

Der Dichter als Prediger - "besprochene Welt" und "erzählte Welt" in der Prosadichtung von Aluis Arpagaus

Autor(en): **Walther, Lucia / Arpagaus, Aluis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Annalas da la Societad Retorumantscha**

Band (Jahr): **106 (1993)**

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-235848>

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.

Der Dichter als Prediger – «besprochene Welt» und «erzählte Welt» in der Prosadichtung von Aluis Arpagaus

Lucia Walther

Die bündnerromanische Literatur ist es nicht allein, doch auch sie ist es – oder wäre es höflicher zu sagen: doch sie ist es auch? – nämlich eine «litteratura da magisters e ravarendas».¹ Es lässt sich rein statistisch nachweisen, dass der Lehrerstand, gefolgt vom geistlichen Stand, den grössten Anteil der bündnerromanischen Dichterinnen und Dichter stellt. Aber nur daran kann, was wir als eine Art Ausgangshypothese behelfsmässig den «Hang zum Predigen» nennen wollen, nicht liegen. Viele der schriftstellerisch Tätigen romanisch Bündens sind in der Spracherhaltungsbewegung aktiv. Sie fühlen sich verpflichtet, Altes (das ist Kultur und Sprache) zu bewahren, nach Peider Lansel gar «nö be da mantgnair, mo d'creschantar». Und weiter heisst es im Gedicht *Il vegl chalamer*, das als dichterisches Vermächtnis gelesen werden kann:

«Il poet nun as dess mâ stanglantar
da tgnair d'vant ögls a l'inviduoss preschaint
il spejel da plü bod, mo sa mischiun
cun quai nun es amo lönych brich glivrada.»²

Was noch diese «Mission» beinhaltet, interessiert hier weniger als die Tatsache, dass der Dichter eine «Mission» zu haben glaubt. Und nicht nur Peider Lansel glaubt das. Im Nachruf auf Jon Semadeni – um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen – wird der pädagogische Auftrag ausdrücklich vom Schriftstellerkollegen Jacques Guidon gewürdigt. «El ha gnü il bsögn da die [sic!] a seis pövel quai ch'el, davo lunga ponderaziun, vaiva chattà chi fuoss da bön per el.»³ Und Artur Caflisch greift gar zurück auf Natur und auf Gott, so dass er erklärt: «In quist mumaint gescha il fat cha ils prüms predgeders eiran poets e cha'ls poets sun predgeders.»⁴ Ganz so buchstäblich im oben formulierten Sinne dürfte er das kaum gemeint haben. Ein Konglomerat von poeta-vates- und poeta-doctus-Tradition mag da zusammen- oder hinkommen, ihm nachzugehen und es zu entwirren, ist an dieser Stelle nicht möglich. Bleiben wir aber beim «Dichter als Prediger», so sind

uns Merkmale in der bündnerromanischen Literatur, die auf durchaus gutgemeinte, aber nicht immer gutgemachte Belehrung zurückzuführen sind, bekannt. Unter den Predigtgattungen scheinen viele Schreibende vornehmlich der Homilie zuzuneigen, nur dass sie statt einer der Predigt zugrundegelegten Bibelstelle dem Leser etwa die im Text verwendete Symbolik oder Metaphorik Satz für Satz, wenn nicht Wort für Wort, auslegen. Irgendwie – warum eigentlich? – trauen sie entweder dem Leser oder der Kraft der durch dichterische Mittel geschaffenen Semantik nicht. In seiner Novelle *Crappa-grossa* hat Gian Fontana den der Geschichte «verliehenen Sinn» durch die Strukturierung des Geschehens auf der narrativen Achse genügend deutlich gemacht, trotzdem kommentiert er zusätzlich noch. Sogar literaturvergleichend lässt sich das Phänomen belegen. Für das Gedicht *Juli* von Theodor Storm benötigt Flurin Darms in seiner surselvischen Bearbeitung nicht nur eine (wahrscheinlich klima- und daher vegetationsbedingte) Zeitverschiebung zu *Uost*, sondern doppelt so viele Zeilen.⁵ Kurz und gut: die Auffassung, dass der Glanz der Kunst in ihrer Ueberflüssigkeit, in ihrer Nutzlosigkeit begründet sei, scheint (oder schien?) in romanisch Bünden – aus Gründen übrigens, die man verstehen kann – nicht besonderes beliebt zu sein. In dieser Hinsicht befindet (bzw. befand) man sich denn auch in bester Gesellschaft mit der Literatur der übrigen Schweiz, von der Emil Ermatinger schreibt, man habe «für die l’art pour l’art-Dichtung niemals Sinn gehabt.»⁶ Man habe immer nur gedichtet, «wenn man etwas zu sagen hat und die Bedrängnis in sich fühlt, dieses Etwas den Heimatgenossen zu verkündigen und damit auf sie einzuwirken».⁷

Der «Gestus des Verkündigens und Einwirkens» wird in manchen Texten greifbar, nicht nur wo es sich um Erzählerkommentare in Form von Erläuterungen, Reflexionen, Sentenzen handelt, sondern auch dort, wo beispielsweise der Leser per Figurendialog Belehrungen erhält, was mitunter etwas forciert wirken kann, wenn der Leser merkt, dass das Gespräch nur seinetwegen geführt wird. Die Personen der Geschichte geraten dann in die Lage, sich Dinge im Stil «Dein, wie du weisst, verstorbener Vater...» – so hat sich Marcel Reich-Ranicki einmal ausgedrückt⁸ – mitteilen zu müssen. Auch den Erzählungen von Aluis Arpagaus haftet in dieser Beziehung etwas Belehrendes an. Herausgegriffen sei der mit *Plaun-sut* überschriebene Text.⁹ Zwei ledige Brüder, Murezi und Mattiu, machen sich daran, eine Eiche zu fällen. Der Arbeitsvorgang des Baumfällens wird (dem damit nicht vertrauten

Leser) ausführlichst beschrieben, zusätzlich erteilt Murezi seinem Bruder (bzw. wiederum dem Leser) «Botanikunterricht». «Mo da contas sorts ruvers dat ei insumma?» will Mattiu wissen,¹⁰ worauf ihm Murezi bereitwillig alles über diesen Baum erklärt: über die Arten, über die Beschaffenheit des Holzes, über dessen Verwendung, über die Früchte, den Eichelkaffe usw. Mattiu stellt allerlei Fragen und bricht schliesslich in die Bewunderung aus: «Tgei che ti tut sas!»¹¹ Alles nicht sehr wahrscheinlich, wenn man bedenkt, dass die beiden Brüder zusammen leben und wohl über denselben Erfahrungshorizont verfügen. Diese Einwände sollen nun keineswegs den Eindruck erwecken, die Geschichte sei «schlecht» erzählt oder langweilig. Im Gegenteil: Arpagaus versteht es, Spannung zu erzeugen und aufrechtzuerhalten. Rein inhaltlich möchte man erfahren, was es mit dem Geräusch («sinzur») und dem «Saft» in der Eiche auf sich hat. Die Spannung wird ausserdem dadurch hervorgerufen, dass man sich als Leser persönlich angesprochen und zum Mitmachen aufgefordert fühlt. Dass die Eiche gefällt werden soll, wird angekündigt, indem die Brüder auf Plaun-sut erscheinen «cun uafens d'ual: cun resgia e cugnadas! Tgisà pertgei – ?»¹² Die rhetorische Frage ist ein beliebtes und äusserst häufig eingesetztes Stilmittel dieses Autors.

Ein weiteres Signal für den «Gestus des Besprechens» in Arpagaus' Texten mag auf den ersten Blick übersehen werden. Betrachtet man aber seine Vorliebe für bestimmte Zeitformen etwas genauer und fragt man sich nach dem Grund für das Gefühl, die Erzählerfigur stehe ständig am Rednerpult, auch wenn sie vorgibt, eine Geschichte zu erzählen, so muss man spätestens seit Harald Weinrichs *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*¹³ einen Zusammenhang vermuten. Die Tempus-Theorie von Harald Weinrich misst den Tempora Bedeutung bei nicht als Indikatoren für aussertextliche Zeit, sondern als Träger von anderen, textinternen Informationen. Demnach werden *Sprechhaltung* (besprochene Welt – erzählte Welt), *Sprechperspektive* (Textzeit und Aktzeit; in anderer Terminologie etwa Erzählzeit und erzählte Zeit) und *Reliefgebung* (Vordergrund-Hintergrund-Relation) durch den Gebrauch verschiedener Tempora signalisiert. Hier soll uns lediglich die Sprechhaltung beschäftigen.

Schon Käte Hamburger¹⁴ habe (gleichzeitig mit, jedoch unabhängig von Roland Barthes) erkannt, dass das «Präteritum der deutschen Sprache in der erzählenden Literatur (...) etwas anderes leistet als in alltäglicher Rede».¹⁵ Und Thomas Mann habe im «Vorsatz» zum *Zauberberg*

das Imperfekt (= Präteritum) «die Zeitform der ‘tiefsten Vergangenheit’, angemessen einer Geschichte, die ‘lange her’ ist», genannt.¹⁶ So lange her sei nun aber die Geschichte gar nicht (Handlung: 1907 – 1914; Erscheinen des Romans: 1924), so dass die «tiefe» Vergangenheit «keine zeitliche Distanz, sondern eine andere Qualität des Weltverständnisses» darstelle.¹⁷ Schliesslich verweist Weinrich auf Zukunftsromane, die gleichfalls im Präteritum erzählt würden, während wir hingegen den Inhalt eines erzählenden Textes (sei es ein historischer Roman, ein Zukunftsroman, ein Märchen usw.) immer im Präsens resümierten.¹⁸ Das Präteritum wird verstanden nicht als Tempus der Vergangenheit, sondern als Tempus der Fiktion, und aufgrund von Distributionsanalysen kristallisieren sich zwei Tempusgruppen heraus, welche (stellvertretend für die indogermanischen Sprachen)¹⁹ für das Deutsche und Französische wie folgt angegeben sind:²⁰

Tempusgruppe 1:

Dt.: Präsens, Perfekt, Futur I und II

Frz.: présent, passé composé, futur

Tempusgruppe 2:

Dt.: Präteritum (Imperfekt), Plusquamperfekt, Konditional I und II

Frz.: imparfait, passé simple, plus-que-parfait, passé antérieur, conditionnel

Gruppe 1 umfasst die «besprechenden», Gruppe 2 die «erzählenden» Tempora. Das erklärt, weshalb im Imperfekt erzählt, das Erzählte jedoch im Präsens resümiert wird, denn wer resümiert, bespricht.

Arpagaus' Texte (soweit publiziert) sind vornehmlich in den Tempora der besprochenen Welt verfasst, äusserst selten bedient er sich der Tempusgruppe 2, das um Erinnerungen (im Sinne von «tempi passati», die nun endgültig vorbei sind; z. B. I, 153 ff.) oder eine «Geschichte in der Geschichte» (vgl. die unten zitierten Textbeispiele) wiederzugeben, wobei er ein Imperfekt nie über längere Strecken hinweg durchzuhalten vermag, sondern immer bald wieder ins Perfekt oder Präsens zurückfällt. Inwieweit die Vorstellung einer «Abweichungspoetik» (anders als in der Alltagssprache reden = poetische Rede) oder eine «Schulpoetik», wonach die Schüler lernen, «lebendige» Aufsätze müssten im Präsens verfasst werden, dafür (mit)verantwortlich sind, dass einer über hunderte von Seiten hinweg seine Geschichten im Präsens und Perfekt schreibt, kann nicht entschieden werden. Diesen Stil (es

kann sich auch nicht, da durchwegs angewandt, immer um ein sogenanntes historisches Präsens bzw. Perfekt handeln) könnte jedoch nicht, schon gar nicht mit dieser Standhaftigkeit durchhalten, wer die Welt erzählt statt bespricht. (Man probiere einmal aus, was sich ändert, wenn man einen Passus ins Imperfekt setzt!)

Da die Vorliebe für eine Tempusgruppe nicht anhand kleiner Textsegmente zu erkennen ist, in kleinen Segmenten sogar, etwa bedingt durch Vorzeitigkeit des angesprochen Sachverhalts, einmal die «falsche» Zeitform stehen kann (z. B. «Havevan quels era gia mediu (...）」, nämlich bevor sie es hier taten), seien zwei etwas längere Zitate gestattet, wobei zur Erleichterung der Analyse die entsprechenden Verben gekennzeichnet sind. Kursiv gesetzt sind Präsens und Perfekt, fett gedruckt sind Imperfekt und Plusquamperfekt. Futur und Konditional bleiben unberücksichtigt. In beiden Beispielen handelt es sich um die Wiedergabe einer «Geschichte in der Geschichte». Im mit *Buglieuls* überschriebenen Text erzählt die Mutter auf dem Feld ihren Mädchen, damit ihnen die Arbeit leichter von der Hand geht, die Geschichte vom lieben Gott, der seine Engel in vier Gruppen auf die Erde schickt. Das höchste Wohlgefallen des Herrn erregen jene Engel, die den Bergbauern beim Kornschneiden und Sammeln der Aehren geholfen haben. Sie werden den Thron Gottes bewachen dürfen. In *La regina sil suitg* erzählt ein alter blinder Mann den Kindern die Geschichte von der Bienenkönigin Isabella, welche, um Krieg zu vermeiden, mit ihrem Volk freiwillig das «Schloss» der Bienenkönigin Beatrix wieder räumt und sich auf einem Holunderbaum niederlässt.

Beispiel 1:²¹

«Gnanc tgisa, che Niessegner *ha* lu era *ditgau* dils aunghels ch'*ein sgulai* viagiu encunter la patria da pezzas, pia da quels ch'*ein setschentai* denter ils cuolms da nossa Surselva. Ilsezs *ein* igl *emprem fruntai* neuagiu sin in glatscher. Da leu *ein* els lu *sgulai* vi sils bauns da pastg denter ina preit-crap, nua ch'els *ein sefermai*, ina buna misura. Gie, leu *ein* els *secussegliai* sin tgei vart ir; sch'els dueigien vargar engiuviars, nua che **giavinava** la planira, ni sch'els dueigien far il proxim retegn zanua giuaden en ina dallas tontas vals. E sco sche Niessegner, lur suprem Parsura, havess lu detg: 'Ual giudapeis!', *ein* ils aunghels amiez la preit-crap puspei *semess* sin viadi, targend lur rudials pli e pli bass, entochen ch'els *han contonschiu* ina spunda, la collina d'in vitget.

Ed ils emprems, culs quals ils aunghels **s'entupavan** lura leu, **fuvan** ils purs, ils patruns dils praus ed èrs entuorn els. Quels **eran** ual **fitschentai** cul meder, gie, **terravan** manugl sper manugl cun farclas beinbattidas. Vesend ils aunghels, co ils purs e las medunzas **stuevan seduvrar** per dumignar lur buccadas, avon ch'il temporal detti lu culs flugials, **sepurschevan** era els dad esser gideivels. Igl emprem negin, ni ils umens ni las medunzas, ch'**ughegiavan** da dar vi la farcla allas manuttas da quellas staturas aschi lingieras e splendurontas. Denton spuentond quellas vonzeivi tonaton la retenientscha venerabla dils purs cun lur repetiu tonscher maun encunter las spigias, **tschaffavan** ei, igl emprem las medunzas, lu tuttina la curascha da rispunder: 'Bugen, bugen!'. Sil dai **sesluetavan** ils aunghels sinquei denter ils manugls e l'armada da spigias aunc sidretg e **devan** l'emprema frida cullas farclas, pridas si da plaun. E las brauncas che quels lu **prendevan** - !»

«**Havevan** quels era gia **mediu** sin parvis?» *smarveglia* la vuschetta da Tonia.

«Ualvess», *rispunda* mumma Mengia. «Leu ni *aran* ni *semnan* ins e *viva* tonaton, sco ils utschals tscheugiu sin tiara, sco las lodolas e lurscheinas!»

Mengia (...) *cuntinuescha*:

«Ed ils aunghels *han* lu buca mo *gidau* a meder. Na, era *ligiau han* els, monas e monas, cun inschign admirabel. Gie, els **fagevan** en il nuv cun ina solia suletta menada, in che **teneva** sco il ligiom da tortas-salisch. Ed aunc buca avunda: na, schizun a far carga *han* els *gidau*, nua ch'ils ponns graun **fuvan** memia grevs e nua che pugns da strenscher las tretschas **muncavan**.»

«Mo *han* els lu buca *scarpau* las mongias, vid ils dents dil pursé?» *damonda* Tina.

Mumma Mengia *sto* puspei *rir* dalla damonda affonila, in pulit mument. Lura *stila* ella puspei per il fil tschuncanaus dallas marveglias da sia Tina:

«Gie, e patertgei! stadas las monas e las medunzas lu naven, *han* ils aungels aunc adina nuota *fatg* ventschidas: na, lura *han* els *entschiet* ad encurir si spigias!»

Beispiel 2:²²

Glieci *seretegn* in batterdegl, sco sch'el vuless puspei trer suenter empau fil da sia maseina.

«E visetas sco en auters castials e palazs da noblezia **deva** ei leu gnanc ina d'in Daniev a tschel. Na, ins vess gnanc schau entrar enzatgi, e sch'ei fuss era stau contessas e baruns plein puorpra e pèdras custeivlas. Pli da lur persei che la regina – ella **senumnava** Beatrix – e ses curtisans **savevan star** e pli leds e ventireivels ch'els **fuvan**. – Mo in di tut nunspitgadamein, ual avon ch'ils curtisans entscheivien puspei ad emplenir lur arcuns, havess ei prest dau uiara. Ins havess propi bunamein entschiet a trer ils stilets leu ella sala gronda dil casti.»

Quella nova *ha fatg* ch'ils egls dils affons avon la bucca-fuorn *ein vegni* aunc pli gross; ton **eran** els **surpri** da tema e panzieri per la regina.

«Levond ils curtisans ina damaun, ual per colonda fenadur, *tscharnan* els enzagtei maisudiu. Sper els, dretg e seniester, els zulers ed ellas encarnas, ellas salas ed ellas stivas pintgas, dapertutanavon *buglia* ei da curtisans jasters.»

«Ch'els *han pudiu* neuaden!» *sa* Baseli buca *capir*.

«Era ils curtisans sedestadai *han mirau* lu tut ual aschia. Buca in'idea danunder che quels *ein vegni*, tons ed aschi surura! Immediat *ha* la regina lu *fatg clamar* las guardias allas finiastras tier ella per far in'uatga. Denton tuttas, tuts ils curtisans ch'**havevan pertgirau** leu l'entira notg las entradas, *han repetiu* il medem sut engirament: ch'els hagien, aschi segir e franc, schau seschlutar neuaden gnanc in soli! La regina *ha* sinquei scochemai *detg*: 'Lu, sche tuts mes curtisans *din* la verdad, lu *setracta* ei da striegn.'»

«Striegn! striegn! sco enta Seglias!» *scutina* in davostier.

«E strusch *ha* la regina *giu detg* quels plaids ch'in da ses curtisans, in currier, *segliu* neuaden spel tron cun la nova: 'Tgei caussas! Buca mo curtisans jasters *ein sefuritgai* atrals tetgals e la miraglia dil casti, na, era ina regina!'

'Tgei che ti *dis!*' (...)»

Ob im ersten Viertel des ersten Zitats ein Einfluss des Schweizerdeutschen auf die Wahl der Zeitformen geltend gemacht werden kann, muss linguistischen Untersuchungen überlassen bleiben, unbeantwortet bliebe dann allerdings die Frage, warum Mutter Mengia plötzlich unter Hochdeutscheinfluss geriete und im «Tempus der Fiktion» fortfährt, bis sie zum ersten Mal unterbrochen und die Erzählung als Dialog fortgesetzt wird. Thomas Manns Äusserung über die «tiefste Vergangenheit», die nicht zeitlich verstanden sein soll, muss nun nochmals aufgegriffen werden, denn in «tiefster Vergangenheit» im Sinne einer ganz anderen

Welt als der alltäglichen spielt – sollte man meinen – das Märchengeschehen. Der Uebergang von einer Welt zur andern wird in der Regel durch eine Formel signalisiert: mittels des Imperfekts («Es war einmal...»; «C'era una volta...» usw.) begeben wir uns in die erzählte Welt, mittels des Präsens oder Perfekts («Und wenn sie nicht gestorben sind, ...»; «Wer's nicht glaubt, zahlt einen Taler» usw.) kehren wir, die erzählte Welt besprechend, in unsere Welt zurück.²³ Nun liegen zwei Textbeispiele vor, in denen eine fiktive Erzählerfigur ein Märchen erzählt, und es kann bei dieser «Gattung» die Haltung des Erzählens und Besprechens noch an weiteren Merkmalen als am Vorherrschen der betreffenden Tempusgruppe sehr schön gezeigt werden. Als erstes wird befremden, dass die Zuhörer den Märchenerzähler immer wieder unterbrechen. Wer schon Kindern Märchen erzählt hat, dürfte das nicht allzuoft erlebt haben, normalerweise folgen schweigende Zuhörer dem Erzähler in die Wunderwelt. Die heftigen Reaktionen in den vorgestellten Texten werden durch die Haltung des Erzählers (Sprechhaltung) hervorgerufen. «Der Sprecher gibt nämlich durch die Verwendung besprechender Tempora zu erkennen, dass er beim Hörer für den laufenden Text eine Rezeption in der Haltung der *Gespanntheit* für angebracht hält.»²⁴ Die erzählenden Tempora hingegen signalisieren, «dass der in Frage stehende Text im Modus der *Entspanntheit* aufgenommen werden kann.»²⁵ Im ersten Fall ist die Sprechhaltung engagiert, der Hörer soll reagieren, «die Rede ist ein Stück Handlung»²⁶, während die erzählende Sprechhaltung nicht auf direkte Wirkung zielt. Das «Engagement» der Erzählerfigur in Arpagaus' Texten ist pädagogischer Art, und diese Figur ist selbst von der Herrlichkeit der von ihr wiedergegebenen Ereignisse so betroffen, dass sie Betroffenheit auch beim Hörer hervorzurufen trachtet. In *Il fuorn da cristaglia*²⁷ fällt eine Ich-Erzählerfigur, die einen Traum berichtet, vor Staunen über das ihr Zustossende fast aus dem Bett. Sie kann nicht genug hervorheben, wie geheimnisvoll und eigentlich unreal alles ist. So wird aus dem Erzählen ein Dialog, d. h. ein Besprechen. Die Zuhörer befinden sich nicht entspannt in einer andern Welt, sondern stellen ständig Bezüge her zu ihrer Alltagswelt, und die Wunderdinge mit dem Gewohnten vergleichend, kommen sie der Aufforderung der Erzählerfigur zum Staunen nach. «Der wirkliche Märchenheld wird durch Wunder und Zauber nicht zum Erstaunen gebracht, er nimmt sie entgegen, als ob sie selbstverständlich wären.» Das meint der Märchenforscher Max Lüthi.²⁸ Ebenso wenig wird sich ein Träumender während des Träumens die

ganze Zeit wundern. Und als ebenso selbstverständlich nimmt der gespannte Zuhörer Wunder und Zauber hin. Wer aber bespricht, will auf seine Zuhörer Einfluss nehmen, weshalb Mutter Mengia an der völlig unsinnigen «Kinderfrage», ob die Engel sich nicht die Ärmel zerrissen, offenbar Freude hat. Daraufhin kann sie – eine häufig verwendete Metapher bei Arpagaus – wieder «Faden vom Knäuel abwickeln». Dieser Faden wird während des «dialogischen Erzählens» genau nach (erzieherischem) Bedarf erst gesponnen – eine «Verfertigung der Geschichte beim Reden» also.

Interessant ist, dass bei diesem Autor der Gestus des Belehrens und Besprechens sich nicht auf die Rahmenhandlung beschränkt, sondern dass auch die fiktiven Erzählerfiguren immer wieder in diesen Gestus verfallen, dass sie ob bewusst oder (wahrscheinlich) unbewusst die Konterfeis ihres Schöpfers sind. In den zitierten Beispielen sind drei Ebenen ineinander verschachtelt: Rede des Erzählers der Rahmen- erzählung, Rede und Gegenrede zwischen Erzähler und Zuhörer der Binnenerzählung und Dialog der Figuren der Binnenerzählung. «Tgei che ti dis!», der Ausruf der Königin am Schluss des zweiten Zitats, könnte jeder der «Redner» dieser drei Ebenen gesagt haben, es reden alle gleich.

Setzt man dieses pädagogische Engagement, dieses Bedürfnis zu belehren, zu überzeugen, die Bereitschaft zum Dialog in Beziehung zur Lebenswelt, bedenkt man also, dass Arpagaus für die Schublade geschrieben hat, muss das einen traurig stimmen. Gekränkt über eine Kritik an einer frühen Publikation, beschloss Arpagaus, nichts mehr zu veröffentlichen.²⁹ Das hiess nicht, nichts mehr zu schreiben. 49 Ordner, «en tut passa 6000 paginas d'in tiposcret schuber» soll der literarische Nachlass umfasst haben.³⁰ Man stelle sich das vor! Im Leben – wenn man es um der Antithese willen so formulieren darf – mit niemandem «gesprochen», in den Texten, den Geschichten, Märchen, Träumen (fast) nichts als das. Es kann daher nicht erstaunen, dass der Nachlass geordnet und in sauberer Maschinenschrift vorgefunden wurde. Es war nie die Absicht dieses Autors, ein «Selbstgespräch» zu führen, und es war offenbar immer seine Hoffnung gewesen, dass es dabei nicht bleiben würde.

Anmerkungen

- 1 Bardill, Linard: in: Chardun 17/1, Oktober 1987.
- 2 Linsel 1966, 10.
- 3 Annalas da la Società Retorumantscha 94, 1981, 219.
- 4 Caflisch 1968, 94.
- 5 Darms 1986, [III], 26, nach Theodor Storm, *Juli*:
Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
seine Aehren senkt das Korn,
rote Beere schwillt am Dorn,
schwer von Segen ist die Flur -
junge Frau, was sinnst du nur?
- 6 Ermatinger 1933, 22.
- 7 Ebd., 23.
- 8 In: *Literatur der kleinen Schritte. Deutsche Schriftsteller heute*. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1971, 141. (1. Aufl. München 1967.)
- 9 Arpagaus 1983, I, 173 - 202. Zitiert wird auch im folgenden nach der vierbändigen Werkausgabe, herausgegeben von Pieder Cavigelli, 1983.
- 10 Arpagaus, ebd., 184.
- 11 Ebd., 185.
- 12 Ebd., 179.
- 13 Das Werk ist 1964 erschienen. Zitiert wird im folgenden nach der vierten Auflage von 1985.
- 14 *Das epische Präteritum*. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27, 1953, 329 - 357. Vgl. ferner Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1957, 2. Aufl. 1968.
- 15 Weinrich 1985, 26.
- 16 Ebd., 24.
- 17 Ebd.
- 18 Ebd., 42 ff.
- 19 Geltungsbereich der Tempus-Theorie vgl. insb. 288ff.
- 20 Ebd., 18, 57.
- 21 Arpagaus 1983, I, 139 - 141.
- 22 Arpagaus 1983, III, 35 - 36.
- 23 Weinrich 1985, 48 f.
- 24 Ebd., 33; Hervorh. durch den Autor.
- 25 Ebd.; Hervorh. durch den Autor.
- 26 Ebd., 36.
- 27 Arpagaus 1983, III, 9 - 22.
- 28 Lüthi 1973, 29.
- 29 Vgl. dazu Cavigelli, in: Arpagaus 1983, IV, 233 - 237.
- 30 Cavigelli, in: Arpagaus 1983, I, 12.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- ARPAGAUS, ALUIS: *Ovras* [4 toms], ed. da Pieder Cavigelli, Mustér, Desertina, 1983.
- CAFLISCH, ARTUR: *Mia Musa II*, Samedan, Stamparia engiadinaisa, 1968.
- DARMS, FLURIN: *Ovras* [3 toms], Cuera, Renania, 1985/86.
- LANSEL, PEIDER: *Ouvras*, tom 1, chüradas dad Andri Peer, s. l., Uniun dals Grischs e Lia Rumantscha, 1966.

Sekundärliteratur:

- ERMATINGER, EMIL: *Dichtung und Geistesleben in der deutschen Schweiz*, München, Beck, 1933.
- LÜTHI, MAX: *Es war einmal... Vom Wesen des Volksmärchens*, 4., durchgesehene Auflage, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.
- WEINRICH, HARALD: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, vierte Auflage, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, Kohlhammer, 1985.

