (1949), rezensiert sie selbst als **Giousch da Vallaint**, reagiert auf die eigene Rezension als **Murezzan Mucheda**, bis schliesslich Daniel Robbi unter dem Pseudonym **Giosué da las Agnas** die *Renaschentscha* be-

[36] Zur ISBN-Nummer cfr. Genette 1987: 29. Die romanischen Bücher sind unter der Erstzahl 3 registriert, die «Gruppennummer für Deutschland, Österreich und die Schweiz» (cfr. Hacker 1986[5]).

[37] Wie bei Pseudonymen finden sich auch bei den Ortsnamen Etymologisierungen: 'Itulandia' (Ilanz: A. Maissen), kleine Abweichungen: 'Rassana' (für: Russena), Val d'Anta (für: Val d'Assa), Luord (für: Zuort), alle in: Bardola C. e J. (o. J.), wo andere Namen, wie 'Piz Tschütta' unverändert sind. So liegt auch Men Rauchs 'Fallun' (in: 1923) am Inn. Metonymien, in Form von Flur- oder Quartiernamen für Dorfnamen, z. B. *La glieud da Schilana* (für Sent, bei B. Puorger), 'San Peder' (für Sent bei Cla Biert).

spricht[38]. Weitere Beispiele für dieses Muster sind **Martin de Lumerins** (Ambrosius Widmer) und **Gion de Crap Sais** (P. Flurin Maissen), letzteres zugleich ein Beispiel misslungener literarischer Geheimniskrämerei[39].

Andere Pseudonyme spielen mit der etymologischen Bedeutung des Namens: **N. U. Spigna** (Eduard Bezzola: 'betschla' – 'nuspigna'), mit der Segmentierung des Vornamens: **P. J. Dérin** (Peider Lansel, Peiderin), mit dem Anagramm: **G. Krum** (T. Murk), mit dem Konnotator 'fremdländisch': **Cara Ibi** (Janett Barblan). Manchmal wird, wie im Falle von **Gian Belsch** (Albert Wihler), ein deutscher durch einen romanisch klingenden Namen ersetzt. In der Zeitschrift *Litteratura* fällt die Häufigkeit **weiblicher Pseudonyme**[40] auf: **FALISPA** (Margaritta Uffer), **Isa Bela** (Antonia Sonder), **Ruth, Dunna Laetizia, Rica, Carla D., Alberta, Mia, MELANIA** (Tresa Rüthers-Seeli). Mit dem Text, den sie zeichnen, interagieren Pseudonyme wie **Jon Nüvlitsch Datschelmuond** (Jon Nuotclà, Briefe von einem andern Planeten) und **Fortunat a Griatschouls,** mit dem Caratsch auch seinen eigenen Namen in das Travestie-Prinzip der *Renaschentscha* einbezieht. In dieser auf die Erkennbarkeit des Gemeinten bedachten, satirischen Travestie wird auch die Praxis des Pseudonymats als solche parodiert. Im Jahr 1948 publizieren Eugen Faccetti und Domenica Messmer einen Text (cfr. BR 2307) unter dem Pseudonym **Stredin Stredella.** Im Kapitel 'Sü per las pichardellas' der *Renaschentscha dals Patagons* treffen wir auf eine

[38] Cfr. Ramming 1990: 50. Giousch da Vallaint: Pseudonym Caratschs bei der Selbstrezension *Patagons e Grischs*, F. L. Jhg. XI, Nr. 7; 24.1.1950 (Ramming 1990: 75–77); Murezzan Mucheda, *Per fer la vaira Lia* in: F. L. Jhg. XI, nr. 9, 31.1.1950 (Ramming 1990: 77 f.); Giosué da las Agnas (Daniel Robbi): Rezension der *Renaschentscha* in: F. L. Jhg. XI, nr. 12, 10.2.1950 (Ramming 1990: 78 f.).

[39] In der Einleitung des *Tschespet* 47, 1970 wird dem Leser mitgeteilt, die Nummer erscheine verspätet, weil die Redaktion gezögert habe, einen pseudonymen Text zu publizieren (cfr. G. A. Manetsch 1970: V). Der Autor habe nur 'unter der Bedingung, dass sein Name geheim bleibe' (ibid.), in die Veröffentlichung eingewilligt. 1986 erscheint die *Bibliografia Retorumantscha* mit der Auflösung des Rätsels: Tschespet nr. 47: Maissen, Flurin. *Ils de Palasecca* . . .

[40] Nicht notwendigerweise von Autorinnen gebraucht. Allerdings ist mir nur ein einziger Fall von Pseudonym-Geschlechtswechsel bekannt: Gian Girun (Ursina Clavuot-Geer cfr. Bezzola 1979: 483 f.). Cfr. Parli 1990: 16, die u. a. mehrere Pseudonyme des Chardun-Redaktors Jacques Guidon aufzählt: Gian d'Urtatsch, Zaccaria Pavruogn, Q.S.E., R.M.-et, Gion Peider P., J. S. Schwartz.

groteske Janus-Zwitter-Figur mit drei Beinen, vier Armen, einem Kopf, zwei Nasen und einem aus männlichen und weiblichen Kleidern zusammengesetzten Kostüm. «. . . que d'eira Stredin Stredella ed üngün oter, propi el in pel ed ossa. Per la prüma vouta in sa vita s'exponiva'l persunelmaing als sguards indiscrets dal public» (ed. 1983: 60)[41]. Eine junge Frau will es wissen: «'Mieu signur, a vo la tuna ch'El saja il misterius sar Stredin Stredella. Vezza'L cu cha tuots aint il cortegi, e perfin las chevras volvan boundragiusamaing las testas?' | 'Haj, in mia vschinaincha tuots haun uschaja fat istorgias ch'aja dess gnigr a kista demonstraziun. Uschaja d'he a la fin cedieu, impè da rester ün prux anonimus u pütost ün pseudonimus, seguond mias prümas intenziuns'» (ibid.)[42]. Die junge Frau erkennt Stredin Stredella an seinem markanten Dorfdialekt (cfr. ibid. 61), die Dorfgemeinschaft drängt ihn aus der Anonymität: in kleinräumigen Verhältnissen wird das Versteckspiel des Pseudonyms wegen seiner allzu einfachen Entlarvung leicht zur Parodie seiner selbst. Und doch kann der Gebrauch eines Pseudonyms gerade in diesen kleinräumigen Verhältnissen nicht einfach als eitles Versteckspiel oder Indiz der Angst, für einen Text die Verantwortung zu übernehmen, abgetan werden. Er muss auch als Versuch gewertet werden, die Aufmerksamkeit des Lesers vom ihm bekannten Autor auf den Text zu lenken, die literarische Kommunikation aus derjenigen des Alltags herauszulösen. «De toute évidence, le pseudonyme est déjà une activité poétique, et quelque chose comme une œuvre. Si vous savez changer de nom, vous savez écrire» (Genette 1987: 53).

Für den **Titel** unterscheidet Genette vier verschiedene teilweise ineinander übergreifende Funktionen: 'la fonction de désignation, ou d'identification', 'la fonction descriptive, elle-même thématique, rhématique, mixte ou ambigue', 'la fonction connotative attachée à la

[41] «. . . das war Stredin Stredella und kein anderer, wirklich er mit Haut und Knochen. Zum ersten Mal in seinem Leben setzte er sich persönlich den indiskreten Blicken des Publikums aus.» Cfr. das Gedicht *Stradin Stradella* in: Men Rauch 1953: 27, «Da Stradin e da Stradella / füss da dir ün lung roman. / Ella porta murinella / el giabana da plavan» (Vv. 1–4).

[42] «'Mein Herr, es geht das Gerücht, Sie seien der geheimnisvolle Herr Stredin Stredella. Sehen Sie, wie alle im Umzug, sogar die Ziegen, neugierig die Köpfe wenden?' | 'Ja, in meinem Dorf haben alle solche Geschichten gemacht, damit ich an dieser Demonstration teilnehme. So habe ich schlussendlich nachgegeben, statt ein zahmer Anonymus oder eher ein Pseudonymus zu bleiben, wie es meinen ursprünglichen Absichten entsprach.'»

deuxième', 'la fonction dite séductive' (1987: 88 f.)[43]. Toni Halter hebt die stabilisierende Funktion hervor, die ein frühzeitig feststehender Titel während des Schreibens übernimmt. «Bien sch'ins sa ad uras tgei che succeda alla fin. Ins evitescha faulsas intonaziuns e vias puleinas. En connex culla finiziun stat il tetel. Anflar in bien tetel ei cass da cletg e decisiv per igl esit dil cudisch» (1985: 34)[44].

Das Verhältnis der 'thematischen' Titel (cfr. 1987: 78) zum 'Inhalt' der Texte ist eigentlich nur aufgrund einer Interpretation des ganzen Textes und damit nur im Einzelfall zu bestimmen. Dies gilt auch für die 'wörtlichen' Titel, «. . . qui désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre» (Genette 1987: 78). So ist der thematische Titel *La müdada* zwar eine der kürzesten und besten Inhaltsparaphrasen dieses Romans von Cla Biert, doch erhält die Frage nach Subjekt und Art dieses Wandels so viele Antworten, wie Interpretationen dieses Textes denkbar sind[45]. Andere thematische Titel wie A. Peers *La ruina da Plür* (1982), O. Peers *Nozzas d'inviern* (1988) oder A. Ballettas *Errur e reconciliaziun* (ed. 1948) nehmen zentrale narrative Funktionen des Textes vorweg und verändern damit vor allem das Verhältnis zwischen Spannungserzeugung und Spannungsauflösung[46]. Besonders im Falle von novellistischen und anekdotischen Texten erscheint im Titel häufig ein mit den zentralen Handlungen metonymisch verbundener Gegenstand: Caflischs *La püpa da Napuliun* (1978: 14), Vonmoos' *La s-charsella dadaint*, *Las chotschas d'pel da Not Rasdür*, *La daintadüra da barba Lurench*, Jon Nuotclàs *L'öv dal ravarenda*. Sehr häufig steht als Titel der Name der damit als Hauptperson be-

[43] Cfr. G. Klainguti, der den Titel als «spezcha da recapitulaziun u insè precapitulaziun da l'istorgia» (1991: 12) kritisiert. Als Funktionen werden unterschieden: «. . . separer ün'istorgia da la prosma . . . der ün nom a l'ouvra . . . trer l'attenziun, il buonder . . .» (ibid.).

[44] «Gut, wenn man rechtzeitig weiss, was am Schluss geschieht. Man vermeidet falsche Akzente und Irrwege. Im Zusammenhang mit dem Ende steht der Titel. Einen guten Titel zu finden ist ein Glücksfall und für den Ausgang des Buches entscheidend.» «Il faut un titre, parce que le titre est cette sorte de drapeau vers lequel on se dirige; le but qu'il faut atteindre, c'est expliquer le titre» (Giono; cfr. Genette 1987: 65).

[45] Cfr. dazu unten C.4.2. (Beispiel 3).

[46] In bezug auf O. Peer (1988) spricht K. Widmer von der «vom Titel in Aussicht gestellten Erfüllung» (1988: 97). Cfr. Genette 1987: 78, Klainguti 1991: 12. Zur Verlagerung der Aufmerksamkeit von der Handlung auf ihre Darstellung in Texten A. Peers cfr. Köhler 1985: 60 f.

stimmten Figur des Textes: Töndury-Pedottis *Valeria* (1926), Fontanas *Sidonia Caplazi* (1932), Pults *Papparin* (1954), Klaingutis *Gian Sulvèr* (1977), Deplazes' *Marlengia* (1980), Tuors *Giacumbert Nau* (1988), O. Peers *Eva* (1980), *Il grond Corradi* (1990). Neben dem Namen (oder an dessen Statt) finden sich häufig Angaben zum Beruf, zum sozialen Status, zu bestimmten Attributen oder Charaktereigenschaften der Hauptfigur: Fontanas *Mistral Gion Flury,* Stupans *Il sonch Flurin* (1976), Tina Truog-Saluz' *Bapsegner testard* (1949), Caratschs *Il commissari dalla cravata verda* (1952), Hendrys *Il fegl dil anticrist* (1967). Durch Synekdoche und Metonymie mit der Handlung verbunden sind Ortsnamen-Titel wie Murks *Spinai* (1944) oder Halters *Caumsura* (1967)[47]. Das häufige Auftreten von Ortsnamen als Attribut des Helden konnotiert Archaizität, Adel, aber auch den Sagencharakter des Erzählten. Halters *Culan da Crestaulta* (1955[1]), *Il cavalè della Greina* (1960) oder Hendrys *Pieder de Pultengia* (1964) haben damit auch einen rhematischen Aspekt, der die Texte als 'historische Romane' oder 'Bearbeitungen von Sagen' ankündigt.

Eigentlich **metaphorische Titel** finden sich vorwiegend bei Textsammlungen oder Schriftenreihen, was sich aus der Notwendigkeit erklärt, einen vom einzelnen Text unabhängigen und zugleich alle sich unterordnenden gemeinsamen Nenner zu finden. Die beiden ältesten und wichtigsten Reihen, die vor allem Erzählungen publizieren, tragen die Titel *Nies Tschespet (Unser Boden* [1921] surselvisch) und *Chasa Paterna* (*Vaterhaus* [1920] ladinisch)[48]. Für die Entwicklung des *Tschespet* von der heimatliterarischen Volksbuch- zur modernen Belletristik-Reihe mit einem anachronistischen Titel ist die Weglassung des Untertitels 'cudischets per il pievel'[49] symptomatisch. Als erste Nummer des neuen, auch äusserlich veränderten *Tschespet*[50] erscheint mit Theo Candinas'

[47] Cfr. oben A.2.1.2. Zum Flurnamen-Titel cfr. Arpagaus 1983 (I): 15.

[48] *Casa paterna* ist auch der Sammeltitel für die ersten 13 Texte von Tschespet 43, 1964. Es ist der Titel des ersten Textes von Sialm (1964: 1–6), in dem alle Konnotationen dieses Topos versammelt sind und erklärt werden.

[49] «Büchlein für das Volk.» Tschespet 1, 1921 – 47, 1970.

[50] Es ändert sich das Format, der erstmals nur am Rücken grüne Band erhält einen von Mathias Spescha illustrierten Umschlag, dessen nichtgegenständliches Motiv sich vom Carigiet-Signet (cfr. Tschespet 26, 1947 – 31, 1952, 40, 1961) sehr deutlich unterscheidet. Es wechselt auch der Redaktor: von G. A. Manetsch zu Pieder Simeon.

Historias da Gion Barlac (48, 1975) einer der innovativsten Texte der neueren bündnerromanischen Literatur, die sich schwer in die Reihe der 'Volksbücher' einreihen liessen. Die veralteten Titel der beiden Reihen werden dann wieder signifikant, wenn sie im entsprechenden Werk-Titel eine deutliche Entsprechung finden. *Saung grischun / Bündnerblut* (Carnot); *Schiember grischun / Bündner Arve* (Sialm); *Paun casa / Hausbrot* (Deplazes), *Da nies arcun / Aus unserer Truhe* (Sammelband), *Nusautri / Unsereiner* (Gadola) sind solche Werktitel, die den Reihentitel *Nies Tschespet* reaktualisieren. Dasselbe gilt für Titel wie *O düra, chera patria / Du harte, liebe Heimat* (Cloetta), *Per tai mia patria / Für dich meine Heimat* (Wieser), *Da nossas varts / In unseren Landen* (A. Peer), die in der *Chasa Paterna* veröffentlicht sind. Wer eines dieser Bücher, ohne über weitere Informationen zu verfügen, in die Hand bekommt, muss nach Werk- und Reihentitel auf typisch volks- und heimatliterarische Texte schliessen. Auf dem Umschlag von *Nies Tschespet* 57 (1985) ist, wie Redaktor Cabalzar in seiner Einführung (S. IX) erklärt, das Vaterhaus des Autors Vic Hendry abgebildet. Der Titel der ersten Kurzgeschichte lautet: 'Jeu sun da Tujetsch' ('Ich komme aus dem Tujetsch'). Umschlag, Reihentitel, Kommentar zum Umschlag und Texttitel bereiten hier den Leser bis zum Überdruss auf das Thema 'Herkunft' vor.

Häufig sind die mit Pflanzen- und Erntemetaphern operierenden Titel, in denen die Ambiguität zwischen thematischer und rhematischer Funktion deutlich wird, aber auch das von Roland Barthes am Mythos veranschaulichte Hin und Her zwischen Zeichen und Gegenstand[51]. Cla Biert, *Fain manü*, Cadotsch-Thöni, *Fultscheidas e raschladas*, G. Deplazes (Hrsg.), *Spigias da nies èr. Cuort cumpendi della litteratura renana.* Zwar dominiert in diesen Titeln eindeutig die rhematische Funktion ('Fain manü' ist eher eine metaphorische Beschreibung der Texte als kurze, leicht bewältigbare, 'duftige'[52] als ein thematisches Stichwort), doch erlaubt die Metapher immer auch eine thematische Verbindung zwischen Titel und Inhalt. Die verwirrende Mehrdeutigkeit eines sol-

[51] Cfr. Sialms Erläuterung des Symbolwertes der 'Arve' von *Schiember grischun*, die nicht die Wortbedeutung analysiert, sondern vom Arvenholz als Material ausgeht. «. . . acculé à dévoiler ou à liquider le concept, il (le mythe C. R.) va la naturaliser» (Barthes 1957: 215).

[52] Im Vorwort wünscht sich J. C. Arquint: «Cha'l **savurus** 'Fain manü' chatta bun'accoglientscha!» («Dass das **duftige** 'Bergheu' gute Aufnahme finde!»)

chen Titels zeigen Toni Halters Erklärungen zu seinem *Fein selvadi (Wildheu):* «Cun fein san ins far buordis, ponns e zuffens. Zatgei semegliont ei mia ediziun presenta. Jeu hai rischlau il fein cuort sillas palas da miu mund litterar e strenschiu el denter dus cantuns. Per ch'el mondi buc a piarder. *Fein selvadi* ei il tetel collectiv per in diember texts da tempra novellista e raquintativa. Ei setracta per la plipart da creaziuns spontanas, . . . Ch'ellas vessien da star in di en retscha ina sper l'autra, era buca previu. Il tetel che leventa l'imaginaziun dil tschenghel teiss e strebel, viults al sulegl, ha forsa breigia da corrispunder a mintga 'historia' da quest cudisch; ei para a mi ch'el seigi denton significativs per tut mia scrivida» (1975[3]: 5)[53].

Die 'fonction connotative' steht bei vielen Titeln im Vordergrund, die mit Lautfiguren (Alliteration, Assonanz, Paronomasie, Reim) arbeiten. Sie finden sich häufig bei den populären Schwänken Guglielm Gadolas: *Il taur dil Toni Tin*, *Sur Tin da Runcalin*, *In vitalezi cun in vezi*, *Oz partan ei si prada petschna*, *Birribec e Barbapic*. Etwas weniger deutliche Beispiele finden sich in Titeln ernster Texte wie Vic Hendrys *Atras claus e clis* oder Toni Halters *Culan de Crestaulta*.

Für die 'fonction dite séductive' (Genette 1987: 87) des Titels sind romanische Beispiele nicht ganz leicht zu finden. Möglicherweise hängt das deutliche Vorherrschen einfacher thematischer oder 'mythischer' Titel ohne rätselhafte oder lockende, anzügliche Komponenten auch mit dem geringeren Druck zusammen, den der Markt auf die subventionierte Kleinliteratur ausübt. Immerhin gibt es Beispiele ironischer Titel, entweder als Antithese zum Thema: A. Peer, *Üna daman sco ün'otra* (1961) *(Ein Morgen wie andere* [1974], wo mit dem Selbst-

[53] «Wildheu lässt sich in Bündel, in grössere oder kleinere Heublachen zusammenschnüren. Etwas ähnliches ist die vorliegende Ausgabe. Ich habe das kurze Heu auf den Steilhängen meiner literarischen Welt zusammengerecht und es zwischen zwei Enden zusammengedrückt. Damit es nicht verlorengehe. *Fein selvadi* ist ein kollektiver Titel für eine Anzahl novellistischer und erzählender Texte. Es handelt sich zum grossen Teil um spontane Erzeugnisse . . . Dass sie eines Tages an einer Reihe nebeneinanderstehen sollten, war nicht vorgesehen. Der Titel, der die Vorstellung einer kargen, abschüssigen, der Sonne zugewandten Rasenbank erweckt, hat vielleicht Mühe, allen 'Geschichten' dieses Buches zu entsprechen; mir scheint er aber signifikant für mein ganzes Schreiben.» Cfr. P. Cadotsch / G. P. Thöni, *Fultscheidas e raschladas* (1983), als Sammeltitel von Erzählungen, deren thematischer Schwerpunkt als 'Aus fremden Ländern' zu umreissen wäre. Cfr. auch Genette 'Commentaire du titre' (1987: 198–200).

mord eines Dienstkameraden gerade ein ausserordentliches Ereignis thematisch im Zentrum steht, oder als zitierende Anspielung wie im folgenden (rhematischen) Untertitel: *Giacumbert Nau,* **cudisch e remarcas da sia veta menada messas giu da Leo Tuor**[54]. Als Beispiele zitierter Titel lassen sich Silvio Camenischs *Smaledetta primavera* (1986)[55] und *Metamorfosas Las pintgas metamorfosas els temps dallas grondas murias* (1989) nennen. Titel und Titelphoto von *Smaledetta primavera* können als Beispiel für die 'fonction séductive' des Titels genannt werden. Wie irreleitend die Suggestionen eines Titels sein können, zeigt der folgende Kommentar zu Deplazes' *Levzas petras (Bittere Lippen* cfr. B.2.6.). «'Bittere Lippen', von Gion Deplazes. 'Bittere Lippen'? Ein Titel, der jeden 'Silva'- oder 'Bastei'-Roman zum ungeschlagenen Best-Seller der vereinigten Bahnhofkioske machen würde!» (Altwegg, *T. A.* 14.12.1976). Ob sich Deplazes' Novelle auch deshalb so gut verkauft hat, ist nicht zu eruieren; dass Titel aber Kaufverhalten und Leseerwartung beeinflussen, ist durch diese Aussage wohl genügend belegt.

Zum Schluss noch Andri Peers satirische Beschreibung der Faszination, die Buchtitel auf Giosuè Vanzaira ausüben, der nach seinem Entschluss, Dichter zu werden, einen Laden betritt, um sich mit Papier einzudecken: «Ed intant dà'l via ün'ögliada colleghiala aint illa vaidrina ingio chi stan divers cudeschs in parada; romans cun bellas cuvertas culuridas, e tituls chi impromettan bain. 'Der Klosterjäger', 'Atomstation', 'Billard um halb zehn', legia'l. Haihai, il titul, quai ais eir darcheu üna dumonda spinusa. Mo laschain quai per intant. 'Il taglialaina inamurà', nu füss mal, t'il vaja tuottavia per cheu. 'L'aeroplan sül prà da faira', füss alch actual, o 'L'auto da posta cun cornas'? Quai

[54] «Giacumbert Nau, Buch und Bemerkungen zu seinem Leben zu Papier gebracht von Leo Tuor.» Eine ironische Konnotation von 'Archaizität' erhält dieser Titel durch die Ähnlichkeit mit berühmten Titeln à la: «The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentleman», der seinerseits als Parodie der Heiligenviten ('Vita e miracoli . . .') gelesen werden kann. Ein Beispiel für einen 'barocken Titel' nennt Deplazes: «In bocca d'luf, raquints e burlas da chatscha in ot trafögls cun poems al lectur, per cumanzar e per glivrar da Men Rauch» (1991: 357).

[55] Die Quelle des Zitats wird im Text angegeben: «Musica da cassetta. Loretta Goggi conta sia Maledetta primavera ferton ch'igl auto va cun nus» (1986: 83). Der Titel ist im Text mehrmals wiederaufgenommen: S. 1, 3, 20, 27. Das Zitieren von Buch-, Film- und Musiktiteln gehört zu den Stilemen Camenischs (cfr. 1986: 4, 5, 50, 58 f. 63, 80 f., 87).

vess üna savur da tarabla . . . El vezza fingià eir seis cudesch tanter ils bestsellers aint . . .» (68)[56].

Die **Widmung**, bis ins 19. Jahrhundert eine wichtige Quelle zum Studium der gesellschaftlichen Funktion von Literatur und ihrer Abhängigkeit von politischer Macht[57], ist in ihrer modernen Kurzform ('Für X') weit weniger aussagekräftig. 'Per Claudia' (Camenisch 1984; aus dem Vorwort weiss der Leser, dass es sich um die Gattin des Autors handelt), 'Per Leonard Caduff' (Cadruvi 1989), 'A meis magisters' (D. Gaudenz 1983): Eltern, Gattin, Dichterkollegen, Lehrer gehören zu den bevorzugten Adressaten dieser modernen Widmung, die sich sogar aufs Pronomen beschränken kann: 'Per Tei' (Rüthers-Seeli 1987). Was trotz aller Reduktion bleibt, ist die Überlagerung zweier Kommunikations-Akte in der Widmung: «. . . il y a toujours une ambiguïté dans la destination d'une dédicace d'œuvre, qui vise toujours au moins deux destinataires: le dédicataire, bien sûr, mais aussi le lecteur, puisqu'il s'agit d'un acte public dont le lecteur est en quelque sorte pris à témoin» (Genette 1987: 126). Der Leser wird also zum Zeugen einer Beziehung zwischen dem Autor und einem Dritten, eine Beziehung, die früher vor allem ökonomischer, heute eher persönlicher Art ist. Entscheidend ist, dass der Adressat der Widmung damit eine Art 'Patronat' des Werkes übernimmt. «'Pour Untel' comporte toujours une part de 'Par Untel'. Le dédicataire est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, **volens nolens**, un peu son soutien,

[56] «Und inzwischen wirft er einen kollegialen Blick in die Vitrine, wo einige Bücher ausgestellt sind; Romane mit schönen farbigen Umschlägen und vielversprechenden Titeln. 'Der Klosterjäger', 'Atomstation', 'Billard um halb zehn', liest er. Jaja, der Titel, das ist auch wieder eine heikle Frage. Aber lassen wir das vorläufig. 'Der verliebte Holzfäller', wäre nicht schlecht, so geht es ihm trotzdem durch den Kopf. 'Das Flugzeug auf dem Marktplatz', wäre etwas aktuelles, oder 'Das gehörnte Postauto'? Das hätte etwas Sagenhaftes . . . Er sieht schon sein Buch mitten unter den Bestsellern . . .» (In: 1961: 67–69)

[57] Mit Bezug auf C. Riolas *Trommeta spirituala* (1709) spricht Mathieu von «. . . der vorangestellten Widmung, welche das Buch in seinen aktuellen sozialen Rahmen einfügte. Die Widmungen des bündnerischen Ancien Régime gaben meist in feiner Weise Auskunft über die Abhängigkeitsverhältnisse der Autoren, ja sie gehören zu den zugänglichsten Quellen, mit denen wir die Sprache des Klientelwesens studieren können» (1991: 133). «Ce qui tend à disparaître au début du XIX^{e} siècle, ce sont donc deux traits à la fois, évidemment liés: la fonction sociale la plus directe (économique) de la dédicace, et sa forme développée d'épître élogieuse» (Genette 1987: 116 f.).

et donc sa participation» (Genette 1987: 127). Bei dokumentaristisch-historischer Belletristik können Adressat der Widmung und im Text vorkommende Person(en) zusammenfallen, womit der Adressat zum Zeugen der Authentizität des Beschriebenen wird: A. Maissens *Mia resgia* (1987) trägt die Widmung: 'Alla memoria de miu bab ed als vegls resgiaders' ('Dem Andenken meines Vaters und den alten Sägereiarbeitern'). Der Landarzt Men Gaudenz widmet seine *Algordanzas (Erinnerungen)* einem ihm offensichtlich bestens vertrauten Publikum: «Quist cudesch es dedichà in prüma lingia a meis char pövelet rumantsch, als paurs, als lavuraints, als baps, a las mammas ed als uffants» (1979)[58]. Die Widmung begleitet die autobiographischen Geschichten zu denjenigen zurück, die sie mitproduziert haben und präsentiert das Werk als Geschenk des Arztes an seine ehemaligen Kunden, womit jede kritische Bemerkung zum Text als schnöde Undankbarkeit erscheinen muss[59]. Der durch die Widmung vorerst ausgegrenzte Leser wird dann zum Ersatz-Adressaten, wenn der 'Dedicataire' das Werk mit der allergrössten Wahrscheinlichkeit nicht zu sehen bekommt oder nicht lesen kann. So im Falle von Dumeni Capeders *La porta dalla libertad?*, einem Roman, der den unzähligen Flüchtlingen auf dieser Welt gewidmet ist: «Quei cudisch ei dedicaus als nundumbreivels fugitivs che giran sur nies planet. Ch'els possien passar in di sur la sava dalla porta dalla libertad!» (1984: 1)[60] Schliesslich muss die Möglichkeit einer ironischen Widmung erwähnt werden, die Widmung an den Gegner, die Widmung als Beschimpfung, als Fluch. Am Ende von Leo Tuors *Giacumbert Nau*

58 «Dieses Büchlein ist in erster Linie meinem lieben romanischen Völklein gewidmet, den Bauern, den Arbeitern, den Vätern, den Müttern und den Kindern», cfr. oben C.1.1.1. S. 523. 'A Vus aunc che essas ils Retoromans' ('Euch, die Ihr noch die Rätoromanen seid') widmet schon F. Camathias sein Epos *Ils Retoromans* (1900^1, cfr. 1971: 99).

59 «Quist cudesch da docter Men Gaudenz es ün vaira regal» («Dieses Buch von Doktor Men Gaudenz ist ein wirkliches Geschenk»), so Jon Pult in seiner Einleitung (S. 7). Die Beschreibung der Entstehung des Buches als Transkription von Tonbandaufnahmen («Algordanzas da Men Gaudenz. Scrittas giò dal bindè acustic tras Ernesta Mayer e corretas da meis frar, rav. J. U. Gaudenz») hebt seinen volkskundlichen Charakter hervor.

60 «Dieses Buch ist den unzähligen Flüchtlingen gewidmet, die auf unserer Erde herumirren. Mögen sie eines Tages über die Schwelle der Freiheitspforte treten.» Cfr. die Widmung von Caflischs *Travers*: 'Raquint istoric dedicho a ma **vschinauncha** patria' ('Historische Erzählung, meinem Heimat**dorf** gewidmet' (1944, Hervorhebung C. R).

(1988) ist zu lesen: «Quei cudisch ei dedicaus a quels che han vendiu nossas vals ed a quels che vendan oz ellas. Els seigien smaledi.»[61]

Vor dem Vorwort oder zwischen Titel und Text findet sich manchmal ein **Motto** ('épigraphe'), das verschiedene Funktionen des Vorwortes vorwegnehmen und in sich vereinigen kann[62]. Die häufigste Bezugsquelle für ein Motto ist selbstverständlich die Bibel. Das biblische Zitat macht den erzählenden Text zum Ort der Aktualisierung und Veranschaulichung einer unbestreitbaren Wahrheit, zum Exemplum. Vonmoos' *Il corn da puolvra dad Abraham* (1938) steht unter dem Motto: 'Vus avais dabsögn da pazienza' (S. 7), das am Ende des Textes vervollständigt und als Bibelzitat gekennzeichnet wird (S. 11). Das Verhältnis zwischen Sentenz (Motto) und Exemplifizierung (Text) wiederholt sich hier innerhalb des Textes: an die einleitende Erörterung über die Geduld (S. 7–9) schliesst sich die 'Illustration' an: «Per nu far massa lung vögl far menziun be dad ün fat chi illustrescha que» (S. 9)[63]. In neuerer Zeit werden Bibelzitate zunehmend von Zitaten aus Texten berühmter Schriftsteller verdrängt. Das Motto von Camenischs *Metamorfosas* (1989): «El fuva denton seschaus empalar da sia perschuasiun ch'ils carstgauns neschien buc adina quei di cura che lur mummas partureschien els, biaronz che la veta sforzi els da parturir sesez aunc ina ni aunc pliras gadas. Gabriel García Márquez, scribent dalla Columbia»[64] hat die doppelte Funktion einer Erläuterung des Werktitels und einer

61 «Dieses Buch ist jenen gewidmet, die unsere Täler verkauft haben und jenen, die sie heute verkaufen. Sei seien verflucht.»

62 Vom 'épigraphe' als 'condensé de la préface' spricht Compagnon (1979: 337), der das Motto als Symbol, Indiz, Ikon, und 'Image' analysiert. Genette unterscheidet 3 verschiedene Funktionen des Mottos: '. . . une fonction de commentaire . . . non du texte mais du *titre*' (1987: 145); '. . . un commentaire du texte, dont elle précise ou souligne indirectement la signification . . .' (146); '. . . l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte' (147).

63 Motto: 'Ihr braucht Geduld'. / «Um es nicht zu lange zu machen, will ich nur eine Begebenheit erwähnen, die dies illustriert.» Weitere Texte mit biblischem Motto: F. Darms, *Il meister dalla spada* (1986: 136), Gian Fontana, *Crappa-grossa*, (1971: 86; cfr. ibid. 345, wo ein Sprichwort als Motto fungiert).

64 «Er hatte sich jedoch von seiner Überzeugung leiten lassen, dass die Menschen nicht immer an dem Tag geboren werden, am dem ihre Mütter sie zur Welt bringen, sondern dass das Leben sie vielmehr zwinge, sich selbst noch ein oder mehrere Male zur Welt zu bringen. Gabriel García Márquez, kolumbianischer Schriftsteller.»

vorweggenommenen, minimalen Inhaltsparaphrase der Texte. Für die 'Modernität' eines Mottos ist die Frage, ob die Quelle zeitgenössisch ist oder nicht allerdings von geringer Bedeutung. Wichtiger ist das Verhältnis zwischen Motto und Text, die Frage, ob dieses offensichtlich ist oder, als rätselhaftes, dem Leser eine grössere Interpretationsleistung abverlangt (cfr. Genette 1987: 146). Leo Tuors *Giacumbert Nau* (1988: 5) hat eine 'Volksweisheit' zum Motto: «In che nescha sin quatertempras / empren bia pli tgunsch en scola / e pli tard vesa el spérts, / strias e barlots»[65], ein Motto, das mit dem Text einen nicht abschliessbaren Dialog eröffnet. Einen schwer genauer zu umschreibenden Zwischenbereich zwischen Motto und gereimtem poetologischem Programm nimmt das Einleitungsgedicht zu Carnots *Historia dil Gieri Genatsch* (1929) ein, das vor allem auch die Polemik mit dem berühmten Roman von C. F. Meyer eröffnet[66].

Die sehr verschieden benannten **Vorworte** (Pream, Editorial, Sin via, Al lectur) geben dem Autor oder Herausgeber Gelegenheit, den Kontakt zwischen Text und Leser herzustellen und nach Möglichkeit zu beeinflussen. Die zentrale Funktion des Vorwortes, 'd'assurer au texte une bonne lecture' (Genette 1987: 183), liegt in der Beantwortung der beiden Fragen, **warum** und **wie** der Text gelesen werden soll[67]. Die sehr viel selteneren **Nachworte** (Accumpagnamaint, Epilog) richten sich nicht mehr an den potentiellen, sondern an den effektiven Leser und können nur noch eine 'fonction curative, ou corrective' (Genette 1987: 220) übernehmen.

Zuerst das Beispiel eines Nachwortes, in dem sich Artur Caflisch bei seinen Lesern über seine Nicht-Leser und den bündnerromanischen Literaturbetrieb beklagt: «Mia musa ho chatto interess in Italia, in America, i'l Mexico, in California, inua cha ella quinta da nossa favella,

---

65 «Wer auf Quatember geboren wird, lernt viel leichter in der Schule und später sieht er Geister, Hexen und ihre Tänze» (cfr. *Chrestomathie* II, 625, nr. 12).

66 Cfr. oben B.3. S. 493.

67 Cfr. Genette 'L'instance préfacielle' (1987: 150–181), 'Les fonctions de la préface originale' (182–218), 'Autres préfaces, autres fonctions' (219–270). Zur Frage: '**Warum?**': 'Importance' (184 ff.), 'Nouveauté, tradition' (186), 'Unité' (186 ff.), 'Veridicité' (191 f.), 'Paratonnerres' (192 ff.). Zur Frage: '**Wie?**': 'Génèse' (195 f.), 'Choix d'un public' (197 f.), 'Commentaire du titre' (198 f.), 'Contrat de fiction' (200 f.), 'Ordre de lecture' (202 f.), 'Indications de contexte' (203 ff.), 'Déclaration d'intention' (205 ff.), 'Définitions génériques' (208 ff.), 'Esquives' (213 ff.). Zu den 'préfaces allographes' ibid. 242–253.

tradütta in tschinch linguas estras ed in lingua vivainta sün bindè, la'm ho purto onur academica, item tuot, be na arcunschentscha da vart rumauntscha, usche cha mia musa in quist bel vstieu am custet eir auncha ampels sacrifizis materiels. Ma cun que d'heja da l'otra vart eir pudieu salver ma liberted e dignited da scriptur. Scu dappertuot i'l muond eir noss rumauntschs apaina tschernieus in qualche postet as resaintan cul monopol spirituel sur tout que chi passa, chi sentind dovairs politics, chi obligs vers la 'baselgia' e chi in interess persunels. Intaunt üngün scriptur autonom nu's lascharo plaschair index, tauntpü cha censura dal scriptur es que cha quels istess campals drovan per s-chandaliser oters pajais suot la devisa da 'liberted svizzra' e, 'tirania estra'» (1961: o. S.)[68]. Wenn es sich bei der Begründung, warum der Text gelesen werden soll, nach Genette darum handelt, «de *valoriser le texte* sans indisposer le lecteur par une valorisation trop immodeste, ou simplement trop visible . . .» (1987: 184), so wird hier diese Begründung unter Missachtung solcher Bescheidenheitserfordernisse nachgeliefert. Die Beschimpfung einheimischer Leser als Banausen, die einen weitum geschätzten Dichter verkennen, ist das Indiz eines 'Verkennungs-Traumas', das auch mit der Vorstellung zusammenhängt, das Publikum habe dem Dichter für seine Werke dankbar zu sein (cfr. C.1.1.1. S. 522).

Bei den nichtauktorialen **Vorworten** tritt die (durchwegs positive) Bewertung des Textes selbstverständlich deutlicher hervor als bei den auktorialen, in denen Erfordernisse der Bescheidenheit und tatsächliche Schwierigkeiten einer literarischen Selbsteinschätzung explizite Wertungen häufig verhindern. Eine implizite, positive Bewertung des eigenen

[68] «Meine Muse ist in Italien auf Interesse gestossen, in Amerika, in Mexiko, in Kalifornien, wo sie von unserer Sprache erzählt, in fünf Fremdsprachen ist sie übersetzt worden, als lebendige Sprache auf Tonband aufgenommen, akademische Ehren hat sie mir gebracht, kurz alles, nur keine Anerkennung seitens der Romanen, so dass mir meine Muse in diesem schönen Kleid auch noch bedeutende materielle Opfer gekostet hat. Wie überall auf der Welt, glauben auch die Rätoromanen, kaum sind sie an irgendeinem Posten gewählt, das geistige Monopol über alles zu haben, der eine im Namen politischer Pflichten, andere aus Verpflichtungen 'gegenüber der Kirche', noch andere aus persönlichen Interessen. Indes wird sich kein autonomer Schriftsteller einen Index gefallen lassen, dies umso mehr, als dass Zensur der Schriftsteller das Schlagwort ist, das ebendiese Kumpels brauchen, um im Namen der 'schweizerischen Freiheit' und der 'fremden Tyrannei' andere Länder anzuschwärzen.»

Textes manifestiert sich allerdings schon im Entschluss, diesen zu publizieren.

In den Vorworten der Herausgeber sind zunächst die **textkritischen Bemerkungen** zu beachten. Im Vorwort zu der von ihm besorgten Neuausgabe der Erzählungen von Balser Puorger dankt Töna Schmid seinem Kollegen Chasper Sarott dafür, «dass er geholfen hat, die Texte in die heutige Orthographie umzuschreiben» (1952: 11). Balser Puorger (1864–1943) hat lange in Italien gelebt und schreibt ein zu seiner Zeit nicht unübliches, in Lexikon und Syntax von sehr häufigen Interferenzen und Entlehnungen aus dem Italienischen geprägtes Vallader. Was der Herausgeber hier als '**orthographische** Angleichung' verkauft, ist in Wirklichkeit eine überaus einschneidende, puristische Ausmerzung dieses Lehnguts[69], welche die sprachliche Physiognomie der Texte völlig entstellt. Im Vorwort zum *Tschespet* nr. 26 (1947: I) beschreibt Vieli die Arbeit von Gion Cahannes, der die Reihe ins Leben gerufen und die ersten 25 Bände ediert hat: «Es ging vor allem darum, die Manuskripte auszuwählen, zu ordnen und bezüglich Stil und Orthographie den von Grammatik und Wörterbüchern festgelegten Prinzipien anzugleichen; ferner mussten die ermüdenden Korrekturen durchgesehen werden.»[70] Was immer diese aus Grammatiken und Wörterbüchern herausgelesenen 'stilistischen Prinzipien' sind, ihre Anwendung seitens des Herausgebers führt zwangsläufig zu einer Modifizierung der Texte, die weit über das hinausgeht, was einer Lektorierung zugestanden werden kann. Im Jahre 1983 ediert Cavigelli einen ersten Band Erzählungen aus dem Nachlass von A. Arpagaus (1920–1969). Im Vorwort beschreibt er, wie der gedruckte Text zustande gekommen ist: «Der Satzbau ist gewöhnlich eher schwerfällig und kompliziert; häufig hat er vereinfacht werden müssen, gekürzt, in seine syntaktischen Elemente aufgelöst, um dadurch die Lektüre zu erleichtern. Die Schreibweise ist der heute geltenden, offiziellen Orthographie angepasst worden, wenn auch teilweise vielleicht gegen den Willen des Autors, der z. B. de und da, della und dalla unterschied» (1983: 9 f.)[71]. Hier verhindern willkürliche Eingriffe zugunsten

[69] Zur 'Entitalianisierung' cfr. oben A.1.2.

[70] Im Original romanisch.

[71] Original romanisch. Ein frappantes Beispiel für die Missachtung auktorialen Willens ist *Tschespet* II (1922), in dem G. A. Bühlers Novellen, die er in dem von ihm geschaffenen **Einheitsromanisch** (dazu Deplazes 1191: 90–101) geschrieben

der 'Lesbarkeit' jede nicht ausschliesslich thematisch-volkskundlich interessierte Auseinandersetzung mit Arpagaus' Texten. Von wenigen Ausnahmen[72] abgesehen, respektieren romanische Herausgeber von jeweils neuen orthographischen Normen bis zur supponierten 'Lesbarkeit' so ziemlich alles, nur die Texte respektieren sie nicht.

Die Vorworte zu einzelnen Bänden bestimmter Schriftenreihen geben den Redaktoren zu programmatischen Äusserungen Gelegenheit, aber auch zu Rückblicken und Bilanzen, in denen die Geschichte der Reihe mit der äusseren Geschichte, vor allem derjenigen der Sprachbewegung in Verbindung gebracht wird[73]. Im Vorwort zur ersten Nummer des *Tschespet* (1925) vergleicht der Herausgeber Gion Cahannes die Berglandschaft mit einem Tempel und fährt fort: «Al pievel, che ura en quei tempel ed ara sin quei tschespet, vul la presenta collecziun de cudischets porscher edificaziun, instrucziun, divertiment.»[74] Ein vor allem auch in der Reihenfolge der einzelnen Punkte sehr traditionsbewusstes Programm, das die einzelnen Veröffentlichungen, laut Redaktor Manetsch, bis in die 60er Jahre hinein erfüllen. «'Edificaziun, instrucziun, divertiment.' A quella devisa eis el (il Tschespet C. R.) restaus fideivels en tuts ses 44 toms gia compari. Era il 45avel cudischet de 'Nies Tschespet' . . . suonda la medema finamira . . .» (S. V)[75]. Innerhalb von Genettes Kategorisierung (Anm. 67) haben wir hier eine auf die religiöse und moralische Nützlichkeit der Texte (cfr. Genette 1987: 184 f.) sich berufende Antwort auf die Frage, **warum** diese gelesen werden sollen. Damit verbunden ist die selbstverständliche Vereinnahmung einer entsprechenden auktorialen Intention, über die übrigens viele romanische Herausgeber bestens Bescheid zu wissen scheinen. So weiss Cahannes von den Absichten, die C. Schmid (*Tschespet* nr. 5, 1925) mit seinen Erzählungen verfolgt: «L'emprema finamira digl autur ei d'influenzar re-

hatte, zu seinem 25. Todestag von Cahannes (cfr. 1922: 2, 9) auf **Surselvisch** ediert werden.

72 A. Peers Lansel-Ausgabe (1966) oder L. Deplazes' Cadieli-Ausgabe (1983).

73 Cfr. Cahannes 'A tgi che legia salid romontsch' (in: *Nies Tschespet* nr. 1, 1925: V–VII), ders. '25 onns' (in: *Tschespet* nr. 25, 1945: 1 f.); Camartin '50 annada *Nies Tschespet*' (in: *Nies Tschespet* nr. 50, 1977: 5–15).

74 «Dem Volk, das in diesem Tempel betet und diesen Boden ('tschespet'!) pflügt, will die Reihe dieser Büchlein Erbauung, Bildung und Unterhaltung anbieten.»

75 «'Erbauung, Bildung, Unterhaltung.' Dieser Devise ist der Tschespet in allen seinen bisher erschienenen 44 Bänden treu geblieben. Auch Band 45 verfolgt denselben Zweck . . .», in: Einleitung von *Tschespet* nr. 45 (1966).

ligiusamein e moralmein la giuventetgna» (S. 4), er weiss aber auch, wie die Texte auf 'uns' wirken: «Wir spüren, indem wir diese Erzählungen lesen, die Strahlen einer belebenden Lebenssonne, die unsere Seele erhellt und wärmt. Sowohl was die Form wie was den Inhalt betrifft eine heilsame und wohlschmeckende geistige Nahrung für unsere Jugend. Angesichts dieser guten Eigenschaften stören wir uns nicht daran, wenn die innere Struktur, die psychologische Motivation und anderes nicht in allem den Ansprüchen von Diesen und Jenen entspricht. Genug, wenn die Geschichten gefallen und ihre Leser erbauen.»[76] Der Hinweis auf den moralischen Wert eines Textes, der eingestandene ästhetische Mängel aufwiegen soll, passt denkbar schlecht zum populistischen Argument, wonach es genüge, wenn die Geschichten den Lesern **gefallen.** In den Texten wird moralisiert, im Vorwort wird dem Leser verordnet, daran Gefallen zu haben. Im Vorwort von Vincenz zum *Tschespet* nr. 54 (Derungs, *Il saltar dils morts*, 1982) dient die wertende Klassifizierung des Textes als nicht-triviale Literatur der Regulierung des Leseverhaltens: «Ei drova biaronz temps e peda per la lectura dil 'Saltar dils morts'. Pér lu ves'ins forsa beinenqual caussa che stat mo denter las lingias. Quei ei bein in dils scopos dalla litteratura. Da sfurzar il lectur da penetrar pli profund els patratgs magari zuppai ella fuorma litterara ed ellas finezias dil lungatg. | Quest Tschespet porta pia buca litteratura nua che tut ei bi, clar ed emperneivel, divertent e chichergnus. Gliez porscha la litteratura triviala. (. . .) Tgi che legia quei cudisch duess far quei senza pregiudezis. Atgnamein secapess quei da sesez, e vala per scadin'ovra» (S. 3)[77]. Die Unterscheidung von Literatur und Trivialliteratur aufgrund der dem Leser abverlangten Leistung beruht auf der einleuchtenden These, Kunstwerke widersetzten sich der Konsumierbarkeit. Problematischer ist die Behauptung, in der Trivialliteratur stehe 'nichts zwischen den Zeilen'. Wer nicht davon ausgehen will, dass zwi-

[76] Einleitung, S. 4 f. Cfr. M. Cabalzar, *Tschespet* nr. 56, 1984: 4, zu den Intentionen Silvio Camenischs.

[77] «Die Lektüre von 'Saltar dils morts' ('Totentanz') erfordert vielmehr Zeit und Geduld. Erst dann sieht man vielleicht manches, das nur zwischen den Zeilen steht. Das ist wohl einer der Zwecke von Literatur. Den Leser zu zwingen, tiefer in die in der literarischen Form und in den Feinheiten der Sprache versteckten Gedanken einzudringen. | Dieser 'Tschespet' bringt also keine Literatur, in der alles schön, bequem, unterhaltend und kitschig ist. Das bietet die Trivialliteratur. (. . .) Wer dieses Buch liest, soll dies ohne Vorurteile tun. Eigentlich versteht sich das von selbst, es gilt für jedes Werk.»

schen den Zeilen im allgemeinen nichts steht, sollte das Potential impliziter Suggestion trivialer Texte nicht unterschätzen. Reste eines moralisierenden Diskurses finden sich in der Warnung, die Lektüre sei eine zeitaufwendige Arbeit, ein Zweck von Literatur sei, den Leser zu 'zwingen' ('sfurzar'), nach tiefen und verborgenen Gedanken und Finessen zu suchen. Die Forderung, 'ohne Vorurteile' zu lesen, ist theoretisch zwar unhaltbar, die hysterischen Reaktionen auf Derungs' Text[78] machen ihr Anliegen aber zum durchaus verständlichen.

Neben der Nützlichkeit der Lektüre ist die **Neuartigkeit** der Texte ein häufiges Argument zur Anstachelung der Leselust. Die Neuartigkeit von Vic Hendrys *Atras claus e clis* (*Tschespet* nr. 57, 1985) wird im Vorwort von Cabalzar unter anderem darauf zurückgeführt, dass der Autor in Schaffhausen lebt: «Quella distanza ha era purtau avantatgs. Ella ha aviert la vesta a novs horizonts ed emancipau nova tematica ella litteratura romontscha» (Cabalzar 1985: XIII)[79].

Als wichtige Aufgabe betrachten es die Verfasser von Vorworten, die supponierte Kluft zwischen Text und Leser zu überbrücken, wobei sie sich dem Text häufig über seinen Autor nähern. Der Leser wird zum Autor hinbegleitet, an die Orte seiner Jugend, oder direkter, in dessen Wohnung. 'Sillas passidas da seis origins' ('Auf den Spuren seiner Herkunft'), so der Titel des ersten Abschnitts von Cabalzars eben zitierter Einleitung: «Tgi che vul percepir e capir l'ovra da Vic Hendry en tut sia dimensiun sa buca far cunmeins che visitar ed urentar empau pli da rudien igl ambient da siu origin» (VIII)[80]. Im Falle von Camenisch (*Tschespet* nr. 56, 1984) beginnt derselbe Herausgeber mit der Beschreibung seines Hausbesuches beim Autor: «Gassa sutò 54, Domat. Quella nomenclatura situescha il dacasa dil scriptur dil Tschespet actual, Silvio Camenisch» (III)[81]. Die Vorstellung, die Kenntnis der Lebensumstände eines Autors könnte für den Leser eine Brücke zum Werk bilden, verbindet sich mit derjenigen des Werkes als Einladung des Le-

[78] Zu den Reaktionen auf *Tschespet* nr. 54 cfr. unten C.2.3.1. Anm. 117.

[79] «Diese Distanz hat auch Vorteile gebracht. Sie hat den Blick auf neue Horizonte geöffnet und neue Themen in der romanischen Literatur emanzipiert» (sic!). Zur 'Neuartigkeit' cfr. unten C.2.3.

[80] «Wer das Werk von Vic Hendry in seiner ganzen Dimension wahrnehmen und verstehen will, kommt nicht umhin, die Gegend seiner Herkunft zu besuchen und etwas gründlicher zu untersuchen.»

[81] «Gassa sutò 54, Domat. Diese Adresse bezeichnet das Zuhause des Verfassers des vorliegenden Tschespet, Silvio Camenisch.»

sers zu einer persönlichen Begegnung mit dem Autor. Damit stellt sich die Frage nach dem mehr oder weniger direkten Wirklichkeitsbezug der Texte fast zwangsläufig. Als Korrektiv zur positiv gewerteten Wahrhaftigkeit stehen ausdrückliche Hinweise auf den fiktionalen Charakter der Texte[82], wobei die Fiktionalität häufig als Produkt einer einfachen Verschlüsselung bei der Bezeichnung realer Referenzen dargestellt wird. «Vic Hendry bemüht sich um Wahrheit, er verdreht sie nicht. Gewisse Episoden aus seinen Erzählungen sind gar bittere Wahrheiten. Um Unannehmlichkeiten zu vermeiden, kreuzt er Fakten, Orte und Personen und tritt so dem notorischen Bedürfnis der kleinen Gemeinschaft nach Identifizierung entgegen.»[83]

Eine bessere Quelle für Wahrheitsbezeugungen und Fiktionskontrakte sind die **auktorialen Vorwörter**, die sich im übrigen durch eine sehr viel grössere Zurückhaltung in der Bewertung der Texte, auszeichnen, durch ausführlichere Angaben zu den Intentionen der Texte, vor allem aber durch umständlichere Figuren der Bescheidenheit, Entschuldigung oder Vorwegnahme erwarteter Kritik.

Im Vorwort zu seinen *Brevs passas (Vergilbte Briefe)* schreibt Vic Hendry: «Cun quels paucs che legian less jeu ver endamen. Quellas brevs passas savessen esser probablas. | Ins confida enzatgei ad enzatgi. | Jeu sun seconfidaus ed ei resta a mi aunc da dir che las paginas d'in diari che jeu vevel el senn da scriver fussien danvonz.»[84] Die Form des literarischen Briefwechsels, die durch den persönlichen Empfänger im Text den Leser zum 'Voyeur' macht, findet hier in einem offensichtlich biographischen und selbsttherapeutischen Text eine ungewöhnliche Verwendung. Eine Familie, deren Vater nach allen Daten mit dem Autor identisch ist, empfängt von einem Sohn Martin mehrere Briefe. Nach dem Selbstmord Martins folgen einige an ihn adressierte Briefe des Vaters. Der reale Bezug (es bleibt die Grenze zwischen einem Selbstmord und dem Wort 'Selbstmord'), die eingefügten Photos, das authentifizierende Vorwort machen den Leser zum Zeugen eines schriftlichen

[82] Zur Wahrhaftigkeit cfr. Genette 1987: 191 f. ('Véridicité'), zur Fiktionalität ibid. 200 ff. ('Contrats de fiction').

[83] M. Cabalzar, 1985: XII. Einleitung zu Ludivic Hendry 1985.

[84] 'A tgi che legia' 1984, o. S. «Mit den wenigen Lesern möchte ich Rücksprache halten. Diese vergilbten Briefe könnten wahrscheinlich sein. | Man vertraut jemandem etwas an. | Ich habe mich anvertraut, und es bleibt mir noch zu sagen, dass die Seiten eines Tagebuches, das ich schreiben wollte, überflüssig wären.»

Bewältigungsversuchs, der sich selbst nachdrücklich als nichtfiktional darstellt.

Dass das Publikum auch in manchem von den Autoren als Fiktion verstandenem Werk einen biographischen Hintergrund sucht, zeigt die folgende Korrektur der Lesererwartung, die G. B. Sialm bei der Zweitveröffentlichung von *Sur Valentin* vornimmt: «'Sur Valentin' ist keinesfalls eine Autobiographie, wie das gewisse Leute fälschlicherweise angenommen haben, keine Spur davon! Es ist zu mindestens neunzig Prozent eine Erfindung der Phantasie. Und die andern zehn Prozent sind da und dort dem Volksmund abgeschaut oder längst verstorbenen Priestern. Applizieren, Kombinieren und Verschmelzen gehört zum Schriftsteller. Impulse dazu hat ein über achzigjähriges altes Männchen gegeben.»[85] Wir haben hier ein Beispiel einer 'préface auctoriale ultérieure' (Genette 1987: 182, cfr. 221–228) als Antwort des Verfassers auf 'falsche Interpretationen' seitens des Erstpublikums. Die nachgelieferte Gattungszuweisung ist zugleich ein Fiktionskontrakt ('Fiktion' nicht 'Autobiographie'), der die Lesererwartung der zukünftigen Leserschaft justieren soll. Die Nachlieferung bestätigt damit die Notwendigkeit der im ersten Vorwort unterlassenen Gattungsbestimmung.

Zwischen der Beteuerung einer weitgehenden Fiktionalität des Geschriebenen und derjenigen eines weitgehend ungebrochenen Wirklichkeitsbezugs finden sich alle möglichen Zwischenstufen. Im Vorwort zu seinem Roman *La porta dalla libertad?* schreibt Capeder: «Il roman sebasa essenzialmein sigl exodus dils Vietnamès ord lur patria occupada dils communists la fin dils onns siatonta. | Semeglias cun persunas viventas ni mortas ein pusseivlas. | La finamira ei da mussar tgi ch'il fugitiv indochinès arrivaus en nossa tiara ei» (1984: 1)[86]. Die aufklärerische Absicht verpflichtet einerseits zu einem ethnologischen Dokumentarismus, der aber, da der Text auch emotional wirken soll, nicht zum Enzyklopädieartikel werden darf. Die Mischung aus verlässlicher Information und rührender Geschichte ergibt eine schwierige Bestimmung des Fiktionalitätsgrades.

---

[85] G. B. Sialm, 'Per la secunda ga' ('Zum zweiten Mal'), in: *Tschespet* nr. 42, 1963: V.

[86] «Der Roman beruht im wesentlichen auf dem Exodus der Vietnamesen aus ihrer von den Kommunisten Ende der 70er Jahre besetzten Heimat. | Ähnlichkeiten mit lebenden oder verstorbenen Personen sind möglich. | Die Absicht ist zu zeigen, wer der indochinesische Flüchtling ist, der in unser Land kommt.»

Aussagen zur Intention können sich auch selbstreflexiv mit den Schreibgründen des Autors beschäftigen. Von besonderem Interesse sind Angaben, die sich auf das Schreiben in einer Minderheitensprache beziehen. Vic Hendry erklärt M. Cabalzar, was ihn zum Schreiben bewegt: «Igl anim da scriver seigi sedaus dil gust da formular e dil stausch da stuer dir enzatgei. El scrivi romontsch era per cuschentar la schliata cunscienzia da viver egl exil. Simtomatic pil veritabel Tuatschin, restaus fideivels a sia patria . . .» (1985: XII)[87]. Nach der Angabe von Allerweltsgründen wie Lust am Formulieren und Mitteilsamkeit wird hier die, vom Gruppenzwang einer Minderheit mitverantwortete Alibi-Funktion romanischer Literaturproduktion als Dienst an der Sprache deutlich hervorgehoben.

Die Justierung der Leserwartung in auktorialen Vorwörtern hat manchmal die Form einer eigentlichen Schelte des Lesers, der sich etwa erkühnen könnte, etwas anderes als volksliterarisch verklärte Hausmannskost zu erwarten: «Has ti forsa spetgau salon, fin savun e recent parfum? Lu volva il dies! E po buca murtirescha mei cun de gliez; jeu hai buca senn per firlefanza e popanza. Mia via meina mei anavos ell'affonza ch'ei sincera, biala e pleina de poesia» (G. B. Sialm, 1949: IV)[88].

Zum Schluss noch zwei Beispiele für die Vorwegnahme vorstellbarer oder – in der 'préface ultérieure' – der Abwehr erfolgter Kritik im auktorialen Vorwort. Der Mythos der 'Originalität' literarischer Texte lässt den Nachweis intertextueller Beziehungen als negative Kritik, als impliziten Vorwurf des Plagiats erscheinen. Gaudenz nimmt dieser Kritik im Vorwort den Wind aus den Segeln: «Eu nun ha tut tuot mias bagatellas our da meis sach. Neir Bach nun ha tut tuot sia musica our da seis sach, neir Shakespeare seis dramas. Eu n'ha dafatta guardà ad ün pêr gronds sur las spadlas aint, n'ha vis ün chavazzin, til n'ha tut e cumanzà svess a filar. Quel chi vain a s-charplinar doza fingà il daint. Mo

[87] «Die Freude zu schreiben habe sich aus der Lust zu formulieren ergeben und dem Drang, etwas mitteilen zu müssen. Er schreibe romanisch auch, um das schlechte Gewissen, im Exil zu leben, zu beruhigen. Symptomatisch für den wirklichen Tavetscher, der seiner Heimat treu geblieben ist . . .»

[88] «Hast du etwa einen Salon erwartet, feine Seifen und neuartige Parfums? Dann wende dich ab! Und quäle mich ja nicht mit solchem Zeug; ich habe keinen Sinn für Firlefanz und Maskeraden. Mein Weg führt mich zurück in die Kindheit, welche ehrlich ist, schön und voller Poesie» ('Sin via' zu *Schiember grischun, Tschespet* nr. 28).

lascha ch'el doza!»[89] Zu Sialms *Sur Valentin* (1949[1]) hat, so referiert der Autor im Vorwort zur Zweitausgabe seines *Schiember grischun*, 'in professer' die Meinung geäussert, es handle sich dabei um 'Pictura en ner ed alv!' ('Schwarzweiss-Malerei!' [1963: VI]). Die Abwehr dieser Kritik folgt drei häufigen Strategien: die Übertragung der Verantwortung auf eine Autorität (sein Prinzip sei dasjenige Goethes), der Nachweis von Widersprüchen zwischen verschiedenen Kritikern (cfr. Genette 1987: 223) und schliesslich der 'konfessionelle linke Haken': dem 'Professor' fehlt als 'Andersgläubigem' (sprich: Protestanten) die Kompetenz, um eine religiöse Erzählung von Sur G. B. Sialm zu beurteilen: «. . . in auter-cartent ha buca lev de giudicar en quella materia; ei maunca la substanzia ad el» (1963: VI)[90].

Diese unsystematische Erfassung einiger der auffälligsten Bereiche und Funktionen des Paratextes gibt Einblick in eine Vermittlungszone literarischer Kommunikation, in der die Interpretation eines Textes durch seine Leser zwangsläufig und manchmal nachhaltig beeinflusst wird. Durch die Herstellung eines Buches kommt der Text mit nicht-sprachlichen, symbolischen Kodes (Format, Herstellungsart, Umschlagsgestaltung) in Kontakt, deren 'Aussagen' die Lektüre beeinflussen. Untersuchenswert wären die Funktionen von Illustrationen und Photos, die vielfältigen Text-Bild-Relationen, die vor allem auf den Fiktionskontrakt eines Textes Einfluss haben. Die vorherrschende Funktion einer minimalen Inhaltsangabe und die heimatliterarische Symbolik (Boden, Ernte, Vaterhaus) vieler Titel ist ein Indiz für die Traditionlität der bündnerromanischen Literatur und das Vorherrschen thematisch-ideologischer Strategien in den Texten. Die Vorworte versuchen häufig, unter Berufung auf auktoriale Autorität, dem Text eine intentionsgerechte Interpretation zu sichern. Dazu dienen verschiedenste Angaben aus dem Bereich dessen, 'was nur der Autor weiss': Intentionen, Entstehungsart des Textes, Art der Fiktionalisierung, bevorzugtes Publikum, Korrekturen

[89] «Ich habe nicht alle meine 'Bagatellas' (Kleinigkeiten) aus meinem eigenen Sack. Auch Bach hat nicht alle seine Musik aus seinem Sack, auch Shakespeare seine Dramen nicht. Ich habe sogar einigen Grossen über die Schultern geschaut, habe einen Anfang gesehen, habe ihn aufgegriffen und von mir aus weitergesponnen. Wer das Buch verreissen wird, hebt schon den Finger. Er soll ihn ruhig heben!» (D. Gaudenz, 'Pream', 1988: 5)

[90] «. . . ein Andersgläubiger kann in diesen Sachen nicht leicht urteilen; es fehlt ihm die Substanz.»

vorgestellter oder aufgetretener Missverständnisse. Damit geben die Vorworte Auskunft über auktoriale und editoriale Vorstellungen von literarischer Kommunikation und deren Funktionen in der Gesellschaft.

2.3. Formen, Funktionen und Probleme bündnerromanischer Literaturkritik

2.3.1. Rezensionen, Literaturkritik und Literaturwissenschaft

In einem Aufsatz mit dem Titel 'Rezensenten-Dämmerung' (1988: 53–60) diagnostiziert H. M. Enzensberger das historische Verschwinden des Literaturkritikers und seines Schattens, des Rezensenten (cfr. 54), als anachronistischer Vertreter eines verschwundenen bürgerlichen Öffentlichkeitsbegriffes. An ihre Stelle träten «. . . die Zirkulationsagenten und die Pädagogen. Jene gehören überwiegend der freien Marktwirtschaft an, diese bilden die solide Basis der verstaatlichten Kultur» (56). Erstere haben längst erkannt, «. . . was das Störende, das eigentlich Lästige am Literaturgeschäft ist, nämlich der Text, das Buch, die Literatur» (59), während letztere für ihre Aussagen «. . . den Status wissenschaftlicher Aussagen in Anspruch nehmen, und das heisst: Literarische Fertigkeiten erübrigen sich» (57). Die grundsätzliche Marktunfähigkeit der bündnerromanischen Literatur bewahrt diese vor dem Zugriff der 'Zirkulationsagenten'. Die Epoche der grossen Literaturkritik, von der Enzensberger spricht («. . . von Boileau bis Sartre . . . von Lessing bis Benjamin . . .»), hat es in Graubünden nicht gegeben, und eine akademische Literaturwissenschaft, die sich mit romanischen Texten beschäftigt, gibt es erst seit einigen Jahren. Bis auf den heutigen Tage bedauern vor allem Autorinnen und Autoren immer wieder das Fehlen einer 'echten' romanischen Literaturkritik.

Die bestehende Literaturkritik unterteilt Camartin in vier Bereiche:

«Die **Rezensionen,** die in der Regel kurz nach Erscheinen eines Buches in der lokalen und regionalen Presse zu finden sind» (1988: 121); «eine rudimentäre **akademische** Literaturkritik, deren Grenze zur auch erst rudimentären Literaturwissenschaft unscharf ist» (122); «Aus-

einandersetzungen über literarische Texte aus **'nichtliterarischen'** Interessen» (122); «das kritische Gespräch zwischen Autoren und ihre Leserschaft» (123). Die Kompetenz und Aufrichtigkeit der in der Tagespresse erscheinenden **Rezensionen** wird von den Autoren immer wieder in Zweifel gezogen. A. Tuors häufig zitierte Sentenz : «Jeu laudel tei, / Ti laudas mei: / con bi ei quei!»[91] nimmt das Hauptargument vieler der manchmal recht unzimperlichen Kritiken an die Adresse der Rezensenten vorweg. «Sper la gronda rihezia litterara constatein nus ina munconza quasi totala da critica. E sch'ei dat insumma ina critica, sche setracta ei d'emprovas mudestas che survargan mo excepziunalmein ils confins da laudavaglias da bienmarcau, cumpliments, stgavos e reverenzas reciprocas. Aschia legin nus fetg scart ina critica seriusa, che savess vegnir interpretada sco recensiun obiectiva, recensiun ch'accentuescha il bien senza surveser las munconzas e fleivlezias» (H. Spescha 1984 [1956]: 245 f.)[92]. In dieselbe Kerbe schlägt auch A. Peer, der nicht allein auf Rezensionen Bezug zu nehmen scheint: «. . . l'arcugnuschentscha spüerta dals chars terrers es s-charsa, disproporziunada o ingüsta. O ch'ün loda ad ün dilettant chi nu vain amo perüna gnanca cullas plü elementaras reglas dal scriver . . . obain ch'ün chi's piglia pel squader stess d'Apollo voul muossar quant infallibel ch'el saja, nu laschond vagliair nöglia da quai ch'el, per spüra chajetta da critichar, nun ha svessa amo inclet a fuond. Tanteraint daja tuot las mixturas d'objectiv e subjectiv, da bainvugliaint e malvugliaint: la jeremiada da la critica litterara rumantscha nu piglia fin. I's sto però eir laschar valair cha'ls critics vairamaing cumpetents ed animats d'ün spiert da responsabiltà sun rars perfin in litteraturas bler plü vastas co la nossa, implü cha la producziun litterara rumantscha, amo scumpartida sün plüs idioms, es

[91] A. Tuor 1954: 108 «Ich lobe dich, / du lobst mich, / wie schön dies ist.» Cfr. H. Spescha 1984: 247, Billigmeier 1983: 340, Camartin 1985: 244, wo auch Tucholskys 'Lobversicherungsgesellschaft auf Gegenseitigkeit' zitiert wird. Zu den Rezensionen durch Schriftstellerkollegen cfr. Camartin 1976: 275, Köhler 1985: 113.

[92] «Neben dem grossen Umfang an literarischer Produktion müssen wir jedoch das fast gänzliche Fehlen von Kritik feststellen. Und falls wir Kritik antreffen, handelt es sich um nicht mehr als bescheidene Versuche, die nur ausnahmsweise die Grenzen billiger Lobhudeleien, Komplimente und gegenseitiger Ehrerbietungen übertreten. Eine seriöse Kritik, die man als objektive Rezension interpretieren könnte, die Qualität erkennt, ohne deshalb Mängel und Schwächen zu übersehen, kommt uns kaum zu Gesicht.»

massa stretta per permetter conguals estetics persvasivs, per eruir curraints collectivs in vers e prosa» (1983: 177)[93]. Dass sich die Befangenheit auch zuungunsten der kritisierten Autoren auswirken kann, hält I. Coray-Monn fest: «Buca mo denter Romontschs san ins pia offender enzatgi cun scriver. Unic denton stgass ei esser per ina cultura pintga, che buca mo ils lecturs vivan el stretg contuorn dil scribent, mobein era la critica. Perquei degeneresca lezza magari ad offensiuns persunalas» (1988: 136)[94]. Angezweifelt wird also zunächst die Lauterkeit der Motive der Rezensenten, denen man eigennützige Korruptionsabsichten, Anmassung oder Missbrauch des kritischen Diskurses zur Austragung persönlicher Fehden vorwirft. Vor allem aber wird der Mangel an Kompetenz und 'Objektivität' der Rezensenten angezweifelt. Hier kann man sich fragen, ob Rezensionen, literaturkritische und literaturwissenschaftliche Texte die Erwartungen der Autoren nicht auch deshalb enttäuschen, weil diese zu hoch sind. H. Spescha sieht in der «fast krankhaften Empfindlichkeit eines Grossteils der romanischen Autoren» (1984: 246) ein Hindernis für eine «objektiv gerechtfertigte Kritik» und fordert «ina critica obiectiva, seriusa, positiva, beinvulenta», eine «objektive, seriöse, positive, wohlwollende Kritik» (ibid. 247). Der Leser, so Spescha weiter, habe, «. . . – auch wenn er nicht alle Nuancen zu erkennen vermöchte – das Recht zu wissen, ob die Produkte – in

[93] «Die bei den lieben Landsleuten gefundene Anerkennung ist spärlich, unverhältnismässig oder ungerecht. Entweder lobt einer einen Dilettanten, der nicht einmal mit den elementarsten Regeln des Schreibens zu Rande kommt, . . . oder es will einer, der sich für Apollos Massstab hält, seine Unfehlbarkeit zeigen, indem er nichts gelten lässt von dem, was er, aus lauter Eile zu kritisieren, noch nicht richtig verstanden hat. Dazwischen gibt es alle Mischungen von objektiv und subjektiv, von wohl- und übelwollend: die Jeremiade der romanischen Literaturkritik nimmt kein Ende. Allerdings muss man gelten lassen, dass eigentlich kompetente und von einem Verantwortungsbewusstsein geleitete Kritiker auch in viel grösseren Literaturen selten sind, zudem ist die romanische, auf mehrere Idiome verteilte Produktion zu klein, um überzeugende ästhetische Vergleiche zu ermöglichen, um kollektive Strömungen in Vers und Prosa herauszuarbeiten.»

[94] «Nicht nur unter Romanen kann man also jemanden mit Schreiben verletzen. Einzigartig für eine kleine Kultur dürfte jedoch sein, dass nicht nur die Leser in der engen Umgebung des Schriftstellers leben, sondern auch die Kritik. Deswegen degeneriert diese leicht zur persönlichen Beleidigung.» Zu einem Fall von 'Literaturkritik' mit gerichtlichem Nachspiel cfr. U. G. G. Derungs 1983: 278 (unten Anm. 117).

unserem Fall die Bücher –, die ihm auf diesem berühmten Büchermarkt angeboten werden, würdig sind, in seiner Stube zu stehen und sein Bücherregal zu bevölkern neben den Evangelien und den Legenden»[95]. Peer hofft auf 'eigentlich kompetente, von Verantwortungsbewusstsein geleitete Kritiker', die ein Werk 'a fuond', 'richtig, bis auf den Grund' verstehen. Artur Caflisch spricht von 'wahren Kennern' als Garanten einer 'letzten Zensur' und möchte von der Kritik auch noch wissen, '. . . wie es jemand machen muss, um es gut zu machen': «Nossa poesia rumauntscha ha üna fich pitschna ultima censura, v. d. fich pochs **vairs** cugnuschiduors, intaunt cha schurmas d'oters as permettan da s'impastrüglier. L'essenzchel es però cha nus **vains** ün'ultima censura. A quella mauncha alincunter il mumaint **positiv**, v. d. noss buns critikers as limiteschan sül dir: Quist nun es bun, ma els nun ans saun dir: **cu ch'ün stu fer** per fer bun. Els nun ans sun **amusseders**, our dal natürel motiv cha nu sun svess maisters» (A. Caflisch 1943: 109 f.)[96]. Zur Dämpfung dieses masslosen Vertrauens in ästhetische Wertmassstäbe und entsprechende Massstabhalter kann die Lektüre von Paul Feyerabends Attacken gegen die Autorität wissenschaftlicher 'Fachleute' empfohlen werden

[95] «. . . che la critica obiectiva representa en tiara romontscha ina bufatga resca e . . . ch'ei maunca tier nus per gronda part in element absolutamein necessari, numnadamein la promtadad dils auturs d'acceptar senza permalems e ressentiments ina critica obiectivamein giustificada. (. . .) Aunc megliers mussaments vein nus dalla sensibladad quasi malsauna d'ina gronda part dils auturs romontschs. Ella privescha igl autur d'in mied excellent da controlla da sesez e dapli dalla suleta pusseivladad d'intervegnir insumma il patertgar e giudicar sincer dil lectur ch'ei habels da mesirar cun mesiras objectivas» (1984: 246). «Il lectur – era sche el ei sez buca habels da differenziar e far las nuanzas necessarias – ha il dretg da saver schebein ils products – en nies cass ils cudischs – che vegnan fatgs amogna sin quella renomada 'fiera da cudischs', ein digns da habitar en sia stiva e popular sia cruna da cudischs sper ils evangelis e las legendas . . .» (247). Cfr. dazu F. Spescha 1987: 100. Eine '. . . objektive, wohlwollende – konstruktive – . . .' Literaturkritik möchte auch Sialm 1963: VI (Einleitung zu *Tschespet* nr. 42).

[96] «Unsere romanische Dichtung hat eine sehr kleine letztinstanzliche Zensur, d. h. sehr wenige **echte** Kenner, während haufenweise andere es sich erlauben, stümperhaft einzugreifen. Wesentlich ist allerdings, dass wir eine letztinstanzliche Zensur **überhaupt haben**. Dagegen fehlt dieser das **positive** Moment, d. h. unsere kompetenten Kritiker beschränken sich darauf, zu sagen: 'Dies ist nicht gut', aber sie können uns nicht sagen, **wie es einer machen muss**, um es gut zu machen. Sie sind keine Lehrer, aus dem natürlichen Grund, dass sie selber keine Meister sind.»

(1980: 170–180) oder auch Enzensbergers, von Susan Sontags *Against Interpretation* ausgehende Tirade gegen die alle Moden der Literaturwissenschaft überlebende 'idée fixe' von der 'richtigen Interpretation' (1988: 33). «An dieser Wahnvorstellung», so Enzensberger, «wird mit unbegreiflicher Hartknäckigkeit festgehalten, obwohl ihre logische Inkonsistenz und ihre empirische Unhaltbarkeit auf der Hand liegen.» Die unkontrollierbare Vielfalt von Faktoren, welche die Lektüre zum 'anarchistischen Akt' (34) mache, reduziere jede Interpretation mit Anspruch auf 'Richtigkeit' auf einen autoritären Gestus (cfr. 1988: 34). Dieser solipsistischen These, in der die Komplexität des Gegenstandes als Argument für die Unmöglichkeit einer Theorie herhalten muss, kann entgegengehalten werden, dass auch die Betrachtung von Blumen und Sternen 'anarchistische Akte' sind, die eine irreduzible Vielfalt von Empfindungen auslösen, ohne dass dies die Arbeit von Botanikern und Astronomen im mindesten beeinträchtigt. Die Unstimmigkeit dieses Vergleichs liegt darin, dass es die Literaturwissenschaft (im Gegensatz zur Botanik) mit Kommunikationsprozessen und nicht mit Realien zu tun hat, ihr Beitrag an der 'Miterzeugung' ihres Gegenstandes damit ungleich höher, die Verifizierbarkeit ihrer Thesen tatsächlich ungleich problematischer ist[97]. Dies gilt in verstärktem Masse für die Literaturkritik, deren Beschreibungen zur Begründung kritischer **Werturteile** dienen, die sich auf ästhetische oder ideologische **Normen** stützen[98]. Das

[97] Die Bedeutung des Lesers als Miterzeuger von 'Ästhetizität' (ja von Textsinn überhaupt) wird in der neueren Semiologie allgemein hervorgehoben (cfr. z. B. Mukarovsky 1977, Eco 1980 (1962): 31–63). «Che non esistano oggetti estetici 'in sè', è ormai un luogo comune della filosofia dell'arte moderna» (Brioschi 1983: 65). Falls die von romanischen Autoren häufig erhobene Forderung nach 'Objektivität' von Literturkritik nicht einfach 'Ernsthaftigkeit' oder 'Nachvollziehbarkeit' meint, müsste sie in diesem Sinn kritisiert werden. Zur Abgrenzung der 'unendlichen Interpretierbarkeit' ('semiosi illimitta') eines Textes gegenüber beliebigem Interpretieren cfr. Eco 1990: 35 ff., 101–161, 325–338. «E' impossibile dire qual sia la migliore interpretazione di un testo, ma è possibile dire quali siano sbagliate» (1990: 107).

[98] Zum (problematischen) Unterschied zwischen Literaturwissenschaft und Literaturkritik cfr. Mecklenburg 1972, Schulte-Sasse 1976, Camartin 1985: 244 f. Holthusen unterscheidet «zwei so verschiedene und einander womöglich widersprechende Akte wie das Verstehen und das Kritiküben (im doppelten Sinne von Unterscheiden und Entscheiden oder Urteilen)» (1976: 217 f.), plädiert aber für ihre Verbindung in einem 'dialogisch-dialektische(n) Spannungsverhältnis' (ibid.).

möglichst präzise Fragen nach dem Wesen und der Berechtigung dieser Normen (ihrer Subjektivität, Evidenz, Konsensfähigkeit, zeitlichen und gesellschaftlichen Bedingtheit) ist wohl das tauglichste Mittel, um zu verhindern, dass Literaturkritik zum Akt der autoritären 'Abkanzelung' verkommt. Die sich nach Camartin (oben, S. 650) unscharf abzeichnende Grenze zwischen einer rudimentären romanischen Literaturwissenschaft und einer ebenso rudimentären Literaturkritik wird dadurch etwas deutlicher, dass die Literaturwissenschaft sich eher in die (linguistisch oder volkskundlich interessierte) **Statistik** und Bestandesaufnahme rettet, während die Literaturkritik, vor allem auch bei Camartin selber, eine deutliche Neigung zur **Ideologiekritik** zeigt. Camartin betont den Wert der Literaturkritik gegenüber der zeitverschoben und katalogisierend arbeitenden Literaturwissenschaft (cfr. 1985: 244 f.) und weist ihr, innerhalb einer 'zur Replik des Immergleichen abgesunkenen Literatur' (1985: 248) wie der romanischen, auch eine therapeutische Funktion zu. «Da ist es Aufgabe der Kritik, für kräftigen Zugwind zu sorgen, damit die eingebildete Pracht in sich zusammenfällt. Die Windeier müssen vom Tisch, wo man der schönen Literatur einen geistigen Nährwert einräumt!» (248) Sein hartes Urteil über die ästhetische Qualität der Mehrheit der romanischen Texte lässt die Weiterführung literarästhetisch orientierter Diskurse wenig ratsam erscheinen: «Dem Aussenstehenden genügen . . . Kostproben, um zu erkennen, dass weite Teile einer kleinen Literatur nur zu 'retten' sind, wo das literarästhetische Interesse durch ein sprachhistorisches, ethnologisches oder soziologisches ersetzt werden kann» (1985: 248).

Da sich die Ambitionen bündnerromanischer Autoren verständlicherweise nicht auf die Produktion wissenschaftlich verwertbaren Quellenmaterials beschränken, interessieren sich diese vor allem für die ästhetische Bewertung ihrer Texte. Neben übertriebenen Erwartungen (cfr. oben) artikuliert sich immer wieder auch ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber den Möglichkeiten von Literaturkritik und Literaturwissenschaft überhaupt. «In tractat scientific d'in gener u l'auter sa dir fetg bia davart in problem. Per simar entochen la sromaziun capillara e far pulsar il saung tras igl entir tgierp basegn'ei denton igl art, en nies cass il plaid en fuorma litterara. Quei ei el medem temps la legitimaziun per mintga sort d'art. Perquei eisi era absurd e nunpusseivel da vuler analisar cun pial e cuagl in'ovra artistica, seigi ella aunc schi mudesta. Ferton che la sciencia ei plitost in product digl intelletg, dil cun-

scient, sburfla la megliera part digl art ord las profunditads dil subcunscient. El selai perquei buca mesirar cun la curtauna digl intelletg. Palpabels ein mo paucs elements exteriurs» (Candinas 1969: 4)[99]. Soweit sich Candinas hier über den nicht-propositionalen Charakter von Kunst, ihre Verankerung im Unbewussten, ihren Rätselcharakter äussert, würden ihm die Kunstphilosophen recht geben[100]. Problematischer dagegen ist der Schluss von der Nicht-Rationalität des Gegenstandes auf die Unmöglichkeit seiner rationalen Beschreibung (als brauchte es Wahnvorstellungen um Wahnvorstellungen zu beschreiben). Wenn 'mesirar cun la curtauna digl intelletg' sinngemäss so etwas wie 'intellektuell vollständig ausloten' heisst, hat Candinas mit seinen Vorbehalten allerdings völlig recht. Mit Blick auf den von ihm postulierten 'Rätselcharakter' von Kunst bestimmt Adorno die Grenzen ihrer Interpretierbarkeit: «Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben . . .» (1973: 185). Diese Leistung lässt sich grundsätzlich, trotz der dem 'Rätselcharakter' abträglichen, aufdringlichen Explizität vieler romanischer Texte (cfr. C.1.1.1.) auch von der rätoromanistischen Literaturwissenschaft verlangen. Im folgenden wendet sich Candinas gegen die 'sogenannten Literaten': «. . . l'unitad da fuorma e cuntegn, quei selai buca emprender ed atgnamein era buca explicar tochen el pli davos detagl. Schebi ch'ils aschinumnai litterats fan sco sch'els savessen analisar in'ovra litterara rubas e strubas. Quei ei, per duvrar in maletg, empau sco cun ina flur: Vus veseis ed admireis ella. . . E lu vegn il botanist

[99] «Ein wissenschaftliches Traktat irgendeiner Art kann sehr viel über ein Problem aussagen. Um aber bis in die kapillaren Verzweigungen zu sickern und das Blut durch den ganzen Körper pulsieren zu lassen, dazu braucht es die Kunst, in unserem Fall das Wort in literarischer Form. Das ist zugleich die Legitimation für jede Art von Kunst. Deshalb ist es auch absurd und unmöglich, ein Kunstwerk, und sei es noch so bescheiden, mit Haut und Haar analysieren zu wollen. Während die Wissenschaft eher ein Produkt des Intellektes, des Bewusstseins ist, sprudelt der bessere Teil von Kunst aus den Tiefen des Unterbewusstseins. Sie lässt sich deshalb nicht mit dem Mass des Intellektes messen. Fassbar sind nur wenige äusserliche Elemente.»

[100] «Was 'sagt' denn eine Dichtung? Was teilt sie mit? Sehr wenig dem, der sie versteht. Ihr Wesentliches ist nicht Mitteilung, nicht Aussage» (Benjamin 1977: 50). «Je besser man ein Kunstwerk versteht, desto mehr mag es nach einer Dimension sich enträtseln, desto weniger jedoch klärt es über sein konstitutiv Rätselhaftes auf. (. . .) Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine» (Adorno 1973: 184).

e scarplescha ella en tut ils elements. Strusch basegns d'accentuar che vossa admiraziun per la flur diminuescha plitost che da crescher» (1985: 25)[101]. Während sich zur anmassenden Unterschätzung der Komplexität ihres Gegenstandes durch 'gewisse Literaten' nicht viel sagen lässt, kann die häufig geäusserte Ansicht, dass die Analyse die Bewunderung zerstöre, als naives Vorurteil eingestuft werden. Gute Analysen verschaffen eine differenzierte Vorstellung der Komplexität und Vielschichtigkeit eines Textes und sind damit der 'Bewunderung' allenfalls eher förderlich. Wenn die Analyse eines Textes zum Verlust der 'Bewunderung' führt, muss zumindest gefragt werden, ob dies nicht **auch** am Text liegen könnte. Umgekehrt können bewundernde, nicht analytische Urteile beim Leser eher Skepsis auslösen. Nochmals Theo Candinas, mit einem abschliessenden Urteil über Ludivic Hendrys *Spendra nus dil mal*: «Per conclusiun: Ina ovra d'ina profundadad extraordinaria (mo en paucs logs tila ei in tec da lien), da immensa bunaveglia, concepida d'in talent superiur che mereta renconuschientscha e reverenza, in lungatg reh mo tuttina empalau; viarva cudischida cun mahoias enfiarlas e schierms da buna pumera romontscha» (1962: 4)[102].

Häufiger als das grundsätzliche Anzweifeln der Analysierbarkeit von Kunst sind die Fragen nach der Art und angemessenen Anwendung ästhetischer oder literarsoziologischer Massstäbe. Schon im Jahre 1909 plädiert Flurin Camathias für die Abstimmung kritischer Wertungen auf die speziellen Gegenbenheiten der in mehrere Idiome aufgeteilten Kleinliteratur: «Cunzun nos critichers romontschs duein buc esser memia rigurus, mobein giudicar cun moderaziun e migeivladad. Per pliras raschuns. La litteratura stat en proporziun cun la populaziun, cul sulom

[101] «. . . die Einheit von Form und Inhalt, das lässt sich nicht lernen und auch nicht bis ins letzte Detail erklären. Obwohl die sogenannten Literaten so tun, als könnten sie ein literarisches Werk Rübis und Strübis analysieren. Es ist, um ein Bild zu gebrauchen, ein wenig wie mit einer Blume: Ihr schaut sie an und bewundert sie . . . Und dann kommt ein Botaniker und zerzupft sie in all ihre Elemente. Kaum nötig zu betonen, dass Eure Bewunderung für die Blume eher abnimmt als wächst.» Cfr. Goethe, Brief an Knebel 21.2.1821.

[102] «Zum Schluss: ein Werk von ausserordentlicher Tiefe (nur stellenweise bleibt man etwas kleben), von unendlich gutem Willen, konzipiert von einem überragenden Talent, das Anerkennung und Verehrung verdient, eine reiche und doch kontrollierte Sprache, vertraute Rede mit massenweise jungen Trieben und Keimlingen guter romanischer Obstbäume.»

sil qual ella crescha e fluresch a. Nossa pintga populaziun romontscha ei aunc en sesezza dividida. Nossa litteratura ha perquei buc in fundament, in funs extendiu sco las litteraturas grondas vischinas. (. . .) Il meter cul qual il criticher litterar mesira litteraturas grondas ei buca commensuraus per nossas relaziuns pintgas. Mo sch'ins pren tut en consideraziun, maungla la pintga litteratura romontscha buca seturpegiar avon las autras. Nua sil mund dat ei valladas pressapauc tuttina grondas sco nossa Surselva, Engiadina, che havessen produciu persulas tonta buna litteratura sco ellas? En proporziun cul diember dellas olmas havein nus reha littertura orala e scretta.»[103] In einer für das neoromantische Literaturkonzept von Camathias typischen, 'naturalisierenden' Metaphorik wird hier die Qualität der Literatur mit der Kargheit des 'Bodens' in Verbindung gebracht, die bei der Beurteilung der entsprechenden 'Pflanzen' berücksichtigt werden müsse. Umgekehrt wird stolz verkündet, unter den Kleinen gehöre romanische Literatur zu den Grössten[104]. Die Zersplitterung der Sprache in mehrere Schriftidiome und die Kleinräumigkeit ihres Gebiets sind bis auf den heutigen Tag die Hauptargumente für die Besonderheit der romanischen Literatur geblieben[105]. Ein weiteres, weniger deterministisches Argument ist dasjenige der zwangsläufigen Übernahme besonderer Kommunikationsfunktionen durch die Texte einer Kleinliteratur. So weiss etwa G. A. Manetsch, dass die 'hypermoderne' Literatur die Mehrheit der romanischen Leser überfordert: «La gronda part dils romontschs sa . . . strusch

[103] «Vor allem unsere romanischen Kritiker sollen nicht zu streng sein, sondern massvoll und milde urteilen. Dies aus mehreren Gründen. Die Literatur steht in einem Verhältnis zur Bevölkerung, zum Boden, auf dem sie wächst und blüht. Unsere kleine romanische Bevölkerung ist noch in sich geteilt. Unsere Literatur hat also kein Fundament, keine breite Grundlage wie die grossen Nachbarliteraturen. (. . .) Das Mass, mit dem der Literaturkritiker grosse Literaturen misst, ist für unsere kleinen Verhältnisse nicht angemessen. Wenn man aber alles bedenkt, braucht sich die kleine romanische Literatur vor den andern nicht zu schämen. Wo auf der Welt gibt es Täler, die etwa gleich gross sind wie unsere Surselva, unser Engadin, die für sich soviel gute Literatur produziert hätten wie diese? Im Verhältnis zu der Anzahl Seelen haben wir eine reiche mündliche und schriftliche Literatur» (Camathias (1971 [1909]: 396).

[104] Von «producziun litterara ch'ei en ses puncts culminonts marvigliusa per in pievelet» spricht L. Deplazes (1983: 388). Entsprechend stösst der Vergleich der romanischen mit andern Kleinliteraturen offenbar auf erhebliche Widerstände: cfr. Camartin 1985: 172 f.

[105] Cfr. Manetsch 1972: 9.

haver la madirezia per capir la litteratura modernissima cun ses simbols misterius, maletgs stgirs e beinduras bizars etc. che pretenden ualti bia dal lectur. (. . .) Els giavischan perquei ina lectura plitost recreativa ni silmeins buca memia stunclentonta, complicada, stgira e pessimistica» (1972: 9)[106]. Also brauchen wir 'Dichter, die für das Volk schreiben', 'poets che scrivan per il pievel . . .' (ibid. 10), und wer dies nicht tun will, 'muss wenigstens Verständnis und Toleranz für diejenigen aufbringen, die für das einfache Volk schreiben', '. . . silmeins haver capientscha e toleranza per quels che scrivan per il sempel pievel' (ibid.). So berechtigt die Forderung nach Berücksichtigung spezieller Kommunikationsfunktionen bei der ästhetischen Wertung immer ist, man wird hier den Eindruck nicht los, dass der berühmte 'einfache Leser' als Alibi für die zweifelhafte Qualität mancher 'einfacher' Texte herhalten muss. Präziser und ohne populistische Schlagseite argumentiert L. Deplazes, der auf die oft prekären Entstehungsbedingungen einer romanischen Gebrauchsliteratur hinweist: «Ina critica rigurusa dalla veta litterara romontscha perschuada buc, sch'ella seconcentrescha sillas fleivlezias senza renconuscher la situaziun precara d'ina minoritad linguistica. La veta e l'ovra da biars da nos poets e scribents romontschs ei signada dalla necessitad da producir alla sperta litteratura da diever» (1983: 338)[107].

Diese Forderung nach der Berücksichtigung spezieller Entstehungsbedingungen und Funktionen einer 'Gebrauchsliteratur' ('litteratura da diever') ist, was die literturwissenschaftliche Beschreibung und Einordnung der Texte betrifft, selbstverständlich berechtigt. Dass damit nicht alle Probleme und vor allem nicht diejenigen einer ästhetischen

[106] «Die Mehrheit der Romanen . . . kann nicht über die nötige Reife verfügen, um die hypermoderne Literatur mit ihren geheimnisvollen Symbolen, dunklen und manchmal bizarren Bildern usw., die dem Leser sehr viel abverlangen, zu verstehen. Sie wünscht deshalb eine eher erholsame, oder wenigstens nicht zu anstrengende, zu komplizierte, zu dunkle und zu pessimistische Literatur.» Christa Bürgers Bemerkung: «Die Berechnung der Rezeptionsmöglichkeiten eines Massenpublikums ist schwer zu trennen von dessen Verachtung» (1982: 39) scheint auch mit Bezug auf ein Minderheitenpublikum angebracht.

[107] «Eine rigorose Kritik des bündnerromanischen literarischen Lebens überzeugt nicht, wenn sie sich auf die Schwächen konzentriert, ohne die prekäre Situation einer sprachlichen Minderheit zu berücksichtigen. Leben und Werk vieler unserer romanischen Dichter und Schriftsteller ist von der Notwendigkeit gezeichnet, kurzfristig Gebrauchsliteratur zu produzieren.» Cfr. dazu A.3.3.2.

Wertung gelöst sind, zeigt schon die Einschränkung, wonach diese speziellen Bedingungen für 'viele' ('biars') bündnerromanische Dichter und Schriftsteller gelten soll. Die Frage der Angemessenheit allgemeinerer, nicht am bündnerromanischen Corpus gewonnener Wertungsmassstäbe wird sowohl von L. Deplazes wie von Camartin grundsätzlich negativ beantwortet: «Mo ei cunvegn buca da s'avischinar alla poesia romontscha cun models da prestaziuns superiuras, cun schemas e pregiudezis. Ei descha plitost da scuvierer bellezia zuppada explicond singuls texts, senza vuler zuppentar las fleivlezias. Enqual cumparegl cun ovras buca romontschas ei denton nizeivels per scuvierer connex pli vasts» (L. Deplazes 1983: 364)[108]. «Man wird sich nicht darüber täuschen, dass der Vergleich mit den Grossen der Literatur in jedem Fall ein schiefes Mass ist, um rätoromanische Autoren einzuordnen» (Camartin 1976: 15 f.); «. . . kein Wunder, wenn diese Texte, losgelöst vom Raum ihrer Schwerkraft, meistens als zu leicht befunden werden. Wäre es da nicht erste Pflicht der Literaturkritik, vermittelnd einzugreifen, um einerseits die Selbstbescheidung zu fördern, andererseits die Fremderwartungen zu justieren?» (Camartin 1985: 243); «Die immanenten Grenzen literarischer Ausdrucksformen einer kleinen Literatur muss der Kritiker also zur Kenntnis nehmen» (Ibid. 1985: 248). Dass damit nicht alles gesagt ist, zeigt sich in Lothar Deplazes' Forderung, ohne 'Schemen und Vorurteile' an die romanische Dichtung heranzutreten und ihre 'versteckte Schönheit zu entdecken'. Was immer mit 'Schönheit' gemeint ist, es soll diese Grösse, da und dort auch 'Kunstcharakter' genannt, die fatale Neigung haben, unabhängig von allen sprachlichen, geographischen, soziologischen Eigenheiten entweder vorhanden zu sein oder nicht. Und so will Camartin in diesem Bereich nur eine 'Richtschnur' gelten lassen: «In Fragen der Kunst ist Mass zu nehmen am Höchsten, das verfügbar ist. Es bekäme einer Kultur schlecht, würde sie sich nicht auf das Aussergewöhnliche, Überdurchschnittliche ausrichten. Was in Hochkulturen möglich und wirklich ist, wird unvermeidbar auch zur Richtschnur für Randkulturen» (Camartin

[108] «Allerdings ist es nicht sinnvoll, mit Modellen überragender Leistungen, mit Schemen und Vorurteilen an die romanische Dichtung heranzutreten. Es geht vielmehr darum, durch die Erläuterung einzelner Texte, versteckte Schönheit zu entdecken, ohne die Schwächen verheimlichen zu wollen. Einige Vergleiche mit nicht romanischen Werken sind jedoch nützlich, um weiterreichende Bezüge aufzudecken.»

1986: 9). In diesem Sinne beharren vor allem bündnerromanische Autoren selber vermehrt darauf, dass die Qualität ihrer Texte der einzige Massstab zu sein habe, und wittern im rein literarsoziologischen Umgang mit ihren Texten eine Form eher beleidigender Schonung vor kritischen Urteilen. Die folgende, deutliche Stellungnahme von Jon Nuotclà ist kein Einzelfall: «Id es massa simpel a lair s-chüsar l'autenticità mediocra o dit directamaing la mediocrità dals scriptuors rumantschs in congual cun corifeas da linguas grondas cul argumaint cha la tradiziun e la cultura sajan massa restrettas, cha tanter rumantschs, ingio cha minchün cugnuoscha a tschel, saja il scriptur impedi da scriver autentic. (. . .) Nüglia nun impedischa ad ün Rumantsch da dvantar scriptur da nom e da pom, premiss cha'l talent tendscha» (1987: 10 f.)[109].

Bei der wertenden Einordnung romanischer Texte zeigt sich das skizzierte Dilemma an den zwei häufigen Prädikaten: 'neu für die romanische Literatur' und 'mit Texten von europäischen Grossliteraturen vergleichbar'. Beide 'Kriterien', das literarhistorische, zentripetale und das komparatistische, zentrifugale sind in ihrer Wertigkeit schwer zu beurteilen, weil sie häufig als allgemein gehaltene, kaum nachvollziehbare ästhetische Wertungen formuliert sind. «Las *miniaturas* representan in'ovra originala. Ella litteratura romontscha dat ei nuot paregliont. In cudisch emplenius cun humor!» (A. Maissen in: Cadruvi 1990: 15)[110] Dabei gehört gerade diese, zwischen Anekdote, Glosse und Humoreske

[109] «Es ist zu einfach, die mittelmässige Authentizität, oder direkter gesagt, die Mittelmässigkeit romanischer Autoren im Vergleich zu Koryphäen aus anderen Sprachen mit dem Argument entschuldigen zu wollen, dass Tradition und Kultur zu eng seien, dass unter Romanen, wo jeder den andern kennt, der Schriftsteller verhindert sei, authentisch zu schreiben. (. . .) Nichts hindert einen Romanen daran, ein grosser und bekannter Autor zu werden, wenn er genügend Talent hat.» Zur Authentizitäts-Diskussion, auf die sich Nuotclà hier bezieht, cfr. Arquint 1987, G. Klainguti 1987. Dass Kleinräumigkeit und thematische Nicht-Aktualität für fehlende literarische Qualität verantwortlich sein sollen, bezweifelt auch Cla Biert: «Eu n'ha dubis cha la **strettezza** dal territori rumantsch saja ün dischavantag (sic) pel scriptur rumantsch. Che ha descrit Ramuz? La vigna e la muntogna. Seis nivel litterar es ot, mo el sta sün üna basa geografica fich stretta» (1970: 6). Cfr. auch T. Murk 1959: «Der romanische Schriftsteller muss in der Kritik den gleichen Kriterien wie Schriftsteller jeder andern Literatur unterworfen werden» (Zitat nach Billigmeier 1983: 340).

[110] «Die *Miniaturas* (Untertitel von Cadruvi 1990. C. R.) stellen ein originelles Werk dar. In der romanischen Literatur gibt es nichts Vergleichbares. Ein Buch voller Humor!» (Cfr. Bezzola 1979: 526 zu Klaingutis *Gian Sulvèr.*)

anzusiedelnde Textart, die Cadruvi als 'Miniatur' bezeichnet, zu den allerhäufigsten der bündnerromanischen Literatur! «Pér Fontana surseglia il rom dalla litteratura pintga dalla idillia e fa cheutras l'excepziun. (. . .) . . . ella prosa saglienta el il rom dalla litteratura pintga. Sia ovra daventa in'ovra buca mo da muntada per sia atgna patria svizra, mo mereta biaronz in plaz ella litteratura mundiala, ella lavur artistica europea» (Darms 1971: 471). Fontana sei: 'in ver Jeremias Gotthelf en tiara romontscha' (473)[111]. Die Herstellung des Bezugs zur deutschen Literatur erfolgt über eine rhetorische Figur (Antonomasie: 'Jeremias Gotthelf' – grosser Erzähler), die trotz ihrer Korrektur ('ein **eigentlicher** Jeremias Gotthelf') deutlich werden lässt, dass der Vergleich weniger auf komparatistischer Beobachtung, als auf subjektiver Begeisterung beruht. Gleiches gilt für viele Behauptungen uneingeschränkter Vergleichbarkeit und hypothetischen Zuschreibungen vom Typ: «Das könnte vom Grossen Fremden sein, wenn es nicht vom unbekannten Romanen wäre.»[112]

An der Grenze zwischen literaturwissenschaftlichen Fragen und der von Camartin als dritte Kategorie aufgeführten «Auseinandersetzungen über literarische Texte aus '*nichtliterarischen*' Interessen» (cfr. oben S. 650 f.) liegen die häufig diskutierten Probleme der mangelnden **Aktualität der Themen** der bündnerromanischen Literatur und der in Minderheiten offenbar wirksameren **Tabuisierungs- und Zensurmechanismen.** Bei der Erörterung dieser Fragen ist häufig von der generellen 'Verspätung' der bündnerromanischen Literatur die Rede, ein Begriff, dessen Voraussetzungen offensichtlich fragwürdig sind und hier nicht diskutiert werden müssen. Ein immer wieder in die Diskussion ein-

[111] «Erst Fontana sprengt den Rahmen der Kleinliteratur der Idylle und bildet dadurch eine Ausnahme. (. . .) . . . in der Prosa sprengt er den Rahmen der Kleinliteratur. Sein Werk ist nicht nur für seine schweizerische Heimat von Bedeutung, es verdient vielmehr einen Platz in der Weltliteratur, in der europäischen künstlerischen Arbeit.» / «Ein echter romanischer Jeremias Gotthelf.»

[112] Nach G. Mützenberg (1983: 235) ist Bierts *Il descendent* «. . . mit der Blüte jeder beliebigen andern Literatur vergleichbar». Cfr. A. Peer über P. A. Lozza (1980: 43), G. Deplazes 1991: 154, wo Carnots Behauptung zitiert wird, Camathias' *Ils Retoromans* verdienten 'einen Platz in der Weltliteratur'. Nach Deplazes hat Luisa Famos «die romanische Lyrik auf die Höhe der europäischen Dichtung erhoben» (1991: 521). Während der Vergleich mit einzelnen 'Grossen' gängig ist, gibt es gegen den Vergleich der romanischen mit andern Kleinliteraturen offensichtlich auch Widerstände. Cfr. Camartin 1985: 172 f., G. Deplazes 1991: 115.

gebrachter Begriff, in dem sich die Argumente der mangelnden Aktualität, Tabuisierung, Zensur (auch Selbstzensur) und Verspätung kreuzen, ist die '**Authentizität**'[113], die manchmal auch mit Realitätsbezug und Kunstcharakter identifiziert wird. Nach C. D. Bezzola verpflichtet das Kommunikationsmittel Sprache den Schriftsteller «. . . da tilla dovrar i'l sen da la vardaivlezza, quai chi rinserra autenticità o eir realtà. (. . .) L'ouvra dess preschantar ün spejel dad experienzas realas e vardaivlas. Qualità ill'art, disch Hilde Domin, es in sai autentica. Quai chi nun es autentic nun es art. | Ün ulteriur fat important am para per quels chi scrivan, cha nus nu'ns saintan be respunsabels per quai cha nus scrivain, ma eir per quai cha nus pensain, ma taschantain o tabuisain illa litteratura, sco per exaimpel l'erotica, la politica verda o schnestra, la violenza, la perdita da solidarità, l'inabilità da muossar noss sentimaints, la temma da l'avegnir cun sias multifarias imnatschas» (1988: 122)[114]. Während die verlangte 'Authentizität' vor allem für einen Typus psychoanalytisch oder selbsttherapeutisch interessierter Literatur sicher wesentlich ist, ist die Liste der Tabus für die gegenwärtige romanische Literatur nicht mehr ganz gültig. So ist etwa, abgesehen von diesbezüglichen Pioniertexten wie Bierts *La runa* (1956), bei F. Spescha (1986), L. Tuor (1988), O. Peer (1990) oder bei Bezzola selber (1987: 49) von Erotik durchaus offen die Rede. Auch an deutlichen Stellungnahmen in Sachen 'grüne und linke Politik' und apokalyptischen Visionen fehlt es in der neuesten romanischen Literatur keineswegs: neben Tuor und

[113] Cfr. 'Litteratura rumauntscha. Üna discussiun' (1–5) in der Zeitschrift 'Il Chardun' (Ann. 16, nr. 4 [1986], nr. 7, 8, 9, 10/11 [1987]), in der Göri Klainguti mit Romedi Arquint, Irma Klainguti, Jon Nuotclà (Chardun 16, nr. 9, 1987: 9–11) diskutiert. Dazu auch L. Bardill in: Chardun 17, nr. 1, 1987: 12 f. Cfr. auch die Diskussion 'Il scriptur, ses dretgs, sia libertad e responsabladad' (in: *Litteratura* 11/1, 1988: 94–139) mit Beiträgen von O. Peer, C. D. Bezzola, F. Darms, Giovannina Brunold, F. Spescha, Th. Candinas, U. G. G. Derungs, L. Tuor, R. N. Bezzola, Rut Plouda, Imelda Coray-Monn, Erica Lozza.

[114] «. . . sie im Sinne der Aufrichtigkeit zu gebrauchen, was Authentizität oder auch Wirklichkeit (sic!) einschliesst. (. . .) Das Werk soll einen Spiegel wirklicher und aufrichtiger Erfahrungen darstellen. Qualität in der Kunst, sagt Hilde Domin, ist in sich authentisch. Was nicht authentisch ist, ist keine Kunst. | Ein weiteres wichtiges Faktum scheint mir für die Schreibenden, dass wir uns nicht nur für das, was wir schreiben, verantwortlich fühlen, sondern auch für das, was wir denken, in der Literatur aber verschweigen oder tabuisieren, wie zum Beispiel Erotik, grüne oder linke Politik, Gewalt, Solidaritätsverlust, Unfähigkeit unsere Gefühle zu zeigen, Angst vor der Zukunft mit ihren vielfältigen Bedrohungen.»

Peer, die auch hier zu nennen wären, sind die Werke von Autoren wie Jon Nuotclà (cfr. 1987) oder Jacques Guidon von umweltpolitischer Besorgnis geprägt, und wer ein literarisches Panoptikum aktueller Probleme sucht (Generationenkonflikt, Jugendpolitik, Glaubensfragen, Tourismus, Identität, soziale Verantwortung, Selbstverwirklichung), kann Anna Pitschna Grob-Ganzonis *Temp scabrus* (1985) lesen. Zur 'Unfähigkeit, Gefühle zu zeigen' kann der Schreibende nur den subjektiven Eindruck beisteuern, dass dem Leser nirgends so aufdringlich 'vorgefühlt' wird wie in der romanischen Literatur. Eine für die romanische Literatur gefährliche Verspätung bei der Überwindung von Konformismus und autoritätsgläubigen Tabus stellt Erica Lozza fest: «Actualmaintg am para la litteratura rumantscha smanatscheda da dus prievels: ella è an general mengia conformista e tabuisada. | Prest tot la nossa belletristica dereiva . . . da bravs scolasts, pietous plevants e preditgants, idealists tgi propageschan aglmanc segl palpiera en mond intact. | Tar nous dattigl anc adegna ferms tabus anvers religiung, politica e morala tgi las grondas litteraturas vaschignas on gio rumagea davent avant decennis e tschentaners. Nous loancunter mantignagn en tschert conservatismus artificial, betg persvadont e sainza tensiung» (1988: 137)[115].

Die eindeutige Dominanz und nicht selten die Ausschliesslichkeit **nichtliterarischer Interessen** und Anliegen zeigt sich in den kritischen Auseinandersetzungen um literarische Skandale, bei denen sich plötzlich ein Interesse an Literatur manifestiert, das weit über die Kreise von Autoren und Literaten hinausreicht. Im Gegensatz zum Engadin, wo

[115] «Gegenwärtig scheint mir die romanische Literatur von zwei Gefahren bedroht: sie ist im allgemeinen zu konformistisch und tabuisiert. | Fast alle unsere Belletristik stammt . . . von braven Lehrern, frommen Pfarrern und Predigern, Idealisten, die, zumindest auf dem Papier, eine heile Welt propagieren. | Bei uns bestehen noch immer starke Tabus in Sachen Religion, Politik und Moral, mit denen die grossen Nachbarliteraturen schon vor Jahrzehnten und Jahrhunderten aufgeräumt haben. Wir dagegen bewahren einen gewissen künstlichen Konservativismus, der nicht überzeugend und ohne Spannung ist.» Zur 'Verspätung' äussert sich auch F. Spescha, für den es gilt, «. . . die rätoromanische Literatur aus dem 19. Jahrhundert herauszuführen» (1987, *Litt.* 10/2: 101). Als Beispiel von Selbstzensur gesteht Göri Klainguti die Auslassung von allen Gedichten «inua cha vegn avaunt l'organ sexuel masculin u feminin» (1987 [nr. 5]: 16) in der offiziellen Ausgabe von *Sprincals*. Zu Kanon und Zensur cfr. Camartin 1985: 249–257.

man literarischen Provokationen mit solidem Desinteresse begegnet[116], scheint die Surselva offensichtlich noch ein Wald zu sein, aus dem es zurücktönt, wenn man das Richtige hineinruft. In den letzten zwanzig Jahren haben hier Candinas' *Historias da Gion Barlac* (1975), Derungs' *Il sault dils morts* (1982) und Tuors *Giacumbert Nau* (1988) die Vertreter von Religion, Moral und 'gesundem Volksempfinden' zu heftigen Abwehrreaktionen veranlasst[117].

Zu Camartins vierter Kategorie, «das kritische Gespräch zwischen Autoren und ihre Leserschaft» (123), lässt sich aus Quellengründen nicht viel sagen.

Zum Schluss darf wiederholt werden, dass romanische Literaturkritik und Literaturwissenschaft noch immer in den Anfängen stecken und im Bereich einer zwar nicht 'objektiven', aber nachvollziehbaren, weil präzise auf den Text bezogenen Kritik nach wie vor ein Nachholbedürfnis besteht. Eine etwas präzisere, feiner auf die Texte und weniger auf die Emotionen des Kritikers abgestimmte Antwort seitens von Literaturkritik und Literaturwissenschaft dürfte nicht schaden. Dagegen muss die Forderung nach einer literaturwissenschaftlichen oder ästhetischen Theorie als handlungsleitende Anweisung zum 'besseren Schreiben' als naiv zurückgewiesen werden. Zwar wird vieles am Schreiben lernbar und vieles nur lernbar sein; doch ist dieses 'Lernen', aus Gründen des nichtpropositionalen Charakters von Kunst, nur als Praxis, nicht als Umsetzung einer Theorie vorstellbar. Was immer die

[116] Zur Rezeption und der kläglichen Reaktion auf die grösste literarische Provokation der romanischen Sprachbewegung, Caratschs *Renaschentscha dals Patagons* (1949) cfr. Ramming 1990: 70–79. In einem Brief Caratschs an A. Peer vom 29.12.1949 heisst es: «Du wirst wissen, wie es mit meinen Patagons gegangen ist. Das Resultat ist null. Man sagt, dass niemand verstanden habe, dass die meisten nur den Anfang gelesen haben, dann aber genug gehabt hätten, da sie der Meinung gewesen seien, dass der Text viel zu lang sei» (ibid. 72 f.).

[117] Zu *Gion Barlac* cfr. *La pigliola dil Parler Pign* (Vorbemerkung der Redaktion zu Candinas 1986: III), Camartin 1985a: 301 f., G. Deplazes 1991: 338. Den 'Skandal' um U. G. G. Derungs *Il sault dils morts* analysiert der Autor selber (1983: 273–78): 'Hysterie' (273), 'persönliche Probleme gewisser Leser' (ibid.), 'Angst' (274 ff.) und Angriffe ad personam (mit gerichtlichem Nachspiel cfr. 278) hätten eine text- und sachbezogene Auseinandersetzung verunmöglicht. Tuors *Giacumbert Nau* verweigerte die Bündner Regierung trotz eines diesbezüglichen Antrags der Kulturförderungskommission einen Beitrag an die Druckkosten: cfr. BZ, 17.10.1988: 3.

Erklärung dafür sein mag, sicher ist, dass niemand, auch der theoriegläubigste Literat nicht, sich Texte wünschen kann, die einer literarischen Theorie nachgeschrieben sind.

2.3.2. Literaturkritik in literarischen Texten

Ähnlich wie metasprachliche Äusserungen nicht nur in linguistischen und sprachphilosophischen Texten, sondern auch in alltäglichen Reden vorkommen[118], finden sich metaliterarische Äusserungen nicht nur in literaturkritischen, sondern auch in literarischen Texten. Neben umgesetzten Formen, in denen Texte zum Experimentierfeld theoretisch interessanter Fragestellungen werden (cfr. oben A.2.3.4.) und poetologisch-programmatischen Aussagen finden sich auch Beispiele explizit literaturkritischer literarischer Diskurse. Diese beschäftigen sich häufig mit Problemen, die auch in der bündnerromanischen Literaturkritik im Zentrum stehen, und da sich diese längst nicht immer durch spezielle Methoden oder Terminologien auszeichnet, reduziert sich der Unterschied zwischen den beiden Diskurstypen manchmal auf die Verschiedenheit des Kontextes. Häufig beschäftigen sich solche metaliterarischen Texte mit dem **Literaturbetrieb** der Minderheitenliteratur, mit **Zensurmechanismen,** mit dem Unterschied zwischen **Selbst- und Fremdeinschätzung** einzelner Werke, Werkgruppen oder des gesamten Corpus, der **Verständlichkeit** 'nicht-volkstümlicher' Texte und schliesslich mit **Periodisierungsfragen,** wie den verschiedenen 'literarischen Moden' oder der offensichtlich verwirrenden '**Modernität**' neuerer Texte. Die zwischen Selbstinterpretation und Programmatik anzusiedelnden Poetologien und die vor allem mit der Bedrohung der Kleinsprache sich auseinandersetzenden 'Sprachgedichte' (cfr. Exkurs Nr. 1) wurden hier nur im Hinblick auf diese allgemeineren Probleme angesehen.

Ein Dauerthema der literarischen **Reflexion über Literaturbetrieb und literarischer Kommunikation** ist die Tatsache, dass es im Verhältnis zur Grösse der potentiellen Leserschaft sehr viele schreibende, vor allem auch dichtende Rätoromanen gibt. Daraus leitet sich der Verdacht ab, dass die Qualität der Texte in indirekter Proportion zur Anzahl der Dichter stehe und dass diese letztlich auch die einzigen Leser ihrer Pro-

[118] Cfr. Weinrich, *Von der Alltäglichkeit der Metasprache* (in: 1976: 90–112).

dukte seien[119]. Der erste, der sich über die Überproduktion von engadinischen Dichtern lustig macht, ist Simon Caratsch (1826–1892):

Ils poëts engiadinais[120]
Ais que il clima d'Engiadina
O bain l'ajer dels vadrets,
O fors'il bun vin d'Vuclina
Chi fo nascher taunts poëts?
Poëtins e poëtuns
Tiers nus creschan a mantuns!

Poëts 'vains d'ogni natüra
Umoristics, serius,
Rima dutscha, rima düra,
Styl romantic, styl bandus;
L'Engiadina, ot'e bassa
Ho poëts dad ogni classa!

[119] Cfr. P. A. Lozza *La schort digl poet* (1951: o. S., unten Exkurs Nr. 3, Anm. 151). Der Verdacht, ganz wenige Leser zu haben, scheint die engadinischen Autoren stärker zu bedrängen als die surselvischen. Der wahrscheinlich meistgelesene Engadiner, Cla Biert, antwortet in einem Radiointerview: «Vossas ediziuns sun fich grondas in congual culla populaziun.» / «Schi, mo blers cumpran per pietà.» / «Per sustgnair il rumantsch?» / «Mo schi.» («Eure Auflagen sind im Verhältnis zur Bevölkerung sehr hoch». / «Ja, doch kaufen viele aus Mitleid.» / «Um das Romanische zu unterstützen?» / «Ja.» [1968: 12].) Cfr. Köhler 1985: 5, Chönz 1985: 170 f. Dagegen hält H. Spescha «die rätoromanische Bevölkerung (für) äusserst lesefreudig» (1984: 260). «Die Tatsache, dass die rätoromanische Bevölkerung die Werke ihrer Autoren ungewöhnlich intensiv und dicht kauft und liest, besteht und mag die Autoren über die mangelnde Breitenwirkung ihres Schaffens hinwegtrösten» (ibid.). Cfr. dazu C.2.1.

[120] Text nach S. Caratsch 1881: 152 «Die engadinischen Dichter. Ist es das Klima des Engadins / oder die Gletscherluft / oder vielleicht der gute Veltliner / der so viele Dichter hervorbringt? / Dichter gross und Dichter klein / wachsen bei uns haufenweise! // Dichter haben wir aller Arten: / humoristische, ernste, / süsse Reime, harte Reime, / romantischer Stil, sanfter Stil. / Das Ober- wie das Unterengadin / kennen Dichter aller Gattungen! // Wenn man sie aber alle zusammen / in den Destillationstopf würfe, / so würde leider, bedauerlicherweise / wir wollen es gestehen, / aus allen zusammen, schlussendlich / herauskommen kaum . . . ein Dichterlein!»

Però tuots nella marmitta
Ils mettand a distiller,
Schi pürmemma, melavitta,
Que vulains nus confesser,
Cha da tuots gniss alla fin
Appain'our ün . . . poëtin!

Die Metapher der 'Destillation' spricht einen kritischen Unterscheidungs- oder Ausscheidungsprozess an, der die Quantität reduzieren und die Qualität, die poetische 'Essenz', konzentrieren würde. Dieser kritische Prozess müsste die falschen quantitativen durch allgemeiner gültige qualitative Kriterien ersetzen. Damit schneidet Caratsch, meines Wissens als erster, die bis heute virulent gebliebene Frage der Gültigkeit allgemeinerer Massstäbe für die romanische Literatur an (cfr. oben C.2.3.1.).

Das quantitative Missverhältnis zwischen Autoren und Lesern beschäftigt den Enkel von Simon Caratsch, Reto Caratsch (1901–1978) in seiner Satire *La renaschentscha dals Patagons* (1949[1]) «La Patagonia es richa dad homens e duonnas chi scrivan in fuorma da poesia e prosa, e surabundanta da bachettaris, experts, perits e survagliaunts chi faun passer tres il tamüsch ils manuscrits che vessan dad ir in stampa. Cumischiuns litterarias ho ella taunt bgeras scu bös-chs in sieus goduns. Percunter possed'ella pochs u üngüns abitants chi cumpran e legian ils prodots litteraris. | Sün quista incongruenza as pozza tuot l'originalited dal scrivlottöz indigen» (1983: 33)[121]. Hier wird der Mythos einer vom Minderheitsstatus der Sprache abgeleiteten 'Originalität' der Literatur[122] durch die Übertragung des Seltenheitswertes auf die Leser pervertiert und verhöhnt. Das Missverhältnis zwischen den allzu vielen Autoren und den allzu wenigen Lesern wird im selben Kapitel 'Il pro da la faira litteraria' ('Der literarische Marktplatz' [ed. 1983: 33–38]) in einer karne-

[121] «Patagonien ist reich an Männern und Frauen, die Poesie und Prosa schreiben, und überreich an Massstabhaltern, Experten, Sachkundigen und Überwachern, welche die zum Druck bestimmten Manuskripte durch das Mehlsieb drücken. Literarische Komissionen hat es soviele wie Bäume in seinen riesigen Wäldern. Dagegen hat es wenige oder keine Einwohner, welche die literarischen Produkte kaufen und lesen. | Auf dieser Inkongruenz beruht die ganze Originalität des einheimischen Geschreibsels.»

[122] Dazu unten Exkurs Nr. 3.

valesken Parabel nochmals aufgegriffen. Eine der vielen Kulturorganisationen stattet die Autoren mit einem besonderen Privileg aus: «Cha mincha scriptur survegna dad uossa davent il dret da purter ün chapè in fuorma da chalamer chi daregia da cugnuoscher sieus mierts per lingua e cultura. (. . .) | Che surpraisa, la dumengia zieva, a vair quellas miriadas da chapels-chalamers chi cumparittan scu tschieras da salips! (. . .) . . . üngün nu ris-chaiva da fer schnöss da quellas pochas persunas chapütschelledas prosaicamaing. Al cuntrari, ad ellas gniva fat plaschantinas, s-chapelledas e reverenzas devotas da vart dals chapellunzs chalamerins. Mincha scriptur vaiva barba plaina da guadagner almain **ün** aderent, almain ün unic lectur chi simpatisess cullas ouvras chi spettaivan adüna dad ir in stampa» (1983: 37)[123]. Neben der unqualifizierten Schreib- und Publikationswut der Bündnerromanen steht vor allem die Bevormundung der Literatur durch bürokratische Spacherhaltungsinstitutionen im Zentrum von Caratschs Angriff auf den romanischen Literaturbetrieb. Während für die übereifrige Übersetzungstätigkeit (cfr. oben B.2.2.) beliebig viel Geld zur Verfügung stehe, versuchten die Kulturbürokraten die einheimische Produktion aus Gründen der Geldknappheit auf Kurzformen, wie die Kalendergeschichte, die höchstens 60 Seiten lange Novelle oder das Sonett zu verpflichten[124]. Zudem soll ein Kanon erlaubter Themen Verständlichkeit und damit Verkaufbarkeit garantieren: «Ils temas per ils novellists sun bain parderts e definieus. Elemaints indispensabels per mincha novellist sun: a) ils grassins, b) las prüvedas stüvas cun intavladüras da dschember e las venerablas s-chantschias chi cuntegnan al strict minimum üna culauna d'ambras, c) ils fi-

[123] «Dass jeder Autor fortan das Recht bekommen sollte, einen Hut in Form eines Tintenfasses zu tragen, der ihn über seine Verdienste um Sprache und Kultur ausweisen würde. (. . .) | Welche Überraschung, als man am nächsten Sonntag Myriaden von Tintenfasshüten wie Heuschreckenschwärme auftauchen sah! (. . .) . . . niemand wagte es, die wenigen, prosaisch behuteten Personen auszulachen. Im Gegenteil, sie wurden seitens der tintenfässlerischen Hüteler mit Komplimenten, Ehrbezeugungen und Verneigungen bedacht. Jeder Schriftsteller hatte alle Hände voll zu tun, um sich wenigstens einen Anhänger zu finden, wenigstens einen einzigen Leser, der mit seinen Werken sympathisieren würde, die immer darauf warteten, in den Druck zu gehen.» *Il vegl chalamer* (*Das alte Tintenfass*) ist das Titelgedicht einer Gedichtsammlung von P. Lansel (1929). Zur Überproduktion von Dichtern cfr. A. Peer 1951: 31 f., Köhler 1985: 112 f.

[124] Zur *Renaschentscha* als 'Funktionärssatire' cfr. Ramming 1990: 54; zur Reglementierung der Literatur ibid. 55 f. Zum Sonett oben A.3.1.2.

ladels cun tuot lur amplificaziuns musicalas . . .» (1983: 35 f.)[125]. Hausgebäck, Arvenstuben und Spinnräder gehören zum Repertoire einer auf die 'Heimeligkeit' des Engadinerhauses eingeschworenen Heimatdichtung; die Bernsteinkette gehört nicht nur zur Engadinertracht, *La culana d'ambras* ist auch der Titel einer Gedichtsammlung von Peider Lansel (1912 cfr. Peer 1966: 39). Es folgt die Geschichte eines 'jungen optimistischen Autors' (cfr. 1983: 36), der es gewagt hat, sich über den Themenkanon hinwegzusetzen, und sich auch nicht an die Limite der 60 Seiten gehalten hat. Nach dem Dekret der 'cumischiun' müssen die letzten zwanzig Seiten, «chi cuntegnan üna seria d'evenimaints febrils e da cumplicaziuns dramaticas, chi nu's cunfaun da bricha cul gust dal public» («die eine Reihe fieberhafter Vorfälle und dramatischer Verwicklungen enthalten, die nicht dem Publikumsgeschmack entsprechen» [36]) gestrichen werden. Ersetzt werden sie «tres set lingias inclegiantaivlas, inua cha las duos persunas principelas dal raquint faun müsted e mangian ün inter plat plain grassins . . .» («. . . durch sieben verständliche Zeilen, in denen die beiden Hauptpersonen der Erzählung Verlobung feiern und einen ganzen Teller Hausgebäck essen . . .» [ibid.]). Beim jungen Autor, dem hier die hausbackene Idylle eines 'happy end' abverlangt wird, handelt es sich um Andri Peer, dessen Innovationsfreude, die sich vor allem in seiner Lyrik manifestiert, ihm den Ruf des Pioniers und ersten 'modernen' Dichters[126] der bündnerromanischen Literatur eingetragen hat. Literarische Innovationsleistungen bringen zwangsläufig eine Gefährdung der 'Verständlichkeit' mit sich, die vorwiegend durch die Wiederholung bekannter Muster garantiert wird. Und so bekommt Peer in der an ihn adressierten Schnitzelbank aus Men Rauchs literarischem Karneval, *Il bal da schaiver nair* (1953), prompt

[125] «Die Themen für die Novellisten sind gut vorbereitet und definiert. Für jeden Novellisten unerlässliche Elemente sind: a) Buttergebäck, b) die heimeligen Stuben mit Arventäferung und den altehrwürdigen Schränken, die als striktes Minimum eine Bernsteinkette enthalten müssen, c) die Spinnräder mit all ihrem musikalischen Zubehör . . .» Zum Topos der 'prüvadentscha' ('Heimeligkeit') cfr. A. Peer: «Prüvadentscha e darcheu prüvadentscha! Bagna teis lectur aint il lat da l'idil ed el(la) ingrazcharà cun larmas . . .» («Heimeligkeit und nochmals Heimeligkeit! Tauche deinen Leser in die Milch der Idylle und er / sie wird es dir mit Tränen danken» [1951: 33]).

[126] Zur Periodisierung romanischer Lyrik cfr. oben A.3.3. zu Peer ibid. 271 ff. H. Meier bezeichnet Peer als 'wohl . . . ersten modernen Gedichteschreiber' (in: Peer 1988: I) der romanischen Literatur.

zu hören, sein Pegasus fliege allzuweit über die Köpfe der Bauern hinweg:

Andri Peer
Dals poets il battasenda,
ün dals plü universals.
Sia verva ais tremenda
plaina d'glüms e da fanals.

A seis Pegasus plüs jadas
det ils spruns quaist'orma d'büz,
ch'el ha fat las galoppadas
da l'Eiffel al Piz Ajüz.

Chavalgiand in ota sfera
recitet poems darcheu
a noss paurs cajò sün terra,
chi respuondan dand dal cheu:

«Chavalier sfrenà – fadima
teis chavagl, ch'el vegna chöntsch!
Nun incleg rabiz ta rima,
tü m'est plü co be dalöntsch!»[127]

Der Ritt des Pegasus vom Eiffelturm zum Piz Ajüz dürfte nicht nur auf Peers Auslandsemester in Paris (1947–48), sondern auch auf einen Einfluss moderner französischer Lyrik auf seine Texte anspielen[128]. Der Einfluss der europäischen Moderne auf die traditionelle romanische

[127] «Von den Dichtern der Pfadfinder, / einer der universalsten. Seine Verve ist gewaltig / voller Lichter und Fanale. // Seinem Pegasus hat er mehrmals / die Sporen gegeben, dieser Donnerskerl, / so dass er vom Eiffelturm / zum Piz Ajüz galoppiert ist. // In hohen Sphären reitend / rezitierte er wieder Gedichte / unseren Bauern unten auf der Erde, / die ihm kopfschüttelnd antworten: // 'Ungezähmter Ritter besänftige / dein Pferd, es werde zahm! / Versteh kein Wort von deinen Reimen / du bist mir mehr als nur fern!'» Camartin bezeichnet Peer als 'solitären Kundschafter': «Er schielt nicht nach Einverständnis, ja nicht einmal nach 'Verstehen', wenn er das Netz der Sprache an seine Gedanken und Gefühle anlegt» (in: Peer 1988: IV).

[128] Cfr. dazu Peer 1982: 152, wo von Michaux und Valéry die Rede ist.

Lyrik wird immer wieder am freien Vers, dem fehlenden Reim und der problematischer werdenden 'Verständlichkeit' in Peers Gedichten veranschaulicht. Häufiger als das literarische Echo auf Texte von Dichterkollegen ist die lyrische Selbstreflexion, für die es viele Beispiele gibt[129].

Innerhalb der Prosa, wo eine Periodisierung in Moderne und Vormoderne weit problematischer ist, zeigt sich die Innovationsfreude vorwiegend im Aufgreifen aktueller Themen. Bei den seltenen Prosatexten, die mit ungebräuchlichen formalen Verfahren experimentieren, wird eine entsprechende Reflexion meist im Vorwort oder bei andern Gelegenheiten offener Selbstinterpretation geleistet[130]. Ein Beispiel für eine in den narrativen Text integrierte Reflexion über ungebräuchliche Erzählformen und das damit zu erwartende Echo seitens der Kritik liefert Göri Klaingutis *Linard Lum* (1988). Hier lobt der fiktive Detektiv dieses Namens seinen Autor für seinen Mut, gänzlich unwahrscheinliche Szenen wahrheitsgetreu nachzuerzählen[131]. Wenn der Autor, so Lum weiter, nicht zu einer mit besonderen Aufmerksamkeiten bedachten sprachlichen Minderheit gehörte, «. . . schi significhess Sia scena ün suicidi d'autur perfet: El s'ho expost a la critica la plü penetranta cha'ls papas da la litteratura haun mê fat ad ün autur. Ün crim pü grand cu quel da descriver in ün'istorgia üna scena na credibla nu do que per ün autur – e tuottüna ho'L El gieu il curaschi civil e la grandezza da ster tier Sieus Linard Lum, da'l descriver cu ch'el ho . . .» (1988: 101)[132]. Die Forderungen der strengen 'Literaturpäpste' beruhen auf einer engen, naiv-realistischen Vorstellung literarischer 'Glaubwürdigkeit' ('üna scena na **credibla** . . .') als einfache Rückführbarkeit der erzählten Welt auf alltägliche Erfahrungen. Ob sich viele 'Literaturpäpste' finden

[129] Zur Verständlichkeit; cfr. oben A.3.3.2. (S. 281 ff.), neuerdings C. D. Bezzolas Gedicht *Mass'ot* (*Zu hoch* in: 1987: 8). Zum Reim oben A.3.3.1. S. 278 f. Cfr. A. Peer, *Ars poetica* (in: 1987: 142).

[130] Cfr. J. Semadeni *La Jürada* (1967) und die entsprechenden Aussagen des Autors in Camartin 1976: 60.

[131] Zur Struktur von *Linard Lum* cfr. oben A.2.3.4.

[132] «. . . dann würde Ihre Szene einem Autorenselbstmord gleichkommen: Sie haben sich der heftigsten Kritik ausgesetzt, welche die Literaturpäpste je gegen einen Autor erhoben haben. Ein grösseres Verbrechen als dasjenige, in einer Erzählung eine unglaubwürdige Szene zu beschreiben, gibt es für einen Autor nicht – und doch haben Sie soviel Grösse und Zivilcourage gezeigt, zu Ihrem Linard Lum zu stehen und zu beschreiben wie er . . .» Zur Reaktion der 'papas da la litteratura' cfr. ibid. 104, 142.

liessen, die für diese Forderung einstehen würden, ist fraglich. Die Häufigkeit der von entsprechenden Erwartungen geprägten und diese wiederum prägenden 'realistischen' romanischen Erzählung[133] legt die Vermutung nahe, die vorweggenommene Kritik zitiere eher den typischen Einwand des vom Autor vorgestellten romanischen 'Durchschnittlesers'.

Erwartungsgemäss finden vor allem die mit institutionalisierten Formen der öffentlichen Meinungsbildung und damit mit Machtausübung verbundenen Reaktionen auf literarische Texte in der Literatur selbst ein deutliches Echo. Selbstverständlich sind Angriffe gegen die Zensur als (untaugliches) Mittel zur Verhinderung von Öffentlichkeit sehr viel häufiger und deutlicher, als Stellungnahmen zu publizitätsfördernden Bräuchen wie der Verleihung von Literaturpreisen. Während nachweisbare Formen von Zensur eine Gelegenheit bieten, die Bedingungslosigkeit der eigenen Wahrheitsliebe darzustellen, ist die Thematisierung von Anerkennungen, ganz gleich ob zugesprochen oder aberkannt, immer etwas peinlich. In einer engagierten Beschimpfung potentieller Zensoren dagegen darf man sich für die eigene Standhaftigkeit loben:

A meis 'amis'
Povers tagnins
be schaschins
e blastemma
vais temma
da la vardà.

Plü d'ün chi'm voul
metter misoul*.

Mo Dieu lodà
vos ajer stit
nu'm fa star pit.

N. B. *vain miss sü al chan per ch'el nu morda.

[133] Zur 'Wahrscheinlichkeit' als Realismus-Problem ausführlicher unten C.4.2. (Textbeispiel 5).

L'ura
da censura
da nossa libertà
nun es amo quà
e mâ nu gnarà.

A. Planta 1970 (1973: 112)[134]

Die Definition der eigenen Politlyrik als 'Stimme der Wahrheit' (cfr. V. 5) beruft sich hier nicht nur auf Enttabuisierung und rücksichtslose Aufklärung, sondern auch auf die damit verbundene Bewahrung einer öffentlichen, institutionell verankerten Freiheit. Neben solchen auf Öffentlichkeit vertrauenden Stellungnahmen gegen Zensur finden sich auch andere, in denen gerade die eigene Unabhängigkeit gegenüber Institutionen, ja sogar die fehlende Anerkennung, als Garanten für die Freiheit schriftstellerischen Schaffens angesprochen werden[135].

Manche in literarische Texte integrierte Stellungnahmen zum Literaturbetrieb sind nicht direkt und explizit, sondern operieren, wie der Dorfklatsch, mit mehr oder weniger suggestiven, scheinbar vagen, für Insider aber eindeutigen Anspielungen. Die Anzahl der zu ihrem Verständnis nötigen Informationen zeigt, wie stark die Signifikanz eines Textes hier von der Interaktion mit andern Texten und mit dem gesellschaftlichen 'Rahmen' abhängt. Als Beispiel diene die folgende Stelle aus D. Cadruvis *La tiara dils premis* (1990: 109–111). «Fuv'ei buca plitost aschia che la garmaschia e l'arroganza survegnevan il premi? Quels che scrivevan cun la spada anavon, cun la nezza-cunti tut agradora. Encunter las autoritads, la baselgia, ils prers e cunzun 'ils politichers'? Forsa fuv'ei aschia che quels che devan ils premis fagevan in quen malign: Ins sto dar premis e lu queschan ei!» (109 f.)[136] Diese Sätze werden

[134] «Meinen 'Freunden'. Arme Dinger / voller Krämpfe / und Gefluche / ihr fürchtet euch / vor der Wahrheit. // Manch einer will mir / einen Maulkorb* anziehen. // Aber Gott sei Dank / lässt eure schwüle Luft / mich nicht verstummen. // Die Stunde / der Zensur / unserer Freiheit / ist noch nicht da / und wird nie kommen.» N.B.*wird dem Hund angezogen, damit er nicht beisst.

[135] Cfr. die Tirade von A. Caflisch: oben C.2.2. S. 641.

[136] «War es nicht eher so, dass Frechheit und Arroganz mit einem Preis bedacht wurden? Diejenigen, die mit gezücktem Schwert schrieben, mit der Messerklinge herumfuchtelten, gegen die Autoritäten, die Kirche, die Priester und sogar 'die Politiker'? Vielleicht stellten die Preisverleiher eine bösartige Überlegung an: Man

nicht nur interessanter, sondern überhaupt erst richtig verständlich, wenn man weiss, dass Donat Cadruvi ausser Schriftsteller auch noch Jurist, CVP-Politiker, Regierungsrat und Nationalrat ist oder war. Ohne dieses Wissen lässt sich beispielsweise über den Wert der 'die Politiker' markierenden Anführungszeichen nur schlecht nachdenken. Ferner ist zu wissen, dass die 'cumischiun litterara' des romanischen Schriftstellerverbandes dem Nicht-Mitglied Leo Tuor für seinen Erstling *Giacumbert Nau* (1988) einen Preis zugesprochen hat; demjenigen Werk also, dem die Bündner Regierung, der Cadruvi damals angehörte, einen Druckkostenbeitrag verweigerte (cfr. C.2.3.1. Anm. 117). Schliesslich muss noch die einschlägige Stelle im *Giacumbert Nau* gelesen werden: «Insumma prers e polizists e paders e poets e parlers e tut quei ch'entscheveva cun 'p' veva el sil muc . . . pervia dils prers che havevan enganau el, pervia dil poliziot fuffergnauner ed aunc tup suren, pervia dils poets cun lur buccas largias, pervia dil pievel cun sias ureglias liungas, pervia dils parlers cun lur baditschun tut agrado e pervia dils politichers da tgau blut . . .» (Tuor 1988: 75)[137].

An den aufgeführten Beispielen konnte nicht viel mehr als das blosse Vorhandensein einer in literarischen Texten sich artikulierenden Literaturkritik gezeigt werden. Ihre zentralen Probleme: literarische Kommunikation zwischen Verständlichkeit und Modernität, Literaturbetrieb und Zensurmechanismen, Selbst- und Fremdeinschätzung literarischer Qualität sind grundsätzlich die gleichen, die auch die Literaturkritik beschäftigen. Der diesbezüglich wichtigste Text bleibt Reto Caratschs *La Renaschentscha dals Patagons* (1949). Die hier enthaltene, satirisch-karnevalesk überzeichnete Charakterisierung der romanischen Literatur soll im folgenden Exkurs etwas ausführlicher dargestellt werden.

muss Preise verleihen, dann schweigen sie!» Cfr. A. Peer: «Lascha cular tia vulgarità aint il vers, ed ella gnarà premiada» (1951: 32).

[137] «Also Priester und Polizisten und Pater und Poeten und Penner (eigentlich: Zigeuner) und alles, was mit 'P' anfängt, hatte er auf der Latte . . . wegen der Priester, die ihn betrogen hatten, wegen des schnüfflerischen und erst noch blöden Polizisten, wegen der Poeten mit ihren grossen Mäulern, wegen des Volkes mit seinen langen Ohren, wegen der Zigeuner mit ihrem herausstehenden Kinn und wegen der glatzköpfigen Politiker . . .» Cfr. Cadruvi, *En honur dils tgaus bluts* (in: 1990: 214–218), Candinas, *Fagei pulit cul lader* (in: 1986: 79–87).

Exkurs Nr. 3
Reto Caratschs satirische Standortbestimmung der bündnerromanischen Literatur

– Einleitende Bemerkung:

'Il palantin da la Pischa' ist der Titel des 21. Kapitels von Reto Caratschs *La renaschentscha dals Patagons* (1949[1]/1983[2]), einer mit den Mitteln der Travestie arbeitenden Satire zur bündnerromanischen Sprachbewegung, insbesondere der Jahre zwischen 1935 und 1949[138]. Camartin bezeichnet die *Renaschentscha* als «wichtigste literarische Gestaltung des Missverhältnisses zwischen Anspruch und Leistung in rätoromanischen Angelegenheiten» und als die «bis heute vergnüglichste Auseinandersetzung mit rätischer Selbstüberschätzung, die wir besitzen» (1985: 202). Die absolute Neuartigkeit dieses Textes für die romanische Literatur und seine hochstehenden literarischen Qualitäten werden von den Kommentatoren einhellig und emphatisch hervorgehoben[139]. Im hier vorgestellten Kapitel 'Der Wicht von der Pischa' (1983: 75–93) erhält der im Restaurant 'Vacuna' ('Steinbock') auf einem Kanapee nächtigende Churer Stadtpräsident 'Anduolf il Nair' (Gion Rudolf Mohr) Besuch aus dem Elysium. Ein 'kleines Monster' (77) tritt durch die geschlossene Türe und entpuppt sich bald als alter Bekannter: es ist

[138] Die Zeitangabe stammt von A. Peer, der sich im 'Vorwort an den Leser' (1983: 18–22) als Informant des zwischen 1947 und 1963 als Korrespondent der NZZ in Paris lebenden Autors zu erkennen gibt (20). Bezzola kennzeichnet die *Renaschentscha* als 'negative Satire des verstiegenen Sprachkampfes', deren Gegenstand v. a. 'die Spracherhaltungsbewegung selbst mit ihren Exzessen, Rivalitäten und Streitereien' (1979: 497 Original romanisch) darstelle. Was die Gattung betrifft, ist bei Bezzola auch von 'grotesker Travestie' (498), 'burlesker Travestie' (500), 'ingeniösem, halb realistischem, halb phantastischem Schlüsselroman' (502) die Rede. Von 'Travestie' spricht auch Camartin (1985: 202). Eine Analyse der *Renaschentscha* als Satire macht Ramming (1990: 50–65), der auch über die Genese (66–68) , die verschiedenen Editionen (68–70) und die Rezeption (70–79) informiert.

[139] Guidon nennt Caratsch den besten romanischen Satiriker, die *Renaschentscha* eine 'satira perfetta' (in: Caratsch 1983: 13), Peer spricht von 'in ihrer Art absolut neuartigen Schreibweise' ('in seis möd nouvischma scrivanda' [ibid. 1983: 18]), Bezzola von der 'originellsten Prosa der bündnerromanischen Literatur' (1979: 496).

der von Mohr mit einer Biographie[140] beehrte Dichter und Humanist Simon Lemnius-Margadant (ca. 1511–1550). Er nennt sich auch Lemnius Emporicus, Mercatorius und Lutius Pisaeus Juvenalis (dazu Wiesmann 1970: 118), ist Verfasser einer Streitschrift gegen Luther mit dem Titel *Monachopornomachia (Mönchshurenkrieg)*, die von Wiesmann zu Recht als «eine der stärksten Obszönitäten der Weltliteratur überhaupt» (1970: 118) charakterisiert wird, und eines unvollendet gebliebenen Epos über die Calvenschlacht mit dem Titel *De bello Raetico* oder *Raeteis*. Im Laufe des Dialogs mit dem 'Archonten'-Stadtpräsidenten rückt er, als Heteronym Caratschs, nicht nur die von Mohr überschätzte Bedeutung seines eigenen Werkes ins rechte Licht, sondern liefert auch eine Standortbestimmung der zeitgenössischen bündnerromanischen Literatur.

– Verfahren der Herabsetzung:

Der Wicht von der Pischa verkörpert die 'realistisch'-groteske[141] Antithese zum klassischen Schönheitsideal der Renaissance, das den literarischen und ästhetischen Wertvorstellungen des schwärmerischen 'Archonten' zugrundeliegt. «Il palantin eira forsa l'esser il pü trid cha'l burgmaster vaiva vis in tuot sia vita. L'otezza dal visitadur nocturn eira be circa ün meter e mez, que chi al daiva l'aspet d'ün gnom. El vaiva il gnif d'ün corv chi sorta güsta d'üna terribla spenneda. (. . .) La pel dal palantin vaiva üna culur traunter cafè ed ulivas, uschè cha'l nom Nair vess tucho pütost ad el. (. . .) Ma cuspetta cha'l pitschen monster avrit uossa sa buocha, üna buocha chi mussaiva duos luochas da daints

[140] G. R. Mohr, *Simon Lemnius. Sia vita e sias ouvras*, Thusis, Roth, 1941. Cfr. die Bio-Bibliographie in Wiesmann 1970 und G. Deplazes 1991: 75–78.

[141] Zur Begriffsgeschichte des Grotesken und des grotesken Realismus cfr. Bachtin 1979a: 37–68, der die Herabsetzungsfunktion des Körpers im grotesken Kanon hervorhebt. Am Ende der Unterredung findet der 'Archont' wieder zu seiner früheren Vorstellung zurück: «L'autentic Simon Lemnius es sgür tuot oter, el porta üna mantiglia purpurina, ün craunz d'urbejas sün sa chavlüra bain pettnada e in maun üna lira. Pisae, laus et aeterna gloria, ave, ave, ave!» («Der authentische Simon Lemnius ist bestimmt ganz anders, er trägt einen purpurnen Mantel, einen Lorbeerkranz auf seinem gut gekämmten Haar und in der Hand eine Leier» [93].)

sfrachos our chi so in che occasiun . . .»[142] Die Reden des Wichts explizieren das in seiner Erscheinung symbolisch verdichtete Programm der grotesken Herabsetzung des Erhabenen, wie sie in psychologischer Hinsicht von Freud[143], in literarhistorischer von Bachtin beschrieben wird. «Il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'*abbassamento (snizenie)* cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità» (1979a: 25). Hier nur einige wenige Motive dieses für den Auftritt des 'Palantin' grundlegenden Verfahrens. Der 'Archont' hebt die Arme ('uzand la bratscha') und zeigt bei der Deklamation seiner lateinischen Begrüssung 'cun ün bratsch vers il tschêl', 'mit einem Arm gen Himmel' (79). Der Wicht lässt das pathetische Ritual über sich ergehen und frisst unterdessen ein Stückchen Zucker. Dass Tätigkeit, Stoff und entsprechende Geräusche sich mit dem Pathos des Bewunderers schlecht vertragen, ist wohl überflüssig zu sagen. Der in der Sprache des Erhabenen par excellence[144] vorgetragene Toast: 'Ave, princeps poetarum . . .' schliesst mit der Evokation des Namens: '. . . Simon Lemni Pisaee!', welche die umgangssprachlich gefärbte, romanische Antwort: 'Eau sun propi il Schimunin Lemm, naschieu sper l'ova da la Pischa . . .' (79) in den Bereich des Familiären und Alltäglichen 'herabsetzt'. Der konnotative Kontrast gipfelt in der entlarvenden Rückübersetzung des 'Pisaee': 'geboren am Wasser der Pischa', wo die romanische, volkstümlich-expressive Metapher für den kleinen Wasserfall, die durch die Latinisierung aufkommende Suggestion Lügen straft, der Name stehe in irgendeiner Beziehung zur Stadt Pisa[145]. Mit seinem Hinweis, er habe nicht um

[142] «Der Wicht war wohl das hässlichste Wesen, das der Burgmaster je gesehen hatte. Der nächtliche Besucher war nur etwa eineinhalb Meter gross, was ihm das Aussehen eines Gnomen verlieh. Er hatte den Kopf eines Raben, der eben einen fürchterlichen Kampf hinter sich hat. (. . .) Die Haut des Wichts hatte eine Farbe zwischen Kaffeebraun und Olivgrün, so dass der Name Schwarz eher auf ihn zugetroffen hätte. (. . .) Aber aufgepasst; das kleine Monster machte jetzt seinen Mund auf, ein Mund, der zwei Zahnlücken aufwies, von Zähnen, die weiss Gott bei welcher Gelegenheit herausgeschlagen worden waren . . .» (Ed. 1983: 76 f.)

[143] Cfr. Freud 1958: 163 f., 181. Zur Herabsetzung in Parodie und Travestie cfr. auch oben B.4.

[144] Cfr. Segre 1979: 174 f.

[145] Cfr. Wiesmann: «. . . den Familiennamen Pisaeus legte er sich zu, wohl nicht nach dem italienischen Pisa, sondern vielleicht in Anspielung auf die altgriechi-

die Erlaubnis gebeten, den Zucker 'fressen' ('maglier') zu dürfen, setzt Lemnius ein 'vulgäres' Register der Umgangssprache gegen die durchwegs gebildete, gepflegte Diktion seines Bewunderers. Mit der folgenden Bemerkung: 'Il vainter am sbarbuoglia . . .' ('Mir knurrt der Magen . . .') rückt er sich in die Nähe des ewig hungrigen, populären Subalternen, wie er in der Literatur etwa von Sancho Pansa (!), oder, in der commedia dell'arte, von Arlecchino repräsentiert wird. Hinter der hier nur angedeuteten Antithese zwischen Dichten und Fressen steckt diejenige zwischen Kopf und Bauch, den gängigsten Repräsentanten des 'Hohen' und des 'Niedrigen' am Menschen[146] überhaupt. Ausgerechnet im Elysium ist der humanistische Dichter zum respektlosen Materialisten geworden, dem vor der kniefälligen Ehrerbietung seines Biographen und Bewunderers, nichts weiter einfällt, als sich um dessen Hosen zu sorgen. Den Drang nach dem 'Hohen' und 'Erhabenen', der sein Leben bestimmte – «Adüna he fat tschauntscharias da glorgia eterna, da las tschimas da mia art, da las Musas chi m'adozan . . .»[147] – hat er als verstiegene Illusion erkannt. Lemnius ist, mit der prägnanten Metapher, die er auf den 'Archonten' anwendet, 'aus allen Wolken gefallen'.

---

sche Stadt Pisa bei Olympia . . . tatsächlich aber nach dem romantischen Wasserfall 'Pischa', der im Münstertal auf dem väterlichen Gute rauschte, und wer weiss, ob er dabei nicht an die romanische Grundbedeutung von 'Pischa' dachte, wollte er ja eben Luther mit seinem Spott begiessen» (1970: 118).

[146] Bachtin sieht darin eine 'Fortsetzung' des kosmischen Gegensatzes zwischen Himmel und Erde: «L'alto è il cielo; il basso è la terra; la terra è il principio dell'assorbimento (la tomba, il ventre) ed è nello stesso tempo quello della nascita e della resurrezione (il seno materno). E' questo il valore topografico dell'alto e del basso nel loro aspetto cosmico. Sotto l'aspetto propriamente *corporeo*, che non è mai del tutto separato con precisione dall'aspetto cosmico, l'alto è il volto (la testa), il basso gli organi genitali, il ventre e il deretano» (1979a: 26).

[147] «Immerzu habe ich von ewigem Ruhm gefaselt, von den **Höhen** meiner Kunst, von den Musen, die micht **erheben** . . .» (Ed. 1983: 80). Cfr. 'Raeteis' IX. v. 1101 ff. «. . . O Heimat, durch mich bleibt dein Ruhm nun lebendig. / Einst kommt die Zeit, da liest mein Gedicht in den grauen Gefilden / Eifrig die räthische Jugend und lernt und verschlingt meine Verse, / Rühmend: einen Vergil gebar uns der heimische Boden!» Cfr. auch das von Lemnius für sich selbst gedichtete Epitaph: «Ach hier lieg ich begraben, des Liedes gepriesener Sänger, / Lemnius. Wehe, die Pest raffte als Beute mich fort! / Mein erhabener Geist weilt droben im lichten Olymp nun, / doch die Gebeine bedeckt leicht dieser Hügel mit Staub.» Wiesmann spricht von «Lemnius' übersteigerte(m) Selbstbewusstsein» 1970: 124; Billigmeier bezeichnet ihn als «Dichter, beinahe vergleichbar mit 'Dante'» (1983: 349).

– Lemnius als Heteronym Caratschs:

Seine Bekanntschaft mit Rabelais bezeichnet Lemnius als «. . . ün chapitel da mia biografia da l'oter muond, chi nun es auncha scritta» («ein Kapitel meiner noch ungeschriebenen Jenseitsbiographie [81]»). Ihr Zusammentreffen auf dem Weg zum Elysium bedarf übrigens einer leichten chronologischen Retouchierung: Lemnius stirbt 1550 in Chur, Rabelais 1553, also nicht 'im gleichen Jahr', wie Caratschs Lemnius behauptet. Im Laufe der referierten elysäischen Dialoge zwischen Pisaeus und dem (in Wirklichkeit von Caratsch) verehrten Meister der grotesken Satire kommt es zur völligen Gleichsetzung von Lemnius und Caratsch, der sich in einem verschmitzten poetologischen Bekenntnis als 'Sekretär' und besonderer Schützling Rabelais ausgibt. Was Lemnius von Rabelais gehört haben will, ist auch Caratsch (wie jedem Rabelais-Leser) zugänglich. «Er macht klar, dass das Lachen das schöne Privileg des Menschen ist.» «Mieux est de ris que de larmes escripre, / Pour ce que **rire est le propre de l'homme**», so heisst es im 'Motto' zum 'Gargantua'[148]. Das Buch aber, das Lemnius auf den Ratschlag Rabelais' hin schreiben soll, «den Roman des Schlüssels und der Eule im Lande der Patagonen», hat Caratsch eben geschrieben[149]. Ob sich diese ironischen literarischen Selbstbespiegelungen auch auf die Erkenntnis ausdehnen, kein Dichter, sondern ein 'Tapezierer' zu sein, ist müssig zu fragen. Dagegen ist offensichtlich, dass sich Caratsch im Einwurf des Archon-

[148] Cfr. das Kapitel 'Rabelais e la storia del riso' in Bachtin 1979a: 67–157, wo auch Ronsards Verse: «Dieu qui soubz l'homme a le monde soumis, / A l'homme seul, le seul rire a permis» zitiert werden (79).

[149] Der Untertitel der *Renaschentscha* lautet: «Üna sfarinella cun intent serius davart la clev e la tschuetta ed oters tapins d'ün muvimaint linguistic» («Ein Liedchen mit ernster Absicht zum Schlüssel und der Eule und andern Merkwürdigkeiten einer Sprachbewegung»). Peers Anmerkungen (Zum Kap. 'Sulagl, Tschuetta, Clev' (52–55) erläutern: «il sulagl: simbol da l'Engiadina, protestantissem; la tschuetta: simbol da la Surselva, catolicissem; la clev: la clavina rumantscha». Zur Ergänzung: 'tschuetta' heisst 'Eule', als polemische Metapher aber auch: 'Frau'. Wenn in der 'Selvas-chüra' also 'üna granda tschuetta da lain, missa sülla pütta d'ün bügl' ('eine grosse Holzeule auf einem Brunnenpfosten' [53]) verehrt wird, so ist dies nicht nur eine beliebige 'Travestie', sondern eine handfeste Verhöhnung der Muttergottes. Für den 'Schlüssel' kommen neben dem Emblem der Lia Rumantscha auch Gangales 'Schlüsselideen' als Referenz in Frage. Gangale selber erscheint als 'Grand-claver' ('Grosser Schlüsselträger' [cfr. 96 ff.]).

ten: «Pü granda la distanza e megl cha gratagia üna satira.» («Je grösser die Distanz, umso besser gelingt eine Satire» [82]), nicht nur eine 'Distanznahme' als Voraussetzung der Satire postuliert, sondern sich selber zugleich ein Kränzchen windet. Das Collage-Verfahren, dessen sich Lemnius bezichtigt[150], hat auch in Caratschs Text überdeutliche, ironisch intendierte Spuren hinterlassen. So etwa an der Stelle, wo Shakespeare dafür gerügt wird, dass er seine eigenen Verse zitiert: «Poets chi s'cumportan uschè sun sco gillinas chi maglian ils övs cha d'haun fats asvessa.» («Dichter, die dies tun, sind wie Hühner, die die Eier auffressen, die sie selbst gelegt haben» [85]). Hier wird, in verspielter Entfremdung des Kontextes P. A. Lozzas berühmter Vergleich des Dichters mit dem Huhn, das seine eigenen Eier frisst, zitiert[151]. Solche subtilen Analogien zwischen dem explizit diskutierten Thema des Plagiats (und der Intertextualität allgemein) und einer entsprechenden literarischen Praxis im Text selber lassen aufhorchen. Die dem Text der *Renaschentscha* zugrundeliegenden, intertextuellen Praktiken wären eine besondere Untersuchung wert, die auch die Gattung der 'Travestie' als 'transformation satirique' (cfr. Genette 1982: 37) in ihrer spezifischen Ausprägung näher bestimmen müsste.

– Rabelais' Allegorie der bündnerromanischen Literatur / Literatur als 'Intertextualität'

Die komisch-negative Bewertung von Literatur als intertextueller 'Collage' findet in Rabelais' Allegorie der bündnerromanischen Literatur als Dame in kosmopolitischer Maskerade ihren deutlichsten Ausdruck. Die Maskerade, die 'Travestie' in ihrer primären Bedeutung,

[150] Cfr. Wiesmann (1970: 122), wo das Urteil Michels referiert wird: «Wie die humanistische Dichtung überhaupt, ist auch die Raeteis sog. Centonenpoesie (d. i. Flickpoesie, von lateinisch 'cento', der Flicken, der Lappen) . . .»

[151] *La schort digl poet:* «Sez scretg e sez stampo e sez ligia, / ò'l l'atgna, tgera poesia! // El è parchegl gist scu la gaglinetta / tgi maglia sez sies ovs, – poretta.» *(Des Dichters Los:* Selbst geschrieben, selbst gedruckt und selbst gelesen, / hat er seine eigenen Verse, arme Wesen. // Er ist drum wie jenes Huhn, das man vergisst, / und das seine armen Eier selber frisst» [1951, o. S. Übersetzung L. Uffer]. Cfr. oben C.2.3.2.

richtet sich als Ergänzung zur Maske gegen das Prinzip der Einheitlichkeit und erstarrten Kongruenz mit sich selbst[152] . . . Hier wird die mit den heterogensten Attributen der europäischen Volkskultur behangene, schwindelerregend polyglotte 'Madama Litteratura' gegen den Glauben der unbeirrbaren 'Kaziks' an eine autochthone Kultur gesetzt: «Nu vains in nossas muntagnas üna cultura originela e surabundaunta?» («Haben wir in unseren Bergen nicht eine originelle, überreiche Kultur?» (87) Dazu bemerkt Camartin, der den 'Adaptationscharakter' grosser Teile der bündnerromanischen Literatur stark betont (cfr. 1976: 13 ff.; 1985: 258 ff.): «Das Wort 'original' stand Ende des letzten Jahrhunderts (und noch eine gute Weile danach) in überaus hohem Kurs, und wehe, einer hätte es gewagt, an dieser kollektiven Originalität Zweifel anzumelden» (1986: 16). In der unmissverständlichen Deutlichkeit, die Karikaturen auszeichnet, verhöhnt Caratsch durch die Rabelais in den Mund gelegte Literatur-Allegorie genau diesen Mythos der Einheitlichkeit und Originalität. Nicht so leicht zu beantworten ist die Frage nach dem dahintersteckenden, literarästhetischen Ideal, zu dem der Autor letztlich steht. Um ein Plädoyer für eben diese, an der bündnerromanischen Literatur vermisste 'Originalität' kann es sich nicht handeln. Lemnius' Suche nach dem 'Original' führt ihn nämlich, in einer Art infiniten Regress, von Vergil (dem Autor der wichtigsten Vorlage der *Raeteis*) zum vermeintlichen 'Multimillionär' Homer, der sich selbst als 'bescheidenen Kompilator' von 'dudesch poets e chantaduors', von 'zwölf Dichtern und Sängern' (cfr. 89), bezeichnet, deren Namen sich im Nebel der literarischen Prähistorie verlieren. Die von Lemnius' Zuhörer gewonnene Erkenntnis, «cha la litteratura mundiela es ün immens clearing-house e cha tuot appartain a tuots ed ad üngün» («dass die Weltliteratur ein unermessliches Clearing-House ist und dass alles allen gehört» [89]), fasst die heute unbestrittene Ansicht zusammen, dass jeder Text intertextuell geprägt ist, 'zitiert', auf bestehende Texte antwortet[153]. Im übrigen deutet schon die Vorliebe für Rabe-

[152] «La maschera è legata alla gioia degli avvicendamenti e delle reincarnazioni, alla relatività gaia, alla negazione gioiosa dell'identità e del significato unico, alla negazione della stupida coincidenza con se stessi; la maschera è legata agli spostamenti alle metamorfosi . . .» (Bachtin 1979a: 47). Cfr. Freud 1958: 164.

[153] Cfr. z. B. Compagnon, der im Vorwort seines Buches mit dem sprechenden Titel *La seconde main* schreibt: «Toute écriture est glose et entreglose, toute énonciation répète» (1979: 9). Oder, von Seite der Schriftsteller, Jürg Laederach: «Die

lais, einer der grössten Zitierer und Nachahmer überhaupt (cfr. Bachtin 1979a), darauf hin, dass Caratsch von der 'Duonna Litteratura' wohl kaum eine Parthenogenese verlangt. Und doch: die 'Diebe' und 'Kompilatoren' Vergil und Homer sitzen im Elysium, Rabelais findet selbstverständlich Einlass, während Lemnius als 'Sekretär' des um die elysäische Ordnung unbekümmerten Spötters hineingeschmuggelt werden muss. Ob die Grossen der abendländischen Literatur einfach bessere 'Tapezierer' und 'Arrangeure' sind (was immer das heisst) oder ob sie eben doch Dichter im Sinne von 'Schöpfer' sind (was Lemnius für sich verneint, cfr. 1983: 80), ist aus dem Text nicht herauszulesen. Dieses Dilemma von Caratschs impliziter Poetologie[154] zeigt sich auch an den ästhetischen Implikationen der Auffassung von Literatur als Intertextualität: die auf der Ebene der Stoffe und Inhalte als Mythos erkannte 'Originalität' ist neuerdings auf der Ebene der intertextuellen Verfahren gefragt.

Ein weiteres Problem beinhaltet der plastische Vergleich, wonach Lemnius als Maulwurfshügel Petrarca als Piz Ot gegenübersteht. Die angedeutete Heteronymie Lemnius / Caratsch und die Darstellung des ersteren als potentieller, romanischer Autor 'post mortem' ermöglicht die Übertragung dieses Vergleichs auf das Verhältnis zwischen der bündnerromanischen Literatur und ihren europäischen Nachbarliteraturen. Die schwierige Frage, ob es sich bei der romanischen im Vergleich zu anderssprachigen Literaturen überhaupt um 'Dinge gleicher Ordnung' handle, würde damit von Caratschs plastischem Vergleich eindeutig negativ beantwortet.

Wie die oben (C.2.3.1.) referierten Beispiele zeigen, gibt es zu dieser Frage inzwischen differenziertere Positionen, die ihre literarästhetischen oder literatursoziologischen Voraussetzungen namhaft machen. Die Anwendung soziologisch geprägter Begriffe wie 'Minderheitenliteratur' unterschlägt zuweilen, dass literarische Qualität nicht einfach

letzten Ausläufer meiner Selbsterkenntnis . . . sind der Ansicht, . . . es stamme . . . alles, wovon einer, der sich für ein (oder 'das') Ich hält, spricht, ohnehin von allen andern» (1988: 15). Die Vorstellung der grundsätzlichen Intertextualität und Dialogizität von Literatur ist in den Werken Bachtins aber auch Kristevas zentral.

[154] Die gängige Auffassung, wonach Satiren ein positives Gegen-Ideal zur kritisierten Wirklichkeit postulieren **müssen**, wird von Preisendanz (1976) in Zweifel gezogen.

von der Anzahl von Sprechern abhängt, die die jeweilige Sprache benutzen. Manche aus der reinen Textimmanenz gewonnene Wertungen vergessen dagegen, dass ästhetische Qualität immer auch eine kommunikative und damit eine gesellschaftliche Dimension hat.

C.3. Literatur als historischer und gesellschaftskritischer Diskurs (L. W.)

3.1. Die historische Erzählung

3.1.1. 'Geist der Zeiten' oder 'der Herren eigner Geist'?

«Der Rückgriff auf die Geschichte ist aber für eine gesellschaftliche Gruppe, deren Existenz in der Gegenwart bedroht ist, eines der beliebtesten Verfahren, um ein aktuelles Sinndefizit über eine gewisse Zeitstrecke wirksam auszugleichen.»

(Iso CAMARTIN 1985: 209)

Bei der Beschäftigung mit der bündnerromanischen historischen Dichtung, wovon hier näher nur auf die erzählende eingetreten werden soll, ist man mitunter dankbar, auf Feststellungen wie die folgende zu stossen: «Die Versuche, zu definieren, was einen historischen Roman ausmache, sind so alt wie das Genre selbst» (EGGERT 1983: 342). Allgemeinhin gilt Walter SCOTT* als der 'eigentliche Begründer' des historischen Romans (so noch im LITERATUR BROCKHAUS, 1988). Differenzierter müsste man sagen, er habe einen neuen Typus des historischen Romans geschaffen, indem ihm Geschichte nicht als Vehikel für Ideen und Ideologien diente. Geschichte ist bei ihm «nicht mehr nur Hintergrund und Kulisse, Beispiel für einen Lehrsatz, Arsenal grosser Männer und Taten» (STEINECKE 1987: 77 f.). «Scott setzt historisches Geschehen in fiktives um mit dem Ziel, den Eindruck von geschichtlicher Wirklichkeit hervorzurufen» (ebd., 78). Die Illusion von Wirklichkeit und damit von Objektivität (objektiver Überprüfbarkeit) konnte SCOTT hauptsächlich mit zwei Mitteln – die er allerdings später (z. B. *Ivanhoe*, 1819) selbst wieder preisgab – erzeugen: mit der von Theodor FONTANE übernommenen und hochgehaltenen 'Sixty-years-since-Regel' und dem Rückzug des auktorialen Erzählers zugunsten der Perspektivierung durch einen 'mittleren' oder 'durchschnittlichen Helden'. Ersteres ist für

* Walter SCOTT, 1771–1832

den Wirklichkeitsanspruch deshalb von Bedeutung, weil beim Erscheinen des Werkes noch Leser am Leben sind, welche sich an die dargestellte Zeit erinnern können. Die Vermittlung des Geschehens durch einen, der dabei gewesen ist, bei gleichzeitiger Distanzierung des Erzählers[1] erweckt ebenfalls den Eindruck von Objektivität[2]. Ausserdem handelt es sich beim 'mittleren Helden' um einen ganz gewöhnlichen Menschen, somit um einen 'Repräsentanten des Lesers' (STEINECKE 1987: 85). Der Leser kann die 'Richtigkeit' des Dargestellten überprüfen und bestätigen, da er wohl ähnlich handeln würde. SCOTT «glaubt nämlich, dass gerade der gemeine Mann von heute nicht anders sei als der der früheren Zeiten» (FEUCHTWANGER 1986: 50).

Wird also – so viel sei als Zwischenbilanz schon festgehalten – SCOTT als 'eigentlicher Begründer' des historischen Romans gefeiert, muss der quantitativ beträchtlich grössere Anteil der Produktion als nicht zur Gattung gehörig ausgeklammert werden. Mit der Erhebung zum 'eigentlichen Begründer' sind zwar qualitative Ansprüche, vielleicht Vorstellungen in Sachen Literarizität benannt, dem Phänomen der historischen Dichtung ist damit nicht beizukommen. Den 'eigentlichen historischen Roman' oder die 'eigentliche historische Erzählung' gibt es jedenfalls demnach in romanisch Bünden selten. So beschreibt auch STEINECKE (1987: 87 f.) die allgemeine Entwicklung nach SCOTT als eine «vertiefte Reflexion über Geschichte und über ihr Verhältnis zur Fiktion» einerseits, als «Rückgriff auf ältere Modelle», laut GUTZKOW «ein Amalgan von Sentimentalität, Unglück und Weltgeschichte» andererseits. Und: «Diese zweite Tendenz dominierte quantitativ bei weitem.» SCOTT wurde zwar ausserordentlich gern gelesen, der erfolgreichste deutsche Roman des 19. Jahrhunderts war aber der *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert* (1855: 173 Auflagen bis 1900) von Joseph Victor von SCHEFFFEL. Historische Wahrheit wird zwar durch das Anfügen zahlreicher Anmerkungen suggeriert[3]. Erzählt wird aber eine Liebesgeschichte, d. h. ein «Bereich, der in historischen Quellen ohnehin nur wenig Raum einnimmt» (STEINECKE: 95), ein Bereich auch,

[1] Zur Erzähler-Held-Distanz vgl. auch EGGERT 1983: 344 f.

[2] Die Fantasie kann allerdings wieder eingeführt werden, «ohne den Anschein historischer Wahrheit des Ganzen zu gefährden», da die Erfindung des Helden der dichterischen Freiheit einigen Spielraum lässt (STEINECKE 1987: 86).

[3] Zur Illusion der 'unverfälschten Tatsachen' mittels Anfügen von Quellen vgl. auch unten, C.3.1.2. S. 698 f.

der sich überall und in jeder Epoche darstellen lässt. Mit dem *Ekkehard* wurde «eine neue Phase des historischen Romans in Deutschland eingeleitet», es ist die Phase der «Verklärung der 'guten alten Zeiten'» (ebd., 94), eine Wendung, die sich im Vorwort zu von SCHEFFELS Roman finden lässt. Der «Verklärung der 'guten alten Zeiten'» dient auch die bündnerromanische historische Dichtung. Es wird – laut CAMARTIN (1985: 207 ff.) – ein 'abbildfähiger' vom 'nicht abbildfähigen' Teil der Geschichte getrennt. Geschichte dient im allgemeinen oft dazu, etwas Bestimmtes zu zeigen, etwas daraus zu lernen, geschichtliche Dichtung hat eine volkserzieherische Tendenz[4]. Im Falle der bündnerromanischen historischen Dichtung wird – auf die knappste Formulierung gebracht – zur Bewahrung 'des Eigenen' erzogen, indem der Leser erfährt, wer er als Angehöriger dieser Ethnie schon immer war, ist und sein wird. Der Leser erhält die Möglichkeit, sich mit Vorbildfiguren zu identifizieren[5], die mit einer erstaunlichen Beständigkeit von der Prähistorie bis in unser Jahrhundert hinein immer gleich 'bündnerromanisch' waren. In diesem Sinne trifft der Titel von Gion DEPLAZES' neuestem Werk über die bündnerromanische Literatur, *Die Rätoromanen. Ihre Identität in der Literatur* (1991), die Sache recht gut.

'Abbildfähig' an der Geschichte sind die wunderbaren Ruhmestaten, 'und wäre man dabei auch nichts als ein Zaungast gewesen' (CAMARTIN 1985: 209), und 'abbildfähig' ist Geschichte unter 'Aussparung von Fremdgeschichte zur Errettung von Eigengeschichte' (ebd., 219). Auffallend an der bündnerromanischen historischen Dichtung ist die Vorliebe für gewisse Epochen zweifelsohne. Nur soll zur Entlastung dieser Kleinliteratur hinzugefügt werden, dass die Stoffwahl auch andernorts zeit- und gesellschaftsbedingt ist. Beispielsweise griff man während der Französischen Revolution mit Vorliebe auf die Römische Republik zurück, die der Diktatur Widerstand geleistet hatte. In der napoleonischen Ära wurde Julius Caesar heraufbeschworen[6]. Und in romanisch Bünden scheinen die folgenden Epochen und Stoffe die beste Möglichkeit für eine Selbstbespiegelung zu bieten:

---

4 Weshalb die Heimatliteratur – und Randliteraturen vielleicht ganz besonders (vgl. CAMARTIN 1985: 209) – gern auf geschichtliche Themen zurückgreift.

5 Zu Identifikationsangeboten vgl. auch die Ausführungen in Kap. C.1.1. insb. 1.1.3. (Bemerkungen zur Biographik).

6 Vgl. FEUCHTWANGER 1986: 156 ff.

(Legendenstoffe, Heiligenviten: erste Besiedelung, Ursprünge)
Mittelalter, Feudalismus
Bündner Wirren
Franzoseneinfall in der Cadi
Gewerbliche Emigration, Schwabengängerei
Volkskundliche Thematik

BEZZOLA (1979: 773) vermerkt mit Bezug auf das historische Drama: «Ils dramas originels piglian lur materia bod sainza excepziun our da l'istorgia grischuna, saja our da la media eted u da la guerra svabaisa dal 1499, saja our dal temp dals scumpigls grischuns dal 17evel tschientiner u da las invasiuns francesas dal 1799, – **uschè ch'els paun quinter cun üna tscherta cugnuschentscha dals evenimaints** tal public rumauntsch» (Hervorh. L. W.)[7]. Die Kenntnisse über bestimmte Ereignisse (und die Unkenntnis über andere) sind jedoch nicht von allein gekommen. Weiter unten (ebd., 782) heisst es: «Ün **tema grat** per il drama istoric eira natürelmaing in Grischun la **luotta victoriusa** dal pövel cunter ils signuors feudels e lur chastlauns» (Hervorh. L. W.)[8]. Solch einem 'dankbaren Thema' verdanken wir Schweizer schliesslich auch unseren Nationalmythos, weshalb wir – das dürfte die richtige Reihenfolge sein – über die Ereignisse Bescheid wissen, zumindest über deren 'abbildfähigen Teil'[9]. Bündnerromanische Dichtung über das Mittelalter also zeigt tapfere Vorfahren, die sich gegen Gewalt und Willkür erfolgreich zur Wehr setzten. Das Mittelalter ist vornehmlich nur Kulisse und scheint eine der beliebtesten Kulissen für unglückliche Liebende, die

7 «Die Originaldramen entnehmen ihre Stoffe fast ausschliesslich der Bündner Geschichte, sei es der Geschichte des Mittelalters oder des Schwabenkriegs von 1499, sei es der Zeit der Bündner Wirren im 17. Jahrhundert oder der Franzoseninvasion von 1799, – so dass **mit einer gewissen Kenntnis der Ereignisse** beim romanischen Publikum gerechnet werden kann.»

8 «Ein **dankbares Thema** für das historische Drama war natürlich in Graubünden der **siegreiche Kampf** des Volkes gegen die Feudalherren und ihre Vögte.»

9 Vgl. dazu auch z.B. DEPLAZES 1991: 163 f. Danach soll das Festspiel *Armas e larmas en la Cadi* (Waffen und Tränen in der Cadi) von P. Maurus CARNOT, das 1899 anlässlich der Zentenarfeier der Calvenschlacht (1499) und der Gedenkfeier an die Franzoseninvasion (1799) zur Aufführung gelangte, von ungeheurem Erfolg gekrönt gewesen sein. Laut Caspar DECURTINS hätten sich die «Ahnen, die vor hundert Jahren gekämpft, kein schöneres Denkmal» denken können, was zeigt, dass die Dichtung einfacher und glorreicher ist als die Wahrheit.

wegen der Standesunterschiede nicht zusammenkommen können, oder für Liebende, deren Verbindung ein tyrannischer Herr im Weg steht. Die erste Unmöglichkeit ist allerdings auch für spätere Epochen noch häufig, doch sind die Grenzen zwischen reichen und armen Bauern durchlässiger als zwischen Herren (Adel) und Volk (Bauern). Der zweite Fall – bei sozialen Schranken späterer Epochen zwischen arm und reich übernimmt dann der Vater die Rolle des herrschsüchtigen Feudalherrn – ist wohl geeignet, das Ausmass an erlittener Willkür darzustellen. Bis ins Privateste hinein wird das Volk geknechtet und schikaniert. Bedarf es dieser Art von Dämonisierung, um das Aufbegehren gegen die Autorität zu legitimieren? Rein literarisch ist der grösste Teil der Produktion uninteressant, und selbst dort, wo ein anerkannter Autor am Werk ist, erfahren wir viel über (bündnerische) Gegenwart, doch wenig über (bündnerisches) Mittelalter[10]. Wenn FEUCHTWANGER (1986: 19) meint, das Quellenstudium liefere nur 'das Skelett', 'aber mit lebendigem Fleisch umgeben kann ein solches Skelett nur dichterische Phantasie', so ist manche bünderromanische historische Dichtung ein Haufen Fleisch ohne Knochen, was im Teller, nicht aber zwischen Buchdeckeln bekömmlich ist.

Die Zeit der Reformation fand keinen grossen Anklang als literarischer Stoff. Zwar verdanken die Bündnerromanen dieser Zeit ihre Schriftsprachen, allerdings schliesslich deren fünf[11], was auch auf die damalige Zerrissenheit deuten mag. Die Zeit der Reformation, d. h. der Glaubensspaltung, schliesst die 'Fremdgeschichte' mit ein. Die Bündner Wirren hingegen, auch nicht eitel Harmonie und Einigkeit, werden gerne literarisch bearbeitet. Laut CAMARTIN (1985: 209) handelt es sich dabei trotz der 'bittersten inneren Gegensätze unter den Bewohnern des Landes' um 'Zeiten hoher Selbstbedeutsamkeit', welche 'auch ungewöhnliche Charaktere unter den Menschen zur Folge haben' und Graubünden seine Helden bescherten. Die beiden bekanntesten historischen Persönlichkeiten der Zeit sind der Herzog von Rohan und Jürg Jenatsch. Dem Franzosen ist – soweit mir bekannt – nur ein Drama[12] gewidmet. Der Bündner Jenatsch hingegen kommt mehr zur Sprache. Er muss allerdings ein bisschen beschönigt werden, so dass CARNOTS Version[13]

[10] Vgl. unten, Kap. C.3.1.3.

[11] Im einzelnen vgl. BILLIGMEIER 1983, Kap. 4.

[12] Gertrud GILLI, *Il bun dücha,* 1941. Vgl. auch BEZZOLA: 789 f.

[13] Vgl. dazu CAMARTIN 1985: 209 ff. Ausserdem Kap. B.3. S. 492 ff.

zum 'Konversionsroman' gerät, da sich der Benediktinerrmönch an der 'unmoralischen Figur' C. F. MEYERS gestossen haben müsse. CARNOT konnte Karl SCHMIDS Interpretation von MEYERS historischen Novellen[14] noch nicht gekannt und nicht gewusst haben, dass die Menschen der 'grossen Tat' nicht mit den kleinlichen moralischen Massstäben der Gewöhnlichen zu messen sind. Gewiss: MEYER hat Geschichte umgedeutet, nach seinen Bedürfnissen, und CARNOT hat es auch getan. «Die Vision des Grossen und die Spur des Schwachen»?[15] Der Einfluss der MEYERschen Version aber, ein Einfluss, dem man sich offenbar, hat man das Werk einmal gelesen, nicht entziehen kann, zeigt sich noch in anderer Hinsicht.

In einer Erzählung von Rosa SALUZ (*Las chasas da Gonda*, 1920), einer Liebesgeschichte (sie katholisch, er reformiert, kämpft unter Jenatsch) zur Zeit der Bündner Wirren, findet sich ein acht Seiten langes (32–40) Plagiat aus MEYERS *Jenatsch* (Kap. 3, Buch 1), und zwar handelt es sich um die Übersetzung der Szene in der Herberge auf dem Maloja. Nur ist es statt Waser Cilgia, die mit Mühe noch ein Kämmerlein finden kann, nachts erwacht und durch eine Ritze in der Eichentür das Gespräch zwischen Planta und Ruinell belauscht. Stutzig wird man – kommt einem der Passus sonst nicht bereits bekannt vor – ob der sich von der Umgebung abhebenden literarischen Qualität.

Zurück zu CARNOT, der wie keiner bemüht gewesen sei, «diese Zeit der inneren Zerrissenheit neu ins Bewusstsein zurückzuholen» (CAMARTIN 1985: 210). Mit grosser Wahrscheinlichkeit war auch keiner so sehr um Harmonisierung, um Integration der 'Fremdgeschichte', um Ausebnung bemüht. Den Jenatsch holt er kurzerhand zurück in den 'Schoss der alleinseligmachenden katholischen Kirche', einen anderen Helden, den General Demont, der es unter Napoleon zu grössten Ehren gebracht und der Heimat kaum viel nachgefragt hat, holt er zurück zur Scholle, zur 'Mutter Erde'. Damit aber sind wir bereits beim nächsten epochalen Schwerpunkt bündnerromanischer historischer Dichtung angelangt. Besonderheiten dazu sollen weiter unten (Kap. C.3.1.4.) anhand von CARNOTS Roman *General Demont* erörtert werden.

Was zu Beginn über den 'durchschnittlichen Helden' gesagt wurde, findet in der bündnerromanischen Dichtung Anwendung. Vielfach

[14] Vgl. Karl SCHMID, *Unbehagen im Kleinstaat*, 1963.
[15] Überschrift des ersten Kapitels in SCHMID 1963: 13.

sind die Helden (oder Vorbilder, Identifikationsfiguren) Menschen aus dem Volk. Handelt es sich um aussergewöhnliche Persönlichkeiten (Abt Peter von Pontaningen, Jenatsch, Demont usw.), werden sie zum 'Menschen wie du und ich' hinuntergeholt. HENDRYS Pieder de Pultengia (vgl. Kap. C.3.1.3.) redet genau so, wie dem Volk in der Surselva 'der Schnabel gewachsen ist'.

Es fällt auf, dass wenige historische Dichtungen im Titel den Namen grosser Persönlichkeiten tragen. Mit Ausnahme der drei erwähnten – Peter von Pontaningen (HENDRY 1964), Jenatsch (CARNOT 1929) und Demont (CARNOT 1939) – sind mir zwei in der Reihe *La scena* erschienene Dramen bekannt. Das eine ist allerdings überschrieben mit *La mort dal poet* (*La scena* 1, Tista MURK), doch ist Simon LEMNIUS damit gemeint. Das andere: *Jachiam Bifrun* von Men GAUDENZ (*La scena* 22). Beim Schauspiel *Ils duos Travers* von Artur CAFLISCH handelt es sich um eine Umarbeitung seiner historischen Erzählung. Alle drei Helden stellen also Identifikationsfiguren für die Entstehung der bündnerromanischen (Volks-)Sprache dar. Die 'Sixty-years-since-Regel' – nicht aufs Jahr genau genommen – kommt ganz von selbst, d. h. nicht als dichtungstheoretisches Postulat, zur Anwendung, wie man beginnt, die jüngste Vergangenheit der gegenwärtigen Welt oder der Nachwelt bewahren zu wollen. Und erst mit diesem Bedürfnis kommt auch ein grosser Wirklichkeitsanspruch ins Spiel: es soll nicht vergessen werden, wie es gewesen ist. Davon betroffen ist die Emigrationsthematik und, teilweise damit verbunden, teilweise unabhängig davon, die volkskundliche Thematik. Es ergibt sich ein Hang zur dokumentarischen, zur enzyklopädischen Literatur.

Ein Beispiel für die Beschäftigung mit der allerjüngsten Geschichte wäre von Andri PEER *Il traditur da la patria* (1982). PEER setzt sich darin mit Niklaus MEIENBERGS Sicht des Landesverräters Ernst S. (1974) auseinander und gelangt zu einem anderen, ebenfalls harmonisierenderen – Tendenz der kleinen Literaturen? – Resultat.

Vom Anspruch auf Objektivität und der damit verbundenen Forderung, das Geschehen dürfe nicht mehr als zwei Generationen (60 Jahre) zurückliegen, so dass die Grosseltern den Enkeln noch davon erzählen könnten, ist kein weiter Weg zur 'Geschichte der Gegenwart'. Literarhistorisch vollzieht sich denn auch in Deutschland der Übergang vom geschichtlichen zum Zeit- bzw. Gesellschaftsroman in der Nachfolge von SCOTT, und zwar verbunden mit der Forderung nach einer

'Politisierung' des Romans durch die Jungdeutschen[16]. Fast zur gleichen Zeit aber gleitet – wie bereits gesagt – die geschichtliche Dichtung auch wieder ab ins 'Roman- und Abenteuerhafte' und in die fern(st)e Vergangenheit. Andererseits wird mit einem gesellschaftskritischen Engagement und einem Willen zur Veränderung die vielgerühmte Objektivität auch bei Behandlung zeitgeschichtlicher Themen fast zwangsläufig aufgegeben. Zeitgeschichtliche und zeitkritische Themen in der bündnerromanischen Literatur sollen im nächsten Kapitel (C.3.2.) zur Sprache kommen. Dazu an dieser Stelle nur so viel: literarische Werke zur Emigration, Schwabengängerei, Hotellerie sind teilweise ebenfalls dort einzustufen, denn ihr Inhalt gehörte zur Zeit ihres Erscheinens nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart an. Darauf wird zurückzukommen sein. Im grossen ganzen dürfte man davon ausgehen, dass der historische Roman auf Bewahrung, der Zeitroman – wobei im Bündnerromanischen nicht nur von 'Roman', sondern von 'narrativen Texten' die Rede sein muss – auf Veränderung zielt. Da gibt es nun Texte auf der Schwelle von Alt zu Neu, die bewahren und verändern wollen, indem sie durch ein Erinnern an (jüngst) Gewesenes zur Umkehr, zu einem differenzierten Verhalten dem Fortschritt gegenüber aufrufen. Gedacht werden muss in diesem Zusammenhang etwa an BIERTS *Müdada* (1962) oder an DEPLAZES' *Paun casa* (1960).

3.1.2. Wozu dient die 'historische Kostümierung'?

«Die Mehrzahl der geschichtlichen Romane ist einfach ein Greuel.» (Theodor FONTANE 1967: 396)

Für die Einhaltung einer Distanz von sechzig Jahren zwischen der dargestellten Zeit und der Zeit der Niederschrift plädiert FONTANE mit einem weiteren, einem politischen Argument: «Bei Werken aus der älteren Geschichte dominiere notwendigerweise meistens das **konservative Moment**; hingegen könne man an historischen Ereignissen, die nur zwei Generationen zurückliegen, auch Parallelen zu politischen Vorgängen der Gegenwart ziehen.» (STEINECKE 1987: 97; Hervorh. L. W.) Im grossen ganzen geniesst der historische Roman, abgesehen von demjenigen

[16] Vgl. STEINECKE 1987: 88 ff.

Walter SCOTTS und demjenigen SCOTTscher Prägung – der 'eigentliche' historische Roman? –, bei der Kritik kein hohes Ansehen[17]. Teils wird er als «minderwertige 'Zwittergattung'» (STEINECKE: 79), weder Geschichte noch Dichtung[18], abgetan, und es werden gerade von FONTANE (in der Rezension zu FREYTAGS *Die Ahnen*, aus der das dem Kapitel vorangestellte Motto stammt) «die Möglichkeiten des historischen Romans, Zeitbilder von literarischem Rang zu schaffen», in Frage gestellt (STEINECKE: 98). Zum andern wird ihm vorgeworfen, er lulle nur ein, sei von einem rückwärtsgewandten Anliegen geprägt, beschere dem Leser die Romantik, die ihm der Alltag versage, er sei also – kurz gesagt – barer Kitsch. Tatsächlich trägt ein grosser Teil der Produktion Züge der Trivialliteratur, was zu einer Scheidung zwischen dem wertvollen Roman und dem Unterhaltungsroman geführt hat. Diese Unterscheidung anzuwenden, ist für eine Literatur wie die bündnerromanische äusserst schwierig. Die reine Unterhaltungsliteratur gibt es dort gar nicht, womit die Qualitätsfrage noch lange nicht beantwortet ist. FONTANE stellt die Frage: «Was soll der moderne Roman?» und sagt dazu: «Der moderne Roman soll ein Zeitbild sein, ein Bild **seiner** Zeit. Alles Epochemachende, namentlich alles Dauernde, was die Erzählungsliteratur der letzten hundertfünfzig Jahre hervorgebracht hat, entspricht im wesentlichen dieser Forderung. Die grossen englischen Humoristen des 18. und 19. Jahrhunderts schilderten **ihre** Zeit; der französische Roman, trotz des älteren Dumas, ist ein Sitten- und Gesellschaftsroman; Jean Paul, Goethe, ja Freytag selbst (in 'Soll und Haben') haben aus **ihrer** Welt und **ihrer** Zeit heraus geschrieben.» Das sei die Regel ('im wesentlichen'), die auch Ausnahmen kenne (FONTANE 1967: 394). Es scheint also – denken wir nochmals an die Bemerkungen zu Realismus und Objektivität bei SCOTT – Übereinstimmung zu herrschen, dass die Gefahr des Abgleitens ins Triviale, ins Heroisierende, Mythische, Verklärende, Abenteuerhafte,

[17] Vgl. dazu auch SHAW 1983, der im Vorwort seine Beschäftigung mit historischer Dichtung – allerdings von 'Sir Walter Scott and His Successors' – wie folgt rechtfertigt: «This book proceeds from the conviction that the historical novel deserves a closer, more reasoned appraisal than it usually receives» (9).

[18] Ein Vorwurf, zu dem FEUCHTWANGER 1986 ausführlich Stellung nimmt. (Untertitel der Arbeit: *Grösse und Grenzen der historischen Dichtung.*) Vgl. aber auch (als Befürworter dieser Behauptung): Alessandro MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione.* Benutzte Ausgabe: MANZONI 1981: 197–282.

d. h. ins 'weniger Wertvolle', bei grösserer Zeitdistanz zunimmt. Es kann auch gleich vermutet bzw. vorweggenommen werden, weshalb: Je weniger gesicherte Kenntnisse über eine Epoche vorhanden sind, desto grösser ist der Spielraum für die Fantasie, desto mehr muss sogar die Fantasie für die Fakten einspringen. Die Geschichte dient dann nur als Kulisse für Ereignisse, die sich jederzeit abspielen könnten, oder als Vehikel für die Übermittlung von Ideologien oder als blosse Dekoration für Ereignisse, die sich in der Gegenwart abspielen[19]. Das Gerüst ('Skelett') bilden ein paar Daten und Namen von Königen, die im Lexikon nachgeschlagen werden können, der Rest ist Erfindung, und es rückt zwangsläufig das Private in den Vordergrund. Die Sensationslust des Lesers kommt auf ihre Rechnung, indem die Grossen der Geschichte als Liebende, als Gattinnen und Gatten, als Mütter und Väter gezeigt werden. Sie werden «sensationell zurechtgeknetet», «auf den Effekt hin überfärbt», «Wahrheit oder auch nur Wahrscheinlichkeit der geschichtlichen Überlieferung kümmern den Autor solcher Literatur wenig» (FEUCHTWANGER 1986: 29). Für ihn besteht die Weltgeschichte «aus nichts als läppischen Liebesgeschichten und blutig eleganten Duellen» (ebd., 30 f.) oder aus «Abenteuern und Passionen und Intrigen» (ebd., 41). «Und die Leser sind dem Erzähler dankbar, der ihnen bis in die kleinsten Einzelheiten mitteilt, wie das alles vor sich gegangen ist» (ebd.).

So ungefähr ist es. Schauen wir uns, um zu einem exakteren Urteil zu kommen, einen Roman an, der seinen Stoff von sehr, sehr weit herholt: Toni HALTERS *Culan da Crestaulta* (1989; 1. Aufl. 1955) spielt sage und schreibe in der Bronzezeit. Der Autor ist, so schreibt er selbst[20], durch Zufall auf das Thema gestossen. Er hatte Gelegenheit, sich an archäologischen Grabungen zu beteiligen, wobei viele Fundgegenstände zum Versuch anregten, die Geschichte zu rekonstruieren und Mutmassungen anzustellen. Der Autor fühlte sich zum Schreiben gedrängt «per 'dar vau' a tontas imaginaziuns. Dar veta a quels fastitgs, meglier detg rufids d'ina cultura passada; veser ils carstgauns che populavan la cu-

[19] Dazu ein Beispiel in EGGERT (1983: 352): Für die deutsche Gesellschaft der Gründerjahre «wurde Geschichte wie bei dem gotischen Bahnhof, der klassizistischen Bank oder dem barocken Postamt (...) zur blossen Dekoration». «Geschichte hatte hier weder die Bedeutung eines spannungsvollen Korrektivs, einer verschütteten Tradition noch die Funktion einer Flucht aus der Gegenwart oder verschlüsselten, aktuellen Tendenz; (...).»

[20] In: *Novas Litteraras* 31, 1968: 6–8, und *Litteratura* 8 / 2, 1985: 36–39.

legna, cultivavan il funs, s'ornavan cun bronz avon 3000 onns.»[21] Doch hätten seine Kenntnisse nicht ausgereicht. «Jeu stos procurar ina pluna litteratura e studegiar archeologia.»[22] Und schon fangen die Probleme an, nicht nur die Probleme für den Autor, sondern die Probleme der historischen Dichtung. Wie soll er beginnen? Wie gelangt ein Bronzegegenstand nach Crestautla? «Zatgi ha stuiu ir egl jester per anflar quei emprem contact cul metal. Uss er jeu gia in pass pli lunsch. Tgi mava egl jester? – Probabel in giuven. Pertgei mav el egl jester? Perquei ch'ei era capitau enzatgei.»[23] Dazu bedarf es des Quellenstudiums bereits nicht mehr, das angeblich gewaltig gewesen sein muss[24]. Als Gründe für die Freude am Umgang mit dem Stoff nennt HALTER ferner die eigene Jägerpassion (Jägerromantik), ein ganz pragmatisches didaktisches Anliegen für ihn als Lehrer von Beruf (den Schülern Kenntnisse über die Prähistorie vermitteln)[25] und **last but not least:** «Nus muntagnards romontschs dallas vals lateralas essan cargai cun cumplexs d'inferiuradad. Tut mo 'tschels', ils auters, ein zatgei, san zatgei, valan zatgei. / Mussar per mauns da Crestaulta ina cultura antica sin nies sulom; scaffir in herox en quella cultura, in herox orda nies lenn. Dar cun quei herox perschuasiun propria a nossa giuventetgna che sto ir ella Bassa.»[26]

---

21 «um so vielen Vorstellungen 'freien Lauf' zu lassen. Diesen Spuren Leben einhauchen, besser gesagt diesen Überbleibseln (Abfällen) einer vergangenen Kultur; die Menschen sehen, welche die Siedlung bevölkerten, den Boden bebauten, sich mit Bronze schmückten vor 3000 Jahren» (*Litteratura* 8 / 2: 37).

22 «Ich muss mir einen Haufen Literatur besorgen und mich in die Archäologie einarbeiten» (*Novas Litteraras* 31: 7).

23 «Jemand musse in die Fremde gehen, um mit dem Metall in Berührung zu kommen. Jetzt war ich schon einen Schritt weiter. Wer ging in die Fremde? – Wahrscheinlich ein Junger. Weshalb ging er in die Fremde? Weil etwas vorgefallen war» (*Novas Litteraras* 31: 7).

24 Ob wohl der verführerische Badeanzug von Derwa (HALTER 1989: 132) oder der Esstisch, an den die Mutter die Kinder zur Mahlzeit befehligt (ebd., 206), auch bei Grabungen gefunden wurden? Das sind – vgl. dazu auch Kap. C.3.1.3. – zwei Beispiele mehr dafür, wie romanischen Autoren ab und zu ob lauter andern Anliegen die Kontrolle entgleitet.

25 HALTER hat für *Culan da Crestaulta* den Jugendbuchpreis erhalten, doch handelt es sich um ein Buch, das sich an Jugendliche und an Erwachsene richtet. Der Leserkreis sei – so HALTER – zu klein, als dass sich ein bündnerromanischer Schriftsteller nur an die einen oder andern wenden könne (vgl. CAMARTIN 1976: 198).

26 «Wir romanischen Bergbewohner aus den Seitentälern sind beladen mit Minderwertigkeitsgefühlen. Immer nur 'jene', die andern, sind etwas, wissen etwas, gelten etwas. / Anhand von Crestaulta eine alte Kultur auf unserem Boden zeigen;

Es ist gar nicht so einfach, auf wenig Raum nachzuerzählen, was dieser 'Held aus unserem Holz' alles erlebt, denn es wimmelt nur so von 'Abenteuern und Passionen und Intrigen', wie auch von – je nachdem – fatalen oder höchst glücklichen Zufällen. In der Siedlung Crestaulta lebt Culan mit seiner Mutter, einer Fremden aus Crapfess. Culans Vater Hardin ist angeblich bei einem Jagdunfall ums Leben kommen, in Tat und Wahrheit wurde er ermordert vom Jäger Ischga, der in seiner Machtgier auch die Hand von Durana, der Tochter des 'cauvitg' ('Dorfhäuptling'), zu erhaschen sucht. Der tapfere Culan begeht beim Scheibenschlagen[27] ein Sakrileg: er widmet seine Scheibe einem Toten, seinem Vater. Culan entkommt der Strafe, dem Scheiterhaufen, auf abenteuerlichste Weise und gelangt nach Crapfess zu seinem ihm vorher unbekannt gewesenen Grossvater Hago. In Crestaulta wird Culan für tot gehalten. Hago verhilft ihm zur weiteren Flucht in die Pfahlbauersiedlung Latsa (Zürich), wo Culan zum ersten Mal mit der Bronze, aber auch mit der weiblichen Verführung in Kontakt kommt. Da er Derwas Reizen nicht erliegt, verkauft ihn deren Vater gegen Bronzezeug als Sklave an orientalische Händler. Nach sieben Jahren wird in Crestaulta die Hochzeit von Ischga und Durana vorbereitet. Der Fund von Hardins Leiche (mit Ischgas Axt zwischen den Rippen), damit die Aufklärung des Mordes, verhindert aber die von Durana nicht gewollte Eheschliessung. Rechtzeitig ist auch Culan der Sklaverei entkommen, und er befindet sich, bronzene Geräte und Waffen mitführend, auf dem Heimweg. Dank der Überlegenheit der bronzenen Waffen und unter Culans Führung gewinnen die Leute von Crestaulta den von Ischga angezettelten Krieg zwischen den prähistorischen Siedlungen. Ischga kommt ums Leben, und der Liebe zwischen Durana und Culan steht nun nichts mehr im Wege.

Die Probleme, die in prähistorischer Umgebung aufgezeigt werden, sind dieselben, die HALTER auch in seinen andern Werken beschäftigen, nämlich: das Verhältnis des Invidividuums zum Kollektiv oder der

einen Helden in dieser Kultur schaffen, einen Helden aus unserem Holz. Mit diesem Helden unserer Jugend, die ins Unterland gehen muss, eine eigene Überzeugung geben» (Litteratura 8 / 2: 38).

27 Alter Brauch: Vgl. dazu z. B. *Chrest.* II: 230 f.; X: 748 f.; XII: Seite VIII. Ferner: *Bündner Jahrbuch* 1992: 126 ff.

herausragende Mensch[28] und das Verhältnis oben / unten (Berge / Unterland, Land / Stadt)[29]. Das jedoch sind zweifelsohne Probleme und Wertvorstellungen eines heutigen, nicht eines prähistorischen Menschen. Im *Culan da Crestaulta* gelten Hardin, Culan und Durana als aussergewöhnliche Menschen, als 'anders als die andern', als herausragend (6, 154, 173, 280). Dursa, Culans Mutter, nimmt als Fremde eine Aussenseiterposition, dadurch aber eine Brückenfunktion (zu Crapfess, damit zur Aussenwelt) ein. Ahur, der 'cauvitg', und Hago stellen sich gegen den Willen des Kollektivs, indem sie gegen eine Verurteilung Culans, damit gegen überholtes Brauchtum, das (in ihrer fortschrittlichen Sicht der Dinge) in Aberglauben überzugehen droht, Partei ergreifen (25, 70 f., 181). Es drängt sich nun die Frage auf, was die historische 'Kostümierung' leistet, um ein fruchtbares Moment am Abweichen von der Norm – eine an sich interessante Problematik – sichtbar zu machen. In diesem Falle: nichts. Es kommt durch das Verlegen der Handlung in 'uralte Zeiten' höchstens das Anachronistische noch deutlicher zum Vorschein. Über den prähistorischen Menschen wissen wir fast nichts, aber stellen wir uns ihn als einen vor, der angesichts eines zum Tode Verurteilten den andern Mitgliedern der Gemeinschaft ins Gesicht schreien möchte, «ch'ils morts seigien morts ed ils vivs orda senn» (39)[30]? Stellen wir uns einen Pfahlbauer so vor, dass er vor Lachen nicht an sich halten kann über die Sitten der unwissenden Bergbewohner ('ignoranza dils cuolms'), die bereit wären, die Lebenden den Toten aufzuopfern («Unfrir ils vivs per clamar ils morts!»; 106)? Derwa, die verwöhnte Tochter aus Latsa, begrüsst übrigens Culan mit: «Co va ei cun nies muntagnard?» (126: «Wie geht es unserem Bergler?») Und weil Culan auf schlüpfrige Anspielungen zweier anderer Burschen nicht reagiert, heisst es: «Ei quei muntagnard propi aunc davos la glina?» (132; «Ist dieser Bergler tatsächlich noch hinter dem Mond?») Standhaft widersteht er den Verführungen des unteren Raumes, und das ist nun die ewiggleiche 'Geschichte'. Schon auf dem Weg nach Latsa machen Händler Culan auf die schönen Mädchen vom Unterland neugierig

[28] Vgl. *Il cavalè della Greina*, 1960; dazu auch – allerdings unter anderem Aspekt - Kap. A.2.1.4.b.

[29] Vgl. *Caumsura*, 1967; dazu Kap. A.2.1.2.

[30] «die Toten seien tot und die Lebendigen verrückt»; Culan hat den Namen seines Vaters gerufen, d. h. einen Toten heraufbeschworen, was als Blasphemie gilt und weshalb er die Todesstrafe verdient.

(102). Derwa, die Tochter von Culans 'Gastgeber', ist mit allen Reizen ausgestattet (107), die sie auch einzusetzen versucht (125 ff.). Wohin das führen kann, erzählt ein alter Mann in Form einer Art Parabel von Sonne und Mond (145 f.). Der Rezensent des Werks lobt die Problematisierung dieser Gefahren: «El (scil. HALTER) ei era buca fugius ord via al problem delicat della erotica. Cun intenziun muossa el a nos giuvens che van egl jester il prighel de buca star sut ed il prighel della sentupada cun l'autra schlatteina.»[31] Dass oben gut ist und unten schlecht, bemerkt Culan auch bei seiner Rückkehr. Oben herrscht Freiheit, weshalb er seinen Sklaven jetzt aus der Knechtschaft entlässt und zum Bruder erklärt (226 ff.). Auf der Flucht aus Crestaulta wirft Culan den letzten Blick zurück, der dann für die Emigranten in der Literatur zum Topos werden soll: «Cun ina davosa egliada embratscha el sia patria carezada» (43; «Mit einem letzten Blick umarmt er seine geliebte Heimat»). Das sind alles Wertvorstellungen – es könnte beliebig mit der Nennung von Beispielen weiter gefahren werden –, für deren Übermittlung es der Bronzezeit nicht bedarf. Die Faszination der Beschäftigung mit Archäologie, die Idee, den Schülern die Epoche 'näherzubringen', mag man als 'Initialzündung' gelten lassen, dann aber haben sich die Ideologien verselbständigt. Eine Zeit, über die wir so wenig wissen, kann man wohl nicht auferstehen lassen, auch literarisch nicht, und Darstellungen von spielenden Kindern (Wölfe töten, 17 f.; Hochzeit spielen, 166 f.) mögen reizvoll, aber **unserer** Zeit abgeschaut sein. Der Held schliesslich, dem es nachzueifern gilt, ist ein Idol, und die Aufmunterung zur Rückbesinnung, zum Rückhalt beruht auf einer erfundenen Kontinuität.

Andri PEER informiert den 'undraivel lectur' über die Absichten und das Erkenntnisinteresse, denen der – sagen wir aus terminologischer Verlegenheit – Text *La ruina da Plür* (Der Bergsturz von Plurs; 1982) zu verdanken ist, im Vorwort. Der Bergsturz datiert von 1618[32]. Zu diesem Ereignis habe PEER «trat nan tuot las funtanas accessiblas» (1982; 5; «alle verfügbaren Quellen herangezogen»), den Roman *Donna Ottavia*

[31] «Er ist auch dem delikaten Problem der Erotik nicht ausgewichen. Mit Absicht zeigt er unseren Jungen, die in die Fremde ziehen, die Gefahr der Nichtanpassung und die Gefahr der Begegnung mit dem andern Gechlecht» (Zit. nach HALTER 1989: 286).

[32] Auf S. 10 heisst es: «quist 1618 daspö la *mort* da Nossegner», was natürlich nicht stimmt. Es muss lauten: nach Christi *Geburt*.

von J. A. von SPRECHER – den ERMATINGER (1933: 661) als 'Seitenstück' zu C. F. MEYERS *Jürg Jenatsch* von 'nur antiquarischem Wert' bezeichnet (und PEER als Quelle?) – habe er allerdings nicht wiedergelesen, um nicht beeinflusst zu werden. Dann habe er sich vom Ballast des Materials wieder befreien müssen, «e m'indschegnar a s-chaffir ün'istorgia credibla, tilla structurond seguond las reglas da l'art. Eu n'ha dimena dat via libra a la fantasia, sainza falsifichar ils fats» (ebd.)[33]. Nicht jeder 'undraivel lectur' kann das verstehen: 'glaubwürdige Geschichte', 'Regeln der Kunst', 'ohne die Tatsachen zu verfälschen'? Beispielsweise – etwas Spitzfindigkeit sei gestattet – gab es damals die 'illustra Universitas Turicensis' (1982: 27) noch nicht. Argumentiert man nun mit der Wahrscheinlichkeit (es ist nicht unmöglich, dass es sie hätte geben können), ist es dennoch eine Verfälschung einer Tatsache. Weiter unten ist von einem 'spiert objectiv' (ebd., 5) die Rede, von dem PEER sich habe leiten lassen. Objektivität und Wahrheit sind schon für die gegenwärtige Realität sehr schwierig oder kaum zu erlangen[34], geschweige denn für ein um mehr als 350 Jahre zurückliegendes Ereignis, für dessen Deutung so viele Quellen nun auch wieder nicht zur Verfügung stehen. Weiter im Vorwort: der Autor bekundet grosses Interesse für «il cumportamaint social dal collectiv e dal singul» (6; «das soziale Verhalten des Kollektivs und des einzelnen»).Wie kann er soziales Verhalten studieren anhand einer von ihm selbst erfundenen Gesellschaft? Oder wollte er soziales Verhalten anhand seiner Fiktion lehren? Was ihn nämlich am meisten beschäftigt, «plüchöntsch co l'evenimaint sco tal» (6; «mehr als das Ereignis als solches»), steht erst recht nicht in den Quellen. Vielleicht rührt es daher, dass schon rein äusserlich – um auf FEUCHTWANGERS Bild zurückzugreifen – das 'Fleisch' dieser 'Geschichte' neben dem 'Skelett' steht und nicht um 'das Skelett' herum erschaffen wurde. Zuerst kommt der fiktive Teil des Textes, am Schluss werden die Quellen angehängt. Soziales Verhalten in einer von einem Bergsturz bedrohten Gemeinschaft kann man hypothetisch losgelöst von einer zeitlichen Zuordnung studieren. Wieso also der Bergsturz von Plurs von 1618?

[33] «und mich anschicken, eine glaubwürdige Geschichte zu erschaffen, indem ich sie aufbaute nach den Reglen der Kunst. Ich habe also der Fantasie freien Lauf gelassen, ohne die Tatsachen zu verfälschen.»

[34] Vgl. z. B. die oben, 3.1.1., S. 691, angesprochene unterschiedliche Bearbeitung der Landesverrätergeschichte durch MEIENBERG (1974) und PEER (1982).

Wahrscheinlich um Authentizität zu suggerieren, und letztlich – es muss immer wieder gesagt sein – dürfte es auch hier um nichts anderes gehen als um von der Geschichte vorgelebte 'romanische Identität'. Um zu entscheiden, ob man die Bewohner evakuieren soll oder nicht, wird ein Sachverständiger aus Zürich beigezogen. Er will das Resultat seiner Expertise zuerst in lateinischer Sprache vortragen, entscheidet sich dann aber doch für das **Italienische**, damit die (ungebildeten) Bergeller besser folgen können (1982: 27). Elf Zeilen weiter unten sagt er plötzlich: «Il Conto es marsch pitoc, per gnir oura be sech culla **rumantscha**.» («Der Conto ist faul durch und durch, um es geradeheraus auf **romanisch** zu sagen.» Hervorh. L.W.) Das ist wohl eine Fehlleistung – zuerst schreibt man es und merkt's beim Durchlesen nicht einmal –, an der FREUD seine Freude gehabt hätte. Man muss daher zum Schluss kommen: die 'historische Kostümierung' dient der Selbstvergewisserung.

3.1.3. Historische Wahrheit und fiktionale Wahrscheinlichkeit

«Ein Abt konnte sich zu jeder Zeit betrinken, aber er konnte nicht vor Goethes Geburt den Faust-Monolog deklamieren.»
(Theodor FONTANE 1967: 403)*

In FONTANES Rezension zum *Ekkehard* von Joseph Victor von SCHEFFEL ist von dem die Rede, was SHAW (1983) 'fictional probability' nennt und wie folgt definiert: «We usually think of probability as involving fidelity to the external world that a work represents.» Ferner: «In the historical novel, anachronisms and mistakes of historical fact are responsible for breaches of probability in this sense» (ebd., 20 f.). SHAW verweist dann auf die Differenzierung zwischen 'internal probability' (hängt ab «upon how consistently a work follows its own internal rules and patterns»; ebd., 21) und der oben angesprochenen 'external probability'. Von 'historical fiction' erwartet der Leser, dass die

* Fälle beabsichtigter Anachronismen zwecks komischer Wirkung, Ironie, Aufzeigen einer 'Jederzeitlichkeit' usw. stehen in diesem Kapitel nicht zur Diskussion. Entsprechende Belege wären meines Wissens im Bündnerromanischen auch kaum vorhanden.

Ereignisse sowohl werkintern wie -extern wahrscheinlich und möglich sind. Um es nochmals mit FONTANE (1967: 403) zu verdeutlichen: «unmöglich ist nahezu nichts, was innerhalb der **Gefühlswelt** liegt, unmöglich ist nur das, was man mit der Geschichtstabelle in der Hand als unmöglich beweisen kann», wobei ersteres nur gilt, solange im Werk angelegte Ordnungsprinzipien berücksichtigt werden.

In Vic HENDRYS *Pieder de Pultengia* (Untertitel: *Roman historic*; 1964) wird der sehr unerwartete Meinungsumschwung der Titelfigur – alles in Pieder sträubt sich dagegen, Mönch zu werden, plötzlich ist er es – einfach nicht begründet, dadurch aber nicht plausibler. Doch brauchen in der Regel solche Geschehnisse tatsächlich nicht der historischen Wahrheit zu entsprechen, um im Text durchaus überzeugen zu können. Die Begegnung der beiden Königinnen Elisabeth und Maria Stuart in SCHILLERS Drama wirkt alles andere als unglaubwürdig, obwohl sie eine Erfindung ist[35]. Der historische Roman *Pieder de Pultengia* sei nun aber für die Erörterung der 'external probability' herangezogen, da insbesondere diese das Gattungsspezifische ausmacht.

Zum Inhalt: Pieder de Pultengia (Peter von Pontaningen) fühlt sich durch einen ihm vor dem Tod des Bruders anvertrauten Traum dazu verpflichtet, dessen Bestimmung zu übernehmen und ins Kloster Disentis als Mönch einzutreten. Er wird später Abt; erzählt wird aus seinem Leben bis zur Gründung des Grauen Bundes im Jahre 1424. Auf Nebenhandlungen soll, nur soweit es die Analyse erfordert, noch eingetreten werden. Historische Wahrheit wird greifbar anhand gewisser Ereignisse, die im Text, teilweise mit Nennung der Jahreszahl, erwähnt werden, so beispielsweise die Kämpfe und Niederlage der Disentiser gegen Uri, Schwyz und Unterwalden von 1333, die Pestepidemie von 1348 (im Buch 1349), die Ermordung von Abt Jakob von Disentis von 1366, die Gründung des Oberen Bundes (Ilanzer Bund) von 1395 unter Abt Johann usw. Anhand dieser Fakten zeigt es sich, dass im Text nicht nur einiges unwahrscheinlich ist, sondern dass sich auch ganz grobe Fehler eingeschlichen haben, insbesondere gerät die erzählte Zeit einmal zum Stillstand. Dank solchem 'Wunder' kommt Pieders Schwester Patricia in

[35] SCHILLER geht gar so weit, seine Jungfrau von Orléans statt auf dem Scheiterhaufen auf dem Schlachtfeld sterben zu lassen. Doch 'solche Kühnheiten sind aussergewöhnlich' (FEUCHTWANGER 1986: 144) und dürften bei aller 'internal probability' ihre Grenzen haben, 'und auch der glühendste Bewunderer Napoleons kann ihm bei Waterloo keinen Sieg zuschreiben' (ebd., 145).

den Genuss eines überreichen Kindersegens ('pops e poppas en tgina'; 164), wie sie der erzählten Zeit nach etwa sechzig Jahre alt sein muss. Antoni Snider, der sich dem Abt Gion (Johann) infolge eines fairen Urteilsspruchs gegenüber seiner Grossmutter zu Dankbarkeit verpflichtet fühlt, will Klosterbruder werden. Der 'giuvenaster' ('Halbwüchsige') bzw. 'giuven' (150 f.), der den Abt um Gewährung dieser Gnade bittet, muss ungefähr 45jährig sein. Nani von Malamusa, eine Figur ausserhalb der sozialen Ordnung – und diese Leute wurden im Mittelalter erst recht nicht alt, ja, konnten in der Regel gar nicht überleben –, kann sich an die Kämpfe von 1333 erinnern und darüber berichten (34) und ist etwas nach 1400 noch in der Lage, im eiskalten Winter auf einer Kuh von den Bergen herabzureiten, um Pieder zur Abtwahl zu gratulieren (190 f.). Dieser 'Verjüngungskur', die mehr als Resultat der Fabulierfreude und Fantasie des Autors denn der bewussten Komposition zu betrachten ist, verdanken entsprechend auch andere Figuren ein längeres Leben und andere Ereignisse ein verspätetes Eintreten. Was jedoch – um beim vorangestellten Motto zu bleiben – den 'zu früh deklamierten Faust-Monolog' im historischen Roman *Pieder de Pultengia* ausmacht, ist, dass eine Geschichte erzählt wird, die angeblich im Mittelalter spielt, dass aber der Leser atmosphärisch nicht ins Mittelalter versetzt wird. Die Epochenzugehörigkeit ist eine – unter Zuhilfenahme einiger Jahreszahlen – behauptete, dargestellt wird die Surselva des 20., teilweise allenfalls des 19. Jahrhunderts. Dargestellt wird, was Autor und Leser kennen, und da macht auch ein Talglicht in einer (finsteren) Taverne noch lange kein (finsteres) Mittelalter.

Wenn nun einige Bereiche 'mit der Geschichtstabelle in der Hand' unter die Lupe genommen werden, sind wir uns selbstverständlich der Tatsache bewusst, dass das Mittelalter etwa tausend Jahre gedauert, dass die Geschichte des Mittelalters sich in einem grossen Raum abgespielt hat, dass also nicht alles über einen Leisten geschlagen werden kann, als gäbe es keine Unterschiede zwischen frühem und ausgehendem Mittelalter, zwischen höfischem und ländlichem Leben. Ausserdem verfügen wir zum Teil über ein unzureichend gesichertes Wissen, das, wenn es uns nur von bestimmten Gesellschaftsschichten (Klerus, Adel) überliefert ist, beträchtlich verzerrt sein kann. Dennoch herrscht eine gewisse Einigkeit über charakterisitische Züge der mittelalterlichen Geschichte und des Weltbildes und Denkens des mittelalterlichen Menschen, von denen ein fiktiver Text über die Epoche nicht allzu grundsätzlich abwei-

chen sollte, will er Wahrscheinlichkeit beanspruchen. Beginnen wir bei der Standeszugehörigkeit der Titelfigur, beim Mönchswesen, so vermittelt der Roman schon nur über die Bildung der damaligen Zeit seltsame Vorstellungen. «Der Gedanke an Bildung ist zunächst nur in der Kirche denkbar», weshalb auch 'Kleriker und Kloster' als 'Bildungsträger numero eins' genannt werden (BORST 1983: 518)[36]. Pieder de Pultengia und sein für das Priesteramt vorgesehener Bruder (der später stirbt) erhalten Unterricht (Lesen, Schreiben, Latein) 'tiel vicari' in Sedrun (24), was – sind es Kinder aus der Oberschicht und will einer von ihnen die Klerikerlaufbahn einschlagen – vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, aber doch zu hinterfragen ist. Bei BORST heisst es weiter, dass «bis um 1400 (...) auch viele Priester nur lesen» konnten (ebd., 518; 'nur lesen' im Gegensatz zu schreiben und lesen). «Man wird die Bildung des niederen Klerus überhaupt nicht überschätzen dürfen. Es reichte wohl fürs erste, wenn er imstande war, Messe zu lesen und Gebete zu sprechen, ohne grobe Schnitzer zu machen wie jener baierische Mönch des 8. Jahrhunderts, der seine Taufformel mit 'in nomine patria et filia' verkündete, was ungefähr 'im Namen das Vaterland und die Tochter' hiesse» (ebd.). Das Beispiel des Mönchs aus dem 8. Jahrhundert wurde noch zitiert, um zu illustrieren, wie man sich vielleicht die Bildung eines 'Vikars' in Sedrun auch im 14. Jahrhundert noch etwa vorstellen könnte. Sollte sie jedoch besser gewesen sein, dann auf gar keinen Fall dergestalt, dass Pieder bei seinem (völlig unverbindlichen! «Sch'ei plai buc, sas ti la finala turnar», 74) Eintritt in die Klosterschule (73–83; der Leser bekommt ungefähr das Bild einer modernen Internatsschule vorgesetzt) in der Lage gewesen wäre, sich über die Klosterbibliothek herzumachen. Die hätte er gar nicht zu Gesicht bekommen. Im Text werden ihm Geschichten, beschrieben «cun ina fantasia bunamein orientala» (77 f.) geradezu angeboten. Abgesehen davon, dass sich die Lektüre fast ausschliesslich auf die Lektüre der Heiligen Schrift zu beschränken hatte (MICCOLI 1989: 82 f.), war im Mittelalter Fantasie gerade nicht gefragt. Fantasie wäre – wenn schon – als Wahrheit getarnt worden,

[36] Ein Kleriker ist für das Mittelalter nicht unbedingt mit einem Geistlichen gleichzusetzen. Die Klerikerausbildung – d. h. mindestens das Trivium (Grammatik, Rhetorik und Dialektik) absolviert und die vier niederen Weihen (entspricht etwa der Funktion eines Küsters) empfangen zu haben – konnte auch zur Beamten- oder Gelehrtenlaufbahn weiterführen. Vgl. noch engl. *clerk*, gemäss CASSELS Wb 'Schreiber, Buchhalter, Sekretär, Verkäufer, Geistlicher, Gelehrter' usw.

wozu man ohne jegliche Skrupel zur Quellenfälschung und zur Erfindung von Quellen griff[37]. Ferner lesen wir bei BORST von Studenten des 14. und 15. Jahrhunderts, die 'noch lange' Analphabeten gewesen sind, dies weil im damaligen akademischen Unterricht der Lehrer (Lektor) den Text, ihn kommentierend, vorzulesen pflegte (1983: 505[38]). «La scola dils paders seigi excellenta, era sch'els ein mo pintga cuminonza. Ti profiteschas dabia e tuornas gronds e perderts a Pultengia. A tgi che ha giu vi in tec scola stat tut l'escha aviarta» (68[39]). Das ist nicht 'mittelalterlich gesprochen', auch wenn im Text der soziale Aussenseiter Nani da Malamusa, der selbst noch Lust hätte, Latein zu lernen (ebd.; man stelle sich vor!), den zaudernden Pieder mit diesen Verlockungen ins Kloster schicken möchte. Überhaupt war die klösterliche Nachfolge anders geregelt. Da wurde nicht lange gefragt. Meist gaben die Familien eines ihrer Angehörigen schon als Kind ins Kloster (MICCOLI 1989: 70). Die sogenannte 'Berufung' war meist eine Entscheidung der Familie, zudem für adlige Söhne «die einzige Alternative zum Waffenhandwerk» (ebd., 77 f.). Es gab nicht nur den Abt Gion, der Pieder keineswegs in die Mönchskutte drängen, sondern ihm die freie Entscheidung überlassen will (84 f.), es gab beispielsweise auch den Bernhard von CLAIRVAUX – und er scheint kein Einzelfall gewesen zu sein –, der sich «keine Form der Einmischung, vom Gebet bis zur Drohung», versagt hat, um die Menschen dem Stand der **oratores** zuzuführen (MICCOLI: 81 f.). Das monastische Selbstbewusstsein schien von einem ausserordentlichen Überlegenheitsgefühl geprägt. Die Ständeskala

[37] Vgl. z. B. GURJEWITSCH 1978, 128 ff. Ausserdem – als praktisches Beispiel – die bis heute ungelöste Quellenfrage zu WOLFRAMS *Parzival* (Kyot-Frage).

[38] An prominenten Analphabeten nennt BORST (1983: 513) für das 12. Jahrhundert den Patriarchen von Aquileia, für das 13. Jahrhundert galt König Rudolf von Habsburg als 'illiteratus' (versteht also kein Latein), etliche Domherren konnten noch im 14. Jahrhundert nicht einmal ein Dokument unterschreiben, Niklaus von Flüe konnte angeblich am Ende des 15. Jahrhunderts nicht einmal lesen. «In St. Gallen, ausgerechnet in diesem Konvent, der zu den leuchtendsten Sternen der Karolingerkultur gezählt und wo man zum ersten Mal das Wort 'deutsch' geschrieben hat: in St. Gallen waren 1291 der Abt, der Probst und neun Mönche des Stifts nicht fähig, eine Verleihungsurkunde zu unterschreiben» (ebd.). Detailliert über die Bildung der Zeit informieren kann man sich bei PILTZ 1982.

[39] «Der Unterricht bei den Patern sei hervorragend, auch wenn sie nur eine kleine Gemeinschaft bilden. Du kannst viel profitieren und wirst gross und klug nach Pultengia zurückkehren. Wer ein bisschen Unterricht genossen hat, dem stehen alle Türen offen.»

der drei **ordines** (**oratores, bellatores, laboratores**) «wird für das Kloster zugunsten einer Werteskala, an deren Spitze die Mönche stehen, abgewandelt» (ebd., 66). Diese Überlegenheit wird nicht zuletzt aus der zölibatären Lebensform abgeleitet, die im Mittelalter als die höchste Daseinsstufe galt (ebd., 67). Heirat wurde als 'Notbehelf' betrachtet. «Nur das Bemühen um die Zeugung von legitimen Nachkommen rechtfertige, dass man sich auf diese niedere Ebene begibt» (KLAPISCH-ZUBER 1989: 322). Pieder de Pultengia jedoch beneidet aus Enttäuschung über seine nicht erfolgte Wahl zum Abt seine Schwester Patricia und sagt sich: «Ei la lètg buca il pli ault scalem dil cristianissem? Buca da preferir alla veta claustrala?» (165[40]). Niemals kann eine für das Mittelalter repräsentative Figur so gedacht haben. Im Mittelalter ging man auch nicht in die Höhe (Höhenluft; hier: Lukmanier, 183–189) zur Kur[41]. Man wusste kaum von psychosomatischen Zusammenhängen, womit Pieder de Pultengia sich erklärt haben könnte, dass «sia malsogna ei l'expressiun d'ina voluntad schirada» (176; «seine Krankheit Ausdruck eines gelähmten Willens ist»). Es wirkt des weitern sehr unglaubwürdig, dass Pieder de Pultengia, später doch Abt geworden, auf seiner Reise (die er inkognito unternimmt?) zum Konzil zu Konstanz (1415; er wohnt der Verbrennung von Jan Hus bei) in einem Pfarrhaus kein Gastrecht findet und daraufhin in der übelsten Taverne übernachten muss (212–218). «Die Bewirtung der Gäste war erste Pflicht jedes Hausherrn, und dieses Gesetz der Gastfreundschaft war unverletzlich» (GURJEWITSCH 1978: 268). Galt das auch – wie PEYER (1984) die Entwicklung *Vom göttlichen zum zahlenden Gast* aufzeigt – für das ausgehende Mittelalter nicht in dieser Uneingeschränktheit, so war doch «Geistlichen (...) das Betreten von Tavernen verboten, und noch im

[40] «Ist der Ehestand nicht die höchste Stufe des Christentums? Dem klösterlichen Leben vorzuziehen?» Vgl. dagegen noch die Beschreibung des jährlichen Verlesens des Totenrodels in der Kirche bei HALTER 1977: 121, wobei eigenes angefügt werde, die Ehelosen führen im Jenseits in Kutschen und die Verheirateten folgten zu Fuss.

[41] S. 188 (am Ende der Kur) heisst es: «Las vacanzas ein finidas.» Über die ausserordentliche Strenge der Ordensregel hingegen kann man sich beispielsweise bei BORST (1983: 153 ff.) orientieren. Man verstehe dann, «warum der Tod der Klosterbrüder im dreissigsten oder vierzigsten Lebensjahr das Übliche war» (ebd., 155). Zur 'modernen Ideologie der guten Luft' vgl. ausserdem HENDRY (ebd., 47): «Nossa bun'aria ha nuota pudiu frenar la vehemenza dalla pesta.» («Unsere gute Luft vermochte die Macht der Pest nicht aufzuhalten.»)

Spätmittelalter galt auch im Adel der Tavernenbesuch als unfein und bäuerisch» (ebd., 8). Tavernen waren in der Antike, und dieser Ruf blieb ihnen noch lange erhalten, verschrien «als bordellartige Einrichtungen, Wirt und Wirtin als unehrliche Berufe» (ebd., 3). Denkt man schliesslich an die enge Verknüpfung von Gastrecht und Schutzfunktion, wird doch eine Haushälterin in einem Pfarrhaus 'il prenci-avat' nicht ausgerechnet in eine Spelunke weisen (215), wo sich die Leute ermorden (218). Die Gäste sind denn mit ihrer Unterkunft auch entsprechend unzufrieden, was ein Mitglied der Reisegruppe zur Äusserung veranlasst: «L'autra notg **campein** nus en in meglier liug» (218; «Die nächste Nacht **kampieren** wir an einem bessern Ort», Hervorh. L.W.). Ein Mensch des Mittelalters dürfte, zu guter Letzt, kaum gedacht haben, man müsse 'la stretgira medievala' (174; 'die mittelalterliche Enge') überwinden. Das Wort 'mittelalterlich' gab es damals so wenig wie 'kampieren', und der damalige Mensch empfand seine Zeit mehr als Ende im Ablauf des göttlichen Plans[42] denn als Mitte. Als Mitte zwischen Antike und ihrer Zeit empfanden es die Humanisten, und ihnen ist der Name 'Mittelalter' zu verdanken.

Aufschlussreiches über die Stellung und das Leben der Frau in der mittelalterlichen Familie ist der Arbeit von Christiane KLAPISCH-ZUBER (1989) zu entnehmen. Über die Frau wurde verfügt, zuerst vom Vater (eventuell Bruder), dann vom Ehemann, über die verwitwete Frau vom ältesten Sohn. Dass sie den Ehemann nicht selbst wählte, war das Normale, nicht das Aufsehenerregende. KLAPISCH-ZUBER beschreibt, wie vom Hochadel bis zum Stadtpatriziat des 15. Jahrhunderts Ehen vielfach einem Friedensschluss (der Beendigung von Fehden) dienten, mit der Übergabe der Frau als Pfand wurde das Bündnis besiegelt. Über das bäuerliche Leben ist wenig überliefert, doch wissen wir noch aus späterer Zeit, dass wirtschaftliche Interessen der beteiligten Familien Vorrang hatten über die Neigungen des beteiligten Paares. Gewiss ist, dass die Liebe erst seit allerjüngster Zeit als Voraussetzung für eine Heirat empfunden wird. Im Mittelalter wurde gar noch darüber debattiert – berühmt ist das Minnetraktat von ANDREAS CAPELLANUS –, ob Liebe in der Ehe überhaupt möglich sei, und man kam zu einer verneinenden

[42] Vgl. die sechs Weltzeitalter nach Augustin, nämlich von Adam zur Sintflut, von der Sintflut bis Abraham, von Abraham bis David, von David zur babylonischen Gefangenschaft, von der babylonischen Gefangenschaft zur Geburt Christi und – hier befand man sich – von der Geburt Christi zum Weltende.

Antwort[43]. So hätte sich zweifelsohne auch die adlige Patricia de Pultengia mit dem von der Familie für sie bestimmten Ehemann abgefunden, ohne viel Aufhebens davon zu machen. Dass das alles so schrecklich ist, entspringt dem Geist des Autors, nicht aber dem Geist der mittelalterlichen Menschen, und niemals hätte ein Ehemann des Mittelalters auf dem Sterbebett seine Gattin um Verzeihung gebeten, weil er trotz fehlender Neigung seitens der Frau die Heirat eingegangen ist. «Ina letg senza carezia ei sco ina casa senza finiastras, in di senza sulegl» (116[44]). Diese Einsicht ist im Kopf eines Mannes der damaligen Zeit völlig fehl am Platz. Was aber aus heutiger Sicht für Patricia wünschbar ist, nimmt nun seinen Lauf: sie kann den schon vor der ersten Eheschliessung geliebten Mann heiraten, und die 'richtige Ehe' wird nun von Gott – wie bereits gesagt: allerdings spät – mit einer Kinderschar gesegnet. Es entspricht – um es nun kurz zu machen – die Frau in der Schürze (75, 208) dem 'pausbäckig-bürgerlichen Frauenideal des 19. Jahrhunderts' (BORST 1983: 124), nicht weil es damals die Schürze noch nicht gegeben oder selbst die adlige Frau sich nicht in der Küche zu schaffen gemacht hätte, aber weil die Reduktion auf die 'drei K' ('Kinder, Küche, Kirche') viel jünger ist (BORST: 417). Die mittelalterliche adlige Frau war kein Heimchen **am Herd**, sondern gehörte laut BORST (520) nach den Klerikern und den Rittern zu den 'Bildungsträger(n) numero drei'. Des weitern war das Verhältnis zur Arbeit im Mittelalter so einfach nicht, als dass es in einem Satz wie dem folgenden unterzubringen wäre: «La lavur mantegni, ha la mumma per moda da dir» (260[45]). Arbeit wurde mehr als Fluch (Busse, Sühne) denn als Segen empfunden, und es ist – nebenbei bemerkt – das deutsche Arbeit (mhd. *ar[e]beit*) etymologisch verwandt mit Wörtern vom Bedeutungsfeld 'verwaist' (also 'verwaistes und deshalb zur Arbeit verdingtes Kind'[46]). Erfindungen des Autors, wie die Figur des Nani da Malamusa, mögen laut BEZZOLA (1979: 581) zwar den Roman erst richtig lebendig machen ('daun al roman la vaira vita'),

[43] Was gewiss auch wieder nicht den Tatsachen entspricht. Die Liebesheirat wurde aber teilweise von der Kirche bekämpft, da der Ehestand keine Institution zur Befriedigung von Lust sei (KLAPISCH-ZUBER 1989: 322).
Vgl. im übrigen zur Stellung der Frau auch Georges DUBY: *Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter*. Berlin 1989.

[44] «Eine Ehe ohne Liebe ist wie ein Haus ohne Fenster, wie ein Tag ohne Sonne.»

[45] «Die Arbeit erhalte (einen) aufrecht, pflegt die Mutter zu sagen.»

[46] Vgl. KLUGE, Etymologisches Wb der dt. Sprache, s. v. 'Arbeit'.

doch ist dieser Aussenseiter für das Mittelalter mehr als suspekt. Ausserhalb der sozialen Gruppe war man rechtlos und ungeschützt und weniger ein allseits geduldetes Unikum, das mit einem Abt Meinungsaustausch philosophischer und politischer Art führt[47].

Die Verstösse gegen eine als 'fidelity to the external world' definierte 'fictional probability' – und es wäre leicht, mit der Aufzählung fortzufahren – sind so eklatant, dass man nicht umhin kann, nach der Intention des Autors zu fragen. Was schwebte ihm vor, was wollte er? Das Mittelalter auferstehen lassen wollte er ganz offensichtlich nicht. Wahrscheinlich wollte er Pieder de Pultengia darstellen, aber nicht, wie er leibte und lebte – das schien den Autor wenig zu kümmern –, sondern wie er mittlerweile den Bündnerromanen zur mythischen Figur geworden ist. Tatsächlich ist Abt Peter von Pontaningen als Führer bei der Gründung der Ligia Grischa in Trun (1424) eine für die Geschichte Graubündens wichtige Persönlichkeit[48]. BEZZOLA (580) dürfte recht haben mit der Vermutung, dass sich HENDRY für das Interesse an der Figur des Disentiser Abtes von MUOTHS 'Nationalepos' *Il cumin d'Ursera 1425* inspirieren liess. Bei MUOTH nämlich wird Abt Pieder gar zum Bewahrer der romanischen Muttersprache umstilisiert. Seine Reise ins Urserental, um die Bewohner davon abzuhalten, sich mit den Urnern zu verbünden, wird dargestellt als: sie vor dem Sprachverlust bewahren. Er sagt zu ihnen:

Mo pertgei, risdei pomai!
Essas vus schi trubestgai,
De snegar, sprezzar in summa
Il lungatg de vossa mumma? –
Essas schi de pauc valzenn,
De disgir vies cor e senn,
Ded unfrir vies ver caracter,
Per far tschéras d'in calfacter?!

Nies Romontsch ei d'origin
In'enfiarla dil latin,
Ch'ei adina staus in vierv

47 Vgl. z. B. GURJEWITSCH 1978: 231; BORST 1983: 226; insb. GEREMEK 1989.
48 Vgl. PIETH 1945: 78 ff.

Cultivau e plein de gnierv,
Sco eunc uss la sontga messa
Di per di a nus confessa. –
Il latin vegn screts pertut.
Dil Tudesc san ins nagut
Auter, che in triep barbar
Drovi quel, per patterlar.
Milli onns ein passentai,
Ch'ils Romeuns, ils vigls latins
Ein vegni sin noss confins,
Han fundau sin crests e spundas
Lur culugnas oriundas
E tschentau amiez la vall
Il Casti dil hospital. –
Perdavonts de milli onns
Stavan cheu en vall avdonts:
Um e dunna cul mattatsch,
Cultivont il stess terratsch.
Voss babuns ein cheu satrai,
Voss affonts cheu battegiai,
E vus essas cheu vischins,
Per amur dils vigls latins,
Che han schau als descendents
Cul lungatg lur beins schaschents. –
Dat ei bein zanu'in pievel
Schi tumpriv e schi de niebel?! –
E vus lesses barattar
Vies caracater cul barbar,
Cul lungatg scultschiu e gob,
Che deriva dal Schuob,
Ch'ei d'obscura derivonza,
Senza stemma ni mionza?!

Nua 'veis vies pugn d'honur?
Il Romontsch ei eunc en flur.
Cul Romontsch saveis disquorer
Giu Ligieun e bien conquorer.
Vender ni cumprar in tier

Senz'agid d'in mulessier. –
Cun Romontsch plidar saueis
Culla schenta dil Valleis.
E davos il piz Scopi
Tut capescha vies 'bien gi'.
Sche pertgei voleis unfrir
Vies caracter e disgir
Vies lungatg artau dals vigls
Als ded Uri, quels tschubigls,
Che patiarlan de vertit,
Mo vus porschau servitit?!

(*Chrest.* I: 701. Muoth, *Il cumin d'Ursera*, Verse 1228–1286)

Doch wieso, ums Himmels willen,
Seid ihr so von Sinnen,
Zu verleugnen, zu verachten
Eurer Mutter Sprache? –
Seid ihr an Wert denn so gering,
Euch loszusagen von Herz und Sinn,
Aufzuopfern euren wahren Charakter,
Euch zu zeigen als Kalfakter?!

Unser Romanisch ist ein
Schoss aus dem Latein,
Das war schon immer eine Sprache
Der Gebildeten und voller Kraft,
Wie noch jetzt die Heilige Messe
Das uns Tag für Tag beweist. –
Das Latein wird überall geschrieben.
Vom Deutschen weiss man nichts,
Ausser dass eine Horde von Barbaren
Es benutzt, um zu palavern.
Tausend Jahre sind vergangen,
Seitdem die Römer, die alten Lateiner,
Unsere Grenzen überschritten,
Seitdem sie auf Höhen und Hügeln
In ihren Siedlungen sich niederliessen

Und errichtet haben mitten im Tal
Die Festung von Hospental. –
Vorfahren vor tausend Jahren
Schon lebten hier im Tal:
Mann und Frau mit dem Knaben
Dieselbe Scholle bebaut haben.
Eure Ahnen sind hier begraben,
Eure Kinder hier getauft,
Und ihr seid hier heimatberechtigt
Dank der alten Lateiner,
Die den Nachgebornen hinterliessen
Die Sprache samt den Grunstücken. –
Gibt es denn irgendwo ein Volk
so frühreif und von edlem Geblüt?! –
Und ihr würdet gerne tauschen
Mit dem Barbarischen euer Wesen,
Mit der verdorbenen, polternden Sprache,
Die vom Schwäbischen abstammt,
Dieses von dunkler Herkunft,
Ohne altehrwürdige Abstammung?!

Wo habt ihr euer Ehrgefühl?
Noch steht Romanisch in voller Blüte.
Auf romanisch könnt ihr reden
In Lugano und ohne weiteres mithalten,
Könnt verkaufen oder erwerben ein Tier,
Braucht keinen Dolmetscher hierfür. –
Auf romanisch könnt ihr reden
Mit den Leuten aus dem Wallis.
und hinter dem Piz Scopi
Versteht ein jeder euer 'bien gi'.
Warum also wollt ihr aufopfern
Euer Wesen und euch lossagen
Von der von den Ahnen überlieferten Sprache
Für die Urner, dieses Pack,
Die von Stärke reden
Und euch Knechtschaft geben?!

Auch DEPLAZES sieht es in seiner Untersuchung zur Identität der Rätoromanen in ihrer Literatur (1991: 146) wie folgt: «MUOTHS *Cumin d'Ursera* gilt heute noch als unser Nationalepos. Es trifft die Kernfrage unseres Seins als romanisches Volk und unsere Identität. Mit poetischer Freiheit verstand es der Historiker MUOTH, die geschichlich nachweisbare Auseinandersetzung des Klosters Disentis mit den Urnern um Besitz und Herrschaft im Tal von Ursern in eine sprachliche Auseinandersetzung umzufunktionieren. Die Sprache galt den damaligen Nachfahren der Romantik als Wesensmerkmal einer Nation und umschrieb die gesamte Kultur und Identität eines Volkes.» An einer Stabilisierung der Identifikationsfigur Pieder de Pultengia muss Vic HENDRY interessiert gewesen sein, als er seinen Lesern in einem Roman dessen Leben näherbringen wollte. Dazu bedurfte es nicht des Helden aus ferner Zeit mit einer so anderen, dem heutigen Menschen so fremden Weltanschauung, sondern des 'mittleren Helden' im Sinne eines 'Repräsentanten des Lesers'. Es ist eindrücklich, wie lebendig der Autor beschreiben kann, was er, was seine Lesergemeinde kennt. Als Beispiel sei nur das Bäuerlein erwähnt, das des Weges kommt und dem Mönch Pieder von seinen Nöten erzählt (159 ff.). Oder die Szene im Klosterstall (146 ff.). Der junge Pieder, der in die Klosterschule eintritt, redet mit einem geistlichen Herrn, der ihm die Bibliothek zeigt, wie offenbar ein leutseliger surselvischer 'Bub' aus dem Volk daherredet (und – muss man fast hinzufügen – wie es allenfalls dem 'tumben Parzival' wohl anstünde). Beispielsweise sagt er voller Staunen: «Ils paders ein huslis sco las furmiclas» (76[49]). Ferner gewinnt ein Abt (Pieders Vorgänger) gewiss die Sympathien der Leser, wenn er sich ausdrückt, wie jedermann 'der Schnabel gewachsen ist', und das klingt so: «Sez cugl uestg da Cuera eis ei buca bien magliar tschereschas. El ha sias lunas e fa magari frina cun l'Austria. Sco vischin dallas treis tiaras plai siu agir a mi in quex (...)» (186[50]). Die Beichtszene (169 ff.) dürfte manchem in diesem sozialen und konfessionellen Umfeld Aufgewachsenen sehr vertraut vorkommen. Die Darstellung des Ankämpfens gegen das 'fleischliche Verlangen' nach abgelegtem Gelübde (102 ff.) erfüllt die Funktion, dem Leser zu sagen: «Siehst du, auch er

[49] «Die Pater sind fleissig wie die Ameisen.» Die Stilebene kommt allerdings nur im romanischen (Kon-)Text voll zur Geltung.

[50] «Selbst mit dem Bischof von Chur ist es nicht gut Kirschen essen. Er hat seine Launen und steckt gar noch mit den Österreichern unter einer Decke. Als Bürger der Drei Bünde passt mir sein Handeln einen alten Hut (...)»

hat seine Nöte», die Funktion also, den Helden als Menschen 'wie du und ich' erscheinen zu lassen. Anachronismen im Bereiche des Kostüms ergeben sich häufig durch das Ausstatten der Figuren mit Kleidungsstücken, die für die regionale Identifikation typisch und später zu Bestandteilen der Volkstracht wurden[51]. Und die im Roman vorkommenden Betten – um mit einem Gegenstand des täglichen Bedarfs zu schliessen – evozieren das Bild einladender Federbetten mit frischen, weissen Leinenlaken bei jeder Gelegenheit, passen also eher zum 'pausbäckig-bürgerlichen Frauenideal' als in mittelalterliche Burgen oder gar Klosterzellen. Wie man sich in solchen Betten sinken lassen kann, soll man offenbar in die schon immer dagewesene romanische Identität eintauchen dürfen, was die 'Geschichte' auf Kosten der Geschichte – hält man nicht die 'Geschichtstabelle in der Hand', wen stört's? – bewirken will. 'Historischer Roman' bedeutet hier (wieder einmal): zeigen, wer 'wir' sind und immer waren.

3.1.4. Historische Wahrheit und zeitgenössisches Anliegen

> «Echte Dichter haben auch in ihren Schöpfungen, die Historie zum Gegenstand hatten, immer nur Zeitgenössisches aussagen wollen, ihr Verhältnis zur eigenen Zeit, ihr erlebtes Erkennen, wieviel von der Vergangenheit in der eigenen Zeit atmet.»
>
> (Lion FEUCHTWANGER 1986: 135)

Die 'Echtheit' der Dichter steht nicht zur Diskussion. Der *General Demont* von P. Maurus CARNOT wurde gewählt als Beispiel dafür, dass es dem Autor an nichts weniger gelegen sein konnte und ihm auch nichts weniger geglückt ist, als «die von ihm dargestellte Epoche lebendig zu machen» (FEUCHTWANGER 1986: 135). Ob ihm geglückt ist, plausibel zu machen, dass ein Bündner(romane), wohin immer es ihn ver-

[51] Ein 'klassischer' Anachronismus dieser Literatur ist die Ausstattung der *Tapferen Frauen von Lugnez* mit einer erst im 19. Jahrhundert zum Bestandteil der Oberländer Tracht gewordenen Kopfbedeckung, der 'schlappa'. Vgl. dazu ein Beispiel in Exkurs Nr. 1 (Lingua materna, S. 342 f.).

schlägt, ein Bündner(romane) bleibt, ist eine andere Frage, in erster Linie aber ist das die 'Moral seiner Geschichte'.

Sep Luregn (Joseph Lorenz) Demont wird in der Klosterschule von Disentis von den andern, höheren sozialen Schichten zugehörigen Schülern oft gehänselt, woraus Konflikte erwachsen, die sich auch in Konfrontationen mit der Schulleitung entladen. Verständnisvolle Unterstützung lässt ihm der ihm väterlich zugeneigte P. Baseli Veith zukommen. Dennoch entwickelt sich in Demont (deswegen?) ein als übertrieben oder gar krankhaft dargestellter Ehrgeiz, der ihn in französische Kriegsdienste treibt und die Heimat – ausser um ab und zu über seine Erfolge zu berichten – fast vollständig vergessen lässt. 1799 marschiert er als General mit französischen Truppen in der Surselva ein. Erst die Erinnerung an P. Baseli veranlasst ihn, überhaupt noch Romanisch zu können. Tatsächlich wandelt (oder entpuppt er sich als solcher? Laut P. Baseli verbarg sich hinter der 'rauhen Schale' schon immer ein mildes Herz) er sich zum 'protectur de nossa paupra patria' (CARNOT 1939: 131). Das 'Protektorat' dauert nur solange wie die Anwesenheit Demonts. Dieser gerät später in österreichische Gefangenschaft. Daraus wieder befreit muss er – so die Fiktion –, um seine Schmach zu tilgen, nach immer mehr und mehr Ehre und Ruhm streben (157). In der Schlacht bei Austerlitz von 1805 steht er auf der Höhe seines Ruhms: er wird von Kaiser Napoelon zum Divisionsgeneral befördert. Dennoch gibt er kurz vor seinem Tod – im Roman: 1827; nach DURNWALDER (1970: 134): 1826 – dem kleinen Savoyerbub, einem Soldatenkind, den Rat: «Tuorna puspei en tias caras muntognas – stai buc egl jester!» (160[52]) Selbst hat er Heimweh[53] und wünscht, die 'rivas dil Rein romontsch' nochmals zu sehen (160). Da es aber nun zu spät ist, schickt er einen Freund mit Grüssen. Diese «flureschan aunc els pupials blihi della abbazia de Mustér ed ellas stivas en Surselva, nua ch'ins vegn aunc ditg a raquintar dil general Demont» (161[54]).

[52] «Kehr zurück in deine lieben Berge – bleib nicht in der Fremde!»

[53] Was er Zeit seines Lebens nie verspürt hat! Vgl. z. B. S. 60: «Jeu hai emblidau bia, gie bunamein tut de Mustér, pertgei caussas pli impurtontas han scatschau ord miu tgau ils termagls della veta vargada.» / «Ich habe vieles, ja fast alles von Disentis vergessen, da wichtigere Dinge die Spielereien des vergangenen Lebens aus meinem Kopf verdrängt haben.»

[54] «Blühen noch in den verblichenen Papieren der Abtei von Disentis und in den Stuben der Surselva, wo man noch lange vom General Demont berichten wird.»

Die Ungeheuerlichkeit, die es dem Zeitgenossen zu erklären gilt, ist, wie einer an der Spitze eines fremden Heeres in seine Heimat einmarschieren kann und statt Pech und Schwefel dafür Ruhm und Ehre erntet[55]. Ein Bündner, auch ein scheinbar schlechter, geht der Heimat niemals verloren, ist die 'zeitgenössische Aussage', und interessanterweise lässt ein anderer Held dieser Literatur seine ehrgeizigen Luftschlösser im gleichen historischen Kontext fahren und kommt mit beiden Füssen auf seine heimatliche Erde zu stehen: es ist Luregn in DEPLAZES' *La Bargia dil tschéss*[56]. Die teilweise Übereinstimmung der Vornamen mag ein Zufall sein, hinsichtlich der Übereinstimmung der 'Kulisse' drängt sich die Frage auf, inwieweit sich für gleiche oder ähnliche 'zeitgenössische Aussagen' gleiche historische Stoffe anbieten. Anders formuliert: Die Zeit der Besetzung Bündens durch fremde Truppen ist eine beliebte Vorlage der bündnerromanischen Literatur. Was macht diese Epoche als literarischen Stoff interessant, und warum gilt es den 'Verräter' Demont literarisch zu retten? Dem Text von CARNOT ist das Motto vorangestellt: «Ins dei mai neghentar in buob, pertgei ch'ins sa mai tgei ch'ei sa dar ord quel!»[57] Der von den Mitschülern verachtete und offenbar auf der mit einer überzähligen Katze vergleichbaren sozialen Stufe stehende (?) Lugnezer Demont wird als General ins Kloster zurückkehren und am Platz des Abtes essen (139). Würde man es genau betrachten: als General in französischen Diensten, der sich um die Drei Bünde wenig kümmert.

PIETH (1945: 325) stellt für die Zeit unmittelbar nach dem Waffenstillstand zu Parsdorf am 15. Juli 1800 fest: «Graubünden stand der völligen Auflösung nie näher als damals. Das sich immer wieder durchsetzende Zusammengehörigkeitsgefühl bewahrte es davor.» Die dargestellte Epoche scheint sich in der Tat dadurch auszuzeichnen, dass von 'alt fry Rätien' zwar geträumt, dem Freistaat der betreffenden Gegenwart jedoch – vom Heupreis bis zur Verfassung – alles von aussen diktiert wird. Der alte Freistaat der Drei Bünde hatte sich überlebt, und liest man die Geschichte nach (PIETH: 303–330), gewinnt man auch viel mehr den Eindruck von tiefer innerer Zerrissenheit als von Zusammen-

[55] Vgl. dazu auch die Besprechung zu Toni HALTERS Drama *General Demont*, in welchem sich dasselbe Problem stellt. in: *Novas Litteraras* 21, 1962.

[56] Der Text ist besprochen in Kap. A.2.2.4. b.

[57] «Man soll nie einen Knaben ertränken, denn man weiss nie, was aus ihm werden kann!»

gehörigkeit. Die Feindschaft der sich auf Bündner Boden bekämpfenden Heere erstreckte sich bis ins innere Bündens und spaltete die Bewohner in Sympathisanten der Österreicher und Sympathisanten der Franzosen. Als Faustregel kann dienen: auf der Seite Österreichs waren die Konservativen und aristokratisch Gesinnten, auf der Seite Frankreichs die Fortschrittlichen und demokratisch Gesinnten. Was allerdings in der Wirklichkeit komplizierter war als in der Faustregel, wurde in der Literatur noch mehr vereinfacht: zur Dämonisierung der 'französischen Ideen', denn sie waren neu, revolutionär, daher verräterisch. 'Konservativ' dürfte schon nur deshalb nicht so schlimm sein, da es mit der 'Konservierung' der Sprache verbunden wird. Der 'zeitgenössischen Aussage' folgend, wird denn auch das Thema der fremden Besatzung in der historischen Dichtung fast ausschliesslich zum Thema 'Franzoseninvasion', 'Franzosen in der Cadi', die Österreicher werden kaum erwähnt. Das sich 'immer wieder durchsetzende Zusammengehörigkeitsgefühl' muss immer dann stärker als die Spaltung gewesen sein, wenn es galt, die Entscheidung zum eigenen Untergang abzuwenden. In der Literatur wird dieser kritische Punkt jeweils erreicht, wenn der personifizierte äussere Feind zu gefährlich wird, als dass man sich innere Zerwürfnisse (oder den äusseren Feind in den eigenen Reihen) leisten könnte. In DEPLAZES' *Bargia dil tschéss* kehrt Luregn aus französischen Diensten in die Surselva zurück. Er gerät, immer noch dem freiheitlichen Denken der Französischen Revolution verhaftet, mit der konservativ denkenden Bevölkerung in Konflikt. Vor allem das Bauerntum erscheint in scharfem Kontrast zu Luregns 'freiem Jägerdasein'. Eigentlich wünscht sich Luregn den Einmarsch der Franzosen. Dass statt ihrer die – infolge anderweitiger französischer Siege zur Routenänderung gezwungenen – Russen kommen, spielt für die Evozierung des Zusammengehörigkeitsgefühls keine Rolle. Sein Heimatdorf vor russischer Ausplünderung bedroht, gelangt Luregn endlich zur Einsicht, dass der Ort, wo seine Wiege gestanden, mehr gilt als seine Träume («Sche Paris fuv'era il marcau da ses siemis, malgrad tut, Pigniu era e restava sia tgina»; DEPLAZES 1976: 106). Das ist der kritische Punkt, von dem an Luregn, der Jäger und 'Revolutionär', und Bistgaun pign, der Grossgrundbesitzer und Traditionalist, zusammenspannen, in Richtung der bewahrenden Tendenzen, und zwar mit Erfolg. Steht nun die fremde, feindselige Macht in der Person eines Einheimischen 'ante portas', so kann der Punkt kritischer gar nicht mehr gewählt werden. Carnot besass offenbar die Gabe, einen

Stoff von ungeheuerlicher Dramatik 'auf der Strasse' zu finden, leider ist die Diskrepanz zwischen der Brisanz des Stoffes und der Bravheit der Bearbeitung fast unüberbrückbar. Aus diesem Grunde ist es schwierig, oftmals nicht möglich, Korrelationen aus dem Text direkt herauszulesen. Sie müssen, wie es hier geschieht, teilweise aus einem ausserliterarischen Kontext – und der 'Geschichtstabelle' wurde keine Gewalt angetan – vermutet oder gefolgert werden. CARNOT reiht eine Episode an die andere, ein Faktum an das nächste, verknüpft sie nicht miteinander, stellt höchstens einen Zusammenhang her mit Wörtern, nicht ihn gestaltend. Die innige Verbundenheit zwischen Demont und P. Baseli ist notwendig, weil letzterer im Text Brückenfunktion hat, aber sie kann an keiner Stelle nachvollzogen, sie muss als eine behauptete hingenommen werden. Doch soll die mangelhafte dichterische Ausformung des Stoffes nicht daran hindern, die Fabel darin zu suchen und die sich aufdrängende Lösung des Konflikts, damit die Intention festzustellen. Die einzig mögliche Lösung – will man das Heil im Zusammengehörigkeitsgefühl sehen – war, Demont 'heimzuholen'. Dazu bedurfte es des Paters, dem Demont zärtlich verbunden geblieben ist, dessen Nennung ihm den Mutterlaut in Erinnerung ruft, dessen Glaube an das Gute in Demont ihn verfügen lässt, der Heimat dürfe nicht das geringste Leid geschehen (Kap. XVI). Mehr an Zusammengehörigkeitsgefühl wird denn kaum möglich sein. Kommt hinzu dass in der bündnerromanischen Literatur nicht mehr der alte Freistaat, sondern die Muttersprache vor 'der völligen Auflösung' zu retten ist, so kann es nicht anders sein, als dass General Demont umstilisiert werden musste, um zur Symbolfigur zu werden, wie überhaupt die Franzoseninvasion zum Symbol für die Bedrohung des Romanischen geworden ist, wodurch sich die Beliebtheit des Stoffes erklären lässt.

Der Zusammenhang zwischen fremder Besatzung und Sprachgefährdung ist nicht gänzlich abwegig, insofern als die politischen Folgen nun den Anschluss der Drei Bünde an Helvetien (1803), schliesslich die Kantonsgründung bewirkten. Durch diese neue 'Verbindung mit der Aussenwelt' glaubte man an ein baldiges Aussterben des Romanischen, wünschte sich gar dessen Ausrottung[58]. Das rüttelte aber auch Geister wach, die sich für das Romanische zur Wehr setzten. In CARNOTS Text begegnen wir P. Placidus A SPESCHA, der «nach eigener Aussage keinen

[58] Vgl. TÖNJACHEN 1955/56; DEPLAZES 1991: 80.

Monat verstreichen [liess], ohne etwas zu Nutz und Frommen des Rätoromanischen zu unternehmen» (DEPLAZES 1991: 81). Von P. Placidus A SPESCHA führt eine direkte Linie zu Gion Antoni BÜHLER, zur Gründung der Società Retorumantscha (DEPLAZES 1991: 89) und zur 'rätoromanischen Bewegung' bis in die heutige Zeit. Die Verbindungsfigur zwischen Demont und der Heimat (Muttersprache) in CARNOTS Bearbeitung ist ein etwas weniger bekannter Mann, doch ein Sprachkämpfer auch er: P. Baseli Veith (Basilius VEITH), Verfasser zweier Grammatiken (1771 und 1805). Da dem Romanischen seit der Kantonsgründung noch weitere Gefährdungen droh(t)en, sind eigentlich 'die Franzosen' ständig da, und eine geschlossene Front dagegen – denn es kann ja nicht jeder 'Franzose' romanisch sein bzw. romanisiert werden[59] – tut jederzeit not. Der innere Zusammenhalt ist in der Regel immer am stärksten gegen einen äusseren Feind, so dass sich eine historische Epoche, in der er leiblich da war, natürlich gut für solch 'zeitgenössische Aussage' eignet.

3.1.5. Der Kampf gegen die Vergesslichkeit

> «So kommt es, dass sie alle möglichen Sagen und wunderlichen Geschichten ihrer Gegend mit der grössten Genauigkeit erzählen können, ohne zu wissen, wie es zugegangen ist, dass der Grossvater die Grossmutter nahm.»
>
> (Gottfried KELLER, *Der grüne Heinrich*)

Der Emigrationsroman von Gion Antoni BÜHLER, *Il Calgèr da Sent*[60], soll angeblich im 17. Jahrhundert spielen, doch kann er getrost unter dem Aspekt der 'sixty years since' betrachtet werden. Für den als Roman bezeichneten Text von Giovannes MATHIS, *Amicizcha ed amur*, wird als Zeit der Handlung etwa die Mitte des 18. Jahrhunderts genannt (1986: 7; 1988: 137), was aber der Autor selber wieder vergisst. Als Datum einer während der Romanhandlung stattfindenden Hochzeit lesen wir 1824 (1988: 54 f.). Das liegt nicht mehr als sechzig Jahre zurück, wurde der Text nämlich 1878/79 geschrieben. Und was in beiden

[59] Übrigens ist P. Maurus CARNOT aus dem deutschsprachigen Samnaun (rück-) romanisiert.

[60] In *Chrest.* IV, 2. Teil: 752-806. Ursprüngl. in *Il Novellist* II.

Romanen geschildert wird, entspricht dieser Zeit, alles wurde von den Autoren und deren Eltern und Grosseltern noch so erlebt. Um sich dessen zu versichern, kann man die autobiographischen Aufzeichnungen, *Algords*, von Giovannes MATHIS zu Hilfe nehmen. Zum Teil stimmen die Episoden bzw. Erlebnisse im 'Roman' und den Lebenserinnerungen genau überein. Die Duonna Mengia Curo der *Algords* (1980: 74 f.) hat als 'mamma dals povers' auch Eingang in den 'Roman' gefunden (1988: 35). Auch 'Nuotum culla gïa' (1986: 25, 94; 1988: 63) hat in der Kindheit des Autors tatsächlich zum Tanz aufgespielt (1980: 43), und über den Postverkehr in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfahren wir sowohl aus den Lebenserinnerungen (1980: 58) wie aus dem 'Roman' (1988: 113). Wir nähern uns damit einem Typus von historischer Dichtung, die nicht von allen möglichen «Sagen und wunderlichen Geschichten ihrer Gegend mit der grössten Genauigkeit» berichtet, die Genauigkeit notwendigerweise erfindend, sondern die wiedergibt, «wie es zugegangen ist, dass der Grossvater die Grossmutter nahm». Kommt es dabei ebenfalls zu eher ungewohnten Konglomeraten aus 'Dichtung und Wahrheit', so hat es mit einem anders gearteten Wirklichkeitsanspruch zu tun. Was man darstellt, hat sich – eine objektie Überprüfbarkeit ist durch die zeitliche Eingrenzung gewährleistet – tatsächlich etwa so abgespielt, in gleicher Weise erinnern sich auch andere. Die Gefahr, der Geschichte den 'eigenen Geist', weil man den 'Geist der Zeiten' nicht kennen kann, zu unterstellen, wird erheblich vermindert, und mit Gefahr ist gemeint, dass die Autoren das bis zu einem gewissen Grad ohne verfälschende Absicht tun. Ein Identitätsbedürfnis ist bestrebt, eine Legitimation durch möglichst weit in die Vergangenheit zurückreichende 'Wurzeln' zu finden[61]. Dass es sich dabei um 'Wurzeln desselben Baums' handelt, lässt sich nur zu einem Teil faktisch belegen, für den andern Teil nimmt man es – vielleicht mit einer gewissen Portion an Naivität – als selbstverständlich so an, man glaubt es einfach (gerne). Man hält es (vielleicht tatsächlich) für wirklich. Die historische Dichtung, die sich mit der jüngeren Vergangenheit beschäftigt – am ehesten können wir von ihr als von der 'eigentlichen' bündnerromanischen historischen Dichtung sprechen –, hat viel bescheidenere Ansprüche. Sie trachtet nicht nach 'Helden', nach Idolen, denen man nacheifern, mit denen man sich identisch fühlen, mittels derer man sein Selbstwertgefühl steigern

[61] Vgl. auch Exkurs Nr. 1 (Muttersprache).

soll, sie will nur, dass das Alltagsleben der Grosseltern, der Eltern, der eigenen Kindheit nicht gänzlich in Vergessenheit gerät. Das Vergnügen, das sie beim Lesen bereitet, und der Wille, Gewesenes bewahren zu wollen, dürfte zu einem grossen Teil darauf zurückzuführen sein, was BACHELARD (1975) den 'glücklichen Raum', den 'Raum der Kindheit' usw. nennt. «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.). Um 'gute alte Zeiten' handelt es sich auch in diesem Fall, doch ist die – wiederum wahrscheinlich unbewusste – Verfälschung anders geartet, als wenn sich beispielsweise mittelalterliche Mönche in die Höhe zur Kur begeben. Die unangenehme, 'unträumerische' Seite der Geschichte wird weggelassen. Was aber dasteht, zeugt von 'gelebter Geschichte', kann eine dokumentarische Absicht keineswegs verleugnen, hat aber auch dokumentarischen Wert.

Den Lebenserinnerungen von Giovannes MATHIS entnehmen wir, dass er als Knabe einmal in Davos gewesen ist. «Circa 60 ans zieva sun darcho ieu a Tavo. Che müdeda daspö l'an 1836! Pü clers per tesser, ne gillinas in stüva! Pü chesettas mez d'mür e mez d'lain! Pü la glieud vstida cun roba da chesa! / Partuot grandius hotels, elegants negozis, toilettas e lusso scu illas grandas citeds. Insomma, Tavo as po uossa dir ün vair 'paradis modern'. Ma per me il **vair Tavo**, quel da mieu algord pü dutsch, es il Tavo da l'an 1836 e da sia festa; cun la chesetta da las cusdrinas da ma mamma (inua sun naschieus il non ed il bap da mia mamma) e la chesa da signur Amman Ambühl, inua füt arvschieu ed allogiò düraunt dis, scu scha füss sto ün strusch paraint» (1980: 34[62]). Echt und schön ist, was früher war, und davon das, was einen in 'die Si-

62 «Etwa 60 Jahre später bin ich wieder nach Davos gegangen. Welch ein Wandel seit dem Jahre 1836! Keine Webstühle mehr, keine Hühner in der Stube! Keine kleinen Häuser mehr, halb Mauerwerk, halb Holz! Keine mit Haustuch bekleideten Leute mehr! / Überall grossartige Hotels, elegante Geschäfte, Kleider und Luxus wie in den grossen Städten. Kurz, man kann Davos jetzt ein wahres 'modernes Paradies' nennen. Aber für mich ist das **echte Davos**, jenes meiner süssesten Erinnerung, das Davos von 1836 mit seinem Fest; mit dem Häuschen der Kusinen meiner Mutter (wo der Grossvater und der Vater meiner Mutter geboren wurden) und mit dem Haus von Herrn Amman Ambühl, wo ich aufgenommen und bewirtet wurde während Tagen, als wäre ich ein naher Verwandter gewesen.»

tuation des Träumens' bringt. MATHIS ist ein typischer 'Randulin', einer jener Emigranten, die wie die Schwalben den Sommer (so oft es eben ging) im Engadin verbracht haben, im Herbst aber wieder ihr Bündel schnüren mussten. Ein bisschen etwas – verhältnismässig wenig – über das schwierige, oft traurige Los der Emigranten erfahren wir aus den *Algords*, immerhin genug, um mit DEPLAZES (1991: 212) einverstanden zu sein, der 'Isolation und Heimweh' als 'die Triebkräfte' für eine Beschäftigung mit dem Leben in der Heimat bezeichnet. Diese 'Triebkräfte' liessen viele 'Randulins' in der Fremde literarisch tätig werden. Für sie ist der 'glückliche Raum' in zweifacher Hinsicht entschwunden: zeitlich und örtlich. In MATHIS' 'Roman' *Amicizcha ed amur* wird von einer Zeitdauer von etwa zehn Jahren erzählt, am Schluss folgt noch ein Kapitel, eine Art Ausblick, das über ein sieben Jahre nach den Vorfällen des vorletzten Kapitels stattfindendes Ereignis berichtet. Die (Haupt-) Handlungszeit von etwa zehn Jahren erstreckt sich also von Gian Blaunchs erster Abreise nach Venedig mit 15 Jahren bis zu dessen Verlobung in der Heimat mit Ursina Guoter. Während dieser Zeit ist Gian Blaunch mehrheitlich im Ausland. Mit Ausnahme des zweiten und des Beginns des dritten Kapitels spielt keine Zeile des Textes im Ausland, **erzählt** wird nur die in der Heimat verbrachte Ferienzeit, woraus auch die Zeit ersichtlich ist, die für einen 'Randulin' **zählt**. Dichten war für MATHIS eine 'Lebensabendbeschäftigung', so dass er auch von dieser Position aus das 'Anderswo' festhielt, nämlich in Form des Vergangenen, ist doch der Schauplatz des 'Romans' das Schlarigna seiner Kindheit. Und das liest sich auch für nicht Heimwehgeplagte – sei es nach der Vergangenheit, sei es nach Zuhause – ganz vergnüglich und vermag auch zu interessieren, weil man viel aus früheren Zeiten erfährt, was nicht in den Geschichtsbüchern steht. Beispielsweise erfahren wir, dass man aus der Fremde nach Hause kommt «aposta per as divertir» (1986: 24; «eigens, um sich zu vergnügen»), und das während all der Monate, die man bleibt. «La cumpagnia da la giuventüna'l spordschet il pü grand dalet e la pü bella vita ch'ün possa giodair a quell'eted» (ebd.[63]). Immer ist es eine ganze Gruppe von Ausgewanderten, die während der Sommermonate zusammenfindet. Und da werden Ausflüge, Spaziergän

[63] «Die Vereinigung der Dorfjugend bescherte ihm (scil. dem Heimgekehrten) das grösste Vergnügen und das schönste Leben, das man in diesem Alter geniessen kann.»

ge, Picknicks ('marendas') veranstaltet. «Lur buschas eiren adüna bein guarnidas, las mammas pisseraivan cha nu manchess ünguotta, saja spaisa u bavranda» (ebd.[64]). Vor allem wurden auch Feste veranstaltet, zu jeder Gelegenheit, zum Alpaufzug, zum Milchmesstag, nach der Jagd. Immer gab es noch ein gemeinsames Essen, immer wurde noch zum Tanz aufgespielt. So fand manches Paar zueinander, sei es auch die Hochzeit anderer gewesen, die dazu Gelegenheit bot, und für manches Mädchen und manchen Jüngling begann im Herbst darauf die lange Wartezeit, bis zur nächsten Heimkehr, bis zur Verlobung, bis zur eigenen Hochzeit. War es dann wieder so weit, wurde von neuem alles unternommen, um alle Beteiligten für die lange Trennung zu entschädigen. Nach Gians erstem zu Hause verbrachten Sommer will die Familie, dass er noch bei der 'Metzgete' (Hausschlachtung) dabeisein kann. «Ils Blaunchs avaivan fisso la bacharia per il cumanzamaint da november, aposta per cha Gian poss'auncha piglier part a quella aunz cu ir davent» (1986: 98). Dann geht es so weiter: «Fingio daspö och dis, duonn'Ursina ed Annetta (sustgnidas sün l'ultim eir da Betta Palaun) avettan da fer avuonda per piner vaschella, bügl d'alimeri, assas, bastuns da liangias, curtels, zappaduiras, chüderas, padellas, evans (sic!), maisas, tretschas e tretschins, cuogn d'fier cun rincla, famagls d'fier, blöchs, laina grossa per suot la chüdera granda, glüschs, pavagls, curtels d'lain da böglia, vierchel da bagnöl per lascher our il butatsch dal bouv, corns per fer aint liangias, corda per las lier, s-chela per purter aint l'alimeri, suas per il vovler aint il bügl, rescha, tschendra, panera per la s-chagna, duos otras per metter a dschler la böglia, bagnöl per insaler la charn, bröch da sundscha, plats grands e pitschens, sduns, piruns e curtels per il gianter da bacharia per 30 persunas, clochas, magöls e zanins per quels chi vegnan a vair ils graschuns. Impü alura eir piner squassels, sdratschins, sdradschets e sdratschuns, brasser cafè, moller spezchas, fer bastards, craschaints e patlaunas, imbrüjer ardöffels, risch cotschnas e risch melnas, nettager las lindornas, spletscher agl e tschiguollas, sputter sel e sel niter, brasser il rost ed auncha tauntas e tauntas chosas cha la massera stu pisserer per la bacharia» (ebd.[65]). Ein Beispiel also, dass das

64 «Ihre Rucksäcke waren immer gut gefüllt, die Mütter sorgten dafür, dass es an nichts fehlte, weder an Speise noch an Trank.»

65 «Die Blaunchs hatten die 'Hausmetzgete' auf anfangs November angesetzt, damit Gian vor seiner Abreise noch daran teilnehmen konnte. Schon seit acht Tagen hatten duonn'Ursina und Annetta (gegen Ende von Betta Palaun unterstützt) alle

Erzählen von früher nicht nur dem Träumen dient, sondern auch festhalten (im zweifachen Sinne) will, was in Vergessenheit zu geraten droht. All das nochmals aufzählen, benennen, beschwören. Im Text von MATHIS finden sich oft Erzählerkommentare im Stil 'scu eira moda da quel temp' ('wie es damals Brauch war') usw. Im Zusammehang mit der 'bacharia' lesen wir auch die Klage: beim Fleischhacken «füt do principi eir a quellas bellas chanzuns da bacharias, taunt dalettaivlas, chi da noss dis nu vegnan pü chantedas ed als bgers nu sun niauncha pü cuntschaintas» (1986: 110[66]). Ebenso klingt der Autorenkommentar ganz am Schluss:

> Pü d'ün secul es passo daspö mieu raquint:
>
> La tomba da Clo Guoter a Vnescha, üngün nu so pü da dir, inua ch'ell'eira.
>
> La via traunter Crasta e Schlarigna, inua cha Giachem Riffet dschet a Chatrina Akel: «Sajast tü mieu aungel da salvamaint», es steda fatta nouva, uzeda e tratta dretta.

Hände voll zu tun mit der Bereitstellung von Geschirr, Waschtrog für das Schwein, Brettern, Wurststangen, Messern, Hackmessern, Kochkesseln, Pfannen, Fleischhäfen, Tischen, langen und kürzeren Lederseilen, mit einem Ring versehenen Eisenkeilen, Eisenklammern, Blöcken, Holzscheiten zum Erwärmen des grossen Kochkessels, Lampen, Dochten, Holzmessern für die Därme, Bottichdeckeln zum Entleeren des Ochsenmagens, einem Horntrichter zum Einfüllen der Wurstmasse, Wurstschnüren, einer Leiter zum Hineintragen des Schweins, Stricken zum Wenden des Schweins im Waschtrog, Harz, Asche, einem Holzbrett für das Rippenstück, zwei weiteren für das Gefrierenlassen der Därme, einem Zuber zum Einpökeln des Fleisches, einem Schmereimer, grossen und kleinen Tellern, Löffeln, Gabeln und Messern für das Mittagessen für dreissig Personen, Flaschen, Gläsern und Schnapsgläslein für jene, die zur Besichtigung der Schlachttiere kommen. Ferner galt es, Schürzen, Lappen und Tücher bereitzulegen, Kaffee zu rösten, Gewürze zu mahlen, kleine Brote, Stollen und Fastnachtsküchlein zu backen, Kartoffeln, Randen und Karotten zu kochen, 'Schnecken' zu putzen, Knoblauch und Zwiebeln zu schälen, Salz zu zerdrücken, den Braten zuzubereiten und noch so und so viele Dinge, an welche die Hausfrau für den Schlachttag denken muss.»

66 «hob man auch mit den Singen jener schönen 'Metzgete'-Lieder an, die so fröhlich klangen und die heutzutage nicht mehr gesungen werden und vielen nicht einmal mehr bekannt sind».

L'Alp Sur, inua Gian Blaunch declaret si'amur ad Ursina Guoter, es steda sdrütta d'üna lavina. Apaina qualche foss, cuverts da tschisp, inua eiran las müraglias, ans dian cha lo eira ün'alp.

Dal chastè da Chastlatsch nun as vezza pü stizi. Cul temp tuot es svanieu, scu svanescha tuotta lavur umauna.

Las famiglias Salis, Bunom, Blaunch, Guoter, Riffet, ed auncha bgeras otras, sun uossa mortas oura da Schlarigna. Lur puolvra es masdeda cun la puolvra da lur perdavaunts aint il bel sunteri da San Gian. Ma lur ormas, stedas clamedas da Dieu, sun unidas per adüna cusü, inua da secul in secul regna eterna amicizcha ed amur. (1988: 137[67])

Alles was war, ist nicht mehr, daher muss man es wenigstens aufschreiben, damit die Nachgeborenen sich lesend 'erinnern' können, woher sie kommen.

DEPLAZES (1991: 210) hat recht, wenn er sagt, Mathis sei 'ein geborener Erzähler ohne literarische Ausbildung', sofern letzteres heissen soll: ohne grosses dichterisches Können. Fehlte ihm erzählerisches Talent, wäre sein 'Roman' nur sentimental. Er hat es jedoch fertiggebracht, so zu schreiben, dass man das Werk – wenn auch von geringem literarischem Wert – gern liest und dabei gewiss mehr als nur eine Ahnung von der Zeit mitbekommt. Es ist interessant zu erfahren, mit welchem Aufwand damals Hochzeitsvorbereitungen betrieben wurden und

[67] «Mehr als ein Jahrhundert ist vergangen seit (der Zeit in) meiner Erzählung. / Das Grab von Clo Guoter in Venedig, niemand vermag mehr zu sagen, wo es war. / Die Strasse zwischen Cresta und Schlarigna, wo Giachem Riffet zu Chatrina Akel gesagt hat: 'Sei mein Rettungsengel', wurde neu gemacht, erhöht und gerade gezogen. / Die Alp Sur, wo Gian Blaunch Ursina Guoter seine Liebe erklärt hat, wurde von einer Lawine zerstört. Höchstens ein paar Gräben, mit Gras überwachsen, wo die Mauern gewesen sind, erinnern noch an eine Alp. / Vom Schloss von Chastlatsch sieht man keine Spur mehr. Mit der Zeit ist alles verschwunden, wie alles Menschenwerk verschwindet. / Die Geschlechter Salis, Bunom, Blaunch, Guoter, Riffet und noch manches andere sind jetzt in Schlarigna ausgestorben. Ihr Staub hat sich auf dem schönen Friedhof von San Gian mit dem Staub ihrer Vorfahren vermischt. Ihre Seelen aber, von Gott gerufen, sind für immer vereint, da oben, wo von Jahrhundert zu Jahrhundert ewige Freundschaft und Liebe herrscht.»

wie eine Hochzeitsfeier ablief. Der Autor erzählt das nicht nur sehr unterhaltend, er versäumt es auch nicht, gewisse Kritik zu üben, das immer mit Humor. Eine Schneiderin sieht beim Nähen eines Hochzeitskleides durch das Fenster ihren Auserwählten auf der Strasse vorbeigehen. Da sie ihn grüsst, gibt sie nicht auf die Arbeit acht und näht den Ärmel an einem Kissen fest, muss ihn heimlich auftrennen und nochmals zusammennähen, wodurch er der Braut nicht mehr passt. Alle anwesenden Frauen sind davon überzeugt, dass der Ärmel verhext worden ist. Sollten sich so abergläubische Menschen auch noch unter den Lesern befinden, sind sie vielleicht anhand dieses Exemplums zu belehren, dass es manchmal mit ganz natürlichen Dingen zu- und hergeht (1986: 65 ff.[68]). Auch die Klatschsucht wird vom Autor immer wieder blossgestellt. Vom Unglück mit dem Ärmel soll niemand erfahren; alle versprechen es. «Il fat es, cha fingio'l di zieva l'intera vschinauncha savaiva l'istorgia da la mangia instrieda, e qualchünas quintaivan perfin cha'l bratsch da la spusa s'avaiva inflo sü stramantusamaing» (1986: 72[69]). Eine vergnüglich zu lesende Episode, die zugleich einigen Aufschluss über einen Teil der Sozialgeschichte gibt, ist die folgende: Das Dienstmädchen von 'maschel Flurin e signur'Anna' heisst ebenfalls Anna. Diese Anna wird von andern Dienstmädchen beneidet, «causa ch'ella eira pajeda il dobel taunt cu ellas, nempe trenta rainschs ed ün pêr s-charpas l'an» (1988: 115[70]). Damit nicht genug, Anna führt auch das Regiment im Haus, denn sie ist schon so lange da, dass ohne sie nichts mehr läuft. Will der Hausherr in der Stube eine Pfeife rauchen, sagt sie zu ihm: «Taunt füm in stüva nu vögl absolutamaing pü, ch'El giaja a fümer la seguonda püpa giò'n stalla!» (ebd.[71]). Einmal gibt es Meinungsverschiedenheiten wegen der Bettwäsche. Anna möchte die braunweiss karierte, Signur'Anna die blau-rot-weiss karierte, und da die Meisterin für einmal auf ihrem Willen besteht, verlangt Anna ihren Lohn und nimmt Abschied. Sie kommt aber nur bis zur Kirche. Die

[68] Zum Aberglauben vgl. auch 1988: 7 ff.

[69] «Tatsache ist, dass bereits am folgenden Tag das ganze Dorf vom verhexten Ärmel wusste, und einige erzählten sogar, der Arm der Braut sei fürchterlich angeschwollen.»

[70] «weil sie doppelt so viel verdiente, nämlich dreissig rheinische Gulden und ein Paar Schuhe im Jahr».

[71] «So viel Rauch in der Stube will ich auf keinen Fall haben, rauchen sie die nächste Pfeife im Stall unten!»

verzweifelte Signur'Anna – «Segner Dieu! che pigliains uoss'a maun sainz'ella?» (117[72]) – und ihre Tochter laufen ihr nach und finden sie – nicht gerade zur Weiterreise entschlossen. Alle drei fallen sich heulend in die Arme und kehren erleichtert nach Hause zurück. Diese Episode wird daraufhin im Dorf zum Anlass für eine stereotype Wendung. Geht jemand nicht gern vom Ort weg, pflegt man zu sagen: «O scu quel, fo sgür il viedi da l'Anna da signur'Anna!» (119[73]). Etwas erfahren wir ferner über den Sprachgebrauch. Ein Hansin Matli aus Davos ist schon seit «bgerischems ans» (1986: 73; «sehr vielen Jahren») in Schlarigna und «nu savaiva niaunch'ün pled rumauntsch, ma giaiva listess adün'a predgia, e quai aintasom baselgia ed ourasom ün baunch – per udir pü bain – scu ch'el dschaiva» (ebd.[74]). Die Predigt war demnach romanisch, was nicht weiter erstaunlich ist. Erstaunlich ist, dass es offenbar bereits genug zweisprachige Einwohner in Celerina gab, dass Hansin ohne Romanisch auskommen konnte. Weiter unten ist vom 'barba Giovannes' (*barba* 'Onkel') die Rede. Auch er «ün bun vegliet da passa ochaunta ans. Daspö bod mez tschientiner ch'el eira domicilio in Crasta, nun eira'l sto bun d'imprender rumauntsch e dschaiva sieu giavüsch da bun an (adüna listess) in tudas-ch» (1986: 127[75]). Und dann ein Hinweis auf die Deutschkenntnisse gewisser – offenbar nicht aller – Romanischsprachigen: «E minch'an, Maria Guoter (chi savaiva tschantscher tudas-ch circa scu'l barba Giovannes rumauntsch) l'ingrazchaiva: 'Danca, min lieba barba Giovannes, der lieba Gott tuonder üch höra'» (ebd.[76]).

Wurden also auch die Schattenseiten der 'alten Zeiten' in diesem Text fast gänzlich beiseitegelassen, ist er dennoch eine wahre Fundgrube für die alltäglichen Gepflogenheiten und das Brauchtum jener Epoche. Dass Kinder der Gegend angeblich in den 1950er Jahren – vielleicht

72 «Du lieber Gott! was fangen wir jetzt ohne sie an?»

73 «Ach der, macht sicher die Reise der Anna von Frau Anna!» (Der kommt bald wieder.)

74 «konnte nicht ein Wort Romanisch, ging aber dennoch immer zur Predigt, und zwar (sass er) zuhinterst in der Kirche und zuäusserst in der Bank – um besser zu hören – wie er sagte».

75 «ein netter alter Mann von über achtzig Jahren. Seit bald einem halben Jahrhundert in Crasta wohnhaft, hatte er es nicht fertiggebracht, Romanisch zu lernen, und sagte seinem Neujahrswunsch (immer denselben) auf deutsch.»

76 «Und jedes Jahr dankte ihm Maria Guoter (die etwa deutsch sprechen konnte wie Onkel Giovannes romanisch): (...)»

auch noch später (?) – bei der Lektüre von *Amicizcha ed amur* geweint haben, kann nicht so sehr am traurigen Inhalt liegen, sondern vielmehr daran, dass sie zu Tränen **gerührt** waren, gerührt ob so viel an unwiederbringlich Verlorenem. Und der Absicht, das Verlorene wenigstens auf dem Papier aufzuheben, dienen auch die Lebenserinnerungen, die *Algordanzas* von Men GAUDENZ beispielsweise, die er 'a meis char pövelet rumantsch' gewidmet hat, die *Regurdonzas* von Hans ERNI (1954) oder etwa die unter dem Titel *Barba Luregn* erschienenen Kindheitserinnerungen von Rosa BUCHLI-BRUNNER und Emma CONRAD-BRUNNER (o. O. u. J.). *Barba Luregn* wird eröffnet mit der Einladung an den Leser, sich in die Zeit der Kindheit der Autorinnen zurückzuversetzen und 'barba Luregn' kennenzulernen. Darum geht es schliesslich auch in diesem Typus historischer Literatur, um ein Eintauchen in das 'glückliche Haus' der Vergangenheit.

Im Roman *Il Calgèr da Sent* von Gion Antoni BÜHLER wird die 'Geschichte vom Stammesvater' der engadinischen Emigranten erzählt. Deshalb musste die Handlung so weit zurückvelegt werden (die Geschichte beginnt im Jahre 1653). Ohne die im Text enthaltene Jahreszahl würde sich der Leser kaum gewahr, dass er nicht eine Geschichte aus dem 19. Jahrhundert liest. Der Autor will dem Leser aufzeigen, wie ein armer Waisenjunge, der von seinem Onkel das Schusterhandwerk erlernt hat, auswandern musste und als 'gemachter Mann' zurückkam, vorerst nur temporär, dabei aber jeweils für seine prosperierenden Geschäfte junge Männer aus dem Dorf mit ins Ausland nahm und dadurch die gewerbliche Emigration in Gang brachte. So könnte es zweifelsohne gewesen sein. Auch dass einer so erfolgreich war, ist nicht ausgeschlossen, dass andere es folglich auch versuchen wollten, ist natürlich, dass nicht alle es zu Reichtum brachten, kann man sich denken. Gemäss DEPLAZES (1991: 217 f.) hat BÜHLER die 'Randulins' im *Calgèr da Sent* «treffend dargestellt und dabei die wesentlichsten Merkmale jener Emigration aufgezeigt: die Auswanderung aus ökonomischen Gründen, den Existenzkampf in der Fremde, die vorübergehende Heimkehr, die Anwerbung oder den Nachzug junger Leute aus dem Dorf oder bei Verwandten, die Brautschau in der Heimat, den wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aufstieg in der Fremde, die Rückwanderung und Übernahme von Amt und Würden in der Heimat.»

Nebst diesen äusseren Merkmalen sind auch die 'mythischen Merkmale' im Text enthalten, beispielsweise der letzte Blick zurück auf

den Ort, wo die Wiege stand. «Sisum il muot ruaset el in moment da sia stentusa via e det aunc l'ultima égliada inavos sin siu vitg natal. O quant mal gli faget que de stover bandonar sia bella vallada! Tgei sort me tuccherà? Verà jeu aunc ina gada in mia vita questa bella vall, il liuc de mia tgina?» (Chrest. IV, 2: 759[77]) Der letzte Blick zurück gehört – wie der erste Blick auf die Heimat bei der Rückkehr[78] – zum festen Bestandteil der Topik in der Emigrationsdichtung. Wie wir den Lebenserinnerungen von Giovannes MATHIS (1980: 63) entnehmen, kann schon nur die Stelle, von der aus dieser Blick erfolgt, eine fast geheiligte Bedeutung erlangen. «Eau get our per la senda dals pros da Brattas ed arrivo som Ruvinatsch, am tschantet al lö, inua avaunt ses ans avaiva piglio cumgio. Revzand la pü vasta part d'Engiadina e mieu lö natel, il cour e las serraglias am cumanzettan a batter pü ferm!»[79] Die Bindung an die Heimat als an einen 'glücklichen Raum' kann noch verstärkt werden, wenn eine Geliebte dort zurückgelassen wird, wie es im *Calgèr da Sent* schon bei der erstmaligen Abreise der Fall ist. Es handelt sich um eine heimliche Geliebte, um ein Mädchen aus einer sozial unerreichbar hohen Schicht, wenn es nicht gelingt, den Unterschied auszugleichen, was ein wichtiger Ansporn ist, erfolgreich sein zu müssen.

Den letzten Blick zurück mögen wir als der Wirklichkeit entsprechend hinnehmen. Ein ebenso fester Bestandteil in der Emigrationsthematik ist der Topos des unerkannten Heimkehrers, und der kann unmöglich dem Leben abgeschaut sein. Gian Blaunch (MATHIS 1986: 18 ff.) will vorerst unerkannt bleiben, wie er nach sieben (!) Jahren zum ersten Mal nach Hause kommt. Obwohl er erwartet wird, gelingt sein Plan. Er geht zu seiner Mutter und gibt sich als ein Freund von Gian aus, der vorab Grüsse überbringt, und die Mutter fällt darauf herein. Nicht weniger herzlich ist die Umarmung bei Entdeckung des Irrtums.

---

77 «Zuoberst auf der Kuppe ruhte er sich eine Weile von seinem mühsamen Weg aus und warf noch den letzten Blick zurück auf sein heimatliches Dorf. Oh wie schmerzte es ihn, sein schönes Tal verlassen zu müssen. Welches Schicksal wird mich ereilen? Werde ich in meinem Leben noch einmal dieses schöne Tal zu sehen bekommen, den Ort meiner Wiege?»

78 Vgl. z. B. Mathis 1986. 19.

79 «Ich ging über die Wiesen von Brattas dem Weg entlang hinaus und auf Ruvinatsch angekommen setzte ich mich an der Stelle nieder, wo ich vor sechs Jahren Abschied genommen hatte. Als ich den grössten Teil des Engadins und meinen Heimatort wiedersah, begannen mein Herz und der Puls in meinen Schläfen stärker zu schlagen.»

Ebenso im *Calgèr da Sent* (790 ff.): alle wundern sich, wer der 'nobel signur' nur sein könnte, doch niemand findet es heraus, nicht einmal seine Geliebte. Diese Heimkehrer-Szenen werden über Seiten hinweg ausgekostet und auch vom unerkannten Helden sichtlich genossen. FRENZEL (*Motive*, 1988: 328 ff.) nennt die «Heimkehr eines lange fern von der Heimat und der Familie gewesenen Mannes eine der spannungsgeladenen Grundsituationen», das deshalb, weil während der Zeit der Trennung sowohl bei den Daheimgebliebenen wie beim Heimkehrer sich Bedingungen verändert haben könnten, welche die Heimkehr problematisch machen. «Der berühmteste Heimkehrer der Weltliteratur ist Odysseus» (ebd., 329), und auch er findet Umstände vor, die ihn gar nicht freudig stimmen. Dem Unerkannten gelingt es, wieder Ordnung zu schaffen. Eine wichtige Funktion des Unerkannt-Seins ist die Prüfung der Daheimgebliebenen. In vielen Volksballaden wird die Treue des Mädchens auf die Probe gestellt, und in der Heimkehrerliteratur nach den beiden Weltkriegen beispielsweise geben sich die Männer oftmals gar nicht mehr zu erkennen, da sie – totgeglaubt, die Frau mit einem andern Mann verbunden – nur Komplikationen schaffen würden. Bei Gian Runell *(Calgèr)*, der nach acht Jahren heimkehrt, am Ort aber keine Verwandten mehr und seiner Geliebten nie geschrieben hat, leuchtet als Funktion für das Motiv ein vorsichtiges Sondieren und die Prüfung der Geliebten ein (wenn es auch im Text nicht darum geht, sondern vielmehr um einen Verblüffungseffekt). Bei Gian Blaunch aber ist das Motiv funktionslos geworden, nützlich höchstens noch zur Erheiterung des Lesers, und weil Versteck- und Verkleidungsspiele – seien sie noch so unglaubhaft – offenbar immer wieder Vergnügen bereiten, konnte sich das Motiv auch als blindes Motiv wohl in der Heimkehrerliteratur behaupten. Das wäre ein Beispiel für ein literarisches Muster, das sich mit einer bestimmten Thematik, auch wenn eigentlich Objektivität beansprucht wird, verknüpft hat.

Sicher ist es nicht verfehlt, die historische Dichtung, wie sie in diesem Kapitel geschildert wurde, als kulturhistorische zu bezeichnen. Neben erfundenen Ereignissen vermittelt sie ein genaues kulturhistorisches Bild einer Epoche, die soeben untergegangen ist und der man noch lebhaft nachtrauert. Sie steht nicht so sehr im Dienste einer Idee, sondern verfolgt ein dokumentarisches Anliegen. Zu dieser Kategorie gehören auch die Epen von Giachen Caspar MUOTH. Worum es darin geht, ist bereits aus den Titeln ersichtlich, wovon einer lautet *Las Spatlunzas*

(Die Hanfbrecherinnen), ein zweiter *Il Gioder* (Der Theodor), mit dem explizierenden Untertitel *Ina cantada sur fatgs de cuschina dedicada a nossas casarinas, mo senza malart* (Eine Kantate in Sachen Küche, unseren Hausfrauen gewidmet, ohne böse Absicht), ein weiter Titel heisst *A mesiras* (Beim Milchmesstag). Gian Gianett CLOETTA[80] hat Versdichtungen mit ähnlichem Inhalt verfasst: *L'arazun* (Das Pflügen) und *Ad acla* (Auf dem Maiensäss)[81]. Einige Erzählungen im Band *Fain manü* von Cla BIERT (1969) widerspiegeln das zur Handlungszeit noch lebendige Brauchtum, so z. B. *L'hom strom* (Der Strohmann), *Clavner o pairer* (Weissdorn oder Birnbaum: es geht um das Holz, aus dem die Kugeln für das 'Mazza'-Spiel gefertigt sind) oder *Pangronds* (eine Art Früchtebrote[82]). Gedacht sei auch an BIERTS *Müdada,* beispielsweise an das 'Mastralia'-Kapitel, das einen sehr genauen Eindruck des Wahltags mit seinem ganzen festlichen Drum und Dran vermittelt. Drei dokumentarisch-autobiographisch geprägte Erzähltexte von Gion DEPLAZES sind in einem Band unter dem Titel *Ragischs* (Wurzeln; 1982) erschienen. *Il cavrer da Vigliuz*[83] gibt ein lebendiges Bild von der Organisation einer Alpgenossenschaft und widerspiegelt einen Ausschnitt Sozialgeschichte. In *Levzas petras*[84] sind Enzianstecher und Schnapsbrenner am Werk, und aus *Crappa da fiug*[85] erfährt man etwas über das Specksteinbrechen und den Ofenbau. Während in den angeführten Beispielen die historische Wirklichkeit den Schauplatz für eine fiktive Handlung abgibt, im *Cavrer da Vigliuz* beispielsweise für die Geschichte von einem, der einem andern eine Grube gräbt und selbst hineinfällt, in *Levzas petras* für eine Inzest-Geschichte usw., kann der Wirklichkeitsanspruch, der als konstituierend für diesen Typus historischer Dichtung bezeichnet wurde, in einen 'wahren Beschreibungsfanatismus' münden (STEINECKE 1987: 82), der die Dichtung hintergründig werden lässt. Ein solcher führt laut FEUCHTWANGER (1986: 33) zu einer «Leblosigkeit des Ganzen. Die Vergangenheit ist sauber geputzt und sieht aus wie neu, aber sie ist mumifiziert; die Menschen sind ausgestopfte Figuren.» Das würde wahrscheinlich geschehen bei Werken der erzählenden Literatur, was aber

[80] Zu seinen Absichten vgl. auch Kap. C.1.1.1. S. 524.
[81] Vgl. auch BEZZOLA 1979: 470.
[82] Vgl. dazu auch den gleichnamigen Text von Clo Duri BEZZOLA 1984: 104–107.
[83] Dt. *Der Geisshirt von Vigliuz.* Bern 1966.
[84] Dt. *Bittere Lippen.* Zürich 1975 (CH-Reihe). Vgl. dazu auch Kap. B.2.6.
[85] Vgl. dazu auch Exkurs Nr. 2 (HENDRY, Biogr. über G. Deplazes).

unter dem Titel *Mia resgia* (Meine Säge) von Alfons MAISSEN in der Reihe *Nies Tschespet* erschienen ist, ist kein Werk der erzählenden Literatur mehr. Was es denn eigentlich ist, schien auch dem Herausgeber etliche Schwierigkeiten zu bereiten, schreibt er doch im Vorwort immer «la raquintaziun 'Mia resgia'», räumt aber ein, dass «la presenta raquintaziun ei forsa buca ina ovra litterara per propi» (S. VIII[86]). Ein Zwischentitel im Vorwort heisst: «Ina autobiografia?» Dann geht es gleich weiter: «Igl autur, sez descendent d'ina reputada famiglia da scrinaris, fabricants e lennaris, ha buca stuiu clamar en agid la fantasia per metter a scret la raquintaziun» (S. VI[87]). Wahrscheinlich meint er, MAISSEN habe den historischen Hintergrund (das FEUCHTWANGERSCHE 'Skelett') nicht erfinden müssen (?), was sowieso nicht so ratsam ist, weil sonst – wie gezeigt wurde – einer den Faust-Monolog vor GOETHES Geburt deklamieren könnte. Wie auch immer, eine Autobiographie ist der Text noch lange nicht, wenn er auch Autobiographisches enthält. Am zutreffendsten dürfte sein, dass es sich um «ina ovra d'eminenta valeta documentara» (S. VIII[88]) handelt. Auch unter diesem Aspekt kann eine gewisse Eigenwilligkeit in der Darbietungsform aber nicht übersehen werden. Der Text, der die Widmung «Alla memoria de miu bab ed als vegls resgiaders»[89] trägt, gleicht am ehesten einer ungezwungenen Plauderei, deren Fluss sich mehr durch spontane Einfälle (Abschweifungen, Anspielungen, angefangene Gedankengänge werden unterbrochen und später wieder aufgenommen oder – häufiger – fallengelassen) denn durch ein geplantes Konzept ergibt. Verschiedenartige Sägen werden dem Leser vorgestellt, dann wird unvermittelt auf die Bedeutung der Säge im Brauchtum übergegangen. Es folgt die Klage, dass es 'mia resgia', die Sägerei der Kindheit, nicht mehr gibt, doch gilt es noch etwas über die historische Entwicklung der Säge nachzutragen, dazwischen ein Autorenkommentar: heute ist alles mechanisiert, man meidet die körperliche Arbeit, doch der Kopf wird davon nicht leichter. Nun geht es weiter mit der Beschreibung der Arbeit in der Sägerei, die alten Geräte mit ihren Namen werden aufgezählt, und schon wieder wird

86 «die vorliegende Erzählung vielleicht nicht so richtig ein literarisches Werk ist».

87 «Der Autor, selber Abkömmling einer angesehenen Familie von Schreinern, Bau- und Zimmerleuten, hat seine Fantasie nicht zu Hilfe nehmen müssen, um die Erzählung zu schreiben.»

88 «Ein Werk von überragendem dokumentarischem Wert.»

89 «Meinem Vater und den alten Sägereiarbeitern zum Gedenken.»

kommentiert, diesmal geht es um die richtige und falsche Beziehung zur Vergangenheit, d. h. zu den Ursachen und Hintergründen des Lebens. Wir erfahren über den Vater des Autors, wir erfahren, dass der Bauer aus der Gegend tatsächlich ein 'pur suveran' gewesen sei, Gedanken zur bündnerromansichen Literaturgeschichte werden eingeflochten, bevor es mit Zahlen für Löhne und Baukosten von 1894 weitergeht, was den Autor zur folgenden Bemerkung veranlasst: «Las pagaglias ded oz ein pia trei- e quatertschien partiu sin 5 francs pli aultas. Tenor Adam Riese: 60–80 ga pli aultas che 1894. Quei stuess far arver ils egls, sclarir en tgei calamitads de carschaments negativs nus essan sescursalai viaden» (1987: 38[90]). Und so plätschert der Gedankenfluss weiter. Glion (Ilanz) trägt im Text den Nanen 'Itulandia'. 'Itulandia' steht aber 'unbekümmert' neben den realen Ortsnamen Trin, Valendau, Castrisch (41). Die Flüsse, an denen 'Itulandia' liegt, heissen wie auf jeder geographischen Karte 'Glogn' und 'Rein', und in 'Itulandia' steht nicht etwa der 'Itulandierhof', sondern der 'Ilanzerhof' (ebd., 46). Das Kapitel mit der Überschrift 'Itulandia' beginnt wie folgt.

Itulandia era gia dal temps d'entuorn 1900 in eldorado per il sempel e prus mistergner, marcadont ed interprendider. Il contuorn era fritgeivels, il liug central de grond traffic sin tuttas varts. Quei levgiava las acziuns. Il contuorn saveva seprofitar de quei ravugl de lavur furmiclera. Mo era Itulandia vess strusch giu emperneivla existenza senza ina solida vischinonza politica e de lavur.

La viafier, arrivada tochen leu igl onn 1903, veva giu dau in vehement ruc e zuc anavon en nova veta economica, commerciala e de traffic. Tut quels fatgs vevan leventau il liug schi impurtont en historia ed eveniments politics, – per decennis denton schischentaus en letargia, – ord la sien dil 19. tschentaner, ord il siemi della

> *«Matta semionta sin prada flurida paras marcau sur*
> *las rivas dil Rein. Siu ramurar amurus, ti surprida,*
> *lais entrar scol'amur en tiu sein.»*

[90] «Die heutigen Löhne sind drei- bis vierhundert geteilt durch fünf Franken höher. Nach Adam Riese: 60–80 mal höher als 1894. Das müsste uns die Augen öffnen, erhellen in welches Übel von negativem Wachstum wir hineingeschlittelt sind.»

Quels vèrs eran vegni endamen 1939 ad in poet e scribent de grond renum, a ***Sep Mudest Nay****, cun caschun d'ina fiasta de musica, fermai vid la punt-lenn de pli baul per beinvegni allas societads ed als hosps. In secund um della plema, magari recenta, oriunds digl intschess foppus, veva pli tard giu mess ils vèrs en lungatg tudestg:*

«Gleich einer träumenden Schönen auf blühender Au
zierest du, Städtchen, du trautes, das Ufer des
Rheins, lächelst dem Jüngling auf blühender Reise,
lauschest dem Liede und trunken der Weise.»

(MAISSEN 1987: 39 f.[91])

In der Tat ist es nicht einfach, die historische Dichtung zu definieren, zu vielfältig sind ihre Formen, und die Feststellung, wonach Versuche, den historischen Roman zu bestimmen, so alt seien wie das Genre selbst[92], trifft nicht nur für den Roman zu. Auch der Autor von 'Mia resgia' verzichtet nicht auf eine Minimalausstattung an fiktiven Elementen, obwohl – vergleicht man mit MATHIS – sein Text dem 'prodesse' verpflichtet ist und das 'delectare' als Begleiterscheinung hinzukommen mag bei einem Leser, der am Enzyklopädismus[93] oder am 'Beschrei-

[91] Itulandia war schon in der Zeit um 1900 ein Eldorado für den einfachen und redlichen Handwerker, Händler und Unternehmer. Die Umgebung war fruchtbar, der Ort im Zentrum des regen Verkehrs aus allen Richtungen. Das erleichterte die Betriebsamkeit. Die Umgebung konnte aus diesem Hort fleissiger Arbeit Nutzen ziehen. Aber auch Itulandia hätte kaum ein behagliches Dasein gehabt ohne eine solide politische und arbeitsame Nachbarschaft.
Die Eisenbahn, 1903 bis dorthin fertiggestellt, hatte neuen ökonomischem und kommerziellem Leben und dem Verkehr einen tüchtigen Aufschwung gegeben. All diese Umstände hatten einen so bedeutenden Ort, was Geschichte und politische Ereignisse angeht – der indessen für Jahrzehnte in Lethargie gelegen hatte –, aus dem Schlaf des 19. Jahrhunderts aufgerüttelt, aus dem Traum der
«Matta (. . .)»
Diese Verse (Maissen zitiert sie aber fortlaufend, wie Prosa; L. W.) sind 1939 einem Dichter und Schriftsteller von grossem Ansehen eingefallen, **Sep Mudest Nay**. Anlässlich eines Musikfestes wurden sie an die alte Holzbrücke geheftet zum Empfang der Gesellschaften und der Gäste. Ein zweiter Mann der Feder, einer wohl scharfen, aus der Foppa stammend, hat später die Verse auf deutsch übersetzt:
«Gleich (. . .)»

[92] Vgl. oben, S. 685.

[93] Das Buch enthält auch zahlreiche Fotografien.

bungsfanatismus' an sich Freude hat. MATHIS erfindet wahrscheinlich auch nicht besonders viel (Fiktionalität mag oftmals lediglich durch Übertreibung zustande kommen), aber er erzählt, dass man in erster Linie an all den geschilderten Ereignissen und Spässen sein Vergnügen hat. Man liest MATHIS nicht in erster Linie um der Kulturgeschichte willen, und die Frage, warum MAISSEN aus seinem Anliegen nicht ein Sachbuch gemacht hat, kann nicht ausbleiben. Zwischen den beiden Extrempositionen, HALTERS *Culan da Crestaulta*, in dem im Dienste einer Idee ('unserer' Jugend einen Helden aus 'uralten Zeiten' mit auf dem Weg geben) fast alles erfunden werden musste, und MAISSENS *Mia resgia*, wo um des Dokumentierens willen fast jegliche Dichtung fehlt, findet sich noch jene geglückte Variante, die – will man sie nun als 'eigentliche' bezeichnen oder nicht – auch im Bündnerromanischen ihre Vorlage etwa der Lebenszeit der zwei vorangegangenen Generationen entnimmt. Gelingt es, solchen Stoff literarisch umzuarbeiten, kann «historische Dichtung lebendiger [sein] als die historische 'Wahrheit'» (FEUCHTWANGER 1986: 14).

Ob mit MAISSENS *Mia resgia* die bündnerromanische historische Dichtung am Ende angelangt ist oder ob man sich jemals wieder auf abenteuerliches Fabulieren verlegt? Gegenwärtig scheinen die jungen Autorinnen und Autoren weder von Minnesängern noch vom Aktivdienst besessen zu sein. Sie wenden sich eher zeitgenössischen Problemen zu. Wenn es momentan noch 'gute alte Zeiten' gibt, dann am ehesten solche, in denen die Luft noch nicht verpestet war.

3.2. Zeit- und gesellschaftskritische Prosa

3.2.1. Vom historischen Roman zur 'Geschichte der Gegenwart'

Dank Walter SCOTT kam der historische Roman in den Genuss höherer Wertschätzung, dies weil das fantastisch-abenteuerliche Element zugunsten objektiver geschichtlicher Wirklichkeit abgebaut wurde. Zu diesem Zweck durfte der Stoff nicht mehr der fernen Vergangenheit, die man zu wenig kennt, entnommen sein, er sollte aus einer Zeit stammen, von der die Grosseltern noch erzählen können. Den Schriftstellern des Jungen Deutschland war auch diese Wirklichkeit noch nicht nah genug, sie lehnten den historischen Roman, auch denjenigen SCOTTscher Prägung überhaupt ab, verdankten ihm aber mehr als sie glauben wollten, indem sie nicht viel anderes als den «historischen Roman der Gegenwart» schrieben (HASUBEK 1983: 323 ff.). Mit SCOTT gemein haben sie, dass sie sich «der (geschichtlichen) Wirklichkeit und ihren Details gegenüber beobachtend und sammelnd» verhalten (ebd., 325). Damit verbunden ist ihre «Hinwendung zur Realität, die Nähe des Dichters zur Zeitwirklichkeit» (ebd.). «Während Scott ein detailliertes Bild der Vergangenheit entfaltet, beabsichtigen die Jungdeutschen, ein umfassendes Bild der eigenen Zeit zu entwerfen» (ebd.). Der Zeitroman – wie er in der Theorie genannt wird – brachte eine Neuorientierung von der Seite des Stoffes her. Alle wichtigen Fragen der Zeit sollten im Roman ausgebreitet werden, was zur Folge hatte, dass vorher nicht zugelassene Stoffe nun literaturfähig wurden. So war – um nur ein Beispiel zu nennen – die Emanzipation der Frau den Jungdeutschen ein wichtiges Anliegen, was jedoch bereits die Richtung anzeigt, die der Zeit- oder auch Gesellschaftsroman nehmen sollte: er entwickelte sich zum zeit- oder gesellschaft**skritischen** Roman. Karl IMMERMANN (1796-1840), selbst kein Jungdeutscher, schrieb einen Roman, *Die Epigonen*, in dem die Jungdeutschen «die Verwirklichung des von ihnen geforderten Zeitromans» erblickten (HASUBEK: 329). «Immermann weiss, dass die industrielle Entwicklung nicht aufzuhalten ist, aber er versucht, aus der Einsicht in die negativen Folgen für die Menschen diese Entwicklung so lange wie möglich zu retardieren. Das Schwanken zwischen Fortschritt und Bewahren des Alten ist ein typisches Zeichen für die

Situation der Übergangszeit zwischen 1830 und 1840» (ebd., 330). Das Schwanken wird von der Geschichte zu einer Entscheidung gebracht, weshalb es in späteren Romanen um Fabrikherren und ausgebeutete Arbeiter, um Weberschicksale, um rachitische Kinder, d. h. um eindeutige Stellungnahmen, um eine punktuelle Darstellung und nicht mehr um das Nebeneinander, um die Breitendimension geht, welche die Theorie vom Zeitroman verlangt. Das Abweichen von der Forderung nach Totalität, nach Darstellung der ganzen Wirklichkeit hat auch formale Konsequenzen. Bei einem Veränderungswillen der Autoren ist u.a. das Verhältnis von Tendenz und Möglichkeiten der Poetisierung zu reflektieren. Es ist zu denken an eine Einschränkung einer fiktionalen Handlungsführung zugunsten eines assoziativen Stils in Form von Reflexionen, Skizzen, Exkursen, an zunehmende Autoren- bzw. Erzählerkommentare.

Es soll nun keine exakte Parallele zwischen der deutschen[94] und der bündnerromanischen Literaturgeschichte konstruiert werden. Immerhin sind gewisse Gemeinsamkeiten nicht zu übersehen. Die mit einem konservativen (konservierenden) Anliegen verbundene enzyklopädische Literatur bechreibt detailliert eine jüngst entschwundene Wirklichkeit. Vielleicht ist noch nicht einmal alles entschwunden, das umso eher, je mehr diese Wirklichkeit an die Gegenwart herangerückt wird. Der Übergang zum Zeitroman liegt auf der Hand, und wenn er in romanisch Bünden nicht vorkommt, so hat das wieder mehr mit Grossform und Kleinform zu tun[95] als mit dem Willen der Autoren, die eigene Zeit darzustellen. Der eigentliche Zeitroman ist ein breitangelegtes Unternehmen. Die «angestrebte **Totalität der Wirklichkeitsbeschreibung** kann nur durch die Schilderung einer Vielzahl von Romanfiguren erreicht werden. Dem Vorbild Balzacs folgend, spricht Gutzkow von 'wenigstens hundert Menschen' (. . .), die vor den Augen des Lesers defilieren, um die **Vielfalt der Zeitwirklichkeit** annähernd zu repräsentieren» (HASUBEK 1983: 339; Hervorh. L. W.). Die nicht vorhandene Totalität und Vielfalt in der Darstellung ist dafür verantwortlich, wenn dieser Romantypus zur Tendenzdichtung entgleitet. Auswahl anstelle von Ganzheit ist mit Verlust an Objektivität verbunden und – eine prakti-

[94] bzw. europäischen Literatur (als bekannteste Vertreter des Zeitromans wären etwa THAKEREY, ZOLA, FONTANE, EÇA DE QUEIROZ zu nennen; IMMERMANN gilt als Begründer des deutschen Zeitromans).

[95] Zu Gross- und Kleinform vgl. auch Kap. A.2.2. (Die erzählte Zeit).

sche Seite dabei – lässt sich auch auf weniger Papier abhandeln. Tendenzdichtung oder vielleicht neutraler: programmatische Dichtung kann sehr gut auch in Kurz- bis Kürzestform dargeboten werden, während ein «in allen Zügen echtes Gemälde ihrer Zeit» (VON WILPERT 1969: 859) nicht in einer Novelle, geschweige denn Kurzgeschichte unterzubringen ist. Die Studie über die Ursachen für das Vorherrschen der Kurzform in der bündnerromanischen Literatur wäre erst noch zu leisten, wir müssen uns mit der Feststellung von Tatsachen begnügen. Dem Zeitroman am nächsten kommt Cla BIERTS *La müdada* (1962), wo versucht wird, die Zeit des Umbruchs im Bergtal facettenreich einzufangen. Das Zitat betreffend IMMERMANN bedürfte jedenfalls nur geringfügiger Änderungen, um fast auch für BIERT zu passen. Ansätze zu einem Zeitbild sind auch in DEPLAZES' *Paun casa* (1960) enthalten. Im übrigen aber begann man sich von geschichtlichen Themen abzuwenden, nicht um Zeitgeschichte 'auszumalen' – weil der Umbruch so unaufhaltbar bzw. vollzogen war und es nichts mehr zu schwanken gab? –, sondern um sich punktuell und zu ausgewählten Fragen der Zeit kritisch zu äussern. Neue Themen wurden aufgegriffen und somit literaturfähig gemacht. Als eine an die neuen Themen gekoppelte Gemeinsamkeit mit den Autoren des Jungen Deutschland könnte das unbewältigte Stoff-Form-Problem noch genannt werden[96]. Auch in romanisch Bünden scheinen die Schriftstellerinnen und Schriftsteller dem Stoff, und in der Literatur der Gegenwart vornehmlich der Neuheit des Stoffes, grosses Gewicht beizumessen und der formalen Gestaltung (zu) wenig Aufmerksamkeit zu schenken. Die gesellschaftskritische Haltung und der Wille zur Veränderung dürften bei der Bevorzugung des Stoffes[97] eine wichtige Rolle spielen. Inwieweit aber die literarische Qualität durch die starke Gewichtung des Inhalts und dabei ungelöste oder zu wenig reflektierte Formprobleme beeinflusst werden kann, soll weiter unten diskutiert werden.

[96] Vgl. HASUBEK 1983: 325 f., 332 ff., 338 f.; STEINECKE 1987: 105, 133, 174. (Die Jungdeutschen wussten allerdings um ihre stiefmütterliche Behandlung der Form, bei den Bündnerromanen ist man sich da nicht ganz sicher. Die Meinung, ein Kriterium für literarischen Rang sei schon nur, **endlich nicht mehr** von Kühen zu schreiben, ist verbreitet.)

[97] Formale Probleme im Zusammenhang mit dem Überwiegen der Kurzform werden in Kap. A.2.2. erörtert.

Nun einigermassen der Reihe nach: Ab Beginn des 19., eventuell Ende des 18. Jahrhunderts setzte vornehmlich im Bündner Oberland die sogenannte Schwabengängerei ein und dauerte bis zum Ersten Weltkrieg. Zu diesem Zeitgeschehen erschien 1867 von Gion Antoni BÜHLER die Erzählung *Dieus protegia ils ses* (Gott schützt die Seinen)[98]. Der Leser bekommt von der geschichtlichen Realität wahrscheinlich einen recht genauen Eindruck vermittelt[99]: Arme Eltern von sieben Kindern beschliessen, ihre beiden Ältesten (Martin, ca. 12-, 13jährig; Giuliana, 11jährig) den Sommer über ins Schwabenland zu verdingen. Gemäss Erzählerkommentar war das damals einfach so üblich: «quei fagevan da gliez temps ed aunc biars onns pli tard bia Grischuns, era da quels che fussen buca stai necessitai ded ir a gudignar il paun tier jasters» (18)[100]. Die Kinder werden in Ilanz der Obhut der «Greitla nera, ina enconuschenta menadra d'emigrants schuobs» (20)[101] übergeben, und der Abschied wird zum Steinerweichen traurig genannt (21; «Ei era veramein ina scena, che havess pudiu lumiar la crappa»). An ihrem Ziel angelangt, werden die Kinder auf einem Markt gehandelt (24 f.):

«Mira leu, quella stria veglia ei era puspei cheu cun in rosch affons», di in corpulent pur de Weingarten ad in amitg. «Neu, nus lein mirar tgei genira che quella ha.» Cun quels plaids diregian els lur pass encunter il liug, nua che la Greitla nera era sepostada cun ses affons.

«Ei quei vossa schenta?» di in dils amitgs a Greitla. «Tut genira sauna cun bien appetit, sco ei para. Mo san ins era duvrar quels schanis tier la lavur?» «Tgei tschontschas!» rispunda Greitla cun ina tschera seriusa. «Quei ei tut affons ferms e robusts, ch'ins sa duvrar tier scadina lavur. Haveis vus basegns de survients, sche haveis vus cheu bialas letgas d'encurir ora.»

Ils dus Schuobs contemplan empau la roscha de Greitla, ed in ded els di: «Jeu savess duvrar in mattatsch empau de ferm, che savess ir entuorn cun cavals, ed ina mattatscha, che savess pertgirar vaccas. Quals de vos affons savesses recumandar per quellas lavurs?»

[98] Benutzte Ausgabe: Nies Tschespet 8, 1928.

[99] Inhaltsangabe in DEPLAZES 1991: 218 ff.

[100] «Das machten damals und noch manches Jahr danach viele Bündner, auch solche, die es nicht nötig gehabt hätten, das Brot in der Fremde zu verdienen.»

[101] Der «schwarzen Margrit, einer bekannten Führerin von Schwabengängern».

«Vus haveis cheu grondas letgas, bien amitg. Mirei quel cheu, il Gion, quei ei in stupent mattatsch, ferm e spert. Quel sa ir entuorn cun cavals sco il meglier fumegl e va a cavagl sc'in cavallerist de Stuttgart. Quella mattatscha leu, l'Ulscha, ei ina buna pastura; ell'ha pertgirau a casa dus onns ils salvanoris ed ei sperta e fideivla. Vus survegnis negliu ina megliera pertgironta de biestga. Dal reminent hai jeu cheu aunc enzacons mattatschs e mattatschas che vus savesses duvrar, mo mirei!»

Il Schuob fa vinavon sia inspecziun e damonda lu la Greitla: «E tgei pagaglia dumandeis vus per quei mattatsch, per il Gion, che vus haveis recumandau a mi?»

«Sis renschs paga, dus vestgius de lenziel gross e ferms e dua pèra calzers, naven dad ussa entochen s. Tschamun e Giuda», rispunda la Greitla.

«Quei ei memia», di il Schuob. «Quater renschs e la vestgadira e calzers, sco vus haveis detg, sche vus leis.»

«Nus lein far permiez ils dus renschs», replica Greitla, «dei vus tschun renschs ed il marcau ei fatgs. Gion ei il fegl de paupers geniturs ed in fideivel e luvrus mattatsch. Vus vegnis ad esser cuntents ded el.»[102]

[102] «Schau dort, die alte Hexe ist auch wieder da mit einer Schar Kinder», sagt ein beleibter Bauer aus Weingarten zu einem Freund. «Los, wir wollen sehen, was für Sprösslinge sie hat.» Mit diesen Worten richten sie ihre Schritte der Stelle zu, wo die Greitla nera sich mit ihren Kindern hingestellt hatte.

«Ist das Eure Bande?» sagt einer der Freunde zu Greitla. «Alles gesunde Sprösslinge mit gutem Appetit, wie es scheint. Aber taugen diese Kerle auch zum Arbeiten?» «Was für ein Gerede!» erwidert Greitla mit ernster Miene. «Das sind alles kräftige und robuste Kinder, die man für jegliche Arbeit brauchen kann. Braucht Ihr Knechte und Mägde, so habt Ihr da eine schöne Auswahl.»

Die beiden Schwaben betrachten Greitlas Schar ein bisschen, und einer von ihnen sagt: «Ich könnte einen etwas kräftigen Burschen brauchen, der mit Pferden umzugehen weiss, und ein Mädchen, das die Kühe hütet. Welche Eurer Kinder könnt Ihr für diese Arbeiten empfehlen?»

«Da hab Ihr eine grosse Auswahl, guter Freund. Schaut den da an, den Gion, das ist ein flotter Bursche, kräftig und flink. Der kann mit Pferden umgehen wie der beste Knecht und kann reiten wie ein Kavallerist von Stuttgart. Das Mädchen dort, die Ulscha, ist eine gute Hirtin; sie hat daheim zwei Jahre die Schweine gehütet und ist flink und zuverlässig. Ihr bekommt nirgends eine bessere Hirtin für das Vieh. Im übrigen habe ich da noch einige Burschen und Mädchen, die Euch nützlich sein könnten, schaut nur!»

Der Schwabe setzt seine Inspektion fort und fragt dann die Greitla: «Und welchen Lohn verlangt Ihr für diesen Burschen, den Gion, den Ihr mir empfohlen habt?»

Die (nach heutigem Empfinden erniedrigende) 'Inspektion' und Feilscherei gestaltet sich bei weiteren Kindern ebenso. Martin und Giuliana treffen es – nach anfänglichen Schwierigkeiten – bei ihren Meistersleuten recht gut, und später fällt ihnen im Ausland das grosse Glück in den Schoss. Martin wird reich und immer reicher und kann seine ganze Familie und die Dorfgenossen am Segen teilhaben lassen, was nur beweist – so das 'happy end' –: 'Dieus protegia ils ses' (119). Allen erging es nicht so gut, dennoch beschränkt sich der Autor auf ein Minimum an Kritik, wenn man nicht Schilderungen der Zustände wie den zitierten Passus über das Feilhalten der Kinder als Kritik betrachten will. Explizit äussert er sich nur kurz bezüglich der Verantwortung, die der Staat seinen Bürgern gegenüber wahrzunehmen hätte. Seitens der Behörden versucht man, die Schwabengängerei zu unterbinden.

Mo sch'ins vul metter impediments a quei ir giul Schuob, sche duei ins era mirar, che la paupra glieud vegni salvada ellas vischnauncas aschia ch'ella sappi viver. Tgi che camonda ha era obligaziuns. Far ir ils affons a scola culla fom el venter, starschli e penderli, ei buca pli human, che de tarmetter els giul Schuob a survir, nua ch'els survegnan silmeins avunda de magliar. Podà fors'era, che bia affons emprendessen giul Schuob dallas aucas dapli che en enqual scola grischuna (19)[103].

Ferner:

«Sechs Gulden, zwei Kleider aus dicker und fester Leinwand und zwei Paar Schuhe, ab jetzt bis zu St. Simon und Judas (= 28. Oktober; L.W.)», anwortet Greitla.
«Das ist zu viel», sagt der Schwabe. «Vier Gulden und die Kleider und Schuhe, wie Ihr gesagt habt, wenn Ihr wollt.»
«Wir wollen die zwei Gulden teilen», erwidert Greitla, «gebt fünf Gulden und der Handel ist beschlossen. Gion ist der Sohn armer Eltern und ein zuverlässiger und fleissiger Bursche. Ihr werdet mit ihm zufrieden sein.»

103 «Wenn man aber dieses Nach-Schwaben-Gehen behindern will, so sollte man auch dafür sorgen, dass die armen Leute in den Dörfern behalten werden (und zwar) so, dass sie leben können. Wer befiehlt, hat auch Verpflichtungen. Die Kinder mit leerem Bauch zur Schule schicken, ungekämmt und zerlumpt, ist nicht menschlicher, als sie ins Schwabenland zu verdingen, wo sie wenigstens genug zu essen bekommen. Könnte auch noch sein, dass viele Kinder im Schwabenland unten von den Gänsen mehr lernen als in mancher Bündner Schule.»

Cheu sto ella comparer cun si'armada en la casa della regenza, per prender il passaport a mitgin e svidar la buorsa per pagar quella scartira, che supplicava la regenza d'in stadi jester de proteger quels giuvens republicans – che la republica sezza havess magari schau murir dalla fom (22)[104].

Werfen wir noch einen Blick auf die Charakterisierung der Figuren. Die Erzählung setzt ein im Hause des armen Peder. «Maria, la mumma de casa, vegliava cheu sper in affon malsaun» (2)[105]. Für die reiche 'misterlessa Onna' (Frau Landammann Anna) wäre das Problem gelöst, wenn Gott das Kind zu sich nähme. «Vus havesses schiglioc aunc affons avunda» (5)[106], sagt die taktvolle Frau zu Maria und kann nicht verstehen, wie diese hat ihren Mann bis nach Ilanz 'jagen' können, um Medikamente zu holen. 'Mistral Paul' (Landammann Paul) ist nicht besser. Ein Geizhals ist er, allerdings nicht geizig genug, um (Schmiergelder?) zu bezahlen, damit immer er die Heerkuh ('la pugniera') stellen kann (7).

Ganz anders die armen Leute: Maria ist ein vorzügliches Hausmütterchen. «En tschien autras casadas fuss ei buca stau pusseivel de passentar igl unviern cun aschi pauc, mo sut la buna administraziun de Maria havevan las victualias pudiu tonscher de silmeins dustar la fom e buca schar pitir la casada» (17)[107]. Eine fürsorgliche Mutter: «ord casa sia mava Maria mai. Ella vuleva buca bandunar ses affons e schar els a casa persuls, e quei fuva endretg» (54)[108]. Martin ist ein Musterknabe. Beim Ziegenhüten lernt er stundenlang für die Schule und liest Geschichten aus der Bibel. «Siu cor haveva priu si quellas bialas historias

[104] «Hier (scil. in Chur) muss sie (scil. Greitla nera) mit ihrer Truppe im Regierungsgebäude erscheinen, um jedem Kind einen Pass zu besorgen, und die Börse leeren, um das Dokument zu bezahlen, auf dem die Regierung eines fremden Staates ersucht wird, die jungen Republikaner zu beschützen – welche die Republik selbst vielleicht hätte verhungern lassen.»

[105] «Maria, die Mutter des Hauses, wachte hier bei einem kranken Kind.»

[106] «Ihr hättet sonst noch genug Kinder.»

[107] «In hundert andern Haushaltungen wäre es unmöglich gewesen, mit so wenig durch den Winter zu kommen, aber unter der guten Führung von Maria reichten die Lebensmittel aus, um wenigstens den Hunger zu stillen und die Familie nicht leiden zu lassen.»

[108] «Ausser Haus ging Maria nie. Sie wollte nicht von ihren Kindern weg und sie allein zu Hause lassen, und das war richtig.»

cun ina pia devoziun, e siu anim haveva cheutras retschiert saluteivlas impressiuns, qualificadas per madirar en el in niebel caracter e pietus senn» (13)[109]. Ist es da nicht recht und billig, dass sie reichlichen Lohn empfangen dürfen? Den Guten ergeht es gut, den Schlechten schlecht. Die kurze, themengleiche Erzählung *Luregn* von Giachen Michel NAY[110] folgt demselben Schema. «En in vitg dellas muntognas grischunas viveva avon temps in puret cun ina numerusa famiglia» (41)[111].

Das Bäuerlein und seine Frau haben (wie Peder und Maria) sieben Kinder, alle sind kerngesund. Es sind rechtschaffende Leute, ihr Haus ist ordentlich und sauber, die Nahrung einfach, aber ausreichend usw. usf. Der geneigte Leser wird es schon längst bemerkt haben: 'viveva avon temps'. Bei BÜHLER wird das Geschehen auf 1805 zurückdatiert, obwohl die «Novelle entstand (. . .), als die Schwabengängerei noch im Schwange war» (DEPLAZES 1991: 218). Die traurige Gegenwart wird zum Märchenstoff. 'Es war einmal' bedeutet hier: seht nur, liebe Leute, und tröstet euch, Gott schützt nämlich die Seinen. Das ist eine mögliche Haltung gegenüber der Zeitgeschichte, eine ohnmächtige.

Im Gegensatz zu einer Realität, die mittels Zuflucht zum Märchen erträglich gemacht werden muss, gibt es die Realität, mit deren Verschwinden man den Verlust eines Märchens beklagt. Beklagen zeugt unter Umständen bereits von etwas weniger Ohnmacht als nur tröstend verklären oder immerhin von klarerem Bewusstsein über das, was einen quält. Beklagen kann einen Handlungswillen mobilisieren und dazu führen, was einen stört, nicht einfach hinzunehmen. Das reicht vom Versuch, Bilanz zu ziehen und objektiv abzuwägen, in unserem Fall: abzuwägen, was von der verschwindenden Welt allenfalls zu bewahren wäre, vom Versuch, das Verschwinden etwas hinauszuzögern, bis zur entschlossenen Kampfansage an den Lauf der Zeit. Literarische Werke in Richtung des Zeitromans (Zeitgemälde) kann nur die erstgenannte, die schwankende, die abwägende Haltung hervorbringen, da eine wichtige Voraussetzung für das Abwägen die Bestandesaufnahme ist. In *La mü-*

[109] «Sein Herz hatte diese schönen Geschichten mit einer frommen Andacht aufgenommen, und sein Geist hatte dadurch heilbringende Eindrücke empfangen, geeignet, in ihm ein vornehmes Wesen und einen frommen Sinn heranreifen zu lassen.»

[110] In ASR 16, 1902. Benuzte Ausgabe: Nies Tschespet 7, 1927.

[111] «In einem Dorf in den Bündner Bergen lebte vor Zeiten (einmal) ein Bäuerlein mit einer grossen Familie.»

dada von Cla BIERT wurde diese Bestandesaufnahme versucht. Allerdings verbieten es die zwischendurch hereinbrechenden Dämonisierungen des Neuen und des Fremden – so übrigens auch in DEPLAZES' *Paun casa* – von einer rein beobachtenden Wirklichkeitsdarstellung zu sprechen[112]. Gewiss aber gewinnt der Leser einen lebendigen Eindruck von den vielfältigen Fragen, die in einem engadinischen Dorf der Jahrhundertmitte die Menschen beschäftigten. Das Eingangskapital spielt im Dorfladen, was dem Erzähler die Möglichkeit gibt, wenn nicht gerade 'wenigstens hundert Menschen', so doch etliche veschiedene Dorfbewohner 'vor den Augen des Lesers defilieren' zu lassen. Vornehmlich in späteren Wirtshausszenen kann das Figurenarsenal noch erweitert werden, und in den Stammtischgesprächen kommt eine Vielzahl von Meinungen zum Ausdruck, so dass ein Schritt in Richtung Totalität auch per Figurendialog geleistet wird. Die Vorgeschichte ist nicht nur in alten Geräten und Möbelstücken präsent, sondern auch in schriftlichen Zeugnissen. Ein für den Romanhelden wichtiger Vorfahre ist der Grossonkel Buolf Tach. Von ihm sind noch Briefe vorhanden. Auf die Frage an die Eltern, was für ein Mensch dieser Buolf Tach denn eigentlich gewesen sei, reagiert der Vater in Richtung 'Taugenichts', die Mutter hegt mehr Bewunderung für ihn, ist überhaupt auch gesprächiger und referiert, was die Leute über ihn gesagt haben sollen (40 ff.). Entscheidend an dieser Technik ist das Zeigen der Figur aus verschiedenen Perspektiven, damit die Vermeidung einer eindeutigen (einseitigen) Festlegung. Einblick ins Sozialleben des Dorfes können wir anhand mancher Szenen gewinnen, beispielsweise anhand der Darstellung des Ablieferns der Milch in die Molkerei (48 ff.), des Zusammenrufens der Ziegen durch den Hirten und den Klatsch der Hausfrauen auf der Gasse (54 ff.), der Versammlung der Familie Tach beim Frühstück (61 ff.), anhand des Kapitels 'La mastralia' ('Landsgemeinde, Wahltag') und anhand des Kapitels 'Nouv e vegl' ('Alt und neu'), in dem eine Gemeindeversammlung gezeigt wird. Zu den Traktanden gehören Fragen der Grundstückzusammenlegung, der Melioration von Alpen, Strassen, der Sanierung von Häusern, Verordnungen zur Förderung und Erhaltung des Bergbauerntums. Es wird debattiert über die bäuerliche Berufsbildung, die Errichtung einer 'Milchpipeline' von der Alp in die Dorfkäserei, die Pasteurisierung der Milch, die Anwendung von Unkrautvertilgern und

[112] Vgl. unten, 3.2.2.

Kunstdünger, die Mechanisierung im bäuerlichen Betrieb, die Subventionspolitik, über Probleme, denen die einen sich öffnen wollen, die aber andere als kommunistisch bezeichnen. Auf die Feststellung, auch die Frauen hätten eigentlich das Recht, an der Versammlung anwesend zu sein, geht Murren und Lachen durch den Saal («üna rögnada, cun riöz tanteraint»; 301). Die frauenfreundliche Wortmeldung war die Einleitung zum Vorschlag, der Bauernfrau müssten Haushaltgeräte (Waschmaschine, Elektroherd) zur Verfügung gestellt werden. «Las masseras ston eir pudair profitar da la modernisaziun, uschigliö las mattas nu vöglian plü maridar a paurs» (301)[113]. Ebenso scheint eine Sensibilisierung der ländlichen Bevölkerung für psychologische Fragestellungen – sollte es sich nicht um ein persönliches Steckenpferd des Autors handeln – um die Jahrhundertmitte in die Bergtäler Einzug gehalten zu haben. Träume und Traumdeutungen sind wichtige Elemente im Roman.

Es ist unmöglich, in diesem Rahmen umfassend auf die *Müdada* einzutreten[114]. Der Roman ist in der bündnerromanischen Literatur aber das am breitesten angelegte Zeitgemälde, der Wunsch, damit 'die Waage eine zögernde Stunde' anzuhalten, ist nicht zu überlesen.

Mehr um Besinnung denn um Anhalten(können) geht es in Gion DEPLAZES' Roman *Paun casa* (Hausbrot; 1960)[115]. Streckenweise (Lucrezias Abenteuer in der Stadt mit dem Herrn mit angegrauten Schläfen usw.) wird der Leser mit trivialen Mythen wohl etwas gelangweilt, umso mehr als nur die Verworfenheit der teuflischen Städter (und nicht ein unabhängiger Wille?) Lucrezia zu den heimatlichen Himmeln zurückzuführen scheint, interessant aber ist das Werk dort, wo nüchtern beobachtete Zeitwirklichkeit festgehalten ist. Auch das surselvische Bauerndorf befindet sich in einer Zeit des Übergangs, wobei die Wende schlagartig mit dem Generationenwechsel erfolgen könnte. Gleich zu Beginn des ersten Kapitels soll Lucrezia, die gerade vor dem Spiegel mit dem Ordnen ihres Haars beschäftigt ist, bei einer Frau im Dorf den Schlüssel für die Backstube holen. Sie reagiert unwillig: «Tgi fa aunc paun ozildi ch'il paun pec vegn purtaus en casa» (2)[116]. Die Mutter aber

[113] «Die Hausfrauen müssen auch von der Modernisierung profitieren können, sonst wollen die Mädchen keine Bauern mehr heiraten.»

[114] Vgl. aber noch Kap. C.4.2., Beispiel 3, und Kap. C.3.2.2.

[115] Ausführliche Inhaltsangabe in Deplazes 1991: 420 ff.

[116] «Wer bäckt heutzutage noch Brot, wo das Brot von der Bäckerei (Bäcker, schwdt. Beck; 'paun pec') ins Haus gebracht wird.»

heisst sie gleich noch Hefe mitbringen, sie soll die Hefe aber zudecken und ja nicht 'unter offenem Himmel' tragen. 'Cardientschas blauas' (2; 'Aberglaube'), meint die Tochter. Sie möchte die Hefe unbedeckt nach Hause tragen, um zu sehen, was geschieht, und damit überhaupt endlich einmal etwas geschieht. «Cheu dat ei mai enzatgei de niev. (. . .) Aschi gronda ei la tema della glieud» (5)[117]. Später tut Lucrezia nochmals eine Ermahnung der Mutter nur mit 'Aberglaube' ab, worauf die Mutter sie zurechtweist. «Quei vi jeu buc udir. Nos vegls savevan forsa dapli che nus. Mo oz ei tut mo cardientschas blauas, e nus tgutgs lein capir era quei ch'ins sa mo cun viver, sco sche nos buns vegls fussen stai mo tuppadira. Lein mirar sche vus autri ded oz fageis lu damaun bia pli perdert. Lein mirar» (15 f.)[118]. Was sich hier abspielt, ist nicht nur ein Generationenkonflikt, sondern die Zeit des Umbruchs. Im zweiten Kapitel setzt sich die Spaltung zwischen dem Pfarrer und jungen, auswärtigen Lehrer durchs ganze Dorf (jung und alt) fort. Der Lehrer gründet und leitet den gemischten Chor, der dem Pfarrer, der 'cumpignia de mats' (Knabenschaft) als Hüterin der herrschenden Sitten und den Konservativen ein Dorn im Auge ist. Argumente gegen den gemischten Chor sind etwa: Mädchen gehören ins Haus. «Ina buna casarina va buca pli lunsch che si gaglina», heisst es (23)[119]. In diesem Fall ist die Mutter auf der Seite von Lucrezia, auf der Seite der neuen Zeit. «Mo ton sai jeu, ils temps semidan», sagt sie zu ihrem Mann (39)[120]. Er soll doch nur einmal Radio hören, die Zeitung, einen Roman oder sonst etwas lesen.

Die dargestellte Atmosphäre kann lediglich paraphrasierend natürlich nicht wiedergegeben werden. Wie aber Lucrezia, durch erlittenen Schaden unten in der Stadt klug geworden, zu ihrem Duri, der auch ein bisschen etwas hinzulernen musste, zurückkehrt und an ihrer Hochzeit den Gästen selbstgebackenes 'paun casa' reicht, finden diese das zwar ganz originell, verstehen aber 'questa nova moda' ('diese neue Mode'; 203) nicht. Und das Hochzeitspaar gibt keine Erklärungen ab. Das ist wahrlich eine unsentimentale Art, den Lauf der Zeit zu registrieren.

[117] «Hier gibt es nie etwas Neues. (. . .) So gross ist die Furcht der Leute.»

[118] «Das will ich nicht mehr hören. Unsere Alten wussten wohl mehr als wir. Aber heute ist alles nur Aberglaube, und wir Tölpel wollen verstehen, was man nur mit Leben(serfahrung) wissen kann, gerade als wären unsere guten Vorfahren nur Dummköpfe gewesen. Wir wollen ja sehen, ob ihr von heute es morgen viel klüger anstellt. Wir wollen sehen.»

[119] «Eine gute Hausfrau geht nicht weiter als ihr Huhn.»

[120] «Aber soviel weiss ich, die Zeiten ändern sich.»

3.2.2. Von den guten alten zu den bösen neuen Zeiten

Von Theodor FONTANE, einem Repräsentanten des Zeitromans, heisst es, er sei «auf eine seltsame Art ohne Engagement engagiert» gewesen. «Unsere Gegenwart begreift das schwer, weil sie Engagement mit dem Willen gleichsetzt, die Gesellschaft zu verändern.» FONTANE sei «unter der Maske des gelassenen Weltbetrachters» der Gesellschaft «eminent kritisch» gegenübergestanden und habe «dennoch keinen Veränderungswillen zu erkennen» gegeben (BINDER 1972: 98 f.).

Unter dem Stichwort des 'gelassenen Weltbetrachters' dürften wesentliche Voraussetzungen zusammengefasst sein, welche eine Prosa, die ihre eigene Zeit und Gesellschaft zum Inhalt hat, nicht zur dezidierten Zeit- und Gesellschaftskritik werden lassen. Aus welchen Gründen die Gelassenheit in Parteinahme, Abwehr, Kampf, Wut übergeht, bleibe dahingestellt, eine Folge davon soll hingegen in diesem Kapitel etwas genauer gezeigt werden: die Mythisierung und ihre Negativbildung, die Dämonisierung.

Ein Grossteil bündnerromanischer zeitkritischer Prosa behandelt den Einbruch der neuen Zeit und bekämpft – mit wieviel Berechtigung steht nicht zur Diskussion – mit dem Fortschritt zusammenhängende Erscheinungen. Stellen wir diese Problematik wiederum in einen (literar-) historischen Zusammenhang, so wird bereits für die Zeit der beginnenden Industrialisierung in Europa als eine 'Art der Auseinandersetzung' mit den 'neuen Phänomenen' die Mythisierung gennant. «Sie zeigt sich in erster Linie als Dämonisierung – bereits Immermann hatte den Satz von Novalis 'Wo keine Götter sind, walten Gespenster' als Motto einem Buch seiner *Epigonen* vorangestellt, dem ersten deutschen Roman, in dem eine ausführliche Beschäftigung mit der Industrie erfolgt; und noch der vormarxistische Lukács schrieb hundert Jahre später in seiner Romantheorie: 'Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen'» (STEINECKE 1987: 135). Weiter oben (ebd., 133) wird HEGEL zitiert, wonach «der Roman im modernen Sinne (. . .) eine bereits zur **Prosa** geordnete Wirklichkeit» voraussetze (Hervorh. dort). Und von Friedrich Theodor VISCHER der Satz aus seiner *Ästhetik* von 1857: «Die Grundlage des modernen Epos, des Romans, ist die erfahrungsmässig erkannte Wirklichkeit, also die schlechthin nicht mehr mythische, die wunderlose Welt.» Aber der

«Drang nach mythologischen Bildern» (ebd., 137) bleibt bestehen, sei es um das «Abstrakte, Komplizierte der modernen Gesellschaft in Bildern anschaulich zu machen» (ebd., 138), sei es um das verlorene Wunderbare durch «abenteuerlich-romanhafte 'Surrogate'» (ebd., 136) wiederzuerlangen. STEINECKE (136 ff.) verweist auf die wichtige Rolle von Verbrechen, Betrügereien, Intrigen, spektakulären Todesfällen in den Fabrikromanen, die «mit mythischen Bildern belegt und überhöht werden», von Geheimnissen, Überfällen, Hehlerei, Hurerei, Morden in den Grossstadtromanen, gefasst in mythologische Bilder, etwa in dasjenige der «grossen Hure Babylon». «Im literarhistorischen Gegenzug wird das Dorf als Handlungsort propagiert, der die Welt zeigt, wo sie noch in Ordnung ist» (ebd., 140 f.).

Bekanntlich führten Neuerungen in Graubünden, als bedeutungsmässig mit der Industrialisierung vergleichbar sei die Entwicklung von Hotellerie und Fremdenverkehr herausgegriffen, zu ähnlichen Reaktionen. Und auch in der bündnerromanischen Literatur erscheint beides, was man bejaht und was man bekämpft, als übertrieben, als übertrieben verklärt und als übertrieben teuflisch. Ohne die Probleme, welche der aufkommende Tourismus ausgelöst hat, verkennen zu wollen, muss doch gesagt sein, dass bei den negativen Klischees eine Furcht vor allem Neuem zum Ausdruck kommt, nicht zuletzt weil man – sofern es erlaubt ist, von der Literatur auf das Leben zu schliessen – vom Neuen keine Ahnung, sondern nur die allerseltsamsten, teilweise abstrusesten Vorstellungen hat. Die mythischen Bilder, die zur Abwehr des Neuen bzw. zur Bewahrung des Alten mobilisiert werden, sind unter dem Begriff der Verwurzelung, der physischen Verbundenheit mit dem Boden und Besitz der Ahnen zu fassen (Blut-und-Boden-Mythologie, Pflanzenmetaphorik). So wird Sidonia Caplazi in der gleichnamigen Novelle von Gian FONTANA (I, 1971) eingeführt als «ina plonta selvatga, catschond fermas ragischs en la tiara» (2)[121]. Sidonias Mann Riget hat seine schönste Wiese als Bauland für die Errichtung eines Hotels verkauft[122], worauf ihm die Vorfahren in einem Traum erscheinen. «Mintga tec da quei terren ei bugnaus da lur suadetsch e lur saung. Igl ei sogn tratsch» (37)[123]. Auf literarische Vorbilder aus den eigenen Reihen wird zurück-

[121] «Eine wilde Pflanze, welche kräftige Wurzeln in die Erde treibt.»

[122] Ausführliche Inhaltsangabe in Deplazes 1991: 411 ff.

[123] «Jedes Stückchen dieses Bodens ist durchtränkt von ihrem Schweiss und ihrem Blut. Es ist heilige Erde.»

gegriffen. Ein Gegner des Hotelbaus, Rest Barlac, prophezeit den drohenden Sprachverlust («E lu, gnanc discuorer san ei pli nies vegl lungatg») und beschimpft darauf seine Dorfgenossen mit 'Vus calfacters' (10), mit demselben Ausdruck also, den MUOTHS Pieder de Pultengia den abtrünnigen Untertanen an den Kopf geschleudert hat[124]. Vor dem bevorstehenden Umzug in die Stadt – da Riget als Hauptaktionär des Hotels nicht länger Bauer bleibt – wird der Hausrat der Familie verkauft. Sidonia hat «il sentiment ch'in bratsch ni in pei vegni amputaus ad ella» (44)[125]. Diese Verstümmelung bzw. die Aufgabe des Landwirtschaftsbetriebes ist eine Folge der genannten seltsamen Vorstellungen, aus denen die Dämonisierungen hervorgehen. An erster Stelle steht die Vorstellung, dass ein Aktionär nichts mehr arbeitet, und Müssiggang ist ja bekanntlich aller Laster Anfang. Schon im ersten Kapitel hat Sidonia einen Traum, der dem Leser anzeigen soll, dass «aur ed argien, seida e diamants» (3)[126] kein Glück bringen. Weiter unten werden die reichen Leute schlechthin als bar jeder guten Qualität beschrieben, ja sie gelten wohl nicht einmal als Geschöpfe Gottes (?). «Als ses, ils pli pigns e sprezzai, dat Deus gronds duns, duns che nus encurin adumbatten tier ils rehs e bials ch'enconuschan negins malengasis en lur veta» (45 f.)[127]. Nur daraus ist es verständlich, dass der einmal tüchtige und rechtschaffene Bauer Riget Caplazi, kaum hat er Geld zwischen den Fingern statt Boden unter den Füssen, so tief fällt. «La lavur ch'ei stada per el tochen uss in plascher, ha survegniu tuttenina ina fatscha tritta» (11)[128]. Ein wichtiges Argument – fast topisch in dieser Art von Texten – lautet: «Nus stuein ir vinavon cun il temps» (10)[129]. Obwohl das an sich stimmt, lassen die Gegner es nicht gelten. Auch die Hoffnung der Leute, «che lur affons vegnan ad haver meglier che quei ch'els han giu» (14)[130], stösst auf kein Verständnis. Wohlstand verdirbt den Charakter, macht eingebildet, führt zum Verlust von Demut und Bescheidenheit und zur

[124] Vgl. oben C.3.1.3., S. 708.

[125] «Das Gefühl, als würde ihr ein Arm oder ein Bein amputiert.»

[126] «Gold und Silber, Seide und Diamanten.»

[127] «Den Seinen, den Geringsten und Verschmähtesten, verleiht Gott grosse Gaben, Gaben, die wir bei den Reichen und Schönen, welche kein Ungemach in ihrem Leben kennen, vergeblich suchen.»

[128] «Die Arbeit, welche ihm bislang eine Freude gewesen war, bekam auf einmal ein hässliches Antlitz.»

[129] «Wir müssen mit der Zeit voranschreiten.»

[130] «Dass ihre Kinder es besser haben werden als sie.»

Verachtung der bäuerlichen Arbeit. Riget endet im Wirtshaus, verfällt der Trunksucht, der Titulierungssucht, lässt sich mit 'signur cusseglier d'administraziun' (17; 'Herr Verwaltungsrat') anreden, und weil ein Verwaltungsrat nichts, aber auch gar nichts zu tun hat, bandelt er während des lieben langen Tages mit Serviertöchtern (Kellnerinnen) an und trägt in seiner repäsentativen Mappe nur 'Sexheftli' herum (50 ff.). Geschildert wird – aus Verkennung der Realität – die totale Verblödung eines Mannes, der einmal gesunden Menschenverstand besass, als Beispiel dafür, dass man sich hüten soll, für den Fortschritt und den Wohlstand zu votieren. Nicht nur wird Riget mit dem 'Berufswechsel' vom Landwirt zum Aktionär ein vollkommen lebensfremder Naivling, der gerade noch weiss, dass Geld rund ist (29), er verliert auch von einem Tag zum andern die Ehrfurcht vor dem Schöpfer und die Liebe zur Natur (33 f.). Wohlstand führt zu Zerrüttung der Ehe (21; in einem Streit wirft er seiner von ihm vorher so geachteten Frau ihre niedere Herkunft vor), ganz zu schweigen davon, was der Tourismus alles bringt: nicht nur Putzsucht und neue Moden (10, 21 ff.; und warum ist das so schlimm?), sondern darüber hinaus Sittenzerfall und uneheliche Kinder (31 f.). Hinzuzufügen wäre lediglich: wenn Riget so dumm ist, wie er in der Erzählung beschrieben wird, müsste man sich überlegen, ob Riget oder der Fortschritt an allfälligem Elend schuld wäre.

Wer nun glaubt, diese krasse Schwarz-Weiss-Malerei sei eine Seltenheit, dem sei u. a. die Lektüre des *Barun de Muntatsch* von Giachen Michel NAY, des *Nar da Falun* von Men RAUCH oder etwa der Spukszene in Reto CARATSCHS *Commissari da la cravatta verda* empfohlen[131]. Sogar in dem Werk, das als dem Typus des Zeitromans am nächsten stehend bezeichnet wurde, geht es nicht immer gelassen zu und her. Was der Held der *Müdada*, Tumasch Tach, im Grand Hotel am 'bal da gala' erlebt, erfüllt die programmatische Funktion der Abschreckung ebenso, wie es das Bedürfnis nach «abenteuerlich-romanhaften 'Surrogaten'», hier in Form des Blicks 'hinter die Kulissen' der Reichen, befriedigt. Tumasch hat die Bekanntschaft einer reichen jungen Frau, Karin, und ihrer Tante, einer Gräfin, gemacht[132]. Er wird von den beiden Damen ins Hotel, wo sie sich ferienhalber aufhalten, zum Ball eingeladen. Der weltgewandte Naturbursche wird vom Hotelportier für

[131] Vgl. dazu auch Kap. C.4.2., Beispiele 2, 5 und 3.
[132] Zum Inhalt vgl. Deplazes 1991: 423 ff.

einen Amerikaner gehalten. «Per sgürezza salüda'l per inglais. Cun quels Americans dal tonder nu's saja mai als quants chi's es, cura suna elegants, cura vana sco mulets, cura dana vainch francs bunaman e cura nüglia dal tuot» (176)[133]. Damit ist ein wichtiger Beweggrund für die Mythisierung angesprochen: es ist die oben genannte Auseinandersetzung mit den 'neuen Phänomenen', welche zugleich die (noch) unbekannten sind. Dass sich diese Mythisierung 'in erster Linie als Dämonisierung' zeigt, werden wir gleich sehen. Auf dem Ball befindet sich auch der millionenschwere Reeder Mr. Lewis, der es auf Karin, die durch ihren lauteren Charakter aus dieser Gesellschaft herausragt und später Tumaschs Frau wird, abgesehen hat. Dass es dazu nicht kommt, dafür sorgt nicht zuletzt auch ein surselvischer Kellner und Militärkamerad von Tumasch. «Mo cuort: beiba cul Mister tochen ch'el va sut meisa en, quella carugna, cheu has ina perla ed in glas ieli d'ulivas, pren spert» (187)[134]. Die schon beachtlich wein- und champagnerbeladene Gesellschaft begibt sich zum Schluss des Festes noch in die Hotelbar und führt sich dort gar nicht fein auf (189–191):

I van aint il bar e's tschaintan süls s-chabels ots, Tumasch aintasom, dasper la fanestra.

«Ün bun vinarsin?» fa'l, il signur da las barchas.

«Sch'El craja.»

«Trais whiskys!»

Id es gnü amo plü s-chür. La barmait ha aint custüm s-chalvà. Ils chavels blonds nu sun culurits, para.

«La cultura», disch il Mister davo bavü oura il magöl, «la cultura penda vid'ün fil, e quel fil ais El, signur Tach!»

«Schi? Stupend. Eu n'ha adüna gnü simpatia pels arogns; vairamaing sun quai creatüras paschaivlas, cumbain chi tschütschan da gust e cun plaschair.»

«Amo trais dubels!» ha clomà il milliunar.

[133] «Zur Sicherheit grüsst er auf englisch. Bei diesen Amerikanern weiss man nie, woran man ist; mal sind sie elegant, mal kommen sie wie Landstreicher daher; mal geben sie einem zwanzig Franken Trinkgeld und dann wieder gar nichts» (übersetzt von LIEBERHERR 1984: 184).

[134] «Nur schnell: Trink mit dem Mister, bis er unter den Tisch fällt, der Saukerl. Da hast du eine Tablette und ein Glas Olivenöl, schluck es rasch!» (1984: 194).

Aint il chantun dal bar daja üna rablunada trida.

La cotschnuna, a la fin, ha miss a stechel a quel dal vainter ballun. Ella til ha trat oura tschop e chamischa, ed uossa h'al fat la cupicha. Sur la spuonda dal canapè giò e'l burlà; sco ün sach grüs-chas. El nu fa plü bau, dà be minchatant ün rögn. La femnuna til schlavazza il tschop lasura, fa üna pierla e sbraja vers ils musicants:

«Miusic!»

Ils musicants dan aint üna melodia sfrenada, la femna bütta inavo il cheu, cha'l pet siglia per ajer e dà üna squassada, a tact cullas duos burellas cha'l musicant fa ir sü e giò. Uossa ha'la ils gialuns chi cumainzan a far viadi, ün as schmuainta amunt, tschel aval. La bratscha as mouva e's splaja sco duos serps, la dainta oura amunt, ils vantrigls dan zuckiadas, chi's vezza la muscla taisa, perfin las unglas violettas dals peis as muaintan e dan nan straglüschs. La glüm vain cotschna e lura blaua. Inaquella dà'la üna ramanada e bütta seis büschmaint sur ils cheus da la glieud oura, üna bindera sgiagliada svolazza, as schlada oura e's placha giò sün quel signur imbambi e til cuverna sco ün sindal da mort. El dà üna sgurlattada trida e sbraja; la femna ria, la zezna spennada crouda darcheu giò süllas spadlas albas semnadas cun lantinas. Ah, uossa cumainz'la a traplignar plü da red, üna chavalla malpazchainta ant la cuorsa. Eir il vainter fa strepits chi nu vain bod, el balla intuorn, inaint ed inoura, l'umbli fa boccas tortas cun fodas, sco üna mascra da gomma. Eir las givellas sun da gomma, quella dretta fa rudelladas be suletta, cha la claviglia d'spadla sglischa suot la pel vi e nan sco quelche bes-cha tschüffa suot ün linzöl aint. Tantüna! Las chommas van per ajer. I glüschan aint illa glüm blaua sco peschs da mar, i dan svoutas dindettas, van a fuond e's stordschan e tuornan a la surfatscha in tschercha da praja. Ils homens s'han vouts tuots vers ella, i stan cun gianoschas loccas ed ögls tais. La musica piglia nouva früda, la ballarina pierla sün ün pè, ils chavels stan oura sco ün palasur cotschen, la bratscha fa üna rouda cun tschient spaits gulivs, il mözzel trembla, l'aschigl vain vi e plü stigl, as sclavezza in üna bavuorcha da timun, la chavalla galoppa al sprun battü, bütta tuots quatter per ajer, sfrigna, tschunca mastrinas e reivnas, cuorra sur munts e tras gods, fa cupicharoulas aint il ajer, travacha flüms ed auas chi sprinzla da las varts oura, ella glüscha da las süuors e's transmüda, alba, cotschna, verda, lura naira, üna s-chüma blaua vain our da bocca, la musica dà giò üna cascada d'aua choda lasura, ella padima la bratscha, las chommas, balcha

il vainter e crouda lura laschantiva sülla pultruna; la bratscha penda sur las spuondas giò, la dainta locca fin giò mezquai, il cheu bada inavo cunter la spuonda, ils chavels cotschens tachan vi da las spadlas e'l pet as doza in sadajadas, mincha jada cha'l soffel muainta seis cresch in lungas trattas regularas. Mo ingün nu va via a tilla terdscher las süuors, ingün nu tilla dà da baiver, ingün nu fa cumplimaints, i gnanca nu splattan. Karin chi nun ha fat pled tuotta pezza piglia a Tumasch cun tuotta dua bratscha intuorn culöz.

Bratscha fraida. Fraida sco la tschaira.

«Amo trais dubels», balbagia il Mister, baiva seis sur cheu oura e cumonda amo duos.

«Signur Tach! Viva la co – ca – cultura!»

Tumasch baiva oura seis duos magöls e quel da Karin. Ella as volva e til guarda.

«Amo ta – tü – trais!» I fan impringias sur ella via. Il Mister fua aint illa giloffas. Culs ögls dadoura giò, sco üna mür aint illa plattera, bütta'l duos bancanotas da tschient sgruflignadas sur mais'aint. Nun es inchün chi ha dat üna chandunada? Gieri scutta: «Giu cun el!»

El fa finta da far giò la maisa: «Quel duei buca ir culla Karin, oz; quei smaladiu pitan dil giavel, vul aunc ina perla?»

Tumasch dà dal cheu da na e posta amo duos dubels.

Il Mister fa ögliuns sco coppallas aint per Tumasch e chatscha giò la bavronda, schmachond il misun suotaint, sco chi's fa cun liar ün sach resgüm massa plain. El vain sblach, doza il bratsch, schlavazza il magöl, ch'el spizza be dasper il cheu da Tumasch via cunter la paraid, in tanta tocs. Lura dà'l üna uondina invia, as grampa vi da l'ur dal bar, cun tuots duos mans, bada inavant, inavo, prova da tour nouva tschampada vi da l'ur da la maisa, la dainta sglischa adüna plü inoura, il s-chabè vain badaint e platipumf! culs checals amunt, pel fuond via. La barmait fa üna risadina e terdscha inavant majous. Karin s'ha gramfchada vi dal tschop da Tumasch. Ella sadaja sten, in sia fatscha es üna schmurdüm verda. Ella tschütta aint per Tumasch, sco sch'ella nu til vess amo mâ vis, e dumpera cun vusch bassa, mez raca:

«Chi est tü?»

«Eroe ingün», respuonda Tumasch.

«Stuorn?»

«Ün pa.»

«Mister Lewis . . .» Tumasch interrumpa:

«Ha be raps.»
Ella crida.

Übersetzung

Sie gehen in die Bar und setzen sich auf die hohen Hocker, Tumasch zuhinterst, beim Fenster.

«Ein gutes Schnäpschen?» fragt der Herr mit den Schiffen.

«Wenn Sie meinen.»

«Drei Whyskies!»

Inzwischen ist es noch schummriger geworden. Die Barmaid trägt ein tiefausgeschnittenes Kleid. Ihre blonden Haare scheinen nicht gefärbt zu sein.

«Die Kultur», sagt der Mister, nachdem er das Glas geleert hat, «die Kultur hängt an einem Faden, und dieser Faden sind Sie, Herr Tach!»

«Ach ja? Sehr gut. Spinnen waren mir schon immer sympathisch; eigentlich sind es friedliche Tiere, obwohl sie aus Lust und mit Freude saugen.»

«Noch drei Doppelte!» ruft der Millionär.

In der Ecke der Bar gibt es wüstes Rumpeln. Die Rothaarige hat zu guter Letzt dem mit dem Ballonbauch den Meister gezeigt. Sie hat ihm Jacke und Hemd ausgezogen, und jetzt ist er umgefallen. Über die Sofalehne hinunter ist er gekugelt; wie ein Sack Kleie. Er sagt nicht mehr papp, grunzt nur ab und zu. Das Frauenzimmer schleudert seine Jacke auf ihn, dreht sich im Kreis und schreit den Musikern zu:

«Miusic!»

Die Band setzt mit einer ausgelassenen Melodie ein, das Weib wirft den Kopf nach hinten, so dass der Busen hochschnellt, und schüttelt sich, im Takt der Kugeln, die der Musiker auf- und abbewegt. Nun setzen sich die Schenkel in Bewegung, der eine nach oben, der andere nach unten. Die Arme bewegen sich und winden sich auseinander wie zwei Schlangen, die gespreizten Finger sind aufwärts gerichet, die Waden zucken, man sieht die prallen Muskeln, sogar die violetten Zehennägel bewegen sich und glitzern. Das Licht wird rot und dann blau. Da schleudert sie plötzlich ihr Kleid über die Köpfe der Leute hinweg, eine bunte Fahne flattert, breitet sich aus und landet auf jenem beduselten

Herrn und deckt ihn zu wie mit einem Totenschleier. Er macht ein paar ungelenke Zuckungen und schreit; das Weibsstück lacht, das zerzauste Haar fällt wieder auf die weissen sommersprossigen Schultern. Aha, jetzt beginnt sie schneller zu trippeln, eine ungeduldige Stute vor dem Rennen. Auch der Bauch bäumt sich auf, er tanzt ringsum, ein und aus, der Nabel schneidet Grimassen wie eine Gummimaske. Auch die Achseln sind aus Gummi, die rechte dreht sich ganz von allein, so dass das Schlüsselbein unter der Haut hin- und herschlüpft wie ein gefangenes Tier unter einem Laken. Endlich! Die Beine fliegen in die Luft. Im blauen Licht leuchten sie wie Meerfische, sie machen plötzliche Schwenker, gleiten zu Boden und verrenken sich und kehren zur Oberfläche zurück, nach Beute haschend.

Die Männer haben sich alle gegen sie hingewandt, mit hängendem Kiefer und Glotzaugen. Die Musik holt zu neuem Schwung aus, die Tänzerin wirbelt auf einem Fuss im Kreis herum, die Haare stehen vom Kopf ab wie ein roter Schirm, die Arme bilden ein Rad mit hundert geraden Speichen, die Radnabe zittert, die Achse wird immer dünner, zersplittert an der Gabelung der Deichsel, die Stute galoppiert dahin, wirft alle viere von sich, kichert, zerreisst Zügel und Riemen, sprengt über Hügel und durch Wälder, schlägt Purzelbäume in die Luft, durchwatet glitzernde Flüsse und Gewässer, sie glänzt vor Schweiss und verwandelt sich, weiss, rot, grün, dann schwarz, ein blauer Schaum steigt aus dem Mund, die Musik schüttet einen warmen Wasserfall darüber, sie bringt Arme und Beine zum Stehen, bringt den Bauch zur Ruhe und fällt dann reglos in einen Fauteuil; die Arme hängen über die Lehnen herab, die Finger locker über dem Boden, den Kopf nach hinten gelehnt, die roten Haare kleben an den Achseln, die Brust hebt sich, ausser Atem gekommen, in regelmässigen Zügen. Aber niemand geht hin, um ihr den Schweiss abzuwischen, niemand gibt ihr zu trinken, niemand macht Komplimente, sie klatschen nicht einmal. Karin, die während der ganzen Zeit kein Wort gesagt hatte, legt beide Arme um Tumaschs Hals.

Kalte Arme. Kalt wie Wachs.

«Noch drei Doppelte», stottert der Mister, trinkt sein Glas in einem Zug leer und bestellt nochmals zwei.

«Herr Tach! Es lebe die Ko – Ka – Kultur!»

Tumasch trinkt seine beiden Gläser und dasjenige von Karin aus. Sie dreht sich um und schaut ihn an.

«Nochmals da – du – drei!» Sie stossen über sie hinweg an. Der Mister wühlt in den Hosentaschen. Mit heraushängenden Augen, wie eine Maus in der Falle, wirft er zwei zerknüllte Hundertfrankenscheine auf den Tisch. Hat nicht jemand Tumasch mit dem Ellbogen angestossen? Gieri flüstert:

«Unter den Tisch mit ihm!»

Er tut, als wische er den Tisch ab:

«Der soll nicht mit der Karin gehen heute; dieser verdammte Hurenbock, willst du noch eine Pille haben?»

Tumasch schüttelt den Kopf und bestellt noch zwei Doppelte.

Der Mister macht Augen wie Schüsseln vor Staunen und stürzt das Getränk hinunter, drückt das Kinn auf die Brust, wie man es macht, wenn man einen zu vollen Sack mit Sägemehl zubinden muss. Er wird bleich, hebt den Arm, schleudert das Glas haarscharf an Tumaschs Kopf vorbei an die Wand, wo es zerschellt. Dann schwankt er, klammert sich mit beiden Händen am Rand der Bar fest, schwankt vorwärts, rückwärts, versucht neuen Halt zu bekommen am Tischrand, die Finger gleiten immer mehr nach aussen, der Hocker wird schräg und platipumf! purzelt er hin. Der Barmaid entschlüpft ein Lachen, und sie wischt weiter Gläser ab. Karin hat sich an Tumaschs Jacke geklammert. Sie keucht heftig, auf ihrem Gesicht liegt eine grüne Bestürzung. Sie schaut Tumasch an, als hätte sie ihn noch nie gesehen, und fragt leise, mit rauher Stimme:

«Wer bist du?»

«Kein Held», antwortet Tumasch.

«Betrunken?»

«Ein bisschen.»

«Mister Lewis . . .» Tumasch unterbricht:

«Hat nur Geld.»

Sie weint.[135]

Die einheimische Bevölkerung fühlt sich durch die eindringende geheimnisvolle Welt der Reichen bedroht und dem Bösen ausgeliefert. Das ist die eine Seite des Fremdenverkehrs. In der Entwicklung vom SCOTTschen zum Zeitroman und schliesslich zum zeitkritischen Roman wurde der 'mittlere Held' wiederum abgelöst vom grossen Einzelnen.

[135] Übersetzung L. W., da bei LIEBERHERR stark gekürzt.

«Ob in der Fabrik, im Wilden Westen oder in der Unterwelt der Städte: Er bekämpft das Böse, hilft dem Guten zum Sieg, er ist stark und gerecht, er nimmt die Durchsetzung der Gerechtigkeit selbst in die Hand. Er setzt sich an die Stelle des Schicksals, der Vorsehung, der Rechtsinstitutionen; er wird damit letzten Endes göttergleich» (STEINECKE 1987: 143). Der Göttergleiche stellt sich den Dämonen. Tumaschs Überlegenheit ist eine rassische. Der gesunde, nervige Bauer meistert jede Schwierigkeit und bewegt sich daher, als speiste er jeden Tag unter Kristalleuchtern, vollkommen sicher in der Welt der dekadenten Millionäre. Er bekämpft das Böse, indem er es unter den Tisch säuft, und die gerettete Karin sagt ihm beim Weggehen: «Tü est ferm, Tumasch» (194)[136].

Ziel dieses Kapitels war es nicht, Autoren vom Range eines FONTANA oder BIERT zu verunglimpfen, sondern die auf Einseitigkeit, Undifferenziertheit und Übertreibung hin angelegten plakativen Bilder, damit die Gefahr von Qualitätseinbussen durch engagierte Parteinahme aufzuzeigen[137].

3.2.3. Bei uns ist auch nicht alles Gold, was glänzt

Allmählich werden auch Stimmen laut, die nicht nur 'Importgüter', sondern auch 'einheimische Produkte' kritisch betrachten. Ins Schussfeld gerät in erster Linie die Autorität der katholischen Kirche, der nun Heuchelei, doppelte Moral, Verlogenheit, Machtmissbrauch vorgeworfen wird, Missstände, die in die soziale Ordnung und in die Politik hinein fortwirken. Es handelt sich dabei um ein vornehmlich surselvisches Problem. Moderat nimmt sich noch die Kritik des 1914 geborenen Toni HALTER aus, während Ursicin G. G. DERUNGS mehr zur 'Schocktherapie' greift und Theo CANDINAS vor ungezügelter Polemik und persönlicher Beleidigung nicht zurückschreckt.

HALTERS *Diari suenter messa* (1977: dt. 1980) setzt sich aus Gedanken zusammen, die der Autor (?) / Erzähler (?) jeweils nach dem

[136] «Du bist stark, Tumasch» (1984: 197).

[137] Zu der mit einem Engagement verbundenen «radikalen Vereinfachung» vgl. auch Exkurs Nr. 5 (PLANTA), wo auch DEGENHARDTS Verse zitiert werden: «Zwischentöne sind bloss Krampf / im Klassenkampf.»

Kirchgang aufzuzeichnen vorgibt. Die Gedanken kreisen um zwei thematische Schwerpunkte: 1) um die Frage 'wie ist es gewesen?', beispielsweise beim Betrachten einer Skultpur: «Tgei mund era quei che ha relaschau fastitgs da tala grondezia?» (179)[138], und 2) um die Frage, welche dieser Spuren mittlerweile erstarrt, überholt, ins Gegenteil verkehrt, über Bord zu werfen sind. Die Auseinandersetzung basiert immer noch auf dem Dualismus Alt / Neu, die Bewertung jedoch ist eine andere, eine im echten Wortsinn kritische geworden. Im ersten Kapitel – aus dem wir einige längere Passagen zitieren – erfolgt das Gegeneinander-Abwägen anlässlich des Betrachtens des barocken Hochaltars.

Igl altar grond

«Propiamein vesses ti da stulir», aschia hai jeu plidentau oz nies altar grond, exprimend in patratg daditg pertgirau. «Ti eis antiquaus. Quei che ti vul exprimer cun tia pumpa barocca capescha la generaziun dad oz buca pli. Sche ti sefetgas da salvar tiu post dominont, midas ti nossa baselgia en in museum. E quei fuss falliu. Con spert seplonta l'impressiun visuala sil spért e sigl anim. Nus duvrein ina religiun che viva ella damonda dil temps, buc in'idea museala. Quei che fuss pli cumadeivel dil rest: schar esser che nos babuns erien pietus, salvar en honur lur memoria, exercitar in'isonza historica. La cumadeivladad corrispunda a nossa inclinaziun. Ti vesses d'untgir, e sch'ei fuss per far veseivla en tiu stagl la niuadad dil mir.»

Quella mass a prau cun nies patertgar critic e realistic. El grisch dil mir vesessen nus la situaziun malguessa da noss'existenza. Ei dess simbols per render quella aunc pli relevonta: la bumba d'atom, la racheta intercontinentala, l'explosiun da veta humana, l'impestaziun d'aua ed aria, la smanatscha dil communissem mundial e dil levsenn dils sursaziai en vesta da quels segns apocaliptics.

(. . .)

Lu er'ei bi esser catechet. Quei ch'era fixau el catechissem roman (cumpriu il text manedel) era grep nunballucheivel. Ils pli difficils pugns teologics eran clars sco il dutg alpin. Quei ch'era in tec scolar u scolara

[138] «Was war das für eine Welt, die uns Spuren solcher Grösse zurückliess?» (Übers. von KAMER 1980: 159).

saveva explicar exactamein las cundiziuns d'arrivada dils quater loghens: parvis, purgatieri, limbo ed uffiern. El saveva differenziar denter il perdun cumplein ed in mo temporar da dis, onns u quadraghenas. Il plaid davosnumnau fageva la pli gronda impressiun. Jeu mez vess dau ad el la preferenza avon tut las autras definiziuns. Jeu erel buca persuls da quei avis. Igl augsegner stueva curreger la faulsa impressiun. El fageva quei cun indulgenza, riend ord la plenezia da sia savida. Ins era disaus cull'ignoranza. In s'alterava buca giudlunder. L'ignoranza veva plaz el concept religius. Ella tuccava buc il dogma, buca la hierarchia. Ella formava plitost in tscherchel simpaticamein cuntrastont entuorn la tuor dalla verdad.

Il dubi perencunter era intolerabels.

(. . .)

Sch'ins dubitava d'enzatgei en quella cuminonza da puraglia, sch'er'ei da l'aura e dils prezis da biestga. Il pli davos dalla cardientscha. Ins era paupers, en constanta miseria da daners, mo ins era conservativs. Ils umens risdavan cun luschezia ch'els seigien stai mobilisai per proteger la patria, v.d. igl uorden statal, a caschun dalla cauma generala dils anno 18. Els eran guvernamentals. Els vessen era defendiu il zar encunter l'attacca dils bolschewics, sch'els eran en Russia. Il patratg revoluziunari era ad els jasters, gie disgustus. Sch'els possedevan ina religiun cumpleta sco tons auters ch'eran pli distingui e beinstonts ch'els, sco prencis, uestgs, cardinals, tuttavia sco il papa a Ruma, lu fussen els bein stai da penn da metter en damonda enzatgei da quei possess per amur d'in dubi. Na, e tschienga na. La religiun era ina part da lur ierta e buca la pli pintga. Cheu dev'ei buca da marcadar, ei seigi ch'ei steva en damonda in augment. Las dunnauns surtut. Ellas vessen incorporau igl entir cudisch da legendas a lur credo, sch'igl augsegner vess buca mess tiarms en quei punct a lur bunaveglia. Pli catolics ch'il papa savev'el buca tolerar.

(. . .)

«Tgi che sa buca quescher, fa donn alla patria», seclamava ina parola dil stab general. Ella veva en mira il spiunadi dils aunc pli autoritativs, revelava denton nunvulentamein igl agen absolutissem statal. Quel tunscheva tochen ellas davosas cellas dalla veta publica.

(. . .)

Tgei experienza veva miu amitg Placi fatg en ina radunonza dalla Cumpignia da mats? –

El fageva da lezzas uras igl emprendissadi a Turitg, vegneva beinduras a casa sur dumengia ed era aschia capitaus en quella societad. In pader alv veva referiu sur il tema, lezzaga actuals: «Il sport – amitg ed inimitg dalla giuventetgna.» Il referent era semussaus gia da bial'entschatta surstaus, vesend avon el mo umens. Sut 'giuventetgna' s'imagini el omisduas schlatteinas, vev'el remarcau enviers il sur plevon e preses dalla Cumpignia, siu referat seigi concepius per in auditori mischedau, quei ch'el deploreschi en quei cass.

(. . .)

Basta. Ella radunonza dalla C.d.M. finescha il referat cugl usitau applaus. Ei suonda la discussiun. Il pader alv veva plidau tudestg, denter quels che vevan capiu siu discuors udeva segiramein amitg Placi. Vulend propi negin prender il plaid, s'annunzia il montader sanitar e di, sesurvend da siu dialect turitges, pressapauc il suandont: Sch'ins affirmeschi in saun sport e sappi milsanavon che gest igl ir cun skis seigi in tal ed il sulet praticabel en nossas pitgognas, pertgei lu tons impediments, cura ch'ei setracti da veser el exercitaus ella pratica? Ed el numna las viaspras, la devoziun usitada dalla dumengia s. m., in veritabel puntili clerical en quei risguard.

Quei era mess il maun el visprer, tuccau igl uorden stabiliu, opponiu alla harmonia provoconta digl altar baroc. Tgei ha ei dau? In lavatgau solemn pil vontant impertinent entras il sur plevon ed igl avis da buca vegnir ella pleiv cun da quellas ideas moscovitas.

Sogns culla lontscha!

Jeu pusel il tgau els mauns per buca veser pli ditg ils sogns antipatics ed hai nunvulend puspei en vesta igl altar grond. Il magnific altar baroc che sesaulza sco in fegl, ni sco ina lieunga, ni sco ina flomma orasi dil crap digl altar.

Der Hochaltar

«Eigentlich solltest du da vorn verschwinden!» So habe ich heute zu unserm Hochaltar gesagt und damit einen längst erwogenen Gedanken ausgesprochen. «Du bist veraltet. Die junge Generation versteht nicht mehr, was du mit deiner barocken Pracht verkünden willst. Wenn du dennoch auf deinem beherrschenden Platz beharrst, wird unsere Pfarrkirche zum Museum. Und das wäre verfehlt. So leicht prägt sich

das Gesehene in Sinn und Gemüt ein. Wir brauchen einen Glauben für den Anspruch der Zeit, nicht für die Betrachtung des Vergangenen. Bequemer wäre das schon: zugeben, dass unsere Ahnen fromm waren, ihr Andenken in Ehren bewahren, einen historischen Brauch weiter pflegen. Das Bequeme liegt unseren Neigungen näher. Nein, du solltest Platz machen. Selbst wenn es darum ginge, die Blösse der Mauer offenzulegen.»

Diese Blösse passte zu unserm kritischen, ernüchterten Denken. Im Grau des Mörtels sähen wir die Unsicherheit unseres Daseins. Es gäbe noch stärkere Symbole, diese Unsicherheit herauszustreichen: die Atombombe, die interkontinentale Rakete, die Geburtenexplosion, die Luft- und Wasserverpestung, die Drohungen eines weltweiten Umsturzes und – die Wurstigkeit der Satten vor all diesen apokalyptischen Mahnmalen.

(. . .)

Ach, da war noch gut Katechet sein! Was da im Römischen Katechismus, kurz und knapp, festgelegt war, diesen Felsbrocken brachte niemand ins Gleiten. Die schwierigsten Glaubensartikel schienen klar, wie ein Bergbach. Wer auch nur leidlich gern Schüler oder Schülerin war, wusste ganz genau zu unterscheiden, unter welchen Bedingungen man die vier jenseitigen Orte erreichte: Himmel, Fegefeuer, Vorhölle, Hölle. Er vermochte auch den Abstand zwischen vollkommenem und nur zeitlichem Ablass zu ermessen. Mich beeindruckte der Vierzigtätige, die Quadragenen, am meisten. Ich hatte ihn, seines seltsamen Namens wegen, am höchsten eingestuft, und war damit nicht allein. Der Herr Pfarrer musste diese falsche Wertung verbessern. Nachsichtig tat er das, mit einem Lachen aus der Fülle seines Wissens. Man war gewöhnt ans Nichtwissen. Darüber hielt sich niemand auf. Nichtwissen, Ahnungslosigkeit, das hatte seinen festen Platz im religiösen Bereich. Dem Dogma, der Hierarchie tat das keinen Abtrag. Es bildete vielmehr einen angenehm kontrastierenden Bogen um den festen Turm der Wahrheiten.

Der Zweifel hingegen, der war unstatthaft.

(. . .)

In dieser Gemeinde von lauter Bauern zweifelte man – wenn überhaupt – nur am Wetter oder an den Viehpreisen. Zu allerletzt an Glaubenssachen. Man war arm, in ständiger Geldknappheit, aber man war stramm konservativ. Stolz erzählten die Mannen, wie sie zum Schutz des Vaterlandes, also der staatlichen Ordnung, aufgeboten wor-

den seien, damals, gegen den Generalstreik von 1918. Regierungstreu, das waren sie. Wären sie Russen gewesen, sie hätten den Zaren gegen die Bolschewiken verteigt.

Schon der Gedanke an Umsturz war ihnen fremd, ja verabscheuenswert. Hatten sie nicht einen festen, runden Glauben zu eigen wie viele weit noblere, wohlbabendere Fürsten, Bischöfe, Kardinäle, ja denselben Glauben wie der Heilige Vater zu Rom? Schön dumm wären sie gewesen, auch nur ein Jota davon in Frage zu stellen, bloss aus Lust am Zweifeln. Nein, und hundertmal nein! Die Religion war ein Erbteil, und nicht ihr geringstes. Da gab es nichts zu markten, es sei denn um eine Vermehrung. Allen voran die Frauen! Die hätten noch das ganze Legendenbuch mit ins Credo einbezogen, wäre nicht der Pfarrer solcher Gutgläubigkeit mit festen Grenzen entgegengestanden. Katholischer als der Papst – das duldete selbst er nicht.

(. . .)

«Wer nicht schweigt, schadet der Heimat», verkündete eine Parole des schweizerischen Generalstabes. Natürlich meinte sie die Spionage der noch Mächtigeren, aber darunter geisterte ungewollt ihre eigene Staatswillkür. Das durchtränkte das öffentliche Leben bis in die feinsten Zellen.

(. . .)

Was hatte doch mein Freund Plazi in einer Versammlung der Knabenschaft erlebt?

Er bestand damals seine Lehre in Zürich, kam aber bisweilen über den Sonntag nach Hause und geriet so in einen Hock der Knabenschaft. Ein Missionar referierte da über ein damals aktuelles Thema: «Der Sport als Freund und als Feind der Jugend.» Schon zu Beginn hatte der Pater sein Erstaunen bekundet, weil da nur Burschen sassen. Unter 'Jugend' verstehe er beide Geschlechter, hatte er dem Pfarrer – als dem geistlichen Vorstand der Knabenschaft – erklärt; sein Vortrag sei für ein gemischtes Publikum gedacht, und er bedaure sehr . . .

(. . .)

Der Vortrag nahm seinen Verlauf und endete mit dem obligaten Beifall. Die 'ausgiebige' Diskussion sollte folgen. Der Pater hatte deutsch gesprochen, und Plazi war einer der wenigen, der ihm hatte folgen können. Niemand wagte das Wort zu ergreifen; so stand eben Plazi auf und erklärte in seinem angelernten Zürichdeutsch: Er müsse, was die hiesige Pfarrei betreffe, auf einen Widerspruch hinweisen. Da gebe

man an, mit einem gesunden Sport einverstanden zu sein. Ein solcher sei doch sicher das Skifahren und zudem der einzig praktikable in dieser Gegend. Warum stellt man dennoch seiner Ausübung so viele Hindernisse entgegen? Den Mädchen verbiete man das Tragen von Skihosen, was soviel bedeute wie Fahrverbot. Am Sonntag, dem einzigen freien Tag in der Woche, setze man die Vesper so an, dass die besten Stunden des Nachmittags wegfielen. Und er nannte diese altgewohnte lateinische Sonntagnachmittagsandacht ein wahres Trotzobjekt der Kleriker.

Das war starker Tabak. Hei, wie hatte er in ein Wespennest gegriffen, die heilige Ordnung angetastet, der herausfordernden Harmonie des Barockaltars Widerstand angekündigt! Was folgte? Eine feierliche Kopfwaschung des Pfarrers an dem frechen Interpellanten, mit dem Verweis, nie mehr mit solchen moskowitischen Flausen in die Pfarrei einzubrechen!

Heilige Lanzenträger! . . .

Ich berge meinen Schädel in den Händen, um die anwidernden Figuren nicht mehr zu sehen, und bekomme doch unwillkürlich den Hochaltar ins Blickfeld, den wundervollen Barockaltar, der da aufragt wie ein Blatt, wie eine Zunge, nein, wie eine Flamme aus dem Steintisch.

Dass inzwischen sinnentleerte Rituale ebenso wie musealer Dogmatismus 'in tema da durmir' ('ein Thema zum Schlafen'; 1977: 11 / 1980: 13) sind, wird am Beispiel des Herunterlesens (-leierns) der Totenrodel illustriert: «Ins tertgass ch'il rodel fagess impressiun, eis ei gie in avis da mort e vargheivladad. Mo en verdad fa el sien. Memia bia nums senza connexiun cun nies temps, (. . .).» (121)[139]. Derjenige, der das sagt, wird aber offensichtlich nicht zum Dösen, sondern zum Abschweifen verleitet. Er macht sich Gedanken über 'il bien temps vegl' (122) und gelangt zum Schluss: «Bia umbriva sociala schai davos nies rodel» (126)[140]. Eine doppelbödige Moral wird angeprangert im Kapitel 'La nuviala' (dt. 'Botschaft des Herrn'), wo ausgehend vom Bibelwort 'Lasset die Kleinen zu mir kommen . . .' Erziehungspraktiken und hart-

[139] «Man sollte denken, der Totenrodel höre sich eindrücklich an, gemahnt er doch an Tod und Vergänglichkeit. In der Tat macht er einen aber schläfrig. Allzu viele Namen ohne jeden Bezug zur Gegenwart, (. . .)» (1980: 73).

[140] «Viel sozialer Schatten liegt hinter unserem Rodel» (Übers. L. W., da im dt. Text gestrichen).

herzige Züchtigungsmethoden 'zum Wohle des Kindes' zur Sprache kommen. Der Hauptstoss der Kritik richtet sich im ganzen *Diari* gegen eine mundtotmachende und gedankenbetäubende Autorität, die den Verstand und das Wissen für sich gepachtet hat. Zwei Menschen aus 'duas epocas differentas' (51) sitzen sich im Beichtstuhl gegenüber. Ein alter Mann, der lange warten muss, bis er an die Reihe kommt,

ei memia vegls per s'imaginar ils problems d'ina giuvna dad oz. Da siu temps era la giuvna da slontscha postura ina giuvna endretg. Lu dev ei aunc buca la pella. Ins fuss snarrius da patertgar che buobas mezcarschidas mondien cul mied preventiv en lur tastga. Oz san ins s'imaginar che la giuvna penitenta sedispeta cul confessur. Pervia dalla pella. Ella ha udiu referats da teologs da sia confessiun ch'affirman la relaziun sexuala avon la lètg. Sut igl aspect dalla carezia, dalla vera carezia denter las schlatteinas, sappi era la davosa barriera curdar. Quei ha ella udiu. Ella ha tratg ordlunder la consequenza che en quei cass stoppi era il diever dalla pella esser sancziunaus. Ins vegli gie buca occasiunar la zanur e sventira dalla giuvna. Il cuntrari. Ins vegli dar al fenomen dalla giuventetgna in pli reh cuntegn.

Il confessur s'oppona. El percass hagi mai detg da quei. La teoria dalla libertad sexuala seigi faulsa, nunevangelica e scelerada. In disviament dils avangardists. Sch'ella sappi, tgei quei seigi, avangardists? Ella affirma: gie, ils pli moderns. Mo lu aggiunsch'ella promtamein: ils avangardists dad oz seigien bein ils etabli da damaun, ils plevons e canonis digl avegnir? (50 f.)[141].

[141] «Er ist zu alt, um sich in den Problemen einer jungen Frau von heute zurechtzufinden. Zu seiner Zeit war eine Jungfer von schlanker Statur eben noch buchstäblich eine Jungfer. Da gab es noch keine Pille. Da wäre es irrwitzig gewesen, sich ein Schulmädchen mit dem Verhütungsmittel in der Tasche zu denken. Heute freilich ist anzunehmen, dass die junge Beichtende mit dem Beichtvater disputiert. Eben, wegen der Pille. Sie hat Vorträge von Theologen unserer Konfession angehört, die einen Verkehr der Geschlechter vor der Heirat nicht ausschliessen; unter dem Vorbehalt der Liebe, der echten Liebe zwischen Partnern, dürfe auch das letzte Hemmnis fallen. Das hat sie gehört! Und hat daraus die Überlegung gefolgert, dass in diesem Fall auch der Gebrauch des Mittels gestattet sei. Schliesslich wolle man nicht wieder Schande und Unglück eines Mädchens heraufbeschwören. Im Gegenteil. Man wolle dem Bereich des Jungseins einen reicheren Inhalt verleihen. Da ist der Beichtvater dagegen. Was ihn angehe – das habe er nie gesagt. Diese Lehre von der geschlechtlichen Freiheit sei falsch, sei nicht evangelisch, sei geradezu verbrecherisch. Eine Verirrung dieser Avantgardisten! Ob sie

Der Beichtvater hingegen gehört wohl noch zu den 'Massgeblichen von gestern', und die beichteten mit dem Beichtspiegel, da brauchte man nichts zu denken, dafür gab es auch nichts zu diskutieren. «D'in temps dev'ei in spieghel da confessar sillas davosas paginas dil catechissem. Cheu stev'ei scret sissonta gadas. 'Hai jeu'?» (44)[142]. Der 'aug Francestg', der mittlerweile den Beichtspiegel verloren hat, weiss nun nicht mehr, wie er vorgehen soll. «'Scriva sin in cedel quei che ti manegias', schev'el a sia consorta ch'ugliava ch'el mondi. 'Da quellas caussas fan ins il meglier en scret.' E lezza fageva ei. Ed el mava cun siu scret, encurend sia satisfacziun ella moda pusseivla» (44)[143].

Das zeitgeschichtliche Umfeld für das *Diari suenter messa* sollen u. a. die «Neuerungen des Vatikanischen Konzils mit der Betonung des mündigen Christenmenschen und dem Ruf zum Aufbruch in eine neue Zeit» gebildet haben (DEPLAZES 1991: 489). Darum heisse der Titel der deutschen Übersetzung *Konzil im Dorf*, das allerdings 'moderner' zu sein scheint als dasjenige des Vatikans.

Vielleicht stellt – wie HALTER – auch Ursicin G. G. DERUNGS einen Ausschnitt von (Zeit-)Wirklichkeit neben Lehre und Tradition, doch liegt es wahrscheinlich nicht nur am heikleren Thema, sondern auch am aggressiveren Ton, dass er mit der Erzählung *Il testament*[144] «einen literarischen Kleinkrieg in der romanischen Öffentlichkeit der Surselva heraufbeschworen hat» (DEPLAZES 1991: 526). Es wird immer wieder sehr bezweifelt, ob Literatur die Welt verändern kann. Dass die programmatische Literatur zumindest (kurzfristige) Wirkung zeitigt, indem sie Diskussionen, in der kleinen, überschauberen Gesellschaft gar 'Kleinkriege' auslöst, dürfte nicht zuletzt auch am oben angesprochenen Stoff-Form-Problem liegen. Je geringer der Grad an Ästhetisierung, desto umittelbarer ist eine Enttabuisierung[145]. Es ist anzunehmen, dass dieselbe Kritik,

wisse, was das ist? Sie weiss es: die Moderneren. Aber rasch fügt sie bei: die Avantgardisten von heute seien doch wohl die Massgeblichen von morgen, die künftigen Pfarrer und Domherren . . .» (1980: 34).

[142] «Vor Zeiten gab es den Beichtspiegel, auf den letzten Seiten des Katechismus. Dort war etwa sechzigmal zu lesen. 'Habe ich . . .?'» (1980: 26).

[143] «'Schreib du mir auf, was du meinst!' bat er seine Frau, die ihn zum Beichten drängte, 'schriftlich ist immer besser.' (. . .) Und sie tat es. Mit ihrem Zettel ging er zur Beichte, suchte und fand seinen Frieden – auf seine Art» (26).

[144] In: DERUNGS, *Il saltar dils morts*, 1982.

[145] Zu Unvereinbarkeiten von ästhetischen und kommunikativen Ansprüchen vgl. auch Exkurs Nr. 5.

in der Tagespresse oder in einem Pamphlet ausgesprochen, eine ähnliche Reaktion in der Öffentlichkeit auslösen könnte. Das Skandalon wird wohl höchstens noch ungeheuerlicher, weil man die (heilige) Literatur 'befleckt'.

In DERUNGS' Text geht es um das priesterliche Zölibat[146]. Gion Plasch de Fraissen, katholischer Pfarrer, fühlt sich gedrängt, sein 'geistliches Testament' ('testament spiritual'; 153) zu schreiben. Er ist zwar erst 53 Jahre alt, fühlt sich aber als schwerer Alkoholiker bereits dem Tode anheimgegeben. Sein 'Testament' gliedert sich in drei Teile. In einem ersten Teil wird eine Gesellschaft angeklagt, die ihre Idealvorstellung vom rechten Leben an 'ausgewählte', d. h. zur Geistlichenlaufbahn 'berufene' Mitglieder delegiert[147]. «Ei capitava tgunsch ch'in buob che sesenteva buca diltut en siu esser el clima empau rubiesti dil mattitschem dil vitg, vegneva consideraus per in dils pusseivels e schi tschercai candidats ch'han de representar ils ideals pli aults della cuminonza religiusa e ses desideris meins cunscients» (155)[148]. In diese Mühle gerät Gion Plasch: «Tuts schevan ch'jeu vegni prer, ed in bi di hai era jeu detg ch'jeu vegli vegnir prer» (160)[149]. Er fühlt sich aber fremd in seinem Amt (162) und empfindet seine geistlichen Kollegen als arrogant, und diese Arroganz – damit wird zum zweiten Teil übergeleitet – könnte «la cumpensaziun per ils sacrifecis ch'il celibat pretenda» sein (163)[150]. Mit allem Verständnis für das Problem, kann die Einfachheit – um es höflich zu sagen – der angeführten Argumente gegen das Zölibat nicht übersehen werden. «La finala di la bibla era ch'ei seigi buca bien ch'il carstgaun seigi persuls» (164)[151]. Oder: «Buca Dieus, mobein papa ed uestg han scumandau als prers de carezar» (166)[152]. Zur Übertretung des

[146] Inhaltsangabe in DEPLAZES 1991: 526 ff.

[147] Zu diesem Problem vgl. auch HALTER 1977: 21 ff., insb. 25.

[148] «Es konnte leicht vorkommen, dass ein Junge, der sich im etwas ruppigen Klima unter den Dorfkindern nicht ganz in seinem Element fühlte, als einer der möglichen und so gesuchten Kandidaten betrachtet wurde, welcher die höheren Ideale und weniger bewussten Wunschvorstellungen der Glaubensgemeinschaft zu verkörpern hatte.»

[149] «Alle sagten, aus mir würde ein Priester werden, und eines schönen Tages habe auch ich gesagt, ich wolle Priester werden.»

[150] «die Entschädigung für die Opfer, die das Zölibat (ihnen) abverlangt.»

[151] «Schliesslich heisst es auch in der Bibel, es sei nicht gut, dass der Mensch allein sei.»

[152] «Nicht Gott, sondern Papst und Bischof haben den Priestern verboten zu lieben.»

Gebots: «Mo la finala ha il **saun giudezi** tuttina victorisau» (ebd., Hervorh. L. W.)[153]. Nun wird man kaum glauben, dem Autor, selbst Theologe, seien keine besseren Argumente eingefallen. Für den von ihm intendierten Zweck operiert er mit den tauglichsten, nämlich mit plakativen Mitteln. Dazu eignen sich beispielweise zum Sprichwort gewordene (Bibel-)Zitate, die so allgemein bekannt und isoliert so nichtssagend sind, dass ihre Bedeutung sich sogar dem jeweiligen Verwendungszweck anpassen lässt, hervorragend. Das Problem auf ein Schlagwort gebracht, war schon immer das Mittel zur Überzeugung der Massen. Dieses Mittels bedienen sich beide Seiten, die Gegner und die Befürworter. Die im dritten Teil angesprochene Problematik ähnelt derjenigen des ersten. Die Haushälterin verlässt das Pfarrhaus, da sie sich innerlich nicht vom Druck des Kollektivs befreien und sich nicht öffentlich als das geben kann, was sie ist, Gion Plaschs Frau. Das Verheimlichen-Müssen macht ihr Tun zur Sünde, dem hält ihr Gewissen nicht stand. Auch sie muss die ihr von der Gesellschaft zugewiesene Rolle spielen, ebensowenig fühlt sich Gion Plasch den Sanktionen, die ihm drohten, würde er sich nicht den Erwartungen des Kollektivs unterordnen, gewachsen. Er bleibt bei der Verlogenheit und verfällt der Trunksucht.

Man könnte den Text auch in einem weiteren Sinne, nicht nur auf das Zölibat bezogen, lesen. In dem Sinne, wie es Theo CANDINAS in einer seiner *Historias da Gion Barlac* (1975) formuliert hat: «Ils prers vevan detg che quei seigi puccau. Ils prers vevan fatg il vut da purschaladi. Els vevan brattau la virilitad encunter la pussonza» (81)[154]. Das klingt vorläufig immer noch wie bei DERUNGS, ausser dass einmal die Macht, einmal die Arroganz erkauft wird. Bei CANDINAS läuft es dann aber explizit darauf hinaus, dass es die Sünde schlechthin nicht gäbe ohne Gebote, also ohne die Macht der Kirche. Dass DERUNGS' Text noch eher im engen Sinn gelesen wird, liegt – es muss noch einmal gesagt sein – an der nur geringen ästhetischen Umsetzung. Um keinen falschen Eindruck zu erwecken: auch CANDINAS' Text will viel eher kommunizieren als 'schön' sein. Ein Beispiel für das Problem des Drucks des Kollektivs auf die Rollenfixierung beim Individuum im allgemeinen Sinn wäre *Ils dus*

[153] «Aber schliesslich hat der **gesunde Menschenverstand** dennoch gesiegt.»

[154] «Die Pfarrer (Pfaffen) hatten gesagt, es sei Sünde. Die Pfarrer hatten das Keuschheitsgelübde abgelegt. Sie hatten die Männlichkeit gegen die Macht eingetauscht.»

Camartins des protestantischen Pfarrers Flurin DARMS[155], ein Text, der aber vom romanischen Leser kaum als eminent gesellschaftskritisch eingestuft werden dürfte und der auch keine Kriege auslöst.

Kein grosser Spielraum für die Auslegung bleibt übrig, wenn die Kritik an einer realen Persönlichkeit festgemacht wird, und zwar so, dass kein Zweifel darüber bestehen kann, wer gemeint ist. Solche Literatur entbehrt des interpretatorischen Spielraums, da sie selbst nicht mehr spielt, sondern eine spezifische denotative Funktion erfüllt. Rein funktional besteht wohl kein grosser Unterschied zwischen derartiger Literatur und beispielsweise dem offenen Brief, eine Austragung von Polemik, die in romanisch Bünden ebenfalls lebendig ist. Dabei könnte es durchaus zutreffen, dass man sich schriftlich schonungsloser die Meinung sagt als von Angesicht zu Angesicht[156]. Ein qualitativer Unterschied dürfte hingegen darin bestehen, dass man im offenen Brief mehr die Person selbst angreift, während man den literarischen Kampf gegen jemanden führt, der das zu Bekämpfende **repräsentiert.** In DERUNGS' Text *Il sault dils morts. Ni: Triduum sacrum* (1982: 194–264) geht es um die Kampfansage an eine Autorität, die alles unverrückbar vorschreibt und es dem einzelnen nicht gestattet, seinen eigenen Verstand zu benützen. Die Inkarnation dieser missbräuchlichen (kirchlichen) Macht erscheint im Text als ein 'professer Miller', hinter dem auch ein Stück weit über Graubünden hinaus ein jeder den Disentiser Benediktiner Iso MÜLLER zu erkennen vermag, und die Figur ist auch gewollt auf Erkennung hin angelegt. Das mag nun – ist doch auch nicht mehr alles ganz sachlich – manchem Leser schon als starkes Stück erscheinen. Das Dilemma des gesellschaftskritischen Schriftstellers ist bekannt: seine Texte «haben von Anfang an Gebrauchswertcharakter» (HINDERER 1978: 10). Dadurch sind sie zwar eindimensional, aber klipp und klar verständlich. Eine Mehrdimensionalität, damit verbunden ein ästhetischer Mehrwert würde «die politischen Intentionen relativieren, wenn nicht aufzehren» (ebd., 10 f.). Es ist fast wie mit dem Typus des ästhetischen und des pragmatischen Menschen, den GRAHAM (1974) im Figurenarsenal der SCHILLERschen Dramen nachweist. Zwar findet Fiesco es «namenlos gross, eine Krone zu stehlen» (III, 3), doch möchte

[155] Vgl. Exkurs Nr. 4.

[156] Zur «face-to-face-communication» in kleinen Gemeinschaften vgl. auch BAUSINGER 1987: 217 f. (Vgl. auch Exkurs Nr. 4.)

er den Raub auf eine 'schöne' Art vollbringen und vollbringt daher gar nichts. Verrina und seine Mitverschwörer töten den Tyrannen, handeln nicht schön, aber sie handeln und erreichen ihr Ziel. Ebenso, d. h. eigentlich unschön verfährt Theo CANDINAS in seinem Text *Fagei pulit cul lader* (1986: 79–87), wobei an diesem Beispiel ganz klar gezeigt werden kann, dass Tendenzliteratur sehr wohl sich ästhetischer Mittel bedient, aber nur gerade jener, die der Kommunikation förderlich sind. Der 'lader' ('Dieb') ist kein anderer als der Rechtsanwalt, Politiker und Schriftsteller Donat CADRUVI – und es ist keine Indiskretion, das hier bekanntzugeben –, der für Candinas offenbar die Inkarnation des verlogenen Spekulanten- und Ausbeutertums und des Ausverkaufs der Heimat und der Profitgier darstellt. CADRUVI selbst nennt seine «polemischen Werke (. . .) ein Protest gegen Verhältnisse, die ich als ungerecht und unsozial ansah» (zit. nach DEPLAZES 1991: 469). Seine Erzählung «*Il socialist de Seglias*[157] ist der ehrliche Aufschrei eines jungen Stürmers aus der stagnierenden Enge der damaligen Gesellschaft» (ebd., 472). CANDINAS greift nun das Bild des Kämpfers für 'soziale Gerechtigkeit' (ebd., 471) auf und verkehrt es ins Gegenteil. «Pertgei quei ston ins saver, lader Danton Ragusi ha in senn social zun exprimiu. Tut quei ch'el fa e surtut quei ch'el di ei adina zun fetg social e survescha al beinstar general da siu pievel» (CANDINAS 1986: 82)[158]. Schliesslich wird Danton Ragusi mit 'galantum' ('Ehrenmann') tituliert, neun mal, was aber im Text ein Schimpfwort ist. Wer kennt das Verfahren, etwas subtiler angewandt, nicht? SHAKESPEARES Antonius wendet sich wie folgt an die Öffentlichkeit:

> Friends, Romans, countrymen, lend me your ears:
> I come to bury Caesar, not to praise him:
> The evil that men do, lives after them,
> The good is oft interred with their bones,
> (. . .) (*Julius Caesar;* III, 2)

[157] In: CADRUVI, *Sin ballontscha*, 1977.

[158] «Denn das muss man wissen, Dieb Danton Ragusi hat ein überaus ausgesprägtes soziales Empfinden. Alles, was er tut und vor allem was er sagt, ist immer überaus sozial und dient der allgemeinen Wohlfahrt seines Volkes.»

Genau das Gegenteil ist wahr. Dann folgt das rhetorische Meisterstück, in dem «Brutus is an honourable man» so lange repetiert wird, bis es sich im Bewusstsein des Zuhörers ins Gegenteil verkehrt und Antonius denken kann: «Now let it work.» Dieses Beispiel zeigt auch, dass über Jahrhunderte hinweg die ästhetischen Mittel mit politischer und kritischer Sprengkraft die gleichen bleiben[159]. Dadurch laufen sie Gefahr, sich abzunutzen, nicht unbedingt für rhetorische Zwecke, wohl aber im Sinne von Literarizität[160]. Ebenso verhält es sich mit andern Mustern. Will man beispielsweise Autoritäten verunglimpfen, muss man sie in kompromittierender Lage zeigen[161], und welcher Ort ist für gewisse Leute kompromittierender als ein Bordell? Dort trifft 'Il Parler Pign' (CANDINAS 1986: 46–50) auch vom 'parsura dalla Republica' bis zum 'monsignur' die Repräsentanten derer an, die 'Wasser predigen und Wein trinken'.

Im reformierten Engadin gibt es meines Wissens eine derartige Polemik nicht. Der Vorwurf der doppelten Moral zielt dort, wenn er erhoben wird, insbesondere auf vorgespielte Liebe zur Heimat, die in schroffem Gegensatz steht zu deren tatsächlichen Verschacherung. Das Thema wird in Reto CARATSCHS *Commissari da la cravatta verda* (s. Kap. C.4.2., Beispiel 7) behandelt. An 'militanten' Vertretern dieser Art von Gesellschaftskritik wären als wichtigste zu nennen: Armon PLANTA als Verfasser von Agitationslyrik[162] und die Liedermacher Paulin NUOTCLÀ

[159] «Wenn sich über die Jahrhunderte hinweg zwar immer wieder die politischen Fragestellungen, aber kaum die ästhetischen Argumentationsmuster, in denen sie vorgetragen werden, ändern, so liegt das nicht zuletzt an der prinzipiellen Verpflichtung politischer Texte zur Kommunikation, an dem notwendigen Einsatz vornehmlich wirkungs- und realitätsorientierter ästhetischer Mittel» (HINDERER 1978: 15).

[160] Vgl. dazu eine der von HINDERER (1978: 16) resümierten Auffassungen über politische Lyrik: «Politische Lyrik bleibt hinter den ästhetischen Forderungen nach Innovation zurück.» Oder (ebd., 30): «Legt man politischer Lyrik einen poetischen oder ästhetischen Qualitätsbegriff zugrunde, so verbindet man paradoxerweise einen Qualitätsanspruch mit einer Wirkungsforderung. Impliziert nun die Wirkungsforderung die Notwendigkeit direkter Kommunkation, d. h. die Anknüpfung an gewohnte Sprach-, Denk- und Formenmuster, so der Qualitätsanspruch gerade das Gegenteil: nämlich die Veränderung solcher gewohnten Sprach-, Denk- und Formenmuster und die bewusste Enttäuschung geläufiger ästhetischer Erwartungen.»

[161] Vgl. dazu die Schwankliteratur.

[162] Vgl. Exkurs Nr. 5.

und Linard BARDILL. Die beachtlichste engadinische Kritik an den eigenen, ja: eigensten Zuständen ist *La renaschentscha dals Patagons* von Reto CARATSCH (1983: 17–118). Als eine 'mit den Mitteln der Travestie arbeitende Satire'[163] auf die (übereifrige) bündnerromanische Sprachbewegung ist das Werk von der Formproblematik her natürlich nicht mit der literarischen Polemik, wie von DERUNGS oder CANDINAS verfasst, zu vergleichen. Es bedient sich aber gleichfalls der für das Genre vorgegebenen ästhetischen Mittel, die hier zu erörtern den Rahmen sprengen würde. Immerhin darf gesagt sein, dass die Umsetzung des Angeprangerten in die literarisch höherstehende Satire eher selten vorkommt. Häufiger wird, 'was bei uns zwar glänzt, aber doch nicht Gold ist', auf eine wahrscheinlich rasch zustandegekommene polemische Weise ausgetragen und hat dann mehr den Charakter von tagespolitischer Bedeutung, obwohl die dahinterliegenden Probleme tiefer sitzen mögen.

Sie werden aber an einem aktuellen politisch-gesellschaftlichen Zusammenhang festgemacht, wie die Beispiele mit Pater Iso MÜLLER oder Donat CADRUVI gezeigt haben. Es handelt sich daher um eine 'datierte' Literatur, die sich ausserdem an eine kleine Adressatengruppe richtet. Für HALTER trifft es gewiss zu, dass er eine 'explikativ-argumentative Rede (rationales Sprechen)' verwendet, die 'dem Hörer eine kritische Stellungnahme und eigene Urteilsbildung' ermöglicht (HINDERER 1978: 27[164]), DERUNGS und CANDINAS hingegen bedienen sich einer 'implikativ-thetischen Rede (emotionales Sprechen)', zielen auf 'effektive Identifikation des Hörers mit dem Sprecher' und auf die 'Unterdrückung eigener kritischer Stellungnahme' (ebd.). Sie versuchen mittels Agitation zu überzeugen, und gerade solche Texte vertragen nicht nur selten ein späteres 'abstandhaltende(s) Zuhören' (ebd., 28), sie sind auch von räumlich beschränktem Interesse. Eine weitreichende – im zeitlichen und örtlichen Sinne – Kommunikation wird durch die Mittel, mit denen die Texte gemacht sind, selbst unterbunden. Die Stürme, die sie auslösen, sind daher 'Stürme im Wasserglas', die sich – eben: mit der Zeit – auch wieder besänftigen. Ob die Probleme dann auch beseitigt sind, müssen die Autoren sich fragen.

[163] Vgl. Exkurs Nr. 3.

[164] HINDERER stützt sich auf Siegfried J. Schmidt: *Sprache und Politik*. In: Annamaria RUCKTÄSCHEL (Hrsg.): *Sprache und Gesellschaft*. München 1972.

3.2.4. Von der engen in die weite Welt

Der weitaus grösste Teil der zeit- und gesellschaftskritischen Prosa – das gilt mit Sicherheit ab der Jahrhundertmitte – berührt Probleme, die nicht an das bündnerromanische Sprachgebiet gebunden sind. Bei der Besprechung von Oscar PEERS Erzählung *Nozzas d'inviern* (1988) wurde ein Held vorgestellt, der nur sein eigenes Haus als 'Heimat' zu empfinden vermag, woraus zu folgern ist, dass sein Haus irgendwo stehen könnte und er überall auf der Welt beim Durchschreiten der Haustür hinaus in die 'Fremde' tritt[165]. Der Held leidet an der Enge der Umgebung, die Umgebung ist die ganze Welt. Ebenso geht es mittlerweile mancher bündnerromanischen Autorin und manchem bündnerromanischen Autor. In einer älteren Erzählung PEERS, *Accord* (1978)[166], geht es um das Problem des Ausgegrenzten in der ihn umgebenden Gemeinschaft, was für den Betroffenen ebenfalls eine Art von Heimatlosigkeit oder Unbehaustheit zur Folge hat: in PEERS Text die buchstäbliche Obdachlosigkeit. Laut DEPLAZES (1991: 479) ging es PEER «eher um die psychologische Darstellung des einfachen Arbeiters als um eine soziale Anklage. Dem Kenner der Welt des Holzfällers gelingen treffende Darstellungen dieser einfachen Leute, deren Seelenstruktur nicht so simpel angelegt ist, wie man gemeinhin meint.» Ob man 'gemeinhin' von einfachen Leuten auf eine simple Seelenstruktur schliesst, wäre die eine Frage, ein weiterer Zweifel dürfte sich einstellen bei der Lesart des Werks als (lediglich) 'psychologische Darstellung'. Mit ebenso guten (oder besseren?) Gründen könnte man den Text für eminent sozialkritisch halten, obwohl – vielleicht: gerade weil – er auf 'Leuchtfarben' verzichtet. Der Text könnte durchaus eine Seltenheit in der bündnerromanischen Literatur darstellen, so diskret, unsentimental und ohne Kommentar und Belehrung, wie das Geschehen gestaltet ist. Vielleicht ist es die nicht grell zur Schau getragene Parteinahme des Erzählers, welche die Unbarmherzigkeit der Umgebung einem ihrer Mitglieder gegenüber zum Himmel schreien lässt. Simon war schon früher ein Ausgestossener, weil er zum Unrecht nicht schwieg (8)[167], seit seiner

[165] Vgl. Kap. A.2.1.3.c.

[166] Zum Inhalt vgl. DEPLAZES 1991: 477 ff.

[167] Er setzt sich erfolgreich für einen Hirten ein, dem man widerrechtlich den Lohn vorenthalten will.

Rückkehr aus dem Gefängnis hat nun aber die Gesellschaft eine handfeste 'Legitimation' für ihr unmenschliches Verhalten. Sie schickt den alten Mann, indem sie ihn allein an einem Ort Bäume schlagen lässt, den der Förster nicht einmal dem Teufel wünscht (23), herzlos in den Tod (und ist ihn nun endlich los). Im Gegensatz zu Simons Jagdunfall, bei dem ein Freund durch ihn ums Leben gekommen ist, handelt es sich dabei aber nicht um eine strafbare fahrlässige Tötung, sondern nur um **Schicksal**, um das Pech, bei der Zuteilung des Holzschlagreviers ausgerechnet das schlechteste **Los** gezogen zu haben (bündnerrom. *sort* 'Schicksal' und 'Los'). Dass man Lose ziehen musste, weil jüngere und kräftigere Arbeiter sich um die Übernahme des gefährlichsten Waldstücks gedrückt hatten, ist schon längst vergessen (verdrängt).

> «Hei», disch Bass. «El es a fin. Id es tuot a fin. Üna muntogna da laina! Scha tü stast daspera, at dumondast co ch'el es stat bun da finir. Eu nu n'ha mai vis ün hom uschena – eu'm dumond dingionder ch'el ha tut la voluntà. El d'eira sulischem sulet. Malavita haja vuglü esser ch'el tira la **sort** la plü greiva.»
>
> (PEER 1978: 58; Hervorh. L. W.)[168]

Ist da nicht ein bündnerromanischer Autor 'auf eine seltsame Art ohne Engagement engagiert' und macht er nicht 'unter der Maske des gelassenen Weltbetrachters' Schuld so deutlich sichtbar? Das Problem jedenfalls, für dessen Darstellung ein gewisser Ort zu einer gewissen Zeit nur eine exemplarische Funktion erfüllt, könnte sich überall auf der Welt stellen. Es ist charakteristisch für PEERS Schaffen, dass er anhand des 'Besonderen', das er gut kennt, 'zum Allgemeinen' vorzudringen sucht. Wenn er also den einfachen Arbeiter aus der ihm gut bekannten Gegend seiner Kindheit darstellt, ist das m. E. als 'Poetik des Details'[169]

[168] «'Ja', sagt Bass. 'Es ist aus (fertig) mit ihm. Alles ist fertig. Ein Berg von Holz! Wenn du danebenstehst, fragst du dich, wie er imstande war, fertig zu werden. Ich habe nie so einen Mann gesehen – ich frage mich, woher er den Willen genommem hat. Er war mutterseelenallein. Leider musste er ausgerechnet das schwerste Los ('sort') ziehen.'» (**Esser a fin, finir:** der romanische Text spielt ausser mit der Semantik von **sort** auch mit dem Bedeutungsfeld 'zu Ende sein', 'fertig sein', 'aus sein', 'vollbringen' usw. und will besagen, dass Simon nach Fertigstellung der Arbeit ebenfalls 'fertig' ist.)

[169] Vgl. z. B. die Bedeutung der 'Poetik des Details' bei Heinrich BÖLL. Die Autorin Karin STRUCK will in einem Gespräch vom 23.10.1973 von BÖLL wissen, wieviel

zu werten, nicht als Intention, nur diesen einfachen Mann zeigen zu wollen. Andere Werke des Autors scheinen die Lesart der 'Stossrichtung von der engen in die weite Welt' zu bestätigen, und gerade von *Nozzas d'inviern* (1988), dessen Held nicht nur im Engadin, sondern überall von einem Unbehagen an der (heutigen) Welt befallen wird, existiert eine deutsche Fassung bereits von 1972. Für diese Lesart dürfte nicht zuletzt auch die literarische Qualität sprechen[170]: die Überführung des 'Besonderen zum Allgemeinen' scheint (mir), und zwar mittels narrativer und ästhetischer Verfahren und Distanzierung der Erzählerfigur, äusserst gelungen zu sein. Nun soll es aber nicht darum gehen, recht oder unrecht zu haben, sondern um das Aufwerfen einer Frage. Interessant wäre es, wenn ein romanischer Interpret des Werkes dieses nicht als soziale Anklage versteht, weil sie nirgends explizit (engagiert) ausgesprochen ist, was einigen Aufschluss über die 'Konditionierung' des Lesers und die Interdependenz Leser / Autor geben würde. Wird ein Autor, der nicht 'Winke mit dem Scheunentor gibt', (immer noch) nicht verstanden? Und das zu einer Zeit, in der doch nicht nur bündnerromanische Autoren zur Kenntnis genommen werden? Wenn ja, dann müsste der bündnerromanische Leser sich verschiedener 'Lesefilter' bedienen, je nachdem, ob er einheimische oder fremde Literatur liest. Das sind alles

Fachkenntnisse ein Autor braucht, um ein Geschehen (z. B. eine Geburt) literarisch zu verwerten. BÖLL 'verrät' ihr den folgenden 'technischen Trick': «Ich war neulich in Amerika, und da wurde ich auch interviewt darüber, und die haben alle gesagt, mein Gott, Sie schreiben überhaupt nichts von Hitler und vom Krieg, von den grossen Morden und diesen Geschichten. Ich hab ihnen gesagt, wenn ich weiss, dass es die Todesstrafe bedeuten konnte, einem Juden oder einem sowjetischen Kriegsgefangenen eine Zigarette zu schenken, dann weiss ich alles über die Nazizeit. Was ein Geschichtsforscher gar nicht wissen muss, verstehen Sie? Das ist ein Rat.» Und etwas weiter unten: «(. . .), und auf diesem exakten Detail, da können Sie einen ganzen Wald aufbauen, dann stimmt der Wald, der steht. Das Detail muss aber stimmen. Ich nenne jetzt nur die Zigarette, um 12 Jahre deutscher Geschichte zu illustrieren. Mehr brauch ich eigentlich nicht zu wissen. Da brauch ich nicht über die KZs zu schreiben, denn die sind da drin, nicht wahr?» (BÖLL 1980: 64 f.) Diesen 'technischen Trick' hat BÖLL meisterhaft beherrscht. Vgl. dazu – nebst vielen Beispielen, denen man in BÖLLLS Werk auf Schritt und Tritt begegnet – den Aufsatz von Albrecht GOES, *Die Zahnpastatube in 'Ansichten eines Clowns'*, in: REICH-RANICKI (Hrsg.) 1973: 218–222.

[170] Die Verfilmung bleibt leider weit hinter der literarischen Vorlage zurück. Zum Gebrauchswert des 'pragmatischen Texts' und der Relativierung der Intentionen im 'ästhetischen Text' vgl. oben, S. 768 f.

Fragen, deren Beantwortung genauere Untersuchungen auf seiten des Publikums voraussetzten, eigentlich literatursoziologische Forschungen, die noch zu leisten wären.

Auch Autoren, die explizit engagiert sind, äussern sich zu Fragestellungen, die nicht vor der Haustür haltmachen. Mit seiner Novelle *Fumegl Bistgaun* (1947) soll Toni HALTER ein 'brandheisses soziales Thema' aufgegriffen haben (DEPLAZES 1991: 456), und zwar mischte er sich in den Abstimmungskampf um die Schaffung einer Schweizerischen Alters- und Hinterbliebenenversicherung (AHV) ein. «Sie (scil. die Novelle) warb mit literarischen Mitteln für die Annahme der AHV zu einer Zeit, als die massgebenden Stimmen des Oberlandes in Vers und Prosa dagegen wetterten (. . .). Dass die Novelle eine Wirkung hatte, beweist das Abstimmungsresultat im Lugnez, verglichen mit dem in der Cadi» (ebd., 458). Wie das Abstimmungsresultat ausfiel, wird nicht gesagt, doch genug: Literatur hat angeblich etwas bewirkt! Die Geschichte vom alten Knecht Sebastian (fumegl Bistgaun), der nach jahrzehntelangem treuem Dienst mittellos ins Altersheim abgeschoben werden soll und diesem (unwürdigen) Dasein den Tod auf 'seinem' Maiensäss vorzieht[171], hat demnach die Stimmbürger beeindruckt und das Gegenargument, mit einer Altersrente erziehe man das Volk nur zur Faulheit, entkräftet. Ein anderes Beispiel für Literatur mit einer allerdings unerwünschten Wirkung wird von DEPLAZES (474 f.) gegeben. Ein Hörspiel von Hendri SPESCHA, in dem es um Anliegen der Arbeiter und deren Organisation in der Gewerkschaft geht – und das sei «für die Mitte des 20. Jahrhunderts durchaus nichts Revolutionäres» (DEPLAZES: 475) –, kostete den Vater des Autors die Stelle. «Am Tage nach der ersten Ausstrahlung (scil. des Hörspiels am Rundfunk) wurde der Vater des Autors von der Tuchfabrik Trun fristlos entlassen» (ebd.).

Häufig finden nun Probleme der modernen Welt Eingang in die bündnerromanische Literatur: atomare Bedrohung, Umweltbelastung, Kinderbetreuung/-verwahrlosung (Anna Pitschna GROB-GANZONI, Clo Duri BEZZOLA), Gleichberechtigung der Geschlechter (Anna Pitschna GROB-GANZONI), Jugendfragen, Jungendsexualität, AIDS (Silvio CAMENISCH), Flüchtlingswesen (Dumeni CAPEDER), das, um nur ein paar Beispiele und ein paar Repräsentanten zu nennen[172]. Leider muss gesagt

[171] Inhaltsangabe in DEPLAZES 1991: 456 ff.

[172] Zu einer kritischen Stellungnahme zum Generalstreik von 1918 vgl. beispielsweise HALTER 1977: 11 (im zitierten Kapitel, vgl. oben, S. 758).

sein, dass die Kritik oft wenig elaboriert, mittels eines (wohl rasch zusammengestellten) 'Problemkatalogs', seltener mittels narrativer bzw. ästhetischer Verfahren erfolgt, was nicht nur zur Überladung eines Textes – häufig 'wäre weniger mehr gewesen' – führt, sondern auch unverbindlicher wirkt, wenn allzu deutlich die (private) Meinung eines Autors erkennbar ist[173]. An sozialen, psychologischen und zwischenmenschlichen Belangen nimmt Vic HENDRY grossen Anteil. Insbesondere auch die Not des Arbeiters scheint ihn zu beschäftigen, beispielsweise die Isolation und die sexuellen Bedürfnisse des Gastarbeiters[174], die gesundheitsbedrohende Beschäftigung eines Arbeiters im Steinbruch[175]. Die verschiedenartigsten Tagesabläufe arbeitender Menschen werden beschrieben in der Sammlung *En schurnada* (Im Taglohn; 1983). Der Band enthält 36 'Sozialreportagen', die in sechs Gruppen gegliedert sind. Die Titel der einzelnen Gruppen:

– E selavuran giu (Und arbeiten sich ab)
– Ellas sedostan (Sie [= weibliche Personen] wehren sich)
– E rugaleschan la biestga (Und besorgen die Tiere)
– Quels dalla viafier (Die von der Eisenbahn)
– Caussas da polizia (Polizeisachen)
– Vegni afuns (Heruntergekommen)

'Ein Traumjob' (eigentlich: 'ein leckerer Posten') gehört zur zweiten Gruppe, in welcher ausschliesslich Frauen porträtiert werden: ein 16jähriges Mädchen 'aus einem fernen Land', das bei einem Buchhändler arbeitet und sich abends mit seinen zehn Kanarienvögeln beschäftigt; eine Schneiderin; ein von zu Hause ausgerissenes, 'ausgeflipptes' junges Mädchen; eine Katechetin; eine Ministrantin; eine Klosettfrau (der hier vorliegende Text), eine unabhängige Geschäfsfrau; eine Konkubine; eine Hausfrau; eine ledige Mutter. Der 'Stellenbeschrieb' des 'Traumjobs' *(In post da nui)* erfolgt emotionslos und sehr naturalistisch. Die Wahrheit, wonach eine Gesellschaft so sauber ist wie die Menge an Abwässern, die

[173] Zur grösseren Glaubwürdigkeit, Autorität und Verbindlichkeit durch eine «glänzend konstruierte Fabel» (vs. [nur] Meinung des Autors) vgl. A.2.2.5. Ein Beispiel für einen «Problemkatalog» findet sich in A.2.2.4.a. Vgl. ausserdem auch C.1.2.

[174] *Ils miniers,* in: *Riccarda,* 1967.

[175] *La tschavera dil smaccacrappa,* in: *Verduras dalla notg,* 1976.

sie produziert[176], wird nirgends hinzugefügt. Es werden nur die 'Abwässer', die Arbeit, die halt auch jemand, 'keine Einheimische', erledigen muss, gezeigt, was doch eine ziemlich beschämende Zerknirschung beim Leser hervorrufen dürfte. Und ein gutes Beispiel für eine grenzüberschreitende sozialkritische Haltung in der bündnerromanischen Literatur ist der Text zweifelsohne.

In post da nui

Catinca ha cuida; ella sgrata e sgara las tualettas dalla staziun. Ella ei buca dil liug. Fuss ella dil liug, vess ella buca num Catinca. – Ins veva empermess ad ella – e Catinca spetga bia dallas tualettas dils umens e dallas femnas. Las finiastras ein ad ault e la femna che lavura cul schuom ed il piez drova ina scala. Dad ir siper scala va il tgau buca entuorn. Sil parsiel davos il veider mat fa l'aua caulda spema el zeiver. Il murtetsch ha tschitschau en l'aua ed ei ius afuns e sezuppa enamiez las floccas. Sin la clavella fuva el aunc steris e dirs sco corna. Catinca ha buca fatg liungas ed enten svidar in tec spért el vischi da plastic ei il murtetsch daventaus enina muflius e leischens sco mutschegna. La mesadad ensi dalla finiastra ei clara e dat ora sils binaris. Binaris e carrs da viafier empermettan. Enstagl morda Catinca sil slogn e tschaffa il murtetsch che daghira e fruscha sur la rudiala. Ils tacs e las tgigiadiras ein endinai ed ella tartogna l'entira surfatscha, schi da rudien ch'ella ha da schuffa da tscharner ils perruns. Catinca secrei da memia e cala agradgiu da schubergiar. Aschia vesan quels che han en la nebla – ed ella caveglia anetgamein il maun sil schegn.

Dil zeiver mellen da plastic sesaulza in fried recent da citrona e spért e peztga dil nas si. Catinca vegn aunc pli viva ed il murtetsch ed il schuom e las floccas fan rucli cul petsch vid las rudialas. Il veider daventa clars e la statura dalla femna reflectescha ella finiastra. Las conturas lain dar atras ed ils carrs cotschens dalla viafier tremblan sur sia membra. Il perrun tschancuna il pèz e dat entuorn veta ed il manevrader che metscha sil scalem sependa ad ella entuorn culiez. Quei umun cun bratscha e queissas da fier e ventrels ch'endridan. Il siu ha il greufli ed udess en in harem. – La cazzola che arda sur il pissuar ei dada

[176] Vgl. dazu Hugo LOETSCHER, *Abwässer*, 1963.

da finiastra ora e fa clar enamiez ils binaris. La glisch dalla tualetta e quella ordaviert bettan las caussas tut indentergliauter. Las colurs che fan spitachels tegnan silmeins si da frestg.

La schubergiadra dalla tualetta vesa senza far stem. Giu per via van las femnas cun tastgas a cumprar en. Lur pass ein mesirai ed ins schess ch'ellas hagien calau da semiar e da far poesias. Perencunter san ellas ils prezis ordadora e sehonan da pagar da memia.

Stellas dattan giu sil parsiel ed ils mieds dissolvents ell'aua caulda lomian la crusta. La substanza forza tacca e lavaga ils mauns dalla femna che unflan e fan mal. Catinca tegn sut e lava e schubregia da sum tocca dem. Verssamein vegn ella da scala giu viers il plaun. Ils quadrels da tiaracotga dil plantschiu ein cuts e dad ieli e tartignai da solas da gummi. Osum il pissuar stattan els giuaden e spondan aua e squetran ils empiens viers la preit dada si alv. La preit ei melnauna ed entiras cuderas semovan encunter il sifon. Zulprins e stumbels da cigarettas dattan vid la colur e caschunan tacs stgir-mellens che vegnan encunter sco ils spidetschs ed ils schlems.

Cul barschun dil moni liung che pren risguard dils mauns va Catinca sur las gaultas ticladas dil funs e dallas preits e mira meinsvart dallas varts ed urchegia. Il mustitg damogna buc. Ella pren las pellas che tempran la gnarva dil magun e blughegia siper las butschidas dalla commoditad davos l'escha da schlegn. La miarda ellas butschidas ed ils quadrels springi dil plantschiu levgeschan buca il malcuspir. Catinca less setener vid il pupi schuber da cumà. Mo la rolla ei dada giun plan ed ei vegnida tut muoscha el cantun. La femna mira ad ault e freda il suer da tieu dil deodorant.

Il mument ch'ella metscha vi en las tualettas dallas femnas dat Catinca encunter autras persunas. Ella ri in rir schenau sco la glieud che tschontscha in auter lungatg. La pli part dils dels untgescha la femna cul zeiver ed il barschun ed il murtetsch. Suadetsch ed ina fatscha calirada spuentan.

L'aua el zeiver ei vegnida freida e las floccas ein naven. Catinca va per aua schubra ed ina puorla sco ina cufla tempra il murtetsch che vegn loms e leischens e vul selischnar or da maun. Ella tegn el ferm denter la detta sco ils raps ch'ella rabetscha zera a casa.

Ein Traumjob

Catinca ist jemand; sie schrubbt und scheuert die Bahnhofstoiletten. Sie ist keine Einheimische. Wäre sie eine Einheimische, hiesse sie nicht Catinca. – Man hatte ihr Versprechungen gemacht – und Catinca setzt grosse Erwartungen in die Toiletten von Männern und Frauen. Die Fenster sind weit oben, und die Frau, die mit Schwamm und Lappen wirkt, braucht eine Leiter. Beim Hinaufsteigen wird ihr nicht schwindlig. Auf der Ablage hinter der matten Scheibe schäumt das heisse Wasser im Kübel. Das Hirschleder hat das Wasser eingesogen, ist in der Tiefe verschwunden und versteckt sich im Seifenwasser. Am Haken war es noch hart und steif wie Horn. Catinca hat nicht lange gefackelt, und als sie ein wenig Spiritus in den Plastikkübel goss, wurde das Leder schwammig und glitschig wie Rotze (Schnuder). Die obere Hälfte der Scheibe ist durchsichtig und geht auf die Geleise. Geleise und Eisenbahnwagen machen Versprechungen. Catinca aber beisst in ihren Kaugummi und ergreift das tropfnasse Lederstück und fährt damit über die Scheibe. Die Flecken und Fliegenschisse sind hartnäckig, und sie verschmiert die ganze Oberfläche so sehr, dass sie kaum die Perrons sieht. Dafür fühlt sich Catinca zu gut und hört mittendrin mit Putzen auf. So blicken die, die müssen, in den Nebel – und sie stemmt ihre Hand in die Seite.

Aus dem gelben Plastikkübel steigt ein scharfer Geruch von Zitrone und Spiritus auf und beisst in der Nase. Catinca wird noch wacher, und Hirschleder, Schwamm und Flocken räumen mit dem Schmutz an den Scheiben auf. Das Glas wird durchsichtig, und die Gestalt der Frau spiegelt sich im Fenster. Ihre Konturen sind durchlässig, und die roten Eisenbahnwaggons zittern auf ihren Gliedern. Das Perron durchtrennt ihr die Brust und umgreift ihre Taille, und der Rangierarbeiter, der aufspringt, hängt sich ihr an den Hals. Dieser Riese mit Armen und Schenkeln aus Eisen und geilen Waden. Der Ihrige hat den Krampf und gehörte in ein Harem. – Die Lampe, die über dem Pissoir brennt, ist zum Fenster hinausgefallen und leuchtet mitten unter den Gleisen. Das Licht in der Toilette und das Licht draussen werfen die Dinge völlig durcheinander. Das Farbengewirr hält einen zumindest munter.

Die Toilettenputzerin sieht die Dinge, ohne sie zu beachten. Frauen mit Einkaufstaschen gehen die Strasse hinunter. Ihre Schritte sind gemessen, und man würde meinen, sie hätten aufgehört zu träumen und

zu phantasieren ('far poesias'). Dafür kennen sie die Preise auswendig und sind verärgert, wenn sie zuviel bezahlen müssen.

Tropfen fallen auf das Fensterbrett, und die Lösungsmittel im heissen Wasser weichen die Kruste auf. Die beissende Substanz greift die Hände der Frau an, verunstaltet sie und lässt sie anschwellen und schmerzen. Catinca unterdrückt es und wäscht und reinigt von oben bis unten. Schwerfällig steigt sie von der Leiter. Die viereckigen Tonfliesen sind verschmiert und ölig und tragen Spuren von Gummisohlen. Am Pissoirrand stehen sie gebückt und lösen Wasser und spritzen ihren Harn gegen die weissgetünchte Wand. Die Wand ist gelblich, und ganze Striemen ziehen sich zum Siphon hin. Streichhölzer und Zigarettenstummel greifen die Farbe an und verursachen dunkelgelbe Flecken, die einen zum Brechen reizen wie Auswurf und Schleim.

Mit der Bürste mit dem langen Stiel, die Rücksicht nimmt auf die Hände, fährt Catinca über die sommersprossigen Wangen des Bodens und der Wände und blickt manchmal auf die Seite, und es würgt ('lupft') sie. Der Kaugummi hilft nicht. Sie nimmt die Pillen, die die Magennerven besänftigen, und kämpft mit dem Brechreiz an den Schüsseln hinter den verschliessbaren Türen. Der Dreck in den Schüsseln und die bespritzten Fliesen erleichtern nicht ihren Ekel. Catinca möchte sich am sauberen Klopapier halten. Aber die Rolle ist auf den Boden gefallen und liegt feucht in der Ecke. Die Frau blickt in die Höhe und riecht am Kiefernduft des Deodorant.

Wie sie sich in die Damentoiletten hinüberrettet, begegnet Catinca andern Personen. Sie lächelt scheu wie Menschen, die eine andere Sprache sprechen. Der grössere Teil von ihnen weicht der Frau mit dem Eimer und der Bürste und dem Lappen aus. Schweiss und ein erhitztes Gesicht stossen ab.

Das Wasser im Eimer ist kalt geworden, und der Schaum ist weg. Catinca holt frisches Wasser und ein schneeweisses Pulver, weicht das Hirschleder ein, das weich und glitschig wird und ihr aus der Hand gleiten will. Sie hält es fest zwischen den Fingern wie das Geld, das sie abends mit nach Hause schafft.

3.2.5. Stoff und Form – Tendenz und Poetisierung

«The artist is the creator of beautiful things.
To reveal art and conceal the artist is art's aim.»
(Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gry,* Preface)

Ist WILDES hedonistische Kunstauffassung auch nicht die alleingültige, mag man immerhin einräumen: besser so als umgekehrt. So hochgesteckte ästhetische Ziele sind ohne Anstrengung nicht zu erreichen, während das Gegenteil von selbst bei fehlender theoretischer Reflexion zustandekommt. Oftmals dürfte in der bündnerromanischen Literatur allein dieser Mangel[177] dafür verantwortlich sein, falls man etwa hinter dem Autor die Kunst suchen müsste. Auf eine geringe Ästhetisierung aus Rücksicht auf die intendierte Wirkung wurde bereits eingetreten (C.3.2.3.) Die Frage, «ob nicht die Tendenz, wenn sie über ein bestimmtes Mass hinausgeht, die Poetisierung unmöglich macht» (STEINECKE 1987: 113), beschäftigte auch die Jungdeutschen. Im grossen ganzen wird sie noch heute bejaht, nicht ohne zu differenzieren[178]. Heinrich HEINE jedenfalls distanzierte sich ab Mitte der dreissiger Jahre «zugunsten der Poesie wieder von der Tendenz» (ebd.), was ihm auch den Vorwurf einbrachte, reaktionär zu sein. In seiner dem *Atta Troll* 1846 hinzugefügten Vorrede vermerkt er deshalb, sein Versepos richte sich nicht grundsätzlich gegen politisches Engagement in der Literatur. «Lediglich gegen eine oberflächliche Tages- und Tugendschriftstellerei wende er sich, gegen eine Literatur, die ihre politisch-moralische Tendenz als

[177] Vgl. dazu auch das Kapitel zur Lyrik, insb. A.3.3.2.

[178] So äussert sich z. B. SANDER (1981: 40) zur Lyrik in der DDR nach 1945 wie folgt: «Politisches Engagement schliesst Lyrik als Kunst nicht unbedingt aus. Ob ein Dichter einem Subjekt der Politik folgt oder ihm widersteht, ist eine periphere Frage. Die eigene Art der Kunst wurzelt jenseits von Affirmation und Negation. Das Politische ist ihr ein Gegenstand neben anderen Gegenständen. Das politische Engagement wirft seine lähmenden Schatten erst, wenn ein Lyriker in einem Milieu lebt, das ihn über eine längere Zeit politisch herausfordert, dem er sich auch in Distanz nicht entziehen kann. Es entsteht dann eine Lyrik mit eindimensionalen Merkmalen. Da ein bestimmtes Milieu nur mit einer bestimmten Zahl von Wörtern politisch, ob in Zustimmung oder Ablehnung, getroffen werden kann, bewegt sich der Lyriker bald in einem Zirkel von Stereotypen. Das Wortmaterial der eindimensionalen Lyrik ist leicht verbraucht.»

Freibrief zur Vernachlässigung des künstlerischen Niveaus benützt» (SCHMIDT 1985, II: 79).

Die 'Vernachlässigung des künstlerischen Niveaus' in der bündnerromanischen (zeit- und gesellschaftskritischen) Prosa dürfte zu einem überwiegenden Teil auf das einseitige Interesse am Stoff bzw. an der Neuheit des Stoffes zurückzuführen sein. Modernität wird mit gut gleichgesetzt und allgemeinhin an thematischen Aspekten festgemacht, die formale Gestaltung ist in dieser Literatur häufig ein Stiefkind, in der zeit- und gesellschaftskritischen Prosa scheint man ihr zum Teil gar keine Aufmerksamkeit mehr zu schenken. Das kann soweit führen, dass die sich ergebende – statt gewollte – Form die Intention des Textes aufhebt. Sollte die Erzählerfigur in Silvio CAMENISCHS *La febra da sonda notg* Verständnis für die Sorgen heranwachsender Menschen zeigen wollen, gibt sie sich mittels narrativer Strategien dermassen distanziert und 'von oben herab', dass sie von Jugendlichen niemals als mit ihnen solidarisch akzeptiert werden kann[179]. Ist dieses Engagement noch in eine 'Geschichte verpackt', wird nun auch häufig eine Kurzprosa verwendet, die man vielleicht Skizze oder Notiz nennen könnte, um frei assoziierend über allerlei in der Welt nachzudenken[180]. Den Band *A l'ur dal di* von Clo Duri BEZZOLA (1984) kann man fast auf jeder beliebigen Seite aufschlagen, um auf diese Art zeitkritischer Kurzprosa zu stossen. Beispielsweise beginnt der Text mit der Überschrift *Killed the school* wie folgt:

> *Ultimamaing m'es darcheu gnü per mans il referat da Hans A. Pestalozzi, avant duos ons amo manader da l'Institut Gottlieb Duttweiler a Rüschlikon. Seis tema:* Il magister tanter manzögna e vardà.
>
> *Il buonder m'ha chatschà da gnir lasura co cha Pestalozzi scumparta quists pais sülla stadaira da la güstia, schabain ch'eu stuvess savair cha quist hom mai nun ha vuglü pasar seis pleds avant co tils tour in bocca. (Alch chi nu's cunfà brichafat cun ün bun pensar svizzer, uschigliö nu vessa'l survgni la pajad'in chül da la*

[179] Vgl. Exkurs Nr. 6.

[180] Zum Einbringen der Gedanken mittels Dialogtechnik vgl. Anna Pitschna GROB-GANZONI, Kap. C.1.2. S. 574 ff.

Migros chi nun es oter co ün bun concern svizzer...). (1984: 119)[181]

Die Reflexionen wurden durch das Ergreifen und Lesen des Vortrags ausgelöst und werden weitergesponnen:

Il böt da l'educaziun restarà quel, da pisserar cha'ls uffants chi'ns sun affidats dvaintan critics invers sai svessa (. . .). (120)[182]

Dann:

Sco magister dal s-chalin ot – ed in quella funcziun n'ha eu in prüma lingia dad accumplir il plan d'instrucziun – n'haja fat l'experienza chi'd es fich difficil da dvantar activ sül chomp pedagogic, schi's tratta da confruntar valuors eticas chi sun per mai d'importanza fundamentala cun quellas da meis scolars chi muossan in möd evidaint cha lur muond es ün oter (. . .). (120)[183]

Und zum Schluss:

Per tuornar pro'l referat da Hans A. Pestalozzi. Eu d'eira rivà a la pagina quatter. E pel mumaint vöglia restar là e'm tour il temp

[181] «Vor kurzem ist mir wieder das Referat von Hans A. Pestalozzi, vor zwei Jahren noch Leiter des Gottlieb-Duttweiler-Instituts in Rüschlikon, in die Hände gefallen. Sein Thema: *Der Lehrer zwischen Lüge und Wahrheit.* // Die Neugierde hat mich getrieben, daraufzukommen, wie Pestalozzi diese Gewichte auf der Waage der Gerechtigkeit verteilt, obwohl ich wissen müsste, dass dieser Mann seine Worte nie wägen wollte, bevor er sie in den Mund nahm. (Etwas, das gar nicht zu gutschweizerischem Denken passt, andernfalls hätte er nicht von der Migros, die nichts anderes ist als ein gutschweizerischer Konzern, den Tritt in den Hintern bekommen . . .)»

[182] «Ziel der Erziehung wird es bleiben, dafür zu sorgen, dass die uns anvertrauten Kinder sich selbst gegenüber kritisch werden (. . .).»

[183] «Als Lehrer an der Oberstufe – und in dieser Funktion muss ich in erster Linie den Lehrplan erfüllen – habe ich die Erfahrung gemacht, dass es sehr schwierig ist, pädagogisch aktiv zu werden, wenn es sich darum handelt, ethische Werte, die für mich von grundlegender Bedeutung sind, denjenigen meiner Schüler gegenüberzustellen, die ganz offensichtlich deren Zugehörigkeit zu einer anderen Welt verraten (. . .).»

per reflettar, impustüt in quists dis cha a Turich sclavezzan las vaidrinas illa Via da la staziun, (. . .). (122)[184]

Ist das nun – es soll zur Diskussion gestellt werden – eine Geschichte, eine Kolumne, eine Tagebuchnotiz, ein Leseprotokoll, ein Hausaufsatz, ein (Selbst-)Gespräch? Das Ich des Textes ist das Autor-Ich (der Autor ist Lehrer an der Oberstufe). Im Text mit dem Titel *Retuorn* ist der Autor soeben aus dem Engadin zurückgekehrt. Dann schreibt er u. a.:

Reguard ils autos am vegnan adimmaint duos chosas: la decleranza d'amur da Dumeng Secchi i'l Chardun dal gün: (. . .), e'l quader dal cuntschaint pittur viennais Friedensreich Hundertwasser cun sia spirala chi travuonda tuot ils autos chi passan üna cruschada. (59)[185]

Oder:

Els inclegian ils Inglais chi s'han laschats inchantar talmaing da las nozzas da Prinz Charles e Lady Diana. (60)[186]

Oder:

Her dimena, cun leger la sintesa dad Erich Fromm tanter las teorias da Freud e Marx, stöglia esser indurmanzà. (60)[187]

Der Text enthält Gedanken(fetzen) über den Autoverkehr, Gartenbau, Adel und Volk, FREUD und MARX, aufgehängt an authentischem

[184] «Um zum Referat von Hans A. Pestalozzi zurückzukehren. Ich war auf Seite vier angelangt. Und im Moment will ich da bleiben und mir Zeit zum Überlegen nehmen, insbesondere in diesen Tagen, da in Zürich Schaufenster zersplittern an der Bahnhofstrasse, (. . .).»

[185] «Betreffend Autos fallen mir zwei Dinge ein: Die Liebeserklärung von Dumeng Secchi in der Juninummer des Chardun: (. . .), und das Bild des bekannten Wiener Malers Friedensreich Hundertwasser mit seiner Spirale, die alle Autos auf einer Kreuzung verschlingt.»

[186] «Sie (scil. die Freunde und Nachbarn) verstehen die Engländer, die so entzückt waren ob der Hochzeit von Prinz Charles und Lady Diana.»

[187] «Gestern also, bei der Lektüre der Synthese von Erich Fromm zwischen den Theorien von Freud und Marx, muss ich eingeschlafen sein.»

Geschehen, wohl genauso erlebt vom Autor-Ich. In einem weiteren Text (68) legt die Gattin des Autors, eine Deutsche (stimmt!), ihm das Formular für die eidgenössische Volkszählung vor und verweist auf die darin enthaltene Definition von 'Muttersprache' als 'Sprache, die man am besten beherrscht und in der man denkt' (stimmt ebenfalls!). Das sind alles berechtigte Fragestellungen, zweifelsohne, und neu in der bündnerromanischen Literatur sind sie auch, nur eines scheint zu fehlen: die Transformation vom Leben zur Kunst. Hugo LOETSCHER äussert sich in seiner Münchner Poetikvorlesung (1988) zur Entstehung seiner *Abwässer* (1963). Zuerst habe er «einen Inspektor und seine Perspektive und eine Abwässer-Welt» gehabt. «Das ist zwar eine brauchbare Gutachter-Situation, aber noch keine narrative» (1988: 35). Und Peter BICHSEL (1982): es gehe dem Autor «nicht einfach um Inhalt, sondern um die Reflexion, um das Erzählen und um die Methode des Erzählens» (78). Ferner: «Wir erkennen die Geschichten nicht an ihrem Inhalt, sondern an ihrer literarischen Tradition. Die Geschichten sind nur deshalb Geschichten, weil sie uns an Geschichten erinnern. Alles, was uns nicht an Geschichten erinnert, erkennen wir nur als Ereignis. Dabei ist es eine Aufgabe der Literatur, immer mehr und mehr Ereignisse in die Literatur einzubringen, immer mehr Ereignisse als Geschichten erkennbar zu machen. (. . .) / Das scheint mir eine wesentliche Aufgabe der Literatur zu sein: dafür zu sorgen, dass wir nicht nur **die** Geschichte, sondern auch die **Geschichten** erkennen können. Es geht nicht einfach nur um das Erkennen von Realität, es geht darum, die Realitäten in eine humane Tradition einzubringen, in die Tradition des Erzählens» (82 f.). Die Sorge ist die, dass bei Wiedergabe eines (blossen) Ereignisses statt einer Geschichte die intendierte Wirkung verpufft. Wen kümmert's, was ein Autor denkt, wenn er es so sagt, wie es jeder sagen könnte? Wahrscheinlich geht das beim einen Ohr hinein und beim andern Ohr hinaus, ohne Spuren zu hinterlassen, und zwar weil die vorliegende Prosa beim Leser keine schöpferischen Kräfte mobilisiert. Auch sie ist «bequemste Mitteilung, die sich nicht um Darstellung bemüht». Diese Aussage bezieht LOETSCHER (1988: 134) auf die Feststellung: «Der Satz, 'er bemerkt ironisch', ist für ihn kein künstlerischer Satz, (. . .). Wenn man bei unserem Autor liest: 'Er sagte mit trauriger Stimme', dürfte ihm dies im Grunde nicht genügen; literarisch würde der Satz erst, wenn die Traurigkeit dargestellt wird, so dass der Leser auf das Wort 'traurig' kommt, ohne dass er es im Text selber findet» (ebd.). Sobald der Leser

auf etwas kommen muss, ohne dass es im Text steht, vollzieht er den schöpferischen Akt nach, und Leser, die mitdenken, dürften doch vor allem für zeit- und gesellschaftskritische Prosa ein begehrtes Publikum darstellen.

Dass nicht alle Kritik im 'Massstab 1:1' erfolgt, soll eine Satire aus *A l'ur dal di* von Clo Duri BEZZOLA (1984: 23–25) illustrieren[188]. Zwar ist es auch «die Krux der Satire, dass sie auf etwas hinweist, das ausserhalb von ihr liegt. Damit begibt sie sich in eine fatale Abhängigkeit. Um verstanden zu werden, kann sie sich in einem Mass auf das Mitgemeinte ausrichten, dass sie sich selber mit ihren allzu deutlichen Anspielungen um das Indirekte des Vorhabens bringt und damit um das Doppelsinnige des Spiels» (LÖTSCHER 1988: 68 f.)[189]. Sehr doppelsinnig ist das Spiel im folgenden Text nicht[190], aber es ist ein Spiel, und die darin enthaltene Komik schafft für Eingeweihte Vergnügen und vermag Gemeinsamkeiten zwischen Autor und Leser herzustellen, die sich bei den oben besprochenen Textbeispielen wohl nicht recht einstellen wollen. Ausserdem leitet der 1984 publizierte Text über zur Zukunftsgeschichte, denn dass in der Schweiz selbst harmlose Abonnenten der satirischen Zeitschrift *Chardun* vor Überwachung nicht sicher sein konnten, war damals noch nicht allgemein bekannt. Eine schöne Gelegenheit also, das Kapitel, das von der Vergangenheit ausgeht, um von der Gegenwart zu reden, abzuschliessen.

Pajà da l'ost

Be nu'm gnir uoss'eir amo cun da quistas! Il Chardun . . . pajà da l'ost? Est nar? Dals commu . . .! Chi t'ha dat sü simlas burlas?

Aha, daspö la tscherna da Tschernenko. Uschè! Psst . . . be da bassin. Il Siaiei american ha para installà pideras pro tuot ils abunents

[188] Auf ein zweites mögliches Beispiel sei verwiesen mit der Parabel *La scossa* (Die Herde) von Rut PLOUDA; in: LITTERATURA 9, 1986: 48.

[189] LÖTSCHER fährt dann weiter: «Die satirische Absicht oder die Ironie muss vielmehr so angelegt sein, dass das Ausserhalb-Liegende zwar mitgemeint wird, dass es aber im buchstäblichen Sinne nur als Anspiel zur Anspielung dient.» Weiter unten ein MUSIL-Zitat: «Ironie ist: einen Klerikalen so darstellen, dass neben ihm ein Bolschewik getroffen ist.»

[190] Sätze im Stil «er bemerkt ironisch» sind nicht selten.

dal Chardun. Quellas spisgiaintan constantamaing il computer central illa Chasa grischa a Cuoira cun infuormaziuns. Perquai ha Otto Largiadèr chattà pür uossa la vaira satisfacziun in seis manster, uossa ch'el po a la fin lavurar di e not e nu vain plü sdruaglià dal svagliarin pür a las 5.40 la bunura. (Tages-Anzeiger, Magazin dals 12 mai 1984.)

(. . .)

E chi ha s-chadagnà tuot la lavina? Tuornain pro'ls fats. Cun preschantar il preventiv pel plan quinquennal ha il minister da finanzas, Bancrototsch, rendü attent als commembers dal politbüro chi saja ur'e temp dad augmentar las subvenziuns per la revista 'Chardunska Gazeta', siond ch'ella derasa l'idea dal communissem mundial eir in regiuns tuottafat giò d'via.

El propuona perquai ün augmaint annual da 530 rubels per mincha collavuratur e lapro amo las seguaintas cunvegnas:

– al schef redactur, Schakunin Guidonow, cull'età da pensiun üna datscha sülla peninsla Krim cun vista sül Mar nair e'l dret d'üna columna mensila aint il organ uffizial Iswestija.

– A la chaschiera, Ernestia Mayerowa, üna garanzia da deficit per vita düranta da la revista 'Chardunska Gazeta'.

– Ad Armonjak Plantowskij, per mincha artichel subversiv ün import supplementar chi's drizza seguond l'indegnaziun dal pövel e'l dan chaschunà al chapitalissem. S'inclegia cha'l schef ideolog Suslow survain per la paja la pussibiltà da passantar las vacanzas d'inviern in Engiadina e's chattar cun aPa incognito sülla loipa tanter Russena e Sur En.

– A Nicolai Bischow l'impromischiun da furnir dschemberins giuvens da la Tundra per rimplazzar quels chi van pro no a ballins. N. B. s'ha pudü atschertar sül lö cha lur aguoglias cotschnas sun bler plü resistentas.

– A Gricor Faletschinski sco recumpensa per seis cumbat cunter la lingia d'ota tensiun, la garanzia al cumün da Sent per ün attach direct vi dal condot da gas mineral Sibiria–Valsuot. Pssst . . . nu dir ad ingün!

– Ad Irmiaskota e Dinastroja, la pussibiltà da's partecipar ad ün svoul lunar sco prümas mamuschkas rumantschas.

– A Romediew Reinaltrenko – sco unic in Russia – dudesch meters quadrat possess privat in ün üert d'üna colchosa sper la chapitala.

El dess pisserar cun günaivers, gibus e gianellas d'agl cha'ls regents attempats dal Creml restan inavant da buna sandà.

– A Jiri Klaingutskij ils drets da fabrichar e manar üna fabrica per bastuns da skis sün basa privata.

– A Nikita Giseplinski, 120 rubels implü, per mincha plazza ch'el procura ad ün agent dal Kagebe in territori rumantsch.

– A Ion Nuotclajew la bainvuglientscha sensaziunala da publichar sias istorgias in lingua russa, adonta cha l'autur scriva quai ch'el pensa.

Eir meis nom figürescha aint il preventiv, e'l Sowjet superiur am fa ün'offerta lusingianta, ma attenziun, las pideras, pssst . . . tascha chamön. Crajast ch'eu vöglia il Siaiei al culöz. Per hoz dimena, invlidain ils rubels, So long. *Clay D.*

Vom Osten bezahlt

Jetzt kommt mir nur noch mit dem! Der Chardun ('Distel', kritische, alternative Zeitschrift; L. W.) *. . . vom Osten bezahlt? Bist du verrückt? Von den Kommu . . .! Wer hat dir solche Spässe erzählt?*

Aha, seit der Wahl von Tschernenko. So! Pssst . . . nur leise. Der amerikanische Siaiei hat scheint's Wanzen ('pideras', hier Lehnbedeutung; L. W.) *installiert bei allen Abonnenten des Chardun. Diese speisen ständig den zentralen Computer in der Chasa grischa* (Sitz der Lia Rumantscha; L. W.) *in Chur mit Informationen. Deswegen hat Otto Largiadèr erst jetzt die echte Befridigung in seinem Beruf gefunden, jetzt, da er endlich Tag und Nacht arbeiten darf und nicht erst frühmorgens um 5.40 vom Wecker geweckt wird.* (Tages-Anzeiger, Magazin vom 12. Mai 1984.)

(. . .)

Und wer hat die ganze Lawine entfesselt? Kehren wir zu den Tatsachen zurück. Bei Unterbreitung des Budgets für den Fünfjahresplan hat der Finanzminister, Bancrototsch, die Mitglieder des Politbüros darauf aufmerksam gemacht, dass es höchste Zeit sei, die Subventionen für die Zeitschrift 'Chardunska Gazeta' zu erhöhen, verbreite sie doch das Gedankengut des Kommunismus sogar in den entlegensten Gebieten.

Er schlägt daher eine jährliche Erhöhung von 530 Rubel pro Mitarbeiter vor, ausserdem die folgenden Vereinbarungen:

– Dem Chefredaktor, Schakunin Guidonow (= Jacques Guidon; L. W.), *beim Eintritt ins Pensionsalter eine Datscha mit Blick auf das*

Schwarze Meer auf der Halbinsel Krim und das Recht auf eine monatliche Kolumne im offiziellen Organ Iswestija.

– *Der Kassiererin, Ernestja Mayerowa* (= Ernesta Mayer; L. W.), *eine lebenslängliche Defizitgarantie für die 'Chardunska Gazeta'.*

– *Armonjak Plantowskij* (= Armon Planta; L. W., vgl. Exkurs Nr. 5) *erhält für jeden subversiven Artikel eine zusätzliche Summe, deren Höhe sich nach der Entrüstung des Volkes und dem dem Kapitalismus zugefügten Schaden bemisst. Selbstverständlich soll dafür der Chefideologe Suslow die Möglichkeit erhalten, die Winterferien im Engadin zu verbringen und sich mit aPa* (so zeichnete Planta in der Presse; L. W.) *inkognito auf der Loipe zwischen Russena und Sur En zu treffen.*

– *Nicolai Bischow* (= Nicolin Bischoff; L. W.) *wird die Lieferung von jungen Arven aus der Tundra zugesichert, um diejenigen zu ersetzen, die bei uns zugrunde gehen. N. B. konnte sich an Ort davon überzeugen, dass deren rote Nadeln viel resistenter sind.*

– *Grigor Faletschinski* (= Rico Falett; L. W.) *erhält als Entschädigung für seinen Kampf gegen die Hochspannungsleitung die Zusicherung für die Gemeinde Sent für einen direkten Anschluss an die Erdgasleitung Sibirien–Valsuot. Pssst . . . nicht weitersagen!*

– *Irmiaskota und Dinastroja* (zeichnen im 'Chardun' mit 'Irma' bzw. 'Dina'; L. W.) *erhalten die Möglichkeit, als erste romanische Mamuschkas an einem Flug zum Mond teilnehmen zu dürfen.*

– *Romediew Reinaltrenko* (= Romedi Reinalter; L. W.) *erhält – als einziger in Russland – zwölf Quadratmeter Privatbesitz im Garten einer Kolchose in der Nähe der Hauptstadt. Er soll für (den Anbau von) Wacholder, Kohl und Knoblauch besorgt sein, damit die betagten Herrscher im Kreml weiterhin bei guter Gesundheit bleiben.*

– *Jiri Klaingutskij* (= Göri Klainguti; L. W.) *erhält das Recht, auf privater Basis eine Fabrik für Skistöcke zu errichten und zu führen* ('Bastuns da skis' ist eine Erzählung von Klainguti; L. W.).

– *Nikita Giseplinski* (= Domenic Gisep; L. W.) *erhält 120 zusätzliche Rubel für jede Stelle, die er einem Kagebe-Agenten auf romanischem Territorium verschafft* (Gisep stellte eine Liste der im Engadin angebotenen Arbeitsplätze für den 'Chardun' zusammen; L. W.).

– *Ion Nuotclajew* (= Jon Nuotclà; L. W.) *geniesst das aufsehenerregende Wohlwollen, seine Geschichten in russischer Sprache veröffentlichen zu dürfen, obwohl der Autor schreibt, was er denkt.*

Auch mein Name kommt im Budget vor, und der Oberste Sowjet macht mir ein schmeichelhaftes Angebot, doch aufgepasst, die Wanzen, pssst . . . sei still. Glaubst du, ich wolle den Siaiei am Hals haben. Für heute also, vergessen wir die Rubel. So long. *Clay D.*

Exkurs Nr. 4: Soziale Kontrolle und Identität. Ein Plädoyer für das Recht des Sonderlings?

Flurin DARMS: *Ils dus Camartins.* In: Ders. 1985: 25–33.

Ils dus Camartins

Inhaltsangabe:
Nachdem die beiden Brüder Camartin ihren Esel vor dem Gasthaus angebunden haben, trinken sie in einer Ecke der Gaststube schweigend einen halben Liter Wein. Am runden Tisch unterhalten sich etwelche Gäste, der Wirt und die Serviertochter lautstark über Politik. Wiederum schweigend begeben sich die Brüder Camartin nach Hause – seit dem Tod der Mutter vor 22 Jahren leben sie allein –, und schweigend sitzen sie noch eine Weile zusammen. Fidel Camartin ertappt sich bei einem Selbstgespräch, Gion Martin hängt seinen Gedanken nach. Beide erinnern sie sich einer verpassten Jugendliebe.

Els han in asen. Gia quei ei motiv avunda da scriver zatgei sur dad els. Pertgei asens ein animals che ein ualti scars en nossa tiara, schebein ch'ella ei muntagnarda e schebein pleina vias teissas, stretgas e carpusas. Tuttina ein els aschi scars ch'igl ei pils affons en nossas vischnauncas mintga ga in entir teater, sche zatgi va cun in asen tras il vitg. Aunc avon vegn onns era ei aschia ina fiasta, sch'il miedi vegneva duas ni treis gadas ad onn cun in auto el vitg. Mo oz essan nus aschi s'endisai vid ils autos, che mo aunc ils asens san far impressiun a nus. Ins savess scriver surlunder ina liunga e fetg interessanta historia da nossa cultura moderna, mo basta, – jeu viel buca descriver igl asen, mobein ils dus Camartins.

Pia, ils dus Camartins han in asen. Esser possessur d'in asen, quei ei tier nus gia enzenna avunda, che quei tal ni quels tals stoppien esser

en ina moda ni l'autra era en auters risguards glieud originala, quei vul gir dad atgna pasta, che vivan suenter lur agen tgau, suenter lur agen saun giudezi e sefutran da quella idea ch'ei secasada tier nus, che mintgin stoppi viver tale quale sco siu vischin, posseder tale quale il medem sco lez, levar exact allas medemas uras sco lez, batter la faultsch exact allas medemas uras sco lez, magliar tale quale il medem sco lez, ils medems macaruns ord la medema fabrica e gie buca bizochels ni tagliarins fatgs sez e sch'el vess aunc pli bugen quels ch'ils macaruns da fabrica. Mo na, ei sto esser tale quale il medem sco il vischin fa, ins sto cantar tuts la medema canzun, schiglioc dat ei gie buca harmonia. Mo aschia sa ei lu era tgunsch daventar ch'in entir vitg conta – schebein en cumpleina harmonia – mo tuttina adina mo la canzun i-a, la canzun digl asen, senza posseder egl entir vitg era mo in dretg asen, quei vul gir, in asen da quater combas. Persuenter possedan ei magari beinenqual auter asen, silmeins in asen grond che dat mintgamai en il tun als asens pigns per lur canzun monotona.

Mo jeu sundel puspei sviaus cun miu concept. Jeu viel buca descriver igl asen ed era buc ils asens en plural, jeu viel descriver ils dus Camartins, dus che han la curascha da posseder in asen en nuegl per buca sezs esser ils asens. Pilver, ei drova in bien ton curascha d'astgar ver in asen tier nus. Haver in asen? Ins sto gie seturpegiar avon la glieud, ed ei muossan gie cul det sin ins, e sch'ils asens vessen detta, mussassen perfin ils asens cul det sin ins. Na, na, surtut buc in asen, pli bugen haver in cavagl en nuegl che fa nuot e far sez igl asen e purtar la carga si cuolm e giu ni silmeins far trer ina vacca ch'ella dat otg gis buca latg, ni ina mugia ch'ella ni crescha ni tegn vadi pli.

Mo ussa tier ils dus Camartins. Jeu entscheivel aunc inagada.

Ils dus Camartins han in asen. Ils dus Camartins han rentau lur asen avon l'ustria dil 'Péz ner' vid la seiv dil curtgin.

(. . .)

Mo lu quescha el e sco en siemi va el vi tier il nuegl e dat ina egliada sur igl esch en. Ed el vesa, co enzatgei semuenta entadem nuegl el stgir ed el vesa dus puncts che tarlischan el stgir ed ein drizzai sin el, ils egls digl asen che ha enconuschiu siu patrun. E Gion Martin Camartin marmugna puspei zatgei en sia barba, ferma igl esch dil nuegl, sevolva e va da scala si, e cun ir da scala si marmugna el aunc adina

zatgei ed ei tuna sco: '. . . asen . . .', ed ins sa buc eis ei tun da reproscha ni buc e tgi ch'el manegia, ils politichers, ni Fidel, ni sesez, ni manegia el il ver asen sin pantun entadem nuegl?

Ed el siara igl esch-casa e va a runond ils peis da scala-combra si, ed ils scalems ein vegls e sgaran sut il pass grev muntagnard.

Lu eis ei puspei ruasseivel en casa dils Camartins, e sur il vitg muntagnard glischan las steilas ed il vent va tras ils suitgers e scutina en las frastgas, e sia canzun ei misteriusa e conta d'amur e carezia, la canzun da veta e mort, da nescher e murir. Ed amur e carezia ei tut, ei il glischar dallas steilas, ein ils nibels che giran e fan da pigliar, ei il scutinar dil vent, ei l'odur dil suitger, ei l'entira cuntrada ed ei l'entira notg en siu manti stgir, amur e carezia ei il misteri da tut quella veta palpitonta, ei il misteri era da nossa tiara muntagnarda, da nossa glieud luvrusa, strapazzada, e sch'ella para aunc aschi dira e criua, amur e carezia ei il misteri era da lur esser, ei il misteri era dils dus Camartins.

Die beiden Camartins

Sie haben einen Esel. Schon das ist Grund genug, etwas über sie zu schreiben. Denn Esel sind hierzulande ziemlich seltene Tiere, obwohl es bei uns gebirgig ist und voll abschüssiger, enger und steiniger Wege. Dennoch sind sie so selten, dass es für die Kinder in unserer Gegend jedes Mal ein Gaudi bedeutet, wenn einer mit einem Esel durchs Dorf geht. Noch vor zwanzig Jahren war es so ein Fest, wenn der Arzt zwei- oder dreimal im Jahr mit dem Auto ins Dorf kam. Aber heute sind wir dermassen an Autos gewöhnt, dass nur noch Esel uns beeindrucken können. Man könnte darüber eine lange und hochinteressante Geschichte über die moderne Kultur schreiben, doch genug davon – ich will nicht den Esel beschreiben, sondern die beiden Camartins.

Also, die beiden Camartins haben einen Esel. Besitzer eines Esels zu sein, das ist bei uns schon Zeichen genug, dass der Betreffende oder die Betreffenden auch in anderer Hinsicht auf die eine oder andere Weise originelle Leute sein müssen, Leute von eigenem Schrot und Korn, welche nach ihrem eigenen Kopf leben, nach dem eigenen gesunden Menschenverstand, die sich nicht um die bei uns eingebürgerte Idee kümmern, ein jeder müsse genau gleich leben wie sein Nachbar, genau dasselbe haben wie er, um dieselbe Zeit aufstehen wie er, die Sense

gleichzeitig dengeln, dasselbe essen, dieselben Teigwaren aus derselben Fabrik und ja nicht hausgemachte Pizochels oder Nudeln, auch wenn er die noch so lieber hätte als die Makkaroni aus der Fabrik. Aber nein, es muss haargenau das gleiche sein wie beim Nachbarn, es müssen alle das gleiche Lied singen, sonst gibt es eben keine Harmonie. Aber so kann es auch leicht geschehen, dass ein ganzes Dorf – obwohl in vollkommener Harmonie – immer nur das I-A-Lied singt, das Eselslied, ohne auch nur einen einzigen richtigen Esel zu besitzen, das soll heissen, einen Esel mit vier Beinen. Dafür haben sie vielleicht manch einen andern Esel, zumindest einen grossen Esel, der den kleinen Eseln den Ton zu ihrem eintönigen Lied angibt.

Aber ich bin schon wieder von meinem Thema abgeschweift. Ich will nicht den Esel beschreiben und auch nicht die Esel in der Mehrzahl, ich will die beiden Camartins bechreiben, zwei, die den Mut haben, einen Esel zu besitzen, um nicht selbst Esel zu sein. Fürwahr, es braucht ein gehöriges Qantum Mut, bei uns einen Esel zu halten. Einen Esel halten? Man muss sich ja schämen vor den Leuten, sie zeigen ja mit dem Finger auf einen, und wenn die Esel Finger hätten, zeigten gar die Esel mit dem Finger auf einen. Nein, nein, nur keinen Esel, lieber ein Ross im Stall, das nichts tut, und selbst den Esel spielen und die Bürde den Berg hinauf- und hinuntertragen oder zumindest eine Kuh einspannen, dass sie acht Tage keine Milch mehr gibt, oder ein Rind, das dann weder wachsen noch ein Kalb austragen kann.

Aber jetzt zu den beiden Camartins. Ich beginne noch einmal.

Die beiden Camartins haben einen Esel. Die beiden Camartins haben ihren Esel vor dem Gasthaus 'Péz ner' am Gartenzaun festgebunden.

(. . .)

Aber dann schweigt er, und wie im Traum geht er zum Stall und wirft einen Blick zur Tür hinein. Und er sieht, wie sich zuhinterst im Stall etwas im Dunkeln regt, und er sieht zwei Punkte, die im Dunkeln leuchten und auf ihn gerichtet sind, die Augen des Esels, der seinen Meister erkannt hat. Und Gion Martin Camartin murmelt wieder etwas in den Bart hinein, schliesst die Stalltüre, macht kehrt und steigt die Treppe hinauf und murmelt dabei immer noch etwas, das klingt wie: '. . . Esel . . .', und man weiss nicht, ob es ein Vorwurf ist oder nicht und

wen er meint, ob die Politiker oder Fidel oder sich selbst, oder meint er den richtigen Esel auf der Brücke zuhinterst im Stall?

Und er schliesst die Haustür und geht, die Füsse nachschleppend, die Treppe zur Kammer hinauf, und die Stufen sind alt und knarren unter dem schweren Berglertritt.

Dann ist es wieder still im Hause der Camartins, und über dem Bergdorf leuchten die Sterne und der Wind weht durch die Holunderbäume und flüstert in den Zweigen. Sein Lied ist geheimnisvoll und handelt von Liebe und Zuneigung, das Lied von Leben und Tod, vom Werden und Vergehen. Und Liebe und Zuneigung ist alles, ist das Leuchten der Sterne, sind die Wolken, die umherschweifen und 'Fang mich' spielen, ist das Flüstern des Windes, ist der Duft des Holunders, ist die ganze Landschaft und ist die ganze Nacht in ihrem dunklen Mantel, Liebe und Zuneigung ist das Geheimnis all jenes pulsierenden Lebens, ist das Geheimnis auch von unserem Bergland, von unseren fleissigen, abgearbeiteten Menschen, scheinen sie auch noch so hart und gefühllos, Liebe und Zuneigung ist das Geheimnis auch ihres Daseins, ist das Geheimnis auch der beiden Camartins.

Es wird nicht gesagt, aus welchen Gründen den beiden Brüdern eine Liebeserfüllung versagt geblieben ist, im Falle von Gion Martin dürfte der Umstand, dass das Mädchen eine Fremde (Tessinerin) war, eine Rolle spielen. Mit dem Trotz gegen Vorschriften durch das Kollektiv jedenfalls muss die Eselhaltung zusammenhängen. «Und wie die Rekrutenschule zu Ende ist, kehrt er nach Casons zurück und ist der Gion Martin Camartin, der es wagt, einen Esel im Stall zu haben, und der es zulässt, dass die Leute mit dem Finger auf ihn zeigen, der aber nicht den Mut gehabt hat, einem Mädchen einen Kuss zu geben» (31). Das hört sich fast an, als ob die Eselhaltung des grösseren Mutes bedürfte als die 'Kleinigkeit', ein Mädchen zu küssen, doch merkt man bald, dass es sich umgekehrt verhält. Ist auch das Tun und Lassen des Individuums durch die Gemeinschaft strengstens geregelt, so gibt es offenbar Abweichungen, die – allerdings mit gewissen Sanktionen verbunden – toleriert werden, und solche, die es nicht werden. Die Camartins halten sich einen Esel, «um nicht selbst Esel zu sein» (26), womit das Gros der andern tituliert ist, und obwohl der Erzähler beteuert, er wolle nicht den Esel oder die 'Esel' beschreiben, gibt er zu erkennen, dass es ihm genau

darum geht. Die 'Esel' tun alle genau dasselbe und singen 'in vollkommener Harmonie' alle dasselbe Lied. Dieses Identifikationsangebot übernehmen die Brüder Camartin nicht, sie veräussern es, indem sie im Stall haben, was die andern sind. So scheinen sie sich von den andern auch durch gewisse andere Äusserlichkeiten zu unterscheiden. Vielleicht dengeln sie nicht zur gleichen Stunde wie der Nachbar, vielleicht essen sie nicht dieselben Makkaroni, und statt in Harmonie zu singen, schweigen sie in Harmonie. (29: «Sie sind immer der gleichen Ansicht gewesen und bedürfen deshalb nicht vieler Worte.») In einem wesentlichen Punkt aber erweisen die beiden Brüder dem Zeichen für ihre 'Originalität' keine Ehre. Wo es um das einzige geht, das zählt, um Liebe, leben sie nicht nach dem 'eigenen Kopf', hier folgen sie dem bereitgestellten Identifikationsmuster. Gion Martin ist nach etwa 30 Jahren immer noch verliebt, das «wie ein echter Bergler, und niemand soll etwas wissen und niemand weiss etwas» (31). Ebenso geheim scheint Fidel seine Liebe gehalten zu haben (30), so dass der Erzähler 'Liebe und Zuneigung' (rom. 'amur e carezia' = synonyme Doppelformel) schlechthin ein Geheimnis nennt (33) und anscheinend keiner den 'Esel' in sich selbst gänzlich nach aussen verlegen kann, man daher nicht weiss, wen Gion Martin meint, wenn er 'Esel' sagt (32). Bis zu welchem Grad also sind die Camartins keine 'Esel', von welchem Punkt an sind sie es auch? Wieviel an Individualität vermögen sie gegen die Gemeinschaft zu behaupten?

Wenn 'Liebe und Zuneigung' als Geheimnis ('misteri') bezeichnet werden, kann das durchaus im Sinne von 'Misterium' vestanden werden, andere Texte desselben Autors lehren uns aber, dass der Liebe immer auch etwas Verborgenes, Heimliches anhaftet. Erinnert sei an den *Sommer der Füchsin* (vgl. A.2.1.4.a.), wo einer hinter dem Postschalter steht und von dieser Position aus eine Spur vom Heimlichen und Verborgenen der Dorfgenossen mitbekommt, d. h. von ihren 'Wünschen und Hoffnungen' und 'geheimen Liebschaften' *(Raquintaziuns II,* 1986: 33; *Der Sommer der Füchsin*, 1987: 96). Auch in dieser Erzählung kommen zwei ledige Brüder vor, in deren Haus wegen des italienischen Dienstmädchens sich ein Gewitter entlädt. Was im Heimlichen und Verborgenen geschieht, interessiert nicht nur den Jungen hinter dem Schalter. Bei einer Feuerwehrübung wird das Feuer ausgerechnet in der Kammer der Italienerin vermutet und die Leiter an ihre Fenster gestellt. Damit übernimmt die Feuerwehr die Aufgabe der sozialen Kontrolle, kon-

trolliert wird die Einhaltung der Norm des Kollektivs. Der einzelne kann sich scheinbar einen gewissen Freiraum gegen diese rigorose Normsetzung schaffen, indem er Übertretungen gut kaschiert, was bedingt, dass er schweigen kann. Ist ein Kaschieren nicht (mehr) möglich, bleibt nur der Verzicht, und über dabei erlittene Verletzungen bzw. die Trauer über den Verlust hat man ebenfalls zu schweigen, nicht aufzubegehren. Ein Recht auf Geheimhaltung der Gefühlswelt wird von der Gemeinschaft nicht nur zugelassen, sondern wiederum zur Norm erhoben. So schweigt Gion Martin 'wie ein echter Bergler', und nicht einmal die beiden Brüder, die sich so gut verstehen, dass sie immer gleicher Meinung sind, vertrauen sich an, was sie schmerzt. Im *Sommer der Füchsin* erteilt der alte Dorflehrer die Lektion, wie ein Bergler zu sein hat: 'hart und verschlossen':

«Nuot va tier enzatgei als auters, e nus cartein da saver purtar tut persuls e sulets nos quitaus, nos fastedis, nossas grevezias, nossas amurs. Secret sto ei star, e negin ha il dretg da mirar en nies cor ed en quei che fatschenta nus e revoltescha nus. Sco quel da Schluein ch'ei vegnius lezza ga alla staziun da Glion per ir ora Sagogn. In bigliet stoppi el ver, ha'l getg al caustaziun. In bigliet? Gie, nua ch'el vegli lu ir? Gliez mondi tier nuot al caustaziun, ha'l dau per risposta e priu e pagau in bigliet tochen Cuera ed anavos per ch'il caustaziun sappi buca nua ch'el mondi.

Vesas, aschia essan nus. Aschia essan nus tuts. Serrai entochen el funs da nies esser e negin dei saver enzatgei da quei che muenta nies cor e n oss'olma» (1986: 45)[191].

In der Erzählung *Sut il Pinut (Unter dem Pinut;* in: Darms 1986, dt. 1987), wo die Ehe als Keimzelle der Gemeinschaft dargestellt wird,

[191] «Nichts geht die andern etwas an, und wir glauben, unsere Sorgen, unseren Verdruss, unsere Nöte, unsere Liebe ganz allein tragen zu können. Geheim muss es bleiben, und niemand hat das Recht, in unser Herz zu schauen und in das, was uns beschäftigt und in uns aufbegehrt. Wie der von Schluein, der damals in Ilanz an den Bahnhof gekommen ist, um nach Sagens zu fahren. Eine Fahrkarte müsse er haben, hat er zum Bahnhofvorstand gesagt. Eine Fahrkarte? Ja, wo er denn hinwolle? Das gehe den Bahnhofvorstand nichts an, hat er zur Antwort gegeben und eine Fahrkarte nach Chur und zurück gelöst und bezahlt, damit der Bahnhofvorstand nicht merkte, wohin er fuhr.
Siehst du, so sind wir. So sind wir alle. Verschlossen bis auf den Grund unseres Wesens, und niemand soll etwas darüber wissen, was unser Herz und unsere Seele bewegt» (1987: 108).

heisst es: «es geht nicht alle an, was zwei Eheleute zusammen zu besprechen haben» (88/7). Das ist an sich wahr, das Gespräch der beiden jedoch, auf welches sich dieser Kommentar bezieht, könnte von jedermann ohne weiteres mitgehört werden. Das Motiv des Verschlossenseins und des Die-andern-nichts-Angehens taucht in Texten von Darms immer wieder auf, fast ebensooft wie das Motiv der 'geheimen Liebschaften', so dass man den Eindruck bekommt, in den Bergen sei Liebe nur als 'tougen minne' möglich.

Indem man nun aber individuellen Spielraum hat, soweit man Normverletzungen durch Schweigen kaschieren kann, oder dann die Identifikationsangebote des Kollektivs, wenn nicht in das gleiche Lied einstimmend, so doch schweigend zu übernehmen hat, bleibt die 'vollkommene Harmonie' gewahrt. Das scheint charakteristisch nicht nur für den Bergler, sondern für kleine Gemeinschaften mit 'face-to-face-Kommunikation' überhaupt zu sein. BAUSINGER (1987: 217 f.) bemerkt im Hinblick auf die bäuerliche Lust am Prozessieren: «Die unmittelbare, grundsätzlich mündliche Kommunikation schliesst eben doch von vornherein eine starre Tendenz zum Ausgleich, zur Verständigung ein, so dass es im Falle von Konflikten naheliegt, auf eine andere, in ihrem Wesen distanziertere Kommunikationsweise umzuschalten.» Der Konfliktstoff der beiden Camartins kann nicht Prozessgegenstand sein, die andere Kommuikationsweise ist die Haltung des Esels. Sie protestieren damit gegen die Gleichschaltung, da der Esel aber nur Surrogat ist, Zeichen statt Rede, Liebesersatz statt Liebe, bleibt ihre Selbstverwirklichung auf Äusserlichkeiten beschränkt. Den Mut zum Esel haben sie, den Mut, sich über eine Norm hinwegzusetzen, die Leben im innersten Kern behindert, nicht. Ob deshalb Gion Martin sich selbst zu den 'Eseln' zählt, wird offengelassen, wie es überhaupt schwierig ist, die Erzählhaltung genau auszumachen. Bedeutet schweigen 'wie ein echter Bergler' eine Stärke oder eine Schwäche? Die Antwort müsste wohl lauten: je nachdem. Als Ausdrucksträger dieser Spannung – einerseits Identifikation und Stolz auf die Fähigkeit zur Eingliederung in die Gemeinschaft, andererseits Unbehagen über das Unterdrückenmüssen wichtiger Lebensbereiche, welche Konflikte zwischen den Ansprüchen des Individuums und des Kollektivs hervorrufen können – ist *Ils dus Camartins* ein interessanter Text dieses Autors.

Exkurs Nr. 5: Politische Lyrik – kommunikative Anliegen und ästhetische Ansprüche.

Armon PLANTA, *Gedichte* (in: PLANTA 1973, 1975 und 1982)

In: *Pommaraida:* 127

L'uder
tunnel
da Vereina
uder
non plus ultra
per soflar
sü
cun flà
ester
nos
flaivel
ballunet
la Valsuot:
fff e fff e fff
ff e ffffeculaziun e ff
e fff e ffffurissem e fff e
ff e fff e fff udais-ch e fff e ff
PEB!!
SSSsss-
viii-
lup
–

Der Schlauch
Tunnel
durch den Vereina
Schlauch
non plus ultra
um aufzu-
blasen
mit fremder
Luft
unser
schwaches
Ballönchen
die Valsuot:
ff e ffffekulation e ff
e fff e ffffourismus e fff e
ff e fff e fffeutsch e fff e ff
PEB!!
SSSsss-ent-
wiiick-
lung
–

PEB = 'Pro Engiadina bassa'. Ella es managiada in quista poesia sco schlop da ballun scuflà taisezzas. Davo il schlop as doda e's vezza co ch'el perda il flà. Culla silba 'lup' è'l tuot flinch e sfini.

PEB = 'Pro Engiadina bassa'. Sie ist gemeint in diesem Gedicht als Platzen des überprallen Ballons. Nach dem Knall hört und sieht man, wie ihm die Luft ausgeht. Mit der Silbe 'lup' ist er ganz schlaff und leer.

In: *Tampradas:* 29 f.

Il verm da Valsuot
O Segner cher
nos cher puter
es amalo
e suotmino
sül seri.
El vo a giperi.

Ma'l chativ
fadiv
nun es
– que es il pês –
ne l'umbras-ch
tudas-ch
n'el straun
tagliaun.

L'es d'otra vart.
Dal duster
e'ns cussalver
es memma tard.

Il pcheder
surmneder
es il verm da Valsuot
chi'ns ho corruot.
El ruoja e's palainta
in nossa trevamainta.

Der Wurm von Valsuot*
Du lieber Herr
unser Puter
ist krank
und unterlaufen
ernsthaft.
Es geht zugrunde.

Aber der böse
Feind
ist
– das ist das Schlimmste –
weder der gefrässige
Deutsche
noch der wunderliche
Italiener.

Er ist auf der andern Seite.
Ihm zu wehren
und uns zu schützen
ist es zu spät.

Der Sünder
Verführer
ist der Wurm von Valsuot
der uns verdorben hat.
Er nagt und spukt
in unserem Gebälk.

* unterster Teil des Unterengadins

Mettè	Schiebt
bavun	den Riegel
a la darschiun	der Vernichtung,
chi vain da l'ost!	die aus dem Osten kommt!
Stè	Bleibt
sül post!	auf dem Posten!
Dustè's	Wehrt euch
dals mess	gegen die Überbringer
da tschauntscha estra!	fremder Sprache!
Fè serro la fnestra!	Macht das Fenster zu!

A la conferenza extraordinaria dals 15 favrer 1974 a Samedan chi s'ho occupeda da la situaziun catastrofela dal rumauntsch in Engiadin'ota, ho ün dals pochs magisters puters pretais ch'ün grand prievel pel puter saja il 'verm da Valsuot', q. v. d. tuot ils magisters valladers in Engiadin'ota. Ch'els nu sapchan inandret puter. Ma inua sun ils magisters puters chi'ls pudessan rimplazzer? L'Engiadin'ota es adüna steda dependenta da ravarendas e magisters da Valsuot. Sainza quels vess'la pudieu serrer fingià dalönch no baselgias e scoulas.

An der ausserordentlichen Versammlung vom 15. Februar 1974 in Samedan, an der man sich mit der katastrophalen Lage des Romanischen im Oberengadin befasst hatte, hat einer der wenigen oberengadinischen Lehrer behauptet, eine grosse Gefahr für das Puter sei der 'Wurm von Valsuot', d. h. alle Lehrer aus dem Unterengadin. Sie könnten nicht richtig Puter. Aber wo sind die Oberengadiner Lehrer, um sie zu ersetzen? Das Oberengadin war immer abhängig von Pfarrern und Lehrern aus Valsuot. Ohne die hätte es schon längst Kirchen und Schulen schliessen können.

In: *Tampradas:* 45

Servilited	**Servilität**
zuflachüls	Qualifizierte
qualifichos	Arschlecker
ingrazchan	danken
ouravaunt	zum voraus
pels schleppuns	für die Ohrfeigen
ch'els	die sie
nun haun	noch
auncha	nicht
clappo	erhalten haben

In: *Tampradas:* 60

Cumgià d'ün ami	**Abschied von einem Freund**
Israel – sulet!	Israel – allein!
Tort es uoss' dret.	Unrecht ist jetzt Recht.
No stain at tradir.	Wir müssen dich verraten.
Quai es il gir	Das ist der Lauf
dal muond.	der Welt.
I zuond	Es tut uns
ans displascha.	sehr leid.
Mo curascha	Doch Mut
davant ils schaics?	vor den Scheichs?
Perche lura spaics?	Wozu dann Spikes?
Insomma ün char?	Überhaupt einen Wagen?
E co ans s-chodar?	Und wie uns wärmen?
Caracter	Kalfakter –
da calfacter	Charakter
fa chod aint in chà	schaltet an die Heizung
e l'auto chi va.	und fährt im Auto herum.

Israel, be quai
– schilafai –
es chi quinta.
Tü est illa tinta
e teis Jehova
nu's mova.
No vain cordöla
mo l'öla, l'öla
ans es salvà.
Grond es Allah!
8-11-73

Israel, nur das
– bei Gott –
ist es, was zählt.
Du sitzest in der Tinte
und dein Jehova
rührt sich nicht.
Das bereitet uns Herzeleid,
aber das Öl, das Öl
bleibt uns erhalten.
Gross ist Allah!
8.11.73

In: *Pommaraida:* 108

Uraziun
O Segner, per cha in l'jert
da noss'orma e spiert
suot tia chüra
cresch'e madüra
l'incletta per l'essenzial
e per cha nus sajan il sal
da quist muond,
o Segner, nus zuond
At rovain:
Dà'ns mincha di
nos circus da ski!

Gebet
Oh, Herr, damit im Garten
unserer Seele und unseres Geistes
unter deiner Pflege
wachse und reife
der Sinn für das Wesentliche
und damit wir das Salz seien
dieser Erde,
oh Herr, wir sehr
Dich bitten:
Gib uns unseren täglichen
Skizirkus!

inviern 76/77

In: *Pommaraida:* 110

Argumentaziun bunmarchada	**Billige Argumentation**
Pensond	Denkend
a l'abüs	an den Missbrauch
cha'ls Nazis han fat	den die Nazis verübt
da l'*eutanasia activa**	mit der *aktiven Sterbehilfe*
eschna cunter	sind wir dagegen
propcha cunter	wirklich dagegen
cunter a fier	erzdagegen
Mo nu stessna lura	Aber müssten wir dann nicht
eir esser cunter nossa armada	auch gegen unsere Armee sein,
pensond a l'abüs	denkend an den Missbrauch,
cha'ls Nazis han fat da la lur?	den die Nazis mit ihrer verübt?

* güdar pro ad üna mort paschaivla e ligera

In: *Pommaraida:* 135

L'inimih	**Der Feind**
Da nos bel pajais	Unseres schönen Landes
bain defais	gut verteidigt
l'inimih il plü privlus	gefährlichster Feind
nun es il Russ.	ist nicht der Russe.
Quel essans nus	Das sind wir
cun nossa umbrasezza	mit unserer Unersättlichkeit
chi nu vezza	die nicht sieht
nos destin	unser Schicksal
sainz'imsüra e cunfin!	ohne Mass und Grenze!

In: *Tampradas:* 72 f.

Differenta masüra
Vaivat dudi?
Quel schmaladi
luf tscharver maglin
ha fat butin.
L'ha s-charpà
e maglià
ün chavriöl!

Invöl
impertinent!
Tour davent
als chatschaders
perchüraders
lur sulvaschina
in Engiadina!

Ad els nun esa cler
cha dal luf tscharver
s-chaffi da Deis
seis
magliar – pel trenta! –
nun es be pulenta.

Ungleiches Mass
Habt ihr gehört?
Der verfluchte
heimtückische Luchs
hat Beute gemacht.
Er hat gerissen
und gefressen
ein Reh!

Diebstahl
unerhörter!
Wegnehmen
den Jägern
den Hegern
ihr Wild
im Engadin!

Ihnen ist nicht klar
dass dem Luchs
von Gott erschaffen
sein
Fressen – beim Zeus! –
ist nicht nur Mais.

Mo – curius –
ils invilgius
chatschaders
perchüraders
d'la sulvaschina
in Engiadina
nun han amo mâ
protestà
cur cha nos nöbel
automöbel
ha fat don
mettond minch'on
in fossa
'na scossa
da bes-chas sulvadas
da nossas cuntradas.
cuntuot ch'els san
(sco mincha uman):
l'automobil ha motor
e nun es carnivor.
avrigl 1974

Doch – seltsam –
die neidischen Jäger
und Heger
des Wildes
im Engadin
haben noch nie
protestiert,
wenn das noble
Automoble
befördert gar
jedes Jahr
in die Erde
eine Herde
von wilden Tieren,
die unsere Gegenden zieren,
obwohl sie wissen
(wie jedermann):
das Automobil hat einen Motor
und ist kein Carnivor.

A Guarda esa gnü vis co ch'ün luf tscharver ha s-charpà ün chavriöl. Tscherts chatschaders sun indegnats chi's lascha ir libramaing üna tala bes-cha per la cuntrada intuorn.

In Guarda wurde beobachtet, wie ein Luchs ein Reh gerissen hat. Gewisse Jäger sind entrüstet, dass man ein solches Tier frei herumlaufen lässt.

In: *Pommaraida:* 100 f.

La differenza
In Iran
ün solit uman
pro Comeini ajatolla
es be nolla

Scha d'oter parair
sto'l taschair
na far critica
politica
uschlö tuns da schluppet
fan cribel cul pet . . .

Quant main privlus
esa pro nus in Grischun
scha magisters mocus
e pac da bun
nu s'inclejan starnüd
da defilès da l'armada . . .

Cun üna dretta
chapitlada
a püt
tils metta
nos potent
REGENT
ed unica glüm
'sir' Otto il prüm:

Der Unterschied
Im Iran
ist ein gewöhnlicher Mensch
bei Khomeini Ayatollah
nur eine Null

Wenn anderer Meinung
hat er zu schweigen
und zu lassen Kritik
Politik
sonst machen Schüsse
aus der Brust ein Sieb . . .

Wieviel weniger gefährlich
ist es bei uns in Graubünden
wenn schnudrige Lehrer
von geringem Wert
einen Deut verstehen
von Defilees und Armee . . .

Mit einer gehörigen
Kopfwäsche
zeigt ihnen
den Meister
unser mächtiger
REGENT
und das einzige Licht
'Sir' Otto der Erste:

«Vus sterls
tamberls
stravios
da fosa via
infectos
d'estra ideologia
magisters inabels
na tolerabels!
Che razza!
Perdais vossa plazza!»

Che eloquenza!
E che differenza
tanter liber Grischun
ed Iran!
Là cuosti la pel
pro nus be il pan!

Da cumpagnia
perquai exclamain:
«Nossa democrazia –
sta bain!»

Quattertschient magisters
minchuns
affatschats cullas externaziuns
da nos REGENT
zuond grit
taschü han be pit . . .

I s'ha applaudi
lura s'es i

«Ihr Hornochsen
dumme Kerle
verirrte
vom falschen Weg
infizierte
von fremder Ideologie
unfähige Lehrer
untragbare!
Welche Bande!
Ihr seid entlassen!»

Welche Eloquenz!
Und welche Differenz
zwischen dem freien Bünden
und Iran!
Dort kostet es die Haut
bei uns nur das Brot!

Vereinigt
rufen wir somit aus:
«Unsere Demokratie –
leb(t) wohl!»

Vierhundert einfältige Lehrer
konfrontiert mit den Äusserungen
unseres sehr wütenden
REGENTEN
wurden mäuschenstill . . .

Man hat Beifall geklatscht
dann ist man gegangen

A la conferenza chantunala dals magisters grischuns l'utuon 1981 ha il cusglier guvernativ Largiadèr, as referind sülla reacziun critica d'üna part dals magisters invers la partecipaziun giavüschada dal departamaint per las scoulas a la demonstraziun d'armas ed al defilè, dit t. o. il seguaint: «. . . Wohl nur erzieherische Vorwände, die verdeckte politische Motive zu tarnen haben. Die kleine Gruppe protestierender Lehrer missbraucht offensichtlich ihre Stellung als Lehrer und Erzieher an einer staatlichen Schule . . . Die Bündner Schule darf nicht zu einer Infiltrationsstätte staatsfeindlicher Ideologien ausarten. Wer das tut, ist als Lehrer am falschen Ort und wohl kaum länger tragbar!»

An der kantonalen bündnerischen Lehrerkonferenz vom Herbst 1981 hat Regierungsrat Largiadèr, Bezug nehmend auf die kritische Haltung eines Teils der Lehrerschaft, die vom Erziehungsdepartement gewünschte Teilnahme an der Wehrschau und am Defilee betreffend, u. a. das folgende gesagt: «. . .»

In: *Pommaraida:* 91 f.

La nouva aristocrazia grischuna	**Die neue bündnerische Aristokratie**
salüda a quels dal 'Chardun'	**grüsst die vom 'Chardun'**
Nus oters	Wir
eau, Luis	ich, Luis,
ed eau, Renato	und ich, Renato,
ün pêr tschientmilli l'an	um einige hunderttausend im Jahr
pü intelligiaints cu vus	gescheiter als ihr,
riains	lachen
dals chastihs survgnieus.	über die erhaltenen Bussen.
La dischonur?	Die Schande?
Tuctarias!	Dummes Zeug!

Noscha consienzcha?
Quella nu'ns puondscha
pervia cha nus
conscienzcha nu vains.

Per nus feghers
da la nouva nöblia grischuna
quinta be
cha'ns es reuschieu
da s-chaffir
per nossas famiglias
ün imperi
da possess e bainster.

Chi discuorraregia
in vainch ans
da nossas bricabraccas?
Ma noss iffaunts
varon pü bunas
premissas
cu'ls voss.
Vus per manchaunza
da fantasia
essas filos be gualiv.

E noss'armeda
bsögna dad homens
scu nus
d'uffizchels
bain in chamma
marksists
cun buorsas taisas
plainas da manna
bainvissa
da Lag-albaris
in bsögn.

Schlechtes Gewissen?
Das nagt nicht an uns,
denn wir haben
kein Gewissen.

Für uns Mordskerle
des neuen bündnerischen Adels
zählt nur
dass es uns gelungen ist
uns zu erschaffen
für unsere Familien
ein Imperium
von Besitz und Wohlstand.

Wer wird reden
in zwanzig Jahren
von unseren Schummeleien?
Aber unsere Kinder
werden bessere
Voraussetzungen haben
als die euren.
Ihr seid aus Mangel
an Fantasie
immer geradeaus geflitzt.

Und unsere Armee
braucht Männer
wie wir
Offiziere
rüstige
Marksisten
mit prallen Börsen
voll von Manna
willkommen
bei Lag-albaren
die Mangel leiden.

Nus essans
scu cha vzais
elemaints constructivs
ed ün pêr
tschientmilli l'an
pü intelligiants
cu vus povers
püerchets spinus
dal 'Chardun'
füergios
da conscienzchas
da luxus
na oxidaivlas.

Wir sind
wie ihr seht
konstruktive Elemente
und um einige hunderttausend
im Jahr
gescheiter
als ihr armen
Stachelschweinchen
vom 'Chardun'
gepeinigt
von Luxusgewissen
die nicht oxydieren.

Eau, Luis
ed eau, Renato
as fains il nes lung
cun ün cordiel
chidan e chidun!
15-7-77

Ich, Luis
und ich, Renato
machen euch eine lange Nase
mit einem herzlichen
äääätsch!

Guarda 'Bündner Zeitung' dals 14 lügl 1977: «Engadiner Strohmänner . . . wegen Umgehung der Lex Furgler zu massiven (???) Geldbussen verurteilt.» A's tratta da Luis Wieser da Zuoz e da Renato Testa da San Murezzan. Els haun delinquo saviaintamaing cunter la Lex Furgler chi prouva dad impedir la vendita illimiteda da terrain ad esters. Els haun retrat 100 000 francs l'an onurari (vain dad onur) e pejan 30 000 respectivmaing 20 000 francs chastih.

Siehe 'Bündner Zeitung' vom 14. Juli 1977: «. . .» Es handelt sich um Luis Wieser aus Zuoz und um Renato Testa aus St. Moritz. Sie haben sich wissentlich gegen die Lex Furgler vergangen, ein Gesetz, das den unbegrenzten Verkauf von Boden an Ausländer zu verhindern sucht. Sie haben 100 000 Franken Honorar (kommt von (honor, 'Ehre') bekommen und bezahlen 30 000 bzw. 20 000 Franken Busse.

In: *Pommaraida:* 89 f.

Il cas Cincera
Ils lavativs subversivs
e querulants destructivs
dal manifest
democratic
han dat il rest
al fanatic
guerrier
magliafier
ed orma spera
Ernst Cincera.

Quist bel
colonel
ha
ramassà
mincha suspet
e defet
dals Svizzers d'la schnestra
cun avert lur fanestra
inün schnat cartoteca.

Ed uossa, o dit che ca-
naglias, subjects sainza cour
be schip schop, tilla tour
per svanir a la mütta
cun l'intera perdütta!

Der Fall Cincera
Die subversiven Schafsköpfe
und destruktiven Querulanten
des demokratischen
Manifests
haben den Rest gegeben
dem fanatischen
Kämpfer
erzverbissen
der verweifelten Seela
Ernst Cincera.

Dieser schöne
Oberst
hat
gesammelt
jeden Verdacht
und Defekt
der Schweizer Linken
mit ihrem offenen Fenster
in einer riesigen Kartothek.

Und nun, oh sagt, welch Ka-
naillen, herzlose Subjekte,
so schip schop, sie zu nehmen,
um lautlos zu verschwinden
mit allen Beweisen!

Cun quista manouvra
la pouvra
industri'economia
armad'e pulizia
da nos pajaiset
sur mincha suspet
tuots perden lur centrala
universala
infuormativa
chi'ls tradiva
cun schmach sün ün büttel
da mincha ramüttel
da la tschanca
seis conto da banca
e cun ura e data
che ch'el ha dit
o dafatta
scrit
sch'al subvers e mau-mau
vess surgnü da Moscau
– Dieu perchüra e dosta! –
üna jà posta!

Mit diesem Manöver
die arme
Industrie Ökonomie
Armee und Polizei
unseres Ländchens
über jeden Verdacht erhaben
verloren alle ihre Zentrale
universale
informative
die ihnen verriet
mit Druck auf einen Knopf
von jedem Eigenbrötler
der Linken
das Bankkonto
und mit Zeit und Datum
was er gesagt
oder gar
geschrieben hat
ob der Subversive und Mau-mau
hat erhalten aus Moskau
– Gott bewahre und behüte! –
einmal Post!

Dal rest
per Cincera Ernest
hom
da nom e da pom
da la dretta
ün'ouvra perfetta
cun be ün pitschen
fal da bellezza:
Davant la deschmilla e quarta
carta
cun sü a Jean Ziegler
nu's vezza
quella da nos pair
il plü marsch – da Jeanmair!

Im übrigen
für Ernst Cincera
dem waschechten
Mann
der Rechten
ein vollendetes Werk
mit nur einem kleinen
Schönheitsfehler
vor der zehntausendundvierten
Karte
mit Jean Ziegler
drauf sieht man nicht
denjenigen unserer Birne
der faulsten – von Jeanmair!

28-11-76

In: *Tampradas:* 43 f.

Müdeda da nom
San Murezzan
veidrischem
lö da pelegrinagi

Da temps remots
tar ün dieu pajaun
patrun da la
funtauna da fier
per salvezz'e sandet
as rovaiva

Pü tard
la funtauna
al sench Murezzan
s'ho dedicho

Hoz es
San Murezzan
darcho
il lö da pelegrinagi

Ils grands
da nos muond
as tendschan
la nadiglia
per entrer nil
nouv sanctuari
tal patrun
da funtaunas
chi nu sbuorflan
be ova

Davaunt il schah
da la Persia
Reza Pahlevi
els s'inschnuoglian

Namensänderung
San Murezzan
uralter
Pilgerort

In vergangenen Zeiten
zu einem heidnischen Gott
dem Herrn über
die eisenhaltige Quelle
um Heil und Gesundheit
betete man

Später
hat man die Quelle
dem heiligen Mauritius
geweiht

Heute ist
San Murezzan
wiederum
Pilgerort

Die Grossen
unserer Welt
reichen sich
die Türfalle
um einzutreten in das
neue Heiligtum
zum Herrn
über die Quellen
die nicht hervorsprudeln
nur Wasser

Vor dem Schah
von Persien
Reza Pahlevi
knien sie nieder

Be El es quel chi'ns porta salvezza	Nur Er ist es der uns bringt das Heil
Perque d'uoss'invia San Murezzan Schah (mu)Reza saja numno 28-1-74	Deshalb sei von nun an San Murezzan Schah (mu)Reza genannt.

Dürant ils mais schner e favrer dal 1974 haun visito delegios da l'Ingalterra, da la Germania, Frauntscha e Svizra il schah chi passainta adüna sias vacanzas d'inviern a San Murezzan, per pruver da survgnir dapü öli da la Persia.

Während der Monate Januar und Februar 1974 haben Gesandte aus England, Deutschland, Frankreich und der Schweiz den Schah besucht, der seine Winterferien immer in St. Moritz verbringt, um mehr Öl aus Persien zu bekommen.

***

Wenn im folgenden von politischer Lyrik die Rede ist, so nicht im Sinne des autonomen Kunstwerks, das in seiner 'Nutzlosigkeit' eine moralische Gegenmacht zur herrschenden Gesellschaft bildet und deshalb immer politisch ist. Zu solchen Äusserungen kam es gewöhnlich, wenn man sich vor die Schwierigkeit gestellt sah, ästhetischen und zugleich kommunikativen Ansprüchen zu genügen. So hat sich beispielsweise auch Hans Magnus ENZENSBERGER von seiner 1961 festgehaltenen Forderung, Gedichte müssten «an jemanden gerichtet sein, für jemanden geschrieben sein» (weiter: «Es gibt kein Sprechen, das ein absolutes Sprechen wäre.» Zit. nach HOLTHUSEN 1981: 333), später wieder abgewandt und, in der Nachfolge ADORNOS, für die Autonomie der Kunst plädiert, deren «politischer Auftrag» es sei, «sich jedem Auftrag zu veweigern» (ebd., 333; vgl. auch 340).

Auf ein paar Aspekte von Unvereinbarkeit von ästhetischen und kommunikativen Ansprüchen soll anhand der vorliegenden Textbei-

spiele eingegangen werden, zunächst möge jedoch – nach der vorangehenden kleinen Abschweifung – der Begriff der politischen Lyrik präzisiert sein. Das entscheidende Kriterium ist thematischer Art, und HINDERER (1978: 10) versteht darunter «eine bestimmte Gruppe poetischer Texte, deren **specifica differentia** in der politischen Thematik liegen wie die religiöser Lyrik in der religiösen oder erotischer in der erotischen Thematik». Um die obige Diskussion um Autonomie und politischen Auftrag der Kunst nun einzubeziehen, muss demnach unterschieden werden zwischen «**funktional politischer Lyrik** (die politische Wirkung ist zwar nicht im Text angelegt, aber sie wird durch eine bestimmte politische Konstellation erzeugt) und **intentional politischer Lyrik** (die sich deutlich auf eine politische Realität bezieht, sie darstellt und bewertet)» (ebd., 19)[192]. Zum Darstellen und Bewerten, das grundsätzlich affirmativ oder kritisch sein kann, gesellt sich in letzterem Fall nicht notwendigerweise, aber oft der gezielte Aufruf zur Änderung der angeprangerten Umstände.

Der bündnerromanische Autor, der in Gedichtform fast zu allen lokal- wie weltpolitischen Themen Stellung genommen und zu einer Umkehr aufgerufen hat, ist Armon PLANTA. Er hat denn auch seine Gedichte zuerst im *Fögl Ladin*, dem zweimal wöchentlich erscheinenden offiziellen Organ für die Region, dann in der von ihm mitgegründeten satirisch-kritischen Zeitschrift *Il Chardun* ('Die Distel') publiziert. Erst später erschienen sie gesammelt zwischen Buchdeckeln (1973, 1975, 1982). Im Vorwort des letzten Gedichtbandes äussert sich der Autor zur Problematik des 'datierten Gedichts': «Bedauerlicherweise sind viele satirische Gedichte, seinerzeit noch aktuell, mittlerweile nur noch zu Kommentaren der Vergangenheit geworden» (1982: 9). Um die Texte auch 'Spätergeborenen' (und Aussenstehenden) zugänglich zu machen, wurden sie in den Sammelbänden teilweise mit Hinweisen versehen. Der Gebrauchswertcharakter dieser Art von Lyrik dürfte (indirekt) auch angesprochen sein mit der Erklärung, dieser Band erscheine ebenfalls als Taschenbuch «und ohne Verschwendung leerer Seiten. Meine Bescheidenheit würde mir nicht gestatten, finanzielle Unterstützung für bibliophile Bücher anzunehmen» (1982: 10). Wenn nicht der leeren Seiten oder der bibliophilen Aufmachung, so bedient sich der politische Lyri-

[192] HINDERER stützt sich hiebei auf Ingrid GIRSCHNER-Woldt: *Theorie der modernen politischen Lyrik*. Berlin 1971.

ker dennoch ästhetischer Mittel, jener nämlich, die der Übermittlung seiner Botschaft am förderlichsten sind. Der Wille, eine Wirkung zu erzielen, bringt es denn auch mit sich, dass in verschiedenen Epochen mit verschiedenen politischen Anliegen gleichbleibende ästhetische Mittel zum Einsatz gelangen, dass – um nur ein Beispiel zu nennen – Herrscherlob und Agitprop sich derselben 'poetischen Grammatik' bedienen können (vgl. HINDERER 1978: 13 und 27). Die Qualität eines politischen Gedichts ist weniger vom ästhetischen als vom Massstab der gelungenen Kommunikation bestimmt, und der sogenannte 'poetische Mehrwert' droht die politische Intention zu neutralisieren[193].

Armon PLANTAS 'Aufwiegeleien' sind – man brauchte von der wichtigen 'kommunikativen Grösse' des Mediums nichts zu wissen, um das sofort zu erkennen – ausgesprochene Lesetexte. Er kann somit auf eine rhythmisch-melodische Einprägsamkeit, überhaupt auf ein Metrum, verzichten, verwendet jedoch Sorgfalt auf optische Effekte. Das Gedicht *L'uder* formt mit dem Schriftbild den Inhalt nach, zuerst, immer breiter werdend, das Aufblähen des Ballons, dann das Entweichen der Luft. Das lautmalerische Element könnte wohl beim Zuhörer nicht verstanden werden, sondern bedarf der optischen Wahrnehmung, welche Zeit zum Überlegen lässt, bis man merkt: aha, Spekulation, Tourismus, Deutsch. *Servilited*, **mündlich** vernommen, würde verstanden als das, was es ist: als Prosasatz. Erst ein Untereinander**schreiben** der Wörter vermag dem Text den Anschein eines Gedichts zu geben, einer als 'Vehikel' tauglicheren Form. *Cumgià d'ün ami,* in dem Unrecht zu Recht wird, erscheint rechtsbündig gesetzt. Grossen Wert legt PLANTA auf den Reim. Um des Reimes willen verletzt er syntaktische Regeln (z. B. 'dals Svizzers d'la schnestra / cun avert lur fanestra / in ün schnat cartoteca', 'da mincha ramüttel / da la tschanca / seis conto da banca' usw.), um des Reimes willen stellt er höchst ungewohnte Verbindungen her (Linke + Bankkonto), um des Reimes willen erfindet er Wörter (z. B. 'ed orma spera / Ernst Cincera'; wahrscheinlich *disperà* 'verzweifelt'), dem Reim unterordnet er die Relevanz der Aussage, relevant wird der Reim, redundant der Inhalt (z. B. 'lur sulvaschina / in Engiadina', 's-chaffi da Deis / seis', 'ne l'umbras-ch / tudas-ch / ne'l straun / tagliaun' usw.). Interessant wird der Reim, wo er zusätzlich

[193] Ob BRECHT die Ausnahme ist, welche die Regel bestätigt, und wie er es denn gemacht hat, wäre eine interessante, allerdings nicht hier abzuhandelnde Frage.

etwas bewirkt. Im Gedicht *L'inimih* verbindet 'privlus' und 'nus' die erste mit der zweiten Strophe, dazwischen steht (nur assonantisch) 'Russ', der eben gerade nicht unser gefährlichster Feind sei.

An ästhetischen Mitteln wären noch zu nennen die Travestie *(Urazium),* eine überaus häufige Form der Provokation und Verfremdung, die Allusion (z. B. im CINCERA-Gedicht 'unseres Ländchens / über jeden Verdacht erhaben', was auf den Titel von ZIEGLERS Buch anspielt) und die verschiedensten Formen von Wortspielen (z. B. der Luchs frisst nicht nur 'pulenta', rom. *pulenta* bedeutet auch 'Blödsinn, dummes Zeug', d. h. 'sein / Fressen' ist – im Gegensatz zum Reh der Jäger – nicht nur Zeitvertreib, Luxus (Dummheit?); 'marksists' spielt an auf die Währung *Mark*, was allerdings wieder – wie bei Linke + Bankkonto, des Reimes wegen – die unglückliche Nebenwirkung der Assoziationsgefahr von reich + Marxismus ergibt; 'pair' / 'Jeanmair' usw. usf.).

Allusion und Wortspiel sind Mittel, welche die für politische Lyrik eminent wichtige Gruppenbildung fördern (vgl. dazu auch HINDERER 1978: 31). Einfach ausgedrückt: wer den 'Witz' verstanden hat, gehört zu den Lachern, nämlich dazu. Die Wichtigkeit solcher Gruppenbildung für die Wirksamkeit der Intention bringt es auch mit sich, dass die Dinge nicht differenzierter betrachtet werden, komplexe Sachverhalte erfahren eine radikale Vereinfachung (Ideologisierung). «Zwischentöne sind bloss Krampf / im Klassenkampf» (Franz Josef DEGENHARDT, zit. nach HERMAND 1978: 333). Durch die radikale Vereinfachung kann nicht nur die 'Wahrheit zum Teufel gehen' (die Karte mit 'Jeanmair' beispielsweise wäre kaum diejenige vor 'Jean Ziegler', ausser CINCERA hätte zwischen J und Z keine 'Subversiven' zu verzeichnen gehabt). Durch die radikale Vereinfachung geht eine die Dichtungssprache charakterisierende Polyvalenz verloren. Die Sprache der 'Agitproplyrik' – um nun auch PLANTA dieser 'Gattung' zuzuordnen – ist nicht eine rein denotative Sprache, aber sie bedient sich plakativer Mittel, um auf die (gewollten) Konnotationen hinzuweisen[194]. Die Gleichsetzung von KHOMEINI und Otto LARGIADÈR ist eine höchst beleidigende, für 'militante Zwecke' jedoch ganz übliche Übertreibung. Auch die (tatsächlich) *Billige Argumentation* könnte bei noch weiterer Verkürzung eine als Mauerinschrift geeignete Losung abgeben. Solche Texte sind nicht jegli-

[194] HERMAND (1978) hat übrigens sehr überzeugend die Zusammenhänge zwischen Werbeslogans, Schlagertexten und Agitproplyrik herausgearbeitet.

cher Ästhetik beraubt, die hier 'eingespannte' Ästhetik ist in beiden Fällen die der Parallelisierung. Um den Zweck der politischen Lyrik zu erfüllen, d. h. eine reibungslose Kommunikation zu gewährleisten, muss ein Autor ferner möglichst gewohnte Sprach- und Denkmuster verwenden, eine Forderung, die – grob gesagt – literarischem Rang zuwiderläuft. 'Quel schmaladi / luf tscharver', der den Jägern die Beute stiehlt, und die Autos, die grösseren Schaden anrichten, wäre ein Beleg für gewohnte Muster. Im Gedicht *La nouva aristocrazia grischuna . . .* wurde über weiteste Strecken Alltagssprache mit regulärer Syntax verwendet, von den 'abgegriffenen Bildern' ganz zu schweigen. Der Gebrauchswertcharakter dieser Lyrik zeigt sich ausserdem ganz deutlich an eben diesem Text oder auch an *Il verm da Valsuot,* ein dermassen kontextgebundenes Gebilde, dass es ohne Kommentar für Aussenstehende ganz und gar unverständlich wäre. Was die 'Verjährung' politischer Lyrik angeht – dieses Problem hat PLANTA ja selber erkannt –, so zeigt HINDERER (1978: 27 ff.), dass Texte mit emotionalen rhetorischen Strategien zeitbedingter sind als kritisch-rationale Überzeugungsversuche. Es fragt sich allerdings, ob nicht gewisse Zeitereignisse emotionale Strategien einfach nahelegen. Für PLANTA scheint das der Fall gewesen zu sein. In den 50er Jahren hatten Cla BIERT, Men RAUCH und Jon SEMADENI das Kabarett *La Panaglia* (Das Butterfass) gegründet. Ob PLANTA in ihrer Nachfolge auch gemerkt hat, dass witzig vorgebrachte Kritik den Bürger höchstens amüsiert[195]?

Exkurs Nr. 6: Erzählsituationen – Einstellungen des Erzählers zum Erzählten

Silvio CAMENISCH: *La febra da sonda notg.* In: Ders. 1982: 58–77.

La febra da sonda notg

Inhaltsangabe:

Jugendliche verbringen den Samstagabend in der Discothek. Emerita, knapp 17jährig, ist zum ersten Mal dabei. Auf dem Heimweg, der sich als ein 'Motorradumzug' gestaltet, denkt Emerita daran, dass sie

[195] Vgl. dazu auch HERMAND 1978: 333.

um zehn Uhr hätte zu Hause sein sollen, ein Anlass, um den Generationenkonflikt zur Sprache zu bringen, und für Emerita, um sich zu vergegenwärtigen, dass doch die Pina seit einiger Zeit schon 'die Pille' nimmt. In einer Nebenhandlung geht es um Pius, einen Aussenseiter, der nur ein Moped fährt und erst noch kein Mädchen hat. Während Eric und Emerita die Nacht in einem Schuppen verbringen, sieht Pius am Sonntagmorgen die ältere Generation zur Kirche gehen.

Murtgeu quiet ella disco. Cametschadad horrenta. Calira da febra che catscha curals da suadetsch sils frunts. Ed ellas manuttas che tegnan ina l'autra.

In trai enguordamein vid sia muratti. La contavla ch'igl ei sedamonda el buc en quei mument. Il zugl da fem setacca sc'in vezi osum sil péz dalla lieunga. Il tratg da carschiu, il tratg cul lom eis el pér vid igl empruar; ina piaza tuoscha el o la bucca.

In sguscha peis sut meis'en e gnanc senta. Ses egls van ad encurend tscheu e leu ellas glischs umbrivaunas nua ch'ina u l'autra sesa. In laguot coca cola, in tuosch fan ch'el vegn puspei tier sesez, il giuvenil. La palmamaun va ladinamein siper la bucca, buca perquei ch'el vess sien. S'approximond il survient cun siu tablet e la buorsa rodunda sut bratsch smeina il mat ina nota da vegn da meisa vi, indicond ils dus migeuls vits, il siu e tschel.

«Aunc enzatgei?» empiara il survient.

Il giuven scrola sia bera cavels. Uss eisi lu finiu da slavidrar! Aschia tunava ei magari a casa duront la tschavera, schebi che caffè cun latg fuva atgnamein gratuit en paregl.

Finalmein, l'Emerita tschaghegna neu, arvend in tec tec ses bials levzs surri ella lev lev. El bunamein emblida nua ch'el ei, il giuvenil, sesguscha pli e pli datier, malgrad ch'auters fan stem e tschintscherleschan davos ils mauns. Cletg ch'ils aultplidaders entscheivan e derasan igl emprem solo dil schumber grond. Aunc uss mo schenadamein, gie silenziusamein sco da pass supprimi tras in lunghezia corridor d'in convent. Mo scochemai lu rebattend sco da massa calzers da schuldada sur ina sulada. El queta bein. Igl entir instrumentari seglia denteren e mischeida e truscha. Las preits ein sut pressiun da mellis wats e stremblan. Mo esser ei quei bumbardament quasi sogns en paregl cun auters. Ils reflecturs fetgan lur egliadas bi amiez, in rudi sc'in sulegl engrondiu.

Ei han stuiu tedlar repetidamein che tut en cheu seigi extrem. Mo ch'il plaid exista per ordinari buc en lur vocabulari. Il survigilader ha è duvrau il plaid tschella sera. Els han scuau giuado el e giu ruaus, perfin dallas autoritads. E la baita ei stada sidretg dumengia damaun tuttina. Giu Turitg han ei fatg bia mender questa stad. Lezs han mess accents restabels, da quels che pudessen far scola empau dapertut.

Entgins che lavuran leugiu ein i a mirar duas treis seras co ei han fiers crappa ellas vitrinas bialas. Ed ei han schau dar el tgau quellas pèr egl agen vitg, ina quella dil consum, l'autra quella dil pasterner e lu quellas duas dil biro da turissem.

Uss, finalmein vegn igl Eric. Cun siu segl da tigher stat el amiez, el center dorau ch'ei apparentamein staus sco scumandaus da passar. Eric, el ei puspei igl emprem silla tribuna. El, mintga ga ch'ei van, la sonda vargada, quella avon ed aunc avon. Igl ei sco sch'ei fuss stau setschintschau ed acceptau ch'igl Eric seigi u hagi dad esser il star cheu. Siu segl ei daventaus sia masca. Quel dat el buca naven per tup ni per ina cola, gnanc per in betsch dess el buc.

Esser zanua zatgei u zatgi vala empau per in sco igl Eric. El che ha schiglioc da suar bibrudi, sulet per contonscher aschi sco la glieud la qualificaziun da mecanist senza ambiziuns pli grondas. Pia ina veta stendida star in tschuffinchel, silpli buns avunda per unscher portas e midar ils pneus d'unviern e da stad.

Quei plantschiu denton ei siu mund e siu tschiel. Siu siatavel. El siemia tutt'jamna dad el sco quei ch'auters siemian da fluras ni da gats ni da luschards. Siu tschiel ei neidis e fins sco vestas, ei tarlischonts e cudizzonts sco – gie sco giuvna pial da mattas giuvnas, siemia el. Da bi clar gi. Tochen che siu patrun dat cun in pugn agli ellas costas, fagend amogna da quei ch'el sa ordado. E che fa snuezi mintga damaun marvegl avon ch'entscheiver. El ha tertgau biaga: u che ti semigliuras e fas sco quei che ti munglasses ni che ti explodeschas.

Sias pantoflas alvas saltinan quasi senza pigliar plantschiu, mo lev lev sguztgond sco en quei mument che ti sentas in flad agitau davos ti'ureglia gizzada. Aschia saulta igl Eric. E lu dat el in segn culs egls. Zaco ha la giuvnetta culla fatscha zaclina vi davos il pilaster capiu quei segn da vegnir. Pertgei ella sedeliberescha cun in maun dalla petga. Eric saltina neutier, x enzaco fa el e trai la mattella bi persula viaden en siu gaudi. Strusch gissiat e cheu per l'emprema ga. Ella ei dètg curaschusa; el ri da futiu.

Las egliadas derivan neu dils umbrivauns, sestendan e tentan. Las giuvnettas ein in tec scuidusas sin l'Emerita. Sin Eric buc.

Eric porta puspei siu tenue alv. Camischa snuada giu tochen amiez vid il pèz nua ch'in Jesus penda en ina cadeina. Ils cavels ha el burschanau anavos e strihau cun brigliantina. Ei gin ch'el seigi in mini Travolta.

Las mattas han calau cun lur riems, lur levzas pumadas violet sesarvan plein smarvegl. Tuttas miran ellas neu dil stgir, lippond e litgond mettamein vid igl ur da lur migiel. Ils quadrels da glatsch per frestgentar la coca cola ein gia luai sillas lieungas cauldas. Lur egliadas sepalpan endinadamein vid siu tschiep e si entuorn culiez. Mo datier vegnan ellas buc ad interim. Datier vegnan ellas mo el patratg.

La Tresa sevolva viers la Nina e bintguna cul cumbel.

«Tgei gis, Nina?»

«Dad el?»

Tresa dat il tgau e letga il migiel.

«Bein, Eric ei simpatics.»

Gie simpatics – tochen sin la pial, tratga ella e beiba in sitg.

E vonzeivi dattan ei la bucca sur dall'Emerita.Tgei che da quellas mattatschas dalla sisavla hagien piars en ina disco. Ed ei vessen giu tschaffen da spuentar giuado la pintga, sch'ils giuvens fussen buca sesi neu maneivel e vessen fatg tuppadads ed offeriu cigarettas e cola ed era enqual struclada. In igl Arnold, lu igl Elmar, il Claudio e tschels.

Prendend ina e l'autra per la manutta sederschan ei vi ella glischada. Quei ei disco, la febra da sonda notg.

Astgar scurlar ord l'ossa il plum da siat gis. Scurlar giu da dies geniturs ed educaturs e patruns e cumandarlauners insumma. Naven cun stress da prestaziun e qualificaziun, naven cun pulaccas e teorias sur da neblas, naven cun formulas aritmeticas e fisicalas. Scurlar giud schui las testas ch'ei han scuflentau tutt'jamna, zappitschar quella veta, vegnir ord la suna, secumblidar, vegnir en furia da nova veta, survegnir febra, ir a tschiel ed esser happy. Ina sonda notg entira, silmeins.

Pil giavetsch, con gleiti eisi gie dumengia damaun, eisi è gest dumengia da miezgi, dumengia sera. Ei sesfuolan els trens partend per la capitala pintga e gronda. E gliendisdis endamaun dat il patrun gia culs pugns ellas costas. Sch'ti mo patratgas vidlunder. Disco.

(. . .)

Samstagnachtfieber

Mäuschenstill in der Disco. Fürchterliche Schwüle. Fieberhitze, welche Schweisstropfen auf die Stirnen treibt. Und in die Händchen, die einander halten.

Einer saugt gierig an seiner Muratti. Die wievielte es sei, fragt er sich in diesem Moment nicht. Der Rauchwirbel setzt sich wie ein Laster zuäusserst an der Zunge fest. Den Zug der Erwachsenen, den Lungenzug, ist er erst am Ausprobieren; eine Weile hustet er sich die Lunge aus.

Einer scharrt mit den Füssen unter dem Tisch und merkt es nicht einmal. Seine Augen schweifen suchend in der schummrigen Beleuchtung herum, wo die eine oder andere sitzt. Ein Schluck Coca Cola, ein Husten lassen ihn wieder zu sich kommen, den Jugendlichen. Die Handfläche fährt sogleich zum Mund, nicht weil er schläfrig wäre. Wie sich der Kellner mit seinem Tablett und der prallen Börse nähert, schwenkt der Bursche eine Zwanzigernote über den Tisch und zeigt auf die beiden leeren Gläser, das seine und das andere.

«Noch etwas?» fragt der Kellner.

Der Junge schüttelt seine Mähne. Jetzt ist fertig mit Saufen! So etwa tönte es zu Hause während der Mahlzeit, obwohl Kaffee und Milch vergleichsweise fast gratis waren.

Endlich, Emerita schielt her, öffnet ein kleines bisschen ihre schönen Lippen und lächelt unmerklich. Er vergisst fast, wo er ist, der Jugendliche, schleicht sich näher und näher heran, obwohl andere es merken und hinter vorgehaltener Hand darüber schwatzen. Zum Glück setzen die Verstärker ein und verbreiten das erste Schlagzeugsolo. Jetzt noch erst zurückhaltend, sogar leise, wie unterdrückte Schritte im überaus langen Korridor eines Konvents. Doch bald widerhallend wie eine Menge Soldatenschuhe auf einem Pflaster. So scheint es ihm. Alle Instrumente springen dazwischen und vermischen und verbinden sich. Die Wände stehen unter Druck von Tausenden von Watt und dröhnen. Doch ist diese Bombardierung beinahe heilig im Vergleich zu andern. Die Spots richten ihre Blicke genau in die Mitte, ein Kreis wie eine vergrösserte Sonne. Wiederholt mussten sie hören, dass hier drinnen alles extrem sei. Nur dass das Wort gewöhnlich in ihrem Vokabular nicht vorkommt. Der Aufseher hat das Wort auch verwendet neulich am Abend. Sie haben ihn hinausgeschmissen und Ruhe gehabt, sogar

vor den Autoritäten. Und die Hütte hat am Sonntag morgen dennoch gestanden. In Zürich unten haben sie es diesen Sommer viel ärger getrieben. Die haben bleibende Zeichen gesetzt, solche, die fast überall Schule machen könnten.

Einige, die dort unten arbeiten, sind zwei, drei Abende schauen gegangen, wie sie Steine in die schönen Schaufenster geworfen haben. Und es sind ihnen jene vom eigenen Dorf eingefallen, das vom Konsum, das andere vom Bäcker, dann die beiden vom Verkehrsverein.

Jetzt, endlich kommt Eric. Mit seinem Tigersprung steht er in der Mitte, im vergoldeten Zentrum, das zu betreten sichtlich wie verboten gewesen ist. Eric, wiederum ist er der erste auf der Tribüne. Er, jedes Mal, wenn sie da sind, am vergangenen Samstag, an jenem davor und nochmals davor.

Es schien wie abgesprochen und anerkannt, dass Eric hier der Star sei oder zu sein habe. Sein Sprung ist seine Maske geworden. Den gibt er nicht so leichtfertig her, für ein Cola, nicht einmal für einen Kuss gäbe er ihn. Irgendwo etwas oder jemand zu sein, gilt etwas für einen wie Eric. Er, der sonst ganz schön zu schwitzen hat, um einigermassen anständig die Mechanikerlehre hinter sich zu bringen, ohne noch höher hinauszuwollen. Somit das liebe Leben lang Drecksarbeit verrichten, höchstens gut genug, um Türen zu schmieren und Winter- und Sommerpneus zu wechseln.

Dieses Parkett hingegen ist seine Welt und sein Himmel. Sein siebenter. Er träumt die ganze Woche davon, wie andere von Blumen oder von Katzen oder von Eidechsen. Sein Himmel ist glatt und fein wie Wangen, ist strahlend und aufreizend wie – ja, wie junge Haut junger Mädchen, träumt er. Bei hellichtem Tag. Bis sein Chef ihm die Faust in die Rippen haut, ihm offerierend, was er auswendig kennt. Und was jeden Morgen Schauder erregt noch vor dem Anfangen. Er hat manches Mal gedacht: entweder du besserst dich und benimmst dich, wie du solltest, oder du explodierst.

Seine weissen Turnschuhe hüpfen, fast ohne den Boden zu berühren, ihn nur leicht, leicht streichelnd wie in dem Moment, in dem du einen erregten Atem hinter deinem gespitzten Ohr verspürst. So tanzt Eric. Und dann gibt er mit den Augen ein Zeichen. Irgendwie hat die Kleine mit dem feinen Gesicht drüben hinter dem Pfeiler die Aufforderung verstanden. Denn sie löst sich mit einer Hand von der Säule. Eric tänzelt herbei, auf x eine Art macht er es und zieht das Mädchen,

das ganz allein ist, hinein in sein Gaudi. Kaum siebzehn und zum ersten Mal hier. Die ist recht mutig; er lacht verwegen.

Die Blicke dringen hinter den Vorhängen hervor, verlängern sich und reizen. Die Mädchen sind etwas neidisch auf Emerita. Auf Eric nicht. Erich trägt wieder sein weisses Tenue. Offenes Hemd bis Mitte Brust, wo ein Jesus an einer Kette hängt. Das Haar hat er nach hinten gebürstet und mit Brillantine bestrichen. Sie sagen, er sei ein Mini-Travolta.

Die Mädchen haben mit ihrem Kichern aufgehört, ihre violett pomadisierten Lippen öffnen sich voller Erstaunen. Alle schauen sie aus dem Dunkeln her, indem sie stumm am Rande ihres Glases saugen und nippen. Die zur Kühlung des Coca Cola bestimmten Eiswürfel sind auf den warmen Zungen bereits geschmolzen. Ihre Blicke tasten sich beharrlich an seine Jacke und hinauf um den Hals. Aber näher kommen sie nicht, vorderhand. Näher kommen sie nur in Gedanken.

Tresa wendet sich Nina zu und stupft sie mit dem Ellbogen.

«Was sagst du, Nina?»

«Von ihm?»

Tresa nickt und leckt am Glas.

«Na, Eric ist sympathisch.»

Ja, sympathisch – bis auf die Haut, denkt sie und trinkt einen Schluck.

Und bald einmal schwatzen sie über Emerita. Was so Mädchen aus der Sechsten in der Disco verloren hätten. Und sie hätten Lust gehabt, die Kleine hinauszuscheuchen, wenn die Jungen nicht in der Nähe gesessen und Unsinn gemacht und Zigaretten und Cola und ab und zu eine Umarmung angeboten hätten. Der Arnold, Elmar, Claudio und die andern. Eine nach der andern am Händchen fassend, stürzen sie sich in den Lichtkegel. Das ist Disco, das Fieber der Samstagnacht. Das Blei von sieben Tagen aus den Knochen schütteln dürfen. Eltern und Erzieher und Chefs und überhaupt Herumkommandierer abschütteln. Weg mit dem Leistungs- und Eignungsstress, weg mit dem dummen Zeug und nichtsnutzigen Theorien, weg mit arithmetischen und physikalischen Formeln. Die Köpfe, die sie die ganze Woche hindurch aufgebläht haben, von den Schultern schütteln, dieses Leben zerstampfen, aus dem Häuschen kommen, sich vergessen, in Raserei geraten nach neuem Leben, Fieber bekommen, in den Himmel fahren und happy sein. Eine ganze Samstagnacht wenigstens.

Zum Teufel, wie schnell ist es Sonntag morgen, ist es auch gerade Sonntag mittag, Sonntag abend. Sie drängen sich in die Züge und reisen in die kleine und grosse Hauptstadt. Und am Montag morgen haut einem der Chef schon die Fäuste in die Rippen. Wenn du nur daran denkst. Disco.

(. . .)

Zum Titel des Erzählbandes *(Miez miur e miez utschi* / Fledermaus) gibt der Autor im Geleitwort 'An den Leser' die folgende Erklärung ab:

> *Miez miur e miez utschi* ist ein bildlicher Titel für Menschen, insbesondere für Jugendliche. Ich habe vesucht, mittels Wort und Bild zu skizzieren und aus eigener Erfahrung. Ich habe Augenblicke festgehalten ('skizzau'); Augenblicke, zu Hause verlebt, ums Haus, in Gässchen, in der Nachbarschaft und auswärts. Jugendliche leben ausschliesslich von Augenblicken. Ich erinnere mich.

CAMENISCH fügt an, er wolle nun auch einmal das Leben der richtigen Fledermäuse studieren, um – wer weiss? – vielleicht Ähnlichkeiten zu finden. Jedermann weiss, dass er das nicht wird, denn das einzige vergleichbare Element zwischen den Tieren und den erzählten Figuren ist das in der surselvischen Benennung enthaltene Weder-Noch (**halb** Maus, **halb** Vogel). Um Pubertierende, Menschen, die keine Kinder mehr und noch keine Erwachsenen sind, geht es in seinen Erzählungen[196]. Das sind zweifelsohne neuartige Helden der bündnerromanischen Literatur, und durch ein Reden von Tabus (voreheliche Liebe, Onanie usw.) in dieser Offenheit wurde vielleicht eine breitere Öffentlichkeit für die Anliegen heranwachsender Menschen hellhörig(er). Vielleicht verhält es sich auch umgekehrt, nämlich so, dass literarisches Thema werden konnte, was sowieso schon 'in der Luft lag'. Das ist für unsere Diskussion nicht weiter von Belang. Das Augenmerk soll gerichtet werden auf die im Vowort zu findende Beteuerung: «Ich erinnere mich.» Tatsächlich wird über Vorfälle berichtet, die sich in der Lebens-

[196] Dies auch das Thema mit Variationen eines weiteren Erzählbandes *(Smaladetta primavera.* Mustér: Romania 1986).

wirklichkeit genauso zugetragen haben könnten, und der Rezensent vermerkt denn auch: «Dass es eine eher egozentrische, auf den Autor selbst bezogene Thematik bleibt, ist nicht verwunderlich, ist es doch seine eigene Auseinandersetzung mit seiner eigenen Authentizität» (*Litteratura* 6/2, 1983: 373). 'Wahre Begebenheiten' werden nicht selten zum literarischen Stoff, doch richtet sich bekanntlich das Interesse der Literaturwissenschaft nicht auf die 'Wahrheit' des **Geschehens,** sondern auf das sinngebende Ordnen der Geschehensmomente zur **Geschichte,** wie es auf der **Diskursebene** realisiert ist[197]. Die konkrete sprachliche Realisierung einer Geschichte ist immer gebunden an eine spezifische **Erzählsituation,** welche nach STANZELS *Theorie des Erzählens* (1979) auf drei Konstituenten basiert: **Modus, Person** und **Perspektive.** Der Modus umfasst die Spannbreite von einem persönlich anwesenden allwissenden Erzähler (**auktoriale Erzählsituation**) über ein Stellvertreter-Medium (**Reflektor,** z. B. Figur der Handlung; **personale Erzählsituation**) bis zur «Entpersönlichung des Darstellungsvorgangs mittels der 'Camera-Eye'-Technik» (STANZEL 1979: 293 ff.). Unter 'Person' wird das Kontinuum zwischen den beiden Polen Identität – Nichtidentität der Seinsbereiche des Erzählers und der Figuren erfasst, und der dritte Konstituent wird bestimmt vom Oppositionspaar Innenperspektive – Aussenperspektive. STANZEL ordnet nun jeder der drei von ihm beschriebenen typischen Erzählsituationen[198] einen der drei Konstituenten bzw. die Dominanz des einen Pols des betreffenden Gegensatzpaares zu: in der **auktorialen** Erzählsituation dominiert die **Aussenperspektive,** in der **Ich-Erzählsituation** die **Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren** und in der **personalen** Erzählsituation der **Reflektor-Modus** (STANZEL 1979: 74, 79).

Wenn CAMENISCH – um noch einmal auf das Geleitwort 'An den Leser' zurückzukommen – zu den im Band enthaltenen Erzählungen ausdrücklich vermerkt, er erzähle «nicht Episoden aus dem Leben der Fledermäuse», das sei ein «bildlicher Titel für Menschen, insbesondere für Jugendliche», er erzähle aus eigener Erfahrung, habe erlebte Augenblicke festgehalten («muments passentai a casa, [. . .]»), er erinnere sich («Jeu seregordel»), so könnte das die Ich-Erzählsituation (ein Ich-Erzähler erzählt von sich selbst) nahelegen, auch wenn die zeitliche Distanz

[197] Terminologie nach STIERLE 1971: 49–55; vgl. auch STIERLE 1977.
[198] Vgl. auch STANZEL 1974.

zum Geschehen den Ich-Erzähler als natürliche Folge in Richtung des allwissenden Erzählers rückt. Das ausgewählte Textbeispiel aber – es dürfte repräsentativ sein, was allerdings im einzelnen zu überprüfen wäre – erweckt schon bei oberflächlicher Lektüre gar nicht den Eindruck von 'Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Figuren'. «Einer saugt gierig an seiner Muratti», sagt vielleicht ein sehr disziplinierter Raucher, am ehesten jedoch ein Nichtraucher. «Die wievielte es sei, fragt er sich in diesem Moment nicht», sagt ein Moralprediger, einer von denen, die 'alles extrem' nennen, der Aufseher beispielsweise. Erics Auftritt kann eine in der Discothek anwesende Figur durchaus wahrnehmen, wobei Äusserungen wie «mit seinem Tigersprung», es scheine «wie abgesprochen und anerkannt, dass Eric hier der Star sei oder zu sein habe», «sein Sprung ist seine Maske geworden» usw. auf eine Figur deuten, die nicht zur Gruppe der Jugendlichen gehört. Dass die erzählende Instanz hört, was der Kellner fragt, was Nina und Tresa sprechen, deutet auf deren räumlichen Standort, dass sie weiss, was 'sie' von 'ihm' zu sagen pflegen («Sie sagen, er sei ein Mini-Travolta»[199]), deutet darauf, dass die Figuren (Erzähler und Jugendliche) miteinander bekannt sind, zumindest darauf, dass die Erzählerfigur eine Figur kennt, die ihr das mitgeteilt haben kann. «Händchen, die einander halten», «Zigaretten und Cola und ab und zu eine Umarmung» («enqual struclada») usw. ist mit 'abschätziger Distanz' gesagt, während im Passus, der mit dem Satz «Das Blei von sieben Tagen aus den Knochen schütteln dürfen» eingeleitet wird, plötzlich eine 'wohlwollende Distanz' zum Vorschein kommt. In all diesen Beispielen wird die Innenperspektive[200] eingehalten. Auch der letztzitierte Passus liegt noch im Bereiche dessen, was eine beobachtende Figur in der Discothek aufgrund ihrer Erfahrung folgern kann. Sie kann das gerade, weil sie auch einmal jung war, weil sie sich erinnert, vielleicht weil sie mit Jugendlichen zu tun hat, zum Zeitpunkt des Erzählens jedoch fühlt sie sich mit den Jugendlichen nicht mehr identisch. Die Ich-Erzählsituation scheidet aus, nicht nur, weil kein Erzähler da ist, der 'ich' sagt. Hätte es mit den obigen Zitaten sein Bewenden, wäre die personale Erzählsituation eingenommen. Fragt man allerdings nach der Dominanz eines der eine

[199] Der Titel der Erzählung weist auf den Film *Saturday Night Fever*, mit John TRAVOLTA in der Hauptrolle.

[200] Zur Perspektive vgl. Kap. A.2.3.

Erzählsituation konstituierenden Merkmale, muss man die Aussenperspektive[200] nennen. Die erzählende bzw. wahrnehmende Instanz begnügt sich keineswegs mit dem, was eine in der Discothek befindliche Person (eine Kamera kommt deshalb nicht in Frage, weil sie sich gewöhnlich des Wertens enthält) wissen kann. Sie berichtet uns – um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen –, dass «dieses Parkett» Erics «Welt und sein Himmel» ist. «Er träumt die ganze Woche davon» usw. Sie vermittelt uns, was ein Junge denkt («Jetzt ist fertig mit Saufen! (. . .)»; freie indirekte Rede, vgl. A.1.4.). Ist «Irgendwo etwas oder jemand zu sein, gilt etwas für einen wie Eric. (. . .)» als freie indirekte Rede, als vertretene Rede (vgl. A.1.4.) oder als Erzählerkommentar (vgl. A.2.2., insb. 2.2.3) aufzufassen? Als oszillierender Standpunkt ist es ferner zu werten, wenn der Erzähler genau weiss, wie Erics Himmel aussieht («wie junge Haut junger Mädchen»), gleich anschliessend jedoch aus der sich von der Säule lösenden Hand Emeritas folgern muss, sie habe die Aufforderung verstanden.

Wir haben demnach in etwa einen Text vor uns, für den der Verfasser im Vorwort ausdrücklich zu verstehen gibt, dass er «dazugehört», «weiss, wovon er spricht», für den inhaltlich eine personale Erzählsituation suggeriert wird, indem eine persönlich anwesender Erzähler nirgends in Erscheinung tritt, sondern die Erzählfunktion an ein im Handlungsraum anwesendes Medium delegiert scheint, der aber formal von einem auktorialen, allwissenden Erzähler vermittelt wird, denn nur der auktoriale Erzähler kann sich der Aussenperspektive bedienen. Damit ist einmal mehr bestätigt, dass 'einfache Inhalte' formal höchst kompliziert wiedergegeben werden können und dass das Fehlen einer Strategie – alles deutet darauf hin, dass die Wechsel der Erzählsituationen im zitierten Text unbewusst geschehen sind – ebenso komplexe Strukturen zeitigen kann wie in sehr elaborierter Dichtung. Der Unterschied liegt in der Funktionalität der Form, die einmal gewollt ist, einmal sich – im günstigen Fall – ergibt. In unserem Beispiel bewirkt die 'Inkongruenz zwischen Inhalt und Form' eine Diskrepanz zwischen wahrscheinlich beabsichtigter Botschaft und der zum Vorschein kommenden Einstellung dazu. Es gibt einer zwar vor, solidarisch zu sein mit den Wesen, die «halb Maus, halb Vogel» sind, er nimmt ihnen gegenüber aber eine so grosse Distanz ein, die deutlich macht, dass er diese Phase überwunden hat, um nicht zu sagen: dass er über der Sache steht. Den Jugendlichen kann er folglich nichts zu sagen haben, ihnen muss er

erscheinen wie «Eltern und Erzieher und Chefs und überhaupt Herumkommandierer». Sollte er bei diesen um Veständnis werben für die Anliegen Pubertierender, so gibt er dem Erzählten gegenüber eine Einstellung zu erkennen, in welche 'Erwachsenen'-Werturteile eingegangen sind. Mit der Beschreibung von Erics Tanzen beispielweise, «der Kleinen», die «die Aufforderung verstanden» hat, dem auf der Brust baumelnden Jesus, den «violett pomadisierten Lippen», den «auf den warmen Zungen» geschmolzenen Eiswürfel usw. sind aus einer Fülle von Elementen jene ausgewählt, welche den Erwachsenen als Indikator dienen, dass eine sich so gebärdende Jugend nicht ernst genommen werden kann. Die explizit gegebene Erklärung, wonach der Jugend als Kompensation für die Frustrationen des Alltags nur das samstägliche Discovergnügen bleibt, vermag nicht zu überzeugen, weil sie nur behauptet, aber nicht gestaltet ist. Verständnis für die Jugend wird mit dieser Behauptung gefordert, durch den eingenommenen Erzählerstandpunkt aber wird auf «die Kleinen» hinuntergeschaut.

C.4. Zwischen 'Heimatliteratur' und 'Moderne': zu Thematik, Typologie und Periodisierung bündnerromanischer Prosa

4.1. Typologische und literarhistorische Überlegungen

Einem Versuch, bündnerromanische Prosa des 20. Jahrhunderts unter Einbezug der inhaltlich-thematischen Seite der Texte literaturtypologisch zu umreissen, bieten sich Stichworte wie '**Bauernepik**', '**Dorfgeschichte**' und '**Heimatliteratur**' an. Diese Begriffe dienen – vor allem derjenige der 'Heimatliteratur' – nicht ausschliesslich der inhaltsbezogenen Typologisierung von Texten, sie beziehen sich immer auch auf bestimmte Epochen und sind mit soziologischen, ideologiekritischen und ästhetisch wertenden Kategorien verquickt. Fliessende Übergänge zwischen inhaltlicher Typologie, Literaturgeschichte, Literatursoziologie und Ideologiekritik finden sich nicht nur in Charakterisierungen von 'Bauernepik' und 'Heimatliteratur', sie finden sich auch bei der hier hineinspielenden, weiterreichenden Unterscheidung zwischen Literatur und '**Volksliteratur**'[1]. Die Frage, ob und inwieweit die romanische Literatur als **Volksliteratur** anzusprechen sei, wird vom Literaturhistoriker Reto R. Bezzola auf eine Weise entschieden, welche dieses Ineinanderfliessen verschiedenster Indizien in aller Deutlichkeit zeigt: «La differenza traunter 'litteratura populera' e litteratura sainza adjectiv nun ais facila da stabilir e per la litteratura rumauntscha bod impussibla. Fin ad ün

[1] Eine Zusammenstellung der 'Mythen der Forschung' zum Gegenstand der populären Literatur gibt Geyer-Ryan (1983: 8), die auch die Aporien ästhetischer, soziologischer und ideologiekritischer Ansätze diskutiert (ibid. 8–13). Dazu gehören: die 'Negativdefinition' (Nicht-Erfüllen von Normen) der ästhetischen Wertung, die fliessenden Grenzen 'Volksliteratur' – 'Trivialliteratur' – 'Kitsch', die Vernachlässigung des einzelnen Textes durch soziologische Klassifizierung und die Dämonisierung des 'Trivialen' als perfides Instrument der Klassenherrschaft durch die marxistisch orientierte Literaturkritik (cfr. dazu Schnur-Wellpott 1983: 170–173, Enzensberger 1988: 44 f.). Cfr. Arno Schmidts Ansicht, wonach Volksliteratur «nur ein rücksichtsvollerer Ausdruck für Kitsch» (in: 1987: 144) wäre. Zum grundsätzlichen Problem der Zweiteilung einer Kultur-Literatur cfr. Bürger und Schulte-Sasse (Hrsg.) 1982.

tschert punct as po dir cha tuot nossa litteratura appartegna cun pochas excepziuns a que cha'l tudas-ch nomna 'Volksliteratur' . . . L'autur rumauntsch scriva pel solit consciaintamaing per il pövel – per chi scrivess el uschigliö? . . . Que nun impedescha cha la litteratura rumauntscha ho produt singulas ouvras chi resistan eir ad üna critica estetica severa, chi fo üna differenza traunter litteratura sainz'oter e litteratura populera, attribuind a quaista ultima ouvra chi's drizza particulermaing ad üna populaziun poch sculeda e renunzcha consciaintamaing a mezs litterars ed artistics, chi dumandan dal lectur tschertas cugnuschentschas. (. . .). In generel s'inclegia suot 'litteratura populera' üna litteratura inua cha l'autur nu's sfadia otramaing per oter cu per divertir u per edificher morelmaing il lectur» (1979: 477 f.)[2]. Aufgrund des literatursoziologischen Indizes der fehlenden literarischen Bildung des Adressaten[3] wird hier die romanische Literatur, wenn auch zögernd, als Volksliteratur angesprochen. Auch die ästhetische Einstufung operiert mit ungebildeten Adressaten, wobei die Verlässlichkeit dieses Indizes mit dem Hinweis darauf relativiert wird, «. . . dass ein Grossteil der klassischen Literaturen aller Völker sich gerade durch ihre Zugänglichkeit für das einfache Volk auszeichnet» (1979: 478). Zudem wird behauptet, die romanische Literatur habe '**einzelne Werke**' hervorgebracht, die einer ästhetischen Kritik standhielten, ja es sei in der romanischen Literatur

2 «Der Unterschied zwischen 'Volksliteratur' und Literatur ohne Attribut ist in bezug auf die romanische Literatur fast unmöglich festzulegen. Bis zu einem gewissen Punkt lässt sich sagen, dass unsere ganze Literatur mit wenigen Ausnahmen zu dem gehört, was im Deutschen als 'Volksliteratur' bezeichnet wird . . . Der romanische Autor schreibt meistens bewusst für das Volk – für wen sollte er sonst schreiben? . . . Das hindert nicht, dass die romanische Literatur einzelne Werke hervorgebracht hat, die auch vor einer strengen ästhetischen Kritik bestehen, die zwischen Literatur und Volksliteratur unterscheidet, wobei sie letzterer Werke zuschreibt, die sich speziell an ein ungebildetes Publikum richten und bewusst von literarischen und künstlerischen Mitteln absehen, die beim Leser gewisse Kenntnisse voraussetzen. (. . .) Im allgemeinen versteht man unter 'Volksliteratur' eine Literatur, in der sich der Autor um nichts weiteres bemüht, als um Unterhaltung und moralische Erbauung des Lesers.» Cfr. A.3.1.2.

3 Cfr. dazu G. Deplazes (in: Camartin 1976: 119), Camartin ibid. und 1987: 175, wo von «kleine(r) Gemeinschaft von Bauern und Handwerkern, für die Flurin Darms vornehmlich diese Geschichten schrieb», die Rede ist. Auf seiten der Produzenten findet der signifikant hohe Anteil Dorfschullehrer unter den Heimatkunstautoren (cfr. Rossbacher 1975: 71 ff.) in der romanischen Literatur eine Entsprechung (cfr. oben C.1.1.1.).

'**suvenz** il cas', '**oftmals** der Fall', dass eine 'natürliche ästhetische Begabung' bestimmten Werken einen 'Wert an sich' verleihe. «Im übrigen ist es fast unmöglich», so Bezzola weiter, «einen klaren Unterschied zwischen Literatur im eigentlichen Wortsinn und Volksliteratur festzustellen» (1979: 478). Und doch wird diese Grenze von Bezzola, wie bei der Behandlung von Carnots *Bündnerblut*[4], manchmal mitten durch einen einzelnen Text gezogen. Zur weiteren Verwirrung führt Bezzola im Kapitel 'Litteratura populera' (1979: 817–921) eine völlig anders geartete, auf die Anonymität oder Kollektivität der Produzenten und den Eigenheiten vorwiegend mündlich tradierter Gattungen beruhende Unterscheidung ein[5]. Mit ähnlich unbestimmten Unterscheidungen, in denen verschiedenste, häufig nicht explizierte Indizien beliebige Verbindungen eingehen, werden in der romanischen Literaturkritik und Literaturgeschichte immer wieder einzelne Autoren als 'Volkschriftsteller', bestimmte Texte als 'volksliterarisch' charakterisiert[6]. Camartin stellt die Verwischung der Grenze zwischen Literatur und 'Volksliteratur' ebenfalls fest, ortet sie aber auf der Objektsebene, als Dilemma der romanischen Literatur und ihrer Produzenten: «Die traditionelle Nähe zur Volksliteratur bestimmt auch die heutige Literatur in thematischer, struktureller und ideologischer Hinsicht. Bekanntlich zeichnen sich die

4 Cfr. Bezzola 1979: 428 f., unten C.4.2.

5 «Cun il term litteratura populera as soula incler poesias, chanzuns, raquints, legendas, parevlas, farsas ed anecdotas da las quelas nu's cugnuoscha in generel l'autur e cha'l pövel transmetta a buocha suvenz a traviers tschientiners e tschientiners, müdand, amplifichand, scurznind na da rer il text originel, chi pel solit nu po pü gnir reconstruieu.» («Unter dem Begriff 'Volksliteratur' versteht man üblicherweise Gedichte, Lieder, Erzählungen, Legenden, Farsen und Anekdoten, deren Autor man im allgemeinen nicht kennt und die das Volk oft über Jahrhunderte mündlich überliefert, den meistens nicht mehr rekonstruierbaren Originaltext verändernd, erweiternd, häufig auch kürzend» [1979: 817].) Die Erweiterung dieses Begriffes verwischt die Grenze zur 'Folklore': «Il cunfin traunter folclor e litteratura populera nu po gnir trat cun üna lingia precisa.» («Die Grenze zwischen Folklore und Volksliteratur kann nicht genau gezogen werden» [ibid.].) Eine Kritik von Bezzolas Definition von 'Volksliteratur' gibt Derungs 1980: 100–102. Zur 'Volkspoesie' cfr. Bausinger 1980^2; zu den Wechselbeziehungen zwischen 'Oralliteratur' und romanischer Belletristik cfr. Egloff 1985 (cfr. oben B.3., S. 477, Anm. 11).

6 P. M. Carnot (Bezzola 1979: 423 ff.), G. Gadola ('scribent popular': Deplazes 1956: VIII), P. Duff (cfr. Einführung von A. Maissen zu P. Duff 1976), Tina Truog-Saluz (Bezzola 1979: 477 f.), C. Schmid (cfr. Einführung von Cahannes zu Schmid 1925: 3).

Adressaten, ihr Weltbild und ihre Erwartungen auch dort in die Texte ein, wo der Autor sie in herrlicher Subjektivität verfasst. Der in der Sprache sich entfaltende Sog der Tradition ist viel unwiderstehlicher, als der solitäre Habitus mancher Autoren es eingestehen mag. Die oft in den Dienst der ideologischen Aufrüstung genommene schöne Literatur hatte bei den Rätoromanen von Anbeginn die Aufgabe, sowohl trivialliterarische Bedürfnisse der allein vorhandenen Leserschaft zu befriedigen als auch gleichsam die Schönheitsfähigkeit einer Kleinsprache darzutun. Aus diesem Dilemma zwischen Popularitätsrücksichten und künstlerischem Anspruch ist die rätoromanische Literatur nie herausgekommen, auch heute nicht» (1981: 146 f.)[7]. Das Problem scheint offensichtlich, vor allem für die bündnerromanische Prosa, der mangelnde Kontrast dieser Unterscheidung im Bereich der Produzenten, der Texte, ihrer Vermittlung und Rezeption: dieselben Autoren befriedigen in denselben Texten, die in denselben Organen publiziert und durch dieselben Kanäle vermittelt werden, supponierte trivialliterarische wie ästhetische Bedürfnisse einer einzigen potentiellen Leserschaft, die zudem besser nicht mit mit dem 'Volk' im Sinne von Unterschicht gleichgesetzt werden sollte.

Zu den Begriffen **'Dorfgeschichte', 'Bauernepik', 'Heimatliteratur'**. Für die seit Anfang des 19. Jahrhunderts aufkommende 'bäuerliche Epik mit realistischem Anspruch' (Zimmermann 1975: 8) ist, nach Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843), die Bezeichnung 'Dorfgeschichte' üblich geworden. «Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzten sich neben dem Terminus 'Dorfgeschichte' die Termini 'Bauerngeschichte', 'Bauernerzählung' und 'Bauernroman', die bis 1945 bevorzugt verwendet wurden, immer stärker durch» (ibid.). Mit gleicher Bedeutung werden auch die Begriffe 'Dorferzählung' und 'Dorfroman' verwendet. Zimmermann schlägt als Oberbegriff 'Bauernepik' vor und definiert sie «als Erzähltext beliebiger Länge . . . – dessen Schauplatz zum überwiegenden Teil ein ländlich-dörfliches Milieu ist – dessen Haupthandlungsträger Bauern, Mitglieder bäuerlicher Familien oder andere in der Landwirtschaft tätige Personen vom Landarbeiter bis zum Grossgrundbesitzer sind» (1975: 9).

[7] Cfr. auch Camartin 1985: 174: «In inhaltlicher, formaler und ideologischer Sicht ist die rätoromanische Literatur geprägt durch die traditionelle Nähe zur Volksliteratur.» Zu ihren Aufgaben gehöre es, «. . . die trivialliterarischen Bedürfnisse der kleinen Leserschaft zu befriedigen» (ibid.).

Als 'Kernstück der Heimatliteratur' (Zimmermann 1975: 1) erlebt die deutsch-österreichische Bauernepik eine Blütezeit während der **'Heimatkunstbewegung'**[8] der Jahrhundertwende. Diese Bewegung erhält «. . . ihre Kontur durch das Radikalwerden des Konservativismus nach 1890» (Rossbacher 1975: 13), erlebt in den Jahren zwischen 1895 und 1905 ihre «Zeit der Diskussion und der Programme» (ibid.), findet in der Zeitschrift 'Heimat' (1900–1904) ihren prägnantesten Ausdruck und verschwindet gegen 1910 allmählich als Diskussionsgegenstand. Neben Technikfeindlichkeit, antiwissenschaftlicher, vorindustrieller, 'regionaler' Ideologie, einer ahistorisch-idealistischen Vorstellung einer 'Höhe des Geistes' ('Höhenkunst', 'Hochland des Geistes') sei für diese Heimatkunst der «. . . Hang . . . zur Materialisierung übernommener Vorstellungen und Begriffe . . .(Volk, Blut, Art, Stamm)» (Rossbacher 1975: 57) kennzeichnend. Schon 1897 werden im 'Bund der Landwirte' die Formeln 'Gut und Blut', 'Blut und Boden' gebraucht. Trotz der von Zimmermann (1975: 4) und Rossbacher (1975: 10) ausgesprochenen Warnung vor voreiligen Identifikationen lasse sich an vielen dieser Bauern- und Hochlandgeschichten herauslesen, «. . . was in der Heimatliteratur als Entwicklungsmöglichkeit steckte: Vorbereitung für die Blut-und-Boden-Literatur» (Rossbacher 1975: 14).

Mit der Frage nach der Übertragbarkeit dieser Begriffe auf die romanische Literatur verbindet sich diejenige nach ihrem analytischen Wert. Nehmen wir die folgende Charakterisierung der 'Dorfgeschichte': «. . . zeichnet sich aus durch Volkstümlichkeit (Einfachheit, Klarheit), bäuerliche Erzählperspektive und pädagogische Tendenz; Hauptmotive sind: 1) Der Hof, 2) die Dorfgemeinschaft, 3) Stadt – Land, 4) Sittenkritik (Laster und Leidenschaften).» Dass diese Charakterisierung ohne jegliche Modifikation dem weitaus grössten Teil bünderromanischer Erzählungen und Romane gerecht wird, ist nicht abzustreiten, nur lässt sich dies ebensogut auf ihre Konturlosigkeit wie auf die Ähnlichkeit der beiden Textgruppen zurückführen[9]. Hein gibt einen differenzierteren

[8] Zur Verbindung zwischen Dorfgeschichte und Heimatroman cfr. Rossbacher: die Dorfgeschichte zählt «. . . zu jenen Formen, die einen Vorrat von Motiven und Typen erarbeiten, deren sich dann der Heimatroman bedient» (1975: 131).

[9] Die Charakterisierung der 'Dorfgeschichte' stammt von Altvater (nach Hein 1976: 22). Die erklärende Gleichsetzung von 'Volkstümlichkeit' mit 'Einfachheit, Klarheit' (sind das nicht Ideale der 'Klassiker'?) ist ebenso problematisch wie die

Motivkatalog der Dorfgeschichte, aus dem hier nur auswahlweise zitiert wird: 'Erbschaftsfolge', 'Motiv des fehlenden Erben', 'Verschuldung und Untergang des Hofes (durch Laster oder Bodenspekulation)', 'der verlorene Sohn', 'Familienprobleme (. . . feindliche Familien, Vater-Sohn-Konflikt, Generationenkonflikt allgemein . . .)', 'falsche Freundschaft und Verführung', 'Durchbrechen der Standesordnung durch Liebe', 'Haltung gegen das Fremde', 'Dorfgemeinschaft wendet sich gegen Aussenseiter – einer stellt sich gegen die Dorfgemeinschaft', 'Liebe zwischen Kindern verfeindeter Familien', 'Der Heimkehrer', 'Der Auswanderer', 'Mensch zwischen Geld und Heimat', 'Liebe und Heirat zwischen Dorf- und Stadtmenschen', 'Stadt als Gegner (Agenten, Spekulanten, Händler)', 'Tourismus', 'Problem der Resozialisierung von Gefangenen, Zuchthäuslern in die Dorfgemeinschaft' (1976: 39 f.). Wer für diese 'Motive' der Dorfgeschichte Belege aus der romanischen Prosa beibringen möchte, kommt anhand von Bezzola (1979) oder Deplazes (1991) sehr schnell voran und merkt bald, dass sich die aufgeführten Stichworte für Reihen wie die *Chasa Paterna* oder *Nies Tschespet* zur Grundlage eines thematischen Indexs machen liessen[10]. Obwohl auch hier die Übertragbarkeit vor allem mit den offensichtlichen Mängeln dieses 'Motivkatalogs'[11] zusammenhängt, können 'Dorfgeschichte' und 'Heimatliteratur' als sinnvolle Begriffe zur komparatistischen Einordnung bündnerromanischer Prosa gelten.

Zur Präzisierung der Fragestellung nochmals (oben B.3.) Segres Unterscheidung dreier Existenzweisen von Texten innerhalb einer Kultur: «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

'bäuerliche Erzählperspektive' (!?) und der allzu weit gefasste Gebrauch von 'Motiv' ('Der Hof' neben 'Sittenkritik', letztere ebenfalls ziemlich allgegenwärtig).

10 Cfr. Bezzola 1979: 463–609, Deplazes 1991 die Kapitel 'Auswandern – Heimweh – Rückkehr' (196–248), 'Il pur suveran, ein Mythos?' (249–343), 'Tourismus und Hotellerie in der Literatur' (392–441). Zu *Chasa Paterna* und *Nies Tschespet* cfr. oben C.2.2. (S. 633 f.)

11 Im Sinne der oben (B.3., S. 497 ff.) referierten Unterscheidung Segres (1985: 349) handelt es sich eher um 'Themen' als um 'Motive'. Die undifferenzierte Mischung von Aktionsdiskurs («Dorfgemeinschaft **wendet sich** gegen . . .»), metonymisch verquickt mit Personentypologien ('Der Heimkehrer') und zusammenfassenden Paraphrasen des Ideen-Diskurses ('**Haltung** gegen das Fremde': in welchem Text kommt dieses 'Motiv' **nicht** vor?) führen dazu, dass dieser Katalog nichts Spezifisches beschreibt.

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). Die erste Form (a) ist in ihrer Bedeutung für die Einreihung romanischer Erzählliteratur in eine bauernepische, heimatliterarische Tradition von punktueller Bedeutung; direkte intertextuelle Verbindungen (cfr. B.1.) sind selten. Erfolgsversprechend wäre eine diesbezügliche Untersuchung des umfang- und einflussreichen Werkes von P. Maurus Carnot (1865–1935), dessen thematisch-ideologische Gemeinsamkeiten mit österreichischer Heimatliteratur offensichtlich sind und auch auf direkten Einfluss zurückgehen dürften[12]. Intertextuellen Einflüssen aus österreichischer Volks- und Heimatliteratur müsste ferner im Bereich des Volkstheaters (Jagdtragödien, Schwänke) nachgegangen werden[13]. Eine spezielle Untersuchung verdiente der durch persönlichen Kontakt begünstigte Einfluss des für die Heimatkunstbewegung wichtigen Kulturhistorikers W. H. Riehl auf das

[12] Neben Katholizismus-Konservativismus verbindet die betonte Kaiserfreundlichkeit den mit dem Herrscher persönlich bekannten Carnot mit der Heimatkunstszene («Der Erste Weltkrieg, die Notlage Tirols und Österreichs, das Geschick der Kaiserfamilie, die des öfteren bei P. M. Carnot in Disentis weilte, rissen eine tiefe Wunde in das österreichfreundliche Herz des Dichters» (Affentranger in: *Vaterland,* 28.12.1984: 9). Zur Sympathie des deutschen Kaisers Wilhelm II. für die Heimatkunst und den äusserst erfolgreichen Heimatschriftsteller Ludwig Ganghofer cfr. Zimmermann 1975: 113, Rossbacher 1975: 15. Zur heimatliterarischen Verbindung zwischen 'Blut' und 'Volkscharakter' bei Carnot cfr. unten C.4.2., oben B.3. S. 493). Zur Bedeutung des 'sprachlichen Konvertiten', Carnot als Propagator der 'romanischen Muttersprache' cfr. Deplazes 1991: 156–176.

[13] Zu Volksdrama und Schwank cfr. Bezzola 1979: 794 f., Deplazes 1991: 483. Die Heimatkunstbewegung unterstützt das 'Harzer Bergtheater', in dessen Förderungsverein Ernst von Wildenbruch sitzt (cfr. Rossbacher 1975: 61 f.) Von ihm übersetzt Guglielm Gadola, *La dunschala dil casti ner* (cfr. Bezzola 1979: 773, Anm. 3). Eduard Bezzola adaptiert zwei Theaterstücke (cfr. Bezzola 1979: 803, Anm. 15) des Schweizers A. Huggenberger, einer der seltenen Bauern unter den Heimatschriftstellern (cfr. Rossbacher 1975: 20, 71, 84).

Werk von G. C. Muoth[14]. In literarhistorischer Hinsicht wäre zu untersuchen, wieweit romanische Texte unabhängig von deutscher Heimatliteratur als heimatliterarische Ausprägung und Verengung des Realismus beschrieben werden können. Dabei könnte die Eigenproduktion der Übersetzer grosser bürgerlicher Realisten eine erste Möglichkeit der Konkretisierung darstellen[15]. Viel umfassender, aber entsprechend auch diffuser ist die Wirkung von Bauernepik und Heimatliteratur über die semiotisch strukturierten inhaltlichen 'Schemen' (b)[16]. Die Formalisierung dieser Schemen «. . . fornisce piccoli blocchi compatti di realtà esistenziale o concettuale strutturata semioticamente, ed è nelle connessure tra questi blocchi che il testo può sviluppare le sue nuove proposte . . .» (Segre 1985: 349). Einige der rekurrentesten Verbindungen zwischen solchen 'Blöcken', die in den Motivkatalogen von Bauernepik – Heimatliteratur auftauchen, sollen an romanischen Texten aufgezeigt werden. Die wichtigste Gemeinsamkeit solcher Stereotype ist die naturalisierende Aufhebung von Geschichtlichkeit durch den 'Mythos', wie ihn Roland Barthes (1957) definiert. Einige Beispiele dazu im folgenden Abschnitt (C.4.2.).

'Heimatliteratur' definiert sich selbst als Gegensatz zur 'Moderne'[17], der 'Einbruch der Moderne' dient Periodisierungen romanischer Literatur als Zäsur, vorhandene oder fehlende 'Modernität' wird zur Kennzeichnung einzelner Texte oder Textgruppen gebraucht. «In dieser Sicht erscheint die bäuerliche Epik als reaktionäre Gegenbewegung gegen die jeweils zeitgemässe bürgerlich-fortschrittliche Literaturströ-

[14] Zu W. H. Riehl als Lehrer und Förderer Muoths cfr. Deplazes 1991: 118 f.: «Wahrscheinlich geht die Idylle *Las spatlunzas (Die Flachsschwingerinnen)* auf Riehls Anregung zurück» (119). Zur Bedeutung der Gesellschaftstheorie Riehls (Bauerntum und Adel als 'Mächte des Beharrens', Adel als höhere Stufe des Bauerntums) für die heimatliterarische Bewegung cfr. Rossbacher 1975: 43, 75, 114; Hein 1976: 58.

[15] Cfr. oben B.2.3.1. S. 371 f.

[16] Zur Lokalisierung von Themen und Motiven auf dieser Ebene zwischen Aktionsdiskurs und Ideen-Diskurs cfr. Segre 1985: 345, 346 f., 348 f., oben B.3. (hier auch Frenzels 'Motivschemata'). Zum wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund der Auffassung von 'Motiven' als «modelli semiologici di ordine culturale» (S. 99) Avalle 1990: 99–110.

[17] «Spätestens seit 1900 entstehen zwei gegensätzliche literarische Strömungen: die sog. Moderne (Sprach- und Formexperiment, progressive Spannung von Kunst *und* Wissenschaft) und als Gegenbewegung die 'Heimatkunst', . . .» (Hein 1976: 112 f.).

mung, wobei 'reaktionär' in der Regel jedoch lediglich im Sinne von 'zurückgeblieben', 'nicht auf der Höhe der Zeit befindlich', 'unmodern' begriffen wird. (. . .) Die bäuerliche Epik wird zur Literatur des sozialen Ressentiments erklärt, zu einer Literatur, die sich als unfähig erwiesen habe, mit der Entwicklung der 'modernen Industriegesellschaft' Schritt zu halten» (Zimmermann 1975: 2). Als 'zurückgeblieben', 'verspätet' oder 'rückwärtsgewandt' wurde und wird auch die romanische Literatur immer wieder charakterisiert. Neben thematischen Gemeinsamkeiten ('Bauerntum') wird der fehlende Anschluss an die 'Höhe der Zeit' als Indiz ihres heimatliterarischen Charakters gewertet[18]. Zur 'Verspätung' die folgende Bemerkung von Iso Camartin, der eine 'Phasenverschiebung' als generelles Kennzeichen von Minderheitenliteraturen betrachtet: «Eine grundlegende Erfahrung von Minderheiten . . . besteht darin, immer etwas nachholen zu müssen, was bei anderen bereits da ist. Natürlich erreichen irgendwann die grossen geistigen Erschütterungen auch die Randgebiete, aber eben mit der Verzögerung, in der wohl alle Erscheinungen sich ausbreiten, die nicht gerade den Charakter einer Epidemie haben. So ist Literaturgeschichte sprachlicher Minderheiten in der Regel 'phasenverschoben', wobei kurzzeitig aufeinanderfolgende Tendenzen, in der dominanten Kultur noch klar geschieden, in der Randkultur nur mehr als Agglomerat in Erscheinung treten» (1985: 172). Die Vorstellung eines 'Agglomerats' verschiedener Tendenzen ist für die Periodisierung romanischer Literatur mit Sicherheit die angemessenste. Allerdings kann man sich fragen, ob sie nicht auch für grosse Literaturen die angemessene ist und die klare Scheidung aufeinanderfolgender Tendenzen nicht vor allem ein Produkt des Ordnungszwanges literarhistorischer Handbücher ist. Wie in heimatliterarischen Streitschriften wird das 'Neue', auf die romanische Literatur von aussen 'Hereinbrechende' generalisierend als das 'Moderne' umschrieben, wobei in dieser Charakterisierung zeitliche und qualitative, vor allem den Sprachgebrauch und die Themen betreffende Aspekte fliessend inein-

[18] Die Gleichsetzung von 'heimatliterarisch' und 'verspätet' belegt die folgende Stellungnahme von F. Spescha: «Es scheint, dass in der romanischen Literatur die Krusten langsam aufbrechen. Neuer Wind weht herbei. Die Autoren der Heimatliteratur aus den 50er, 60er und 70er Jahren sind älter und stiller geworden, einige sind gestorben. Die Frage bleibt aber, ob die nachrückenden Generationen genügend Autoren hervorbringen, die fähig sind, die rätoromanische Literatur aus dem 19. Jahrhundert herauszuführen» (1987: 101).

ander übergehen[19]. Die Periodisierung in 'heimatliterarische' (oder noch vager: 'traditionelle') ältere und 'moderne' neue Literatur orientiert sich am historischen Wandel von einer bäuerlich-handwerklichen zu einer mobileren, pluralistischen Gesellschaft. Mit diesem Wandel verbunden ist der für die Literatur ebenfalls als grundlegend angesehene Wechsel von einer teilweise monoglott romanischen zu einer durchgehend zweisprachigen Gesellschaft. Die am häufigsten genannte Übergangszeit zwischen Heimatliteratur und literarischer Moderne ist der Zweite Weltkrieg, als Indizien gelten vor allem die Ausweitung der thematischen Basis und das Wegfallen von Tabus[20]. In seiner neuesten Stellungnahme zur Lage der romanischen Literatur hält Camartin fest, dass die Moderne auch nach dem Krieg in Graubünden noch ein halbes Jahrhundert brauchte, um zur 'epochalen Unausweichlichkeit' zu werden: «Doch irgendwann bricht auch innerhalb der selbsterbauten Mauern die Tradition ab – und die Moderne bricht ein. In Einzelgestalten wird dies gleich nach dem Zweiten Weltkrieg erkennbar. Als epochale Unausweichlichkeit ist es erst allmählich der gesamten schreibenden Generation . . . bewusst geworden. Zwar gibt es noch ältere Autoren, die an der aussen gestützten Funktion ihres Schreibens festhalten und deshalb

[19] Ein ausschliesslich qualitativer Modernitäts-Begriff wird oben A.3.2.1. S. 251 f. und besonders A.3.3. zugrunde gelegt (zum Unterschied 'modern' / 'zeitgenössisch' cfr. ibid. S. 311 ff.). Zur 'Modernität' literarischen Sprachgebrauchs cfr. oben A.1.1. S. 15 f).

[20] «Bald nach dem Zweiten Weltkrieg liessen sich neue Töne hören. Die Lyrik wurde persönlich gefärbt, während sie bisher Volk, Stände, Religion, Vaterland und Jahreszeiten besang . . . (. . .) Die Prosa zog allmählich neue Register. Schon Gian Fontana hatte zwischen den Kriegen in seinen Novellen das Soziale und Humane betont. Hier setzte eine neue Generation ein, die sich für politische, soziale, allgemeinmenschliche und künstlerische Probleme interessierte . . . (. .) Weg mit den Tabus und heiligen Kühen! So entstand eine pluralistische Gesellschaft, die sich immer mehr von den moralischen Führungsansprüchen der Kirche löste» (Deplazes 1991: 486). Als Tabus brechende Texte bespricht Deplazes im Kapitel 'Der literarische Umbruch in der pluralistischen Gesellschaft' (1991: 484–536) unter anderem C. Bierts *La runa* (Stichwort: Sexualität) (cfr. 1991: 500), V. Hendrys *Da murenta notg:* «Die Geburt eines Tieres darzustellen, gesehen mit den Augen eines 7–8jährigen Knaben, das war etwas Unerhörtes. Alles, was mit Zeugung und Geburt zu tun hatte, war bisher in der romanischen Literatur tabu» (1991: 502), Th. Candinas' *Historias da Gion Barlac* (1991: 516 f. und 536: «Theo Candinas sucht stets nach neuen Tabus, die noch zu brechen wären, und hat Freude an der Konfrontation») und U. G. G. Derungs, *Il testament* (1991: 526).

unbeirrt die konventionellen Formen literarischer Gestaltung fortsetzen. Sie beschreiben bündnerromanische Umwelt immer noch so, als gelte es, diese auf Dauer für das Schulbuch einzurichten» (1991: 17)[21]. Was die qualitativen Aspekte des 'Modernen' betrifft, kann grundsätzlich festgehalten werden, dass thematische Indizien im banalen Sinne der Aktualität der vom Text aufgegriffenen Inhalte oder gar Gegenstände für sich ein untaugliches Mittel zur Charakterisierung von Texten sind. Ferner sind allgemeinere, literatur- und ideengeschichtlich orientierte Charakteristika des Modernen – Negation von Tradition als solcher, Zerfall grosser Zusammenhänge, Fragmentierung des Diskurses, Interferenz verschiedenster Diskurstraditionen, Verlust des Sprachvertrauens bei gleichzeitiger Autonomisierung des Sprachlich-Ästhetischen, 'Ästhetik des Hässlichen' – mit äusserster Vorsicht auf die romanische Literatur zu übertragen, wo sie nur in sehr wenigen Texten eine Entsprechung finden[22]. Gegen die Verwechslung der Modernität eines Textes mit der

[21] Cfr. Camartin 1981, wo die Bedeutung der neuen allgemeinen Zweisprachigkeit für die Entwicklung der Literatur besonders hervorgehoben wird: «Für die literarische Tradition bedeutet dieser Wandel eine tiefgehende Krise. Denn bis auf einen winzigen Rest war das literarische rätoromanische Schrifttum Beschreibung, Versinnlichung, Verbildlichung, Verherrlichung und (dies allerdings viel seltener) Kritik eben dieser bäuerlichen kleinbürgerlichen Welt. (. . .) Die gegenwärtige literarische Szene bei den Rätoromanen lässt darauf schliessen, dass die Autoren der älteren Generation mühsam versuchen, so viel wie möglich von der alten Welt noch in ihre Texte einzubringen, während die jüngeren noch in Erprobungsspielen mit einer den neuen Realitäten angepassten literarischen Sprache befangen sind» (148).

[22] Zur 'Modernität' der Lyrik cfr. oben A.3. und besonders A.3.3. Zum allgemeinen Modernitäts-Begriff cfr. Adorno: «Er ist privativ, von Anbeginn an mehr Negation dessen, was nun nicht mehr sein soll, als positive Parole. Er negiert aber nicht, wie von je die Stile, vorhergehende Kunstübungen, sondern Tradition als solche . . .» (1973: 38). Als 'Signum der Moderne' wird die 'Dissonanz' (ibid. 29) bezeichnet, das 'Dissonante' als 'eine Art Invariante der Moderne' (29 f.) aufgefasst. «Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten» (ibid: 41). Zum bereits in Hofmannsthals Chandos-Brief thematisierten Verlust des Zusammenhangs cfr. Gauger 1990: 174.: «Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts liess sich mehr von einem Begriff umspannen» (ibid. 175). Zu Sprachentzug, Traditionsschwund, 'Sakralisierung des Künstlerischen' ibid. 176 f. Cfr. auch Guglielmi: «La modernità è antipoetica. Fin dal secolo diciottesimo essa vuole le 'cose', l'immediatezza delle cose, la verità delle cose, e vede le forme – le forme della retorica – come mistificazione ed errore. (. . .) La modernità è prosastica. Mentre scopre la

Neuartigkeit seiner Gegenstände wendet sich Cla Biert: «I nun es d'incleger perche ch'ün scriptur rumantsch chi descriva üna fabrica vess dad esser plü modern co ün chi descriva ün taglialaina. (Cun o sainza resgia a motor nun importa, uman es uman.) L'uman modern es hoz eir a Salouf ed a Curaglia ed a Vnà» (1970: 6)[23]. Die Entschlossenheit des ersten Satzes erinnert an diesbezüglich radikale Stellungnahmen wie diejenige von Ludwig Hohl: «Eben das Gegenteil ist wahr von dem, was die meisten sich vorstellen: alle Schwierigkeiten liegen im 'Artistischen', nicht in Sachen des Stoffs oder des Ganzen, sondern in Sache der Form und des Einzelnsten» (1980: 130); und deutlicher: «Die sich bemühen, Neues zu schreiben, sind keine Schriftsteller» (ibid. 131). Im weiteren beruft sich Biert relativierend auf das 'allgemein Menschliche' (ein Topos der klassischen Poetik) und auf die Allgegenwart der Moderne, womit er die Gültigkeit seines ersten Argumentes wieder aufhebt. Die romanische Literatur hat inzwischen zu den berühmten 'neuen Themen' gefunden, obwohl das noch nicht alle ihrer Leserinnen und Leser wahrhaben wollen. Weder dies noch die Tatsache, dass nicht alle Autorinnen und Autoren Reaktionäre oder Konservative sind[24], genügt, um zu behaupten, die romanische Literatur sei zur 'modernen' geworden.

In ihren allgemeinen Aspekten lassen sich 'Heimatliteratur' und 'Modernität' als kontrastierende Begriffe einander gegenüberstellen. Es

cosiddetta autonomia dell'estetico, nello stesso tempo lo abbassa nei confronti dei saperi scientifici e filosofici» (1991: 5).

23 «Es ist nicht einzusehen, warum ein romanischer Schriftsteller, der eine Fabrik beschreibt, moderner sein sollte, als einer, der einen Holzfäller beschreibt. (Mit oder ohne Motorsäge bleibt sich gleich, Mensch ist Mensch.) Der moderne Mensch findet sich heute auch in Salouf, in Curaglia und in Vnà.»

24 Zu den 'neuen Themen' cfr. oben C.2.3.1. S. 662. Eine Befragung von Disentiser Mittelschülerinnen und Mittelschülern ergibt: «Dus tiarzs dils interrogai ein dil meini che la litteratura romontscha descrivi adina ils medems temas ed eviteschi l'occupaziun cun problems actuals» (Sialm 1990: 246). «Scrivi pli modern, Leo Tuor ei in bien exempel» (Sialm 1990: 239). Zu Silvio Camenisch: « – el scriva pli modern – el ei buc schi conservativs – el descriva problems da nies temps» (S. 241). Im 'Fögl Ladin' findet Ursula Schneeberger, es werde von den behandelten Themen abhängen, ob die ladinische Literatur Weltruhm erlange oder nicht: «Scha la litteratura ladina ragiundscharegia ün bel di renomina mundiela dependa na be da la lingua, dimpersè püchöntsch dals temas tschernieus. Uschè lönch ch'ella guarda be inavous, trattand la vita da noss babuns impè da tscherner temas da nos temp, da scriver davart problems chi muaintan a nus umauns dal 20/21evel secul, uschè lönch resta'la üna litteratura provinziela» (FL, mardi 29.1.1991: 5).

steht die kommunikative Gemütlichkeit der Heimatliteratur (Erfüllung der Lesererwartung, Reproduktion fester Schemen, harmonisierende Ausblendung von Widersprüchen, 'Mythos') der Zerstörung der 'kommunikativen Wohnlichkeit' (H. Friedrich cfr. Gauger 1990: 202), der Widersprüchlichkeit, dem Widerstand des modernen Textes gegen seine Konsumierbarkeit gegenüber.

In vielen der zitierten Stellen meint 'modern' vor allem, wenn nicht ausschliesslich, 'innovativ'. Zur Unterscheidung möglicher Ebenen literarischer Innovation sei nochmals an Gaugers literarische Diskurstraditionen (oben A.1.1.) und Segres 'semiotisch strukturierte inhaltliche Schemen' (cfr. oben) erinnert. Die eine wie die andere Ebene kann zum Ausgangspunkt literarischer Innovation werden, und es ist verlockend, die zwingende Wechselwirkung zwischen diesen Ebenen (das gegenseitige Sich-Erzwingen von neuer 'Form' und neuem 'Inhalt') zum Indiz einer wirklichen Innovation zu machen. Die Brauchbarkeit dieses Indizes hängt an der Definition von 'Form' und 'Inhalt'. Wenn mit 'Form' literarischer Sprachgebrauch im Sinne von Gaugers 'Diskurstraditionen' gemeint ist, ist mit diesem Indiz nichts anzufangen: es gibt auch unter den 'Modernen' grosse Erneuerer der literarischen Tradition, die sprachlich konservativ sind[25]. Daraus ergibt sich die Frage, ob dies auch umgekehrt gilt, ob deutliche sprachliche Innovationen mit der stereotypen Wiederholung traditioneller 'Inhalte' kompatibel sind oder ob es Bereiche gibt, in denen sich 'Formen' und 'Inhalte' wie im einzelnen sprachlichen Zeichen wechselseitig determinieren.

Im folgenden Abschnitt sollen bauernepische Thematik und heimatliterarische 'Mythologie' an einigen Texten dokumentiert und etwas genauer beschrieben werden.

[25] Gauger unterscheidet «Dichtungen, die zwar modern sind, aber gerade nicht im Sprachlichen. Die Sprache etwa eines so evident modernen Autors wie Kafka ist nicht spezifisch modern: eine klassisch genaue, reinliche Sprache, die sich auszeichnet, neben anderem, durch die literarische Anverwandlung des Verwaltungsdeutsch. Und gewiss liegt die Faszination Kafkas nicht zuletzt in der Spannung zwischen dieser Sprache und den Inhalten, die sie – wiederum bieder formuliert – zum Ausdruck bringt» (1990: 180). (Als weitere Fälle dieser Kategorie werden Proust, Th. Mann, Musil und Svevo genannt.) Demgegenüber gibt es «die auch und gerade im Sprachlichen in ihrer Sprachverwendung modernen Autoren: Rimbaud, Mallarmé, Joyce, Eliot, Lorca, Benn, Rilke und so fort. Also, noch einmal: unmoderne und moderne Autoren und unter den letzteren solche, die modern, **spezifisch** modern sind, auch und besonders in ihrer Sprache» (181).

4.2. Textbeispiele. Heimatliterarische und bauernepische Themen und Motive

Beispiel 1: P. Maurus Carnot, *Bündnerblut* (1902)

Zum Text:

Der deutscher Originaltext erscheint 1902 (1904^2), eine surselvische Übersetzung von Flurin Camathias 1901 (1945^2), eine ladinische von G. Krum (Tista Murk) 1935. Die historische Novelle erzählt die Geschichte von Silvester Wolf, der sich im Jahre 1524 als 'Kommissär' der Drei Bünde im Schloss Chiavenna von Riccio, einem Abenteurer im Sold Gian Giacomo Medicis ('il Medeghin'), überlisten und gefangennehmen lässt. Als vermeintlicher Verräter wird er vor ein Bündner Femegericht geschleppt, zu Unrecht verurteilt und sofort hingerichtet. (Cfr. Bezzola 1979: 428 f.) Die Handlung wird immer wieder durch den Hinweis auf das 'Blut' der Handelnden motiviert.

Bezzola lässt die von ihm unter Vorbehalten gezogene Grenze zwischen 'Literatur' und 'Volksliteratur' (cfr. oben C.4.1.) mitten durch diesen Text verlaufen: «La figüra da Wolf . . . ais bain deda, medemmamaing quella dal vegl guardian chi vezza pü dalöntsch cu el, dürant cha las scenas da Riccio e sieus bandits . . . haun il tipic caracter da la 'Volkserzählung' romantica . . .» (1979: 429)[26]. Selbstverständlich führt diese Kennzeichnung einzelner, ästhetisch misslungener Aspekte als 'volksliterarisch' nicht weiter.

Im folgenden einige Bemerkungen zur Funktion des Blut-Motivs in diesem Text.

Der thematische Titel *Bündnerblut* braucht eine geographische Bezeichnung zur Determinierung von Eigenschaften einer biologischen Substanz. In diesem Bereichwechsel, vor allem aber im Zusammenspiel zwischen Titel und Text übernimmt 'Blut' metonymische (Blut / Mensch) und metaphorische (Blut / Eigenart) Funktionen[27]. Die Meta-

[26] «. . . die Figur von Wolf . . . ist gut wiedergegeben, ebenso diejenige des alten Wächters, der weiter blickt als er, während die Szenen mit Riccio den typischen Charakter der romantischen 'Volkserzählung' haben . . .»

[27] Zur Verbindung zwischen Metonymie und Metapher in literarischen Texten cfr. Genette 1972: 41–63; De Man 1988: 31–51, 91–117.

phorisierung macht die Bevölkerung einer Gegend zur Spezies, zum 'Volk'.

Die Spezifizität des 'Bündnerischen' wird denn auch von allem Anfang an geradezu obsessiv hervorgehoben: «Graue Nebel hingen an den Bündner Bergen, an den Bündner Tannen Fetzen harten Schnees. Ich sass in einer heimeligen Bündnerstube . . .» (S. 3). Parallel mit der konzentrischen Verengung des Raumes wechselt das determinierende 'Bündner' vom Geographischen (Berge) zum Organischen (Bäume), zum Kulturellen (Stube). Vom Aussenraum zum Innenraum, zu den Menschen und ihren Texten (ein Freund liest dem andern alte Volkslieder vor): das spezifische Merkmal bleibt immer dasselbe. «'Das ist echtes Bündnerblut', rief der begeisterte Freund, schob die Blätter und Blättchen beiseite und goss aufs neue Wein in unsere Kelchgläser. Wir liessen in der braungetäfelten Stube die mit hellrotem Veltliner gefüllten Gläser erklingen. 'Es lebe der Bündnergeist in diesen Blättern!' sagte mein Freund. 'Und auch das Bündnerblut in deinen Adern!' antwortete ich, das Glas auf den Tisch stellend» (S. 3). Die in der Metapher 'Bündnerblut' für: 'alte romanische Volkslieder'[28] postulierte Ähnlichkeit zwischen 'Blut' und 'Volksdichtung' gehört ebenso wie die Synonymie 'alt' (Volkslieder) – 'echt' (Blut) zum festen Bestand heimatliterarischer Topik. Dazu gehört auch die metaphorische Umschreibung der (ebenfalls 'Bündnerblut' betitelten Erzählung) des Freundes als «. . . Blumen . . ., die auf den Fluren gewachsen waren, welche er als Knabe und Mann so innig liebte» (S. 4). Zwischen den konkurrierenden Metaphern 'Blut' und 'Geist', die beide die 'Volkslieder' charakterisieren, steht der Wein; beiden Bereichen metonymisch wie metaphorisch (und sakral) verbunden. Die romanische Übersetzung von Camathias, welche die heimatliterarische Metaphorik der deutschen Fassung insgesamt eher noch verstärkt, macht auch hier alles klar: der 'Bündnergeist' (der Lieder) wird durch 'saung grischun' ('Bündnerblut') ersetzt, was die Austauschbarkeit der Metaphern bestätigt; ferner wird die Metapher 'Bündnerblut' explizit für den Wein in den Kelchen gebraucht: «'Viva il saung grischun en quellas canzuns ed en quels boccals!' ha miu amitg exclamau. 'Ed era en tias aveinas, ti pur grischun!' hai jeu rispundiu . . .»

[28] Zum bündnerromanischen Volkslied und seiner 'Echtheit' cfr. Collenberg 1986.

(S. 92 f.)[29]. Ganz im Sinne heimatliterarischer Mythologie ist auch die Ersetzung des im deutschen Text als 'Schwärmer' und strengen Literaturexperten charakterisierten Freundes durch einen Bauern in der romanischen Übersetzung. Die Blut-Wein-Metaphorik gründet nicht nur in der natürlichen Ähnlichkeit zwischen den beiden Stoffen, sie gründet auch in einer 'kulturellen Einheit', in der Transsubstantiation, der es – wie der Begriff besagt – nicht um die Verwandlung von Bedeutungen, sondern um diejenige von Substanzen geht[30]. Eine substantielle Beziehung zwischen Wein und Blut entdeckt Roland Barthes im Mythos: «Sous sa forme rouge, il (le sang C. R.) a pour très vieille hypostase, le sang, le liquide dense et vital. C'est qu'en fait, peu importe sa forme humorale: il est avant tout une substance de conversion . . .» (1957: 74). Die Materialisierung der Metaphern führt zu einem geschlossenen Kreis 'Blut – Boden – Wein – Text (Volksdichtung)', die alle auch materiell 'ineinanderfliessen'. So vergiessen die Bündner Kolonisatoren im Untertanenland Veltlin ihr Blut, wie der weitsichtige Silvester Wolf (S. 13) befürchtet. Die Herrschaft ist in der Natur verankert, die beiden Böden sind komplementär: die Bündner brauchen «. . . das üppige Land mit seinen Weinbergen als notwendige Ergänzung ihres rauhen Landes» (S. 5). Der hier wachsende Wein wird in den Gläsern wiederum zum 'Bündnerblut', das zusammen mit entsprechendem 'Geist' in den Volksliedern zu finden ist und dem Text seinen Titel gibt[31].

Die Naturalisierung von Gesellschaft und Geschichte[32] und die Rückbindung von Metaphern an Substanzen sind herausragende Merkmale dieses Textes, der auch im engeren Sinne des Begriffes (Heimat-

[29] «'Es lebe das Bündnerblut in diesen Liedern und in diesen Gläsern!' hat mein Freund ausgerufen. 'Und auch in deinen Adern, du Bündner Bauer', habe ich geantwortet.»

[30] Zur Frage, ob Metaphern Ähnlichkeiten zwischen Sachen oder Proportionen zwischen 'kulturellen Einheiten' sichtbar machen cfr. Eco 1984: 164. Zur Metapher als 'Interaktion' (und nicht: 'Substitution') von Lexemen cfr. Black 1962.

[31] Zum 'Gegenseitigkeitsverhältnis zwischen Landschaft und Volk, zwischen Blut und Boden' in der völkischen Ideologie des Nationalsozialismus cfr. Kautz 1977: 326–331 (329). Zum 'organologisch verstandenen Volk' und der entsprechenden vegetativen Metaphorik cfr. Schmidt 1985 (II): 214.

[32] Symptomatisch ist die Beschreibung des Lynch-Prozesses, der Silvester Wolf das Leben kostet, als Naturkatastrophe: «Das waren die Wogen des aufgeregten Bündnerblutes» (S. 50). Die mythisch determinierte Verbindung Blut – Heimat erlaubt dem zu Unrecht Verurteilten keine Zweifel: «Ich liebe meine Heimat auch jetzt noch – ich habe Bündnerblut!» (S. 51)

kunstbewegung der Jahrhundertwende) als ein Stück Heimatliteratur gelten kann.

Die besonderen biographischen und ideologischen Voraussetzungen des Autors P. M. Carnot (cfr. oben C.4.1.) mögen erklären helfen, warum *Bündnerblut – Saung grischun* so eindeutig in die Tradition österreichischer Heimatkunst gehört. Diese Besonderheiten verringern allerdings die Repräsentativität dieses Textes für die bündnerromanische erzählende Prosa der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

Das nächste Beispiel ist in mancherlei Hinsicht repräsentativer. Es ist eine 'Bauernerzählung', die eines der häufigsten bauernepischen Themen aufgreift: den Verfall des Bauernhofes wegen Auswanderung und Proletarisierung der Erben[33].

Beispiel 2: G. M. Nay, *Il barun de Muntatsch* (1905)

Zum Inhalt:

'Barun de Muntatsch' ist der Übername eines durch harte Arbeit und viel Geschick reich gewordenen Bauern. Seine Kinder jedoch ziehen 'dem idealen und freien Bauernleben den Verdienst in den Hotels vor', und so wandern zuerst die von ihren proletarischen Freundinnen 'verführten' Töchter nach Nizza aus, um als Serviertöchter zu arbeiten. Als es auch den Sohn in die Fremde lockt, gibt der enttäuschte Bauer auf und zieht ins Dorf. Erst nach seinem Tod taucht der Sohn wieder auf: als Abenteurer und Trinker hat er in Amerika sein ganzes Erbe durchgebracht. Das einst florierende Gut 'ei tut en decadenza', 'ist völlig verfallen'.

Die den Bauern metaphorisch verliehenen Adelsprädikate ersetzen messbare ökonomische durch unermessliche ideologische Werte. In seiner märchenhaften Entrücktheit ist besonders der 'König' geeignet, die entsprechenden Unstimmigkeiten der Metapher zu vertuschen[34]. Der

[33] Zur schwierigen Vererbung als Motiv der Bauernliteratur cfr. Hein 1976: 39 ('Motivkatalog' oben C.4.1. S. 836) und Zimmermann 1975: 67 ff., 79–83. Cfr. Tina Truog-Saluz, *Babsegner testard;* J. Semadeni, *Hü Brün* (1945), C. Biert, *La müdada* (1962).

[34] Zum Bauern als 'König' cfr. G. N. Spegnas *En rètg* (1951: 60, oben A.3.1.2.). Die auf einer 'Arm-Aber-Frei'-Ideologie basierende Metapher findet sich auch in

Bauer Rest dagegen, der sich den Übernamen 'Baron' als Ehrentitel zu eigen gemacht hat, will seinen besonderen Status durchaus auf seinen selbsterworbenen Reichtum zurückgeführt haben[35]. Am Anfang des Textes erzählt er dem armen Schlucker Nazi (Ignaz), der sich bei ihm Geld ausleihen will, die Saga seines Reichtums, wobei der Zusammenhang zwischen Ökonomie und gesellschaftlicher Stellung schon dadurch deutlich wird, dass sich der 'Baron' vom armen Schuldner siezen lässt, während er ihn durchwegs duzt. Sein Glück – der romanische Text spielt mit der Homonymie 'fortuna': 'Glück' und 'Vermögen' – will Rest selber gemacht haben: «. . . mia fortuna hai jeu fatg mez cun mia bratscha, cun mia sauna raschun, cun mia intelligenza e diligenza» (1905: 66). Entsprechend will er die Bedeutung seines 'Titels' vor allem ökonomisch verstanden wissen: «Quei tetel muntava ton suenter l'idea dil Rest, ch'el seigi in pur, il qual hagi de sefutrar de negin, in pur beinstont, senza deivets, in um liber, che lavuri il siu e magli il siu» (1905: 68)[36]. Während Adelstitel problemlos vererbbar sind, scheitert der 'Bauernbaron' an der Vererbung seines Status. Von den Gründen dieses Scheiterns berichtet der hier diskutierte Textabschnitt (1905: 69–73).

Der Gegensatz 'alt' vs. 'neu', der sich über eine Reihe paralleler Antithesen mit dem Gegensatz 'Sein' vs. 'Schein' verbindet, verleiht dem Text das einfache Profil bauernepischer Topik. Dem Bereich des 'Seins' entspricht das denotative, demjenigen des 'Scheins' das konnotierte Zeichen. Die Nähe der Konnotation zur Welt des Scheins besteht darin, dass sie sich unabhängig von denotativer Bedeutung, im Extremfall auch

G. M. Nays *Mat de cuolm* (1926): «Il pur ei in pign retg . . .» («Der Bauer ist ein kleiner König» [S. 7]); «la libertad ed independentadad vala pli bia ch'ina ruaglia vaglias» («. . . die Freiheit und Unabhängigkeit ist mehr Wert als ein Stapel Wertpapiere» [ibid.]). Hier wird auch aus G. A. Huonders *Il pur suveran* (cfr. dazu Deplazes 1991: 252–263, 272 f.) zitiert: «Jeu sun cheu mez il retg» («Hier bin ich selber König» [V. 8]).

35 G. M. Nay kann als der erste bündnerromanische Autor gelten, der auch die ökonomischen Nöte der Bauern literarisch thematisiert und damit die Entwicklung der Bauernfigur in Richtung 'Realismus' (cfr. dazu Deplazes 1991: 249–343, zu G. M. Nay und seinem Werk ibid. 263–273) eingeleitet hat. Bezzola spricht von Nays 'saun realissem' (1979: 414) und von einer 'prosa antilitterara' (415).

36 «. . . mein Glück habe ich selber mit meinen Armen gemacht, mit meiner Intelligenz und meinem Fleiss» (1905: 66). «Dieser Titel bedeutet nach Rests Ansicht so viel, wie dass er ein Bauer sei, der sich um niemanden zu bekümmern brauche, ein wohlhabender Bauer ohne Schulden, ein freier Mann, der Eigenes bearbeitet und Eigenes isst» (1905: 68).

ohne diese, ergeben kann[37]. Im Gespräch mit Rests Töchtern zeichnen sich die 'Fremden' durch ihre 'geschliffene Zunge' aus, während die Bauerntöchter durch Unbeholfenheit auffallen und kaum die Worte finden, ihr Staunen zum Ausdruck zu bringen. Die Reden der Mädchen sind 'spir curtesia' ('lauter Höflichkeit' [S. 72]); durch das verbreitete Vorurteil, wonach Höflichkeit etwas verbirgt, erhalten sie die negative Konnotation von inhaltslosem, trügerischem Schein. Was der Bauer den proletarischen Mädchen vorwirft, ist die Oberflächlichkeit ihrer Welterfahrung: «Ellas havevan viu empau il mund e savevan discuorer sur quei e tschei aschi bein, che nossas puras eran tut surpridas de lur sabientscha» (S. 72)[38]. Die Mädchen haben sich von der Fremde nur anhauchen lassen; ihrer Pseudo-Emigration entspricht die stark konnotierte, lächerliche 'Mischsprache', in die sie manchmal verfallen: «Mais oui madame, parce que à Nice ins fa veschlas en in caz furau» (S. 74). Die 'Mischsprache' ist so lächerlich wie die Aussage, in der sich das Fremde als einfache Maskierung einheimischer Banalitäten präsentiert[39]. Die oberflächlichen Französischkenntnisse der Mädchen werden zwar nur kurz, aber auf signifikante Art angesprochen. Die Mädchen arbeiteten, «enagada ch'ei savevan far empau oui oui . . .» («wenn sie erst einmal ein paar oui oui herausbrachten» [S. 71]) als Serviertöchter. Die minimalen Sprachkenntnisse, die zu ihrer Arbeit nötig sind, disqualifizieren diese gegenüber dem Hecheln, Walken, Spinnen und Weben der daheimgebliebenen Frauen und geben den Mädchen nur die Möglichkeit zum Ja-Sagen, zur völligen Unterordnung. Das Ja in der Fremdsprache ist ein Ja zum Fremden und zur Entfremdung, letztlich zur Verhurung, die die Arbeit der Mädchen zwangsläufig nach sich ziehen soll (cfr. S. 71). Die Freiheit, nein zu sagen, hat dagegen der Bauer, der im

[37] Cfr. von Hjelmslev aufgeführte Konnotatoren wie 'Physiognomie' oder 'Stimmung'. Zur Nicht-Isomorphie von Denotation und Konnotation cfr. Johansen 1949: 298, Gary-Prieur 1971: 106. Greimas spricht von konnotativen Systemen als 'sistemi deformanti' (1974: 102).

[38] «Sie waren etwas in der Welt herumgekommen und konnten über dieses und jenes so gut reden, dass unsere Bäuerinnen von ihrer Weisheit ganz überrascht waren.»

[39] Zum komischen Motiv des 'als fremd maskierten Einheimischen' cfr. G. Boccaccio *Decameron* (VI, 10). Hinter der Verachtung des Bauern für die Emigrantinnen steckt die Idee der im wesentlichen überall identischen Welt, wie sie im romanischen Sprichwort: «Id es dapertuot mond» («Es ist überall Welt», sprich: «überall gleich») zum Ausdruck kommt.

Gegensatz zu den Serviertöchtern «. . . hagi de sefutrar de negin» («. . . sich um niemanden zu kümmern braucht» [S. 68]). Die weiteren Antithesen sind offensichtlich:

Bauerntum	Proletariat
Einfachheit	Luxus
Reichtum	Armut
Heimat	Fremde
'guter Name'	'Flittchen'
Werktage	Sonntag
Unbeholfenheit	Geschliffenheit
altmodisch	modisch
'natürliche' Jahresarbeit	entfremdete Saisonarbeit
ehrbare Mühsal	schändliche Musse
'Kern'	'Schale'
'Wolle'	'Parade'
Werte, Tugenden	Manieren, Gesten
'Gold'	'Katzengold'
'Milchkühe'	'Heerkühe'
romanisch	Mischsprachen
SEIN	SCHEIN

Ähnliche Oppositionsschemen finden sich in vielen romanischen Texten[40]. Ideologiekritisch interessant sind vor allem die scheinbar paradoxen Gleichsetzungen Luxus – Armut (auf der negativen Seite) gegenüber Einfachheit – Reichtum (auf der positiven), die auf einer ganz bestimmten ideologischen Voraussetzung basieren. Danach ist die Armut eine Folge der Verschwendung und deren gerechte Strafe; der Verzicht dagegen ist die Grundlage und Zierde des Reichtums. Manche Gegensätze, wie derjenige zwischen 'Schale' und 'Kern', lassen sich auch auf spezifische Aspekte sprachlicher Kommunikation beziehen. So kann der 'Kern' als Metapher der denotativen Bedeutung oder der Referenz in-

[40] Cfr. unten R. Luzzi (Beispiel 4). Die Oppositionen: Stadt vs. Land; Fremde vs. Heimat, feindlich vs. bergend; krank vs. gesund; Künstlichkeit vs. Natürlichkeit; Unfreiheit vs. Freiheit, neue Zeit vs. alte Zeit; Enge vs. Weite finden sich auch in Halters *Caumsura* (oben: A.2.1.2.).

terpretiert werden, die 'Schale' als Konnotation, die zu andern Kodes wie Mode oder Gestik[41] in enger Beziehung steht.

Über diesen Gegensatzpaaren steht die Ebene auktorialer Wertungen, die Ebene der zusammenfassenden oder zitierenden Wiedergabe der Reden der Personen, die Ebene der Ironie[42]. Die Träger nicht mit Ironie belegter Werte sind die Männer: der reiche Bauer Rest und, über dem Erzähler, der Autor. Die Frauen sind entweder selbst 'Heerkühe', oder sie lassen sich von solchen beeindrucken. Die Zitierhaltung des Erzählers ist geprägt von seiner feindseligen Haltung gegenüber der Scheinwelt der Frauen: wenn eine fiktive Person diese entlarvt und beschimpft, wird sie solidarisch zitiert, ansonsten mit feindseliger Ironie. «Tschahaias cun bialas fatschas, e buca verclusas encunter enqual struclada e carsinada, fetschien pli cun ried raps . . . Aschi vegneva ei risdau»[43]: dort, wo der Erzähler seine 'Wahrheiten' nicht selber verbürgt, verlässt er sich auf die Autorität des Klatsches, der Diskursform der Vorurteile und der landläufigen Moral.

Charakter und Verhalten der Personen sind nicht – wie bei Carnot – unmittelbarer Ausdruck der Herkunft, des 'Blutes', sondern stehen in einem Verhältnis gegenseitiger Determination zur Arbeit und zur Ökonomie, die auch die gesellschaftliche Position der Figuren bestimmt. In dieser Hinsicht steht Nays *Barun de Muntatsch* in einer **realistischen** Tradition[44]. Der heimatliterarische Charakter dieses Textes ergibt sich aus der Stereotypie der Gegensätze Eigenes vs. Fremdes, Bauer vs. Proletarier und der entsprechenden, nirgends differenzierten oder hinterfragten Wertungen. Der Konservativismus dieses Textes liegt auch darin, dass Auswanderung und soziale Deklassierung der Bauernkinder «. . . in der Art vieler Dorfgeschichten auf moralisches Fehlverhalten

[41] Zur Gestik cfr. Greimas, der sie der 'Semiotik der natürlichen Welt' zurechnet (1974: 49 ff.). Zur häufigen Herabsetzung der Mode in der romanischen Literatur cfr. z. B. Gion Cadielis *Il capi* und *Il spuentegl* (in: L. Deplazes [Hrsg.] 1983: 400–403).

[42] Zur Beziehung zwischen Ironie und Zitat cfr. Sperber-Wilson 1978: 478–494. Zur Abspaltung des 'énonciateur' vom 'locuteur' in der ironischen Rede cfr. Ducrot 1980: 44 ff., Garavelli 1985: 56 ff.

[43] «Gutaussehende, vor einem Tätscheln und einer Liebkosung nicht zimperlich zurückschreckende Flittchen kämen schneller zu Gelde . . . So wurde gemunkelt» (S. 71).

[44] Zur Dorfgeschichte als 'ländliche Verengung' des poetischen Realismus cfr. J. Hein 1976: 112.

oder negative psychologische Konstanten – also auf den traditionellen Fehlerkatalog (Leichtsinn, Trunk, Spiel, Herrschsucht usw.) –» (Zimmermann 1975: 67 f.) zurückgeführt werden.

Um Erbfolge und Kontinuität der Bauernfamilie geht es auch im folgenden Beispiel aus Cla Bierts *La müdada* (1962). Neu ist hier die psychologisch differenzierte Darstellung des Kontinuitäts-Dilemmas aus der Sicht des betroffenen Helden Tumasch Tach, der immer wieder von Fernweh und Emigrationslust gepackt, sein 'Erbe' auch als Einengung, als Beschränkung seiner Möglichkeiten empfindet[45]. Die Frage der Kontinuität der Bauernfamilie tritt damit gegenüber der existentiellen Problematik des einzelnen zurück.

Beispiel 3: Cla Biert, *La müdada* (1962)[46]

Schwer zu entrümpelnde Vergangenheit

Von den verschiedenen Bedeutungen des Titelwortes 'müdada': «Wende . . . Verwandlung . . . Wandel . . . Auswechseln und Austauschen . . . Umzug von Menschen und Tieren in eine neue Bleibe» (Camartin 1970: 32) wird im 12. Kapitel 'La müdada' (S. 273–287) die letzte selektioniert[47]: Tumasch bereitet den Umzug der Familie Tach ins Haus der Duonnanda Mariatöna vor. Die Wiederholung des Werktitels als Kapitelüberschrift bedeutet eine 'teleskopische Verkleinerung', eine mise-en-abîme der Metonymie zwischen Titel und Text. Diese formale Beziehung ist deshalb von Interesse, weil sie auf der semantisch-thematischen Ebene in dem mit einem 'Museum' verglichenen Estrich eine signifikante Entsprechung findet. Der Blick auf die alte alpine Bauerngesellschaft, deren Krise und Wandel zu einer modernen pluralistischen Gesellschaft ein zentrales Thema der *Müdada* ist[48], wird in diesem Kapi-

[45] Als eigentlichen Fluch empfindet eine Bauernfigur ihre 'Erdgebundenheit' in: Cla Biert, *Amuras nairas* (1956: 47–53).

[46] Genauer untersucht wurden die Seiten 1962: 278–280. (Die zweite Seitenangabe bezieht sich auf die deutsche Übersetzung: 1984: 285–287.

[47] Zu den Funktionen des Titels cfr. Genette 1987: 54–97, oben C.2.2. S. 631 ff., zu 'La müdada' als 'thematischer Titel' ibid. S. 632 f. Die aufgezählten Bedeutungen zeigen die Verbindung metaphorischer und metonymischer Funktionen des Titels (cfr. Genette 1987: 80).

[48] Cfr. oben C.3.2.2. Cfr. auch A. Peer, Darstellung seiner Gespräche mit Cla Biert: «Nos pascul predilet: il scriver, il rumantsch, l'Engiadina, il temp nouv e'l vegl»

tel 'eingeengt': vom gesellschaftlichen Raum des Dorfes, zum privaten des Hauses, zum Estrich, der so niedrig ist, dass Tumasch den Kopf anschlägt (cfr. S. 274–279). Hier findet sich die Vergangenheit der im Wandel befindlichen Bauerngesellschaft, metonymisch vertreten durch die weggelegten, unnütz gewordenen Werkzeuge und Haushaltgeräte. Der Estrich, ein Chronotop im Sinne Bachtins[49], beherbergt nicht einen beliebigen Teil der vergangenen Welt, sondern – so suggeriert es der Vergleich mit einem Museum – einen repräsentativen: «Quai nu piglia fin; mamma vaiva radschun. Id es sco aint il museum.» («Die Mutter hatte doch recht, das will ja kein Ende nehmen. Wie in einem Museum» [S. 276/283].) Die Vertretungsrelation Museumsinventar – vergangene Welt bildet, zusammen mit der konzentrischen Verengung des Raumes, die inhaltliche Entsprechung der angedeuteten formalen 'mise en abîme'. Damit wird die ganze Szene zur 'Figur', die eine symbolische Lektüre erlaubt: der junge Tumasch dringt in den Hort der Vergangenheit; die neue Zeit dringt bis in die geschlossensten Bereiche der alten Bauerngesellschaft[50].

Im Gegensatz zur weisen Mutter: «Quai es bain il vaira schaschin . . . da rumir ün palantschin sura sco nos, stachi cun roba» («Es ist doch wirklich mühsam, einen Dachboden wie unseren zu räumen, der so mit Plunder [eigentlich: Sachen] vollgestopft ist» [S. 273/279]) unterschätzt Tumasch die Last der Vergangenheit und will das Haus systematisch 'da süsom giò' ('von oben nach unten' [ibid.]) räumen. Brauchbares will er ins neue Haus (Gegenwart – Zukunft) hinüberretten, «. . . e tschai our'in tablà, trais paivers culla sgür, e bel e fat esa» («. . . den Rest in die Scheune, drei Hiebe mit der Axt und Schluss» [ibid.]). Die Inventarisierung ihrer Geräte führt zur 'Wiederbelebung' der alten Welt: «. . . e quel muond mort intuorn cumainza darcheu a viver» («. . . und

(«Unsere Hauptthemen: das Schreiben, das Romanische, das Engadin, die alte und die neue Zeit . . .» [1961: 63]).

49 «Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza» (1979: 231). Zur Bedeutung des 'inventaire' und des 'espace emboîté' in realistischen Texten cfr. Hamon 1982: 147.

50 Imelda Coray-Monn sieht in der 'müdada' ('Umzug') des 12. Kapitels «. . . enzaco la concretisaziun dallas autras, intonadas en quei roman» («irgendwo die Konkretisierung der andern in diesem Roman angesprochenen Veränderungen» [1971: 249]).

die tote Welt ringsherum wird wieder lebendig» [S. 277/284])[51]. Die anthropomorphen Gegenstände 'sprechen' (cfr. etwa S. 278/284) und evozieren von sich aus ihren verschwundenen Kontext. Die vermeintlichen Geräusche der Herdschaufel, des Schleifwagens, der Mühle, der vierspännigen Kutsche, die den Emigranten heimbringt, kommen in Wirklichkeit von einem als 'utschèun' ('Riesenvogel' [S. 278/285]) bezeichneten Flugzeug, womit zentrale Gegensatzpaare der *Müdada* wie alt vs. neu, Sesshaftigkeit vs. Emigration ein weiteres Mal angesprochen sind[52]. Als Tumasch aus den unbrauchbaren Geräten des 'Museums' Kleinholz machen will, leisten sie unerwarteten Widerstand, vor allem die 'symbolischen', diejenigen, deren Bezeichnungen auch gängige Metaphern sind. Mit dem Mistschlitten ist er bald fertig (cfr. S. 279/286), die Heuraufen quietschen zwar, geben aber nach (ibid.). Doch dann gerät er an eigentliche 'pièces de résistance': das Rad (der Geschichte) und die Joche, an denen die Jugend offensichtlich (cfr. unten) die Last der Vergangenheit weitertragen soll. Dem Rad, der Zyklik der Zeit, ist mit einer Axt fast nicht beizukommen: «Quai tegna sco fat per l'eternità . . .» («Das hält, als wäre es für die Ewigkeit gemacht . . .» [S. 279/286]). Schlussendlich fliegen dann doch die Splitter: «. . . i siglian tocs fier, sclavezzas pierlan per ajer, sco propellers» («. . . Eisenstücke fliegen weg, Holzsplitter wirbeln wie Propeller durch die Luft . . .» [ibid.]). Wie die Propeller des Flugzeugs, des 'Riesenvogels', der die Leute wegbringt und so, im Falle der Emigration, den Familienkreis zersplittert? «Mo ils plü dürs sun ils giufs. (. . .) Quai es dür sco l'öss. (. . .) Tumasch fa giò las süuors, lura ramaina'l la sgür. Mo il giuf tilla bütta inavo.» («Doch am härtesten sind die Joche. (. . .) Das Holz ist beinhart. (. . .) Tumasch wischt sich den Schweiss ab und holt die Axt; doch sie prallt am Joch ab.» [ibid.].) Als das Joch endlich auseinanderbricht, tut es das 'cun üna üerlada', 'mit einem Aufheulen' (S. 279/286). Ist dieses 'Aufheulen'

[51] Zur Inventarisierung (Beispiel 3), cfr. auch R. Luzzi (Beispiel 4) und C.3.1.5. (S. 722 f.).

[52] Zur Verbindung zwischen (Zug) Vogel und Emigration cfr. die lexikalisierte Metapher 'randulin' / 'Schwalbe' (für: 'Emigrant'). Wegfliegende Vögel als 'Repräsentanten' des Fernwehs eines Bauern in Cla Biert *Amuras nairas* (1956: 47 ff.). Tumasch schaut dem Flugzeug aus dem Guckloch des Estrichs nach: «Ingio giarà'l? | Forsa in Ingalterra, forsa a Paris, forsa in Danemarca, chi sa?» («Wohin fliegt es wohl? | Vielleicht nach England oder nach Paris, vielleicht aber auch nach Dänemark, wer weiss?» [S. 278/285])

auch der Aufschrei der Ahnen ob der Unverfrorenheit des Nachkommen, der im Hort der Kontinuität wütet? Tatsächlich präsentiert sich das Aufräumen des Estrichs als ein Sich-Vergreifen an der Vergangenheit, als ein Übergriff, dessen Folgen nicht ausbleiben können. Wer die Axt gegen die Geräte der Ahnen erhebt, erhebt sie letztlich gegen sich selbst: «. . . til metta sülla tschocca e doza la sgür. | Mo ourasom, güst ingio ch'el laiva merar la sgür per til sfender, es ün buol; ün rinch nair, chafuol aint il lain, e laint las inizialas: TT, e suot via, intaglià cun cifras elegantas: 1748. Sgür e franc, quai d'eira ün Tumasch Tach» (S. 280)[53]. Die Homonymie macht diesen Vorfahren zum mythischen Vor- und Doppelgänger, zum Träger von Tumaschs eigener, in der Familiengeschichte verankerten Identität. Sein Name vertritt ihn nach dem Tode: auf dem Joch als Zeichen der Kontinuität des Besitzes, 'auf' dem Nachkommen Tumasch Tach als Zeichen der Kontinuität der Besitzer, der Familie. Damit erhebt der junge Mann die Axt – indirekt, aber symbolisch prägnant – gegen das eigene Zeichen, den eigenen Namen, sich selbst. «El lascha crodar il bratsch, el guarda aint pel buol. Ils peis dals custaps sun sco duos pilasters, ils duos strichs suravia vegnan insembel: üna punt. –» («Er lässt den Arm sinken und schaut den Stempel an. Die Beine der Buchstaben tragen die sich berührenden Balken wie zwei Stützpfeiler: eine Brücke. –» [S. 280/287]) Die Homonymie schlägt in zweifacher Hinsicht eine durch die Querbalken der Initialen ikonisch repräsentierte 'Brücke': vom Individuum Tumasch zur Sippe Tach und vom toten zum lebendigen Träger desselben Namens, von der Vergangenheit zur Gegenwart. So haben wir hier das Grundthema der *Müdada* mehrfach verkleinert und konzentriert: das Innehalten des Jungen im Augenblick, als er schon die Axt erhoben hat, um die 'Brücke' zu zerschlagen; sein lastendes Erbe, das 'Joch', das aber das Zeichen des Ahnen, des Namenvetters, der eigenen Identität trägt. Tumasch nimmt das Joch «e til metta sur las spadlas aint per provar» («und legt es sich versuchsweise auf die Schultern» [S. 280/287])[54], da

[53] «. . . legt es auf den Bock und hebt die Axt. | Doch ganz aussen, gerade dort, wo er mit der Axt hinzielt, um es zu spalten, ist ein Stempel. Tief eingebrannt ins Holz, ein schwarzer Ring mit den Initialen TT und darunter mit eleganten Ziffern 1748. Das war ganz bestimmt ein Tumasch Tach» (S. 286).

[54] Cfr. *Müdada* S. 275/281, wo von den jungen Ochsen die Rede ist, die sich das Joch abschütteln möchten: «. . . ils trims varan fat strepits, il prüm, büttaivan il cheu per ajer, per lair squassar giò il squitsch . . .» («Die Rinder haben sich wohl

steht plötzlich die Hausgöttin der Kontinuität hinter ihm, die Mutter: «'Imprendast a portar il giuf, figl?' | Tumasch tascha . . el ha inclet –» («'Lernst du das Joch tragen, mein Sohn?' | Tumasch schweigt . . . er hat verstanden» [ibid.]).

Als Verfahren, mit dem die Vielfalt der Dingwelt im (realistischen) Text gespiegelt wird (cfr. oben, Anm. 49), findet sich die 'Inventarisierung' (enumeratio) auch als 'Bilanz', als wertende Aufrechnungen der Vorteile des einen gegen die Nachteile des andern. Die alte gegen die neue Zeit, das Eigene gegen das Fremde, das Dorf gegen die Stadt; solche Bilanzen werden mehr oder weniger offen in vielen romanischen Texten erstellt, wobei die Wertzuweisungen nicht immer wie im Falle von Biert ambivalent und Gegenstand literarischen Fragens sind. Häufig sind sie stereotyp und folgen dem festen Muster des 'Lobes der Vergangenheit'.

Beispiel 4: R. Luzzi, *Chasper Süt fa bilantsch* (1986)[55]

Zum Inhalt:

Chasper Süt, ein verwitweter, alter Bauer, verlebt seine alten Tage allein auf seinem einsamen Hof. In wiederholten 'inneren Monologen' wird auf sein Leben zurückgeblendet: Szenen aus der Kindheit, die erste Liebe, ein weit zurückliegendes Erntedankfest, die Kriegsjahre, der plötzliche Tod einer Geliebten, die Unterländerin, der es im Bergtal schliesslich doch zu einsam wird, die Ehe mit seiner verstorbenen Frau. Bei seinen seltenen Gängen ins Dorf wird Chasper Süt mit den Veränderungen konfrontiert, die sich hier vollzogen haben.

Chasper Süts Bilanz ist zwar eine metaphorische – er summiert nicht Zahlen, sondern Erinnerungen, rechnet nicht Aktiven und Passiven gegeneinander auf, sondern erfahrenes Glück gegen hingenommenes Unglück, Gegenwärtiges gegen Vergangenes – seine Diskurse sind aber ebenso monologisch wie das Germurmel eines rechnenden Buchhalters. Die verschiedenen Monolog-Arten der fiktiven Person stehen zum Dis-

zuerst gewehrt und den Kopf in die Luft geworfen, um den Druck . . . abzuschütteln.»)

[55] *Chasper Süt zieht Bilanz*, Lavin, Chasa Paterna, Nr. 105, 1986. Genauer untersucht wurden die Seiten 55–63.

kurs des Erzählers in einem Verhältnis, dessen Komplexität auf der semantisch-thematischen Ebene des Textes keine Entsprechung findet. Den vielfältigen Übergangsstufen im Bereich der Diskurse steht die einfache, der heimatliterarischen Topik folgende Artikulation der Inhalte gegenüber. Rossbachers Vermutung: 'Eine konsequente Anwendung z. B. des inneren Monologs auf alle Typen der Heimatkunst hätte das Bild von der heilen Projektionsfigur Bauer vielleicht zerstört» (1975: 215), wird von solchen Texten in ihrer Gültigkeit relativiert.

Nach der üblichen Dreiteilung der Formen der Redewiedergabe (direkte, freie indirekte, indirekte Rede) unterscheidet Cohn (1981: 127) drei Monologs-Typen fiktiver Personen: den 'monologue rapporté' ([Il pensa]: Suis-je en retard?), den 'monologue narrativisé' (Etait-il en retard?) und den 'psychorécit' (Il se demanda s'il était en retard)[56].

Auffällig ist das spärliche Auftreten der beiden einfachen, klar voneinander unterschiedenen Formen des Erzählerdiskurses und des 'monologue rapporté'. Im Gegensatz zur häufigen Allgegenwart des Erzählers in romanischen Texten (cfr. oben A.2.2.3.), findet sich in diesem Text eindeutiger Erzählerdiskurs – vom 'Rahmen' der Monologe abgesehen – fast ausschliesslich dort, wo dieser die Person aus Gründen der Plausibilität nicht 'beteiligen' kann: bei der Registrierung ihrer Bewegungen im Raum[57]. Der Unterbruch der äusseren Bewegung der Person kann die 'innere Bewegung' einleiten, wobei kurze Erzählerkommentare den Wechsel zur Innenperspektive anzeigen können. «Chasper squassa da stanguel il cheu . . .» («Chasper schüttelt müde den Kopf . . .» [S. 57]), ein Satz, der rückwirkend und vorausdeutend vom Erzählerdiskurs weg in Richtung 'monologue rapporté' weist. Rückwirkend bestätigt er, dass der Satz: «Quai vegl sto apunta davent» («Das Alte muss eben weg» [S. 56]) von Chasper stammt (über Feststellungen des Erzählers kann die fiktive Person nicht den Kopf schütteln), vorausweisend schreibt er ihm die folgenden Fragen zu: «E'l bügl da larsch? Ingiomâ

[56] Zur grundsätzlichen Unterscheidung zwischen 'voix' ('wer spricht?') und 'mode' ('wer sieht?') cfr. Genette 1976 (1972): 233; 1983: 43 ff. Cfr. oben A.2.3.1. Für den Wechsel der Sprechinstanz spricht Genette von 'transvocalisation', für denjenigen der Wahrnehmungsinstanz von 'transfocalisation'.

[57] «Dischillus va'l inavant . . . – e's ferma.» ('Enttäuscht geht er weiter . . . – und bleibt stehen» [S. 57]); «El va aint» («Er geht hinein» [S. 57]); «Chasper fa fouras aint il ajer, e – spetta.» («Chasper guckt Löcher in die Luft und – wartet» [S. 60]); «El va» («Er geht» [S. 63]).

sarà be quel gnü via?» («Und der Brunnen aus Lärchenholz? Wo mag der wohl hingekommen sein?» [S. 57])

Noch seltener sind als 'monologue rapporté' referierte direkte Reden. Erst gegen Ende des untersuchten Segmentes (S. 55–63) spricht Chasper, wie das Pronomen zeigt, 'von sich aus': «O **eschna** amenduos ün pa intutits dal stoffi? . . .» («Oder **sind wir** beide vom Überdruss etwas benommen?» [S. 61]) Seine zweite direkte Rede ist zugleich die einzige, die vom Erzähler mit einem Verbum dicendi und der entsprechenden Interpunktion (es fehlen nur die Anführungszeichen) eingeführt wird: «. . . disch el dapersai: Müsagls per quista signuria nu füssan fraunc na da don» («. . . und sagt für sich: Maulkörbe würden diesen Herrschaften gewiss nicht schaden» [S. 62]).

Der Rest des Textes ist, von wenigen 'Psychorécit'-Sequenzen abgesehen, ein durchgehender 'monologue narrativisé'. Das entsprechende diskursive 'Zwielicht', die Art wie die «mouvements de conscience du personnage dans une sémi-obscurité très caractéristique» (Cohn 1981: 125) eingetaucht sind, ist eine Folge der zur Anwendung gelangten typischen Verfahren[58] der freien indirekten Rede. Dieses 'Zwielicht' der Diskurse findet keine Entsprechung in der Artikulation der Themen[59], wo krasse, keine Schattierungen zulassende stereotype Gegensätze vorherrschen.

In Luzzis Text ändern sich die Zeiten; die in den verschiedenen Diskursformen gebrauchten grammatikalischen Zeiten ebenso wie die in der erzählten Zeit reflektierte historische Zeit. «Listess es be il lö. – Tuot tschai es ester e müdà» («Gleichgeblieben ist nur der Ort. – Alles

[58] Cohn fasst sie zusammen: «Il y a une accumulation de questions, d'exclamations, de répétitions, d'affirmations outrées, de tournures familières, en nombre bien plus grand que dans un récit normal» (1981: 124). Die beschriebenen Eigenschaften charakterisieren unseren Textabschnitt überraschend genau: Ausrufe (S. 55, 57, 58); Fragen (S. 56, 57, 58, 59); Wiederholungen: «. . . sco da plü bod . . . eir sco da plü bod . . .» (56); expressiver-familiärer Sprachgebrauch: «maschinom» (S. 55), «merda dal progress» (56), «muaglietta» (56), «blerüras da bellas algordanzas» (56), «razz(a)» (57), «I's maglian aint cun dutscharias» (59).

[59] In dieser Nicht-Entsprechung könnte ein wesentlicher Unterschied zu den berühmten Texten (Virginia Woolf, Kafka, Joyce) liegen, an denen Cohn ihre Kategorien exemplifiziert. Hier sind die komplexen Diskurse Funktionen komplexer Inhalte (und umgekehrt), welche einfache Schwarzweiss-Schemen gerade aufbrechen.

andere ist fremd und verändert» [S. 57])[60], so ein Ergebnis der vom alten Bauern gezogenen Bilanz. Die Bilanz verlässt sich auf den Ort, auf den Topos; der Gang des Bauern durch das veränderte Dorf, sein Einkauf im Laden – ein weiterer Gemeinplatz[61] –, wo er Vergangenheit und Gegenwart miteinander vergleicht, sind Anlässe für lange Reihen wertender Gegensatzpaare nach dem Muster der 'laudatio temporis acti'. Die Perspektive der wahrnehmenden Person geht in einer Serie von Gemeinplätzen auf, die Aufzählung von Realien wird zur Funktion des ideologischen Diskurses. Ein Beispiel aus der langen Reihe von Gegensatzpaaren:

früher	**jetzt**
Fuhrwerke	Autos
Ochsen, Pferde	Maschinen ('maschinom')
Geklingel	Lärm
Naturstrasse	Teerstrasse
Tierkot	Ölflecken
glänzende Blumen	matte Blumen
Arbeitsgeräte	Ramsch ('rüzcha')
Eisen	Plastik
Lärchenholz	Glas (Ladentisch)

Auf einer höheren, diese konkreten Gegensatzpaare ideologisch bewertenden Ebene finden sich Gegensätze wie:

arm	reich
glücklich	unglücklich
einheimisch	fremd
grüssen	nicht grüssen
Leute ('glieud')	Pack ('razza')
Fremde als Flüchtlinge	Fremde als Touristen

[60] Cfr. Men Rauch, *Il nar da Fallun*, wo sich der aus dem Irrenhaus zurückkehrende Töna Brach in der veränderten Gegend umsieht: «tuot ais müdà, be las muntognas bricha» («alles ist verändert, nur die Berge nicht» (1923: 24). Cfr. unten Bsp. *5*.

[61] Zum Laden und dem Inventar als Verfahren der realistischen Literatur cfr. Hamon 1982: 147. Das berühmteste romanische Beispiel findet sich in Bierts *La müdada* ('Pro'l butier' 1962: 5–26).

Werktags vs. Sonntag	immerzu Sonntag
romanisch	Sprachengemisch

Die frühere Armut geriet den bescheidenen Einheimischen zum Glück, der jetzige Reichtum ist der Fluch der unersättlichen Fremden. «I chatschan aint tas-chadas, quists esters . . . I's maglian aint cun dutscharias. I paran insaziabels.» («Sie stopfen riesige Taschen voll, diese Fremden . . . Sie fressen sich mit Süssigkeiten voll. Sie scheinen unersättlich.» [S. 59]) Der vom Text ausgeblendete Widerspruch der Armutsidylle zeigt sich deutlich in der Szene mit der kleinen bettelnden Zigeunerin, deren Armut sie glücksfähig macht, deren Glück aber doch an der kalten Münze hängt, an jenem Geld, das diejenigen, die genug davon haben, unglücklich macht.

In Chasper Süts Inventarisierung der Veränderungen erscheint auch das Unveränderte. Neben dem 'Ort' als ganzem sind es: «las tratschendas strettas e las giassettas sumbrivaunas a dretta ed a schnestra» («. . . die engen, schattigen Gässchen zwischen den Häusern auf der rechten und der linken Seite der Strasse» [S. 56]); die Nebenwege, an denen der Fortschritt vorbeigeht. Unverändert ist ferner ein Garten: «L'üert es plain fluors, sco da plü bod, e'l surindsch aint il chantun regala sia udur, eir sco da plü bod.» («Der Garten ist voller Blumen, wie früher, und der Flieder in der Ecke verströmt seinen Duft, ebenfalls wie früher.» [S. 56]) Die zyklische Wiederkehr der Vegetation steht gegen die Linearität des historischen Fortschritts mit seinen nicht rückgängig zu machenden Veränderungen. Verschont bleiben allerdings nur die von ökonomischen Interessen ausgenommenen Gewächse, die Blumen und der Flieder, die alten Fruchtbäume hat man ersetzt: «Ils vegls nu varan portà abundantamaing frütta.» («Die alten werden nicht allzuviel Früchte getragen haben.» [S. 56]) Wichtig ist auch hier[62] der Duft als Konservator von Erinnerungen.

Die Behandlung des heimatliterarischen Grundthemas 'Kontinuität des Bauernstandes' in den drei letzten Texten (Beispiele 2–4) enthält einige Hinweise, die für die Typologie wie für die Literaturgeschichte wichtig sein können. Dass die Zeit nicht stehengeblieben ist, merkt man daran, dass Nays Text für die Kontinuität einer Gesellschaft kämpft, der Luzzis Figur nur noch nachtrauern kann. Ansonsten aber ist der Text

[62] Cfr. A. Peer, *Savur e memoria,* in: 1951: 9–10.

von R. Luzzi (1986), von seiner thematischen Artikulation her, in keiner Weise 'moderner' als derjenige von G. M. Nay (1905): dieselbe Stereotypie der Wertungen, dieselbe unreflektierte Abwehr moderner Mobilität im Namen 'mythischer' Sesshaftigkeit. Das zeigt – auch abgesehen davon, dass 'Modernität' kein rein zeitlicher Begriff ist – dass Literaturgeschichte keine einfache Funktion von Zeitgeschichte ist und keine einfache Linearität kennt, wie dies von monographischen Literaturgeschichten häufig suggeriert wird. (Auf A folgt B, der ihn 'überwindet'.) Es gibt offensichtlich zeitresistente literarische Traditionen. Die heimatliterarische ist eine solche; sie verteidigt ihren mythischen Bauern gegen jede zeit- und literaturgeschichtliche Veränderung. Bierts Text ist – aber das wäre an der ganzen *Müdada* zu zeigen – 'moderner', weil ambivalenter, weil seine Figur die Spannung einer doppelten Faszination aushält; der Faszination 'Heimat' wie der Faszination 'Fremde'.

Der Abbruch der Kontinuität aus Gründen der fehlenden Nachfolge, meistens auf moralisches Versagen der Bauernkinder zurückgeführt, ist nur eine Variante dieses Themas. In der anderen, dramatischeren, wird der Bauer von 'hereinbrechenden' fremden Kapitalisten (der Jude, der Teufel[63]) verführt oder mit Gewalt von seinem Hof vertrieben.

Beispiel 5: Men Rauch, *Il nar da Fallun* (1923)

Zum Inhalt[64]:

Der 'Dorfnarr' Töna Brach versucht vergebens, sein Vaterhaus vor dem Zugriff des Spekulanten Mareng zu bewahren, der ihn schliesslich als Geisteskranken in eine Klinik einliefern lässt. Das Haus des Entmündigten wird abgerissen, Mareng lässt ein Hotel bauen und beherrscht das ganze Dorf, bis seine Aktiengesellschaft infolge des ersten Weltkriegs Bankrott macht. Am gleichen Abend, an dem sich der Spekulant in seinem Hotel erschiesst, trifft der aus dem Irrenhaus entlaufene Töna Brach hier ein und steckt das Hotel in Brand. Auf dem Dach des

[63] Cfr. «Der Einbruch des 'mobilen Kapitals'» (Zimmermann 1975: 74–79). Zum Juden Beispiel 5 (Anm. 66), zum Teufel Beispiel 7 und Deplazes, *Staderas* (in: 1985: 41–90), wo der Teufel deutsch spricht und sich 'Le Vaig' (Anagramm von 'giavel' / 'Teufel') nennt: «Sehr erfreut, sehr angenehm, mein Name Le Vaig!» (S. 53)

[64] Cfr. Bezzola 1979: 490, G. Deplazes 1991: 409–411.

brennenden Hotels erscheint eine Figur, die den staunenden Dorfbewohnern das im Hotel aufgehängte Bild von Töna Brachs Vaterhaus vor die Füsse wirft. Ein aus der Fremde heimgekehrter Erbe baut das Haus des Töna Brach nach dessen Zeichnungen und Plänen wieder auf. (Cfr. auch Deplazes 1991: 409 f.)

Ein einheimischer Bauer wird vertrieben, der Spekulant, der ihn vertreibt, ist der 'typische Jude': durch diese Konstellation allein stellt sich dieser Text in die beste heimatliterarische Tradition[65]. Töna Brach ist der Aussenseiter (cfr. oben A.2.1.3.b), Junggeselle 'aus Prinzip' (S. 3), der intelligente Schüler, der seine Ausbildung an einer auswärtigen Schule abbricht, um daheim Bauer zu werden (S. 4), der verschrobene, in ärmlichen Verhältnissen lebende Sonderling, der 'Dorfnarr' mit der rauhen Schale und dem weichen Kern (S. 4). Sein Gegenspieler Hermann Mareng ('marenghin' = 'Goldvreneli') ist der Händler und Emigrant: er besucht eine Handelsschule, wird Hotelier, wandert nach Amerika aus (S. 14 f.), heiratet aus ökonomischen Interessen «üna figlia suletta, na güsta bella ma fich richa» («ein Einzelkind, ein nicht gerade schönes, aber sehr reiches Mädchen» [S. 14 f.]), wird zum Spekulanten und entspricht – obwohl 'vair Engiadinais' ('richtiger Engadiner' [S. 7]) und Christ (cfr. S. 14) – auch physiognomisch den gängigsten antisemitischen Klischees. «. . . quels öglins astuts, quella vista glischa, chi's laschaiva congualar be cun ün bulai, e quel nas cun quella goba chi tradiva alla prüm'ögliada sia derivanza semitica» (S. 6); «Our da quel immens profil resortivan be quel contschaint nas semitic e quels duos püschels da chavels, ün be sur il frunt e l'oter be sur il spondil del culöz: üna carricatura bizarra, grotesca e tragica» (S. 22)[66]. Marengs «eloquenza güdaica» («jüdische Beredsamkeit» [S. 8]) bringt Töna Brach ins Irrenhaus; Mareng ist hinterhältig (S. 15), seine Ethik reduziert sich auf

[65] Zum Antisemitismus der heimatliterarischen Bewegung cfr. Rossbacher 1975: 36–40; Hein 1976: 113. Als eine Hauptquelle heimatliterarischen Antisemitismus bezeichnet Rossbacher einen 'romantischen Anti-Kapitalismus' (1975: 39), der auch diesen Text von Rauch auszeichnet.

[66] «. . . diese listigen Äuglein, dieses glatte Gesicht, das sich nur mit einem Pilz vergleichen liess, diese Nase mit dem Höcker, die auf den ersten Blick seine semitische Abstammung verriet.» / «Aus diesem ungeheuren Profil stachen nur die bekannte semitische Nase heraus und die zwei Haarbüschel, einer knapp über der Stirne, der andere am Nacken: eine bizarre, groteske und tragische Karikatur.»

einige «maximas macchivellisticas» (S. 15). Seine Unternehmen florieren: «Tuots ils hotels eiran plains stachits, perfin las chasas privatas briclaivan da güdeus.» («Alle Hotels waren gestossen voll, sogar in den Privathäusern wimmelte es von Juden.» [S. 16]) Unter den Hotelgästen finden sich «güdeus marüschlats cun gignas materialisticas e tachs üsats» («krausköpfige Juden mit materialistischen Visagen und abgelatschten Absätzen» [S. 17]). Solche Beschreibungen reichen nicht aus, um aus Men Rauch einen fanatischen Antisemiten zu machen; sie zeigen aber, dass er nicht nur der 'feinsinnige Humorist und aufklärerische Satiriker', sondern auch der Volksliterat ist, der die landläufigsten Klischees und Ressentiments reproduziert[67].

Men Rauchs Erzählungen werden von Cla Biert wie folgt charakterisiert: «Nur sehr selten hört eine Geschichte ohne Pointe auf. Men Rauch schreibt nur dann Prosa, wenn er wirklich etwas Interessantes zu erzählen hat, etwas, das anders aufhört, als man glaubt, etwas, das überrascht und erfreut. So sind seine Erzählungen immer abgerundet» (1978: 13). Diese Kennzeichnung entspricht traditionellen Definitionen der 'Novelle', für die unser Text mit seinem aussergewöhnlichen Plot und dessen ebenso spektakulärer wie symbolträchtiger Auflösung ein gutes Beispiel ist. Am Anfang der Schlussszene (S. 23 ff.) interveniert der Erzähler zugunsten der Wahrscheinlichkeit seiner Geschichte und versucht, überraschende Koinzidenzen mit psychologischen (und parapsychologischen) Erklärungen plausibel zu machen und mit einer realistischen Poetik[68] in Einklang zu bringen. «Pel vaira: cur chi voul esser,

67 Als feinsinniger Humorist und aufklärerischer Satiriker wird Men Rauch anlässlich seines 100. Geburtstages im *Fögl Ladin* (9.8.1988: 5 f.; 6.1.1989: 5) gelobt. Seinen Patriotismus und Antifaschismus bestätig Biert: «Auch gegenüber Sympathisanten des Nationalsozialismus und des Faschismus ist er sehr schroff und hart gewesen, gnadenlos. Vielleicht lässt sich das erklären: Men Rauch war ein absoluter Patriot und machte in dieser Hinsicht keine Kompromisse . . .» (1978: 8, Original romanisch).

68 Ob die durchgehende 'Plausibilität' und die funktionelle 'Sättigung' fiktiver Texte einen realistischen Effekt bedeutet oder nicht, wird je nach Poetik verschieden beurteilt. In den programmatischen Schriften des deutschen ('bürgerlichen') Realismus wird dies eher bejaht (cfr. Plumpe [Hrsg.] 1985), innerhalb des französischen Realismus eher verneint. Hier gilt gerade die Aufnahme 'funktionsloser' Elemente in den fiktiven Text als 'effet de réel' (cfr. Genette 1983: 31). Zum Paradox, dass die Kunst im Gegensatz zur Wirklichkeit ihre 'Absurditäten' plausibel machen soll, äussert sich eine Person in Pirandellos *'Sei personaggi . . .'*: «. . . Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfac-

lura perfin la casualità subaintra reguladamaing. Schi, quai ans para qualvoutas sco sch'ün esser invisibel ed impalpabel avess destinà oravant il lö, nel qual las fins as taglian e las discrepanzas as schoglian» (S. 23)[69]. Die Charakteristiken dieses 'unsichtbaren Wesens' passen so vorzüglich auf den Erzähler, die einzige schicksalhafte, alles ordnende Instanz fiktiver Texte, dass die ausdrücklich geleugnete Fiktionalität durch diese Erklärungen umso offensichtlicher wird. Auch die sprichwörtlichen «glünas dals nars» («Narrenlaunen»), ihre «malizias incalculablas (chi) sursiglian tuots impedimaints» («nicht voraussehbaren Bosheiten, [die sich] über alle Hindernisse hinwegsetzen») und schliesslich «quella chadaina misteriusa chi collia impissamaints e fats eir alla plü granda lontananza» («jene geheimnisvolle Kette, die Gedanken und Ereignisse, auch über grösste Distanzen hinweg, miteinander verbindet») sind als Metaphern für Fiktionalität viel einleuchtender denn als Erklärungen von 'Wirklichkeiten'. Und so kann auch die Einschränkung der Allwissenheit des Erzählers: «In qual möd ch'el reuschit a mütschar, co ch'el s'ha provist da monaida e vestimainta, quaist restarà bain ün'ingiovinera per adüna»[70], die Illusion einer diskursunabhägigen Existenz des Erzählten nicht mehr erzeugen. Der Leser, der nicht staunen soll über die Merkwürdigkeiten der Wirklichkeit, ist sich schliesslich der Fiktion (cfr. Segres 'effetto romanzo' 1984: 149–151) so bewusst, dass er über gar nichts mehr staunt. Die Forderungen einer in der Heimatliteratur verbreiteten realistischen Poetik[71] werden nicht durch die An-

ciatamente non han neppur bisogno di parer verosimili; perché sono vere» (1921: 39).

69 «Wahrlich: wenn es sein soll, dann hält sich sogar der Zufall an Regeln. Ja, es scheint uns manchmal, als hätte ein unsichtbares und unfassbares Wesen den Ort vorausbestimmt, an dem die Enden zusammenlaufen und die Widersprüche sich auflösen.»

70 «Auf welche Weise ihm die Flucht gelang, wie er sich Geld und Kleider beschafft hat, das wird wohl für immer ein Geheimnis bleiben.» Die Beziehung zwischen der Einschränkung des 'Wissens des Erzählers' und der realistischen Illusion hält Uspenskij fest: «Jedesmal handelt es sich um eine bewusste Beschränkung, die der Autor seinem eigenen Wissen in der Absicht auferlegt, den Wahrscheinlichkeitsgrad zu erhöhen» (1975: 186). Trotz allem: in der Polemik, die der 'Nar da Fallun' auslöste, ist von Men Rauch als «autur . . . ün pa massa realistic» («etwas zu realistischer Autor») die Rede; cfr. A. Ganzoni 1983: 244.

71 Cfr. Rossbacher 'Heimatkunst und poetischer Realismus' (1975: 133–37) und Hein 1976: 112.

wendung entsprechender Verfahren umgesetzt; vielmehr wird die geforderte Wahrscheinlichkeit dem Leser explizit eingeredet[72].

Einige Bemerkungen zu den Schlusssequenzen dieses Plots (1923: 23–27), zu der in Mythen, Tragödien und Märchen häufigen Sequenz: «Rückkehr des unerkannten Rächers und Wiederherstellung der Ordnung», wobei letzteres im Falle der Tragödie häufig mit dem Selbstopfer des Rächers verbunden ist[73]. «I's d'oda ün lung tschüvel . . .» («Man hört einen langgezogenen Pfiff . . .» [23]): mit der Einfahrt des Helden in den Handlungsraum beginnt die sich vom Hintergrund der «solemna quaidezza» («erhabenen Ruhe») des Herbstabends sich absetzende «novellistische Vordergrundshandlung» (cfr. dazu Weinrich 1977[3]: 108 ff.). Ob sich Töna Brach (wie Odysseus) bewusst maskiert oder nicht, ist nicht zu entscheiden: «El eira bain vesti ed avaiva vout sü il culèr da seis mantelun da möd chi nun as vezzaiva quasi inguotta da sia vista e sia barba» (S. 23 f.)[74]. Zur Rückkehr gehören die Neuorientierung und die Erstellung einer 'Bilanz' (cfr. Beispiel 4) von Verändertem und Unverändertem. Töna Brach steigt auf einen Hügel und blickt in die vier Himmelsrichtungen: «tuot ais müdà, be las muntagnas bricha» («alles ist verändert, nur die Berge nicht» [S. 24]). Die Feststellung der Veränderungen (des Frevels) bringt den Helden zur Raserei, womit eine einfache psychologische Motivierung des rasanten Fortschreitens der novellistischen Handlung gegeben ist. Töna Brachs Anfall (er hat alle Symptome der 'heiligen Krankheit' Epilepsie) macht ihn gleichzeitig zum Tier: «er bewegt sich 'instinctivamaing' in Richtung seines Hauses, wo er einen Schrei ausstösst 'chi nun avaiva plü nöglia d'uman» («. . . der nichts Menschliches mehr hatte») und zum Priester: «Sia vista exprimit üna solennità sacerdotala» («Sein Gesicht drückte eine priesterliche Würde aus» [S. 24]). Seine Brandstiftung wird zum sakralen Akt des Selbstopfers: «sco per accomplir ün sanch servezzan» («als gelte

[72] Zur Heimatliteratur, die 'redet' und nicht 'gestaltet' oder – nach Musil – 'verkündet' statt zu 'zeigen' cfr. Rossbacher 1975: 218 f.

[73] Zum Topos des unerkannt Heimkehrenden cfr. oben C.3.2.5. Zum Märchen cfr. V. Propp (1966 [1927]) die Funktionen XX. «L'eroe ritorna» und XXIII. «L'eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese». Der berühmteste unerkannte Rächer ist wohl Odysseus, dem Pallas Athene rät, sich zu maskieren *(Od.* XIII, Vv. 395–398). Zur tragischen Erzählung cfr. Frye 1969: 49–58, 275–297.

[74] «Er war gut gekleidet und hatte den Kragen seines weiten Mantels hochgeschlagen, so dass von seinem Gesicht und seinen Bart fast nichts zu sehen war.»

es, eine heilige Handlung zu vollziehen» [S. 25]). Die 'heilige Handlung' besteht zunächst in der Vernichtung des Hotels, das sich Töna Brachs Haus in Form eines Bildes[75] einverleibt hat. Die Symbolik[76] dieser Einverleibung wird durch die Metonymie ('Haus' für: Bild des Hauses) unterstrichen, in der die Quintessenz der Handlung des Helden festgehalten wird: «la chasa paterna, salvada da Töna Brach our dallas flammas» («Das Vaterhaus, das T. B. aus den Flammen gerettet hatte» [S. 25]). Das Bild des Hauses wird dem rasenden Priester-Narren zur Votivtafel, vor der er seine Beschwörung ausspricht: «Ma tü, ma chasa paterna, tü dessast restar per adüna.» («Du aber, mein Vaterhaus, du sollst für immer bleiben» [S. 25].) Die Kontinuität des Bildes / Hauses verlangt die Zerstörung des Hotels (des 'Einverleibenden', das als 'preschun', 'Gefängnis' [S. 24] bezeichnet wird) und das Selbstopfer des Helden, der als Parallele zum alten Haus verschwindet, um sich im zurückkehrenden Erben zu regenerieren.

Töna Brachs Beschwörung ist, wie die ganze Sequenz Brand – Wiederaufbau, selbst eine Wiederholung. Im Jahre 1622 baute Jon Brach das von österreichischen Invasoren in Asche gelegte Haus wieder auf und versah es mit einer Inschrift, einer Beschwörungsformel der Kontinuität des Familienbesitzes: «In quella dênn saimper ils Brachs havdar» («darin sollen immer die Brachs wohnen»). Der Invasion aus dem Dreissigjährigen Krieg entspricht die Invasion der Spekulanten und Touristen, die ebenfalls zur Zerstörung des Hauses führt. Die Inschrift (als sakrale Formel) und das Bild (als Ikone) verlangen die Wiederherstellung des 'Heiligtums'. Vor seinem Selbstopfer hat Töna Brach die Inschrift abge-

[75] Cfr. S. 11, wo Mareng von einem Baron gefragt wird, was ein bestimmtes Gemälde darstelle: «Signur Barun, quel quader represchainta la chasetta, chi as rechattaiva üna jada . . .» «Ah, eu l'incleg, interrumpet il signur, El ha dimena fabrichà l'hotel Mareng sül lö da quella chasetta veglia!» «Excellenza ha ingiovinà bain» («Herr Baron, dieses Bild stellt das Häuschen dar, das sich einmal . . .» «Ach, ich verstehe, unterbrach der Herr, sie haben das Hotel Mareng auf den Platz dieses alten Häuschens gebaut!» «Exzcellenz hat gut geraten . . .»

[76] 'Symbolik' im Sinne Freuds, dessen 'Symbole' (z. B. in der *Traumdeutung*) – im Gegensatz zum Symbolbegriff der Semiotik (cfr. Ch.S. Peirce 1980: 190 f., P. Montani 1985: 98) – effektive Ähnlichkeitsrelationen ansprechen. Das 'Haus' deutet Freud als Symbol des 'Körpers' (cfr. 1969: 162, 168, 170), die 'Flamme' als Symbol des 'Penis': damit könnte unsere Geschichte (Eindringen – Brand – Auswerfen des 'Bildes' – Wiederaufbau) mit Freud als 'Regenerationsfabel' gelesen werden.

schrieben: durch ihn kommt die Formel des Jon Brach 1622 auf Jachen Brach 1922, der sie in 'nouvs custabs' ('neuen Buchstaben') am neuen-alten Haus wieder anbringen lässt. Dagegen steht die deutsch beschriftete Tafel, die der 'Jude' Mareng aufstellen lässt: «Neubau Hôtel Mareng. Quaists pleds eiran scrits in custabs uschè impertinentamaing grands da möd ch'al plü splinter avess podü leger quels dad üna discretta distanza. Giosom l'insegna staiva scrit cun custabs cotschens: Eröffnung Juni 1912» (S. 9)[77].

«Güst quai cha'ls scorts han ruinà / ün pover nar ha cumodà.» («Eben das, was die Gescheiten zerstört, / hat ein armer Narr wiederaufgebaut.» [S. 27]) Die beiden letzten Verse der Inschrift (und des Textes) stellen die – literarhistorisch häufig belegte – Verbindung zwischen der Narrenfigur und der 'verkehrten Welt' des Karnevals und der Utopie her. Wie es der traditionsreichen Narrenfigur entspricht, sind auch im Falle von Töna Brach Destruktion und Herabsetzung Funktionen der Regeneration[78], in unserem Falle der Restauration.

Die Korrelation der beiden Erzählfunktionen 'Weggang' – 'Rückkehr' könnte zum Ausgangspunkt einer Typologie der 'Heimaterzählung' gemacht werden, deren ideologische Funktion wesentlich von der Wertung dieser Opposition abhängt. Unter den 'Weggehenden' sind Vertriebene (Opfer) von Emigranten (Opfer, Wagemutige, Verführte) zu unterscheiden, unter den Zurückkehrenden Rächer und Triumphierende von Geschlagenen und Reumütigen. Die konservative Variante bevorzugt die Typen: 'Rückkehr von Vertriebenen als Rächer' und 'Rückkehr von Wagemutigen oder Verführten als Geschlagene und Reumütige'. In der bürgerlich-liberalen Variante[79] dagegen gibt es die Verbindung von Emigration und triumphaler Rückkehr; dabei kann sich ein nicht nur materiell reich gewordener Emigrant durch seine Rückkehr

[77] «Neubau Hotel Mareng. Diese Worte waren mit derart frechen, grossen Buchstaben hingeschrieben, dass auch der Kurzsichtigste sie aus einer ziemlich grossen Distanz hätte lesen können. Zuunterst an der Tafel stand mit roten Buchstaben: Eröffnung Juni 1912.»

[78] Zur Verbindung von Destruktion und Regeneration in der Narrenfigur und deren Verbindung zur 'verkehrten Welt' (Karneval, Utopie) cfr. Bachtin 1979a: 3–68, Willeford 1969: 15, 26 f., 116.

[79] Zimmermann unterscheidet (1975: 68–114) beim Bauernroman mehrere konservative Typen (Krisenromane, Rückkehrs- und Konversionsromane) von einem bürgerlich-liberalen Typus, bei dem «die Abwendung von der Landwirtschaft als Akt individueller wie gesellschaftlicher Emanzipation» (114–122) auftreten kann.

symbolisch für das Unrecht (die Armut) rächen, das ihn in die Fremde getrieben hat. Das folgende Beispiel dokumentiert die 'liberale' Version der Auswanderungs-Rückkehr-Fabel.

Beispiel 6: S. Vonmoos, *Die Lederhosen des Not Rasdür* (1928)

Zum Inhalt:
Not Rasdür wird von seinen Schulkameraden wegen seiner Lederhosen (Armut) ausgelacht. Nachdem er in der Emigration als Koch zu Geld gekommen ist, kehrt er in seine Heimat zurück und setzt seinen ehemaligen Spöttern die Lederhosen als Kutteln vor.

Vonmoos' Novelle *Las chotschas d'pel da Not Rasdür* (1928) ist ein bündnerromanisches Beispiel für die bürgerlich-liberale Wertung der Auswanderung und zugleich für eine 'Beffa' in der spezifischen (strukturellen) Bedeutung des italienischen Terminus[80]. Wie in der 98. Novelle von Sacchettis *Il Trecentonovelle* (1392) bildet 'mangelnde Solidarität' den Anlass für die Sanktion durch die 'Beffa', wie hier sind es 'falsche Kutteln', die dem Kollektiv als Strafe für asoziales Verhalten verabreicht werden[81].

[80] Cfr. Fontes-Baratto (1972) und Todorov (1969), der in der 'Verfälschung des Tausches' ('échange faussé') das Grundthema der 'Beffa' im *Decameron* sieht. Als Sanktionsform stellt sich die 'Beffa' in den Dienst eines vom 'beffatore' gegen den 'beffato' durchgesetzten Wertsystems. Zu den von der Renaissance-Beffa sanktionierten 'Sünden' zählen Geiz, Voreingenommenheit, Eifersucht und, ganz einfach, Dummheit.

[81] Sacchetti (Ed. 1984: 195–200): «Benci Sacchetti trae ad una brigata un **ventre** della pentola e mandaselo a casa per un fante, e in iscambio di quello mette nella pentola una cappellina.» Zur Sanktionsfunktion dieser 'Beffa' cfr. Marietti (1975: 26–28). Eine direkte Wirkung von Sacchettis Text (als 'hypotexte' im Sinne von Genette [1982]) ist weder auszuschliessen, noch drängt sie sich auf. Neben einer 'Wanderung des Motivs' (von Venedig durch Bündner Emigranten ins Engadin) kommt auch 'Polygenese' in Frage (cfr. dazu Bausinger 1980: 30–41). Das Essen von Bekleidungsstücken ist ein verbreitetes Motiv (von der idiomatischen Wendung des Ladin: 'mangiar s-charpas noschas' / 'ausgelatschte Schuhe essen' für: 'Hunger haben' bis zu Chaplins 'Gold rush', wo der Hungrige einen Schuh verzehrt). Die Beziehung Kutteln – Lumpen (Lederhosen [Vonmoos], Futter eines Strohhutes [Sacchetti]) wird zudem vom 'Gegenstand' suggeriert. Zu den Kutteln bei Rabelais und im grotesken Realismus cfr. Bachtin 1979a: 177 f.

Der Text beginnt mit der Darstellung des 'Hintergrunds' (dazu Weinrich 1977: 93), berichtet von den alltäglichen Sorgen des Dorfes mit der Kontrolle über die Einhaltung der Dorfstatuten. Dieser Hintergrund, der mehrmals mit 'uschigliö' ('sonst', 'üblicherweise') evoziert wird, ist zugleich der Ort des einfachen Lebens, der Armut und Bescheidenheit: «Per nus infants pustüt nu daiva que tantas robas bunas sco hozindi, dimpersè sulamaing zücher cot, ma da quel as survgniva per 5 raps ün strufel chi's pudaiva tschütschar ün mez di landervia» (S. 28)[82]. Die Armut treibt Not Rasdür in die Emigration und bildet den Hintergrund, vor dem sich seine triumphale Rückkehr abhebt. Als Vorhut erreicht die Habe ('la roba') des Rückwanderers das Dorf, die Habe, die den Statuswechsel ihres Besitzers anzeigt und diesen metonymisch vertritt. Das Dorf lässt den Reichtum Revue passieren: vertraute Gegenstände in kostbarerer Ausführung («Kästen, Tische und Stühle aus poliertem Nussbaumholz»), nie gesehene Luxusartikel («. . . ed amo tants oters ogets ch'ün nu savaiva gnanca a che chi servissan», «. . . und noch vieles andere, von dem man nicht einmal wusste, zu welchem Gebrauch es diente» [S. 28 f.]), zuletzt das verborgene Wesen des Reichtums: «. . . üna chaschetta naira dad ün pais straminabel . . .», «. . . eine schwarze Kiste von unheimlichem Gewicht». An der Habe wird nicht nur der gegenwärtige Status ihres Besitzers abgelesen, sondern seine Lebensgeschichte, die 'bella müdada', der 'erstaunliche Wandel'[83] von der Armut zum Reichtum. Not Rasdür selber wird bei seiner Ankunft nicht begrüsst: «. . . i nun eira gnanc'ün sülla via per At salüdar, cur cha Tü est rivà, ma avant, per sbondriar oura Tia roba, eiran tuots d'intuorn» (S. 31), «. . . nicht einer war auf der Strasse, um dich zu begrüssen, als du ankamst. Aber vorher, da waren alle anwesend, um deine Sachen auszuwundern.» Damit ist die Schuld des Kollektivs auf den Nenner gebracht: es ist die Schuld, über den 'Zeichen der Sachen' den Menschen zu vergessen.

[82] «Für uns Kinder gab es nicht so viele schöne Spielsachen und Süssigkeiten wie heutzutage, sondern nur Kandiszucker. Davon erhielt man aber für fünf Rappen ein so grosses Stück, dass man einen halben Tag daran lutschen konnte.» Die 'laudatio temporis acti' in der 'Arm-Aber-Glücklich'-Variante (dazu Bichsel 1986: 28) ist hier andeutungsweise vorhanden.

[83] «Schi», clamet ün oter, «que ha dat üna bella müdada; cur ch'el giaiva giò Champs culs purschès, nun avaiv'el tanta roba» (S. 29). «Ja», rief ein anderer, «es hat bei ihm eine sonderbare Änderung ('bella müdada') gegeben; zur Zeit als er bei uns die Schweine hütete, hatte er nicht so viel Sachen.»

Wer nach Ch. S. Peirce Zeichen in Indizien, Ikone und Symbole unterscheidet[84], stösst in diesem Text (im Bereich der 'Sachen') auf zwei Zeichentypen, deren Verhältnis zueinander die thematisch-ideologische Ebene strukturiert. Er findet **Indizien**, für deren Verweisungsfunktion der Markt verantwortlich ist, und er findet **Symbole**, deren Signifikanz auf den 'Kode' der Mode zurückgeht. Der Titel-Gegenstand der Novelle, die Lederhosen, sind beides zugleich. Als Indizien sind sie harmlos, sie 'bedeuten' eine nicht weiter hinterfragte, natürliche, biblische Armut einer Witwe und ihres Sohnes. Als Symbole sind sie nicht harmlos: hier geht es nicht um eine zu ertragende 'Natur', sondern um einen unerträglichen sozialen Konsens, den Kode der Mode, der die Lederhosen vom Bekleidungsstück zum Stigma macht.

Symbolische Werte bedürfen einer symbolischen Auflösung. Da die 'Beffa' keine einfache Wiedergutmachung ist, sondern eine Form der Strafe als Rache, erfolgt der Gegenzug als Steigerung, aber auch als 'Umkehrung' im Sinne des 'contrapasso', das in Dantes 'Inferno' herrscht[85]. Die verhöhnenden Mäuler werden mit dem Gegenstand ihres Hohnes gestopft, die Garanten des Symbolwertes sollen das Symbol in seiner Materialität zurücknehmen und auflösen (verdauen), sie sollen sich das Ausgrenzende einverleiben.

Die Sanktion trifft nicht nur die paar Dummköpfe, die sich die 'Kutteln' schmecken lassen, sie trifft die Form der 'Unterscheidung' als solche: die Stigmatisierung der Armut über willkürliche Symbole. Darin hat diese Novelle eine für die 'Beffa' typische didaktisch-moralische Funktion. Für die konservative, heimatliterarische Tradition ist dieser Text, trotz seiner Einfachheit deshalb kein typisches Beispiel, weil die Daheimgebliebenen im Unrecht, vor allem aber die Dummen sind.

Im nächsten Text soll wieder (wie in Beispiel 5) ein Bauer aus seinem Haus vertrieben werden. Anstelle des Juden versucht hier der

---

84 Cfr. Peirce Ed. 1980. Eco fasst zusammen: «L'**Indice** è un segno che ha una connessione fisica con l'oggetto che indica . . . L'**Icona** è un segno che rimanda al suo oggetto in virtù di una somiglianza . . . Il **Simbolo** è infine un segno arbitrario, il cui rapporto con l'oggetto è definito da una legge» (1980a: 51). Cfr. auch Barthes, 'L'indice, le signe, l'argent' (in: 1970: 41 f).

85 Cfr. Inf. XXXII, 124 ff. und XXXIII: 1–78. (Der Erzbischof Ruggieri sperrt den Conte Ugolino zusammen mit seinen Kindern in einen Turm und lässt sie verhungern. Zur Strafe wird ihm in der Hölle der Kopf von seinem Opfer 'aufgefressen': «Riprese il teschio misero co' denti / Che furo all'osso, come d'un can, forti» [XXXIII: 77–78].).

Teufel, die diabolische Delegation eines Elektrokonzerns den Bauern mit dem Zaubermittel des Geldes zu verführen:

Beispiel 7: Reto Caratsch, *Il commissari da la cravatta verda* (1952)

Zum Text:

Die von den ökonomischen Zentren der Schweiz ausgehende hydroelektrische Spekulation der Nachkriegszeit wird in den peripheren Bergregionen teils als Anschlussmöglichkeit an den neuen Wohlstand begrüsst, teils als aggressive wirtschaftspolitische Kolonisation abgelehnt. In Caratschs *Commissari da la cravatta verda* (1952), dessen heimatliterarische Ideologie im Satz gipfelt: «Fintaunt ch'a daro üna puraglia, daroja ün pajais grischun»[86], wird dieser Zwiespalt, unter Bezugnahme auf aktuelle Auseinandersetzungen, mehrmals thematisiert[87]. In der 'Spukszene' (cfr. 1983: 157–162.) wird Padruot Arschait als Prototyp des armen, einheimischen Bauern der magischen Anziehungskraft eines 'gelben Kuverts' ausgesetzt, das ihm der Teufel, die Vertreter der Kraftwerksmafia (in Borsalino-Hüten) und ein angesehener einheimi-

[86] «Solange es einen Bauernstand geben wird, wird es ein Graubünden geben» (S. 165, cfr. Ramming 1990: 88). Zu Caratschs nostalgischen Heimat-Vorstellungen cfr. Ramming 1990: 8 f. Zur heimatliterarischen Ideologie Caratschs die folgende Aussage: «Zu jener Zeit (um 1850 C.R.) gehörte das Engadin noch den Engadinern. Heutzutage fühlt sich der Bergbewohner nicht mehr untrennbar mit seinem Boden verbunden. Eine fremde Zivilisation, die alles vermischt und nivelliert, ist im Kommen und bedroht den bündnerischen Geist» (Caratsch 1943: 28 und 34 nach Ramming 1990: 10). Zur reaktionär-heimatliterarischen 'Norm' in Caratschs *Commissari* cfr. Ramming 1990: 88–92.

[87] Cfr. z. B. ibid: 148–150, wo vom Widerstand der (walserischen) Rheinwalder gegen das Stauseeprojekt Splügen (dazu Egloff 1987: 7–28) und der 'Käuflichkeit' der (romanischsprechenden) Oberhalbsteiner im Falle von Marmorera die Rede ist. Dazu der Kommissar: «Quels dal Rain sun Gualsers, e que voul dir üna razza schlassa e resistenta chi nun ho mê cedieu» («Die Rheinwalder sind Walser, das bedeutet also eine bodenständige, widerstandsfähige Rasse, die nie nachgegeben hat» [S. 150]); eine Begründung, die derjenigen eines von Egloff zitierten Kraftwerkgegners, verdächtig nahe steht: eine Begründung, die «. . . schon im Vokabular die fatale ideologische Herkunft verrät: Das Rheinwald sei seiner walserischen Eigenart, seiner rassisch wertvollen Bewohner wegen zu erhalten» (1987: 15).

scher Kollaborateur unter die Nase halten[88]. Im entscheidenden Moment hat der vom Kapital versuchte Bauer eine Vision, die ihm die Kraft zum erlösenden dreifachen 'Nein' gibt: die Vision zeigt ihm sein Vaterhaus und insbesondere – als 'mise-en-abîme' – eine alte Wiege (cfr. unten).

Die 'Spukszene' zeigt eine deutliche rhetorische Artikulation (Wiederholung, Klimax, Verzögerung). Ihr zentrales Thema (Zyklik-Kontinuität) artikuliert sich in einer Reihe von Motiven, die sich – im speziellen, von Barthes (1957) definierten Sinn – als 'Mythen' lesen lassen.

– das dreifache 'Nein':

Der Bauer Padruot Arschait ist vom 'Verführungsspuk' hypnotisiert, ist ihm willen- und sprachlos ausgeliefert. In vertretener Rede beginnt der Erzähler seine pathetische 'Verabschiedung' mit der klassischen Iteration[89] des Abschiedsgrusses: «Adieu, ches'Arschait! . . .

[88] Das mit dem Teufel und den gekauften einheimischen Politikern verbündete, 'mafiöse', fremde Kapital gegen den einzelnen, armen, einheimischen Bauern ist ein Topos der 'Heimatliteratur'. Cfr. Zimmermann 1975: 74–79 und Anm. 39. «Fortbestand oder Untergang des mittleren Bauerntums hängt solcher (i. e. heimatliterarischer C. R.) Interpretation zufolge letzten Endes vom bäuerlichen Ethos ab, von der Anfälligkeit oder Standhaftigkeit, die die Bauern der Macht des Geldes gegenüber beweisen» (Zimmermann 1975: 77). «In der Padruot Arschait-Szene wird dem Leser klar vor Augen geführt, was not tut: ein Sinneswandel. Das heisst, allgemein gesprochen: Rückbesinnung auf immaterielle Werte, die das eigene Handeln bestimmen sollen, und die Absage an materielle Werte. Als immaterielle Werte werden Freiheit, Unabhhängigkeit und Tradition angeführt» (Ramming 1990: 89). Wie in W. Kauers, *Spätholz* (1976), wo der alte Rocco mit dem Gewehr auf die 'Frevler' wartet, will auch Caratschs Padruot Arschait den Kolonisatoren notfalls mit dem Gewehr entgegentreten: «Mo bain, a tel e tel di, cur cha gnaron a'ns chatscher our da noassa chesa, ad a mi, a ma duonna, a mieus mats e mas figlias, a quel di am chattarone sül chaunt poarta cun mieu schluppet in maun.» («Nun ja, an dem und dem Tag, wenn sie kommen werden, uns aus unserem Haus zu jagen, mich, meine Frau, meine Söhne und Töchter, an diesem Tag werden sie mich an der Hausauffahrt treffen mit meinem Gewehr in der Hand.» [168].)

[89] Cfr. den Abschied der Heiligen Margarethe: 'Pietigott, ti miu bien signun! / E pietigott, ti mia buna caldera! / Pietigott, ti mia buna panaglia! / Pietigott, ti mia buna fueinetta' (Chrest. II: 238, V. 55 ff.). Ein weiteres Beispiel ist der Abschied Lucias in Manzonis, *Promessi Sposi*, (Kp. VIII): «Addio monti, sorgenti dall'acque (. . .). Addio casa natìa, (. . .) Addio casa ancora straniera . . . Addio chiesa . . .» etc.

Adieu, vegl friun . . .» («Leb wohl, Haus Arschait! . . . Leb wohl, alte Burg . . .» (S. 159), eine Iteration, deren Wirkung dadurch verstärkt wird, dass das 'Verabschiedete' immer dasselbe ist: 'ches'Arschait', in Apposition: 'vegl friun'. Der Spannungserzeugung dient die klimaxartige dreifache Wiederholung der Frage des Kommissars (S. 160, 161, 162), der das dreifache 'Nein', mit dem die Spannung sich auflöst, symmetrisch entspricht. Zwischen Frage und Antwort gibt es die Verzögerung[90]. Padruot unterliegt einer psychosomatisch bedingten Sprachhemmung, die sich nur mühsam löst: «Duos voutas evra il pur la buocha sainza rabaglier our ün tun. Lura balbagia'l stantusamaing . . .» («Zweimal macht der Bauer den Mund auf, ohne einen Ton herauszubringen. Dann stammelt er mühsam . . .» [S. 162]) Die Korrespondenz zwischen der dreimaligen Frage und der dreifachen negativen Antwort findet eine Parallele in der ebenfalls durch dreifache Wiederholungen gekennzeichneten 'Verabschiedung', die durch die negative Antwort zur affirmativen 'Beschwörung' wird: «Adieu, ches'Arschait! Ils infaunts da Padruot sun naschieu allò, el svessa, üna lingeda da babuns. (. . .) Adieu, vegl friun plain vusch, plain saunzas, plain ormas . . .»[91] Mit seiner wiedererlangten Stimme bewahrt Padruot die 'Stimme', die 'Geister' und die 'Seelen'[92] des Hauses vor der Vertreibung, bewahrt seine Kinder, sich selber und die Ahnen (Zukunft, Gegenwart, Vergangenheit). Die Evokation der langen Reihe der dasselbe Haus bewohnenden Geschlechter dient – wie zu zeigen sein wird – der Aufhebung von Geschichte, von Zeitlichkeit überhaupt durch den Mythos. Im unmittel-

[90] «. . . c'est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l'emblème pourrait être la 'réticence', cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie . . .» (Barthes 1970: 82). Die Verzögerung zeigt sich hier als «. . . réponse suspendue (arrêt aphasique du dévoilement)» (ibid.). Durch dieses Verfahren, das nach Barthes die Erwartung zur Bedingung der 'Wahrheitsgründung' macht, wird die Erzählung in die Nähe eines Initiationsritus gerückt: «Ce dessin rapproche le récit du rite initiatique (un long chemin marqué d'embarras, d'obscurité, d'arrêts, débouche tout d'un coup sur la lumière); il implique un retour à l'ordre, car l'attente est un désordre . . .» (Barthes 1970: 82).

[91] «Leb wohl, Haus Arschait! Padruots Kinder sind dort geboren, er selber, eine lange Reihe von Ahnen (. . .) Leb wohl, alte Burg voller Stimme, voller Geister, voller Seelen . . .» (S. 159).

[92] Die Antithese 'Geld' vs. 'Stimme', 'Geister', 'Seelen' wird durch das anaphorische 'plain' untermauert ('vegl friun plain vusch, plain saunzas, plain ormas'), das dem 'vollgestopften' Umschlag ('invaluppa stichida') gegenübersteht.

baren Kontext finden sich weitere dreifache Wiederholungen. Zu den 'Geistern' gehört der Schritt des toten Vaters, den man nachts im Haus zu hören vermeint. «Ün pass plaun e reguler e sgür. Ün pass da guaita. Ün pass d'admunitur.» («Ein langsamer und regelmässiger und sicherer Schritt. Der Schritt eines Nachtwächters. Der Schritt eines Mahners.» [S. 160]) Zu den Wiederholungen am Satzanfang (Satzanapher) tritt diejenige der drei Adjektive im Innern des ersten Satzes. Die syntaktische Struktur setzt die Schritte des Vaters in Analogie zum dreifachen Klopfen in Zaubermärchen und nimmt das dreifache 'Nein' des Sohnes vorweg. Beim Schritt des Vaters handelt es sich um ein stereotypes Symbol (für Sicherheit, Festigkeit, Kontinuität): «. . . adina cul medem pass, grond e grev e segir» («immer im selben grossen und schweren und sicheren Schritt»), so geht der Vater in Darms' *Il buentadé en la paliu* (1985/86: 15), sein Schritt ist ein «pass segir e grond e ferm e senza tema» («ein sicherer, grosser, starker und furchtloser Schritt» [S.16]), während die Frauen, aber auch andere Männer, immer jene, an denen «enzatgei jester», «irgendetwas Fremdes» (S. 15) ist, die Gruppe der «glieud senza pass», der «Leute ohne Schritt» bilden. In Caratschs Text bilden das aufgeregte Herumspringen des Landammanns: «Il landamma rupetta vi e no . . .» («Der Landammann springt hin und her» [S. 161]) und die drei (!) Tanztakte (cfr. S. 159) des tänzelnden Teufels die Antithese zum langsamen, regelmässigen, sicheren Schritt des Vaters, diesem Metronom der Kontinuität.

– der Mythos:

Schon vor der Vision des Bauern finden sich mythische Elemente, wie die folgenden, die sich um das Motiv der 'Kolonisation' gruppieren: das Feuer: «quel miserabel gust da tschendra», «dieser ekelhafte Aschegeschmack» (S. 161), den Padruot im Munde fühlt, seine «buocha arsa», «verbrannter Mund» (ibid.); die Tränen (das einzige Wasser, das den Einheimischen bleibt!) und die Kombination der beiden im Feuerwasser, dem Kirsch, als dem Ersatz, den die Kolonisatoren ihren Opfern anbieten.

In der Vision des Padruot Arschait zeigt sich die von Barthes als Kennzeichen des Mythos hervorgehobene Naturalisierung der Geschichte: «Nous sommes ici au principe même du mythe: il transforme l'histoire en nature» (1957: 215). Der Engel («Qualchosa u qualchün

batta cun elas largias, cleras», «Irgendetwas oder irgendwer schlägt mit weiten, hellen Flügeln» [S. 161]) bringt, als 'Deus ex machina', die alte Wiege mit der Inschrift: 'Ann dalg Signer 1698', eine historische Jahreszahl, die den Mythos in der von Barthes angegebenen Eigenschaft auszuschliessen scheint. Links und rechts der Jahreszahl sind eine Sonne und eine Blume (eine Tulpe) eingeschnitzt: zwei traditionelle Motive, die die Geburt im Hause Arschait in die kosmische Dimension der die Blume wachsen lassenden, die Erde 'befruchtenden' Sonne rücken[93]. An der Hinterseite der Wiege ist das Hauszeichen der Familie zu lesen, «l'istess segn cha Padruot drouva aunch'uossa . . .» («. . . dasselbe Zeichen, das Padruot heute noch braucht . . .» [S. 161]). Der wechselnden 'vordergründigen' Jahreszahl steht das immergültige 'hintergründige' Zeichen des Besitzes als Garant der Kontinuität der Sippe entgegen. Diese Kontinuität wird vom Text als Bedeutung des Hauszeichens ausdrücklich hervorgehoben: «Que significha bain cha ches'e chüna appartgnaivan adüna a la schlatta Arschait . . .»[94] Als weitere Eigenschaft des Mythos bezeichnet R. Barthes seine Explizität: «Le mythe ne cache rien: sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. Il n'y a aucune latence de concept par rapport à la forme: il n'est nullement besoin d'un inconscient pour expliquer le mythe» (1957: 207). Padruot hat den stillen Zug der Arschait-Generationen vor Augen, die Väter, die die Buben an der Hand nahmen, um sie in die Arbeit einzuführen. Das Mähen öffnet den Kreis einer mythischen Zyklik: auf die Sense (Todesattribut) und das fallende Gras folgt die Wiege mit dem Säugling, «chi bsögna lat a tamfun», «der Unmengen von Milch braucht» (S. 162). Diese Milch (die positive Antithese zum 'Kirsch') geht aus dem 'Tod' des Grases hervor, das letztlich den Jungen nährt, dessen Wiege durch Sonne und Blume in die kosmische und vegetative Zyklik eingebunden ist. «An 1698. An 1952» (S. 162) bezeichnet weniger die zeitliche Distanz dieser beiden Jahre als vielmehr ihre Äquivalenz, nicht so sehr das 'damals und jetzt', als das 'damals wie jetzt', ja das 'damals als jetzt' und um-

[93] Zum Topos der – im Romanischen männlichen – Sonne als 'Liebhaber', 'Bräutigam' der Pflanzen cfr. Cadieli Ed. 1983: 34, 38.

[94] «Das bedeutet wohl, dass Haus und Wiege seit jeher dem Geschlecht der Arschait gehört haben . . .» Alliteration und Hendiadyoin: 'ches'e chüna' (cfr. 'Haus und Herd') verdeutlichen die offensichtliche Äquivalenz von 'Haus' und 'Wiege'. Zur Identifikation von Dorf und Wiege in Deplazes' *La bargia dil tschéss* (1964) cfr. oben C.3.1.4. S. 712.

gekehrt[95]. Damit wäre Barthes Bestimmung des Mythos als 'Alibi' – in räumlich-metaphorischer, wie in semiologischer Sicht[96] – bestätigt: «. . . l'ubiquité du signifiant dans le mythe reproduit très exactement le physique de l'alibi» (1957: 209). Zwischen den beiden Jahreszahlen wird eine Substitution möglich, was vom folgenden: «Ans dal Segner, tschientiners dal Segner», «Jahre des Herrn, Jahrhunderte des Herrn» (S. 162) durch die zeitlose Gemeinsamkeit aller Zeitangaben bestätigt wird. Es fiele nicht schwer, weitere Hinweise auf diese Aufhebung der Zeitlichkeit in der Zyklik des Mythos beizubringen. Was wie ein einfacher Anachronismus aussieht: «la sclingeda da las sadellas cha las mattas portan no dal bügl», «das Klingeln der Eimer, die die Mädchen vom Brunnen herantragen» (S. 159) – 1698 oder 1952? – gehört ebenso hierher wie die jährlich wiederkehrenden Schwalben, die an den Bogen des Hausflurs nisten (cfr. S. 160) und zur Naturalisierung des Hauses Arschait beitragen.

– Mythos und Ideologie:

«. . . le mythe est une parole dépolitisée.» «Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat . . .» (Barthes 1957: 230).

---

[95] Zu J. G. Oberkoflers Heimatroman *Der Bannwald* (1939) hält Zimmermann (1975: 147 und Anm. 113 [S. 258 f.]) fest: «In einer ausführlichen historischen Rückblende, in der der Autor die Glieder der Generationen Revue passieren lässt . . . soll . . . demonstriert werden, dass sich für die bäuerliche Sippe im Grunde seit Jahrhunderten nichts verändert hat . . . (. . .) Geissler hat darauf aufmerksam gemacht, dass gerade in der scheinbaren Historisierung vieler völkischer Romane eine mythisierende Tendenz deutlich wird: 'In der Wiederholung des Immergleichen . . . spiegelt sich gerade in der scheinbaren Geschichtlichkeit der Generationenkette eine ausgeklügelte Geschichtsentziehung ins Mythische, auf dessen Darstellung es eigentlich ankommt.'» Cfr. J. Nuotclà 1991: 10: «Üna generaziun daiva la crotscha dal fargun in man a tschella, ed il figl surpigliaiva il schilun da la fotsch da seis bap.»

[96] Barthes überträgt die von Hjelmslev für die Konnotation vorgeschlagene Zeichendefinition: (ERC) RC auf den Mythos (cfr. das Schema 1957: 200). Im Mythos kommt es – nach Barthes – zu einer endlosen, gegenseitigen Substitution der beiden Signifikate (C). Cfr. 1957: 208 ff.

Wenn oben (mit Barthes) davon die Rede war, dass die Verzögerungsrhetorik die Erzählung in die Nähe einer Initiation rückt, muss jetzt noch gefragt werden, worin diese Initiation besteht, zu welchen Werten der den falschen Versuchungen widerstehende Bauer schliesslich findet. Die Voraussetzung der Initiation wie der Erzählung ist ein 'Mangel', eine 'Unruhe', die überwunden und endgültig beseitigt werden soll. Bei Padruot Arschait sind es die Schulden, die diesen Mangel ausmachen, insbesondere die 500 Franken Hypothekarzinsen, die er nur mit Mühe zusammenbringt: «Ah cu cha'la stess bainet, la brajeda dals Arschaits, scha quel melspiert dals tschinchtschient francs pudess gnir cuppo!» (S. 156)[97]. Da Padruot Arschait das Büro des 'commissari' nicht nur beruhigt, sondern übermütig-ausgelassen verlässt, hat ihm der kathartische Spuk offensichtlich auch zu einer erlösenden Neueinschätzung seiner ökonomischen Lage verholfen. Darin zeigt sich die idealistische, nicht selten patriarchalisch-autoritäre heimatliterarische Ideologie dieses Textes. Die armen Bauern brauchen ihre Schulden gar nicht loszuwerden, sie brauchen das Unbezahlte nur gegen das Unbezahlbare, die 'Heimat', abzuwägen, um zu begreifen, welchen Reichtum ihre Armut eigentlich bedeutet. Das Angebot des Reichtums kommt von Seiten des Teufels: «Il filo stigl as sgoba vers il pur e'l sfufigna aint per l'uraglia: 'Pü üngüns dbits, üngüna straschinanda cun ipotecas, . . .'» (158)[98]. Nach dem ersten 'Na', zu dem ihm die Vision der Wiege verhilft, bedenkt Padruot: «Dimena la melprusa mezmür-mezutschè chi ho nom tschinchtschient cuntinuarò a svulazzer. Ma in nom da Dieu, fin uossa nun ho que mazzo. In quist muond daja roba pü bas-chizuossa cu be üna grischetta mezmür-mezutschè» (S. 162)[99]. An dieser Stelle zeigt sich, dass Caratschs bissige, von anarchistischem Trotz angehauchte Satire gegen Spekulation und Kolonisierung von der bevormundenden Erwartung ausgeht, die Bauern sollen für den Heimatmythos den Preis der Armut bezahlen.

97 «Ach, wie ginge es ihr gut, der kleinen Arschait-Gesellschaft, wenn dieser böse Geist der fünfhundert Franken zur Strecke gebracht werden könnte.»

98 «Der Feingesponnene bückt sich zum Bauer hinunter und flüstert ihm ins Ohr: 'Keine Schulden mehr, kein Sich-Abrackern mit Hypotheken mehr . . .'»

99 «So wird also die unheimliche Fledermaus, die Fünfhundert heisst, weiterhin flattern. In Gottes Namen halt, bisher hat das noch keinen umgebracht. Auf der Welt gibt's widrigere Dinge als eine blosse gräuliche Fledermaus.»

Die oben (Beispiel 4, cfr. Anm. 59) angesprochene Diskrepanz zwischen innovativer formaler Artikulation des Textes und der konservativ-reaktionären Ausprägung seiner thematisch-ideologischen Ebene tritt hier noch weit deutlicher hervor. Caratschs literarischer Sprachgebrauch gilt – zu Recht – als einer der innovativsten[100] der neueren bündnerromanischen Prosa, und auch im Bereich der narrativen Struktur ist der *Commissari* mit seinen 'Horizonteinbrüchen'[101] ein durchaus unkonventioneller Text. An ihm liesse sich die ganze Komplexität und Problematik einer kontrastiven Bestimmung von 'Heimatliteratur' und 'Moderne' exemplifizieren. Rossbachers grundsätzlich auch für romanische Texte zutreffende Feststellung, wonach «der Heimatroman seine traditionellen Erzählformen des 19. Jahrhunderts durch seine Geschichte hindurch konserviert» (1975: 214), gilt für diesen Text nicht.

Zu den auffälligsten Zügen bündnerromanischer Prosa gehört die offensichtliche Funktionalisierung des narrativen Diskurses als 'Ideologieträger' (cfr. Rossbacher 1975: 217). Die fehlende Autonomie des Sprachlich-Ästhetischen, die oben (C.4.1. S. 841) als Indiz von 'Modernität' referiert wurde, wird damit zu einem der Kennzeichen des 'Heimatliterarischen'.

Die Reihung von Belegen für heimatliterarische-bauernepische Motive und Themen, die sich beliebig fortführen liesse, muss hier abgebrochen werden. In ihrer Ausrichtung auf eine Katalogisierung inhaltlicher 'Schemen' muss sich diese Reihung von Beispielen den Vorwurf gefallen lassen, Ähnliches aus verschiedenen Texten zusammenzustellen[102].

[100] Bezzola spricht von «. . . novited e valur unica da la prosa da Caratsch per la litteratura rumauntscha . . .» (1979: 500) und bezeichnet den *Commissari* als Text «. . . i'l quêl la verva verbela festagia nouvs triumfs – e cò resta el ün vair Rabelais rumauntsch, chi sbuorfla d'invenziun da nouvs pleds e nouvas fuormas chi renova il spiert da la veglia lingua dal 16avel tschientiner cun expressiuns our da dialects locals u cun inserziun da möds da dir inüsitos cha'l lectur inclegia tres il context e chi daun üna nouva culur a la proposiziun ed al raquint» (1979: 504). Von «stupendas variaziuns originelas» in Caratschs literarischem Sprachgebrauch spricht Klainguti (Einführung zum *Commissari* 1983: 122), von «putercaratschin cun schurmas da viervs mâ vis e mâ dudits» spricht Gaudenz (1991: 5).

[101] Die Spukszene ist eine Metalepse (cfr. Genette 1983: 58, oben A.2.3.4.): die vom Kommissar 'beschworenen' Figuren dringen von der metadiegetischen Ebene in die diegetische ein.

[102] «Strappare singoli elementi da un sistema e metterli in correlazione, al di fuori del sistema, con la serie simile, analoga di altri sistemi, è un errore» (Tynjanov 1929; in: Todorov 1968: 131).

Dies ist deshalb problematisch, weil es ein falsches Determinationsverhältnis suggeriert: Texte werden nicht von ihren Motiven und Themen determiniert; es werden umgekehrt literarische Funktion und ästhetische Wertigkeit dieser Motive und Themen vom Textzusammenhang und damit von der Ganzheit des einzelnen Textes bestimmt. Der Versuch, diesen Zusammenhängen – wenn auch mit Abstrichen – Rechnung zu tragen, ist für die Heterogeneität der Diskursansätze in den Beispielen (1–7) verantwortlich. Von der Komplexität der einzelnen Texte absehend, lassen sich für eine inhaltsbezogene Typologie relevante Verfahren und Strukturen ausmachen: die Substantialisierung von Metaphern (Blut, Erde, Pflanzen) und ihr Zusammenwirken zu 'Figuren des Mythos' – die Einordnung von Gesellschaft und Geschichte in eine ewige, natürliche Zyklik, die Mythisierung des Bauern als Garanten der Kontinuität – die Stereotypie der Wertungen: die alte, einheimische Authentizität gegen das Neue und Fremde, das trügerisch und gewalttätig die Kontinuität des Eigenen bedroht – die daraus generierbaren konservativen oder liberalen Varianten der Auswanderungs-Heimkehr-Fabel. Für sich sind diese Züge zur Charakterisierung von Texten nicht relevant; entscheidend ist ihr Zusammenhang zu den Formen sprachlicher und literarischer Artikulation. Dieser Zusammenhang ist häufig, aber eben nicht immer, ein stereotyper.

D. Schluss (C. R. – L. W.)

Die folgenden abschliessenden Bemerkungen dienen weniger der zusammenfassenden Auflistung von «Ergebnissen» als dem Versuch, nochmals ein paar Fragestellungen zu umreissen, die den Schreibenden als ausbaufähige, interessante Ausgangspunkte für weitere Forschung erscheinen. Die in den ersten Abschnitten (A.1.1.–A.1.4.) angeschnittene Frage nach den Beziehungen zwischen dem Sprachgebrauch des einzelnen literarischen Textes und den ihm vorgelagerten schrift- oder umgangssprachlichen «Normen» müsste durch weitergehende, empirisch breiter abgestützte Analysen präzisiert und vertieft werden. Eine solche Vertiefung würde einen neuen Zugang zur Beschreibung literarischer **Gattungen** eröffnen, die bisher immer nur durch die Anwendung ebenso rigider wie theoretisch unfundierter Typologien erfasst wurden. Eine systematisierende Erfassung signifikanter Bezüge zwischen sprachlichen Registern, enunziativen Modi und entsprechenden «Inhalten» (Motive, Themen) innerhalb einzelner Gattungen müsste auch für die Literatur**geschichte** neue Perspektiven eröffnen und die alten aus Biographie, behaupteter regionaler Spezifizität und allgemeiner Zeitgeschichte sich ergebenden Gliederungen überwinden helfen. Die Verbindung zwischen literarischem «Stil» und sprachpflegerischem Anliegen ist ein erster Punkt, an dem sich die Notwendigkeit einer Integration linguistischer und sprachsoziologischer Beschreibung romanischer Texte zeigt.

Die Ebene der Gattungen müsste auch aus **narratologischer Perspektive** neu angegangen werden. So haben die Analysen zum erzählten Raum und zur erzählten Zeit gezeigt, dass der Hang, Erzählungen eine Lehre zu unterlegen, sehr stark ausgeprägt ist und narrative Texte über weite Strecken von besprechenden (kommentierenden, belehrenden) Passagen durchsetzt sind. Auch in neuerer gesellschaftskritischer Prosa (C.3.2.) überwiegt der argumentierende, reflektierende Redegestus teilweise so stark, dass manche Texte nach traditionellem Gattungsverständnis nicht mehr klassifizierbar sind. Eine nicht explizite Variante des Kommentierens wäre auch das Erzählen «nach dem Prinzip des roten Fadens», wie es im Kapitel zur erzählten Zeit (A.2.2.) herausgearbeitet wurde. Schliesslich erlauben die Ergebnisse narratologischer Untersuchungen eine textnähere Erörterung von Periodisierungsfragen, wie derjenigen nach der «Modernität» romanischer Texte.

Im Überblick betrachtet muss die **Lyrik** dieser Literatur als eine Sache konventionalisierter Rede begriffen werden, wobei wie auch in erzählenden Texten das programmatische Moment des Bewahrens des «Eigenen» (sprachliche, kulturelle, moralische Traditionen) eine wichtige Rolle spielt. Die pädagogische Tendenz zur Vermittlung belehrender Botschaften zeigt sich hier in der Verknüpfung von erzählendem Exempel und besprechender Sentenz, was auch die Lyrik zur «unreinen Gattung» macht.

Bei den im Bereich der **Intertextualität** (B) abgehandelten Fragen bedürfte vor allem das Verhältnis zwischen Übersetzung und Interferenz-Entlehnung breiterer und sorgfältigerer Abklärung. Hier wären die Ergebnisse synchroner Einzeluntersuchungen in die diachrone Fragestellung nach der Bedeutung des Übersetzens für die Entwicklung der einzelnen Schriftsprachen zu integrieren. Im Bereich der Adaptationen müssten die Untersuchungen vor allem auch auf die Zeit vor der romanischen Renaissance ausgedehnt werden, ist doch die ältere romanische Literatur noch weit deutlicher als die neuere eine «Adaptationsliteratur».

Im **literarsoziologisch und -historisch** orientierten Teil wurde versucht, die Interaktion zwischen ausserliterarischem «Rahmen» (Biographien, Literaturbetrieb) und einzelnen Texten oder Textgruppen festzustellen. Der Hang zur Belehrung könnte hier sowohl mit den biographischen Daten («Lehrer- und Pfarrerliteratur») wie mit dem Engagement für die «rätoromanische Sache» korreliert werden. (Vom Sprachträger aus wird die sprachpflegerische Haltung gerne als «Schelte von oben» empfunden.) Eine Korrelation zwischen Eigenschaften einzelner Texte oder Textgruppen und dem Literaturbetrieb einer Minderheitenliteratur scheint zwar offensichtlich, muss aber, wenn Kurzschlüsse vermieden werden sollen, für den einzelnen Fall vorsichtig dokumentiert werden. Mit Bezug auf Fragen literarhistorischer Periodisierung muss insbesondere der häufig gebrauchte Begriff der «kulturellen Verspätung» kritisch reflektiert werden. Literaturtypologische, ganze Gattungen oder das ganze Corpus gliedernde Begriffe wie «Volksliteratur» oder «Heimatliteratur» müssten in Zusammenarbeit zwischen Literaturwissenschaft und Ethnologie genauer geklärt, um sinnvoll angewandt werden zu können. Die im Bereich der Motivik und Thematik sich klar abzeichnende Nähe zu anderssprachiger Heimatliteratur müsste durch systematischere Analysen intertextueller Abhängigkeiten und stoffgeschichtlicher Konstanten erhärtet werden. Wie bei heimatliterarischen

Texten zeigt sich auch in der Bearbeitung historischer Vorlagen die «Vehikelfunktion», Stoffauswahl und Fiktionalisierung im Dienste der Übermittlung einer konservativen (bewahrenden) Ideologie.

Das Hauptproblem dieser wie noch weiterer Untersuchungen im Bereich bündnerromanischer Literaturwissenschaft bildet das weitgehende Fehlen gesicherter und systematischer Forschungsergebnisse sowohl in der eigenen wie in benachbarten Disziplinen. Auch die Ergebnisse der viel intensiver betriebenen und entsprechend fortgeschrittenen Linguistik können wegen der vorherrschenden lexikologischen und häufig diachronen Perspektive für die Literaturwissenschaft nur selten genutzt werden. So scheint vorläufig ein experimenteller methodischer Pluralismus, trotz der Gefahr eines Eklektizismus, das beste Mittel, um die komplexen Fragen anzugehen, die diese zum Teil ästhetisch mangelhaften, aber sehr vielfältigen Texte aufwerfen. Schwierigkeiten macht dabei die «Adaptation» an «grossen» Literaturen entwickelter Methoden. Die Entwicklung eines geeigneten Instrumentariums lässt sich nicht theoretisch, sondern nur in Verbindung mit umfassenden empirischen Analysen vollziehen.

Bibliographie

Primärliteratur

A. A. V. V., **1971:** Prosa ladina. En versiun sursilvana. Cuera.
A. A. V. V., **1979:** Rumantscheia. Eine romanische-deutsche Anthologie. Zürich-München.
A. A. V. V., **1982:** Prosa da canderoura. Schlarigna.
A. A. V. V., **1986:** Rätoromanen, orte, 11. Jahrg. nr. 55.
Arpagaus, Aluis, **1983:** Werke in vier Bänden, hrsg. von Pieder Cavigelli. Mustér.
Arquint-Bonorand, Maria, **1976:** Punts. Cuoira.

Barblan, Gudench, **1909:** Parablas, mitos religius, mitos eroics, legendas e da tuotta sort requints populars in Engiadina bassa, in: ASR XXIV: 225–316.
Bardola, Cristoffel e Jon, **o.J.:** La figlia dal cuntrabandier. (= Chasa paterna 35.)
Benn, Gottfried, **1959:** s. unter Sekundärliteratur.
Bertogg, Annamengia, **1981:** La biadia raquenta. Cuera.
Bezzola, Clo Duri, **1984:** A l'ur dal di. Zernez. **1987:** La chà dal sulai. Schlarigna. **1987:** Karlsruhe + 100 km, in: Litteratura 10/2: 14–17.
Bezzola, Reto R. (Hsrg.), **1971:** The Curly-Horned Cow. Anthology of Swiss-Romansh Literature. London.
Biert, Cla, **1956:** Amuras nairas (= Chasa paterna 71). **1962:** La müdada. Thusis. **1969:** Fain manü. Istorgias per uffants. Samedan. **1981:** L'AN 2071. Aufsatz von Cla Biert 2. Klasse Primar, in: Caricaturas, Ed. Chardun: 58 f. **1984:** Die Wende. Aus dem Ladinischen von Silvia Lieberherr. Zürich.
Billigmeier, Robert – Maissen, Augustin (Hrsg.), **1958:** Contemporary Romansh Poetry. An Anthology of Contemporary Poetry written in the Romansh Language of Switzerland. Mexico.
Blanke, Huldrich (Hrsg.), **1966:** Sieben romanische Gedichte von Luisa Famos, in: Bündner Jahrbuch 8: 122–124.
Bonorand, Simon, **1982:** Palingornas. Samedan.

Brecht, Bertold, **1967:** s. unter Sekundärliteratur.
Brunold-Claglüna, Giovannina, **1982:** Terrenzlas. Samedan.
Buchli-Brunner, Rosa, und Emma Conrad-Brunner, **o. O. u. J.:** Barba Luregn. (= Chasa paterna 2.)
Bühler, Gion Antoni, **1928:** Dieus protegia ils ses. In: Novellas. Glion. (= Nies Tschespet 8.)
Bundi, Gian (Hrsg.), **1920:** Engadinernelken. Eine Sammlung rätoromanischer Lyrik. Freie neue Nachdichtung von G. B. Chur.

Cadieli, Gion, **1983:** Ovras. Hrsg. von Lothar Deplazes. Mustér.
Cadruvi, Donat, **1977:** Il socialist de Seglias. In: Sin ballontscha. Mustér. (= Nies Tschespet 50.). **1989:** Cumiaus. (= Nies Tschespet 60.) **1990:** O Dieus pertgiri! Mustér.
Caflisch, Artur, **1943:** Poesia ed art. In: **1986:** 93–110. (**1961**): Mia Musa. O. O. u. J. **1986:** Mia Musa II. Samedan. (= Chasa paterna 87.)
Calvino, Italo, **1988:** Lezioni americane. Milano.
Camartin, Iso (Hrsg.), **1988:** Peer, A. Poesias – Gedichte (Deutsch von H. Meier), Disentis.
Camathias, Flurin, **1919:** Historias dil munt sogn Gieri, in: Chrest. XII: 1–102. **1971:** Ovras. Cudisch festiv dedicaus dalla vischnaunca de Lags a siu convischin 1871–1946 cun caschun de siu tschienavel onn de naschientscha. Lavur edida e commentada dad Alfons Maissen. Cuera.
Camenisch, Silvio, **1982:** La febra da sonda notg. In: Miez miur e miez utschi. Mustér. **1984:** Cara Laura (= Nies Tschespet 56). Mustér.
Candinas, Theo, **1975:** Historias da Gion Barlac. Mustér. (= Nies Tschespet 48.) **1986:** Historias dil Parler Pign ed autras bialas. Mustér. (= Nies Tschespet 58.) **1987:** In cristiandemocrat survegn l'educaziun. In: Litteratura 10/2: 18–22.
Capadrutt, Anna, **1968:** Salids. In matg poesias. Tusàn.
Capeder, Dumeni, **1984:** La porta dalla libertad? Mustér.
Caratsch, Reto, **1950:** Prümavaira i'l palazzi federel, in: Chal. ladin 40: 17–23. **1983 (1949[1]):** La renaschentscha dals Patagons, Zernez. **1983 (1952[1]):** Il commissari da la cravatta verda. Zernez. **1983:** Ouvras. (Hrsg. von Jacques Guidon, mit Kommentaren von Andri Peer.) Zernez.
Caratsch, Simeon, **1881:** Poesias umoristicas e populeras. Turin.

Carnot, P. Maurus, **1902:** Bündnerblut. Novelle. Chur (Bern 1904). (Camathias, F. 1901, Saung grischun. Novella da P. Maurus Carnot, in: Igl Ischi, V: 92–151.) **1929:** La historia dil Gieri Genatsch. Glion. (= Tschespet 9.) **1939:** General Demont. Mustér. (= Tschespet 19.)
Chönz, Selina, **o. J.:** Scuvierta da l'orma. Novellas. Samedan. (= Chasa paterna 62.) **1979:** L'otra via. Raquints e novellas. Lavin. (= Chasa paterna 98.)
Crespo, A. (Hrsg.), **1976:** Un siglo de poesía retorromana. El Toro de Baro. Cuenca.

Danz, Cilgia (= Pseudonym für Nina Attenhofer-Zappa), **1958:** Istorgettas. Samedan. (= Chasa paterna 75.)
Darms, Flurin, **1985/86:** Ovras (Band I: Raquintaziuns, 1985; Band II: Raquintaziuns, 1986; Band III: Poesia, 1986) Chur. **1987:** Der Sommer der Füchsin. Erzählungen. Hrsg. von Iso Camartin. Aus dem Surselvischen von Clà Riatsch, Lucia Walther-Ammann und Rita Cathomas. Zürich.
Decurtins, Caspar (Hrsg.), **1982 ff.:** Rätoromanische Chrestomathie. 14 Bände + 1 Registerband. Chur. (Nachdruck der Originalausgabe, Erlangen 1888 ff.)
Del Giudice, Daniele, **1985:** Atlante occidentale. Torino.
Deplazes, Gion, **1960:** Paun casa. Glion. (= Nies Tschespet 39.) **1961:** Levzas petras. Cuera. **1976:** La Bargia dil tschéss. Mustér. (1. Aufl. 1964.) **1980:** Marlengia. Mustér. **1982:** Ragischs. Il cavrer da Vigliuz. Levzas petras. Crappa da fiug. Mustér. **1985:** Clavs, Mustér. **1987:** Il pugn da vesta. In: Litteratura 10/2: 23–25.
Derungs, Ursicin, G. G., **1982:** Il saltar dils morts. Mustér. (= Nies Tschespet 54.) **1988:** Il cavalut verd, Porclas 1 (Selbstverlag).

Erni Hans, **1954:** Regurdonzas. Cuera

Famos, Luisa, **1961:** Mumaints. Poesias. Chur. (1. Aufl. 1960.) **1974:** Inscunters. Poesias. St. Moritz.
Filli, Chatrina, **1945:** La legenda dal Lai fop. – A chà sta ma chasetta. – Giovanna. 3 raquints. Samedan. (= Chasa paterna 51.)
Flepp, Chiarina, **1985:** Poesias. Fuorns.
Fontana, Gian, **1971:** Ediziun cumpleta, 3 Bände. Cuera.

Frisch, Max, **1954:** Stiller. Frankfurt a. M. **1972:** Tagebuch 1966–1971. Frankfurt a. M.
Fry, Carli, **1938:** Sur la seiv. Poesias translatadas. Milano.

Gadola, Guglielm, **1962:** Ina fiera de Ligiaun. Mustér. (= Nies Tschespet 41: 46–149).
Gaudenz, Duri, **1983:** Quist chantunet am surria. Scuol. **1988:** 99 Bagatellas. Istorgias cuortas, sömmis ed insais. Schlarigna. **1989:** Poesias, in: Chalender Ladin, 79: 43–45.
Gaudenz, Men, **o. J.:** Algordanzas. Scrittas giò dal bindè acustic tras Ernesta Mayer e corretas da J. U. Gaudenz. Scuol. **1933:** Üna chanzun da Nadal. Ün'istorgia da palantöz da Charles Dickens. Traducziun libra tras Dr. Men Gaudenz, Scuol. Stampa separada da la «Gazetta Ladina».
Giger, Felix, **1978:** Ina sesiun egl uffiern. Cuera.
Gilly, Clementina, **1926:** Fruonzla. Rimas. Coira.
Girun, Gian (= Pseudonym für Ursina Clavuot-Geer). **1951:** La nona. Samedan. (= Chasa paterna 64.) **1965:** Il spievel ruot. Lavin. (= Chasa paterna 84.)
Gregor, D. B. (Hrsg.), **1982:** Romontsch. Language and Literature, Cambridge.
Grob-Ganzoni, Anna Pitschna, **1966:** Parevlas. Samedan. (= Chasa paterna 85.) **1985:** Temp scabrus. Schlarigna. **1987:** Il mordraretsch. In: Litteratura 10/2: 26–28.
Guidon, Jon, **1980:** Poesia e prosa. Schlarigna.

Halter, Toni, **1960:** Il cavalè della Greina. Mustér. **1963:** Rosshirt am Greinapass. Übersetzt aus dem Romanischen von P. Th. Häberle, unter Mitarbeit von P. Can. Kölliker und Rolf Max Kully. Zürich. **1967:** Caumsura. Cuera. **1976:** Campsura. Übersetzt aus dem Romanischen von Dr. P. Hildefon Peng. Zürich. **1973:** Fein selvadi. Novellas, raquens. Mustér. **1977:** Diari suenter messa. Mustér. **1980:** Konzil im Dorf. Geschichten aus einer Bergpfarrei. Deutsche Übersetzung (von *Diari suenter messa*) von Paul Kamer. Luzern, Stuttgart. **1989:** Culan da Crestaulta. Mustér. (1. Aufl. 1958.)
Heine, Heinrich, **1969:** Sämtliche Werke in vier Bänden. München.
Hemmi-Bezzola, Maria, **1936:** Fadri. Samedan und St. Moritz.

Hendry, Vic, **1964:** Pieder de Pultengia. Roman historic. Cuera. **1970:** Discuors cugl assassin. Mustér. **1983:** En schurnada. O. O. **1984:** Brevs passas. Schaffusa. **1985:** Atras claus e clis. Historias cuortas. Mustér. (= Nies Tschespet 57.)
Herder, Johann Gottfried, **1877 ff.:** Sämmtliche Werke, hrsg. von B. Suphan. Berlin.

Jentzsch, Bernd (Hrsg.), **1977:** Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Gedichte aus vier Sprachregionen. Zürich / Köln.

Kaehr, R. (Hrsg.), **1974/75:** Ni Italiens, ni Allemands, Romanches voulons rester!, in: Revue Neuchâteloise 18, nr. 69.
Klainguti, Göri, **1983:** Bastuns da skis. (= Chasa paterna 102.) **1987:** Variantas tiers il mordraretsch. In: Litteratura 10/2: 29–33. **1988:** Linard Lum. Set raquints criminels. Schlarigna.
Klainguti, Irma, **1976:** Föglias. Samedan. **1980:** Üna boffa. Zuoz.
Kratzer-Brunies, Deta, **o. O. u. J.:** La siluetta. Rimas.

Lansel, Peider, **1918**[2] (Hrsg.): Musa Ladina, Samedan. **1937:** Les Rhéto-Romanches, Neuchâtel. **1966:** Ouvras. Hrsg. von Andri Peer. Schlarigna.
Litteratura, **1978** ff.: Novas litteraras. Ed. dall'Uniun da scripturs romontschs.
Loetscher, Hugo, **1963:** Abwässer. Ein Gutachten. Zürich.
Lombardin, L. J., **1886:** Il paur da Müstair (Dialect da Müstair), in: ASR I: 284 ff. (Register ASR nr. 486.)
Lozza, Alexander, **1951:** Ziteil. Fluors segls ours da la veia, hrsg. von L. Uffer. St. Gallen. **1980:** Ediziun commemorativa pigl 100avel anniversari da Pader Alexander Lozza, 1880–1953. Mustér.
Luzzi, Jachen, **1932:** Vers e rimas. Cuoira.
Luzzi, Robert, **1986:** Chasper Süt fa bilantsch (= Chasa paterna 105).

Maissen, Alfons, **1987:** Mia resgia. Mustér. (= Nies Tschespet 59.)
Maissen, Alfons – Popescu-Marin, M. (Hrsg.), **1980:** Antologie de poezie romansa = Antologia poetica romontscha = Antologia poetica rumantscha, Bucaresti.
Malloth, A., **1890:** Ün process (Dialect da Samagnun), in: ASR IV: 123–127.

Marti, Kurt, **1979:** Zärtlichkeit und Schmerz. Notizen. Darmstadt. **1980:** Leichenreden. 4. Auflage. Darmstadt und Neuwied. (1. Aufl. 1969.)

Mathis, Giovannes (**1980**): Algords. O. O. u. J. (= Chasa paterna 100.) **1986:** Amicizcha ed amur. Prüma part. Samedan. (= Chasa paterna 106.) **1988:** Amicizcha ed amur. Seguonda part. Samedan. (= Chasa paterna 107.)

Meienberg, Niklaus, **1974:** Reportagen aus der Schweiz. Darmstadt und Neuwied.

Muoth, Giachen Caspar, **1908:** Poesias. Rimnadas e publicadas per incaric della Societat Retoromontscha ed edidas da quella. Samaden. **1983:** Poesias – Poems (Translated and introduced by Mikle Dave Ledgerwood, UNC Bilingual Series in median and minor romance Literatures, No. 1.

Mützenberg, Gabriel (Hrsg.), **1982:** Anthologie rhéto-romane. Lausanne.

Nay, Giachen Michel, **1926:** Ovras I (= Tschespet VI.) **1927:** Ovras II (= Tschespet VII.) **1927:** Luregn. In: Ovras II. Mustér.

Nolfi, Tina, **1983:** Sfessas albas. Lavin.

Nuotclà, Jon, **1987:** Il gö cul dòdò, Schlarigna. **1991:** Il tunnel, Schlarigna.

Peer, Andri, **1951:** Tizzuns e sbrinzlas, Winterthur. **1961:** Da nossas varts. Raquints. (= Chasa paterna 78/79.) **1963:** Clerais. Mustér. **1969:** Da cler bel di. Winterthur. **1974:** Jener Nachmittag in Poschiavo. Basel. **1975:** L'Alba (italienische Übersetzung: Giorgio Orelli). Lugano. **1977:** Furnatsch. Ot Poesias / Huit Poésies. Lausanne. **1979:** Poesie nuove di Andri Peer. Tradotte dall'autore in collaborazione con Annamaria Cavalli e Giovanni Scheiwiller. O. O. **1980:** Refügi. Gedichte, rätoromanisch und deutsch. Winterthur. **1982:** La Ruina da Plür. Il traditur da la patria. Paginas dal diari. Samedan e Winterthur. **1988:** Poesias – Gedichte. Deutsch von Herbert Meier, mit einem Nachwort von Iso Camartin, Disentis / Mustér.

Peer, Oscar, **1972:** Eine Hochzeit im Winter. Zürich. **1978:** Accord. Samedan. (= Chasa paterna 97.) **1981:** Viadi sur cunfin. Samedan. **1988:** Nozzas d'inviern. Schlarigna. **1990:** Il grond Corradi. Samedan.

Pfister-Lerchi, Babina, **o. O. u. J.:** Ura e lavura. (= Chasa paterna 13.)
Planta, Armon, **1973:** Amarellas. Poesias. Chur. **1975:** Tampradas. Poesias. Chur. **1982:** Pommaraida. Poesias. Zernez.
Planta, Dumenic, **1952:** Utuon (Pled da Scuol), in: La Marella, Poesias, Schlarigna: 51.
Plouda, Rut, **1986:** Föglias aint il vent . . . Flem.
Prampolini, G. (Hrsg.), **1951:** Poeti ladini d'Engadina. Versioni italiane. Milano. **1952:** Poeti romanci. Versioni. Milano.
Prosa rumantscha / Prosa romontscha. **1967:** Zürich.
Pult, Chasper, **1954:** Papparin. (= Chasa paterna 68.)
Puorger, Balser, **1953:** Raquints. Samedan.

Rauch, Men, **1923:** Il nar da Fallun. (= Chasa paterna 8.) **1953:** Il bal da schaiver nair. Poets ed illetrats ladins. **1975:** In bocca d'luf. Il nar da Fallun. Samedan. (= Chasa paterna 94. 1. Auflage: 1941 bzw. 1922.)
Rilke, Rainer Maria, **1966:** Sämtliche Werke in fünf Bänden. Frankfurt a. M. **1985:** Briefe an einen jungen Dichter. Frankfurt a. M.
Ritz, Maria, **1953:** L'istorgia da Janaiverin; quintada in rumantsch da Guarda. (= Chasa paterna 66. 1964^2, 1984^3.)
Rumantscheia, **1979:** Eine Anthologie rätoromanischer Schriftsteller der Gegenwart. (Hrsg. von der Vereinigung zur Förderung der rätoromanischen Sprache QUARTA LINGUA.) Zürich und München.
Rüthers-Seeli, Tresa, **1987:** Tras melli veiders. Poesias. Mustér.

Saluz, Rosa, **1920:** Las chasas da Gonda. Samedan. (= Chasa paterna 1.)
Semadeni, Jon, **1967:** La Jürada. (Mit dt. Übersetzung von Huldrich Blanke.) Samedan. **1980:** Il giat cotschen. Samedan.
Sialm, Gion Battesta, **1949:** Schiember grischung. (= Tschespet 28.)
Spegnas, Gion Not (= Pseudonym für Otto Spinas), **1951:** Rosas e Spegnas. Mustér. **1954:** Rosas e Spegnas II. Mustér.
Spescha, Flurin, **1986:** Buna notg – in'amur. In: Litteratura 9: 114–118. **1986 a:** Das Gewicht der Hügel. Zürich.
Spescha, Flurin und Marc (Hrsg.), **1984:** Spescha, Hendri, Il giavin dalla siringia / Das Locken des Flieders. Chur.
Spescha, Hendri, **1984:** Il giavin dalla siringia. Das Locken des Flieders. Gedichte. Literarische Prosa, Texte zum Zeitgeschehen. Hrsg. von

Flurin und Marc Spescha. Mit einem Nachwort von Iso Camartin. Chur.
Spigna, N. U., **1916:** Co chi ans passet la cuaida da fümar (Retrat da N. U. Spigna in dialect da Zernez), in: CL VI: 52–55.
Storm, Theodor, **1988:** Ausgewählte Werke in drei Bänden. Stuttgart, München.
Stricker, Aita, **1954:** Poesias. In: ASR 68: 197–210. **1986:** Poesias. In: Litteratura 9: 151 f.
Stupan, Victor, **1983:** Funtana. Samedan.

Truog-Saluz, Tina, **1949:** Bapsegner testard. Tusàn. (= Chasa paterna 59.)
Tscharner, Gion, **1985:** Dadais. Zernez.
Tucholsky, Kurt, **1960:** Gesammelte Werke in 10 Bänden. Herausgegeben von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz. Reinbek bei Hamburg.
Tuor, Alfons, **1954:** Steilas. La poesia d'A. T. Mustér.
Tuor, Leo, **1988:** Giacumbert Nau. Cuera.

Uffer, Leza (Hrsg.), **1951:** Lozza, Alexander, Ziteil. Fluors segls ours da la veia. St. Gallen.

Vonmoos, Angiolina, **1941:** L'Amur da Nina. Lavin. (= Chasa paterna 44.)
Vonmoos, Schimun, **1938:** Il corn da puolvra dad Abraham. Zürich.

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W., **1973:** Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.
Affentranger, Urban, **1984:** Zur Erinnerung an Pater Maurus Carnot. Beliebter Schriftsteller, Lehrer, Erzieher, in: Vaterland, Nr. 300, 28.12.1984: 9.
Agosti, Stefano, **1972:** Il testo poetico. Teoria e prassi d'analisi. Milano.
Alewyn, Richard, **1982:** Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt a. M. (1. Aufl. 1974.) **1982:** Eine Landschaft Eichendorffs. In: Ders. 1982: 203–231.

Alig, Oscar, **1938:** Der Irredentismus und das Rätoromanische, in: Schweizerische Hochschulzeitung nr. 6: 341–349.
Allemann, Beda (Hrsg.), **1966:** Ars poetica. Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. 2., durchgesehene, berichtigte und erweiterte Auflage. Darmstadt.
Apel, Friedmar, **1982:** Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg. **1983:** Literarische Übersetzung. Stuttgart.
Arnold, Heinz Ludwig, und Volker Sinemus (Hrsg.), **1986[8]:** Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft. Band 1: Literaturwissenschaft. München.
Arquint, Romedi, **1987:** Litteratura rumauntscha. Üna discussiun, in: Chardun, Ann. 16, nr. 8, mai 1987: 21–26.
Auerbach, Erich, **1988[8] (1946):** Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern.
Avalle D'Arco, Silvio, **1990:** Dal mito alla letteratura e ritorno. Milano.

Bachelard, Gaston, **1975:** Poetik des Raumes. Frankfurt a. M. – Berlin – Wien. (1. Auflage 1960. Titel der frz. Originalausgabe: La poétique de l'espace. Paris 1957.)
Bachtin, Michail M., **1979:** Die Ästhetik des Wortes, hrsg. von R. Grübel. Frankfurt. **1979 a:** L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Torino.
Baker, William E., **1967:** Syntax in English Poetry: 1870–1930. Berkeley.
Bal, Mieke, **1977:** Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit, in: Poétique 29: 107–127.
Bally, Charles, **1970:** Traité de stylistique française. Genève.
Barchudarov, L. S., **1977:** Übersetzungstheorie und vergleichende Textlinguistik, in: Kade, O. (Hrsg.), Vermittelte Kommunikation, Sprachmittlung, Translation. Leipzig.
Barthes, Roland, **1957:** Mythologies. Paris. **1970:** S/Z. Paris. **1982 (1966):** Introduzione all'analisi strutturale dei racconti, in: A. A.V.V., L'analisi del racconto. Milano.
Battisti, Carlo, **1937:** Storia della questione ladina. Firenze.
Baum, Richard, **1987:** Hochsprache – Literatursprache – Schriftsprache (Materialien zur Charakteristik von Kultursprachen). Darmstadt.

Bausinger, Hermann, **1978:** Identität. In: BAUSINGER, JEGGLE, KORFF, SCHARFE: Grundzüge der Volkskunde. Darmstadt: 204–263. **1980²:** Formen der «Volkspoesie». Berlin.

Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten, **1970:** Bd. 1 und 2. Festgabe der Graubündner Kantonalbank zum Anlass des 100. Jahrestages ihrer Gründung 1870. Chur.

Bender, Hans, **1981:** Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in der Bundesrepublik. In: WEISSENBERGER (Hrsg.), 1981: 25–37.

Benjamin, Walter, **1977:** Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Frankfurt a. M.

Benn, Gottfried, **1959:** Probleme der Lyrik. Benutzte Ausgabe. G. B.: Das Hauptwerk in vier Bänden, herausgegeben von Marguerite Schlüter. Zweiter Band: Essays, Reden, Vorträge. Wiesbaden und München: 317–355. (BENNS Marburger Vortrag ist auch abgedruckt in: G. B.: Gesammelte Werke, herausgegeben von Dieter Wellershoff. Band 1. Wiesbaden und München 1959.)

Berruto, Gaetano, **1980:** La variabilità sociale della lingua. Milano.

Bertinetto, Pier Marco, **1973:** Ritmo e modelli ritmici (Analisi componenziale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca). Torino.

Bezzola, Clo Duri, **1988:** La responsabladad dil scriptur / dalla scriptura, in: Litteratura 11/1: 120–123.

Bezzola, Reto R., **1975:** Dals «Canti» da Giacomo Leopardi (1798–1837). In: ASR 88: 199–218. **1979:** Litteratura dals Rumauntschs e Ladins. Chur.

Biagini, Enza, **1978:** Note sull'intertestualità, in: Paradigma 2: 355–405.

Bibliografia Retorumantscha (1552–1984), **1986:** Cuira.

Bichsel, Peter, **1970:** «Mich interessiert, was auf dem Papier geschieht.» In: BUCHER / AMMANN 1970: 13–47. **1982:** Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Darmstadt. **1985:** Die grammatikalische Zukunft. In: Ders.: Schulmeistereien. Darmstadt. **1986:** Irgendwo anderswo. Kolumnen 1980–1985. Darmstadt.

Biert, Cla, **1968:** Intervista pel studio Vorarlberg, in: Novas Litteraras nr. 32: 11–13. **1970:** La situaziun dal scriptur rumantsch in noss dis, in: Novas Litteraras nr. 34, december 1970: 4–6. 1978: Men Rauch (1888–1958), in: Radioscola, Ann. XXIV, nr. 5: 1–16.

Billigmeier, Robert H., **1983:** Land und Volk der Rätoromanen. Eine Kultur- und Sprachgeschichte mit einem Vorwort von Iso Camar-

tin. Übersetzt und durchgesehen von Werner Morlang, unter Mitwirkung von Cornelia Echte. Frauenfeld.
Binder, Wolfgang, **1972:** Literatur als Denkschule. Eine Vorlesung, mit zwei Kapiteln von Klaus Weimar. Zürich und München. **1975:** Die Epochen der neueren deutschen Literatur von 1500 bis zur Gegenwart. Zürich.
Binswanger, Robert, **1955:** Das Raumproblem in der Psychopathologie. In: Ausgewählte Vorträge und Aufsätze. Bd. 2. Bern.
Black, Max, **1962:** Models and Metaphors. Ithaca, London.
Blumenberg, Hans, **1969:** Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans, in: Poetik und Hermeneutik 1. München: 9–27.
Bodenheimer, Aron Ronald, **1985:** Warum? Von der Obszönität des Fragens. 2., unveränderte Auflage. Stuttgart.
Böll, Heinrich, **1980:** Spuren der Zeitgenossenschaft. Literarische Schriften. München. (1. Aufl. 1977.)
Bollnow, Otto Friedrich, **1984:** Mensch und Raum. 5. Auflage. Stuttgart – Berlin – Köln – Mainz. (1. Aufl. 1963.)
Bonfantini, Massimo A., **1987:** La semiosi e l'abduzione. Milano.
Bonino, A., **1980:** Il traduttore. Fondamenti per una scienza della traduzione. Torino.
Borchmeyer, Dieter, und Viktor Zmegac (Hrsg.), **1987:** Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a. M.
Borst, Otto, **1983:** Alltagsleben im Mittelalter. Frankfurt am Main.
Brackert, Helmut, und Eberhard Lämmert (Hrsg.), **1982³:** Funk-Kolleg Literatur 1. Frankfurt am Main. (1. Aufl. 1977.)
Brecht, Bertold, **1967:** Schriften zur Literatur und Kunst I. Frankfurt a. M. (= B. B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Werkausgabe, Band 18.)
Bremer, Claus, **1983:** Farbe bekennen. Mein Weg durch die konkrete Poesie. Zürich.
Briamante, N., **1984:** Saggi di bibliografia: sui problemi storici, teorici e pratici della traduzione. Napoli.
Brioschi, Franco, **1983:** Il convitato di pietra. Risposta a Maria Corti, in: Linea d'ombra, 3: 62–7.
Bucher, Werner, und Georges Ammann, **1970:** Schweizer Schriftsteller im Gespräch. Band I. Basel.

Bündner Maler, Bildhauer, Komponisten und Schriftsteller der Gegenwart. **1960:** Herausgegeben von der Bündnerischen kulturellen Arbeitsgemeinschaft. Chur.

Bürger, Christa, **1982:** Einleitung: Die Dichotomie von hoher und niederer Literatur. Eine Problemskizze, in: BÜRGER, Christa – BÜRGER, Peter – SCHULTE-SASSE, Jochen (Hrsg.): Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Frankfurt a. M.

Caflisch, Artur, **1943:** Poesia ed art, in: «Sain pitschen» 1943/3. (Jetzt: Mia musa II, Chasa paterna 87, 1968: 93–110.)

Calenda, Corrado, **1976:** Per altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti. Napoli.

Calvino, Italo, **1988:** Lezioni americane. Milano.

Camartin, Iso, **1976:** Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden. Interpretationen, Interviews. Disentis. **1976 a:** Franz Grillparzer e Carli Fry, in: ASR 89: 297–325. **1981:** Rätoromanische Literatur heute. Zur Charakteristik einer schweizerischen Randliteratur, in: Versants nr. 1: 143–155. **1985:** Nichts als Worte? Ein Plädoyer für Kleinsprachen. Zürich und München. **1985 a:** Verweigerungspflicht aus Bedürftigkeit. Protestformen in einer kleinen Literatur, in: Aspekte der Verweigerung in der neueren Literatur der Schweiz, Zürich: 291–305. **1987:** Nachwort zu: F. Darms, Der Sommer der Füchsin, Zürich: 172–176. **1988:** Die Sonne der Wörter, in: PEER, ANDRI, 1988: II–VII. **1991:** Bündnerromanische Literatur. Quo vadis? In: Versants Nr. 20: 15–23.

Camathias, Flurin, **1910:** Ideas romanticas, in: Igl Ischi XII: 14–30.

Candinas, Theo, **1962:** V. Hendry, «Spendra nus dil mal», in: Novas Litteraras, nr. 20: 1–4. **1969:** Historia d'ina poesia, in: Novas Litteraras nr. 32: 4–6. **1983:** Translatar ei dapli ch'exercitar il stil, in: Litteratura 6/2: 217–219. **1985:** Co jeu scrivel ina historia, in: Litteratura 8/2: 23–30.

Carnot, P. Maurus, **1934:** Im Lande der Rätoromanen. Zürich.

Castelnuovo, Luciana, **1979:** La metrica italiana. Milano.

Cathomas, Bernard, **1977:** Erkundungen zur Zweisprachigkeit der Rätoromanen. Eine soziolinguistische und pragmatische Leitstudie. Frankfurt a. M. (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 183.)

Catrina, Werner, **1983:** Die Rätoromanen zwischen Resignation und Aufbruch. Zürich.
Chönz, Selina, **1985:** La sort dal scriptur ladin, in: Litteratura 8/2: 168–172.
Cohn, Dorrit, **1981:** La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman. Paris. **1981a:** The Encirclement of Narrative. On Franz Stanzel's Theorie des Erzählens, in: Poetics Today, vol. 2: 157–182.
Collenberg, Cristian, **1986:** Wandel im Volkslied. Langfristige Veränderungen in der Zusammensetzung eines Volksliedbestandes, dargestellt am rätoromanischen Volksliedkorpus. Diss. Freiburg.
Compagnon, Antoine, **1979:** La seconde main. Paris.
Conrady, Karl Otto, **1987:** Goethe, Leben und Werk. Frankfurt a. M.
Contini, Gianfranco, **1988:** Ultimi esercizi ed elzeviri (1968–1987). Torino.
Coray-Monn, Imelda, **1971:** Cla Biert – La müdada. In: ARS 84: 243–249. **1988:** Confins dil scriptur romontsch – solidaritad, in: Litteratura 11/1: 136.
Corti, Maria, **1976:** Principi della comunicazione letteraria. Milano. **1983:** La felicità mentale. Torino.
Coseriu, Eugenio, **1967–68:** Einführung in die strukturelle Linguistik. Tübingen. **1973:** Lezioni di linguistica generale. Torino. **1988:** Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie, in: Energeia und Ergon, Bd. I, Tübingen: 295–309. **1988 a:** Kontrastive Linguistik und Übersetzung: ihr Verhältnis zueinander, ibid: 311–326.
Curtin d'honur, **1984:** Scartira commemorativa a caschun dallas undrientschas dils 17 da zercladur 1984 a Trun. Mustér.
Curtius, Ernst Robert, **1973:** Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 8. Auflage. Bern. (1. Aufl. 1948.)

Darms, Flurin, **1971:** Veta ed ovra da Gian Fontana. In: Fontana 1971, I: 464–481.
Dedecius, Karl, **1986:** Vom Übersetzen. Frankfurt a. M.
Delius, F(riedrich) C(hristian), **1971:** Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus. München.
De Man, Paul, **1988:** Allegorie des Lesens. Frankfurt a. M.

Deplazes, Gion, **1956:** Introducziun zu: G. Gadola, Paul Luziet e sias marletgas, Nies Tschespet 35: VII–XXV. **1968:** Ina egliada ella vanaun, in: Novas Litteraras nr. 31: 2–4. **1990:** Funtaunas tom 3. Cuira. **1991:** Die Rätoromanen. Ihre Identität in der Literatur. Disentis.

Deplazes, Lothar, **1983:** Nachwort, in: Gion Cadieli, Ovras, hrsg. von Lothar Deplazes. Mustér: 311–405.

Derungs, Ursicin G.G., **1979:** Dante romontsch. Paradis III, in: Igl Ischi, Ann. 64, nr. 13: 21–36. **1980:** Reto R. Bezzola, Litteratura dals Rumauntschs e Ladins, in: Litteratura 3/1: 97–102. **1983:** Tschespet 54 – ina experientscha litterara, in: Litteratura 6/2: 273–278. **O. O. u. J.:** Programmheft zu Frischs «Andorra». **1987:** Editorial, in: Litteratura 10/1: 9–11.

Derungs-Brücker, Heidi, **1980:** Igl irredentissem. Relaziuns specialas denter il Grischun e l'Italia, in: Ischi semestril, Ann. 65, nr. 15: 48–62.

Diekmann-Sammet, Doris, **1981:** Einige Beobachtungen am Dicziunari Rumantsch Grischun im Hinblick auf deutsch-surselvische Interferenzerscheinungen unter besonderer Berücksichtigung der sprachpflegerischen Bewusstseinshaltung, in: MEID, W. – KELLER, K. (Hrsg.), Sprachkontakt als Ursache von Veränderungen der Sprach- und Bewusstseinsstruktur. Innsbruck.

Diekmann, Erwin, **1979:** Minderheitsprobleme in der Rätoromania, in: Ureland, P. Sture (Hrsg.): Standardsprache in mehrsprachigen Gebieten Europas. Mannheim.

Di Girolamo, Costanzo, **1978:** Critica della letterarietà. Milano.

Di Luzio, Aldo, **1977:** Maintien et changement de langue dans la communauté romanche des Grisons, in: Meisel, Jürgen M. (Hrsg.), Langues en contact – Pidgins – Créoles – Languages in Contact. Tübingen: 207–265.

Doderer, Klaus, **1969:** Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. 4., unveränderte Auflage. Darmstadt.

Doležel, Lubomir, **1967:** The Typology of the Narrator: Point of View in Fiction, in: To honor Roman Jakobson I: 541–552.

Dressler, Wolfgang, **1970:** Textsyntax und Übersetzen, in: HARTMANN, P. – VERNAY, H. (Hrsg.), Sprachwissenschaft und Übersetzen, Symposium an der Universität Heidelberg, 24.–26.2.1969. München.

Duby, Georges, **1989:** Die Frau ohne Stimme. Liebe und Ehe im Mittelalter. Aus dem Französischen von Gabriele Ricke und Ronald Voullie. Berlin. (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 13.)
Ducrot, Oswald, e. a., **1980:** Les mots du discours. Paris.
Ducrot, Oswald – Todorov, Tzvetan, **1972:** Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Paris.
Durnwalder, Eugen, **1970:** Kleines Repetitorium der Bündner Geschichte. Chur.

Ebneter, Theodor, **1976:** Angewandte Linguistik 1. Eine Einführung. München. **1988:** Veränderungen und Entwicklungen im gesprochenen Bündnerdeutsch und Romanisch, in: Bündner Monatsblatt 3: 171–181.
Eco, Umberto, **1979:** Lector in fabula. Milano. **1980** (1962[1]): Opera aperta. Milano. **1980 a:** Il segno. Milano. **1984:** Semiotica e filosofia del linguaggio. Torino. **1990:** I limiti dell'interpretazione. Milano.
Eggert, Hartmut, **1983:** Der historische Roman des 19. Jahrhunderts. In: KOOPMANN (Hrsg.) 1983: 342–355.
Egloff, Peter, **1985:** Da bucca a bucca?, in: ASR XCVIII: 153–172. **1987:** Neu-Splügen wurde nicht gebaut. Zürich.
Emrich, Wilhelm, **1968:** Protest und Verheissung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Dritte Auflage. Frankfurt a. M., Bonn. **1968:** Zur Ästhetik der modernen Dichtung. In: Ders.: 123–134. 1968: Die Struktur der modernen Dichtung. Versuch ihrer Abgrenzung und Wesensbestimmung. In: Ders.: 111–122.
Enzensberger, Hans Magnus, **1966:** Wie entsteht ein Gedicht? In: ALLEMANN (Hrsg.) 1966: 5–9. (Auch in: H. M. E.: Gedichte / Wie entsteht ein Gedicht? Frankfurt a. M. 1962.) **1988:** Mittelmass und Wahn. Frankfurt a. M.
Erikson, Erik H., **1970:** Der junge Mann Luther. Eine psychoanalytische und historische Studie. Reinbek bei Hamburg. (Originalausgabe: Young Man Luther. A Study in Psychoanalysis and History. New York 1958.)
Ermatinger, Emil, **1933:** Dichtung und Geistesleben der deutschen Schweiz. München.

Ferroni, Giulio, **1974:** Il comico nelle teorie contemporanee. Roma.

Feuchtwanger, Lion, **1986:** Das Haus der Desdemona oder Grösse und Grenzen der historischen Dichtung. Frankfurt a. M. (1. Aufl. 1961.)

Finkielkraut, Alain, **1982:** Der eingebildete Jude. München / Wien.

Fish, Stanley E., **1973–74:** How Ordinary Is Language? in: New Literary History, V: 41–54.

Fontane, Theodor, **1967:** Schriften und Glossen zur europäischen Literatur. Zweiter Band. Berlin, Mark Brandenburg, Klassik und Romantik, Zeitgenossen. Hrsg. von Emil Staiger. Ausgewählt, eingeleitet und erläutert von Werner Weber. Zürich und Stuttgart.

Fontes-Baratto, A., **1972:** Le thème de la beffa dans le Décameron, in: Rochon, A., Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la renaissance. Paris.

Frauen in Graubünden, **1990:** Texte und Bilder – Dunnas en il Grischun, texts e purtrets – Donne nei Grigioni, testi e immagini. Hrsg. von der Frauenzentrale Graubünden. Chur.

Frenzel, Elisabeth, **1988:** Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 7., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart. **1988:** Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 3., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart. (Mit weiterführender Bibliographie zu den einzelnen Artikeln.)

Freud, Sigmund, **1958:** Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt a. M. **1969:** Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Studienausgabe, Bd. I. Frankfurt a. M.

Frey, Hans-Jost, **1980:** Verszerfall. In: FREY / LORENZ 1980: 11 – 81.

Frey, Hans-Jost, und Otto Lorenz, **1980:** Kritik des freien Verses. Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahr 1979. Mit einer Nachbemerkung von Horst Rüdiger. Heidelberg.

Friedrich, Hugo, **1988:** Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Mit einem Nachwort von Jürgen v. Stackelberg. Reinbek bei Hamburg. (1. Aufl. 1956.)

Fromm, Erich, **1978:** Die Furcht vor der Freiheit. 10., unveränderte Auflage. Frankfurt a. M. (1. Aufl. 1966.) (Titel der amerikanischen Originalausgabe: Escape from Freedom. New York 1947.)

Frühwald, Wolfgang, **1988:** Fremde und Vertrautheit. Zum Naturverständnis in der deutschsprachigen Literatur seit dem 18. Jahrhundert. In: NZZ 211 vom 10./11.9.1988: 65.
Frye, Northrop, **1969:** Anatomia della critica. Torino.
Fubini, Mario, **1962:** Metrica e poesia. Milano.
Füger, Wilhelm, **1972:** Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen 'Grammatik' des Erzählens. In: Poetica 5: 268–292.

Gadola, Guglielm, **1946:** Flurin Camathias, spiritual e poet, in: Igl Ischi 32: 171–180.
Ganzoni, Annetta, **1983:** Traducziun cunter original. Polemicas intuorn la traducziun litterara. In: Litteratura 6/2: 238–245.
Garavelli, Bice Mortara, **1979:** Il filo del discorso. Torino. **1984:** La parola riprodotta: filtri del riuso, in: Autografo I, 1: 35–45. **1985:** La parola d'altri: filtri del riuso. Palermo.
Gary-Prieur, Marie-Noëlle, **1971:** La notion de connotation(s), in: Littérature: 96–107.
Gaudenz, Duri, **1983:** Eu stun e tradüj. In: Litteratura 6/2: 205–207. **1991:** Quant rumantsch esa da savair? In: F. L. nr. 7, 25.1.1991: 5.
Gauger, Hans-Martin, **1988:** «Schreibe, wie du redest!» Zur Geschichte und Berechtigung einer Stil-Anweisung, in: Der Autor und sein Stil. Stuttgart: 9–25. **1990:** Gibt es eine Sprache der Moderne? In: H. Meier (Hrsg.), Zur Diagnose der Moderne, Zürich / München: 173–210.
Gelli, Piero, **1969:** Sul lessico di Gadda, in: Paragone nr. 230: 52–79.
Genette, Gérard, **1969 (1972):** Figure II. Torino. **1972:** Figures III. Paris. **1976:** Figure III. Torino. **1979:** Introduction à l'architexte. Paris. **1982:** Palimpsestes. Paris. **1983:** Nouveau discours du récit. Paris. **1987:** Seuils. Paris.
Genette, Gérard, e. a., **1986:** Théorie des genres. Paris.
Geremek, Bronislaw, **1989:** Der Aussenseiter. In: Le Goff (Hrsg.) 1989: 374–401.
Geyer-Ryan, Helga, **1983:** Der andere Roman. Versuch über die verdrängte Ästhetik des Populären. Wilhelmshaven.
Giammaro, Ernesto, **1984:** Rilettura del «Cantico delle creature», in: Critica letteraria 43, Ann. 12, fasc. II: 211–217.

Giger, Felix, **1976:** Litteratura: Per tgi e pertgei?, in: Ischi semestril, Ann. 61, nr. 6: 33–37. **1983:** Original e/ni translaziun, in: Litteratura 6/2: 159 ff.
Graham, Ilse, **1974:** Schiller, ein Meister der tragischen Form. Die Theorie in der Praxis. Darmstadt.
Greimas, Algirdas Julien, **1974:** Del senso. Milano.
Grob-Ganzoni, Anna Pitschna, **1983:** Traducziuns, in: Litteratura 6/2: 223 f.
Gruppo μ, **1976:** Retorica generale. Milano.
Guglielmi, Guido, **1991:** I paradossi della letteratura nella critica di Paul De Man, in: Allegoria, Anno III, nr. 7: 5–34.
Gurjewitsch, Aaron J., **1978:** Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen. Mit einem Nachwort von Hubert Mohr. Aus dem Russischen übersetzt von Gabriele Lossack. Dresden.
Güttinger, Fritz, **1963:** Zielsprache. Theorie und Technik des Übersetzens. Zürich.

Hacker, Rupert, **1986**[5]: Bibliothekarisches Grundwissen. München.
Halter, Toni, **1985:** Co jeu scrivel in roman, in: Litt. 8/2: 31–40.
Hamon, Philippe, **1982:** Un discours contraint, in: R. BARTHES, L. BERSANI e. a., Littérature et réalité. Paris: 119–181.
Häntzschel, Günter, **1987:** Frauenliteratur. In: BORCHMEYER / ZMEGAC (Hrsg.) 1987: 145–149.
Hardt, Manfred, **1985:** Zur Zahlenpoetik Dantes, in: R. BAUM – W. HIRDT (Hrsg.), Dante Alighieri (In memoriam H. Gmelin). Tübingen: 149–167.
Hartmann, Karl-Heinz, **1984:** Wiederholungen im Erzählen. Zur Literarität narrativer Texte. Darmstadt. (1. Aufl. 1979.)
Hasubek, Peter, **1983:** Der Roman des jungen Deutschland und des Vormärz. In: KOOPMANN (Hrsg.) 1983: 323–341.
Haverkamp, Anselm (Hrsg.), **1983:** Theorie der Metapher. Darmstadt.
Hein, Jürgen, **1976:** Dorfgeschichte. Stuttgart.
Hendry, Vic, **o. O. u. J.:** Gion Deplazes. (Sep. aus Calender Romontsch 130, 1989: 309 – 388.) **1983:** Plitost in vertider dalla bialaura, in: Litteratura 6/2: 214–216.
Hermand, Jost, **1969:** Der 'neuromantische' Seelenvagabund. In: PAULSEN (Hrsg.), 1969: 95–115. **1978:** [Politische Lyrik in der] Bundesrepublik Deutschland. In: HINDERER 1978: 315–337.

Hillebrand, Bruno, **1971:** Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur. München. Ders. (Hrsg.), **1979:** Gottfried Benn. Darmstadt.
Hilty, Gerold, **1973:** Imaginatio reflexa, in: Vox Romanica, 32: 40–59.
Hinderer, Walter (Hrsg.), **1978:** Geschichte der politischen Lyrik in Deutschland. Stuttgart. **1978:** Versuch über den Begriff und die Theorie politischer Lyrik. In: Ders. (Hrsg.): 8–42.
Hjelmslev, Louis, **1974:** Prolegomena zu einer Sprachtheorie. München.
Holthusen, Hans Egon, **1976:** Kreiselkompass. Kritische Versuche zur Literatur der Epoche. München / Zürich. **1981:** Hans Magnus Enzensperger. In: WEISSENBERGER (Hrsg.) 1981: 331–343.
Hutcheon, Linda, **1978:** Ironie et parodie: stratégie et structure, in: Poétique 36: 467–77.

Ihwe, Jens, **1972:** Linguistik in der Literaturwissenschaft, München.
Iser, Wolfgang, **1972:** Der implizite Leser. München. **1975:** Die Appellstruktur der Texte. In: WARNING, Rainer: Rezeptionsästhetik. München.
Itin, Christina, **o.J.** Die Literarische Übersetzung. Versuch einer Darstellung der literarischen Übersetzung aus der italienischen in die surselvische Sprache. Lizenttiatsarbeit, Zürich (unpubliziert).

Jaccottet, Philippe, **1990:** Die «Verzweiflung des Übersetzers», in: Meyer Martin (Hrsg.), Vom Übersetzen. München / Wien: 68–76.
Jäger, Gerd, **1986:** Die Hauptarten der Sprachmittlung, in: JÄGER, G. – NEUBERT, A. (Hrsg.), Bedeutung und Translation, Leipzig.
Jakobson, Roman, **1979** (**1960**[1]): Linguistik und Poetik, in: Poetik. Ausgewählte Aufsätze, 1921–1971, Frankfurt a. M.: 83–121. **1978:** Lo sviluppo della semiotica. Milano. **1988** (**1959**): Linguistische Aspekte der Übersetzung, in: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Frankfurt a. M.: 481–491.
Jakobson, Roman – Pomorska Krystyna, **1982:** Poesie und Grammatik. Frankfurt a. M.
Jauss, Hans-Robert, **1955:** Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts «A la recherche du temps perdu». Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg. (= Heidelberger Forschungen 3.)

Jenny, Laurent, **1976:** La stratégie de la forme, in: Poétique 27: 257–281.

Jernej, Josip, **1973:** Traduzione e calco, in: A. A. V. V. La traduzione. Saggi e studi. Trieste.

Johansen, Sven, **1949:** La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique, in: TCLC, V: 288–303.

Kautz, Heinrich, **1977:** Das zerschlagene Menschenbild (Prinzipien und Ideen zur Wirklichkeit und Ideologie des Nationalsozialismus). Sankt Augustin.

Kayser, Wolfgang, **1976:** Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft. 17. Auflage. Bern und München. (1. Aufl. 1948.)

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, **1977:** La connotation. Paris.

Killy, Walther, **1972:** Elemente der Lyrik. München. (2. Aufl. 1983.) **1982:** Schreibweisen – Leseweisen. München. **1982 a:** Die Bibel als Sprache. In: Ders. 1982: 84–97. **1982 b:** Der Widerstand der Texte. In: Ders. 1982: 22–42.

Kircher, Hartmut, **1977:** Naturlyrik als politische Lyrik – politische Lyrik als Naturlyrik. Anmerkungen zu Gedichten zwischen Spätromantik und 48er Revolution. In: MECKLENBURG (Hrsg.) 1977: 102–125.

Klainguti, Göri, **1987:** Litteratura rumauntscha (2): üna discussiun, in: Chardun, Ann. 16, nr. 7: 18–20. **1988:** Il gö cul dòdò da Jon Nuotclà (Rezension), in: Chardun, Ann. 18, nr. 3, dec.: 10–13. **1991:** Il titel. In: Chardun, Ann. 20, nr. 7: 12–13.

Klapisch-Zuber, Christiane, **1989:** Die Frau und die Familie. In: LE GOFF (Hrsg.) 1989: 312–339.

Kloepfer, Rolf, **1967:** Die Theorie der literarischen Übersetzung (romanisch-deutscher Sprachbereich). München.

Koch, Perter – Oesterreicher, Wulf, **1985:** Sprache der Nähe – Sprache der Distanz, in: Romanistisches Jahrbuch Bd. 36: 15–43.

Köhler, Erich, **1970:** Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der früheren Artus- und Graldichtung. 2., ergänzte Auflage. Tübingen. (1. Aufl. 1956.)

Köhler, Gabriele, **1985:** Andri Peer als Prosaist. Ein rätoromanischer Erzähler zwischen vier Kulturen. Untersuchungen zur romanischen Philologie Bd. 7. Frankfurt a. M.

Koller, W., **1983:** Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg.

Komissarov, V. N., **1977:** Zur Theorie der linguistischen Übersetzungsanalyse, in: APEL, K. (Hrsg.), Vermittelte Kommunikation, Sprachmittlung, Translation. Leipzig.

Koopmann, Helmut (Hrsg.), **1983:** Handbuch des deutschen Romans. Düsseldorf.

Köppel, Christa, und Ruth Sommerauer (Hrsg.), **1984:** FRAU – Realität und Utopie. Zürich.

Kris, Ernst, und Otto Kurz, **1980:** Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Mit einem Vorwort von Ernst H. Gombrich. Frankfurt a. M. (1. Aufl. 1934.)

Kristol, Andres Max, **1983:** (Sprachkontakt und Mehrsprachigkeit in Bivio, Graubünden.) Linguistische Bestandesaufnahme in einer siebensprachigen Dorfgemeinschaft. Bern. **1985:** Zu den italienisch-deutschen Lehnwortdubletten im Bündnerromanischen, in: VR 44: 105–124.

Lachmann, Renate, **1984:** Ebenen des Intertextualitätsbegriffs, in: STIERLE, K. – WARNING, R. (Hrsg.), Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik XI, München: 133–138.

Laederach, Jürg, **1988:** Der zweite Sinn oder Unsentimentale Reise durch ein Feld Literatur. Frankfurt a. M.

Lämmert, Eberhard, **1983:** Bauformen des Erzählens. Achte, unveränderte Auflage. Stuttgart. (1. Aufl. 1955.)

Lausberg, Heinrich, **1979:** Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie. 6. Auflage. München. (1. Aufl. 1963.)

Le Goff, Jacques (Hrsg.), **1989:** Der Mensch des Mittelalters. Frankfurt und New York. (Originalausgabe: L'uomo medievale. Roma 1987.)

Levenston, E. A. – Sonnenschein, G. **1986:** The Translation of Point-of-View in Fictional Narrative, in: HOUSE, J. – BLUM, S. e. a. (Hrsg.), Interlingual and Intercultural Communication. Tübingen: 49–598.

Link, Jürgen, **1982:** Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: BRACKERT und LÄMMERT (Hrsg.) 1982: 234–255.

Literatur Brockhaus, **1988:** Hrsg. u. bearb. von Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange und der Brockhaus-Redaktion. Mannheim.

Liver, Ricarda, **1969:** Die subordinierende Konjunktion im Engadinischen des sechzehnten Jahrhunderts, RH 78. Bern. **1982:** Manuel pratique de romanche. Sursilvan–Vallader. Chur. **1983:** Dante-Übersetzungen ins Rätoromanische, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 58: 119–152. **1983 a:** Differenzas da structura denter ils idioms romontschs, in: ASR XCVI: 9–16.

Loetscher, Hugo, **1970:** «Für eine Literatur der Behaftbarkeit.» In: BUCHER / AMMANN 1970: 73–108. **1988:** Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen. Mit einer Einführung von Wolfgang FRÜHWALD. Zürich.

Lorenz, Otto, **1980:** Poesie fürs Auge. In: FREY / LORENZ 1980: 83–124.

Lozza, Erica, **1988:** Vegnir ord il conformissem ed ord ils tabus, in: Litteratura 11/1: 137–138.

Ludwig, Hans-Werner, (Hrsg.) **1985:** Arbeitsbuch Lyrikanalyse. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt. (1. Aufl. 1981.) **1985 a:** Bildlichkeit in der Dichtung. In: Ders. (Hrsg.). Lyrikanalyse, 148–190. Ders. (Hrsg.), **1985 b:** Arbeitsbuch Romananalyse. Darmstadt. (1. Aufl. 1982.) Figur und Handlung. In: Ders. (Hrsg.), Romananalyse, 106–144.

Lüthi, Max, **1973:** Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens. 4., durchgesehene Auflage. Göttingen. (1. Aufl. 1962.)

Luzzato, Guido Lodovico, **1981:** Dante retico. Tentativi di traduzioni poetiche in romancio, in: Quaderni Grigionitaliani, 50, n. 4. Ottobre 1981: 290–295.

Maas, Utz-Wunderlich, Dieter, **1972:** Pragmatik und sprachliches Handeln. Frankfurt a. M.

Maatje, Frank C., **1964:** Der Doppelroman. Eine literatursystematische Studie über duplikative Erzählstrukturen. Groningen. (= Studia Litteraria Rheno-Traiectina 7.)

Maissen, Alfons – Giger Felix, **1983:** Pignoc e Pinocchio, in: Litteratura 6/2: 261–269.

Manetsch, Gion Arthur, **1972:** Per tgi scrivan ins? In: Novas Litteraras, december 1972: 9–10.

Manzoni, Alessandro, **1981 (1846):** Scritti di teoria letteraria, a. c. A. Sozzi. Casanova. Milano. **1985 (1850):** Il mestiere guasto delle Lettere, a. c. G. Vigorelli. Milano.

Marello, Carla, **1979:** Anafora, in: Garavelli, B. M. 1979: 147–210.

Marietti, M., **1975:** La «beffa» dans le «Trecentonovelle», in: Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance, Bd. IV, Paris: 9–63.

Martini, Fritz, **1981:** Jürgen Theobaldy. In: WEISSENBERGER (Hrsg.) 1981: 415–427.

Massironi, Manfredo, **1983:** Icone e comunicazione grafica, in: Estetica e linguistica, a. C. Garroni, E. Bologna: 85–97.

Mathieu, Jon, **1987:** Immer wieder stirbt Jenatsch, in: Tages-Anzeiger-Magazin Nr. 24, 14–15. **1991:** In der Kirche schlafen. Eine sozialgeschichtliche Lektüre von Conradin Riolas «Geistlicher Trompete» (Strada im Engadin, 1709), in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde 87. Jhrg., Heft 3/4, Basel: 121–143.

Mathieu, Michel, **1977:** Analyse du récit (1), in: Poétique 30: 226–259.

Mecklenburg, Norbert, **1972:** Kritisches Interpretieren. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik. München. **1977:** Naturlyrik und Gesellschaft. Stuttgart. **1977 a:** Naturlyrik und Gesellschaft. Stichworte zu Theorie, Geschichte und Kritik eines poetischen Genres. In: Ders. (Hrsg.): 7–32.

Mc Hale, Brian, **1978:** Free Indirect Discourse: A Survey of recent Accounts, in: PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 3: 249–287.

Miccoli, Giovanni, **1989:** Die Mönche. In: LE GOFF (Hrsg.) 1989: 47–86.

Miller-Isella, Rita, **1986:** Il «campo associativo» come metodo di confronto testuale nel processo critico della traduzione letteraria, in: Colloquium Helveticum. Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 4: 23–33.

Mönch, Walter, **1955:** Das Sonett: Gestalt und Geschichte. Heidelberg.

Montani, Pietro, **1985:** Il debito del linguaggio. Venezia.

Mukarovský, Jan, **1977:** Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien.

Müller, Günther, **1947:** Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn. **1948:** Erzählzeit und erzählte Zeit. In: Fs. f. P. Kluckhohn und H. Schneider. Tübingen: 195–212. **1950:** Über das Zeitgerüst des Erzählens. DVjs 24: 1–32.

Müller, Wolfgang G., **1981:** Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart. Darmstadt.
Murk, Tista, **1983:** Dal tradüer, in: Litteratura 6/2: 208–210.
Mützenberg, Gabriel, **1974:** Destin de la langue et de la littérature rhéto-romanes. Lausanne. **1983:** Il plaschair – e l'importanza – da tradüer, in: Litteratura 6/2: 230–237.

Nabrings, Kirsten, **1981:** Sprachliche Varietäten. Tübingen.
Nadig, Maya, **1984:** «Weiblichkeit» als Kulturbarriere. In: KÖPPEL / SOMMERAUER (Hrsg.) 1984: 47–61.
Naumann, Manfred, et al., **1975:** Gesellschaft, Literatur, Lesen. Berlin und Weimar. (1. Aufl. 1973.)
Nuotclà, Jon, **1987:** Charta our da las nüvlas, in: Chardun, Ann. 16, nr. 9, gün 1987: 9–11.

Olbrechts-Tyteca, Lucie, **1977:** Il comico del discorso. Milano.
Orelli, Giorgio, **1973:** Sulla «fedeltà alla poesia» nel tradurre, in: A. A. V. V., La traduzione. Saggi e studi. Trieste. **1987:** Connessioni leopardiane, in: Strumenti critici 53, n. s. Anno II, 1987: 73–98.
Parli, Ladina – Secchi, Annatina, **1985:** Il Chalender Ladin, Seminararbeit, Zürich (unpubliziert).
Parli, Ladina, **1990:** Ladinische Belletristik 1920–1990, Liz.-Arbeit, Zürich (unpubliziert).
Pätzold, Hartmut, **1977:** Naturerlebnis, Emanzipation und Gesellschaftsflucht. Versuch einer Intepretation zu dem Gedicht des jungen Goethe «Auf dem See». In: MECKLENBURG (Hrsg). 1977: 56–73.
Paulsen, Wolfgang (Hrsg.), **1969:** Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Heidelberg.
Peer, Andri, **1966:** cfr. Lansel, Peider, 1966. **1983:** La fadiusa fatschenda dal traductur, in: Litteratura 6/2: 174–198.
Peer, Oscar, **1960:** Poesia da l'abandun, in: Novas litteraras, nr. 16: 4 ff.
Peirce, Charles S., **1980:** Semiotica, a. c. M. A. Bonfantini e. a. Torino.
Perrone-Moisés, Leyla, **1976:** L'intertextualité critique, in: Poétique 27: 372–384.
Peyer, Hans Conrad, **1984:** Vom göttlichen zum zahlenden Gast. Festvortrag von Hans Conrad Peyer an der Hundertjahrfeier des Zür-

cher Hochschulvereins vom 29. Juni 1983. In: uni zürich. Mitteilungsblatt des Rektorats Nr. 1/1984: 3–9.
Pieth, Friedrich, **1945:** Bündner Geschichte. Chur.
Piltz, Anders, **1982:** Die gelehrte Welt des Mittelalters. Köln / Wien. (Schwedische Originalausgabe 1978.)
Plumpe, Gerhard (Hrsg.), **1985:** Theorie des bürgerlichen Realismus. Stuttgart.
Pollmann, Leo, **1973:** Literaturwissenschaft und Methode. Zweite, verbesserte Auflage. Frankfurt a. M. (1. Aufl. 1971.)
Popovic, Anton, **1979:** Testo e metatesto, in: Prevignano, C. (a. c. di), La semiotica nei Paesi slavi. Milano: 521–545.
Pozzi, Giovanni, **1981:** Dittico per S. Francesco, in: Versants, n. 1, 1981: 9–26.
Preisendanz, Wolfgang, **1976:** Positivität und Negativität im Satirischen, in: Poetik und Hermeneutik VII: 413–416.
Prevignano, Carlo, **1979** (Hrsg.): La semiotica nei Paesi slavi, Milano.
Propp, Vladimir Ja., **1966 (1927):** Morfologia della fiaba. Torino.
Pult Chasper, **1941:** Meis testamaint. Samedan.
Pulver, Elsbeth, **1980:** Die deutschsprachige Literatur der Schweiz seit 1945. In: Gsteiger, Manfred (Hrsg.): Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz I. München. (= Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Band 7. 1. Aufl. 1974, aktualisierte Ausgabe für den Fischer Taschenbuch Verlag 1980.)
Puorger Pestalozzi, Mevina, **1988:** Göri Klainguti: Linard Lum (Rezension), in: Litteratura 11/2: 95 f. **1990:** Duri Gaudenz, Fastizis i'l vent (Rezension), in: Litteratura 13: 226 f.

Rakusa, Ilma, **1984:** Frau und Literatur – Fragestellungen zu einer weiblichen Ästhetik. In: KÖPPEL / SOMMERAUER (Hrsg.) 1984: 273–296.
Ramming, Gian, **1990:** Reto Caratsch und sein rätoromanisches Werk, Lizentiatsarbeit, Zürich (unpubliziert).
Rauch, Men, **1935:** Homens prominents ed originals d'Engiadina Bassa e Val Müstair dal temp passà. Tusan. **1951:** Homens prominents ed originals dal temp passà in Engiadin'ota e Bravuogn. Scuol. **1976:** dito, 2. Auflage, Bd. 1 und 2, hrsg. von Gion Tscharner.
Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.), **1973:** In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten. München. (1. Aufl. 1968.)

Reichel, Norbert, **1987:** Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur. Darmstadt.
Reiss, Katharina, **1984:** Adäquatheit und Äquivalenz, in: Wills, W. – Thome, G. (Hrsg.), Die Theorie des Übersetzens und ihr Aufschlusswert für die Übersetzungs- und Dolmetschdidaktik, Akten des internationalen Kolloquiums der AILA, Saarbrücken 24.–30.7.1983. Tübingen. **1986 (1971):** Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. München.
Rey-Debove, Josette, **1971:** Notes sur une interprétation autonymique de la littérarité: le mode du «comme je dis», in: Littératuré 4: 90–95. **1978:** Le métalangage. Paris.
Richter, Horst Eberhard, **1979:** Der Gotteskomplex. Die Geburt und die Krise des Glaubens an die Allmacht des Menschen. Hamburg.
Ricœur, Paul, **1983–1985:** Temps e récit. 3 Bde. Paris. **1983:** Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik. In: HAVERKAMP (Hrsg.) 1983: 356–375.
Riffaterre, Michael, **1982:** L'illusion référentielle, in: Barthes, R., e. a., Littérature et réalité. Paris: 91–118.
Rossbacher, Karlheinz, **1975:** Heimatbewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende. Stuttgart.
Rüdiger, Horst, **1980:** Nachbemerkung (zu Kritik des freien Verses). In: FREY / LORENZ 1980: 127–130.

Sander, Hans-Dietrich, **1981:** Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in der Deutschen Demokratischen Republik. In: WEISSENBERGER (Hrsg.) 1981: 38–48.
Sartre, Jean-Paul, **1981:** Was ist Literatur? Herausgegeben und neu übersetzt und mit einem Nachwort von Traugott König. Reinbek bei Hamburg. (= J. P. S.: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Schriften zur Literatur, Band 3.)
Saussure, Ferdinand de, **1980** (CLG[D]): Cours de linguistique générale, édition critique par Tullio de Mauro. Paris.
Schaeffer, Jean-Marie, **1986:** Du texte au genre. Notes sur la problématique générique, in: GENETTE e. a. 1986: 179–205.
Schelta litterara, **o. O. u. J.:** En tagl a travers la litteratura rumantscha contemporana.
Schenkel, Susan, **1986:** Mut zum Erfolg. Warum Frauen blockiert sind und was sie dagegen tun können. Frankfurt a. M.

Scheuer, Helmut, **1979:** Biographie. Studien zur Funktion und zum Wandel einer literarischen Gattung vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart.

Schmid, Heinrich, **1958:** Eine lexikalische Merkwürdigkeit des Unterengadinischen, in: Etymologica, Festschrift W. v. Wartburg. Tübingen: 681–698.

Schmid, Karl, **1963:** Unbehagen im Kleinstaat. Untersuchungen über Conrad Ferdinand Meyer, Henri-Frédéric Amiel, Jakob Schaffner, Max Frisch, Jacob Burckhardt. Zürich und München.

Schmidt, Arno, **1987:** Das Leptothe = Herz. Zürich.

Schmidt, Jochen, **1985:** Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Band 1: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Band 2: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs. Darmstadt.

Schneeberger, Ursula, **1991:** «Quant rumantsch esa da savair?», in: FL nr. 8, mardi, 29.1.1991: 5.

Schnur-Wellpott, Margrit, **1983:** Aporien der Gattungstheorie aus semiotischer Sicht. Tübingen.

Schulte-Sasse, Jochen, **1976:** Literarische Wertung. Stuttgart.

Schwarze, Hans-Wilhelm, **1985:** Ereignisse, Zeit und Raum, Sprechsituationen in narrativen Texten. In: LUDWIG (Hrsg.) 1985, Romananalyse, 145–188.

Segebrecht, Wulf, **1978:** Johann Wolfgang Goethes Gedicht «Über allen Gipfeln ist Ruh» und seine Folgen. Zum Gebrauchswert klassischer Lyrik. München / Wien.

Segre, Cesare, **1969:** I segni e la critica. **1974:** Le strutture e il tempo. Torino. **1979:** Semiotica filologica. Torino. **1982:** Intertestuale – interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti, in: DI GIROLAMO, C. – PACCAGNELLA, I. (a. c. di), La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria. Palermo: 15–28. **1984:** Teatro e romanzo. Torino. **1984 a:** L'«espressivismo» in: Alfabeta, nr. 58, Anno 6, marzo, 1984: 6. **1985:** Avviamento all'analisi del testo letterario. Torino.

Shaw, Harry E., **1983:** The Forms of Historical Fiction. Sir Walter Scott and His Successors. Ithaca and London.

Sialm, Patricia, **1990:** Modas e disas da leger, in: Litteratura 13: 236–246.

Sinicropi, Giovanni, **1980:** Sulla struttura semica della metafora, in: Simbolo, metafora, allegoria, Atti del IV Convegno italo-tedesco, Bressanone, 1976, Padova, 1980.
Solèr, Clau, **1983:** Sprachgebrauch und Sprachwandel, Diss. Zürich.
Sperber, Dan – Wilson, Deirdre, **1978:** Les ironies comme mentions, in: Poétique 36: 478–494.
Spescha, Flurin, **1987:** Das Instrument mit zwei Mundstücken, in: Litteratura 10/2: 94–102. **1987 a:** Theo Candinas, Historias dil Parler Pign ed autras bialas (Rezension), in: Litteratura 10/2: 109–116.
Spescha, Hendri, **1983 (1954):** o.T. in: Litteratura 6/2: 207.
Spillner, Bernd, **1974:** Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz.
Spinner, Kaspar H., **1975:** Zur Struktur des Lyrischen. Frankfurt.
Staiger, Emil, **1975³:** Grundbegriffe der Poetik. München. (1. Aufl. 1946.)
Stanzel, Franz Karl, **1974:** Typische Formen des Romans. 7. Auflage. Göttingen. **1979 (1989⁴):** Theorie des Erzählens. Göttingen.
Stein, Dieter, **1980:** Theoretische Grundlagen der Übersetzungswissenschaft, TBL, 140. Tübingen.
Steinecke, Hartmut, **1987:** Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der «demokratischen Kunstform» in Deutschland. München.
Steiner, George, **1981:** Nach Babel. Frankfurt a. M.
Sternberg, Meir, **1982:** Proteus in Quotation-Land. Mimesis and the Forms of Reported Discourse, in: Poetics today 1982: 107–157.
Stierle, Karlheinz, **1971:** Text als Handlung. München. **1977:** Die Struktur narrativer Texte. In: BRACKERT und LÄMMERT (Hrsg.). 1977: 210–233. **1984:** Werk und Intertextualität, in: STIERLE, K. – WARNING, R. (Hrsg.), Das Gespräch. Poetik und Hermeneutik XI. München: 139–150.
Stummer, Josef Viktor, **o. J.:** Vers, Reim, Strophe, Gedicht. Ein Lehr- und Lesebuch über das Handwerkliche der deutschen Dichtkunst. Thun.

Tesch, Gerd, **1978:** Linguale Interferenz. Tübingen.
Thöni, Gion Peder, **1968:** Antop, in: Novas litteraras, nr. 31: 5.

Todorov, Tzvetan, **1968** (Hrsg.): I formalisti russi. Torino. **1969:** Grammaire du Décameron. Paris. **1981:** (Hrsg.) Mikhaïl Baktine, le principe dialogique. Paris.
Tönjachen, Rud. O., **1955 / 56:** La fundaziun dal Chantun Grischun e sias conseguenzas pel rumantsch. Separatdruck aus Chalender Ladin.
Trabant, Jürgen, **1970:** Zur Semiologie des literarischen Kunstwerks, München.
Tschuor, Mariano, **1983:** Die Rätoromanen. Personen, Zahlen, Daten, Fakten, Karten, Literatur (Sonderdruck aus Catrina 1983), Zürich.
Tynjanov, Jurij, **1929:** L'evoluzione letteraria. In: TODOROV (Hrsg.) 1968: 127–143.

Uffer, Leza, **1980:** Die rätoromanische Literatur der Schweiz. Ein Überblick bis heute. In: GSTEIGER, Manfred (Hrsg.): Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz II. Aktualisierte Ausgabe. München, (1974[1]). (= Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart, Band 8.)
Uspenskij, Boris A., **1975:** Poetik und Komposition. Frankfurt a. M.

Vahland, Joachim, **1979:** Sind die «statischen Gedichte» statische Gedichte? In: HILLEBRAND (Hrsg.) 1979: 350 – 366.
Valéry, Paul, **1987:** Zur Theorie der Dichtkunst, Frankfurt a. M.
Vellemann, Anton, **1916:** Davart la valur da traducziuns our da linguas estras per inrichir nossa litteratura ed imbellir nossa lingua. Samedan e St. Murezzan.
Vital, Andrea, **1919:** Controversas ladinas, in: ASR XXXIII: 184–231.
Vogt, Jochen, **1986:** Bauelemente erzählender Texte. In: ARNOLD und SINEMUS (Hrsg.) 1986: 227–242. **1986:** Erzählende Texte. In: ARNOLD und SINEMUS (Hrsg.) 1986: 285–302.
Volosinov, Valentin N., **1975:** Marxismus und Sprachphilosophie. Frankfurt / Berlin / Wien.

Walter, Otto F., **1975** (Gespräch): In: Bloch, Peter André: Gegenwartsliteratur. Bern.
Walther, Lucia, **1987:** Deutsches Wortgut im Bündnerromanischen, dargestellt am Beispiel der Terminologie der Bekleidung. Diss. Zürich 1985/86. (= Romanica Raetica, Band 5.)

Walzer, Pierre-Olivier (Hrsg.). **1991:** Lexikon der Schweizer Literaturen. Im Rahmen der 700-Jahr-Feier der Schweizerischen Eidgenossenschaft, herausgegeben von P. O. W., Basel, Lausanne und Locarno.

Weber, Werner, **1981:** Die Entwicklung der Lyrik seit 1945 in der Schweiz. In: WEISSENBERGER (Hrsg.) 1981: 62 – 77.

Weinreich, Uriel, **1977:** Sprachen in Kontakt. München.

Weinrich, Harald, **1976:** Sprache in Texten. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz. **1977³, 1985⁴:** Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz. (1. Auflage: 1964. 2., völlig neu bearbeitete Auflage: 1971. C. R. Zit. nach 1977³.)

Weissenberger, Klaus (Hrsg.), **1981:** Die deutsche Lyrik 1945–1975. Zwischen Botschaft und Spiel. Düsseldorf.

Wellek, René, und Austin Warren, **1963:** Theorie der Literatur. Frankfurt a. M. / Berlin.

Widmer, Kuno, **1988:** Oscar Peer, «Nozzas d'inviern», in: Litteratura 11/2: 97–102.

Wiederkehr-Benz, Katrin, **1992:** Weibliche Schönheit und Emanzipation. In: NZZ 68 vom 21./22.3.1992: 26.

Wiesmann, Peter, **1970:** Simon Lemnius 1511–1550, in: Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten. Chur: 109–126.

Wilhelm, Julius, **1971:** Zum Problem der literarischen Übersetzung, in: BAUSCH, K. R. – GAUGER, H. M. (Hrsg.), Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung (Festschrift Wandruszka). Tübingen: 617–627.

Willeford, William, **1969:** The Fool and His Sceptre. A Study in Clowns and Jesters and Their Audience. London.

Wilpert, Gero von, **1969:** Sachwörterbuch der Literatur. 5., verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart. (1. Aufl. 1955.)

Wotjak, Gerd, **1982:** Äquivalenz, Entsprechungstypen und Techniken der Übersetzung, in: JÄGER, G. - NEUBERT, A. (Hrsg.), Äquivalenz bei der Translation. Leipzig.

Wunderli, Peter, **1989:** Möglichkeiten und Grenzen einer Übersetzungswissenschaft (Typoskript). Düsseldorf.

Zimmer, Rudolf, **1981:** Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache (Ein Beitrag zur Übersetzungskritik). Tübingen.

Zimmermann, Peter, **1975:** Der Bauernroman. Antifeudalismus – Konservativismus – Faschismus. Stuttgart.

Ziolkowski, Theodore, **1969:** Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen. In: PAULSEN (Hrsg.) 1969: 15–31.

Sachregister

- Abweichung (sprachliche): 9 f., 294–296, 399
- Adaptation («Proximisation»): 406 ff., 412, 427, 464, 472–498 (475 f.), 682
- Äquivalenz (zwischensprachliche): 352 f., 356
- Ästhetische Qualität (cfr. Normen [ästhetische]): 644, 655, 667 f.
- Alliteration: 386, 413
- Alt-Neu-Relation: 85 f., 568, 569 f., 746 ff., 757, 848, 854
- Anakoluth: 402
- Anspielung: 457, 674
- Anthologien: 380
- Anthropomorphismus: 107–127, 236–243, 468 f., 589 f., 854
- Antisemitismus: 19 (Anm. 26), 861 f.
- Archaismus: 28, 32 ff., 37, 38, 40 f., 55 f., 397 ff., 510 f.
- Architextualität (cfr. Gattungen): 347
- Assonanz: 386, 410, 424
- Ästhetik: 10, 25, 831 f., 841
- Auflagen (romanischer Bücher): 618 ff., 667
- Aussenseiter: 94–100
- Authentizität: 661, 663 f.

- Bauernepik (Dorfgeschichte): 834 ff., 847 ff., 867
- «Beffa»: 868 ff.
- Bibel: 149 f., 639
- Biographie (historische vs. literarische): 540 f.
- Büchergestaltung (graphische etc.): 626 f., 634, 636
- Bücherverkauf: 618, 622

- Chronologie im Erzählen: 130 f., 140 f., 142, 152 (Achronie)

- Dämonisierung / Mythisierung: 565 f., 609, 746–756
- Defizithypothese: 18, 23, 365, 383
- Dialekt: 25, 32, 34 f., 48 ff., 58, 631
- Diegesis: 154 f.
- Dokumentarismus: 455 ff., 638, 647, 722 f., 725 f., 729–734, 852 ff.

- Dorfgeschichte: 834 ff.
- Dramatisierung: 476, 489 f.

- Editionspraxis (romanische): 642
- Emigration (und Schwabengängerei): 718 ff., 738 ff.
- Enjambement: 229–235
- Entlehnungen: 13, 23 ff., 28, 30, 33 f., 35, 362, 418 ff., 429 ff., 642
- Enzyklopädismus: s. Dokumentarismus
- Erinnerungsmonolog: 174 f.
- Erzählniveau: 174–182
- Erzähler: 154 f., 864
  - Ich-Erzähler: 141, 177 f.
  - auktorialer (allmächtiger, allwissender): 20, 141 ff., 151, 155 f., 158, 159, 162, 185, 544 f., 825 ff.
- Erzählergegenwart: 132, 134–139, 142 f., 151 f.
- Erzählsituationen: 817–828
- Erzählerstandpunkt: 153 ff., 156–158, 857, 825 ff., 859
- Erzählweisen: 133 f.
- Erzählzeit: 127–152, 176, 178 f., 450
- Erzählte Zeit: 127–152, 176, 178 f., 450, 469
- Erzählungen: – historische: 685–734
  – übersetzte: 371 ff.
- Etymologie: 393 f.
- Explizität: 260–264, 875
  - beim Übersetzen: 428, 439 ff., 447–453, 455 f., 466, 471, 489 f.
- Expressivität: 28, 46–65, 52 f., 61, 63 f., 70, 72, 444 f., 446 f., 457, 460 f., 463 f.

- Fachsprache: 455, 457 f., 459
- Fiktion (Statut): 174–182, 489 f., 646 f., 649, 864
- Franzosen in der Cadi: 713 ff.
- Frauenfiguren: 851
- Fügung, harte und glatte: 268 ff., 277
- Funktion: – kommunikative: s. kommunikative Funktion
  – poetische: 9 ff., 354 f., 356, 409, 411, 413, 425 f.
  – von Kunst: 552 f., 784

- Gattungen: 647
  - übersetzte: 369 ff., 373, 512 f.
- Gebrauchsliteratur: 659
- Genauigkeit: 439
- Gesellschaftskritik (s. auch programmatische Dichtung): 554 f., 583, 756–779, 789–796
- Grossform und Kleinform: 139–141, 736 f.
- Groteske Motive: 50, 64 f., 677 f., 862 f., 868

- Handlungsgegenwart: 132, 151 f.
- Handlungsstrang: 147 f.
- Hässliche, das (in der Lyrik): 251 f., 308 f.
- Heimatkunstbewegung: 835
- Heimatliteratur: 372 f., 669 f., 831 ff. (838, 846 f., 860, 867, 872, 878)
- Heimatlyrik: 243 ff.
- Hermetik ('Dunkelheit'): 291 ff., 297 ff., 305 ff., 309, 627
- Hortus conclusus: 87–94
- Hyperbaton: 400
- Hypertextualität: 347, 348, 349 ff.

- Identität (des Berglers): 78, 85, 712, 795
- Identifikationsangebot: 337 ff., 533 f., 548, 687, 691, 794 ff.
- Ideologiekritik: 655
- Idiome: 515
- Idylle: 500 ff., 662, 669 f., 860
- Illusionswirkung: 451, 491, 672
- Imitation: 348, 499, 509 ff.
- Intention (auktoriale): 643, 648
- Interdiskursivität: 16, 345, 477, 513
- Interferenzen: 30 f., 55, 64, 65, 393 ff., 411, 418 ff., 427 ff., 433 f., 642
- Interpretation (richtige): 653
- Interpunktion (in der Lyrik): 297 f.
- Intertextualität 10, 16, 22, 345 f., 426, 467, 496, 499, 506, 513, 648, 681 ff., 837 f., 868
- Italianisierende Sprache: 23 ff., 28, 56, 62, 642

- Jugendliteratur: 373 f., 624

- Kalender: 614 f., 617, 622 f.
- Kanon (thematischer): 669 f.
- Karikatur: 348, 499, 511, 515 f.
- Klassiker (übersetzte): 377
- Klassizismus: 17–46 (28 f., 31 f., 36 f., 39–42, 45)
- Komik: 49, 62 f., 59 f., 64
- Kommunikative Funktion: 190–211, 658 f.
- Konnotation: 54 f., 357, 358, 635, 678, 848 f.
- Kriminalromane: 620, 624

- Land-Stadt-Opposition: s. Oben-Unten-Symbolik
- Langform und Kurzform: s. Grossform und Kleinform
- Laudatio temporis acti: 253, 859 f., 869
- Lautsymbolik: 385 ff., 391 ff., 409 ff.
- Leerstelle: 568
- Lehnwörter: 61 f., 418
- Lehrerliteratur: 664, 832
- Leser (impliziter): 466, 471, 673
- Lesererwartung: 648
- Leserposition: 646
- Leserschaft: – reelle: 614, 666 ff.
  – vorgestellte: 832
- Leseverhalten: 619 ff., 623
- Literaturförderung: 625
- Literaturbetrieb: 363, 613–625
- Literaturkritik: 650 ff., 654 f., 646, 665
- Literaturpreise: 625, 673 ff.
- Literaturgeschichte: 61, 838 f.
- Literatursoziologie: 657 f., 661
- Literatursprache: 14 f., 17–46
- Literaturwissenschaft (romanische): 650, 654 f.
- Locus amoenus: 92 f.
- Lyrik: 16, 190–343, 354 f., 512, 615, 628, 671 f.
  – übersetzte: 375 ff., 380, 408 ff.
- Lyrische Chiffre: 293
- Lyrische Frage: 264, 586 f.

- Metapher: 201, 207, 236, 243 f., 259 f., 293 f., 305, 443 f., 445 ff., 456 f., 459, 468 f., 488, 634 f., 844 ff., 846, 879
  - Metapher (vegetative): 337, 340, 563, 565, 606, 658, 747, 845, 846
- Metatextualität (cfr. Literaturkritik): 347
- Metrik: 29 (Anm. 51), 39 f., 42, 214–220, 345 ff., 501, 509
- Minderheiten: 378
- Minderheitenliteratur: 658, 683 f., 839
- Minderheitensprache: 648
- Moderne: 671 f.
- Moderne Lyrik: 264–314
- Modernität: 640, 658 f., 662, 666, 670 f., 838 f., 840 ff., 860 f., 878
- Monolog: 465, 856 f.
- Motive (Stoffe): 119, 477, 487, 496 f., 513, 835 f., 838, 841 f., 844 ff., 850, 868, 872, 879
  - Jenatsch-Stoff: 492 ff.
- Motto: 639 f.
- Muttersprache: 315–343, 708 ff.
- Mythisierung: s. Dämonisierung
- Mythos: 838, 872 ff., 874 ff., 879
  - von der guten Luft: 99, 705
  - von der zyklischen Zeit: 253 f., 866 f., 874 ff.

- Nachworte: 640 ff.
- Narrativisierung (der Lyrik): 312 ff., 425
- Narratologie: 74–188
- Naturlyrik: 236 ff., 239 f., 242 f., 250 ff., 258 ff.
- Neolatinität: 378
- Neologismen: 38, 48
- Neuartigkeit (romanischer Texte): 645, 676
- Norm: 9 f., 24, 26, 394, 434
- Norm (ästhetische): 654, 657 f., 659 f., 665, 668
- Novelle: 863, 865

- Oben-Unten-Symbolik: 76–87, 239 f., 565, 697 f., 747
- Oralliteratur: 476 f., 833
- Orthographie: 642

- Paradox: 480 f., 581 f.
- Paraphrase: 632
  - in Übersetzungen: 403 ff., 424, 451, 473
  - in Adaptationen: 481, 483
- Paratextualität: 346
- Parodie: 348, 499 ff., 504–509
- Pastiche: 348, 499, 509 ff., 513, 516
- Pädagogischer Auftrag: 137 ff., 643 f.
- Periodisierung (literarhistorische): 838 ff.
- Perspektive (cfr. Fokalisierung): 153–188, 449
  - externe: 152, 465
  - interne: 162 f., 168–175, 464 f., 466, 468
  - wechselnde: 158 f., 161, 163, 166–169, 173 f., 181 f., 185, 825 ff., 859
- Politische Lyrik: s. Programmatische Dichtung
- Programmatische Dichtung: 259 f., 595 f., 598 ff., 602 f., 737, 756–770, 774 ff., 780 f., 797–817
- Proximisation: 476, 484 ff., 489, 490 ff., 505
- Purismus: 24 ff., 30, 32, 36, 43, 510 f., 642
- Pseudonymie: 586, 629 ff.

- Questione ladina: 24 ff., 31

- Rahmenerzählung: 18–22, 147, 152
- Realismus: 21, 28, 372 f., 645 ff., 672 f., 834, 838, 848, 851, 853, 859, 863 f.
- Redewendungen: 462
- Redewiedergabe:
  - direkte Rede: 20, 45, 180 f., 447, 456, 461, 858
  - indirekte Rede:
    - freie indirekte Rede: 66 f., 68, 448, 463, 467, 858
    - mimetische: 51, 57 f., 62 f., 64 f., 67, 154, 187, 457 f.
- Reflektorfigur: 168
- Register (cfr. Varietäten): 13 f., 47, 67, 421, 424, 429, 431 f.
- Reim: 278 f., 388 ff., 513
- Rezensionen: 629 f., 651
- Rezeption: 37, 627, 658 f.
- Rhetorik: 20, 27

- Rhythmus (im Vers): 385 ff., 414
- Roman: 16, 22 (übersetzter: 370 f.)
  - historischer: 633, 685–734
- Rumantsch Grischun: 12

- Satire: 363 f., 511, 676 ff., 681, 785
- Schwabengängerei: s. Emigration
- Skandale (literarische): 664 ff., 764–770
- Schriftsprache(n): 12, 24 ff., 27, 32, 57, 60, 64
- Schwank: 477, 635, 837
- Semantisches Feld: 440
- Spiel (literarisches): 188, 309 ff., 348, 525, 611 f.
- Sprachbewegung (romanische): 520 ff., 613, 643, 676, 680
- Spracherhaltung: 648
- Sprechinstanz (voix): 153 f.
- Sprichwörter: 508, 639
- Stil: 366 f., 642
- Stoff-Form-Problem: 737, 780–785, 824–828, 842
- Strophensprung: s. Enjambement
- Subventionen: 616 f., 628
- Symbolik: 467, 866, 870, 874
- Syntax: 642
  - elliptische: 53, 65, 447
  - in Übersetzungen: 399 ff., 429, 434, 436, 453 f., 465

- Tabudurchbrechung: 278, 289 f., 604 f., 764 ff., 774 f., 824, 840
- Tabuisierung: 662 f., 664, 674
- Tempora: besprechende / erzählende: 464 f.
- Terzine: 388 ff.
- Textkritische Praxis: 28
- Texttypen: 354
- Theater: 489 f., 837
- Theaterstücke (übersetzte): 374 f., 379
- Titel: 467, 625 ff., 631 ff., 852
- Tonbeugung: 215
- Topos: 193–197
  - vom alten Möbelstück: 245 ff., 253 f.
  - von der toten Geliebten: 254

  - letzter / erster Blick auf Heimat: 728 f., 845, 859
- Traditionalität: 649
- Transformation: 348
- Transposition: 348, 474 ff.
- Travestie: 348, 499, 511, 630, 676, 681 ff.
- Trivialliteratur: 620, 644 f., 693, 831, 833 f.
- Träume: 175
- Tugendsystem: 111, 253, 255, 274, 342, 545, 554, 793 ff.

- Überdeutlichkeit: s. Explizität
- Übersetzungen: 348, 349–361 (351 f.)
  - in Kleinliteratur: 361 ff., 366
  - Anteile an Literatur: 363, 369 ff., 375
  - Interferenzen: 393 ff.
  - Qualität: 365, 367 f.
- Übersetzungswissenschaft: 349 f.
- Umgangssprache (mündliche): 12, 15, 17, 24 ff., 34 f., 42, 45, 46–65 (46, 48, 50 f., 52 f., 55, 62 f.), 458

- Varietäten (sprachliche): 9–73 (11, 54 ff.), 186 f.
  - geographische: 12 f., 57–59
  - situative: 13, 45, 59–62
  - soziale: 13, 45, 59–62
  - zeitliche: 13, 54–57
- Verfremdung: 608 f.
- Vergleich: 443 f., 445
- Vergleichbarkeit (von Literaturen): 660–662, 683
- Verlage: 616 f.
- Vers: – freier: 264–279
  - schriftlicher: 269 ff.
- Verspätung (der romanischen Literatur): 662, 664, 839 ff.
- Volksliteratur (Heimatliteratur): 372 f., 460, 469, 498, 633 f., 648, 659, 831 ff., 844, 863
- Vorausdeutung (im Erzählen): 131, 141, 142, 143–146
- Vorworte: 640 ff.

- Wegsymbolik: 118–121
- Wertsystem: s. Tugendsystem

- Wettersymbolik: 122–127
- Widmung: 637– 639
- Wiederholungen im Erzählen: 109, 143–146

- Zeilensprung: s. Enjambement
- Zeit-Raum-Relation: 82, 84, 86, 99, 127 f.
- Zensur (auch: Selbstzensur): 641, 662, 664, 673 f.
- Zitat: 499 f., 851
- Zweisprachigkeit (der Romanen): 840 f.

Verzeichnis der Abkürzungen

ASR	Annalas da la Società Retorumantscha
BJ	Bündner Jahrbuch
BR	Bibliografia Retorumantscha
Cal. Rom.	Calender Romontsch
CL	Chalender Ladin
DRG	Dicziunari Rumantsch Grischun
FL	Fögl Ladin
UdG	Uniun dals Grischs
URS	Uniung Rumantscha da Surmeir
USR	Uniun da Scripturas e Scripturs Rumantschs
Wb	Wörterbuch