

Zwischen "Heimatliteratur" und "Moderne" : zu Thematik, Typologie und Periodisierung bündnerromanischer Prosa

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Romanica Raetica : perscrutaziun da l'intschess rumantsch**

Band (Jahr): **12 (1993)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

4.1. Typologische und literarhistorische Überlegungen

Einem Versuch, bündnerromanische Prosa des 20. Jahrhunderts unter Einbezug der inhaltlich-thematischen Seite der Texte literaturtypologisch zu umreißen, bieten sich Stichworte wie 'Bauernepik', 'Dorfgeschichte' und 'Heimatliteratur' an. Diese Begriffe dienen – vor allem derjenige der 'Heimatliteratur' – nicht ausschliesslich der inhaltsbezogenen Typologisierung von Texten, sie beziehen sich immer auch auf bestimmte Epochen und sind mit soziologischen, ideologiekritischen und ästhetisch wertenden Kategorien verquickt. Fließende Übergänge zwischen inhaltlicher Typologie, Literaturgeschichte, Literatursoziologie und Ideologiekritik finden sich nicht nur in Charakterisierungen von 'Bauernepik' und 'Heimatliteratur', sie finden sich auch bei der hier hineinspielenden, weiterreichenden Unterscheidung zwischen Literatur und 'Volksliteratur'¹. Die Frage, ob und inwieweit die romanische Literatur als **Volksliteratur** anzusprechen sei, wird vom Literaturhistoriker Reto R. Bezzola auf eine Weise entschieden, welche dieses Ineinanderfließen verschiedenster Indizien in aller Deutlichkeit zeigt: «La differenza traunter 'litteratura populera' e litteratura sainza adjectiv nun ais facila da stabilir e per la litteratura rumauntscha bod impossibla. Fin ad ün

¹ Eine Zusammenstellung der 'Mythen der Forschung' zum Gegenstand der populären Literatur gibt Geyer-Ryan (1983: 8), die auch die Aporien ästhetischer, soziologischer und ideologiekritischer Ansätze diskutiert (ibid. 8–13). Dazu gehören: die 'Negativdefinition' (Nicht-Erfüllen von Normen) der ästhetischen Wertung, die fließenden Grenzen 'Volksliteratur' – 'Trivialliteratur' – 'Kitsch', die Vernachlässigung des einzelnen Textes durch soziologische Klassifizierung und die Dämonisierung des 'Trivialen' als perfides Instrument der Klassenherrschaft durch die marxistisch orientierte Literaturkritik (cfr. dazu Schnur-Wellpott 1983: 170–173, Enzensberger 1988: 44 f.). Cfr. Arno Schmidts Ansicht, wonach Volksliteratur «nur ein rücksichtsvollerer Ausdruck für Kitsch» (in: 1987: 144) wäre. Zum grundsätzlichen Problem der Zweiteilung einer Kultur-Literatur cfr. Bürger und Schulte-Sasse (Hrsg.) 1982.

tschert punct as po dir cha tuot nossa litteratura appartegna cun pochas excepziuns a que cha'l tudas-ch nomna 'Volksliteratur' . . . L'autur rumauntsch scriva pel solit consciantamaing per il pövel – per chi scrivesse el uschigliö? . . . Que nun impedescha cha la litteratura rumauntscha ho prodüt singulas ouvras chi resistan eir ad üna critica estetica severa, chi fo üna differenza traunter litteratura sainz'oter e litteratura populera, attribuind a quaista ultima ouvra chi's drizza particulermaing ad üna populaziun poch sculeda e renunzcha consciantamaing a mezs litterars ed artistics, chi dumandan dal lectur tschertas cugnuschentschas. (. . .). In generel s'inclegia suot 'litteratura populera' üna litteratura inua cha l'autur nu's sfadia otramaing per oter cu per divertir u per edificher morelmaing il lectur» (1979: 477 f.)². Aufgrund des literatursoziologischen Indizes der fehlenden literarischen Bildung des Adressaten³ wird hier die romanische Literatur, wenn auch zögernd, als Volksliteratur angesprochen. Auch die ästhetische Einstufung operiert mit ungebildeten Adressaten, wobei die Verlässlichkeit dieses Indizes mit dem Hinweis darauf relativiert wird, «. . . dass ein Grossteil der klassischen Literaturen aller Völker sich gerade durch ihre Zugänglichkeit für das einfache Volk auszeichnet» (1979: 478). Zudem wird behauptet, die romanische Literatur habe 'einzelne Werke' hervorgebracht, die einer ästhetischen Kritik standhielten, ja es sei in der romanischen Literatur

² «Der Unterschied zwischen 'Volksliteratur' und Literatur ohne Attribut ist in bezug auf die romanische Literatur fast unmöglich festzulegen. Bis zu einem gewissen Punkt lässt sich sagen, dass unsere ganze Literatur mit wenigen Ausnahmen zu dem gehört, was im Deutschen als 'Volksliteratur' bezeichnet wird . . . Der romanische Autor schreibt meistens bewusst für das Volk – für wen sollte er sonst schreiben? . . . Das hindert nicht, dass die romanische Literatur einzelne Werke hervorgebracht hat, die auch vor einer strengen ästhetischen Kritik bestehen, die zwischen Literatur und Volksliteratur unterscheidet, wobei sie letzterer Werke zuschreibt, die sich speziell an ein ungebildetes Publikum richten und bewusst von literarischen und künstlerischen Mitteln absehen, die beim Leser gewisse Kenntnisse voraussetzen. (. . .) Im allgemeinen versteht man unter 'Volksliteratur' eine Literatur, in der sich der Autor um nichts weiteres bemüht, als um Unterhaltung und moralische Erbauung des Lesers.» Cfr. A.3.1.2.

³ Cfr. dazu G. Deplazes (in: Camartin 1976: 119), Camartin *ibid.* und 1987: 175, wo von «kleine(r) Gemeinschaft von Bauern und Handwerkern, für die Flurin Darms vornehmlich diese Geschichten schrieb», die Rede ist. Auf seiten der Produzenten findet der signifikant hohe Anteil Dorfschullehrer unter den Heimatkünstlertautoren (cfr. Roszbacher 1975: 71 ff.) in der romanischen Literatur eine Entsprechung (cfr. oben C.1.1.1.).

‘suvenz il cas’, ‘oftmals der Fall’, dass eine ‘natürliche ästhetische Begabung’ bestimmten Werken einen ‘Wert an sich’ verleihe. «Im übrigen ist es fast unmöglich», so Bezzola weiter, «einen klaren Unterschied zwischen Literatur im eigentlichen Wortsinn und Volksliteratur festzustellen» (1979: 478). Und doch wird diese Grenze von Bezzola, wie bei der Behandlung von Carnots *Bündnerblut*⁴, manchmal mitten durch einen einzelnen Text gezogen. Zur weiteren Verwirrung führt Bezzola im Kapitel ‘Litteratura populera’ (1979: 817–921) eine völlig anders geartete, auf die Anonymität oder Kollektivität der Produzenten und den Eigenheiten vorwiegend mündlich tradiertter Gattungen beruhende Unterscheidung ein⁵. Mit ähnlich unbestimmten Unterscheidungen, in denen verschiedenste, häufig nicht explizierte Indizien beliebige Verbindungen eingehen, werden in der romanischen Literaturkritik und Literaturgeschichte immer wieder einzelne Autoren als ‘Volkschriftsteller’, bestimmte Texte als ‘volksliterarisch’ charakterisiert⁶. Camartin stellt die Verwischung der Grenze zwischen Literatur und ‘Volksliteratur’ ebenfalls fest, ortet sie aber auf der Objektsebene, als Dilemma der romanischen Literatur und ihrer Produzenten: «Die traditionelle Nähe zur Volksliteratur bestimmt auch die heutige Literatur in thematischer, struktureller und ideologischer Hinsicht. Bekanntlich zeichnen sich die

⁴ Cfr. Bezzola 1979: 428 f., unten C.4.2.

⁵ «Cun il term litteratura populera as soula incler poesias, chanzuns, raquints, legends, parevlas, farsas ed anecdotes da las quelas nu’s cugnuoscha in generel l’autur e cha’l pövel transmetta a buocha suvenz a traviars tschientiners e tschientiners, müdand, amplifichand, scurzind na da rer il text originel, chi pel solit nu po pü gnir reconstruieu.» («Unter dem Begriff ‘Volksliteratur’ versteht man üblicherweise Gedichte, Lieder, Erzählungen, Legenden, Farsen und Anekdoten, deren Autor man im allgemeinen nicht kennt und die das Volk oft über Jahrhunderte mündlich überliefert, den meistens nicht mehr rekonstruierbaren Originaltext verändernd, erweiternd, häufig auch kürzend» [1979: 817].) Die Erweiterung dieses Begriffes verwischt die Grenze zur ‘Folklore’: «Il cunfin traunter folclor e litteratura populera nu po gnir trat cun üna lingia precisa.» («Die Grenze zwischen Folklore und Volksliteratur kann nicht genau gezogen werden» [ibid.].) Eine Kritik von Bezzolas Definition von ‘Volksliteratur’ gibt Derungs 1980: 100–102. Zur ‘Volkspoesie’ cfr. Bausinger 1980²; zu den Wechselbeziehungen zwischen ‘Oralliteratur’ und romanischer Belletristik cfr. Egloff 1985 (cfr. oben B.3., S. 477, Anm. 11).

⁶ P. M. Carnot (Bezzola 1979: 423 ff.), G. Gadola (‘scribent popular’: Deplazes 1956: VIII), P. Duff (cfr. Einführung von A. Maissen zu P. Duff 1976), Tina Truog-Saluz (Bezzola 1979: 477 f.), C. Schmid (cfr. Einführung von Cahannes zu Schmid 1925: 3).

Adressaten, ihr Weltbild und ihre Erwartungen auch dort in die Texte ein, wo der Autor sie in herrlicher Subjektivität verfasst. Der in der Sprache sich entfaltende Sog der Tradition ist viel unwiderstehlicher, als der solitäre Habitus mancher Autoren es eingestehen mag. Die oft in den Dienst der ideologischen Aufrüstung genommene schöne Literatur hatte bei den Rätoromanen von Anbeginn die Aufgabe, sowohl trivialliterarische Bedürfnisse der allein vorhandenen Leserschaft zu befriedigen als auch gleichsam die Schönheitsfähigkeit einer Kleinsprache darzutun. Aus diesem Dilemma zwischen Popularitätsrücksichten und künstlerischem Anspruch ist die rätoromanische Literatur nie herausgekommen, auch heute nicht» (1981: 146 f.)⁷. Das Problem scheint offensichtlich, vor allem für die bündnerromanische Prosa, der mangelnde Kontrast dieser Unterscheidung im Bereich der Produzenten, der Texte, ihrer Vermittlung und Rezeption: dieselben Autoren befriedigen in denselben Texten, die in denselben Organen publiziert und durch dieselben Kanäle vermittelt werden, supponierte trivialliterarische wie ästhetische Bedürfnisse einer einzigen potentiellen Leserschaft, die zudem besser nicht mit dem 'Volk' im Sinne von Unterschicht gleichgesetzt werden sollte.

Zu den Begriffen 'Dorfgeschichte', 'Bauernepik', 'Heimatliteratur'. Für die seit Anfang des 19. Jahrhunderts aufkommende 'bäuerliche Epik mit realistischem Anspruch' (Zimmermann 1975: 8) ist, nach Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* (1843), die Bezeichnung 'Dorfgeschichte' üblich geworden. «Gegen Ende des 19. Jahrhunderts setzten sich neben dem Terminus 'Dorfgeschichte' die Termini 'Bauerngeschichte', 'Bauern Erzählung' und 'Bauernroman', die bis 1945 bevorzugt verwendet wurden, immer stärker durch» (ibid.). Mit gleicher Bedeutung werden auch die Begriffe 'Dorferzählung' und 'Dorfroman' verwendet. Zimmermann schlägt als Oberbegriff 'Bauernepik' vor und definiert sie «als Erzähltext beliebiger Länge . . . – dessen Schauplatz zum überwiegenden Teil ein ländlich-dörfliches Milieu ist – dessen Haupt-handlungsträger Bauern, Mitglieder bäuerlicher Familien oder andere in der Landwirtschaft tätige Personen vom Landarbeiter bis zum Grossgrundbesitzer sind» (1975: 9).

⁷ Cfr. auch Camartin 1985: 174: «In inhaltlicher, formaler und ideologischer Sicht ist die rätoromanische Literatur geprägt durch die traditionelle Nähe zur Volksliteratur.» Zu ihren Aufgaben gehöre es, «. . . die trivialliterarischen Bedürfnisse der kleinen Leserschaft zu befriedigen» (ibid.).

Als 'Kernstück der Heimatliteratur' (Zimmermann 1975: 1) erlebt die deutsch-österreichische Bauernepik eine Blütezeit während der 'Heimatkunstabewegung'⁸ der Jahrhundertwende. Diese Bewegung erhält «... ihre Kontur durch das Radikalwerden des Konservatismus nach 1890» (Rossbacher 1975: 13), erlebt in den Jahren zwischen 1895 und 1905 ihre «Zeit der Diskussion und der Programme» (ibid.), findet in der Zeitschrift 'Heimat' (1900–1904) ihren prägnantesten Ausdruck und verschwindet gegen 1910 allmählich als Diskussionsgegenstand. Neben Technikfeindlichkeit, antiwissenschaftlicher, vorindustrieller, 'regionaler' Ideologie, einer ahistorisch-idealistischen Vorstellung einer 'Höhe des Geistes' ('Höhenkunst', 'Hochland des Geistes') sei für diese Heimatkunst der «... Hang ... zur Materialisierung übernommener Vorstellungen und Begriffe ... (Volk, Blut, Art, Stamm)» (Rossbacher 1975: 57) kennzeichnend. Schon 1897 werden im 'Bund der Landwirte' die Formeln 'Gut und Blut', 'Blut und Boden' gebraucht. Trotz der von Zimmermann (1975: 4) und Rossbacher (1975: 10) ausgesprochenen Warnung vor voreiligen Identifikationen lasse sich an vielen dieser Bauern- und Hochlandgeschichten herauslesen, «... was in der Heimatliteratur als Entwicklungsmöglichkeit steckte: Vorbereitung für die Blut- und Boden-Literatur» (Rossbacher 1975: 14).

Mit der Frage nach der Übertragbarkeit dieser Begriffe auf die romanische Literatur verbindet sich diejenige nach ihrem analytischen Wert. Nehmen wir die folgende Charakterisierung der 'Dorfgeschichte': «... zeichnet sich aus durch Volkstümlichkeit (Einfachheit, Klarheit), bäuerliche Erzählperspektive und pädagogische Tendenz; Hauptmotive sind: 1) Der Hof, 2) die Dorfgemeinschaft, 3) Stadt – Land, 4) Sittenkritik (Laster und Leidenschaften).» Dass diese Charakterisierung ohne jegliche Modifikation dem weitaus grössten Teil bünderromanischer Erzählungen und Romane gerecht wird, ist nicht abzustreiten, nur lässt sich dies ebensogut auf ihre Konturlosigkeit wie auf die Ähnlichkeit der beiden Textgruppen zurückführen⁹. Hein gibt einen differenzierteren

⁸ Zur Verbindung zwischen Dorfgeschichte und Heimatroman cfr. Rossbacher: die Dorfgeschichte zählt «... zu jenen Formen, die einen Vorrat von Motiven und Typen erarbeiten, deren sich dann der Heimatroman bedient» (1975: 131).

⁹ Die Charakterisierung der 'Dorfgeschichte' stammt von Altvater (nach Hein 1976: 22). Die erklärende Gleichsetzung von 'Volkstümlichkeit' mit 'Einfachheit, Klarheit' (sind das nicht Ideale der 'Klassiker'?) ist ebenso problematisch wie die

Motivkatalog der Dorfgeschichte, aus dem hier nur auswahlweise zitiert wird: ‘Erbschaftsfolge’, ‘Motiv des fehlenden Erben’, ‘Verschuldung und Untergang des Hofes (durch Laster oder Bodenspekulation)’, ‘der verlorene Sohn’, ‘Familienprobleme (. . . feindliche Familien, Vater-Sohn-Konflikt, Generationenkonflikt allgemein . . .)’, ‘falsche Freundschaft und Verführung’, ‘Durchbrechen der Standesordnung durch Liebe’, ‘Haltung gegen das Fremde’, ‘Dorfgemeinschaft wendet sich gegen Aussenseiter – einer stellt sich gegen die Dorfgemeinschaft’, ‘Liebe zwischen Kindern verfeindeter Familien’, ‘Der Heimkehrer’, ‘Der Auswanderer’, ‘Mensch zwischen Geld und Heimat’, ‘Liebe und Heirat zwischen Dorf- und Stadtmenschen’, ‘Stadt als Gegner (Agenten, Spekulanten, Händler)’, ‘Tourismus’, ‘Problem der Resozialisierung von Gefangenen, Zuchthäuslern in die Dorfgemeinschaft’ (1976: 39 f.). Wer für diese ‘Motive’ der Dorfgeschichte Belege aus der romanischen Prosa beibringen möchte, kommt anhand von Bezzola (1979) oder Deplazes (1991) sehr schnell voran und merkt bald, dass sich die aufgeführten Stichworte für Reihen wie die *Chasa Paterna* oder *Nies Tschespet* zur Grundlage eines thematischen Indexs machen liessen¹⁰. Obwohl auch hier die Übertragbarkeit vor allem mit den offensichtlichen Mängeln dieses ‘Motivkatalogs’¹¹ zusammenhängt, können ‘Dorfgeschichte’ und ‘Heimatliteratur’ als sinnvolle Begriffe zur komparatistischen Einordnung bündnerromanischer Prosa gelten.

Zur Präzisierung der Fragestellung nochmals (oben B.3.) Segres Unterscheidung dreier Existenzweisen von Texten innerhalb einer Kultur: «Nella cultura i testi letterari sono presenti in varie forme: a) come testi ufficiali, testi della cultura: si tratta dei testi in cui una data cultura

‘bäuerliche Erzählperspektive’ (!?) und der allzu weit gefasste Gebrauch von ‘Motiv’ (‘Der Hof’ neben ‘Sittenkritik’, letztere ebenfalls ziemlich allgegenwärtig).

¹⁰ Cfr. Bezzola 1979: 463–609, Deplazes 1991 die Kapitel ‘Auswandern – Heimweh – Rückkehr’ (196–248), ‘Il pur suveran, ein Mythos?’ (249–343), ‘Tourismus und Hotellerie in der Literatur’ (392–441). Zu *Chasa Paterna* und *Nies Tschespet* cfr. oben C.2.2. (S. 633 f.)

¹¹ Im Sinne der oben (B.3., S. 497 ff.) referierten Unterscheidung Segres (1985: 349) handelt es sich eher um ‘Themen’ als um ‘Motive’. Die undifferenzierte Mischung von Aktionsdiskurs («Dorfgemeinschaft wendet sich gegen . . .»), metonymisch verquickt mit Personentypologien (‘Der Heimkehrer’) und zusammenfassenden Paraphrasen des Ideen-Diskurses (‘Haltung gegen das Fremde’: in welchem Text kommt dieses ‘Motiv’ nicht vor?) führen dazu, dass dieser Katalog nichts Spezifisches beschreibt.

si riconosce, e che continua a interrogare; b) scomposti in materiali antropologici tematizzati, e perciò sullo stesso piano del materiale folclorico; in 'schemi di rappresentabilità' o paradigmi conoscitivi, . . . c) scomposti in parole e sintagmi, sullo stesso piano di tutti gli enunciati (discorsi) registrati. | Lo schema, approssimativo e meritevole di approfondimenti, è giustificato dalla doppia natura dei testi: di prodotti linguistici, scomponibili in parole e sintagmi, e perciò produttivi per la forma c, e di prodotti semiotici, scomponibili in unità di contenuto, e pertanto produttivi per la forma b . . .» (1982: 19). Die erste Form (a) ist in ihrer Bedeutung für die Einreihung romanischer Erzählliteratur in eine bauernepische, heimatliterarische Tradition von punktueller Bedeutung; direkte intertextuelle Verbindungen (cfr. B.1.) sind selten. Erfolgsversprechend wäre eine diesbezügliche Untersuchung des umfang- und einflussreichen Werkes von P. Maurus Carnot (1865–1935), dessen thematisch-ideologische Gemeinsamkeiten mit österreichischer Heimatliteratur offensichtlich sind und auch auf direkten Einfluss zurückgehen dürften¹². Intertextuellen Einflüssen aus österreichischer Volks- und Heimatliteratur müsste ferner im Bereich des Volkstheaters (Jagdtragödien, Schwänke) nachgegangen werden¹³. Eine spezielle Untersuchung verdiente der durch persönlichen Kontakt begünstigte Einfluss des für die Heimatkunstabewegung wichtigen Kulturhistorikers W. H. Riehl auf das

¹² Neben Katholizismus-Konservatismus verbindet die betonte Kaiserfreundlichkeit den mit dem Herrscher persönlich bekannten Carnot mit der Heimatkunstszene («Der Erste Weltkrieg, die Notlage Tirols und Österreichs, das Geschick der Kaiserfamilie, die des öfteren bei P. M. Carnot in Disentis weilte, rissen eine tiefe Wunde in das österreichfreundliche Herz des Dichters» (Affentranger in: *Vaterland*, 28.12.1984: 9). Zur Sympathie des deutschen Kaisers Wilhelm II. für die Heimatkunst und den äusserst erfolgreichen Heimatschriftsteller Ludwig Ganghofer cfr. Zimmermann 1975: 113, Rossbacher 1975: 15. Zur heimatliterarischen Verbindung zwischen 'Blut' und 'Volkscharakter' bei Carnot cfr. unten C.4.2., oben B.3. S. 493). Zur Bedeutung des 'sprachlichen Konvertiten', Carnot als Propagator der 'romanischen Muttersprache' cfr. Deplazes 1991: 156–176.

¹³ Zu Volksdrama und Schwank cfr. Bezzola 1979: 794 f., Deplazes 1991: 483. Die Heimatkunstabewegung unterstützt das 'Harzer Bergtheater', in dessen Förderungsverein Ernst von Wildenbruch sitzt (cfr. Rossbacher 1975: 61 f.) Von ihm übersetzt Guglielm Gadola, *La dunschala dil casti ner* (cfr. Bezzola 1979: 773, Anm. 3). Eduard Bezzola adaptiert zwei Theaterstücke (cfr. Bezzola 1979: 803, Anm. 15) des Schweizers A. Huggenberger, einer der seltenen Bauern unter den Heimatschriftstellern (cfr. Rossbacher 1975: 20, 71, 84).

Werk von G. C. Muoth¹⁴. In literarhistorischer Hinsicht wäre zu untersuchen, wieweit romanische Texte unabhängig von deutscher Heimatliteratur als heimatliterarische Ausprägung und Verengung des Realismus beschrieben werden können. Dabei könnte die Eigenproduktion der Übersetzer grosser bürgerlicher Realisten eine erste Möglichkeit der Konkretisierung darstellen¹⁵. Viel umfassender, aber entsprechend auch diffuser ist die Wirkung von Bauernepik und Heimatliteratur über die semiotisch strukturierten inhaltlichen 'Schemen' (b)¹⁶. Die Formalisierung dieser Schemen «... fornisce piccoli blocchi compatti di realtà esistenziale o concettuale strutturata semioticamente, ed è nelle connessioni tra questi blocchi che il testo può sviluppare le sue nuove proposte...» (Segre 1985: 349). Einige der rekurrentesten Verbindungen zwischen solchen 'Blöcken', die in den Motivkatalogen von Bauernepik – Heimatliteratur auftauchen, sollen an romanischen Texten aufgezeigt werden. Die wichtigste Gemeinsamkeit solcher Stereotype ist die naturalisierende Aufhebung von Geschichtlichkeit durch den 'Mythos', wie ihn Roland Barthes (1957) definiert. Einige Beispiele dazu im folgenden Abschnitt (C.4.2.).

'Heimatliteratur' definiert sich selbst als Gegensatz zur 'Moderne'¹⁷, der 'Einbruch der Moderne' dient Periodisierungen romanischer Literatur als Zäsur, vorhandene oder fehlende 'Modernität' wird zur Kennzeichnung einzelner Texte oder Textgruppen gebraucht. «In dieser Sicht erscheint die bäuerliche Epik als reaktionäre Gegenbewegung gegen die jeweils zeitgemässe bürgerlich-fortschrittliche Literaturströ-

¹⁴ Zu W. H. Riehl als Lehrer und Förderer Muoths cfr. Deplazes 1991: 118 f.: «Wahrscheinlich geht die Idylle *Las spatlunzas* (*Die Flachsschwingerinnen*) auf Riehls Anregung zurück» (119). Zur Bedeutung der Gesellschaftstheorie Riehls (Bauerntum und Adel als 'Mächte des Beharrens', Adel als höhere Stufe des Bauerntums) für die heimatliterarische Bewegung cfr. Rossbacher 1975: 43, 75, 114; Hein 1976: 58.

¹⁵ Cfr. oben B.2.3.1. S. 371 f.

¹⁶ Zur Lokalisierung von Themen und Motiven auf dieser Ebene zwischen Aktionsdiskurs und Ideen-Diskurs cfr. Segre 1985: 345, 346 f., 348 f., oben B.3. (hier auch Frenzels 'Motivschemata'). Zum wissenschaftsgeschichtlichen Hintergrund der Auffassung von 'Motiven' als «modelli semiologici di ordine culturale» (S. 99) Avalle 1990: 99–110.

¹⁷ «Spätestens seit 1900 entstehen zwei gegensätzliche literarische Strömungen: die sog. Moderne (Sprach- und Formexperiment, progressive Spannung von Kunst und Wissenschaft) und als Gegenbewegung die 'Heimatkunst', ...» (Hein 1976: 112 f.).

mung, wobei 'reaktionär' in der Regel jedoch lediglich im Sinne von 'zurückgeblieben', 'nicht auf der Höhe der Zeit befindlich', 'unmodern' begriffen wird. (. . .) Die bäuerliche Epik wird zur Literatur des sozialen Ressentiments erklärt, zu einer Literatur, die sich als unfähig erwiesen habe, mit der Entwicklung der 'modernen Industriegesellschaft' Schritt zu halten» (Zimmermann 1975: 2). Als 'zurückgeblieben', 'verspätet' oder 'rückwärtsgewandt' wurde und wird auch die romanische Literatur immer wieder charakterisiert. Neben thematischen Gemeinsamkeiten ('Bauerntum') wird der fehlende Anschluss an die 'Höhe der Zeit' als Indiz ihres heimatliterarischen Charakters gewertet¹⁸. Zur 'Verspätung' die folgende Bemerkung von Iso Camartin, der eine 'Phasenverschiebung' als generelles Kennzeichen von Minderheitenliteraturen betrachtet: «Eine grundlegende Erfahrung von Minderheiten . . . besteht darin, immer etwas nachholen zu müssen, was bei anderen bereits da ist. Natürlich erreichen irgendwann die grossen geistigen Erschütterungen auch die Randgebiete, aber eben mit der Verzögerung, in der wohl alle Erscheinungen sich ausbreiten, die nicht gerade den Charakter einer Epidemie haben. So ist Literaturgeschichte sprachlicher Minderheiten in der Regel 'phasenverschoben', wobei kurzzeitig aufeinanderfolgende Tendenzen, in der dominanten Kultur noch klar geschieden, in der Randkultur nur mehr als Agglomerat in Erscheinung treten» (1985: 172). Die Vorstellung eines 'Agglomerats' verschiedener Tendenzen ist für die Periodisierung romanischer Literatur mit Sicherheit die angemessenste. Allerdings kann man sich fragen, ob sie nicht auch für grosse Literaturen die angemessene ist und die klare Scheidung aufeinanderfolgender Tendenzen nicht vor allem ein Produkt des Ordnungszwanges literarhistorischer Handbücher ist. Wie in heimatliterarischen Streitschriften wird das 'Neue', auf die romanische Literatur von aussen 'Hereinbrechende' generalisierend als das 'Moderne' umschrieben, wobei in dieser Charakterisierung zeitliche und qualitative, vor allem den Sprachgebrauch und die Themen betreffende Aspekte fliessend inein-

¹⁸ Die Gleichsetzung von 'heimatliterarisch' und 'verspätet' belegt die folgende Stellungnahme von F. Spescha: «Es scheint, dass in der romanischen Literatur die Krusten langsam aufbrechen. Neuer Wind weht herbei. Die Autoren der Heimatliteratur aus den 50er, 60er und 70er Jahren sind älter und stiller geworden, einige sind gestorben. Die Frage bleibt aber, ob die nachrückenden Generationen genügend Autoren hervorbringen, die fähig sind, die rätromanische Literatur aus dem 19. Jahrhundert herauszuführen» (1987: 101).

ander übergehen¹⁹. Die Periodisierung in 'heimatliterarische' (oder noch vager: 'traditionelle') ältere und 'moderne' neue Literatur orientiert sich am historischen Wandel von einer bäuerlich-handwerklichen zu einer mobileren, pluralistischen Gesellschaft. Mit diesem Wandel verbunden ist der für die Literatur ebenfalls als grundlegend angesehene Wechsel von einer teilweise monoglott romanischen zu einer durchgehend zweisprachigen Gesellschaft. Die am häufigsten genannte Übergangszeit zwischen Heimatliteratur und literarischer Moderne ist der Zweite Weltkrieg, als Indizien gelten vor allem die Ausweitung der thematischen Basis und das Wegfallen von Tabus²⁰. In seiner neuesten Stellungnahme zur Lage der romanischen Literatur hält Camartin fest, dass die Moderne auch nach dem Krieg in Graubünden noch ein halbes Jahrhundert brauchte, um zur 'epochalen Unausweichlichkeit' zu werden: «Doch irgendwann bricht auch innerhalb der selbsterbauten Mauern die Tradition ab – und die Moderne bricht ein. In Einzelgestalten wird dies gleich nach dem Zweiten Weltkrieg erkennbar. Als epochale Unausweichlichkeit ist es erst allmählich der gesamten schreibenden Generation . . . bewusst geworden. Zwar gibt es noch ältere Autoren, die an der aussen gestützten Funktion ihres Schreibens festhalten und deshalb

¹⁹ Ein ausschliesslich qualitativer Modernitäts-Begriff wird oben A.3.2.1. S. 251 f. und besonders A.3.3. zugrunde gelegt (zum Unterschied 'modern' / 'zeitgenössisch' cfr. *ibid.* S. 311 ff.). Zur 'Modernität' literarischen Sprachgebrauchs cfr. oben A.1.1. S. 15 f).

²⁰ «Bald nach dem Zweiten Weltkrieg liessen sich neue Töne hören. Die Lyrik wurde persönlich gefärbt, während sie bisher Volk, Stände, Religion, Vaterland und Jahreszeiten besang . . . (. . .) Die Prosa zog allmählich neue Register. Schon Gian Fontana hatte zwischen den Kriegen in seinen Novellen das Soziale und Humane betont. Hier setzte eine neue Generation ein, die sich für politische, soziale, allgemeinmenschliche und künstlerische Probleme interessierte . . . (. . .) Weg mit den Tabus und heiligen Kühen! So entstand eine pluralistische Gesellschaft, die sich immer mehr von den moralischen Führungsansprüchen der Kirche löste» (Deplazes 1991: 486). Als Tabus brechende Texte bespricht Deplazes im Kapitel 'Der literarische Umbruch in der pluralistischen Gesellschaft' (1991: 484–536) unter anderem C. Bierts *La runa* (Stichwort: Sexualität) (cfr. 1991: 500), V. Hendrys *Da murenta notg*: «Die Geburt eines Tieres darzustellen, gesehen mit den Augen eines 7–8jährigen Knaben, das war etwas Unerhörtes. Alles, was mit Zeugung und Geburt zu tun hatte, war bisher in der romanischen Literatur tabu» (1991: 502), Th. Candinas' *Historias da Gion Barlac* (1991: 516 f. und 536: «Theo Candinas sucht stets nach neuen Tabus, die noch zu brechen wären, und hat Freude an der Konfrontation») und U. G. G. Derungs, *Il testament* (1991: 526).

unbeirrt die konventionellen Formen literarischer Gestaltung fortsetzen. Sie beschreiben bündnerromanische Umwelt immer noch so, als gelte es, diese auf Dauer für das Schulbuch einzurichten» (1991: 17)²¹. Was die qualitativen Aspekte des 'Modernen' betrifft, kann grundsätzlich festgehalten werden, dass thematische Indizien im banalen Sinne der Aktualität der vom Text aufgegriffenen Inhalte oder gar Gegenstände für sich ein untaugliches Mittel zur Charakterisierung von Texten sind. Ferner sind allgemeinere, literatur- und ideengeschichtlich orientierte Charakteristika des Modernen – Negation von Tradition als solcher, Zerfall grosser Zusammenhänge, Fragmentierung des Diskurses, Interferenz verschiedenster Diskurstraditionen, Verlust des Sprachvertrauens bei gleichzeitiger Autonomisierung des Sprachlich-Ästhetischen, 'Ästhetik des Hässlichen' – mit äusserster Vorsicht auf die romanische Literatur zu übertragen, wo sie nur in sehr wenigen Texten eine Entsprechung finden²². Gegen die Verwechslung der Modernität eines Textes mit der

²¹ Cfr. Camartin 1981, wo die Bedeutung der neuen allgemeinen Zweisprachigkeit für die Entwicklung der Literatur besonders hervorgehoben wird: «Für die literarische Tradition bedeutet dieser Wandel eine tiefgehende Krise. Denn bis auf einen winzigen Rest war das literarische rätoromanische Schrifttum Beschreibung, Versinnlichung, Verbildlichung, Verherrlichung und (dies allerdings viel seltener) Kritik eben dieser bäuerlichen kleinbürgerlichen Welt. (. . .) Die gegenwärtige literarische Szene bei den Rätoromanen lässt darauf schliessen, dass die Autoren der älteren Generation mühsam versuchen, so viel wie möglich von der alten Welt noch in ihre Texte einzubringen, während die jüngeren noch in Erprobungsspielen mit einer den neuen Realitäten angepassten literarischen Sprache befangen sind» (148).

²² Zur 'Modernität' der Lyrik cfr. oben A.3. und besonders A.3.3. Zum allgemeinen Modernitäts-Begriff cfr. Adorno: «Er ist privativ, von Anbeginn an mehr Negation dessen, was nun nicht mehr sein soll, als positive Parole. Er negiert aber nicht, wie von je die Stile, vorhergehende Kunstübungen, sondern Tradition als solche . . .» (1973: 38). Als 'Signum der Moderne' wird die 'Dissonanz' (ibid. 29) bezeichnet, das 'Dissonante' als 'eine Art Invariante der Moderne' (29 f.) aufgefasst. «Die Male der Zerrüttung sind das Echtheitssiegel der Moderne; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert; Explosion ist eine ihrer Invarianten» (ibid: 41). Zum bereits in Hofmannsthals Chandos-Brief thematisierten Verlust des Zusammenhangs cfr. Gauger 1990: 174.: «Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts liess sich mehr von einem Begriff umspannen» (ibid. 175). Zu Sprachentzug, Traditionsschwund, 'Sakralisierung des Künstlerischen' ibid. 176 f. Cfr. auch Guglielmi: «La modernità è antipoetica. Fin dal secolo diciottesimo essa vuole le 'cose', l'immediatezza delle cose, la verità delle cose, e vede le forme – le forme della retorica – come mistificazione ed errore. (. . .) La modernità è prosastica. Mentre scopre la

Neuartigkeit seiner Gegenstände wendet sich Cla Biert: «I nun es d'incleger perche ch'ün scriptur rumantsch chi descriva üna fabrica vess dad esser plü modern co ün chi descriva ün taglialaina. (Cun o sainza resgia a motor nun importa, uman es uman.) L'uman modern es hoz eir a Salouf ed a Curaglia ed a Vnà» (1970: 6)²³. Die Entschlossenheit des ersten Satzes erinnert an diesbezüglich radikale Stellungnahmen wie diejenige von Ludwig Hohl: «Eben das Gegenteil ist wahr von dem, was die meisten sich vorstellen: alle Schwierigkeiten liegen im 'Artistischen', nicht in Sachen des Stoffs oder des Ganzen, sondern in Sache der Form und des Einzelnen» (1980: 130); und deutlicher: «Die sich bemühen, Neues zu schreiben, sind keine Schriftsteller» (ibid. 131). Im weiteren beruft sich Biert relativierend auf das 'allgemein Menschliche' (ein Topos der klassischen Poetik) und auf die Allgegenwart der Moderne, womit er die Gültigkeit seines ersten Argumentes wieder aufhebt. Die romanische Literatur hat inzwischen zu den berühmten 'neuen Themen' gefunden, obwohl das noch nicht alle ihrer Leserinnen und Leser wahrhaben wollen. Weder dies noch die Tatsache, dass nicht alle Autorinnen und Autoren Reaktionäre oder Konservative sind²⁴, genügt, um zu behaupten, die romanische Literatur sei zur 'modernen' geworden.

In ihren allgemeinen Aspekten lassen sich 'Heimatliteratur' und 'Modernität' als kontrastierende Begriffe einander gegenüberstellen. Es

cosiddetta autonomia dell'estetico, nello stesso tempo lo abbassa nei confronti dei saperi scientifici e filosofici» (1991: 5).

²³ «Es ist nicht einzusehen, warum ein romanischer Schriftsteller, der eine Fabrik beschreibt, moderner sein sollte, als einer, der einen Holzfäller beschreibt. (Mit oder ohne Motorsäge bleibt sich gleich, Mensch ist Mensch.) Der moderne Mensch findet sich heute auch in Salouf, in Curaglia und in Vnà.»

²⁴ Zu den 'neuen Themen' cfr. oben C.2.3.1. S. 662. Eine Befragung von Disentiser Mittelschülerinnen und Mittelschülern ergibt: «Dus tiarzs dils interrogai ein dil meini che la litteratura romontscha descrivi adina ils medems temas ed eviteschi l'occupaziun cun problems actuals» (Sialm 1990: 246). «Scrivi pli modern, Leo Tuor ei in bien exempel» (Sialm 1990: 239). Zu Silvio Camenisch: « – el scriva pli modern – el ei buc schi conservativs – el descriva problems da nies temps» (S. 241). Im 'Fögl Ladin' findet Ursula Schneeberger, es werde von den behandelten Themen abhängen, ob die ladinische Literatur Weltruhm erlange oder nicht: «Scha la litteratura ladina ragiundscha regia ün bel di renomina mundiela dependa na be da la lingua, dimpersè püchöntschi dals temas tschernieus. Uschè lönch ch'ella guarda be inavous, trattand la vita da noss babuns impè da tscherner temas da nos temp, da scriver davart problems chi muaintan a nus umauns dal 20/21level secul, uschè lönch resta'la üna litteratura provinziela» (FL, mardi 29.1.1991: 5).

steht die kommunikative Gemütlichkeit der Heimatliteratur (Erfüllung der Lesererwartung, Reproduktion fester Schemen, harmonisierende Ausblendung von Widersprüchen, 'Mythos') der Zerstörung der 'kommunikativen Wohnlichkeit' (H. Friedrich cfr. Gauger 1990: 202), der Widersprüchlichkeit, dem Widerstand des modernen Textes gegen seine Konsumierbarkeit gegenüber.

In vielen der zitierten Stellen meint 'modern' vor allem, wenn nicht ausschliesslich, 'innovativ'. Zur Unterscheidung möglicher Ebenen literarischer Innovation sei nochmals an Gaugers literarische Diskurstraditionen (oben A.1.1.) und Segres 'semiotisch strukturierte inhaltliche Schemen' (cfr. oben) erinnert. Die eine wie die andere Ebene kann zum Ausgangspunkt literarischer Innovation werden, und es ist verlockend, die zwingende Wechselwirkung zwischen diesen Ebenen (das gegenseitige Sich-Erzwingen von neuer 'Form' und neuem 'Inhalt') zum Indiz einer wirklichen Innovation zu machen. Die Brauchbarkeit dieses Indizes hängt an der Definition von 'Form' und 'Inhalt'. Wenn mit 'Form' literarischer Sprachgebrauch im Sinne von Gaugers 'Diskurstraditionen' gemeint ist, ist mit diesem Indiz nichts anzufangen: es gibt auch unter den 'Modernen' grosse Erneuerer der literarischen Tradition, die sprachlich konservativ sind²⁵. Daraus ergibt sich die Frage, ob dies auch umgekehrt gilt, ob deutliche sprachliche Innovationen mit der stereotypen Wiederholung traditioneller 'Inhalte' kompatibel sind oder ob es Bereiche gibt, in denen sich 'Formen' und 'Inhalte' wie im einzelnen sprachlichen Zeichen wechselseitig determinieren.

Im folgenden Abschnitt sollen bauernepische Thematik und heimatliterarische 'Mythologie' an einigen Texten dokumentiert und etwas genauer beschrieben werden.

²⁵ Gauger unterscheidet «Dichtungen, die zwar modern sind, aber gerade nicht im Sprachlichen. Die Sprache etwa eines so evident modernen Autors wie Kafka ist nicht spezifisch modern: eine klassisch genaue, reinliche Sprache, die sich auszeichnet, neben anderem, durch die literarische Anverwandlung des Verwaltungsdeutsch. Und gewiss liegt die Faszination Kafkas nicht zuletzt in der Spannung zwischen dieser Sprache und den Inhalten, die sie – wiederum bieder formuliert – zum Ausdruck bringt» (1990: 180). (Als weitere Fälle dieser Kategorie werden Proust, Th. Mann, Musil und Svevo genannt.) Demgegenüber gibt es «die auch und gerade im Sprachlichen in ihrer Sprachverwendung modernen Autoren: Rimbaud, Mallarmé, Joyce, Eliot, Lorca, Benn, Rilke und so fort. Also, noch einmal: unmoderne und moderne Autoren und unter den letzteren solche, die modern, spezifisch modern sind, auch und besonders in ihrer Sprache» (181).

4.2. Textbeispiele. Heimatliterarische und bauernepische Themen und Motive

Beispiel 1: P. Maurus Carnot, *Bündnerblut* (1902)

Zum Text:

Der deutsche Originaltext erscheint 1902 (1904²), eine surselvische Übersetzung von Flurin Camathias 1901 (1945²), eine ladinische von G. Krum (Tista Murk) 1935. Die historische Novelle erzählt die Geschichte von Silvester Wolf, der sich im Jahre 1524 als 'Kommissär' der Drei Bünde im Schloss Chiavenna von Riccio, einem Abenteurer im Sold Gian Giacomo Medicis ('il Medeghin'), überlisten und gefangen nehmen lässt. Als vermeintlicher Verräter wird er vor ein Bündner Femegericht geschleppt, zu Unrecht verurteilt und sofort hingerichtet. (Cfr. Bezzola 1979: 428 f.) Die Handlung wird immer wieder durch den Hinweis auf das 'Blut' der Handelnden motiviert.

Bezzola lässt die von ihm unter Vorbehalten gezogene Grenze zwischen 'Literatur' und 'Volksliteratur' (cfr. oben C.4.1.) mitten durch diesen Text verlaufen: «La figüra da Wolf . . . ais bain deda, medem-mamaing quella dal vegl guardian chi vezza pü dalöntschi cu el, dürant cha las scenas da Riccio e sieus bandits . . . haun il tipic character da la 'Volkserzählung' romantica . . .» (1979: 429)²⁶. Selbstverständlich führt diese Kennzeichnung einzelner, ästhetisch misslungener Aspekte als 'volksliterarisch' nicht weiter.

Im folgenden einige Bemerkungen zur Funktion des Blut-Motivs in diesem Text.

Der thematische Titel *Bündnerblut* braucht eine geographische Bezeichnung zur Determinierung von Eigenschaften einer biologischen Substanz. In diesem Bereichwechsel, vor allem aber im Zusammenspiel zwischen Titel und Text übernimmt 'Blut' metonymische (Blut / Mensch) und metaphorische (Blut / Eigenart) Funktionen²⁷. Die Meta-

²⁶ «. . . die Figur von Wolf . . . ist gut wiedergegeben, ebenso diejenige des alten Wächters, der weiter blickt als er, während die Szenen mit Riccio den typischen Charakter der romantischen 'Volkserzählung' haben . . .»

²⁷ Zur Verbindung zwischen Metonymie und Metapher in literarischen Texten cfr. Genette 1972: 41–63; De Man 1988: 31–51, 91–117.

phorisierung macht die Bevölkerung einer Gegend zur Spezies, zum 'Volk'.

Die Spezifität des 'Bündnerischen' wird denn auch von allem Anfang an geradezu obsessiv hervorgehoben: «Graue Nebel hingen an den Bündner Bergen, an den Bündner Tannen Fetzen harten Schnees. Ich sass in einer heimeligen Bündnerstube . . .» (S. 3). Parallel mit der konzentrischen Verengung des Raumes wechselt das determinierende 'Bündner' vom Geographischen (Berge) zum Organischen (Bäume), zum Kulturellen (Stube). Vom Aussenraum zum Innenraum, zu den Menschen und ihren Texten (ein Freund liest dem andern alte Volkslieder vor): das spezifische Merkmal bleibt immer dasselbe. «'Das ist echtes Bündnerblut', rief der begeisterte Freund, schob die Blätter und Blättchen beiseite und goss aufs neue Wein in unsere Kelchgläser. Wir liessen in der braungetäfelten Stube die mit hellrotem Veltliner gefüllten Gläser erklingen. 'Es lebe der Bündnergeist in diesen Blättern!' sagte mein Freund. 'Und auch das Bündnerblut in deinen Adern!' antwortete ich, das Glas auf den Tisch stellend» (S. 3). Die in der Metapher 'Bündnerblut' für: 'alte romanische Volkslieder'²⁸ postulierte Ähnlichkeit zwischen 'Blut' und 'Volksdichtung' gehört ebenso wie die Synonymie 'alt' (Volkslieder) – 'echt' (Blut) zum festen Bestand heimatliterarischer Topik. Dazu gehört auch die metaphorische Umschreibung der (ebenfalls 'Bündnerblut' betitelten Erzählung) des Freundes als «. . . Blumen . . ., die auf den Fluren gewachsen waren, welche er als Knabe und Mann so innig liebte» (S. 4). Zwischen den konkurrierenden Metaphern 'Blut' und 'Geist', die beide die 'Volkslieder' charakterisieren, steht der Wein; beiden Bereichen metonymisch wie metaphorisch (und sakral) verbunden. Die romanische Übersetzung von Camathias, welche die heimatliterarische Metaphorik der deutschen Fassung insgesamt eher noch verstärkt, macht auch hier alles klar: der 'Bündnergeist' (der Lieder) wird durch 'saung grischun' ('Bündnerblut') ersetzt, was die Austauschbarkeit der Metaphern bestätigt; ferner wird die Metapher 'Bündnerblut' explizit für den Wein in den Kelchen gebraucht: «'Viva il saung grischun en quellas canzuns ed en quels boccal!' ha miu amitg exclamau. 'Ed era en tias aveinas, ti pur grischun!' hai jeu rispundiu . . .»

²⁸ Zum bündnerromanischen Volkslied und seiner 'Echtheit' cfr. Collenberg 1986.

(S. 92 f.)²⁹. Ganz im Sinne heimatliterarischer Mythologie ist auch die Ersetzung des im deutschen Text als 'Schwärmer' und strengen Literaturexperten charakterisierten Freundes durch einen Bauern in der romanischen Übersetzung. Die Blut-Wein-Metaphorik gründet nicht nur in der natürlichen Ähnlichkeit zwischen den beiden Stoffen, sie gründet auch in einer 'kulturellen Einheit', in der Transsubstantiation, der es – wie der Begriff besagt – nicht um die Verwandlung von Bedeutungen, sondern um diejenige von Substanzen geht³⁰. Eine substantielle Beziehung zwischen Wein und Blut entdeckt Roland Barthes im Mythos: «Sous sa forme rouge, il (le sang C. R.) a pour très vieille hypostase, le sang, le liquide dense et vital. C'est qu'en fait, peu importe sa forme humorale: il est avant tout une substance de conversion . . .» (1957: 74). Die Materialisierung der Metaphern führt zu einem geschlossenen Kreis 'Blut – Boden – Wein – Text (Volksdichtung)', die alle auch materiell 'ineinanderfließen'. So vergiessen die Bündner Kolonisatoren im Untertanenland Veltlin ihr Blut, wie der weitsichtige Silvester Wolf (S. 13) befürchtet. Die Herrschaft ist in der Natur verankert, die beiden Böden sind komplementär: die Bündner brauchen «. . . das üppige Land mit seinen Weinbergen als notwendige Ergänzung ihres rauhen Landes» (S. 5). Der hier wachsende Wein wird in den Gläsern wiederum zum 'Bündnerblut', das zusammen mit entsprechendem 'Geist' in den Volksliedern zu finden ist und dem Text seinen Titel gibt³¹.

Die Naturalisierung von Gesellschaft und Geschichte³² und die Rückbindung von Metaphern an Substanzen sind herausragende Merkmale dieses Textes, der auch im engeren Sinne des Begriffes (Heimat-

²⁹ «'Es lebe das Bündnerblut in diesen Liedern und in diesen Gläsern!' hat mein Freund ausgerufen. 'Und auch in deinen Adern, du Bündner Bauer', habe ich geantwortet.»

³⁰ Zur Frage, ob Metaphern Ähnlichkeiten zwischen Sachen oder Proportionen zwischen 'kulturellen Einheiten' sichtbar machen cfr. Eco 1984: 164. Zur Metapher als 'Interaktion' (und nicht: 'Substitution') von Lexemen cfr. Black 1962.

³¹ Zum 'Gegenseitigkeitsverhältnis zwischen Landschaft und Volk, zwischen Blut und Boden' in der völkischen Ideologie des Nationalsozialismus cfr. Kautz 1977: 326–331 (329). Zum 'organologisch verstandenen Volk' und der entsprechenden vegetativen Metaphorik cfr. Schmidt 1985 (II): 214.

³² Symptomatisch ist die Beschreibung des Lynch-Prozesses, der Silvester Wolf das Leben kostet, als Naturkatastrophe: «Das waren die Wogen des aufgeregten Bündnerblutes» (S. 50). Die mythisch determinierte Verbindung Blut – Heimat erlaubt dem zu Unrecht Verurteilten keine Zweifel: «Ich liebe meine Heimat auch jetzt noch – ich habe Bündnerblut!» (S. 51)

kunstbewegung der Jahrhundertwende) als ein Stück Heimatliteratur gelten kann.

Die besonderen biographischen und ideologischen Voraussetzungen des Autors P. M. Carnot (cfr. oben C.4.1.) mögen erklären helfen, warum *Bündnerblut – Saung grischun* so eindeutig in die Tradition österreichischer Heimatkunst gehört. Diese Besonderheiten verringern allerdings die Repräsentativität dieses Textes für die bündnerromanische erzählende Prosa der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

Das nächste Beispiel ist in mancherlei Hinsicht repräsentativer. Es ist eine 'Bauern Erzählung', die eines der häufigsten bauernepischen Themen aufgreift: den Verfall des Bauernhofes wegen Auswanderung und Proletarisierung der Erben³³.

Beispiel 2: G. M. Nay, *Il barun de Muntatsch* (1905)

Zum Inhalt:

'Barun de Muntatsch' ist der Übername eines durch harte Arbeit und viel Geschick reich gewordenen Bauern. Seine Kinder jedoch ziehen 'dem idealen und freien Bauernleben den Verdienst in den Hotels vor', und so wandern zuerst die von ihren proletarischen Freundinnen 'verführten' Töchter nach Nizza aus, um als Serviertöchter zu arbeiten. Als es auch den Sohn in die Fremde lockt, gibt der enttäuschte Bauer auf und zieht ins Dorf. Erst nach seinem Tod taucht der Sohn wieder auf: als Abenteurer und Trinker hat er in Amerika sein ganzes Erbe durchgebracht. Das einst florierende Gut 'ei tut en decadenza', 'ist völlig verfallen'.

Die den Bauern metaphorisch verliehenen Adelsprädikate ersetzen messbare ökonomische durch unermessliche ideologische Werte. In seiner märchenhaften Entrücktheit ist besonders der 'König' geeignet, die entsprechenden Unstimmigkeiten der Metapher zu vertuschen³⁴. Der

³³ Zur schwierigen Vererbung als Motiv der Bauernliteratur cfr. Hein 1976: 39 ('Motivkatalog' oben C.4.1. S. 836) und Zimmermann 1975: 67 ff., 79–83. Cfr. Tina Truog-Saluz, *Babsegner testard*; J. Semadeni, *Hü Brün* (1945), C. Biert, *La müdada* (1962).

³⁴ Zum Bauern als 'König' cfr. G.N. Spegnas *En rètg* (1951: 60, oben A.3.1.2.). Die auf einer 'Arm-Aber-Frei'-Ideologie basierende Metapher findet sich auch in

Bauer Rest dagegen, der sich den Übernamen 'Baron' als Ehrentitel zu eigen gemacht hat, will seinen besonderen Status durchaus auf seinen selbsterworbenen Reichtum zurückgeführt haben³⁵. Am Anfang des Textes erzählt er dem armen Schlucker Nazi (Ignaz), der sich bei ihm Geld ausleihen will, die Saga seines Reichtums, wobei der Zusammenhang zwischen Ökonomie und gesellschaftlicher Stellung schon dadurch deutlich wird, dass sich der 'Baron' vom armen Schuldner siezen lässt, während er ihn durchwegs duzt. Sein Glück – der romanische Text spielt mit der Homonymie 'fortuna': 'Glück' und 'Vermögen' – will Rest selber gemacht haben: «. . . mia fortuna hai jeu fatg mez cun mia bratscha, cun mia sauna raschun, cun mia intelligenza e diligenza» (1905: 66). Entsprechend will er die Bedeutung seines 'Titels' vor allem ökonomisch verstanden wissen: «Quei tetel muntava ton suenter l'idea dil Rest, ch'el seigi in pur, il qual hagi de sefutrar de negin, in pur beinstont, senza deivets, in um liber, che lavuri il siu e magli il siu» (1905: 68)³⁶. Während Adelstitel problemlos vererbbar sind, scheitert der 'Bauernbaron' an der Vererbung seines Status. Von den Gründen dieses Scheiterns berichtet der hier diskutierte Textabschnitt (1905: 69–73).

Der Gegensatz 'alt' vs. 'neu', der sich über eine Reihe paralleler Antithesen mit dem Gegensatz 'Sein' vs. 'Schein' verbindet, verleiht dem Text das einfache Profil bauernepischer Topik. Dem Bereich des 'Seins' entspricht das denotative, demjenigen des 'Scheins' das konnotierte Zeichen. Die Nähe der Konnotation zur Welt des Scheins besteht darin, dass sie sich unabhängig von denotativer Bedeutung, im Extremfall auch

G. M. Nays *Mat de cuolm* (1926): «Il pur ei in pign retg . . .» («Der Bauer ist ein kleiner König» [S. 7]); «la libertad ed independentad vala pli bia ch'ina ruaglia vaglias» («. . . die Freiheit und Unabhängigkeit ist mehr Wert als ein Stapel Wertpapiere» [ibid.]). Hier wird auch aus G. A. Huonders *Il pur suveran* (cfr. dazu Deplazes 1991: 252–263, 272 f.) zitiert: «Jeu sun cheu mez il retg» («Hier bin ich selber König» [V. 8]).

³⁵ G. M. Nay kann als der erste bündnerromanische Autor gelten, der auch die ökonomischen Nöte der Bauern literarisch thematisiert und damit die Entwicklung der Bauernfigur in Richtung 'Realismus' (cfr. dazu Deplazes 1991: 249–343, zu G. M. Nay und seinem Werk *ibid.* 263–273) eingeleitet hat. Bezzola spricht von Nays 'saun realissem' (1979: 414) und von einer 'prosa antilitterara' (415).

³⁶ «. . . mein Glück habe ich selber mit meinen Armen gemacht, mit meiner Intelligenz und meinem Fleiss» (1905: 66). «Dieser Titel bedeutet nach Rests Ansicht so viel, wie dass er ein Bauer sei, der sich um niemanden zu kümmern brauche, ein wohlhabender Bauer ohne Schulden, ein freier Mann, der Eigenes bearbeitet und Eigenes isst» (1905: 68).

ohne diese, ergeben kann³⁷. Im Gespräch mit Rests Töchtern zeichnen sich die 'Fremden' durch ihre 'geschliffene Zunge' aus, während die Bauerntöchter durch Unbeholfenheit auffallen und kaum die Worte finden, ihr Staunen zum Ausdruck zu bringen. Die Reden der Mädchen sind 'spir curtesia' ('lauter Höflichkeit' [S. 72]); durch das verbreitete Vorurteil, wonach Höflichkeit etwas verbirgt, erhalten sie die negative Konnotation von inhaltslosem, trügerischem Schein. Was der Bauer den proletarischen Mädchen vorwirft, ist die Oberflächlichkeit ihrer Welterfahrung: «Ellas havevan viu empau il mund e savevan discuorer sur quei e tschei aschi bein, che nossas puras eran tut surpridas de lur sabientscha» (S. 72)³⁸. Die Mädchen haben sich von der Fremde nur anhauchen lassen; ihrer Pseudo-Emigration entspricht die stark konnotierte, lächerliche 'Mischsprache', in die sie manchmal verfallen: «Mais oui madame, parce que à Nice ins fa veschlas en in caz furau» (S. 74). Die 'Mischsprache' ist so lächerlich wie die Aussage, in der sich das Fremde als einfache Maskierung einheimischer Banalitäten präsentiert³⁹. Die oberflächlichen Französischkenntnisse der Mädchen werden zwar nur kurz, aber auf signifikante Art angesprochen. Die Mädchen arbeiteten, «enagada ch'ei savevan far empau oui oui . . .» («wenn sie erst einmal ein paar oui oui herausbrachten» [S. 71]) als Serviertöchter. Die minimalen Sprachkenntnisse, die zu ihrer Arbeit nötig sind, disqualifizieren diese gegenüber dem Hecheln, Walken, Spinnen und Weben der daheimgebliebenen Frauen und geben den Mädchen nur die Möglichkeit zum Ja-Sagen, zur völligen Unterordnung. Das Ja in der Fremdsprache ist ein Ja zum Fremden und zur Entfremdung, letztlich zur Verhurung, die die Arbeit der Mädchen zwangsläufig nach sich ziehen soll (cfr. S. 71). Die Freiheit, nein zu sagen, hat dagegen der Bauer, der im

³⁷ Cfr. von Hjelmslev aufgeführte Konnotatoren wie 'Physiognomie' oder 'Stimmung'. Zur Nicht-Isomorphie von Denotation und Konnotation cfr. Johansen 1949: 298, Gary-Prieur 1971: 106. Greimas spricht von konnotativen Systemen als 'sistemi deformanti' (1974: 102).

³⁸ «Sie waren etwas in der Welt herumgekommen und konnten über dieses und jenes so gut reden, dass unsere Bäuerinnen von ihrer Weisheit ganz überrascht waren.»

³⁹ Zum komischen Motiv des 'als fremd maskierten Einheimischen' cfr. G. Boccaccio *Decameron* (VI, 10). Hinter der Verachtung des Bauern für die Emigrantinnen steckt die Idee der im wesentlichen überall identischen Welt, wie sie im romanischen Sprichwort: «Id es dapertuot mond» («Es ist überall Welt», sprich: «überall gleich») zum Ausdruck kommt.

Gegensatz zu den Serviertöchtern «...hagi de sefutar de negin» («... sich um niemanden zu kümmern braucht» [S. 68]). Die weiteren Antithesen sind offensichtlich:

Bauerntum	Proletariat
Einfachheit	Luxus
Reichtum	Armut
Heimat	Fremde
‘guter Name’	‘Flittchen’
Werktag	Sonntag
Unbeholfenheit	Geschliffenheit
altmodisch	modisch
‘natürliche’ Jahresarbeit	entfremdete Saisonarbeit
ehrbare Mühsal	schändliche Musse
‘Kern’	‘Schale’
‘Wolle’	‘Parade’
Werte, Tugenden	Manieren, Gesten
‘Gold’	‘Katzengold’
‘Milchkühe’	‘Heerkühe’
romanisch	Mischsprachen
SEIN	SCHEIN

Ähnliche Oppositionsschemen finden sich in vielen romanischen Texten⁴⁰. Ideologiekritisch interessant sind vor allem die scheinbar paradoxen Gleichsetzungen Luxus – Armut (auf der negativen Seite) gegenüber Einfachheit – Reichtum (auf der positiven), die auf einer ganz bestimmten ideologischen Voraussetzung basieren. Danach ist die Armut eine Folge der Verschwendung und deren gerechte Strafe; der Verzicht dagegen ist die Grundlage und Zierde des Reichtums. Manche Gegensätze, wie derjenige zwischen ‘Schale’ und ‘Kern’, lassen sich auch auf spezifische Aspekte sprachlicher Kommunikation beziehen. So kann der ‘Kern’ als Metapher der denotativen Bedeutung oder der Referenz in-

⁴⁰ Cfr. unten R. Luzzi (Beispiel 4). Die Oppositionen: Stadt vs. Land; Fremde vs. Heimat, feindlich vs. bergend; krank vs. gesund; Künstlichkeit vs. Natürlichkeit; Unfreiheit vs. Freiheit, neue Zeit vs. alte Zeit; Enge vs. Weite finden sich auch in Halters *Caumsura* (oben: A.2.1.2.).

terpretiert werden, die 'Schale' als Konnotation, die zu andern Kodes wie Mode oder Gestik⁴¹ in enger Beziehung steht.

Über diesen Gegensatzpaaren steht die Ebene auktorialer Wertungen, die Ebene der zusammenfassenden oder zitierenden Wiedergabe der Reden der Personen, die Ebene der Ironie⁴². Die Träger nicht mit Ironie belegter Werte sind die Männer: der reiche Bauer Rest und, über dem Erzähler, der Autor. Die Frauen sind entweder selbst 'Heerkühe', oder sie lassen sich von solchen beeindrucken. Die Zitierhaltung des Erzählers ist geprägt von seiner feindseligen Haltung gegenüber der Scheinwelt der Frauen: wenn eine fiktive Person diese entlarvt und beschimpft, wird sie solidarisch zitiert, ansonsten mit feindseliger Ironie. «Tschahaias cun bialas fatschas, e buca verclusas encunter enqual struclada e carsinada, fetschien pli cun ried raps . . . Aschi vegneva ei risdau»⁴³: dort, wo der Erzähler seine 'Wahrheiten' nicht selber verbürgt, verlässt er sich auf die Autorität des Klatsches, der Diskursform der Vorurteile und der landläufigen Moral.

Charakter und Verhalten der Personen sind nicht – wie bei Carnot – unmittelbarer Ausdruck der Herkunft, des 'Blutes', sondern stehen in einem Verhältnis gegenseitiger Determination zur Arbeit und zur Ökonomie, die auch die gesellschaftliche Position der Figuren bestimmt. In dieser Hinsicht steht Nays *Barun de Muntatsch* in einer **realistischen** Tradition⁴⁴. Der heimatliterarische Charakter dieses Textes ergibt sich aus der Stereotypie der Gegensätze Eigenes vs. Fremdes, Bauer vs. Proletarier und der entsprechenden, nirgends differenzierten oder hinterfragten Wertungen. Der Konservatismus dieses Textes liegt auch darin, dass Auswanderung und soziale Deklassierung der Bauernkinder «. . . in der Art vieler Dorfgeschichten auf moralisches Fehlverhalten

⁴¹ Zur Gestik cfr. Greimas, der sie der 'Semiotik der natürlichen Welt' zurechnet (1974: 49 ff.). Zur häufigen Herabsetzung der Mode in der romanischen Literatur cfr. z. B. Gion Cadielis *Il capi* und *Il spuente gl* (in: L. Deplazes [Hrsg.] 1983: 400–403).

⁴² Zur Beziehung zwischen Ironie und Zitat cfr. Sperber-Wilson 1978: 478–494. Zur Abspaltung des 'énonciateur' vom 'locuteur' in der ironischen Rede cfr. Ducrot 1980: 44 ff., Garavelli 1985: 56 ff.

⁴³ «Gutaussehende, vor einem Tätscheln und einer Liebkosung nicht zimperlich zurückschreckende Flittchen kämen schneller zu Gelde . . . So wurde gemunkelt» (S. 71).

⁴⁴ Zur Dorfgeschichte als 'ländliche Verengung' des poetischen Realismus cfr. J. Hein 1976: 112.

oder negative psychologische Konstanten – also auf den traditionellen Fehlerkatalog (Leichtsinn, Trunk, Spiel, Herrschsucht usw.) –» (Zimmermann 1975: 67 f.) zurückgeführt werden.

Um Erbfolge und Kontinuität der Bauernfamilie geht es auch im folgenden Beispiel aus Cla Bierts *La müdada* (1962). Neu ist hier die psychologisch differenzierte Darstellung des Kontinuitäts-Dilemmas aus der Sicht des betroffenen Helden Tumasch Tach, der immer wieder von Fernweh und Emigrationslust gepackt, sein 'Erbe' auch als Einengung, als Beschränkung seiner Möglichkeiten empfindet⁴⁵. Die Frage der Kontinuität der Bauernfamilie tritt damit gegenüber der existentiellen Problematik des einzelnen zurück.

Beispiel 3: Cla Biert, *La müdada* (1962)⁴⁶

Schwer zu entrümpelnde Vergangenheit

Von den verschiedenen Bedeutungen des Titelwortes 'müdada': «Wende . . . Verwandlung . . . Wandel . . . Auswechseln und Austauschen . . . Umzug von Menschen und Tieren in eine neue Bleibe» (Carmartin 1970: 32) wird im 12. Kapitel 'La müdada' (S. 273–287) die letzte selektioniert⁴⁷: Tumasch bereitet den Umzug der Familie Tach ins Haus der Duonnanda Mariatöna vor. Die Wiederholung des Werktitels als Kapitelüberschrift bedeutet eine 'teleskopische Verkleinerung', eine *mise-en-abîme* der Metonymie zwischen Titel und Text. Diese formale Beziehung ist deshalb von Interesse, weil sie auf der semantisch-thematischen Ebene in dem mit einem 'Museum' verglichenen Estrich eine signifikante Entsprechung findet. Der Blick auf die alte alpine Bauerngesellschaft, deren Krise und Wandel zu einer modernen pluralistischen Gesellschaft ein zentrales Thema der *Müdada* ist⁴⁸, wird in diesem Kapi-

⁴⁵ Als eigentlichen Fluch empfindet eine Bauernfigur ihre 'Erdgebundenheit' in: Cla Biert, *Amuras nairas* (1956: 47–53).

⁴⁶ Genauer untersucht wurden die Seiten 1962: 278–280. (Die zweite Seitenangabe bezieht sich auf die deutsche Übersetzung: 1984: 285–287.

⁴⁷ Zu den Funktionen des Titels cfr. Genette 1987: 54–97, oben C.2.2. S. 631 ff., zu 'La müdada' als 'thematischer Titel' *ibid.* S. 632 f. Die aufgezählten Bedeutungen zeigen die Verbindung metaphorischer und metonymischer Funktionen des Titels (cfr. Genette 1987: 80).

⁴⁸ Cfr. oben C.3.2.2. Cfr. auch A. Peer, Darstellung seiner Gespräche mit Cla Biert: «Nos pascul predilet: il scriver, il rumantsch, l'Engiadina, il temp nouv e'l vegl»

tel 'eingengt': vom gesellschaftlichen Raum des Dorfes, zum privaten des Hauses, zum Estrich, der so niedrig ist, dass Tumasch den Kopf anschlägt (cfr. S. 274–279). Hier findet sich die Vergangenheit der im Wandel befindlichen Bauerngesellschaft, metonymisch vertreten durch die weggelegten, unnütz gewordenen Werkzeuge und Haushaltgeräte. Der Estrich, ein Chronotop im Sinne Bachtins⁴⁹, beherbergt nicht einen beliebigen Teil der vergangenen Welt, sondern – so suggeriert es der Vergleich mit einem Museum – einen repräsentativen: «Quai nu piglia fin; mamma vaiva radschun. Id es sco aint il museum.» («Die Mutter hatte doch recht, das will ja kein Ende nehmen. Wie in einem Museum» [S. 276/283].) Die Vertretungsrelation Museumsinventar – vergangene Welt bildet, zusammen mit der konzentrischen Verengung des Raumes, die inhaltliche Entsprechung der angedeuteten formalen 'mise en abîme'. Damit wird die ganze Szene zur 'Figur', die eine symbolische Lektüre erlaubt: der junge Tumasch dringt in den Hort der Vergangenheit; die neue Zeit dringt bis in die geschlossensten Bereiche der alten Bauerngesellschaft⁵⁰.

Im Gegensatz zur weisen Mutter: «Quai es bain il vaira schaschin . . . da rumir ün palantschin sura sco nos, stachi cun roba» («Es ist doch wirklich mühsam, einen Dachboden wie unseren zu räumen, der so mit Plunder [eigentlich: Sachen] vollgestopft ist» [S. 273/279]) unterschätzt Tumasch die Last der Vergangenheit und will das Haus systematisch 'da süsom giò' ('von oben nach unten' [ibid.]) räumen. Brauchbares will er ins neue Haus (Gegenwart – Zukunft) hinüberretten, «. . . e tschai our'in tablà, trais paivers culla sgür, e bel e fat esa» («. . . den Rest in die Scheune, drei Hiebe mit der Axt und Schluss» [ibid.]). Die Inventarisierung ihrer Geräte führt zur 'Wiederbelebung' der alten Welt: «. . . e quel muond mort intuorn cumainza darcheu a viver» («. . . und

(«Unsere Hauptthemen: das Schreiben, das Romanische, das Engadin, die alte und die neue Zeit . . .» [1961: 63]).

⁴⁹ «Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza» (1979: 231). Zur Bedeutung des 'inventaire' und des 'espace emboîté' in realistischen Texten cfr. Hamon 1982: 147.

⁵⁰ Imelda Coray-Monn sieht in der 'müdada' ('Umzug') des 12. Kapitels «. . . enzaco la concretisaziun dallas autras, intonadas en quei roman» («irgendwo die Konkretisierung der andern in diesem Roman angesprochenen Veränderungen» [1971: 249]).

die tote Welt ringsherum wird wieder lebendig» [S. 277/284])⁵¹. Die anthropomorphen Gegenstände 'sprechen' (cfr. etwa S. 278/284) und evokieren von sich aus ihren verschwundenen Kontext. Die vermeintlichen Geräusche der Herdschaufel, des Schleifwagens, der Mühle, der vier-spännigen Kutsche, die den Emigranten heimbringt, kommen in Wirklichkeit von einem als 'utschèun' ('Riesenvogel' [S. 278/285]) bezeichneten Flugzeug, womit zentrale Gegensatzpaare der *Müddada* wie alt vs. neu, Sesshaftigkeit vs. Emigration ein weiteres Mal angesprochen sind⁵². Als Tumasch aus den unbrauchbaren Geräten des 'Museums' Kleinholz machen will, leisten sie unerwarteten Widerstand, vor allem die 'symbolischen', diejenigen, deren Bezeichnungen auch gängige Metaphern sind. Mit dem Mistschlitten ist er bald fertig (cfr. S. 279/286), die Heuraufen quietschen zwar, geben aber nach (ibid.). Doch dann gerät er an eigentliche 'pièces de résistance': das Rad (der Geschichte) und die Joche, an denen die Jugend offensichtlich (cfr. unten) die Last der Vergangenheit weitertragen soll. Dem Rad, der Zyklik der Zeit, ist mit einer Axt fast nicht beizukommen: «Quai tegna sco fat per l'eternità . . .» («Das hält, als wäre es für die Ewigkeit gemacht . . .» [S. 279/286]). Schlussendlich fliegen dann doch die Splitter: «. . . i siglian tocs fier, slavezzas pierlan per ajer, sco propellers» («. . . Eisenstücke fliegen weg, Holzsplitter wirbeln wie Propeller durch die Luft . . .» [ibid.]). Wie die Propeller des Flugzeugs, des 'Riesenvogels', der die Leute wegbringt und so, im Falle der Emigration, den Familienkreis zersplittert? «Mo ils plü dürs sun ils giufs. (. . .) Quai es dür sco l'öss. (. . .) Tumasch fa giò las süuors, lura ramaina'l la sgür. Mo il giuf tilla bütta inavo.» («Doch am härtesten sind die Joche. (. . .) Das Holz ist beinhart. (. . .) Tumasch wischt sich den Schweiß ab und holt die Axt; doch sie prallt am Joch ab.» [ibid.]) Als das Joch endlich auseinanderbricht, tut es das 'cun üna üerlada', 'mit einem Aufheulen' (S. 279/286). Ist dieses 'Aufheulen'

⁵¹ Zur Inventarisierung (Beispiel 3), cfr. auch R. Luzzi (Beispiel 4) und C.3.1.5. (S. 722 f.).

⁵² Zur Verbindung zwischen (Zug) Vogel und Emigration cfr. die lexikalisierte Metapher 'randulin' / 'Schwalbe' (für: 'Emigrant'). Wegfliegende Vögel als 'Repräsentanten' des Fernwehs eines Bauern in Cla Biert *Amuras nairas* (1956: 47 ff.). Tumasch schaut dem Flugzeug aus dem Guckloch des Estrichs nach: «Ingio giarà'l? | Forsa in Ingalterra, forsa a Paris, forsa in Danemarca, chi sa?» («Wohin fliegt es wohl? | Vielleicht nach England oder nach Paris, vielleicht aber auch nach Dänemark, wer weiss?») [S. 278/285])

auch der Aufschrei der Ahnen ob der Unverfrorenheit des Nachkommen, der im Hort der Kontinuität wütet? Tatsächlich präsentiert sich das Aufräumen des Estrichs als ein Sich-Vergreifen an der Vergangenheit, als ein Übergriff, dessen Folgen nicht ausbleiben können. Wer die Axt gegen die Geräte der Ahnen erhebt, erhebt sie letztlich gegen sich selbst: «. . . til metta sülla tschocca e doza la sgür. | Mo ourasom, güst ingio ch'el laiva merar la sgür per til sfender, es ün buol; ün rinch nair, chafuol aint il lain, e laint las inizialas: TT, e suot via, intaglià cun cifras elegantas: 1748. Sgür e franc, quai d'eira ün Tumasch Tach» (S. 280)⁵³. Die Homonymie macht diesen Vorfahren zum mythischen Vor- und Doppelgänger, zum Träger von Tumaschs eigener, in der Familiengeschichte verankerten Identität. Sein Name vertritt ihn nach dem Tode: auf dem Joch als Zeichen der Kontinuität des Besitzes, 'auf' dem Nachkommen Tumasch Tach als Zeichen der Kontinuität der Besitzer, der Familie. Damit erhebt der junge Mann die Axt – indirekt, aber symbolisch prägnant – gegen das eigene Zeichen, den eigenen Namen, sich selbst. «El lascha crodar il bratsch, el guarda aint pel buol. Ils peis dals custaps sun sco duos pilasters, ils duos strichs suravia vegnan insembl: üna punt. –» («Er lässt den Arm sinken und schaut den Stempel an. Die Beine der Buchstaben tragen die sich berührenden Balken wie zwei Stützpfeiler: eine Brücke. –» [S. 280/287]) Die Homonymie schlägt in zweifacher Hinsicht eine durch die Querbalken der Initialen ikonisch repräsentierte 'Brücke': vom Individuum Tumasch zur Sippe Tach und vom toten zum lebendigen Träger desselben Namens, von der Vergangenheit zur Gegenwart. So haben wir hier das Grundthema der *Müdata* mehrfach verkleinert und konzentriert: das Innehalten des Jungen im Augenblick, als er schon die Axt erhoben hat, um die 'Brücke' zu zerschlagen; sein lastendes Erbe, das 'Joch', das aber das Zeichen des Ahnen, des Namensvetters, der eigenen Identität trägt. Tumasch nimmt das Joch «e til metta sur las spadlas aint per provar» («und legt es sich versuchsweise auf die Schultern») [S. 280/287]⁵⁴, da

⁵³ «. . . legt es auf den Bock und hebt die Axt. | Doch ganz aussen, gerade dort, wo er mit der Axt hinzielt, um es zu spalten, ist ein Stempel. Tief eingebrannt ins Holz, ein schwarzer Ring mit den Initialen TT und darunter mit eleganten Ziffern 1748. Das war ganz bestimmt ein Tumasch Tach» (S. 286).

⁵⁴ Cfr. *Müdata* S. 275/281, wo von den jungen Ochsen die Rede ist, die sich das Joch abschütteln möchten: «. . . ils trims varan fat strepits, il prüm, büttaivan il cheu per ajer, per lair squassar giò il squitsch . . .» («Die Rinder haben sich wohl

steht plötzlich die Hausgöttin der Kontinuität hinter ihm, die Mutter: «'Imprendast a portar il giuf, figl?' | Tumasch tascha . . . el ha inclet –» («'Lernst du das Joch tragen, mein Sohn?' | Tumasch schweigt . . . er hat verstanden» [ibid.]).

Als Verfahren, mit dem die Vielfalt der Dingwelt im (realistischen) Text gespiegelt wird (cfr. oben, Anm. 49), findet sich die 'Inventarisierung' (enumeratio) auch als 'Bilanz', als wertende Aufrechnungen der Vorteile des einen gegen die Nachteile des andern. Die alte gegen die neue Zeit, das Eigene gegen das Fremde, das Dorf gegen die Stadt; solche Bilanzen werden mehr oder weniger offen in vielen romanischen Texten erstellt, wobei die Wertzuweisungen nicht immer wie im Falle von Biert ambivalent und Gegenstand literarischen Fragens sind. Häufig sind sie stereotyp und folgen dem festen Muster des 'Lobes der Vergangenheit'.

Beispiel 4: R. Luzzi, *Chasper Süt fa bilantsch* (1986)⁵⁵

Zum Inhalt:

Chasper Süt, ein verwitweter, alter Bauer, verlebt seine alten Tage allein auf seinem einsamen Hof. In wiederholten 'inneren Monologen' wird auf sein Leben zurückgeblendet: Szenen aus der Kindheit, die erste Liebe, ein weit zurückliegendes Erntedankfest, die Kriegsjahre, der plötzliche Tod einer Geliebten, die Unterländerin, der es im Bergtal schliesslich doch zu einsam wird, die Ehe mit seiner verstorbenen Frau. Bei seinen seltenen Gängen ins Dorf wird Chasper Süt mit den Veränderungen konfrontiert, die sich hier vollzogen haben.

Chasper Süts Bilanz ist zwar eine metaphorische – er summiert nicht Zahlen, sondern Erinnerungen, rechnet nicht Aktiven und Passiven gegeneinander auf, sondern erfahrenes Glück gegen hingenommenes Unglück, Gegenwärtiges gegen Vergangenes – seine Diskurse sind aber ebenso monologisch wie das Germurmeln eines rechnenden Buchhalters. Die verschiedenen Monolog-Arten der fiktiven Person stehen zum Dis-

zuerst gewehrt und den Kopf in die Luft geworfen, um den Druck . . . abzuschütteln.»)

⁵⁵ *Chasper Süt zieht Bilanz*, Lavin, Chasa Paterna, Nr. 105, 1986. Genauer untersucht wurden die Seiten 55–63.

kurs des Erzählers in einem Verhältnis, dessen Komplexität auf der semantisch-thematischen Ebene des Textes keine Entsprechung findet. Den vielfältigen Übergangsstufen im Bereich der Diskurse steht die einfache, der heimatliterarischen Topik folgende Artikulation der Inhalte gegenüber. Rossbachers Vermutung: 'Eine konsequente Anwendung z. B. des inneren Monologs auf alle Typen der Heimatkunst hätte das Bild von der heilen Projektionsfigur Bauer vielleicht zerstört' (1975: 215), wird von solchen Texten in ihrer Gültigkeit relativiert.

Nach der üblichen Dreiteilung der Formen der Redewiedergabe (direkte, freie indirekte, indirekte Rede) unterscheidet Cohn (1981: 127) drei Monologs-Typen fiktiver Personen: den 'monologue rapporté' ([Il pensa]: Suis-je en retard?), den 'monologue narrativisé' (Etait-il en retard?) und den 'psychorécit' (Il se demanda s'il était en retard)⁵⁶.

Auffällig ist das spärliche Auftreten der beiden einfachen, klar voneinander unterschiedenen Formen des Erzählerdiskurses und des 'monologue rapporté'. Im Gegensatz zur häufigen Allgegenwart des Erzählers in romanischen Texten (cfr. oben A.2.2.3.), findet sich in diesem Text eindeutiger Erzählerdiskurs – vom 'Rahmen' der Monologe abgesehen – fast ausschliesslich dort, wo dieser die Person aus Gründen der Plausibilität nicht 'beteiligen' kann: bei der Registrierung ihrer Bewegungen im Raum⁵⁷. Der Unterbruch der äusseren Bewegung der Person kann die 'innere Bewegung' einleiten, wobei kurze Erzählerkommentare den Wechsel zur Innenperspektive anzeigen können. «Chasper squassa da stanguel il cheu . . .» («Chasper schüttelt müde den Kopf . . .» [S. 57]), ein Satz, der rückwirkend und vorausdeutend vom Erzählerdiskurs weg in Richtung 'monologue rapporté' weist. Rückwirkend bestätigt er, dass der Satz: «Quai vegl sto apunta davent» («Das Alte muss eben weg» [S. 56]) von Chasper stammt (über Feststellungen des Erzählers kann die fiktive Person nicht den Kopf schütteln), vorausweisend schreibt er ihm die folgenden Fragen zu: «E'l bügl da larsch? Ingiomâ

⁵⁶ Zur grundsätzlichen Unterscheidung zwischen 'voix' ('wer spricht?') und 'mode' ('wer sieht?') cfr. Genette 1976 (1972): 233; 1983: 43 ff. Cfr. oben A.2.3.1. Für den Wechsel der Sprechinstanz spricht Genette von 'transvocalisation', für denjenigen der Wahrnehmungsinstanz von 'transfocalisation'.

⁵⁷ «Dischillus va'l inavant . . . – e's ferma.» ('Enttäuscht geht er weiter . . . – und bleibt stehen» [S. 57]); «El va aint» («Er geht hinein» [S. 57]); «Chasper fa fouras aint il ajer, e – spetta.» («Chasper guckt Löcher in die Luft und – wartet» [S. 60]); «El va» («Er geht» [S. 63]).

sarà be quel gnü via?» («Und der Brunnen aus Lärchenholz? Wo mag der wohl hingekommen sein?» [S. 57])

Noch seltener sind als 'monologue rapporté' referierte direkte Reden. Erst gegen Ende des untersuchten Segmentes (S. 55–63) spricht Chasper, wie das Pronomen zeigt, 'von sich aus': «O eschna amendus ün pa intuitits dal stoffi? . . .» («Oder sind wir beide vom Überdruß etwas benommen?» [S. 61]) Seine zweite direkte Rede ist zugleich die einzige, die vom Erzähler mit einem Verbum dicendi und der entsprechenden Interpunktion (es fehlen nur die Anführungszeichen) eingeführt wird: «. . . disch el dapersai: Müsagls per quista signuria nu füssan fraunc na da don» («. . . und sagt für sich: Maulkörbe würden diesen Herrschaften gewiss nicht schaden» [S. 62]).

Der Rest des Textes ist, von wenigen 'Psychorécit'-Sequenzen abgesehen, ein durchgehender 'monologue narrativisé'. Das entsprechende diskursive 'Zwielicht', die Art wie die «mouvements de conscience du personnage dans une sémi-obscurité très caractéristique» (Cohn 1981: 125) eingetaucht sind, ist eine Folge der zur Anwendung gelangten typischen Verfahren⁵⁸ der freien indirekten Rede. Dieses 'Zwielicht' der Diskurse findet keine Entsprechung in der Artikulation der Themen⁵⁹, wo krasse, keine Schattierungen zulassende stereotype Gegensätze vorherrschen.

In Luzzis Text ändern sich die Zeiten; die in den verschiedenen Diskursformen gebrauchten grammatikalischen Zeiten ebenso wie die in der erzählten Zeit reflektierte historische Zeit. «Listess es be il lö. – Tuot tschai es ester e müdà» («Gleichgeblieben ist nur der Ort. – Alles

⁵⁸ Cohn fasst sie zusammen: «Il y a une accumulation de questions, d'exclamations, de répétitions, d'affirmations outrées, de tournures familières, en nombre bien plus grand que dans un récit normal» (1981: 124). Die beschriebenen Eigenschaften charakterisieren unseren Textabschnitt überraschend genau: Ausrufe (S. 55, 57, 58); Fragen (S. 56, 57, 58, 59); Wiederholungen: «. . . sco da plü bod . . . eir sco da plü bod . . .» (56); expressiver-familiärer Sprachgebrauch: «maschinom» (S. 55), «merda dal progress» (56), «muaglietta» (56), «blerüras da bellas algordanzas» (56), «razz(a)» (57), «I's maglian aint cun dutscharias» (59).

⁵⁹ In dieser Nicht-Entsprechung könnte ein wesentlicher Unterschied zu den berühmten Texten (Virginia Woolf, Kafka, Joyce) liegen, an denen Cohn ihre Kategorien exemplifiziert. Hier sind die komplexen Diskurse Funktionen komplexer Inhalte (und umgekehrt), welche einfache Schwarzweiss-Schemen gerade aufbrechen.

andere ist fremd und verändert» [S. 57])⁶⁰, so ein Ergebnis der vom alten Bauern gezogenen Bilanz. Die Bilanz verlässt sich auf den Ort, auf den Topos; der Gang des Bauern durch das veränderte Dorf, sein Einkauf im Laden – ein weiterer Gemeinplatz⁶¹ –, wo er Vergangenheit und Gegenwart miteinander vergleicht, sind Anlässe für lange Reihen wertender Gegensatzpaare nach dem Muster der 'laudatio temporis acti'. Die Perspektive der wahrnehmenden Person geht in einer Serie von Gemeinplätzen auf, die Aufzählung von Realien wird zur Funktion des ideologischen Diskurses. Ein Beispiel aus der langen Reihe von Gegensatzpaaren:

früher	jetzt
Fuhrwerke	Autos
Ochsen, Pferde	Maschinen ('maschinom')
Geklingel	Lärm
Naturstrasse	Teerstrasse
Tierkot	Ölflecken
glänzende Blumen	matte Blumen
Arbeitsgeräte	Ramsch ('rüzcha')
Eisen	Plastik
Lärchenholz	Glas (Ladentisch)

Auf einer höheren, diese konkreten Gegensatzpaare ideologisch bewertenden Ebene finden sich Gegensätze wie:

arm	reich
glücklich	unglücklich
einheimisch	fremd
grüssen	nicht grüssen
Leute ('gliest')	Pack ('razza')
Fremde als Flüchtlinge	Fremde als Touristen

⁶⁰ Cfr. Men Rauch, *Il nar da Fallun*, wo sich der aus dem Irrenhaus zurückkehrende Töna Brach in der veränderten Gegend umsieht: «tuot ais müdà, be las muntognas bricha» («alles ist verändert, nur die Berge nicht» (1923: 24). Cfr. unten Bsp. 5.

⁶¹ Zum Laden und dem Inventar als Verfahren der realistischen Literatur cfr. Hamon 1982: 147. Das berühmteste romanische Beispiel findet sich in Bierts *La müdada* ('Pro'l butier' 1962: 5–26).

Werktags vs. Sonntag
romanisch

immerzu Sonntag
Sprachengemisch

Die frühere Armut geriet den bescheidenen Einheimischen zum Glück, der jetzige Reichtum ist der Fluch der unersättlichen Fremden. «I chatschan aint tas-chadas, quists esters . . . I's maglian aint cun dutscharias. I paran insaziabels.» («Sie stopfen riesige Taschen voll, diese Fremden . . . Sie fressen sich mit Süßigkeiten voll. Sie scheinen unersättlich.» [S. 59]) Der vom Text ausgeblendete Widerspruch der Armutsidylle zeigt sich deutlich in der Szene mit der kleinen bettelnden Zigeunerin, deren Armut sie glücksfähig macht, deren Glück aber doch an der kalten Münze hängt, an jenem Geld, das diejenigen, die genug davon haben, unglücklich macht.

In Chasper Süts Inventarisierung der Veränderungen erscheint auch das Unveränderte. Neben dem 'Ort' als ganzem sind es: «las tratschendas strettas e las giassetas sumbrivaunas a dretta ed a schnestra» («. . . die engen, schattigen Gässchen zwischen den Häusern auf der rechten und der linken Seite der Strasse» [S. 56]); die Nebenwege, an denen der Fortschritt vorbeigeht. Unverändert ist ferner ein Garten: «L'üert es plain fluors, sco da plü bod, e'l surindsch aint il chantun regala sia udur, eir sco da plü bod.» («Der Garten ist voller Blumen, wie früher, und der Flieder in der Ecke verströmt seinen Duft, ebenfalls wie früher.» [S. 56]) Die zyklische Wiederkehr der Vegetation steht gegen die Linearität des historischen Fortschritts mit seinen nicht rückgängig zu machenden Veränderungen. Verschont bleiben allerdings nur die von ökonomischen Interessen ausgenommenen Gewächse, die Blumen und der Flieder, die alten Fruchtbäume hat man ersetzt: «Ils vegls nu varan portà abundantamaing frütta.» («Die alten werden nicht allzuviel Früchte getragen haben.» [S. 56]) Wichtig ist auch hier⁶² der Duft als Konservator von Erinnerungen.

Die Behandlung des heimatliterarischen Grundthemas 'Kontinuität des Bauernstandes' in den drei letzten Texten (Beispiele 2–4) enthält einige Hinweise, die für die Typologie wie für die Literaturgeschichte wichtig sein können. Dass die Zeit nicht stehengeblieben ist, merkt man daran, dass Nays Text für die Kontinuität einer Gesellschaft kämpft, der Luzzis Figur nur noch nachtrauern kann. Ansonsten aber ist der Text

⁶² Cfr. A. Peer, *Savur e memoria*, in: 1951: 9–10.

von R. Luzzi (1986), von seiner thematischen Artikulation her, in keiner Weise 'moderner' als derjenige von G. M. Nay (1905): dieselbe Stereotypie der Wertungen, dieselbe unreflektierte Abwehr moderner Mobilität im Namen 'mythischer' Sesshaftigkeit. Das zeigt – auch abgesehen davon, dass 'Modernität' kein rein zeitlicher Begriff ist – dass Literaturgeschichte keine einfache Funktion von Zeitgeschichte ist und keine einfache Linearität kennt, wie dies von monographischen Literaturgeschichten häufig suggeriert wird. (Auf A folgt B, der ihn 'überwindet'.) Es gibt offensichtlich zeitresistente literarische Traditionen. Die heimatliterarische ist eine solche; sie verteidigt ihren mythischen Bauern gegen jede zeit- und literaturgeschichtliche Veränderung. Bierts Text ist – aber das wäre an der ganzen *Müdada* zu zeigen – 'moderner', weil ambivalenter, weil seine Figur die Spannung einer doppelten Faszination aushält; der Faszination 'Heimat' wie der Faszination 'Fremde'.

Der Abbruch der Kontinuität aus Gründen der fehlenden Nachfolge, meistens auf moralisches Versagen der Bauernkinder zurückgeführt, ist nur eine Variante dieses Themas. In der anderen, dramatischeren, wird der Bauer von 'hereinbrechenden' fremden Kapitalisten (der Jude, der Teufel⁶³) verführt oder mit Gewalt von seinem Hof vertrieben.

Beispiel 5: Men Rauch, *Il nar da Fallun* (1923)

Zum Inhalt⁶⁴:

Der 'Dorfnarr' Töna Brach versucht vergebens, sein Vaterhaus vor dem Zugriff des Spekulanten Mareng zu bewahren, der ihn schliesslich als Geisteskranken in eine Klinik einliefern lässt. Das Haus des Entmündigten wird abgerissen, Mareng lässt ein Hotel bauen und beherrscht das ganze Dorf, bis seine Aktiengesellschaft infolge des ersten Weltkriegs Bankrott macht. Am gleichen Abend, an dem sich der Spekulant in seinem Hotel erschießt, trifft der aus dem Irrenhaus entlaufene Töna Brach hier ein und steckt das Hotel in Brand. Auf dem Dach des

⁶³ Cfr. «Der Einbruch des 'mobilen Kapitals'» (Zimmermann 1975: 74–79). Zum Juden Beispiel 5 (Anm. 66), zum Teufel Beispiel 7 und Deplazes, *Staderas* (in: 1985: 41–90), wo der Teufel deutsch spricht und sich 'Le Vaig' (Anagramm von 'giavel' / 'Teufel') nennt: «Sehr erfreut, sehr angenehm, mein Name Le Vaig!» (S. 53)

⁶⁴ Cfr. Bezzola 1979: 490, G. Deplazes 1991: 409–411.

brennenden Hotels erscheint eine Figur, die den staunenden Dorfbewohnern das im Hotel aufgehängte Bild von Töna Brachs Vaterhaus vor die Füße wirft. Ein aus der Fremde heimgekehrter Erbe baut das Haus des Töna Brach nach dessen Zeichnungen und Plänen wieder auf. (Cfr. auch Deplazes 1991: 409 f.)

Ein einheimischer Bauer wird vertrieben, der Spekulant, der ihn vertreibt, ist der 'typische Jude': durch diese Konstellation allein stellt sich dieser Text in die beste heimatliterarische Tradition⁶⁵. Töna Brach ist der Aussenseiter (cfr. oben A.2.1.3.b), Junggeselle 'aus Prinzip' (S. 3), der intelligente Schüler, der seine Ausbildung an einer auswärtigen Schule abbricht, um daheim Bauer zu werden (S. 4), der verschrobene, in ärmlichen Verhältnissen lebende Sonderling, der 'Dorfnarr' mit der rauhen Schale und dem weichen Kern (S. 4). Sein Gegenspieler Hermann Mareng ('marenghin' = 'Goldvreneli') ist der Händler und Emigrant: er besucht eine Handelsschule, wird Hotelier, wandert nach Amerika aus (S. 14 f.), heiratet aus ökonomischen Interessen «üna figlia sulletta, na güsta bella ma fich richa» («ein Einzelkind, ein nicht gerade schönes, aber sehr reiches Mädchen» [S. 14 f.]), wird zum Spekulanten und entspricht – obwohl 'vair Engiadinais' ('richtiger Engadiner' [S. 7]) und Christ (cfr. S. 14) – auch physiognomisch den gängigsten antisemitischen Klischees. «. . . quels öglins astuts, quella vista glischa, chi's laschaiva congualar be cun ün bulai, e quel nas cun quella goba chi tradiva alla prüm'ögliada sia derivanza semitica» (S. 6); «Our da quel immens profil resortivan be quel contschaint nas semitic e quels duos püschels da chavels, ün be sur il frunt e l'oter be sur il spondil del culöz: üna caricatura bizarra, grotesca e tragica» (S. 22)⁶⁶. Marengs «eloquenza güdaica» («jüdische Beredsamkeit» [S. 8]) bringt Töna Brach ins Irrenhaus; Mareng ist hinterhältig (S. 15), seine Ethik reduziert sich auf

⁶⁵ Zum Antisemitismus der heimatliterarischen Bewegung cfr. Rossbacher 1975: 36–40; Hein 1976: 113. Als eine Hauptquelle heimatliterarischen Antisemitismus bezeichnet Rossbacher einen 'romantischen Anti-Kapitalismus' (1975: 39), der auch diesen Text von Rauch auszeichnet.

⁶⁶ «. . . diese listigen Äuglein, dieses glatte Gesicht, das sich nur mit einem Pilz vergleichen liess, diese Nase mit dem Höcker, die auf den ersten Blick seine semitische Abstammung verriet.» / «Aus diesem ungeheuren Profil stachen nur die bekannte semitische Nase heraus und die zwei Haarbüschel, einer knapp über der Stirne, der andere am Nacken: eine bizarre, groteske und tragische Karikatur.»

einige «maximas macchivellisticas» (S. 15). Seine Unternehmen florieren: «Tuots ils hotels eiran plains stachits, perfin las chasas privatas briclaivan da güdeus.» («Alle Hotels waren gestossen voll, sogar in den Privathäusern wimmelte es von Juden.» [S. 16]) Unter den Hotelgästen finden sich «güdeus marüschlats cun gignas materialisticas e tachs üsats» («krausköpfige Juden mit materialistischen Visagen und abgelschten Absätzen» [S. 17]). Solche Beschreibungen reichen nicht aus, um aus Men Rauch einen fanatischen Antisemiten zu machen; sie zeigen aber, dass er nicht nur der 'feinsinnige Humorist und aufklärerische Satiriker', sondern auch der Volksliterat ist, der die landläufigsten Klischees und Ressentiments reproduziert⁶⁷.

Men Rauchs Erzählungen werden von Cla Biert wie folgt charakterisiert: «Nur sehr selten hört eine Geschichte ohne Pointe auf. Men Rauch schreibt nur dann Prosa, wenn er wirklich etwas Interessantes zu erzählen hat, etwas, das anders aufhört, als man glaubt, etwas, das überrascht und erfreut. So sind seine Erzählungen immer abgerundet» (1978: 13). Diese Kennzeichnung entspricht traditionellen Definitionen der 'Novelle', für die unser Text mit seinem aussergewöhnlichen Plot und dessen ebenso spektakulärer wie symbolträchtiger Auflösung ein gutes Beispiel ist. Am Anfang der Schlusszene (S. 23 ff.) interveniert der Erzähler zugunsten der Wahrscheinlichkeit seiner Geschichte und versucht, überraschende Koinzidenzen mit psychologischen (und parapsychologischen) Erklärungen plausibel zu machen und mit einer realistischen Poetik⁶⁸ in Einklang zu bringen. «Pel vaira: cur chi vuol esser,

⁶⁷ Als feinsinniger Humorist und aufklärerischer Satiriker wird Men Rauch anlässlich seines 100. Geburtstages im *Fögl Ladin* (9.8.1988: 5 f.; 6.1.1989: 5) gelobt. Seinen Patriotismus und Antifaschismus bestätigt Biert: «Auch gegenüber Sympathisanten des Nationalsozialismus und des Faschismus ist er sehr schroff und hart gewesen, gnadenlos. Vielleicht lässt sich das erklären: Men Rauch war ein absoluter Patriot und machte in dieser Hinsicht keine Kompromisse . . .» (1978: 8, Original romanisch).

⁶⁸ Ob die durchgehende 'Plausibilität' und die funktionelle 'Sättigung' fiktiver Texte einen realistischen Effekt bedeutet oder nicht, wird je nach Poetik verschieden beurteilt. In den programmatischen Schriften des deutschen ('bürgerlichen') Realismus wird dies eher bejaht (cfr. Plumpe [Hrsg.] 1985), innerhalb des französischen Realismus eher verneint. Hier gilt gerade die Aufnahme 'funktionsloser' Elemente in den fiktiven Text als 'effet de réel' (cfr. Genette 1983: 31). Zum Paradox, dass die Kunst im Gegensatz zur Wirklichkeit ihre 'Absurditäten' plausibel machen soll, äussert sich eine Person in Pirandellos *'Sei personaggi . . .'*: «. . . Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfac-

lura perfin la casualità subaintra reguladamaing. Schi, quai ans para qualvoutas sco sch'ün esser invisibel ed impalpabel avess destinà oravant il lö, nel qual las fins as taglian e las discrepanzas as schoglian» (S. 23)⁶⁹. Die Charakteristiken dieses 'unsichtbaren Wesens' passen so vorzüglich auf den Erzähler, die einzige schicksalhafte, alles ordnende Instanz fiktiver Texte, dass die ausdrücklich geleugnete Fiktionalität durch diese Erklärungen umso offensichtlicher wird. Auch die sprichwörtlichen «glünas dals nars» («Narrenlaunen»), ihre «malizias incalculablas (chi) sursiglian tuots impedimaints» («nicht voraussehbaren Bosheiten, [die sich] über alle Hindernisse hinwegsetzen») und schliesslich «quella chadaina misteriusa chi collia impissamaints e fats eir alla plü granda lontananza» («jene geheimnisvolle Kette, die Gedanken und Ereignisse, auch über grösste Distanzen hinweg, miteinander verbindet») sind als Metaphern für Fiktionalität viel einleuchtender denn als Erklärungen von 'Wirklichkeiten'. Und so kann auch die Einschränkung der Allwissenheit des Erzählers: «In qual möd ch'el reuschit a mütschar, co ch'el s'ha provist da monaida e vestimainta, quaist restarà bain ün'ingiovinera per adüna»⁷⁰, die Illusion einer diskursunabhängigen Existenz des Erzählten nicht mehr erzeugen. Der Leser, der nicht staunen soll über die Merkwürdigkeiten der Wirklichkeit, ist sich schliesslich der Fiktion (cfr. Segres 'effetto romanzo' 1984: 149–151) so bewusst, dass er über gar nichts mehr staunt. Die Forderungen einer in der Heimatliteratur verbreiteten realistischen Poetik⁷¹ werden nicht durch die An-

ciatamente non han neppur bisogno di parer verosimili; perché sono vere» (1921: 39).

⁶⁹ «Wahrlich: wenn es sein soll, dann hält sich sogar der Zufall an Regeln. Ja, es scheint uns manchmal, als hätte ein unsichtbares und unfassbares Wesen den Ort vorausbestimmt, an dem die Enden zusammenlaufen und die Widersprüche sich auflösen.»

⁷⁰ «Auf welche Weise ihm die Flucht gelang, wie er sich Geld und Kleider beschafft hat, das wird wohl für immer ein Geheimnis bleiben.» Die Beziehung zwischen der Einschränkung des 'Wissens des Erzählers' und der realistischen Illusion hält Uspenskij fest: «Jedesmal handelt es sich um eine bewusste Beschränkung, die der Autor seinem eigenen Wissen in der Absicht auferlegt, den Wahrscheinlichkeitsgrad zu erhöhen» (1975: 186). Trotz allem: in der Polemik, die der 'Nar da Fal-lun' auslöste, ist von Men Rauch als «atur . . . ün pa massa realistic» («etwas zu realistischer Autor») die Rede; cfr. A. Ganzoni 1983: 244.

⁷¹ Cfr. Rossbacher 'Heimatkunst und poetischer Realismus' (1975: 133–37) und Hein 1976: 112.

wendung entsprechender Verfahren umgesetzt; vielmehr wird die geforderte Wahrscheinlichkeit dem Leser explizit eingeredet⁷².

Einige Bemerkungen zu den Schlussequenzen dieses Plots (1923: 23–27), zu der in Mythen, Tragödien und Märchen häufigen Sequenz: «Rückkehr des unerkannten Rächers und Wiederherstellung der Ordnung», wobei letzteres im Falle der Tragödie häufig mit dem Selbstopfer des Rächers verbunden ist⁷³. «I's d'oda ün lung tschüvel . . .» («Man hört einen langgezogenen Pfiff . . .» [23]): mit der Einfahrt des Helden in den Handlungsraum beginnt die sich vom Hintergrund der «solemna quaidezza» («erhabenen Ruhe») des Herbstabends sich absetzende «novellistische Vordergrundshandlung» (cfr. dazu Weinrich 1977³: 108 ff.). Ob sich Töna Brach (wie Odysseus) bewusst maskiert oder nicht, ist nicht zu entscheiden: «El eira bain vesti ed avaiva vout sü il culèr da seis mantelun da möd chi nun as vezzaiva quasi inguotta da sia vista e sia barba» (S. 23 f.)⁷⁴. Zur Rückkehr gehören die Neuorientierung und die Erstellung einer 'Bilanz' (cfr. Beispiel 4) von Verändertem und Unverändertem. Töna Brach steigt auf einen Hügel und blickt in die vier Himmelsrichtungen: «tuot ais müdà, be las muntagnas bricha» («alles ist verändert, nur die Berge nicht» [S. 24]). Die Feststellung der Veränderungen (des Frevels) bringt den Helden zur Raserei, womit eine einfache psychologische Motivierung des rasanten Fortschreitens der novellistischen Handlung gegeben ist. Töna Brachs Anfall (er hat alle Symptome der 'heiligen Krankheit' Epilepsie) macht ihn gleichzeitig zum Tier: «er bewegt sich 'instinctivamaing' in Richtung seines Hauses, wo er einen Schrei ausstösst 'chi nun avaiva plü nöglia d'uman» («. . . der nichts Menschliches mehr hatte») und zum Priester: «Sia vista exprimit üna solennità sacerdotala» («Sein Gesicht drückte eine priesterliche Würde aus» [S. 24]). Seine Brandstiftung wird zum sakralen Akt des Selbstopfers: «sco per accomplir ün sanch servezzan» («als gelte

⁷² Zur Heimatliteratur, die 'redet' und nicht 'gestaltet' oder – nach Musil – 'verkündet' statt zu 'zeigen' cfr. Rossbacher 1975: 218 f.

⁷³ Zum Topos des unerkannt Heimkehrenden cfr. oben C.3.2.5. Zum Märchen cfr. V. Propp (1966 [1927]) die Funktionen XX. «L'eroe ritorna» und XXIII. «L'eroe arriva in incognito a casa o in un altro paese». Der berühmteste unerkannte Rächer ist wohl Odysseus, dem Pallas Athene rät, sich zu maskieren (*Od.* XIII, Vv. 395–398). Zur tragischen Erzählung cfr. Frye 1969: 49–58, 275–297.

⁷⁴ «Er war gut gekleidet und hatte den Kragen seines weiten Mantels hochgeschlagen, so dass von seinem Gesicht und seinen Bart fast nichts zu sehen war.»

es, eine heilige Handlung zu vollziehen» [S. 25]). Die 'heilige Handlung' besteht zunächst in der Vernichtung des Hotels, das sich Töna Brachs Haus in Form eines Bildes⁷⁵ einverleibt hat. Die Symbolik⁷⁶ dieser Einverleibung wird durch die Metonymie ('Haus' für: Bild des Hauses) unterstrichen, in der die Quintessenz der Handlung des Helden festgehalten wird: «la chasa paterna, salvada da Töna Brach our dallas flammias» («Das Vaterhaus, das T. B. aus den Flammen gerettet hatte» [S. 25]). Das Bild des Hauses wird dem rasenden Priester-Narren zur Motivtafel, vor der er seine Beschwörung ausspricht: «Ma tü, ma chasa paterna, tü dessast restar per adüna.» («Du aber, mein Vaterhaus, du sollst für immer bleiben» [S. 25].) Die Kontinuität des Bildes/Hauses verlangt die Zerstörung des Hotels (des 'Einverleibenden', das als 'preschun', 'Gefängnis' [S. 24] bezeichnet wird) und das Selbstopfer des Helden, der als Parallele zum alten Haus verschwindet, um sich im zurückkehrenden Erben zu regenerieren.

Töna Brachs Beschwörung ist, wie die ganze Sequenz Brand – Wiederaufbau, selbst eine Wiederholung. Im Jahre 1622 baute Jon Brach das von österreichischen Invasoren in Asche gelegte Haus wieder auf und versah es mit einer Inschrift, einer Beschwörungsformel der Kontinuität des Familienbesitzes: «In quella dênn saimper ils Brachs havdar» («darin sollen immer die Brachs wohnen»). Der Invasion aus dem Dreißigjährigen Krieg entspricht die Invasion der Spekulanten und Touristen, die ebenfalls zur Zerstörung des Hauses führt. Die Inschrift (als sakrale Formel) und das Bild (als Ikone) verlangen die Wiederherstellung des 'Heiligtums'. Vor seinem Selbstopfer hat Töna Brach die Inschrift abge-

⁷⁵ Cfr. S. 11, wo Mareng von einem Baron gefragt wird, was ein bestimmtes Gemälde darstelle: «Signur Barun, quel quader represchainta la chasetta, chi as rechattaiva üna jada . . .» «Ah, eu l'incleg, interrumpet il signur, El ha dimena fabbrichà l'hotel Mareng sül lö da quella chasetta veglia!» «Eccellenza ha ingiovinà bain» («Herr Baron, dieses Bild stellt das Häuschen dar, das sich einmal . . .» «Ach, ich verstehe, unterbrach der Herr, sie haben das Hotel Mareng auf den Platz dieses alten Häuschens gebaut!» «Exzellenz hat gut geraten . . .»

⁷⁶ 'Symbolik' im Sinne Freuds, dessen 'Symbole' (z. B. in der *Traumdeutung*) – im Gegensatz zum Symbolbegriff der Semiotik (cfr. Ch.S. Peirce 1980: 190 f., P. Montani 1985: 98) – effektive Ähnlichkeitsrelationen ansprechen. Das 'Haus' deutet Freud als Symbol des 'Körpers' (cfr. 1969: 162, 168, 170), die 'Flamme' als Symbol des 'Penis': damit könnte unsere Geschichte (Eindringen – Brand – Auswerfen des 'Bildes' – Wiederaufbau) mit Freud als 'Regenerationsfabel' gelesen werden.

schrieben: durch ihn kommt die Formel des Jon Brach 1622 auf Jachen Brach 1922, der sie in ‘nouvvs custabs’ (‘neuen Buchstaben’) am neuen Haus wieder anbringen lässt. Dagegen steht die deutsch beschriftete Tafel, die der ‘Jude’ Mareng aufstellen lässt: «Neubau Hôtel Mareng. Quaists plets eiran scrits in custabs uschè impertinentamaing grands da möd ch’al plü splinter avess podü leger quels dad üna discreta distanza. Giosom l’insegna staiva scrit cun custabs cotschens: Eröffnung Juni 1912» (S. 9)⁷⁷.

«Güst quai cha’ls scorts han ruinà / ün pover nar ha cumodà.» («Eben das, was die Gescheiten zerstört, / hat ein armer Narr wieder aufgebaut.» [S. 27]) Die beiden letzten Verse der Inschrift (und des Textes) stellen die – literarhistorisch häufig belegte – Verbindung zwischen der Narrenfigur und der ‘verkehrten Welt’ des Karnevals und der Utopie her. Wie es der traditionsreichen Narrenfigur entspricht, sind auch im Falle von Töna Brach Destruktion und Herabsetzung Funktionen der Regeneration⁷⁸, in unserem Falle der Restauration.

Die Korrelation der beiden Erzählfunktionen ‘Weggang’ – ‘Rückkehr’ könnte zum Ausgangspunkt einer Typologie der ‘Heimaterzählung’ gemacht werden, deren ideologische Funktion wesentlich von der Wertung dieser Opposition abhängt. Unter den ‘Weggehenden’ sind Vertriebene (Opfer) von Emigranten (Opfer, Wagemutige, Verführte) zu unterscheiden, unter den Zurückkehrenden Rächer und Triumphierende von Geschlagenen und Reumütigen. Die konservative Variante bevorzugt die Typen: ‘Rückkehr von Vertriebenen als Rächer’ und ‘Rückkehr von Wagemutigen oder Verführten als Geschlagene und Reumütige’. In der bürgerlich-liberalen Variante⁷⁹ dagegen gibt es die Verbindung von Emigration und triumphaler Rückkehr; dabei kann sich ein nicht nur materiell reich gewordener Emigrant durch seine Rückkehr

⁷⁷ «Neubau Hotel Mareng. Diese Worte waren mit derart frechen, grossen Buchstaben hingeschrieben, dass auch der Kurzsichtigste sie aus einer ziemlich grossen Distanz hätte lesen können. Zuunterst an der Tafel stand mit roten Buchstaben: Eröffnung Juni 1912.»

⁷⁸ Zur Verbindung von Destruktion und Regeneration in der Narrenfigur und deren Verbindung zur ‘verkehrten Welt’ (Karneval, Utopie) cfr. Bachtin 1979a: 3–68, Willeford 1969: 15, 26 f., 116.

⁷⁹ Zimmermann unterscheidet (1975: 68–114) beim Bauernroman mehrere konservative Typen (Krisenromane, Rückkehrs- und Konversionsromane) von einem bürgerlich-liberalen Typus, bei dem «die Abwendung von der Landwirtschaft als Akt individueller wie gesellschaftlicher Emanzipation» (114–122) auftreten kann.

symbolisch für das Unrecht (die Armut) rächen, das ihn in die Fremde getrieben hat. Das folgende Beispiel dokumentiert die 'liberale' Version der Auswanderungs-Rückkehr-Fabel.

Beispiel 6: S. Vonmoos, *Die Lederhosen des Not Rasdür* (1928)

Zum Inhalt:

Not Rasdür wird von seinen Schulkameraden wegen seiner Lederhosen (Armut) ausgelacht. Nachdem er in der Emigration als Koch zu Geld gekommen ist, kehrt er in seine Heimat zurück und setzt seinen ehemaligen Spöttern die Lederhosen als Kutteln vor.

Vonmoos' Novelle *Las chotschas d'pel da Not Rasdür* (1928) ist ein bündnerromanisches Beispiel für die bürgerlich-liberale Wertung der Auswanderung und zugleich für eine 'Beffa' in der spezifischen (strukturellen) Bedeutung des italienischen Terminus⁸⁰. Wie in der 98. Novelle von Sacchettis *Il Trecentonovelle* (1392) bildet 'mangelnde Solidarität' den Anlass für die Sanktion durch die 'Beffa', wie hier sind es 'falsche Kutteln', die dem Kollektiv als Strafe für asoziales Verhalten verabreicht werden⁸¹.

⁸⁰ Cfr. Fontes-Baratto (1972) und Todorov (1969), der in der 'Verfälschung des Tausches' ('échange faussé') das Grundthema der 'Beffa' im *Decameron* sieht. Als Sanktionsform stellt sich die 'Beffa' in den Dienst eines vom 'beffatore' gegen den 'beffato' durchgesetzten Wertsystems. Zu den von der Renaissance-Beffa sanktionierten 'Sünden' zählen Geiz, Voreingenommenheit, Eifersucht und, ganz einfach, Dummheit.

⁸¹ Sacchetti (Ed. 1984: 195–200): «Benci Sacchetti trae ad una brigata un ventre della pentola e mandaselo a casa per un fante, e in iscambio di quello mette nella pentola una cappellina.» Zur Sanktionsfunktion dieser 'Beffa' cfr. Marietti (1975: 26–28). Eine direkte Wirkung von Sacchettis Text (als 'hypotexte' im Sinne von Genette [1982]) ist weder auszuschliessen, noch drängt sie sich auf. Neben einer 'Wanderung des Motivs' (von Venedig durch Bündner Emigranten ins Engadin) kommt auch 'Polygenese' in Frage (cfr. dazu Bausinger 1980: 30–41). Das Essen von Bekleidungsstücken ist ein verbreitetes Motiv (von der idiomatischen Wendung des Ladin: 'mangiar s-charpas noschas' / 'ausgelatschte Schuhe essen' für: 'Hunger haben' bis zu Chaplins 'Gold rush', wo der Hungerige einen Schuh verzehrt). Die Beziehung Kutteln – Lumpen (Lederhosen [Vonmoos], Futter eines Strohhutes [Sacchetti]) wird zudem vom 'Gegenstand' suggeriert. Zu den Kutteln bei Rabelais und im grotesken Realismus cfr. Bachtin 1979a: 177 f.

Der Text beginnt mit der Darstellung des 'Hintergrunds' (dazu Weinrich 1977: 93), berichtet von den alltäglichen Sorgen des Dorfes mit der Kontrolle über die Einhaltung der Dorfstatuten. Dieser Hintergrund, der mehrmals mit 'uschigliö' ('sonst', 'üblicherweise') evoziert wird, ist zugleich der Ort des einfachen Lebens, der Armut und Bescheidenheit: «Per nus infants pustüt nu daiva que tantas robas bunas sco hozindi, dimpersè sulamaing zücher cot, ma da quel as survgniva per 5 raps ün strufel chi's pudaiva tschütschar ün mez di landervia» (S. 28)⁸². Die Armut treibt Not Rasdür in die Emigration und bildet den Hintergrund, vor dem sich seine triumphale Rückkehr abhebt. Als Vorhut erreicht die Habe ('la roba') des Rückwanderers das Dorf, die Habe, die den Statuswechsel ihres Besitzers anzeigt und diesen metonymisch vertritt. Das Dorf lässt den Reichtum Revue passieren: vertraute Gegenstände in kostbarer Ausführung («Kästen, Tische und Stühle aus poliertem Nussbaumholz»), nie gesehene Luxusartikel («... ed amo tants oters ogets ch'ün nu savaiva gnanca a che chi servissan», «... und noch vieles andere, von dem man nicht einmal wusste, zu welchem Gebrauch es diente» [S. 28 f.]), zuletzt das verborgene Wesen des Reichtums: «... üna chaschetta naira dad ün pais straminabel...», «... eine schwarze Kiste von unheimlichem Gewicht». An der Habe wird nicht nur der gegenwärtige Status ihres Besitzers abgelesen, sondern seine Lebensgeschichte, die 'bella müdada', der 'erstaunliche Wandel'⁸³ von der Armut zum Reichtum. Not Rasdür selber wird bei seiner Ankunft nicht begrüßt: «... i nun eira gnanc'ün sülla via per At salüdar, cur cha Tü est rivà, ma avant, per sbondriar oura Tia roba, eiran tuots d'intuorn» (S. 31), «... nicht einer war auf der Strasse, um dich zu begrüßen, als du ankamst. Aber vorher, da waren alle anwesend, um deine Sachen auszuwundern.» Damit ist die Schuld des Kollektivs auf den Nenner gebracht: es ist die Schuld, über den 'Zeichen der Sachen' den Menschen zu vergessen.

⁸² «Für uns Kinder gab es nicht so viele schöne Spielsachen und Süßigkeiten wie heutzutage, sondern nur Kandiszucker. Davon erhielt man aber für fünf Rappen ein so grosses Stück, dass man einen halben Tag daran lutschen konnte.» Die 'laudatio temporis acti' in der 'Arm-Aber-Glücklich'-Variante (dazu Bichsel 1986: 28) ist hier andeutungsweise vorhanden.

⁸³ «Schi», clamet ün oter, «que ha dat üna bella müdada; cur ch'el giaiva giò Champs culs purschès, nun avai'el tanta roba» (S. 29). «Ja», rief ein anderer, «es hat bei ihm eine sonderbare Änderung ('bella müdada') gegeben; zur Zeit als er bei uns die Schweine hütete, hatte er nicht so viel Sachen.»

Wer nach Ch. S. Peirce Zeichen in Indizien, Ikone und Symbole unterscheidet⁸⁴, stösst in diesem Text (im Bereich der 'Sachen') auf zwei Zeichentypen, deren Verhältnis zueinander die thematisch-ideologische Ebene strukturiert. Er findet **Indizien**, für deren Verweisungsfunktion der Markt verantwortlich ist, und er findet **Symbole**, deren Signifikanz auf den 'Kode' der Mode zurückgeht. Der Titel-Gegenstand der Novelle, die Lederhosen, sind beides zugleich. Als Indizien sind sie harmlos, sie 'bedeuten' eine nicht weiter hinterfragte, natürliche, biblische Armut einer Witwe und ihres Sohnes. Als Symbole sind sie nicht harmlos: hier geht es nicht um eine zu ertragende 'Natur', sondern um einen unerträglichen sozialen Konsens, den Kode der Mode, der die Lederhosen vom Bekleidungsstück zum Stigma macht.

Symbolische Werte bedürfen einer symbolischen Auflösung. Da die 'Beffa' keine einfache Wiedergutmachung ist, sondern eine Form der Strafe als Rache, erfolgt der Gegenzug als Steigerung, aber auch als 'Umkehrung' im Sinne des 'contrapasso', das in Dantes 'Inferno' herrscht⁸⁵. Die verhöhnenden Mäuler werden mit dem Gegenstand ihres Hohnes gestopft, die Garanten des Symbolwertes sollen das Symbol in seiner Materialität zurücknehmen und auflösen (verdauen), sie sollen sich das Ausgrenzende einverleiben.

Die Sanktion trifft nicht nur die paar Dummköpfe, die sich die 'Kutteln' schmecken lassen, sie trifft die Form der 'Unterscheidung' als solche: die Stigmatisierung der Armut über willkürliche Symbole. Darin hat diese Novelle eine für die 'Beffa' typische didaktisch-moralische Funktion. Für die konservative, heimatliterarische Tradition ist dieser Text, trotz seiner Einfachheit deshalb kein typisches Beispiel, weil die Daheimgebliebenen im Unrecht, vor allem aber die Dummen sind.

Im nächsten Text soll wieder (wie in Beispiel 5) ein Bauer aus seinem Haus vertrieben werden. Anstelle des Juden versucht hier der

⁸⁴ Cfr. Peirce Ed. 1980. Eco fasst zusammen: «L'Indice è un segno che ha una connessione fisica con l'oggetto che indica . . . L'Icona è un segno che rimanda al suo oggetto in virtù di una somiglianza . . . Il Simbolo è infine un segno arbitrario, il cui rapporto con l'oggetto è definito da una legge» (1980a: 51). Cfr. auch Barthes, 'L'indice, le signe, l'argent' (in: 1970: 41 f).

⁸⁵ Cfr. Inf. XXXII, 124 ff. und XXXIII: 1–78. (Der Erzbischof Ruggieri sperrt den Conte Ugolino zusammen mit seinen Kindern in einen Turm und lässt sie verhungern. Zur Strafe wird ihm in der Hölle der Kopf von seinem Opfer 'aufgefressen': «Riprese il teschio misero co' denti / Che furo all'osso, come d'un can, forti» [XXXIII: 77–78].).

Teufel, die diabolische Delegation eines Elektrokonzerns den Bauern mit dem Zaubermittel des Geldes zu verführen:

Beispiel 7: Reto Caratsch, *Il commissari da la cravatta verda* (1952)

Zum Text:

Die von den ökonomischen Zentren der Schweiz ausgehende hydroelektrische Spekulation der Nachkriegszeit wird in den peripheren Bergregionen teils als Anschlussmöglichkeit an den neuen Wohlstand begrüßt, teils als aggressive wirtschaftspolitische Kolonisation abgelehnt. In Caratschs *Commissari da la cravatta verda* (1952), dessen heimatliterarische Ideologie im Satz gipfelt: «Fintaunt ch'a daro üna puraglia, daroja ün pajais grischun»⁸⁶, wird dieser Zwiespalt, unter Bezugnahme auf aktuelle Auseinandersetzungen, mehrmals thematisiert⁸⁷. In der 'Spukszene' (cfr. 1983: 157–162.) wird Padruot Arschait als Prototyp des armen, einheimischen Bauern der magischen Anziehungskraft eines 'gelben Kuverts' ausgesetzt, das ihm der Teufel, die Vertreter der Kraftwerksmafia (in Borsalino-Hüten) und ein angesehener einheimi-

⁸⁶ «Solange es einen Bauernstand geben wird, wird es ein Graubünden geben» (S. 165, cfr. Ramming 1990: 88). Zu Caratschs nostalgischen Heimat-Vorstellungen cfr. Ramming 1990: 8 f. Zur heimatliterarischen Ideologie Caratschs die folgende Aussage: «Zu jener Zeit (um 1850 C.R.) gehörte das Engadin noch den Engadinern. Heutzutage fühlt sich der Bergbewohner nicht mehr untrennbar mit seinem Boden verbunden. Eine fremde Zivilisation, die alles vermischt und nivelliert, ist im Kommen und bedroht den bündnerischen Geist» (Caratsch 1943: 28 und 34 nach Ramming 1990: 10). Zur reaktionär-heimatliterarischen 'Norm' in Caratschs *Commissari* cfr. Ramming 1990: 88–92.

⁸⁷ Cfr. z. B. *ibid.*: 148–150, wo vom Widerstand der (walserischen) Rheinwalder gegen das Stauseeprojekt Splügen (dazu Egloff 1987: 7–28) und der 'Käuflichkeit' der (romanischsprechenden) Oberhalbsteiner im Falle von Marmorera die Rede ist. Dazu der Kommissar: «Quels dal Rain sun Gualsers, e que vuol dir üna razza schlassa e resistente chi nun ho mê cediou» («Die Rheinwalder sind Walser, das bedeutet also eine bodenständige, widerstandsfähige Rasse, die nie nachgegeben hat» [S. 150]); eine Begründung, die derjenigen eines von Egloff zitierten Kraftwerkgegners, verdächtig nahe steht: eine Begründung, die «... schon im Vokabular die fatale ideologische Herkunft verrät: Das Rheinwald sei seiner walserischen Eigenart, seiner rassisch wertvollen Bewohner wegen zu erhalten» (1987: 15).

scher Kollaborateur unter die Nase halten⁸⁸. Im entscheidenden Moment hat der vom Kapital versuchte Bauer eine Vision, die ihm die Kraft zum erlösenden dreifachen 'Nein' gibt: die Vision zeigt ihm sein Vaterhaus und insbesondere – als 'mise-en-abîme' – eine alte Wiege (cfr. unten).

Die 'Spukszene' zeigt eine deutliche rhetorische Artikulation (Wiederholung, Klimax, Verzögerung). Ihr zentrales Thema (Zyklus-Kontinuität) artikuliert sich in einer Reihe von Motiven, die sich – im speziellen, von Barthes (1957) definierten Sinn – als 'Mythen' lesen lassen.

– das dreifache 'Nein':

Der Bauer Padruot Arschait ist vom 'Verführungsspek' hypnotisiert, ist ihm willen- und sprachlos ausgeliefert. In vertretener Rede beginnt der Erzähler seine pathetische 'Verabschiedung' mit der klassischen Iteration⁸⁹ des Abschiedsgrusses: «Adieu, ches'Arshait! . . .

⁸⁸ Das mit dem Teufel und den gekauften einheimischen Politikern verbündete, 'mafiose', fremde Kapital gegen den einzelnen, armen, einheimischen Bauern ist ein Topos der 'Heimatliteratur'. Cfr. Zimmermann 1975: 74–79 und Anm. 39. «Fortbestand oder Untergang des mittleren Bauerntums hängt solcher (i. e. heimatliterarischer C. R.) Interpretation zufolge letzten Endes vom bäuerlichen Ethos ab, von der Anfälligkeit oder Standhaftigkeit, die die Bauern der Macht des Geldes gegenüber beweisen» (Zimmermann 1975: 77). «In der Padruot Arschait-Szene wird dem Leser klar vor Augen geführt, was not tut: ein Sinneswandel. Das heisst, allgemein gesprochen: Rückbesinnung auf immaterielle Werte, die das eigene Handeln bestimmen sollen, und die Absage an materielle Werte. Als immaterielle Werte werden Freiheit, Unabhängigkeit und Tradition angeführt» (Ramming 1990: 89). Wie in W. Kauers, *Spätholz* (1976), wo der alte Rocco mit dem Gewehr auf die 'Frevler' wartet, will auch Caratschs Padruot Arschait den Kolonisatoren notfalls mit dem Gewehr entgegentreten: «Mo bain, a tel e tel di, cur cha gnaron a'ns chatscher our da noassa chesa, ad a mi, a ma duonna, a mieus mats e mas figlias, a quel di am chattarone sül chaunt poarta cun mieu schluppet in maun.» («Nun ja, an dem und dem Tag, wenn sie kommen werden, uns aus unserem Haus zu jagen, mich, meine Frau, meine Söhne und Töchter, an diesem Tag werden sie mich an der Hausauffahrt treffen mit meinem Gewehr in der Hand.» [168].)

⁸⁹ Cfr. den Abschied der Heiligen Margarethe: 'Pietigott, ti miu bien signun! / E pietigott, ti mia buna caldera! / Pietigott, ti mia buna panaglia! / Pietigott, ti mia buna fueinetta' (Chrest. II: 238, V. 55 ff.). Ein weiteres Beispiel ist der Abschied Lucias in Manzonis, *Promessi Sposi*, (Kp. VIII): «Addio monti, sorgenti dall'acque (. . .). Addio casa natia, (. . .) Addio casa ancora straniera . . . Addio chiesa . . .» etc.

Adieu, vegl friun . . .» («Leb wohl, Haus Arschait! . . . Leb wohl, alte Burg . . .» (S. 159), eine Iteration, deren Wirkung dadurch verstärkt wird, dass das ‘Verabschiedete’ immer dasselbe ist: ‘ches’Arschait’, in Apposition: ‘vegl friun’. Der Spannungserzeugung dient die klimaxartige dreifache Wiederholung der Frage des Kommissars (S. 160, 161, 162), der das dreifache ‘Nein’, mit dem die Spannung sich auflöst, symmetrisch entspricht. Zwischen Frage und Antwort gibt es die Verzögerung⁹⁰. Padruot unterliegt einer psychosomatisch bedingten Sprachhemmung, die sich nur mühsam löst: «Duos voutas evra il pur la buocha sainza rabaglier our ün tun. Lura balbagia’l stantusamaing . . .» («Zweimal macht der Bauer den Mund auf, ohne einen Ton herauszubringen. Dann stammelt er mühsam . . .» [S. 162]) Die Korrespondenz zwischen der dreimaligen Frage und der dreifachen negativen Antwort findet eine Parallele in der ebenfalls durch dreifache Wiederholungen gekennzeichneten ‘Verabschiedung’, die durch die negative Antwort zur affirmativen ‘Beschwörung’ wird: «Adieu, ches’Arschait! Ils infaunts da Padruot sun naschieu allò, el svesa, üna lingeda da babuns. (. . .) Adieu, vegl friun plain vusch, plain saunzas, plain ormas . . .»⁹¹ Mit seiner wiedererlangten Stimme bewahrt Padruot die ‘Stimme’, die ‘Geister’ und die ‘Seelen’⁹² des Hauses vor der Vertreibung, bewahrt seine Kinder, sich selber und die Ahnen (Zukunft, Gegenwart, Vergangenheit). Die Evokation der langen Reihe der dasselbe Haus bewohnenden Geschlechter dient – wie zu zeigen sein wird – der Aufhebung von Geschichte, von Zeitlichkeit überhaupt durch den Mythos. Im unmittel-

⁹⁰ «. . . c’est, entre la question et la réponse, tout un espace dilatoire, dont l’emblème pourrait être la ‘réticence’, cette figure rhétorique qui interrompt la phrase, la suspend et la dévie . . .» (Barthes 1970: 82). Die Verzögerung zeigt sich hier als «. . . réponse suspendue (arrêt aphasique du dévoilement)» (ibid.). Durch dieses Verfahren, das nach Barthes die Erwartung zur Bedingung der ‘Wahrheitsgründung’ macht, wird die Erzählung in die Nähe eines Initiationsritus gerückt: «Ce dessin rapproche le récit du rite initiatique (un long chemin marqué d’embarras, d’obscurité, d’arrêts, débouche tout d’un coup sur la lumière); il implique un retour à l’ordre, car l’attente est un désordre . . .» (Barthes 1970: 82).

⁹¹ «Leb wohl, Haus Arschait! Padruots Kinder sind dort geboren, er selber, eine lange Reihe von Ahnen (. . .) Leb wohl, alte Burg voller Stimme, voller Geister, voller Seelen . . .» (S. 159).

⁹² Die Antithese ‘Geld’ vs. ‘Stimme’, ‘Geister’, ‘Seelen’ wird durch das anaphorische ‘plain’ untermauert (‘vegl friun plain vusch, plain saunzas, plain ormas’), das dem ‘vollgestopften’ Umschlag (‘invaluppa stichida’) gegenübersteht.

baren Kontext finden sich weitere dreifache Wiederholungen. Zu den 'Geistern' gehört der Schritt des toten Vaters, den man nachts im Haus zu hören vermeint. «Ûn pass plaun e reguler e sgür. Ûn pass da guaita. Ûn pass d'admunitur.» («Ein langsamer und regelmässiger und sicherer Schritt. Der Schritt eines Nachtwächters. Der Schritt eines Mahners.» [S. 160]) Zu den Wiederholungen am Satzanfang (Satzanapher) tritt diejenige der drei Adjektive im Innern des ersten Satzes. Die syntaktische Struktur setzt die Schritte des Vaters in Analogie zum dreifachen Klopfen in Zaubermärchen und nimmt das dreifache 'Nein' des Sohnes vorweg. Beim Schritt des Vaters handelt es sich um ein stereotypes Symbol (für Sicherheit, Festigkeit, Kontinuität): «. . . adina cul medem pass, grond e grev e segir» («immer im selben grossen und schweren und sicheren Schritt»), so geht der Vater in Darms' *Il buentadé en la paliu* (1985/86: 15), sein Schritt ist ein «pass segir e grond e ferm e senza tema» («ein sicherer, grosser, starker und furchtloser Schritt» [S.16]), während die Frauen, aber auch andere Männer, immer jene, an denen «enzatgei jester», «irgendetwas Fremdes» (S. 15) ist, die Gruppe der «glieud senza pass», der «Leute ohne Schritt» bilden. In Caratschs Text bilden das aufgeregte Herumspringen des Landammanns: «Il landamma rupetta vi e no . . .» («Der Landammann springt hin und her» [S. 161]) und die drei (!) Tanzakte (cfr. S. 159) des tänzelnden Teufels die Antithese zum langsamen, regelmässigen, sicheren Schritt des Vaters, diesem Metronom der Kontinuität.

– der Mythos:

Schon vor der Vision des Bauern finden sich mythische Elemente, wie die folgenden, die sich um das Motiv der 'Kolonisation' gruppieren: das Feuer: «quel miserabel gust da tschendra», «dieser ekelhafte Aschegeschmack» (S. 161), den Padruot im Munde fühlt, seine «buocha arsa», «verbrannter Mund» (ibid.); die Tränen (das einzige Wasser, das den Einheimischen bleibt!) und die Kombination der beiden im Feuerwasser, dem Kirsch, als dem Ersatz, den die Kolonisatoren ihren Opfern anbieten.

In der Vision des Padruot Arschart zeigt sich die von Barthes als Kennzeichen des Mythos hervorgehobene Naturalisierung der Geschichte: «Nous sommes ici au principe même du mythe: il transforme l'histoire en nature» (1957: 215). Der Engel («Qualchosa u qualchün

batta cun elas largias, cleras», «Irgendetwas oder irgendwer schlägt mit weiten, hellen Flügeln» [S. 161]) bringt, als ‘Deus ex machina’, die alte Wiege mit der Inschrift: ‘Ann dalg Signer 1698’, eine historische Jahreszahl, die den Mythos in der von Barthes angegebenen Eigenschaft auszuschliessen scheint. Links und rechts der Jahreszahl sind eine Sonne und eine Blume (eine Tulpe) eingeschnitzt: zwei traditionelle Motive, die die Geburt im Hause Arschait in die kosmische Dimension der die Blume wachsen lassenden, die Erde ‘befruchtenden’ Sonne rücken⁹³. An der Hinterseite der Wiege ist das Hauszeichen der Familie zu lesen, «l’istess segn cha Padruot drouva aunch’uossa . . .» («. . . dasselbe Zeichen, das Padruot heute noch braucht . . .» [S. 161]). Der wechselnden ‘vordergründigen’ Jahreszahl steht das immergültige ‘hintergründige’ Zeichen des Besitzes als Garant der Kontinuität der Sippe entgegen. Diese Kontinuität wird vom Text als Bedeutung des Hauszeichens ausdrücklich hervorgehoben: «Que significha bain cha ches’e chüna appartgnaivan adüna a la schlatta Arschait . . .»⁹⁴ Als weitere Eigenschaft des Mythos bezeichnet R. Barthes seine Explizität: «Le mythe ne cache rien: sa fonction est de déformer, non de faire disparaître. Il n’y a aucune latence de concept par rapport à la forme: il n’est nullement besoin d’un inconscient pour expliquer le mythe» (1957: 207). Padruot hat den stillen Zug der Arschait-Generationen vor Augen, die Väter, die die Buben an der Hand nahmen, um sie in die Arbeit einzuführen. Das Mähen öffnet den Kreis einer mythischen Zyklik: auf die Sense (Todesattribut) und das fallende Gras folgt die Wiege mit dem Säugling, «chi bsögna lat a tamfun», «der Unmengen von Milch braucht» (S. 162). Diese Milch (die positive Antithese zum ‘Kirsch’) geht aus dem ‘Tod’ des Grases hervor, das letztlich den Jungen nährt, dessen Wiege durch Sonne und Blume in die kosmische und vegetative Zyklik eingebunden ist. «An 1698. An 1952» (S. 162) bezeichnet weniger die zeitliche Distanz dieser beiden Jahre als vielmehr ihre Äquivalenz, nicht so sehr das ‘damals und jetzt’, als das ‘damals wie jetzt’, ja das ‘damals als jetzt’ und um-

⁹³ Zum Topos der – im Romanischen männlichen – Sonne als ‘Liebhaber’, ‘Bräutigam’ der Pflanzen cfr. Cadieli Ed. 1983: 34, 38.

⁹⁴ «Das bedeutet wohl, dass Haus und Wiege seit jeher dem Geschlecht der Arschait gehört haben . . .» Alliteration und Hendiadyoin: ‘ches’e chüna’ (cfr. ‘Haus und Herd’) verdeutlichen die offensichtliche Äquivalenz von ‘Haus’ und ‘Wiege’. Zur Identifikation von Dorf und Wiege in Deplazes’ *La bargia dil tschéss* (1964) cfr. oben C.3.1.4. S. 712.

gekehrt⁹⁵. Damit wäre Barthes Bestimmung des Mythos als 'Alibi' – in räumlich-metaphorischer, wie in semiologischer Sicht⁹⁶ – bestätigt: «... l'ubiquité du signifiant dans le mythe reproduit très exactement le physique de l'alibi» (1957: 209). Zwischen den beiden Jahreszahlen wird eine Substitution möglich, was vom folgenden: «Ans dal Segner, tschientiners dal Segner», «Jahre des Herrn, Jahrhunderte des Herrn» (S. 162) durch die zeitlose Gemeinsamkeit aller Zeitangaben bestätigt wird. Es fiele nicht schwer, weitere Hinweise auf diese Aufhebung der Zeitlichkeit in der Zyklik des Mythos beizubringen. Was wie ein einfacher Anachronismus aussieht: «la sclingeda da las sadellas cha las matas portan no dal bügl», «das Klingeln der Eimer, die die Mädchen vom Brunnen herantragen» (S. 159) – 1698 oder 1952? – gehört ebenso hierher wie die jährlich wiederkehrenden Schwalben, die an den Bogen des Hausflurs nisten (cfr. S. 160) und zur Naturalisierung des Hauses Arschait beitragen.

– Mythos und Ideologie:

«... le mythe est une parole dépolitisée.» «Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n'est pas celle de l'explication, mais celle du constat...» (Barthes 1957: 230).

⁹⁵ Zu J. G. Oberkoflers Heimatroman *Der Bannwald* (1939) hält Zimmermann (1975: 147 und Anm. 113 [S. 258 f.]) fest: «In einer ausführlichen historischen Rückblende, in der der Autor die Glieder der Generationen Revue passieren lässt... soll... demonstriert werden, dass sich für die bäuerliche Sippe im Grunde seit Jahrhunderten nichts verändert hat... (...) Geissler hat darauf aufmerksam gemacht, dass gerade in der scheinbaren Historisierung vieler völkischer Romane eine mythisierende Tendenz deutlich wird: 'In der Wiederholung des Immergleichen... spiegelt sich gerade in der scheinbaren Geschichtlichkeit der Generationenkette eine ausgeklügelte Geschichtsentziehung ins Mythische, auf dessen Darstellung es eigentlich ankommt.'» Cfr. J. Nuotclà 1991: 10: «Üna generaziun daiva la crotscha dal fargun in man a tschella, ed il figl surpigliaiva il schilun da la fotsch da seis bap.»

⁹⁶ Barthes überträgt die von Hjelmslev für die Konnotation vorgeschlagene Zeichendefinition: (ERC) RC auf den Mythos (cfr. das Schema 1957: 200). Im Mythos kommt es – nach Barthes – zu einer endlosen, gegenseitigen Substitution der beiden Signifikate (C). Cfr. 1957: 208 ff.

Wenn oben (mit Barthes) davon die Rede war, dass die Verzögerungsrhetorik die Erzählung in die Nähe einer Initiation rückt, muss jetzt noch gefragt werden, worin diese Initiation besteht, zu welchen Werten der den falschen Versuchungen widerstehende Bauer schliesslich findet. Die Voraussetzung der Initiation wie der Erzählung ist ein 'Mangel', eine 'Unruhe', die überwunden und endgültig beseitigt werden soll. Bei Padruot Arschait sind es die Schulden, die diesen Mangel ausmachen, insbesondere die 500 Franken Hypothekarzinsen, die er nur mit Mühe zusammenbringt: «Ah cu cha'la stess bainet, la brajeda dals Arschait, scha quel melspiert dals tschinchtschient francs pudess gnir cuppo!» (S. 156)⁹⁷. Da Padruot Arschait das Büro des 'commissari' nicht nur beruhigt, sondern übermütig-ausgelassen verlässt, hat ihm der kathartische Spuk offensichtlich auch zu einer erlösenden Neueinschätzung seiner ökonomischen Lage verholfen. Darin zeigt sich die idealistische, nicht selten patriarchalisch-autoritäre heimatliterarische Ideologie dieses Textes. Die armen Bauern brauchen ihre Schulden gar nicht loszuwerden, sie brauchen das Unbezahlte nur gegen das Unbezahlbare, die 'Heimat', abzuwägen, um zu begreifen, welchen Reichtum ihre Armut eigentlich bedeutet. Das Angebot des Reichtums kommt von Seiten des Teufels: «Il filo stigl as sgoba vers il pur e'l sfufigna aint per l'uraglia: 'Pü üngüns dbits, üngüna straschinanda cun ipotecas, ...'» (158)⁹⁸. Nach dem ersten 'Na', zu dem ihm die Vision der Wiege verhilft, bedenkt Padruot: «Dimena la melprusa mezmür-mezutschè chi ho nom tschinchtschient cuntinuarò a svulazzer. Ma in nom da Dieu, fin uossa nun ho que mazzo. In quist muond daja roba pü bas-chizuossa cu be üna grischetta mezmür-mezutschè» (S. 162)⁹⁹. An dieser Stelle zeigt sich, dass Caratschs bissige, von anarchistischem Trotz angehauchte Satire gegen Spekulation und Kolonisierung von der bevorzugen Erwartung ausgeht, die Bauern sollen für den Heimatmythos den Preis der Armut bezahlen.

⁹⁷ «Ach, wie ginge es ihr gut, der kleinen Arschait-Gesellschaft, wenn dieser böse Geist der fünfhundert Franken zur Strecke gebracht werden könnte.»

⁹⁸ «Der Feingesponnene bückt sich zum Bauer hinunter und flüstert ihm ins Ohr: 'Keine Schulden mehr, kein Sich-Abrackern mit Hypotheken mehr ...'»

⁹⁹ «So wird also die unheimliche Fledermaus, die Fünfhundert heisst, weiterhin flattern. In Gottes Namen halt, bisher hat das noch keinen umgebracht. Auf der Welt gibt's widrigere Dinge als eine blosse gräuliche Fledermaus.»

Die oben (Beispiel 4, cfr. Anm. 59) angesprochene Diskrepanz zwischen innovativer formaler Artikulation des Textes und der konservativ-reaktionären Ausprägung seiner thematisch-ideologischen Ebene tritt hier noch weit deutlicher hervor. Caratschs literarischer Sprachgebrauch gilt – zu Recht – als einer der innovativsten¹⁰⁰ der neueren bündnerromanischen Prosa, und auch im Bereich der narrativen Struktur ist der *Commissari* mit seinen ‘Horizonteinbrüchen’¹⁰¹ ein durchaus unkonventioneller Text. An ihm liesse sich die ganze Komplexität und Problematik einer kontrastiven Bestimmung von ‘Heimatliteratur’ und ‘Moderne’ exemplifizieren. Rossbachers grundsätzlich auch für romanische Texte zutreffende Feststellung, wonach «der Heimatroman seine traditionellen Erzählformen des 19. Jahrhunderts durch seine Geschichte hindurch konserviert» (1975: 214), gilt für diesen Text nicht.

Zu den auffälligsten Zügen bündnerromanischer Prosa gehört die offensichtliche Funktionalisierung des narrativen Diskurses als ‘Ideologieträger’ (cfr. Rossbacher 1975: 217). Die fehlende Autonomie des Sprachlich-Ästhetischen, die oben (C.4.1. S. 841) als Indiz von ‘Modernität’ referiert wurde, wird damit zu einem der Kennzeichen des ‘Heimatliterarischen’.

Die Reihung von Belegen für heimatliterarische-bauernepische Motive und Themen, die sich beliebig fortführen liesse, muss hier abgebrochen werden. In ihrer Ausrichtung auf eine Katalogisierung inhaltlicher ‘Schemen’ muss sich diese Reihung von Beispielen den Vorwurf gefallen lassen, Ähnliches aus verschiedenen Texten zusammenzustellen¹⁰².

¹⁰⁰ Bezzola spricht von «... novited e valur unica da la prosa da Caratsch per la literatura rumauntscha...» (1979: 500) und bezeichnet den *Commissari* als Text «... i'l quèl la verva verbela festagia nouvs triumfs – e cò resta el ün vair Rabelais rumauntsch, chi sbuorfla d'invenziun da nouvs plets e nouvas fuormas chi renova il spiert da la veglia lingua dal 16avel tschientiner cun expressiuns our da dialects locals u cun inserziun da möds da dir inüsites cha'l lectur inclegia tres il context e chi daun üna nouva culur a la proposiziun ed al raquint» (1979: 504). Von «stupendas variaziuns originelas» in Caratschs literarischem Sprachgebrauch spricht Klainguti (Einführung zum *Commissari* 1983: 122), von «putercaratschin cun schurmas da viervs mâ vis e mâ dudits» spricht Gaudenz (1991: 5).

¹⁰¹ Die Spukszene ist eine Metalepse (cfr. Genette 1983: 58, oben A.2.3.4.): die vom Kommissar ‘beschworenen’ Figuren dringen von der metadiegetischen Ebene in die diegetische ein.

¹⁰² «Strappare singoli elementi da un sistema e metterli in correlazione, al di fuori del sistema, con la serie simile, analoga di altri sistemi, è un errore» (Tynjanov 1929; in: Todorov 1968: 131).

Dies ist deshalb problematisch, weil es ein falsches Determinationsverhältnis suggeriert: Texte werden nicht von ihren Motiven und Themen determiniert; es werden umgekehrt literarische Funktion und ästhetische Wertigkeit dieser Motive und Themen vom Textzusammenhang und damit von der Ganzheit des einzelnen Textes bestimmt. Der Versuch, diesen Zusammenhängen – wenn auch mit Abstrichen – Rechnung zu tragen, ist für die Heterogenität der Diskursansätze in den Beispielen (1–7) verantwortlich. Von der Komplexität der einzelnen Texte absehend, lassen sich für eine inhaltsbezogene Typologie relevante Verfahren und Strukturen ausmachen: die Substantialisierung von Metaphern (Blut, Erde, Pflanzen) und ihr Zusammenwirken zu ‘Figuren des Mythos’ – die Einordnung von Gesellschaft und Geschichte in eine ewige, natürliche Zyklik, die Mythisierung des Bauern als Garanten der Kontinuität – die Stereotypie der Wertungen: die alte, einheimische Authentizität gegen das Neue und Fremde, das trügerisch und gewalttätig die Kontinuität des Eigenen bedroht – die daraus generierbaren konservativen oder liberalen Varianten der Auswanderungs-Heimkehr-Fabel. Für sich sind diese Züge zur Charakterisierung von Texten nicht relevant; entscheidend ist ihr Zusammenhang zu den Formen sprachlicher und literarischer Artikulation. Dieser Zusammenhang ist häufig, aber eben nicht immer, ein stereotyper.

