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

Kapitel: C.2: Zur Produktion, Vermittlung und Rezeption von Literatur in einer Kleinsprache

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: 09.12.2025

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

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 Triviallektüre 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 XIXe 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 degenerescha 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 fluréscha. 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).