

uH'3655
Quarto

26 | 2008 Rivista dell'Archivio
svizzero di letteratura



**Bregaglia
Bergell**

Quarto

26 | 2008

Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs
Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura
Revista da l'Archiv svizzer da litteratura
Revue des Archives littéraires suisses

Quarto

26 | 2008

Bregaglia Bergell

Zur literarischen Topografie
eines Tals



Éditions Slatkine

Historische Ansichten des Bergells

- 15 Annetta Ganzoni
Bündner Wirren literarisch: Vom Schauspiel über den historischen Roman zum Film. Variationen eines historischen Konfliktes
- 25 Reto Furter
Der Blick der Geografen: Topografie im Bergell, 16. bis 19. Jahrhundert
- 35 Roberta Deambrosi
Una valle in scena: *La Stria* di Giovanni Andrea Maurizio
- 40 Ernst Scheidegger
Das Bergell – Ein Bildteil

Jenatsch-Bearbeitungen in Geschichte und Gegenwart

- 61 Reto Hännly
Von der Unmöglichkeit, den Jürg Jenatsch neu zu schreiben
- 65 Rosmarie Zeller
Jürg Jenatsch, der Retter Graubündens

Bergeller Leidenschaften – Literarische Liebe und literarische Jagd

- 71 Irmgard Wirtz
Silvia Andrea: *Faustina* oder Erzählen als Grenzwanderung
- 77 Stéphanie Cudré-Mauroux
Hélène « dans les années profondes ». Personnage pour un triptyque
- 87 Andri Peer
Soglio
- 89 Hans Danuser
Von der Villa Garbald zum Denklabor Villa Garbald
Eine Zeitreise von 1862 bis 2008
- 92 Ruedi Walti, Hans Danuser
Das Denklabor Villa Garbald – Ein Bildteil

- 105 Ulrich Weber
Murmeljagd in Graubünden. Ulrich Bechers Roman und die Kunst der optischen Täuschung
- 115 Corinna Jäger-Trees
Macht und Machtmissbrauch. Von den Bündner Wirren im 17. Jahrhundert zu den Jugendunruhen um 1970. Eine Lektüre von Walther Kauers Roman *Tellereisen*
- 123 Mathias Piconi
Reminiscenze bregagliotte di un ispettore in crisi. Lettura di *Notizen über einen beiläufigen Mord*. Eine Art Kriminalroman di Markus Moor
- 127 Mitarbeitende dieser Nummer
- 128 Impressum

Editorial

Im Spätsommer 2006 erkundeten Mitarbeitende der Grafischen Sammlung und des Schweizerischen Literaturarchivs die Symbiose der Künste im Durchgangs- und Verweile-Tal Bergell. Ausgangsort war die Villa Garbald in Castasegna, sie wurde vom Künstlerpaar Garbald nach den Entwürfen von Gottfried Semper erbaut und konnte dank der Initiative der Fondazione Garbald restauriert und um einen Gästeturmbau erweitert werden. Sie erfährt heute über eine Zusammenarbeit zwischen Collegium Helveticum, ETH und Universität Zürich sowie der Regione Bregaglia als exquisites Tagungszentrum eine kräftige Wiederbelebung.

Die literarische Topografie eines Tals entfaltet sich freilich nur metaphorisch in der Sprache, die Berge und Täler zu Metaphern macht, und kann nur über den papierenen Umweg des Buchs erschlossen werden. Deswegen entstand der Wunsch, eine thematische Nummer von *Quarto* zu publizieren, als Beitrag zur literarischen und fotografischen Erschliessung dieses für viel zu viele viel zu wenig bekannten Bündner Südtals. Die Auswahl der Beiträge ist weder vollständig noch willkürlich, sondern basiert auf Materialien, deren Spuren sich in den Beständen des Schweizerischen Literaturarchivs nachverfolgen lassen. Die literarischen Streifzüge zeigen, dass die scheinbar periphere Landschaft weitverflochten und bestens dokumentierbar ist, sie harret der Entdeckung. Die literarische Kartografie entfaltet im *Quarto Bergell / Bregaglia* historische Ansichten und die drei für das Bergell zentralen Leidenschaften der Jagd, der Liebe und des Verbrechens.

In der bewegenden und bewegten Geschichte der Bündner Wirren spannt sich der Bogen von Conrad Ferdinand Meyers *Jenatsch* und Giovanni Maurizios *Stria* bis zu Andreas Sprechers, Johanna Garbalds (Silvia Andrea) und Hans Mohlers historischen Romanen. Über die topografische Erschliessung berichtet sodann der professionelle Kartograf. Wie sehr Landschaften aber über literarische Visionen erschlossen werden, zeigen die vielen Überarbeitungen und Neuinterpretationen eines historischen Stoffs: in Theaterstücken, Erzählungen, Romanen und Werkprojekten

setzen sich Autoren aus dem 20. Jahrhundert mit ihren Vorläufern auseinander, es entstehen neben vielen anderen Ulrich Bechers *Murmeljagd* und Walther Kauers *Tellereisen*. Die Historizität kann aber auch zur Blockade werden: Reto Hännly erzählt von den Schwierigkeiten moderner Autoren, den Jenatsch-Stoff nach Meyer nochmals aufzugreifen und zu erzählen.

Ebenso faszinierend wie für die literarische Erkundung der Vergangenheit wirkt die einzigartige Landschaft des Bergells als Kulisse, Projektionsfläche und Inkubationsraum leidenschaftlicher Liebe und dramatischer Verbrechen. Davon erzählen Jean Jouvès *Dans les Années profondes* in Text und Bild und Markus Moors *Notizen über einen beiläufigen Mord*.

Hans Danuser, Künstler und Präsident der Fondazione Garbald, hat mit geschultem Blick aus dem Bildarchiv Ernst Scheideggers, das uns grosszügig zur Verfügung gestellt worden ist, seine Ansichten des Bergells in einem Fotodossier als Insert für dieses Heft konzipiert. Möge die Landschaft des Bergells mit unverstelltem Blick gelesen und gesehen werden.

Irmgard Wirtz Eybl

Corinna Jäger-Trees

Annetta Ganzoni

Editoriale

Nella tarda estate del 2006 collaboratrici e collaboratori del Gabinetto delle stampe e dell'Archivio svizzero di letteratura hanno esplorato la simbiosi delle arti in Bregaglia, regione di transito e di villeggiatura. Punto di partenza è stata Villa Garbald a Castasegna, fatta costruire da Agostino Garbald, direttore delle dogane, e dalla moglie Johanna, scrittrice, su progetto di Gottfried Semper e recentemente restaurata e dotata di una torre residenziale grazie all'iniziativa della Fondazione Garbald. La rinascita del luogo quale centro di congressi si deve alla collaborazione con il Collegium Helveticum, il Politecnico e l'Università di Zurigo e la Regione Bregaglia.

Certo la topografia letteraria di una vallata si manifesta solo metaforicamente nella lingua. Una lingua che trasforma montagne e valli in metafore e a cui si accede solo passando per le pagine di un libro. Così ha attecchito l'idea di pubblicare un numero monotematico di *Quarto* per presentare questa regione grigionese misconosciuta attraverso testi letterari e fotografie. La scelta dei brani non è né completa né fortuita, ma si basa piuttosto su materiali rintracciabili nei fondi dell'Archivio svizzero di letteratura. Le scorribande letterarie mostrano quanto questa regione apparentemente periferica sia intricata e perfettamente documentabile e come non attenda altro che di essere scoperta. La cartografia letteraria sviluppa in *Quarto Bregaglia / Bergell* vedute storiche, ma anche le tre passioni fondamentali della vallata: la caccia, l'amore e il romanzo giallo.

Sullo sfondo della storia animata e appassionante dei Grigioni si apre un ventaglio che spazia da *Jürg Jenatsch* di Conrad Ferdinand Meyer e *La stria* di Giovanni Andrea Maurizio fino ai romanzi storici di Andreas Sprecher, Johanna Garbald (Silvia Andrea) e Hans Mohler. Il punto di vista topografico è opera del cartografo professionista. Tuttavia le numerose rielaborazioni e nuove interpretazioni di materiale storico mettono in evidenza come le visioni letterarie siano spesso la chiave d'accesso ai paesaggi: in pezzi teatrali, racconti, romanzi e bozzetti gli autori del Novecento dialogano con i loro precursori. Nascono così tra l'altro

Murmeljagd di Ulrich Becher e *Tellereisen* di Walther Kauer. Anche se talvolta la storicità può diventare un impedimento: Reto Hänny spiega le difficoltà che incontrano gli autori contemporanei nel riproporre la figura di Jürg Jenatsch.

L'eccezionale paesaggio bregagliotto fa da cornice, superficie di proiezione e spazio d'incubazione di amori appassionati e crimini drammatici, ma anche della rivisitazione letteraria del passato. Ne sono testimonianza i testi e le immagini di Jean Jouve in *Dans les Années profondes* e il romanzo *Notizen über einen beiläufigen Mord* di Markus Moor.

Ispirandosi all'archivio fotografico di Ernst Scheidegger, generosamente messi a disposizione, Hans Danuser, artista e presidente della Fondazione Garbald, ha realizzato con acutezza l'inserito di vedute della Bregaglia. Ci auguriamo che le bellezze paesaggistiche di questa vallata vengano lette e osservate con uno sguardo schietto.

Irmgard Wirtz Eybl

Corinna Jäger-Trees

Annetta Ganzoni

Editorial

A la fin da la stad 2006 han collavuraturas e collavuratur da la Collecziun grafica e da l'Archiv svizzer da litteratura perscruttà la simbiosa da las arts en Bregaglia, val da transit e da vacanzas. Lieu da partenza era la Villa Garbald a Castasegna, fatga construir dad Agostino Garbald, directur dal dazi, e da sia dunna Johanna, scriptura, tenor in project da Gottfried Semper. Cun sustegn da la Fundaziun Garbald ha quella pudì vegnir restaurada ed engrondida cun ina tur per giasts. Grazia a la collavuraziun cun il Collegium Helveticum, la Scol'autà politecnica e l'Universitad da Turitg e la Regione Bregaglia è la Villa vegnida revitalisada sco center da congress exclusiv.

La topografia litterara d'ina val sa sviluppa mo metaforicamain en la lingua che fa metafras da las muntognas e da las vals. Da scuvrir è ella be passond tras las paginas dals cudeschs. Perquai è naschi il giavisch da publicar quest numer tematic da *Quarto* e render accessibla cun text e fotografia questa vallada grischuna dal sid, che memia blers enconuschan memia pauc. La schelta da las contribuziuns nun è ni cumpletta ni arbitraria, ma sa basa plitost sin materials fastizabels a l'Archiv svizzer da litteratura. L'excursiun litterara demussa che questa cuntrada apparentamain periferica è amplamain entretschada e bain documentada e spetga mo da vegnir scuverta. La cartografia litterara mussa en il *Quarto Bregaglia / Bergell* aspects istorics, ma er las passiuns centralas per la val: la chatscha, l'amur e la criminalistica.

L'istorgia animada e captivanta dals scumpigls grischuns tanscha da *Jenatsch* da Conrad Ferdinand Meyer e *La stria* da Giovanni Maurizio fin tar ils romans istorics da Andreas Sprecher, Johanna Garbald (alias Silvia Andrea) e Hans Mohler. Il punct da vista topografic dat il cartograf professional. Quant fitg che la cuntrada vegn scuverta tras visiuns litteraras mussan però las numerusas interpretaziuns novas da las funtaunas istoricas: en tocs teater, raquints, romans e projects da lavur sa confruntan auturs dal 20avel tschientaner culs litterats dal passà. I naschan dasper auters il romans *Murmeljagd* da Ulrich Becher e *Tellereisen* da Walther Kauer.

L'istoricidà po dentant er bloccar: Reto Häny quinta da las difficultads per ils auturs moderns da sfritgar las funtaunas da Jenatsch tenor Meyer e reformular il raquint.

La cuntrada unica da la Bregaglia nu fascinescha be per la perscrutaziun litterara dal passà. Ella ha er effect sco culissa e surfatscha da projecziun e sco spazi d'incubaziun per amur passionada e crim dramatic. Da quai testimonieschan ils texts e purtrets da Jean Jouve en *Dans les Années profondes* e Markus Moor en *Notizen über einen beiläufigen Mord*.

Cun egliada scolada ha Hans Danuser, artist e president da la Fondazione Garbald, concepì in dossier iconografic sur da la Bregaglia cun fotografias or da l'archiv dad Ernst Scheidegger mess generusamain a nossa disposiziun. Nus sperain che las bellezzas da la cuntrada bregagliotta possan vegnir legidas ed observadas cun egliada seraina.

Irmgard Wirtz Eybl

Corinna Jäger-Trees

Annetta Ganzoni

Éditorial

Au déclin de l'été 2006, des collaborateurs du Cabinet des estampes et des Archives littéraires suisses s'intéressèrent à la symbiose entre les arts telle qu'elle s'était développée dans le val Bregaglia, lieu de passage et de résidence. Ils prirent comme point de départ la villa Garbald à Castasegna. Construite par un couple d'artistes, les Garbald, sur des esquisses de Gottfried Semper, la villa a pu être restaurée et agrandie d'une tour qui accueille les visiteurs grâce au soutien de la Fondazione Garbald. Aujourd'hui, grâce à une collaboration avec le Collegium Helveticum, la Regione Bregaglia, l'EPF et l'Université de Zurich, la villa a retrouvé une deuxième jeunesse en devenant un centre de congrès très recherché.

Bien évidemment, la topographie littéraire d'une vallée ne se déploie que métaphoriquement, par l'intermédiaire du langage qui transforme en images les montagnes et les vallées, et qui trace ses lignes sur le papier d'un livre. C'est ainsi qu'est né le désir de constituer une sorte de carte littéraire et photographique de cette vallée trop ignorée du sud des Grisons. Le choix des contributions n'est ni exhaustif, ni arbitraire ; il a été fait en fonction des matériaux dont il est possible de suivre la trace dans les fonds des Archives littéraires suisses. Ces coups de sonde littéraires montrent que cette région apparemment périphérique est très présente à travers bon nombre de documents. Elle n'attend plus que d'être enfin découverte. Le numéro de *Quarto* intitulé *Bregaglia / Bergell* brosse un aperçu historique et met en évidence la passion du val Bergaglia pour ces trois objets que sont la chasse, l'amour et les affaires criminelles.

Dans les soubresauts qui ont marqué l'histoire troublée et émouvante des Grisons, notre parcours littéraire va de *Jenatsch* de Conrad Ferdinand Meyer et de *La stria* de Giovanni Maurizio aux romans historiques d'Andreas Sprecher, de Johanna Garbald (qui écrivait sous le pseudonyme de Silvia Andrea) et de Hans Mohler. Un cartographe professionnel dit également son mot sur la topographie. Les nombreuses adaptations, reprises et réinterprétations d'un sujet historique montrent comment la littérature ne cesse de remodeler les paysages. A travers le théâtre, des récits,

des romans, des projets, les auteurs du XX^e siècle continuent d'interroger les œuvres de leurs prédécesseurs. Mentionnons parmi beaucoup d'autres *Murmeljagd* d'Ulrich Becher et *Tellereisen* de Walther Kauer. Mais la référence à l'histoire peut aussi se révéler paralysante : c'est ce que nous démontre Reto Hännny en évoquant les difficultés rencontrées par les auteurs modernes dans le traitement du sujet de Jenatsch après Meyer.

Les paysages uniques du val Bregaglia servent aussi, et ce rôle est tout aussi fascinant que l'exploration littéraire de l'histoire, de décor, de projection, de lieux d'incubation d'amours passionnées et de crimes dramatiques. Citons Pierre Jean Jouve *Dans les Années profondes* où le texte se conjugue à l'image et les *Notizen über einen beiläufigen Mord* de Markus Moor.

De son regard exercé, Hans Danuser, artiste et président de la Fondazione Garbald, a constitué pour nous un dossier photographique tiré des archives iconographiques d'Ernst Scheidegger généreusement mises à notre disposition. Ce dossier est inséré dans le numéro. Puisse le lecteur porter un regard serein sur les paysages littéraires du val Bregaglia.

Irmgard Wirtz Eybl

Corinna Jäger-Trees

Annetta Ganzoni

Bündner Wirren literarisch: Vom Schauspiel über den Roman zum Film – Variationen eines historischen Konfliktes

Annetta Ganzoni

... opus est constitui posthac, Vir Clarissime, ea quae necessaria videbuntur perscribere ...

Tavosii, 1620 Maj 2.

Tuus Jenatius¹

Nicht ganz zufällig kommentieren Bauer und Frischknecht in ihren *Streifzügen durch Bergellbücher* eine ganze Reihe von historisch inspirierten Werken (vgl. 2003:316-341), denn die Allgegenwart der Geschichte in noblen Palazzi und bürgerlichen Steinhäusern der kontrastreichen, suggestiven Landschaft Bergell weckt das Interesse für eine dramatische Zeit und ihre literarischen Bearbeitungen.

Der historische Stoff

Das Bergell, heute ein eher stilles und abgelegenes Tal, stand im 17. Jh. als wichtiges Transit- und Grenzland am Angelpunkt europäischen Geschehens. Im Vorfeld des 30jährigen Kriegs bekam das Veltlin symbolhafte Bedeutung in der konfessionell geprägten Auseinandersetzung zwischen den Mächten Spanien, Österreich, Venedig und Frankreich. Aus strategischen, politischen und ökonomischen Überlegungen wurde die Zugänglichkeit der Alpenübergänge zwischen den geistlichen und weltlichen Zentren Como / Milano, Chur / Zürich / Paris und Innsbruck / Wien zunehmend wichtig. Mit Verhandlungen und Bündnissen versuchte sich der Freistaat der Drei Bünde mit den seit 1512 besetzten Untertanengebieten Chiavenna, Bormio und Veltlin im wechselnden Machtgefüge in einer möglichst vorteilhaften Stellung zu behaupten. Die *Bündner Wirren* (1603-1637) waren eine Periode mit heftigen innenpolitischen Auseinandersetzungen und einer Aufspaltung in eine vom Haus Planta angeführte spanisch/

österreichisch-katholische und eine vom Haus Salis (mit besonderen Interessen im Bergell, in der Val Chiavenna und im Veltlin²) angeführte venetianisch/französisch-protestantische Partei. Durch Diplomatie und Bestechung versuchten Gesandte aus verschiedenen Staaten ihren Einfluss geltend zu machen und Truppen für ihre Heere anzuwerben. Die 1603 von den Spaniern in Oberitalien errichtete Festung Fuentes bei Colico diente unter anderem dazu, schwerwiegende Handelsembargos gegen die Drei Bünde durchzusetzen. Im Lauf der Wirren gab es einige Invasionen fremder Truppen mit grossen Beeinträchtigungen der Bevölkerung; u.a. besetzten spanische Truppen 1622 das untere Bergell und zerstörten Castasegna, Bondo und Promontogno. Neben den gängigen Übergriffen seitens der durchziehenden Truppen verursachten diese besonders 1628-1635 verheerende Pestzüge, die auch im Bergell die Bevölkerung massiv dezimierten. Aussenpolitisch folgte ein dauerhafter Ausgleich erst mit dem Mailänder Kapitulat von 1639 – Schleifung der Festung Fuentes und Restitution des Veltlins an die Drei Bünde unter der Auflage, dass Reformierte sich nicht ständig dort aufhalten durften.

Literarische Beachtung fanden vorab einige prägnante Vorkommnisse der Jahre 1618-1620. Für diese Jahre verzeichnet die *Natur-Chronik* eine Ansammlung ausserordentlicher Ereignisse: 1618 zerstört der Bergsturz von Piuro den reichsten Ort in der Region, dabei kommen an die 1000 Personen

ums Leben. Kälte und Schnee vernichten einen grossen Teil der Korn- und Weinernte, es folgt eine Hungersnot. In weiten Teilen Europas sieht man einen riesigen, blutroten Kometen, im Prättigau werden Fische «mit langen Schnurrbärten» gefangen. Im Mai 1620 läuten in Veltliner Gemeinden die Glocken von selbst – ein später als Erdbeben interpretiertes Phänomen – und im Juni werden zwei Ringe um die Sonne gesehen. Diese Naturereignisse werden allgemein als Zeichen für Gottes Zorn wahrgenommen. In einem Klima leidenschaftlicher Suche nach religiöser Identität steigert abergläubische Furcht die politische Spannung. Im Interesse der venetianischen Partei fördern radikalisierte, junge Pfarrer – unter ihnen Georg Jenatsch – die antihabsburgische Bewegung. Daraus geht u.a. das Strafgericht in Thusis hervor, wo verschiedene hervorragende Persönlichkeiten als Empfänger spanischer Gelder und Verräter zum Tod verurteilt werden: der greise Bergeller Podestà Giovanni Battista Prevost aus Vicosoprano sowie der Erzpriester von Sondrio Nicolò Rusca werden nach der Folter hingerichtet; in Abwesenheit verbannt werden der Bischof von Chur und die Anführer der spanischen Partei Pompejus und Rudolf Planta. Während dem folgenden «konfessionellen Bürgerkrieg» wird im Veltlin mit Hilfe von Bündner Verbannten sowie von spanischen und klerikalen Kräften ein Aufstand gegen die durch schlechte Amtsführung, Korruption, Bereicherung und hohe Steuern unbeliebten «Grisonen» vorbereitet. Im Herbst 1620 findet der *Veltliner Mord* statt, «dessen Datum das schwärzeste Blatt der rhätischen Geschichte trägt» (Brügger 1882:14–17): sämtliche Amtsinhaber der Bündner Obrigkeit und alle Protestanten, die nicht fliehen können, werden umgebracht (ca. 600 Personen, darunter viele Frauen und Kinder). Während ihre Besitzungen geplündert und gebrandschatzt werden, bringen sich die Flüchtenden über die Berge ins Bergell in Sicherheit. Jenatsch geht unter die Berufssoldaten. Die Bündner Herrschaft im Veltlin ist vorläufig unterbrochen. Mehr noch: Innerschweizer Truppen im Solde Spaniens marschieren, im

Einverständnis mit dem katholischen Grauen Bund, in die Surselva ein, die Österreicher besetzen das Unterengadin und Münstertal, welche nun zwangskatholisiert werden. Der Graue Bund schliesst mit Spanien einen Vertrag zur Rückgabe des Veltlins unter restriktiven religiösen und politischen Bedingungen. Mit der Ermordung von Pompejus Planta wird dieser Vertragsbruch des Bündner Bundesbriefs von 1524 gehandelt, anschliessend werden genügend Truppen mobilisiert, um die Innerschweizer aus dem Land zu jagen.³

Die Werke

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts werden die Vorkommnisse dieser dramatischsten Epoche in der politischen Geschichte zum historischen Stoff Graubündens *par excellence*, seine nachhaltige Faszination ist wohl nicht zuletzt seinen frühen literarischen Transpositionen zuzuschreiben. Diese Ausführung skizziert vorerst Aspekte aus der Entstehungsgeschichte einiger Bearbeitungen und sucht anschliessend das literarische Spiel mit Variationen an Hand von Protagonisten und Einzelmotiven nachzuzeichnen.

Als erste literarische Umsetzung publiziert 1849 der in Gesetzgebung, Historiografie und Politik profilierte Bündner National- und Ständerat Conradin v. Planta unter dem Titel *Ritter Rudolf Planta* ein auf die Titelfigur zentriertes Theaterstück.⁴ 1874 erscheint in Leipzig Conrad Ferdinand Meyers historischer Roman *Georg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte*. Diese Zürcher Sicht auf die Republik wird nicht nur zu einem literarisch ausserordentlich erfolgreichen Werk (vgl. dazu die Beiträge von Reto Häny und Rosmarie Zeller), sein Protagonist Jenatsch, auf dessen Werdegang sich die Handlung konzentriert, entwickelt sich allmählich, ganz ähnlich wie Schillers *Wilhelm Tell*, zur heroischen Figur und Allegorie Bündner Freiheits- und Unabhängigkeitsstrebens.⁵ 1875 erscheint in Bergamo die «Tragicomedia nazionale bargaiota», *La Stria ossia I Stinqual da l'Amur*, ein Theaterstück von Giovanni Maurizio zu den Hexenprozessen

nach den Wirren in Vicosoprano (vgl. dazu den Beitrag von Roberta Deambrosi); in seinem Roman *Tellereisen* interpretiert Walter Kauer hundert Jahre später insbesondere den Aspekt der Hexenverfolgung neu (vgl. dazu den Beitrag von Corinna Jäger-Trees). 1878 ermöglicht der für seine historischen Arbeiten bekannte Privatgelehrte Johann Andreas v. Sprecher im Roman *Donna Ottavia* einen Zugang zur bewegten Epoche über eine fiktive Handlung, ein zweiter Band zur Pestzeit in Graubünden folgt.⁶ *Donna Ottavia* wird schon 1882 in Sondrio ins Italienische übersetzt und erlebt bis 1969 verschiedene Neuauflagen.⁷ 1905 veröffentlicht die in Castasegna wohnhafte Johanna Garbald-Gredig aus Zuoz unter ihrem schriftstellerischen Pseudonym Silvia Andrea den «geschichtlichen Roman» *Violanta Prevosti*. Im Zentrum der ebenfalls fiktiven Handlung steht eine eigenwillige junge Frau auf der Suche nach ihrer persönlichen und politischen Identität. Nach einer italienischen Übersetzung 1910 und einer Zweitaufgabe 1920 ist der schwungvoll erzählte Entwicklungsroman seit 1996, mit einem Nachwort von Maya Widmer versehen, in der Reihe *Schweizer Texte* wieder zugänglich.⁸ Den historischen Stoff interpretieren neu Hans Mohler mit dem 1961 aufgelegten Jenatsch-Roman *Der Kampf mit dem Drachen*, Andri Peer 1982 mit der Erzählung *La ruina da Plür* und der Bündner Regisseur Daniel Schmid 1987 mit dem Spielfilm *Jenatsch*. Auf eine ganze Reihe weitere, vor allem dramatische Bearbeitungen in drei Sprachen können wir hier nicht eingehen.⁹

Paratexte

Ein Blick auf die Erstausgaben der alten Werke sowie auf die Vor- und Nachworte zu den neueren Arbeiten provoziert nachgerade zu einer kurzen Auseinandersetzung mit diesen Paratexten. Darunter verstehen wir mit Genette 1982 und 1987 sowohl die Begleittexte der Werke selbst als auch anderweitige Notizen und Äusserungen dazu.¹⁰ Die Paratexte erhellen den Zugang der Autorinnen und Autoren zum Stoff und den unterschiedlichen

Ansatz und literarischen Anspruch ihrer Arbeiten; die Einbettung einer auch fiktiven Handlung in einen gegebenen historischen Rahmen impliziert Nachzeichnung und Interpretation prägender historischer Ereignisse. Plantas Theaterstück ist von einem lebhaften Vorwort begleitet, in dem Wahl von Stoff und Titelheld erklärt und mögliche Vorwürfe und Kritiken vorweg genommen werden:

Mein Augenmerk fiel auf die mit dem Beginn des dreissigjährigen Krieges zusammentreffende Periode von 1618 bis 1620 unserer Bündnergeschichte. Ich fand sie so reich an dramatischen Momenten, dass ich sie als Stoff zu einem Schauspiel zu benutzen mich entschloss. (Planta 1849:III)

Zugunsten der Dramatik und Übersichtlichkeit des Stücks wird allerdings die Geschichte etwas umgeschrieben und vereinfacht, u.a. indem die beiden Planta-Brüder zu einem, Rudolf, verschmelzen:

Ich konnte dieses auch in der That um so eher wagen, als die Motive welche den Jenatsch zur Ermordung des Pompejus bewogen, ihn eben sowohl, ja noch viel eher zur Ermordung des Rudolf hätten veranlassen können und es gewissermassen als ein Versehen des Schicksals erscheinen darf, dass der erstere und nicht der letztere, als der gewaltigere und in den Augen des Jenatsch selbst gewiss schuldvollere, von einer Nemesis getroffen wurde. (Planta 1849:V-VI)

Auch für die späteren Autorinnen und Autoren wird die literarische Umsetzung der historischen Komplexität des Stoffes mit seinen vielen Haupt- und Nebenschauplätzen zur Herausforderung. Ausdrücklich bestätigt dies ein Brief des von der Spannung zwischen pittoresker Landschaft und dramatischer Geschichte begeisterten Conrad Ferdinand Meyer:

... die einschlagende Geschichte ist so reich an romantischen Incidents, dass man sich eher gegen diese Fülle zu verteidigen als über Armut des Stofflichen zu klagen hat. (1958:276)

Für das 19. Jahrhundert kann das Interesse für diese Thematik unter folgenden Stichworten subsumiert werden: Das unter Einfluss der Romantik erwachte Interesse an der Geschichte wird im Genre des historischen Romans mit neuen Ausdrucksmitteln auf anschauliche und unterhaltende Art befriedigt; die Faszination für die Schönheit und den Schrecken der Alpen wird allgemein; die Auseinandersetzung mit der «nationalen Vorgeschichte» in einer Zeit der staatspolitischen Neuorientierung und Veränderung ist verbreitet. Der italienische Verleger von Sprechers *Donna Ottavia* legt beispielsweise Wert darauf, dass die «amor di patria» Kenntnisse auch über problematische Kapitel der Vergangenheit einbeziehe (vgl. Sprecher 1882:V). Die auch für die Veltliner schwierige Vergangenheitsbewältigung ist aus dem historischen Kommentar ersichtlich, wo u.a. darauf hingewiesen wird, dass den Chronisten des *Veltliner Mordes* die Feder in der Hand gebrannt habe, oder dass sie sogar erkrankten und nicht mehr weiter schreiben wollten (vgl. Sprecher 1882:X). Im Zuge des allgemeinen Interesses für die Berglandschaft nahmen gerade die älteren Autoren die zu beschreibende Landschaft zum Anlass systematischer Erkundung vor Ort. So war Meyer schon in Jugendjahren in Graubünden gewandert, 1866 machte er gemeinsam mit seiner Schwester eine durch Briefe dokumentierte Studienreise mit Ausflügen u.a. nach Maloja, zum Cavalocciensee, ins Bergell und ins Veltlin (vgl. Meyer 1958: 275 ff.). Silvia Andrea verfügte über weitläufige Kenntnisse des Tals, wie sie detailliert in ihren Bergeller *Wanderungen in der Landschaft und ihrer Geschichte* zum Ausdruck kommen, die sowohl geologisches Wissen über die Albigna als auch kulturgeschichtliche Ausführungen zu Piuro beinhalten. Das Hochgebirge wurde ihr wohl vor allem von den bergsteigenden Söhnen näher gebracht (vgl. Andrea 1920:49ff. und 109ff. sowie Rakusa 1999).

Mohlers Bezüge zu Umfeld und Familie zeigen das Interesse der jüngeren Autoren für soziale Aspekte; auch Andri Peer stellt fest,

das soziale Gefüge eines bedrohten Ortes und wie sich die Leute darin verhielten habe ihn besonders interessiert (vgl. Denoth 1982).

Von der Arbeit mit Quellenmaterial zur Verwendung als Quelle

Das Hauptcharakteristikum des historischen Romans ist die narrative Darstellung geschichtlicher Personen, Ereignisse und Lebensverhältnisse, wobei der Spannung zwischen narrativer Fiktion und wissenschaftlich beglaubigter geschichtlicher Überlieferung je nach poetologischem Konzept unterschiedliche Bedeutung zukommt. Bei unserem Thema kann wohl davon ausgegangen werden, dass sich die Quellenlage für die zuletzt erschienenen Werke dank systematischer und umfassender Archiv- und Forschungsarbeit in den letzten fünfzig Jahren am reichsten und zugänglichsten präsentierte. So nimmt denn auch die Dichte des Netzes intertextueller Bezüge und Anspielungen auf vorgängige literarische und thematische Arbeiten laufend zu:

Die Erstauflage von Mohlers Roman wird ausdrücklich mit dem Anspruch präsentiert, «der Dichtung Meyers das historisch getreue Zeitbild zur Seite zu stellen» (Umschlag zu Mohler 1961). Neben zwei fiktiven Tagebüchern integriert der Autor in seinem biografischen und mit vielen recherchierten Details angereicherten Roman auch authentisches, erst im 20. Jh. sichergestelltes Briefmaterial von Georg Jenatsch (vgl. Anm. 1). Mohlers Artikel in der Sammlung *Bedeutende Bündner* zeigt, dass er sich eingehend mit der historischen Persönlichkeit und der Forschung dazu auseinandergesetzt hat, sich aber auch über die gegenseitige Beeinflussung von Literatur und Historiografie seine Gedanken macht.¹¹ Er bemüht sich insbesondere darum, einer Identifikation der fiktiven Figur aus Meyers Erfolgsroman mit der historischen Persönlichkeit entgegenzuwirken und ärgert sich über die Zeitungsartikel, die 1959 bei der Freilegung der «Gebeine des berühmtesten Bündner Staatsmanns» in der Kathedrale von Chur den Fund des Grabes Jürg Jenatschs vermelden:

In Wirklichkeit wurde die letzte Ruhestätte Georg oder Jörg Jenatschs freigelegt, und »Jürg Jenatsch«, als Phantasieprodukt eines Dichters, mit einem Phantasienamen, der vorher gar nicht existierte, liegt nicht in der Kathedrale von Chur begraben, sondern zwischen zwei Buchdeckeln. So ist denn auch die Wertschätzung, die Jenatsch fast zum bündnerischen Nationalhelden erhoben hat, keineswegs eine Wirkung seiner historischen Grösse, sondern literarische Manipulation. [...] Die romantische Fiktion hat ein zähes Leben, und es gibt dafür keinen Realersatz. (Mohler 1970:181-182)

Der durchschlagende Erfolg von Meyers Heroe hat wohl tatsächlich mehr mit den literarischen Qualitäten des Werks als mit historischer Präzision zu tun. Die Vielschichtigkeit des Protagonisten etwa wird damit gezeigt, dass er aus der wechselnden Perspektive verschiedener Romanfiguren betrachtet wird, der Erzähler bleibt dabei im Hintergrund und eine Wertung wird fast ganz den Lesenden überlassen. In jahrzehntelanger literarischer Detailarbeit wurde demnach die »Glaubwürdigkeit der literarischen Figur von C.F. Meyer« erreicht, der Spannung des Romans ist mit »der ärgsten Faktenhuberei des gewissenhaftesten Historikers« deshalb nicht beizukommen, weil seine Faszination in einen anderen Raum gehört. Diese Feststellungen Hännys (1988:343) sind nicht zuletzt als Kritik an Mohlers Roman zu lesen, dessen Figuren, obwohl historisch dokumentiert, vor allem im zweiten Teil des Werks nicht zu überzeugen vermögen.

Andri Peer behauptet, sämtliche zugängliche Quellen zu Plurs vor und nach dem Bergsturz studiert zu haben – den Roman *Donna Ottavia* habe er sich jedoch, um einer unbeabsichtigten Beeinflussung zu entgehen, nicht nochmals vorgenommen – dann habe er sich »da quist material cronistic, istoric, fantastic-strolic e geografic« trennen müssen, um ein glaubwürdige und kunstgerechte Erzählung zu schaffen (1982:5). Diese Bemerkung, ein fast wörtliches Briefzitat von C.F. Meyer, zeigt einen intertextuellen Bezug sogar zwischen den verschiedenen Paratexten. Meyers Quellen-

studien, unter anderem in Zürcher Archiven, wo er auch auf Jenatschs Briefe an Caspar Waser gestossen sein dürfte (vgl. Anm. 1), sind bekannt:

Ce n'est ni de l'histoire, ni de la biographie ni même un roman psychologique, c'est une espèce de fresque assez grossièrement dessinée et pour être vue à distance. Après avoir lu à peu près tout ce qui a été écrit sur ce sujet-là, j'ai mis tout cela de côté et j'ai donné le champ libre, très libre à mon imagination – de manière que telle page de ma nouvelle me fait l'effet, maintenant – d'être tracée par une main autre que la mienne. [...] Pour Jenatsch, j'ai la certitude que ce n'était qu'un coquin et j'en ai fait un personnage. (1958:290)

Wie die Bibliothek Garbald in Castasegna aussah, lässt sich heute noch feststellen (vgl. dazu auch Rakusa und Camartin 1999): Silvia Andrea verfügte im eigenen Haus über bedeutendes Quellenmaterial und wichtige literarische Vorgängertexte, dazu zählt auch das in demselben Zeitraum am benachbarten Comersee angesiedelte Meisterwerk Alessandro Manzonis, *I promessi sposi* (1827).¹² Möglicherweise konsultierte die geschichtsinteressierte Schriftstellerin sogar die regionalen Salis-Archive.¹³

Nebst zahlreichen weiteren Chroniken und Archivdokumenten werteten alle erwähnten Autoren die reichhaltigen Schriften des auch als Romanfigur präsenten Fortunat Sprecher aus.¹⁴ Als bildnerische Quellen zogen sie alle auch die zugänglichen Ölgemälde historischer Persönlichkeiten zur Beschreibung ihrer Figuren bei. Dies mag mit ein Grund sein, weshalb die Figuren gelegentlich seltsam *overdressed* auftreten: So wird beispielsweise das samtene Galakostüm der Familie Salis bei einem Spazierritt beschrieben, Nicolò Vertemate empfängt seine Gäste im Mühlradkragen und die genannten *nobili* reiten mit dicken, von fremden Königen als Auszeichnung erhaltenen Goldketten durch unwegsamste Berggegenden.¹⁵ Die Portraitmalerei wird zudem in verschiedenen Texten ausdrücklich kommentiert. Eigens für den

Film Schmidts verfertigte der damalige Kunststudent Bernd Pape eine Version des allseits bekannten, bei Mohler dem niederländischen Landschaftsmaler Jan Hackaert zugeschriebenen Bildnisses von Georg Jenatsch mit den bedeutend maliziöseren Gesichtszügen des Darstellers Vittorio Mezzogiorno.¹⁶

Protagonisten

In der Komplexität historischer und geografischer Voraussetzungen stellte die Wahl der Protagonisten eine weitere Herausforderung dar. Bekannte historische Persönlichkeiten werden zu fiktionalisierten Figuren entwickelt und, je nach Schwerpunkt und Parteinahme der Autoren, positiv oder negativ dargestellt. Rudolf und Pompejus Planta beispielsweise sind mehrheitlich die «Bösen», erst Mohler stellt die vielfältigen Interessen der beiden Häuser Planta und Salis in einen weiteren Zusammenhang. Planta zeichnet seinen Protagonisten – historisch sein direkter Vorfahre – als zwar ehrgeizigen, doch mutigen und vaterländisch gesinnten Ritter, der zum tragischen Helden wird:

Das Unglück folgt [...] wohin ich geh', mir auf den Fersen nach. Ein unheilvoller Stern schießt sendend seines Fluches Blitz' auf mich herab und lässt mir nichts, was ich beginne, zu freudigem Erfolg erblühen. (1849:79)

Der in seinen vielen Facetten auch für Historiker schwer fassbare Jenatsch kommt ebenfalls in allen Werken vor, dabei fallen die literarischen Interpretationen nicht weniger widersprüchlich aus als die historischen: Vom mittellosen, aber tatendurstigen und leidenschaftlichen Pfarrersohn zu Macht und internationaler Bekanntheit aufgestiegen, wird der wohlhabende Oberst und Gesandte kurz vor seiner Nobilitierung Opfer einer Konspiration. Tragisches Genie – «Ich bin ein Mann des Unglücks!» (Meyer 1988:103) – oder skrupelloser Machtmensch? Obwohl ohne Stiefel bestattet, «guten Glaubens, jedoch in der falschen Hoffnung, mit nackten Füßen fände der Tore den Rückweg nicht» (Hänny

1988:338), wird Jenatsch laufend in seiner Ruhe gestört. Der Fachmann meint, im Gegensatz zur Auflösung des Kriminalromans scheinen «in der Geschichtsschreibung die Morde an Mächtigen geradezu prädestiniert zu sein für das Dossier "unerledigte Fälle"» (Mathieu 1984:503). Allerdings bemühte man sich zu seiner Zeit nicht ernsthaft um eine Aufklärung. Mit dem Grabfund erlebte der ermordete Oberst aber nach 1960 eine eigentliche Popularitätswelle und der Fall wurde von Historikern und Schriftstellern neu aufgerollt. Doch eine eindeutige, wenn auch spielerisch-ironische Antwort erhält die Frage «Wer hat Jenatsch ermordet?» nur in Schmidts Film: Es ist der allzu neugierige Journalist und Protagonist aus dem 20. Jahrhundert!

Dem didaktischen Anspruch entsprechend musste im historischen Roman auch die Stellung und Erziehung der Frau berücksichtigt werden, ein Aspekt, der bekanntlich von der herkömmlichen Geschichtsschreibung völlig vernachlässigt wurde. Neben den dokumentierten historischen Namen schufen die Schriftsteller demnach, entsprechend ihrem literarischen Frauenbild, klassische, tugendhafte oder aufmüpfige Frauenfiguren: In Meyers Roman sind die beiden Frauengestalten Lucretia und Lucia frei erfunden, nicht ganz zufällig ist gerade in diesem Bereich der literarischen Komposition die auffälligste Abweichung zu den Quellentexten auszumachen. Sprechers Ottavia wird als Tochter des vielfach aktiven Kaufmanns und Unternehmers Nicolò Vertemate eingeführt. Der vorab durch seine Vielfalt an Hintergrundinformationen lesenswerte Roman – zur Säumerei etwa, zum Bergbau oder zur Badkultur – wurde jedoch schon von Zeitgenossen wegen stilistischer und konzeptioneller Schwächen kritisiert. Bemängelt wurde nicht zuletzt die nur in sehr eingeschränktem Mass zur handelnden Protagonistin entwickelte weibliche Titelfigur; Leitfigur beider Sprecher-Bände ist vielmehr der Säumer Peter Gruber, der als «benefico spirito» und «bel tipo personificato dell'antico montanaro della libera Rezia» die

weit auseinander liegenden Schauplätze miteinander verbindet (Sprecher 1882:XII).¹⁷ Silvia Andreas ebenfalls erfundene Titelheldin Violanta wird als Enkelin des verurteilten «Spaniolen» Prevost dargestellt. Die fiktive Person mag unter anderem mit dem geringen Anklang von Andreas Erzählung *Wilhelm Tell* in Zusammenhang stehen. Dass die Autorin ein ausgeprägtes Interesse an der Frauenfrage hatte, zeigen jedoch schon ihre Briefe an den Verlobten und die Gestaltung unkonventioneller Frauenschicksale in verschiedenen Werken (vgl. den Beitrag von Irmgard Wirtz sowie Widmer 1996 bzw. 1999 und Schindler 1999). Auch Mohler hat, entsprechend seinem biografischen Ansatz, das Familienleben Jenatschs literarisch ausgestaltet. In den verschiedenen Werken werden also durchaus historische Aspekte und soziale Praktiken des Frauenlebens vertieft, doch bleiben die Autoren vielfach in idealtypischen Vorstellungen ihrer Zeit gefangen.

Parallelstellen

Durch den vorgegebenen Stoff und die intertextuellen Bezüge ergeben sich auf verschiedenen Textebenen zahlreiche, auch unerwartete Parallelen und Stereotype zwischen den Werken: Die Romane könnten beispielsweise durchwegs als *road-novels* bezeichnet werden, sogar der Film beinhaltet zahlreiche Einstellungen von Bahn- und Taxifahrten. Die literarischen Figuren sind jedenfalls zu Fuss und beritten erstaunlich sportlich von einem Schauplatz zum nächsten unterwegs, von Chiavenna ins Bergell, über die verschiedenen Pässe nach Chur und Zürich, dann wieder nach Mailand, Venedig und Paris. Die Reittiere sagen als Teil ihrer Reiter oder Reiterinnen – wie Physiognomie und Kleidung – einiges über Charakter und Zugehörigkeit der Personen aus. So sind Jenatsch und die Brüder Planta als aufwändig gekleidete, scharfe Reiter auf gefährlichen schwarzen Hengsten gezeichnet, während der «gute Herzog» Rohan in schmuckloser, aber edler Kleidung auf einem tänzelnden Schimmel daher kommt.

Der in ganz Europa vernetzte Handels- und Industrieort Piuro mit seinen speziellen Bauten und weitläufigen Gärten, raren Pflanzen und Vögeln wird ein dem Untergang geweihter *locus amoenus*. Diese Konstellation scheint geradezu für tragische Liebesgeschichten prädestiniert und wird von Sprecher, Andrea und Peer in diesem Sinn genutzt.¹⁸ Im Gegensatz dazu ist die düstere Zwingburg Fuentes mit ihrer malariakranken Belegschaft der *locus horribilis*.

Das Gebirge in seiner Funktion als je nachdem zerstörerischer oder schützender Ort ergibt ebenfalls ein beliebtes Motiv. So gewähren die Berge in allen vier Romanen im dramatischen Kapitel des Veltliner Mords den Flüchtlingen ihren Schutz, die Verfolger bleiben auf der Strecke. Dramatisch gestaltet sich beispielsweise die Flucht Violantas und ihrer Begleiter. Da das Val Malenco (durch welches die Flüchtlinge bei Sprecher und Mohler über den Murettopass nach Maloja entkommen) von Feinden abriegelt ist, versuchen sie ihr Glück bei der «Forcellina di San Martino» (Val Masino):

Im Bergell wusste jedermann, dass der Pass nur Adlern, Gemen und Jägern zugänglich war. [...] Wie eine zyklische Mauer, von Spitzen, Türmen und Kuppeln überragt, startete ihnen das Gebirge entgegen. Wo hinaus? (Andrea 1996:199-208)

Nur dank der kundigen Führung eines Jugendfreundes finden die jungen Leute ihren Weg und entkommen dem Verfolger, einem grausamen *bravo* des von Violanta abgewiesenen Herzogs. Sie überstehen schadlos die abenteuerliche Wanderung ins heimatliche Vicosoprano, die betrunkenen Schergen hingegen erfrieren im Schlaf auf dem Gletscher:

Die Männer des Südens, die sich vor Dolch und Messer nicht fürchteten, hatten hier ihren Meister gefunden; sie waren den Gewalten des Hochgebirges erlegen. «Gott hat sie gerichtet», sagte Lorenzo feierlich, und – «er sei ihren Seelen gnädig», fügte Giovanni sich bekreuzigend hinzu.» (1996:212)

In eigenartigem Kontrast stehen hier die romantisierende Sprache und die in ihrer sachlichen Darstellung einer geführten Gebirgstour nachempfundene Alpenüberquerung. Die Flucht von Meyers Jenatsch, von Berbenno über den Passo di Bondo auf 3200 M.ü.M. mit einer toten Frau im Arm und dem Zürcher Stadtschreiber im Schlepptau, erscheint demgegenüber aus einem alpinistischen Standpunkt reichlich phantastisch, doch wirkt die poetische Dichte seiner Zeilen viel moderner und ungleich dramatischer:

... er sah ihn unausgesetzt, unermüdet, wortlos voranschreiten auf den gefährlichen Bergpfaden und über die zerrissenen Gletscher, bis der Schweigsame seine Last niederlegte auf dem Kirchhofe von Vicosoprano, um sie dort in Bündnererde zu bestatten. (1988:86)

In allen Werken verweisen mehr oder weniger gewollte Details auf die Zeit der erzählenden Autoren: Wenn die Jenatsch-Kinder beispielsweise ein geschenktes Goldstück «ins Käselein» legen müssen (Mohler 1988:361), entspricht diese bürgerliche Biederkeit wohl eher dem 20. als dem 17. Jahrhundert. Erhebende Gefühle beim Anblick der Berglandschaft und die Freude am Wandern, wie sie von Meyers Zürcher Protagonisten Waser an den Tag gelegt werden, kennzeichnen eindeutig ein Bewusstsein des 19. Jahrhunderts; frühestens ab 1852 gab es zudem so detaillierte Landkarten, wie dieser erwähnt:

Und wie eigen, bezaubernd und schauerlich, war diese jetzt vom Morgen gerötete Gegend. [...] unangenehm berührt liess Waser seinen

wortkargen Begleiter voranschreiten [...] um sich in der kräftigen Bergluft allein der freien Lust des Wanderns zu ergeben. [...] «Auf meiner Karte steht ein Seitenweg nach Berbenn, da ist er ja schon, nicht wahr? Ich kann abkürzen.» (Meyer 1988:38-40, zur Kartografie vgl. den Beitrag von Reto Furter).

Diese in der Zeit veränderte Wahrnehmung der Landschaft thematisiert Sprecher als eine von seinen zahlreichen Horizonteinbrüchen (Metalepsen) im fiktiven Text: Die Gäste in Soglio begeben sich

in den [...] Garten, von wo aus ein grossartiger Ausblick auf die jenseitigen Gebirge, besonders auf den gewaltigen Bondasca-Gletscher, sich darbot, welche von allen bewundert oder richtiger gesagt, angestaunt wurden, da die ästhetische Freude an Naturschönheiten dem damaligen Geschlechte meist gänzlich fehlte oder doch mindestens nicht zum Bewusstsein kam. (1969:58)¹⁹

Auch die Diskussionsthemen orientieren sich verschiedentlich nicht am Zeithorizont des 17. sondern des 19. und 20. Jahrhunderts, so wird bei Maurizio über die Neutralität disputiert und bei Andrea von Menschenrechten und Pazifismus gesprochen. In einem seiner Briefe äussert sich Meyer explizit zu thematischen Parallelen zwischen den beiden Zeiten:

Es ist überdiess merkwürdig dass jene Zeit [...] zur Besprechung derselben Fragen Anlass gibt, ja nötigt, die jetzt die Welt bewegen: ich meine den Konflikt von Recht u. Macht, Politik und Sittlichkeit. (1958:277)

Anmerkungen

¹ «Ich bin entschlossen, hochgeschätzter Mann, in Zukunft über alles, was mir notwendig erscheint, Nachricht zu geben.» Aus einem Brief an «Caspar Waser (1565-1625), von Zürich, Theologe, Professor, Chorherr und Diakon am Grossmünster», in: Alexander Pfister, *Jörg Jenatsch. Briefe 1614-1639*, Chur, 1983:61-62. Die Publikation umfasst 95 Briefe Jenatschs in 5 Sprachen; die Originaldokumente werden in Archiven Graubündens, in Zürich, Paris, Venedig, Rom und Innsbruck betreut.

² Vgl. dazu z.B. Guido Scaramellini (Hrsg.), *Sulle tracce dei Grigioni in Valchiavenna*, Chiavenna, 1998 und Letizia Scherini / Diego Giovanoli, *Palazzi e giardini Salis a Soglio e Chiavenna / Häuser und Gärten der von Salis in Soglio und Chiavenna*, Chur, 2006.

³ Für eine historische Beschreibung vgl. *Historisches Lexikon der Schweiz* (<http://hls-dhs-dss.ch>) und *Handbuch zur Bündner Geschichte*, Bd. 2, Frühe Neuzeit, Chur, 2000.

⁴ P.C. Planta 1815-1902. Für Leben und Werk vgl. Bundi in: <http://www.hls-dhs-dss.ch/>.

⁵ Vgl. u.a. das Gedicht *Jenatsch* von Men Rauch, in: *Ib., Homens prominents ed originals dal temp passà in Engiadina'ota e Bravuogn* (1951), vertont von Linard Bardill, in: *Tamangur* (CD, 1996).

⁶ J.A. Sprecher 1810-1882, seine *Geschichte der Republik der drei Bünde im 18. Jb.* erschien zuletzt mit Ergänzung von Rudolf Jenny 1976. Für Leben und Werk vgl. Collenberg in: <http://www.e-lir.ch/>. *Die Familie de Sass: Historischer Roman aus der letzten Pestzeit Graubündens 1629-1632*, Basel, 1881. Hans Anton Joss publizierte 1945 ein auf Sprechers historischen Romanen basierendes Volksstück, *Curdin de Sass*.

⁷ Weitere deutschsprachige Auflagen 1889, 1901, 1912, 1923, 1969.

⁸ Zu Johanna Garbalds Leben und Werk vgl. das *DU* Heft, März 1999.

⁹ Für weitere Bearbeitungen des Stoffes vgl. Artikel R. Zeller und u.a. Richard Voss, *Jürg Jenatsch: Trauerspiel* (1893); Gaudenz von Planta, *Jenatsch und Lucretia: Drama* in 4 Akten (1914); Heinrich Brantmay, *Jürg Jenatsch: Trauerspiel* nach C.F. Meyer (1927), Hans Mühlestein, *Der Diktator und der Tod. Die Tragödie Jürg Jenatschs: Bühnendichtung* (1933); Jon Semadeni, *Il pövel cumanda: Theaterstück* (1945); Andri Peer, *Der fremde Reiter* (1968); Giacomo Maurizio, *Jürg Jenatsch. Tragedia storica grisciun-*

neisa in dialet bargaiot da Visavran in 4 at, drée dal romanz da C.F. Meyer (1973); Martin Derungs, *Bündner Wirren: Szenen um Jörg Jenatsch. Oper* (1989). Ulrich Bechers *Murmeljagd* (1969) und Walter Kauers *Tellerreisen* (1979) enthalten zahlreiche Anspielungen auf die älteren Texte.

¹⁰ Unter Paratext verstehe ich mit Gérard Genette «... titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, aversissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; [...] jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...]» (1982:10). Als Unterkategorie *épitexte* bezeichnet Genette «... tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité» (1987:346).

¹¹ Dass auch Historiker durch die Literatur beeinflusst werden, zeigt Mathieu u.a. in seiner Würdigung zur Jenatsch-Biografie von Alexander Pfister und der Übersicht über die neuere Jenatsch-Forschung (vgl. 1984:506).

¹² Auch bei Meyer finden sich verschiedene Anspielungen auf Manzoni, die deutlichsten sind der Name Lucia und der Zufluchtsort Lucretias im Kloster von Monza.

¹³ Vgl. dazu beispielweise die Briefsammlung von Herkules Salis im Bündner Staatsarchiv.

¹⁴ Vgl. u.a. Fortunat Sprecher v. Bernegg, *Geschichte der Kriege und Unruhen, von welchen die drei Bünde in Hohenrätien von 1618 bis 1645 heimgesucht wurden*. Nach dem Lateinischen bearbeitet von Conradin v. Mohr, Chur 1856 (1690).

¹⁵ Die hier erwähnten Gemälde sind im Palazzo Salis von Soglio sowie im Palazzo Vertemate in Prosto bei Piuro ausgestellt.

¹⁶ Den Hinweis verdanke ich seinem vormaligen Zeichenlehrer Bernard Schlup, Bern.

¹⁷ Der «Bündner Bergler» steht in einer langen literarischen Tradition, vgl. z.B. Charles Pascal, *Caroli Paschali...Legatio Rhaetica* (1620).

¹⁸ In der Novelle von Anna Richli, *Vittoria de Bastinelli* (1922) kommt dieses Motiv ebenfalls vor.

¹⁹ Bzgl. der historischen Wahrnehmung der Bergwelt vgl. Mathieu, Jon / Boscani Leonì, Simona (Hrsg.), *Die Alpen! Les Alpes! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance. Pour une histoire de la perception européenne depuis la Renaissance*, Bern, 2005.

Bibliografie

Primärliteratur

- Andrea, Silvia (alias Johanna Garbald-Gredig)
1996 *Violanta Prevosti. Geschichtlicher Roman*. Herausgegeben von Maya Widmer, Bern: Paul Haupt (1905)
- 1920 *Das Bergell: Wanderungen in der Landschaft und ihrer Geschichte*, Frauenfeld: Huber (1901)
- Hänny, Reto
1988 *Giorgio, Guardati! Eine Kolportage*, in: Meyer 1988:321-355
- Maurizio, Giovanni Andrea
1944 *La Stria ossia i stinqual da l'amur. Tragicomedia nazionale bargaiota*, Samedan: Stamparia Engiadinaisa (1875)
- Meyer, Conrad Ferdinand
1958 *Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte*, in: *Id., Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bern: Benteli und
1988 *Jürg Jenatsch: eine Bündnergeschichte*, mit einem Kommentar von Reto Hänny, Frankfurt a.M.: Insel Verlag (1876)
- Mohler, Hans
1988 *Georg Jenatsch*. Roman, Chur: Calven-Verlag; Böttmingen: Terra-Grischuna-Verlag (1961 unter dem Titel: *Der Kampf mit dem Drachen: Ein Jenatsch-Roman*)
- Peer, Andri
1982 *La ruina da Plür*, Samedan: UdG
- Planta, Conradin v.
1849 *Ritter Rudolf Planta: Ein Schauspiel*, Chur
- Daniel Schmid
1987 *Jenatsch*: Spielfilm, Zürich / Paris: Limbo Film / Bleu Productions
- Sprecher, Johann Andreas v.
1969 *Donna Ottavia*. Historischer Roman aus dem ersten Drittel des siebzehnten Jahrhunderts, Chur: Calven Verlag (1878)
- 1882 *Donna Ottavia*. Romanzo storico del secolo XVII, Sondrio.

Sekundärliteratur

- Verschiedene Autor/innen:
1999 *Gottfried Semper im Bergell. Die Garbald-Saga*, in: *DU Die Zeitschrift der Kultur*, März 1999
- Bauer, Ursula und Frischknecht, Jürg
2003 *Grenzland Bergell. Wege und Geschichten zwischen Maloja und Chiavenna*, Zürich: Rotpunktverlag
- Brügger, Christian Gregor
1882 *Beiträge zur Natur-Chronik der Schweiz, insbesondere der Rhätischen Alpen*, Chur
- Camartin, Iso
1999 *Stunde der Öffnung. Die Bibliothek Garbald: ein Universum der Verlässlichkeit*, in: *DU* 1999:48-52
- Denoth, Ernst
1982 *Inscunter cun Andri Peer*, *Telesivun Rumantscha* 28.2.1982, Memoriv-Dokument
- Genette, Gérard
1982 *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris: Ed. du Seuil
1987 *Seuils*, Paris: Ed. du Seuil
- Mathieu, Jon
1984 *33 Jahre nach Pfisters Jenatsch-Biographie. Neue Forschungsergebnisse und -perspektiven*, in: Pfister, Alexander, *Jörg Jenatsch: sein Leben und seine Zeit*, Chur: Terra-Grischuna-Buchverlag, 1984:491-508
- Mohler, Hans
1970 *Georg Jenatsch*, in: *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten* Bd. 1, Chur: Calven-Verlag, 1970:181-199
- Rakusa, Ilma
1999 *Bondo, «Bun di». Auf den Spuren von Silvia Andrea*, in: *DU* 1999:33-36
- Schindler, Anna
1999 *Liebe auf den ersten Brief*, in: *DU* 1999:30-31
- Widmer, Maya
1996 *Nachwort* in: Andrea 1996:251-286
1999 *Silvia Andrea – Poetessa*, in: *DU* 1999:24-28.

Der Blick der Geografen: Topografie im Bergell, 16. bis 19. Jahrhundert

Reto Furter

Der Griff zur Landeskarte oder gar zum digitalen Vogelschaubild im Internet ist heute eine Selbstverständlichkeit. Die Karten suggerieren einen Blick auf die Wirklichkeit, auf die reale Situation, wie sie ist. Das ist ein Trugschluss – Karten sind weniger ein Abbild der Realität als vielmehr das Resultat eines Wahrnehmungsprozesses: Dargestellt ist, was wahrgenommen wird. Dass dem so ist, zeigt sich bei einem Blick auf eine ältere Karte. Wenn auf der *Tabula Peutingeriana*, einer spätmittelalterlichen Darstellung des römischen Wegnetzes im 4. Jahrhundert, die Alpen stilisiert als gezackte Linie dargestellt werden, so heisst das nicht, dass die Alpen vor 1500 Jahren noch nicht existierten, sondern es deutet darauf hin, dass sie nicht wahrgenommen wurden, dass nur wenig Interesse an ihnen bestand.

Das war im Bergell, der südlichen Zugangsrouten zum Septimer- und Maloja- bzw. Julierpass über die Bündner Alpen, nicht anders. Auch dort war die Kartierung der Landschaft ein Produkt der Zeit und damit historischen Veränderungen unterworfen. Die Aufklärung etwa verbreitete die mathematischen Grundlagen für immer präzisere Höhen- und Weitenmessungen, währenddem in frühen Karten andere Aspekte wichtiger waren: die militärische Benutzbarkeit der Passstrassen, die Wiedergabe symbolträchtiger und als schicksalhaft erklärter Ereignisse wie der Pluser Bergsturz zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Das Bergell stand kaum je im Zentrum der bündnerischen Geschichte vom 16. bis 19. Jahrhundert, dem hier überblickten Zeitraum, aber das Tal war im 17. Jahrhundert mit seiner trennenden und auch verbindenden Schnittstellenlage gewissermassen einer der Mittelpunkte des politischen Europas.

Was die historischen Quellen dieses Mittelpunktes betrifft, sind wir über die politischen Belange ausreichend informiert – sie gehören seit langem zum eisernen Kern der bündnerischen Geschichtsschreibung. Das Interesse an der Kartografiegeschichte der Schweizer oder gar Bündner Alpen ist hingegen von löblichen älteren Ausnahmen abgesehen neuer und wurde in jüngster Zeit von Paul Caminada mit einer Geschichte der Schweizer Kartenkunst einerseits, von Oscar Sceffer mit einer kürzlich publizierten, sehr umfassenden und aufwändigen Kartensammlung über die historischen Karten Rätiens andererseits genährt.¹

1548 veröffentlichte Johann Stumpf, Korrespondent von Heinrich Bullinger und Vadian und erst katholischer Prior, später dann reformierter Pfarrer in Zürich, in seiner *Schwytzer Chronick* aufbauend auf älteren Kartenabbildungen von Aegidius Tschudi eine Karte des rätischen Gebietes (vgl. Abb. 1).² Sie ist, anders als heutige Kartenausgaben, südorientiert und umfasst den Raum vom Bodensee bis zum «Chumersee», dem heutigen Comer See; enthalten ist ebenfalls das Bergell. Im Tal dürfte ein – für damalige Verhältnisse – reger Verkehr geherrscht haben, der Septimerpass war bereits im späten 14. Jahrhundert gut ausgebaut, möglicherweise auch fahrbar.³ Das gilt wohl auch für den Malojapass ins Engadin, wie erhaltene Wegreste dokumentieren.⁴ Das Bergell war seit 1367 dem Gotteshausbund als Hochgericht angeschlossen, wurde aber weitgehend vom Bischof in Chur regiert, der die Zolleinnahmen verwaltete und den jeweiligen Podestaten in sein einträgliches Amt wählte. Erst nach dem Zusammenschluss der drei Bünde zum Freistaat 1524 konnte sich das Tal von den wenig geschätzten bischöflichen

Feudalrechten befreien.⁵ Das war die Situation, die Stumpf in seiner Karte in der Mitte des 16. Jahrhunderts dokumentierte.

Das «Bergel tal» zwischen «Cleuen» (Chiavenna) und «Cauersch» (Casaccia), wie es bei Stumpf heisst, wird durchflossen vom «Maira fl.» (Mera); ebenfalls angegeben ist «Castelmur» bei Promontogno, wo sich die noch heute sichtbare Talsperre gegen den Bischof von Como befand. Die gewählte kartografische Seitenansicht mit stilisierten Bergrücken verzichtet – zeittypisch – auf Details und weist im Bergell Fehler auf, was die Dimensionen betrifft. Das Tal wird deutlich zu breit dargestellt, auch grenzt der Comer See direkt an den südlichen Talausgang. Grosses Gewicht legt Stumpf hingegen auf die Darstellung der Bergübergänge, also auf die Verkehrsinfrastruktur, die Strassen selbst fehlen jedoch. Der «Septimus Mons» (Septimerpass) führte ebenso wie der «Julien Mons» (Julierpass) via «Tusis» (Thusis) nach Chur, den Malojapass hingegen kartierte Stumpf nicht. Weiter westlich finden sich dann der «Orseler», der heutige Splügenpass, sowie der «Vogel», der Übergang über den San Bernardino, sowie schliesslich der «Lacumonis Mons», der Lukmanierpass. Die Bedeutung dieser Pässe sollte im 17. Jahrhundert noch deutlich zunehmen.

Beinahe zeitgleich im Abstand von lediglich vier Jahren entstanden 1618 bzw. 1622 unter anderem Kartenabbildungen des Freistaates Gemeiner Drei Bünde durch Philipp Clüver (Cluverius) aus Danzig und dem Davoser Staatsmann und damaligen Commissari in Chiavenna Fortunat Sprecher von Bernegg einerseits⁶, vom Veltlin durch Cesare Bassano andererseits.⁷ Diese Karten sind aus mehreren Gründen illustrativ für das frühe 17. Jahrhundert im Bergell und allgemeiner in den Südtälern und Untertanenlanden. Das Veltlin insbesondere geriet nach dem Übergang des Herzogtums Mailand an Spanien 1603 zunehmend ins Spannungsfeld der europäischen Machtpolitik. Das Tal verband unter Umgehung venezianischen Territoriums das Herzogtum mit dem verbündeten Österreich, war aber gleichzeitig auch ein mögliches Einfallstor.

Ebenfalls trennte das Veltlin das katholische Italien gegenüber dem teilweise reformierten Freistaat im Norden ab. Frankreich wiederum hatte seinerseits ein Auge auf die Verbindung geworfen, um damit die Vorherrschaft Österreichs zu brechen. In der Folge kam es im «dichte[n] Gestrüpp der damaligen Gesehehnisse in Bünden» zu einer kurzfristig wechselnden Bündnispolitik und während der so genannten Bündner Wirren zu Aufständen und kriegerischen Auseinandersetzungen, die zusätzlich durch innerbündnerische Konflikte religiöser und politischer Art geschürt wurden.⁸

Die Karte von Clüver und Sprecher von Bernegg zeigt die Situation um 1618 an, kurz vor der zeitweiligen Besetzung weiter Teile des Freistaates durch österreichische Truppen (vgl. Abb. 2). Die nordorientierte Karte wurde später in verschiedenen Ausgaben mehrfach neu aufgelegt, teilweise auch koloriert. Sie zeigt topografisch genauer als ihre Vorgänger Chiavenna und südlich davon den Comer See, im Bergell bzw. Valchiavenna dann weiter Plurio, Villa, Castasegna, Soglio, Bondo, «La Porta» (bei Promontogno), Stampa, «Vesprano» (Vicosoprano) und Casaccia, daneben den «Setmer berg», «Julier berg» und «Maloja mons».

Vier Jahre später, 1622, entstand eine Veltlinkarte von Cesare Bassano, augenscheinlich zu militärischen Zwecken, wie Oscar Sceffer aufgrund einer der Karte beigefügten Textspalte zum Veltlineraufstand von 1620 vermutet (vgl. Abb. 3). Die Karte enthält zudem die Befestigungsanlagen und Brücken. In kartografiegeschichtlicher Hinsicht mindestens so interessant ist aber, dass die Karte von Bassano als möglicherweise erste Karte überhaupt den verheerenden Bergsturz vom 4. September 1618 verzeichnet, der den reichen Handelsort Plurs wenige Kilometer östlich von Chiavenna grösstenteils zerstörte – «ein der considerabelsten Fleken weit herum, dessen Schönheit und Reichthum Herr Guler in seiner Cronik nicht genug weiß auszuruhen», wie der bündnerische Chronist Nicolin Sererhard hundertzwanzig Jahre später schrieb.⁹

Die topografischen Abbildungen des frühen 18. Jahrhunderts unterscheiden sich von

ihren Vorgängern durch eine zunehmend individualistische und detaillierte Darstellung beispielsweise der Bergformationen und der Gewässerlinien, dann aber auch durch zunehmend präzisere Methoden der Höhen- und der trigonometrischen Messungen.¹⁰ 1702 veröffentlichte der Zürcher Stadtarzt, Naturgelehrte und Alpenforscher Johann Jakob Scheuchzer die Beschreibungen seiner schweizerischen Alpenreisen (*Ouresiphonites Helveticus*), die ihn unter anderem auch nach Graubünden geführt hatten.¹¹ Der Band enthält eine südorientierte Seitenansicht des Bergells und zeigt den Flusslauf der Mera bis in den Comer See, daneben aber auch eine Reihe bemerkenswerter kartografischer Details (vgl. Abb. 4).

Am oberen Talende verzeichnete Scheuchzer «S. Gauden» (S. Gaudenzio bei Casaccia), eine Wallfahrtskirche, deren noch sichtbare Ruinen ins frühe 16. Jahrhundert datiert werden, die aber der Sage nach auf die Einführung des Christentums im Bergell im 4. Jahrhundert zurückzuführen ist.¹² Zwischen Casaccia und «Castasegno» (Castasegna) finden sich nebst den aktuell bestehenden Dörfern Hinweise auf weitere Siedlungen, die im frühen 18. Jahrhundert wohl noch dauerbesiedelt waren. Dies betrifft «Rutisch» (Roticcio), «Cultura» (Coltura), «Montasch» (Muntac), räumlich falsch vermerkt «Catschuor» (Caccior) und Spino unterhalb Soglio. Östlich von Chiavenna, bereits auf heute italienischem Gebiet, sind die Ruinen des Felssturzes von Plurs zu sehen, westlich davon die neu aufgebaute Siedlung «Nuovo Piurò» (Borgonovo). Pässe finden sich bei Scheuchzer lediglich zwei auf dem allerdings räumlich limitierten Kartenausschnitt: der «Maloja Mons» und die «Monte di Stett», der Septimerpass; Strassen sind in keinem der beiden Fälle eingezeichnet. In einer späteren Karte von Scheuchzer, 1730 in Amsterdam in einer Landesbeschreibung der Schweiz in französischer Sprache gedruckt,¹³ sind hingegen die Strassen eingetragen, und zwar jene durchs Bergell, über den Maloja und den Julier Richtung Chur; die Verbindung über den Septimerpass fehlt interessanterweise und deutet möglicherweise darauf hin, dass zumindest im 18. Jahrhundert

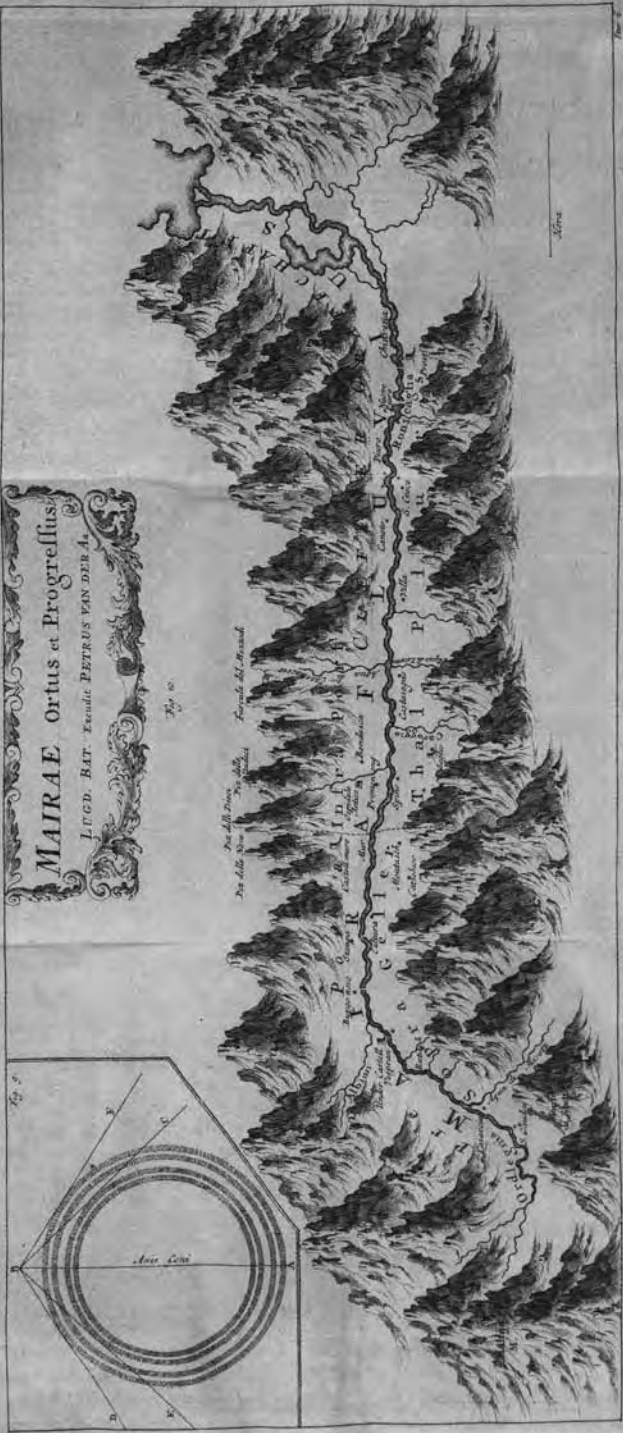
schon die Routenwahl über das Oberengadin bevorzugt wurde. Von kulturgeschichtlichem Interesse sind weitere Details auf der Karte von 1702, die auf frühneuzeitliche Methoden der Zeitmessung hindeuten, und zwar die Angabe der Berggipfel «Piz delle Nove», «Piz delli Dieci», «Piz delle Undeci» und «Furcula del Mezzodi», bei denen der (scheinbare) Lauf der Sonne bei einer Konjunktion mit dem entsprechenden Gipfel die Zeit angab, lange bevor sich die ländliche Bevölkerung im Bergell technische Methoden der Zeitmessung leisten konnte.

Der Wissenschaftler Scheuchzer stand mit seinem Wissen und seinem Verständnis der Welt in vielerlei Hinsicht an der Schwelle zur Aufklärung und zur technischen Vermessung der Welt, überschritt sie aber nur selten. Er unternahm als einer der Pioniere wissenschaftliche Forschungsreisen in die Alpen, glaubte jedoch auch an die Realität von Drachen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wuchs die Zahl der kartografischen Werke in der Schweiz im Allgemeinen, aber auch für das Bergell im Speziellen sehr stark an. Die Kartografen waren nicht mehr in erster Linie Forscher oder Gelehrte, wie dies bei Scheuchzer noch der Fall war, sondern Ingenieure, mathematisch und geometrisch geschulte Fachleute. Entsprechend veränderte sich das Gepräge der Kartenwerke gegen 1800 deutlich. Im Vordergrund standen nun getreue Abbilder der Natur, was die Höhendarstellung und trigonometrische Korrektheit der Karten betraf. Den eigentlichen Kartenwerken voran gingen Reliefdarstellungen, welche seit dem Relief der Urschweiz von Franz Ludwig Pflyfer grosse Popularität genossen und schliesslich die Basis bildeten für den ersten schweizerischen Atlas, den *Atlas général de la Suisse* von Johann Rudolf Meyer, Johann Heinrich Weiss und dem Reliefbauer Joachim Eugen Müller.¹⁴ Nachfolgerwerke dieses ersten schweizerischen Atlas waren im 19. Jahrhundert die Dufourkarten im Massstab 1:100'000, der Siegfriedatlas mit Kartenblättern im Massstab 1:50'000 für das Hochgebirge und 1:25'000 für die restlichen Gebiete der Schweiz und schliesslich im 20. Jahrhundert die *Landeskarten der Schweiz*,



Das Bergell in einem Ausschnitt aus Filippo Cluverio, Fortunato Sprecher, *Alpinae seu Foederatae Rhaetiae, subditarumque ei Terrarum nova descriptio*, 1618. Kartensammlung Zentralbibliothek Zürich.



Johann Jakob Scheuchzer, *Mairae ortus et progressus*, in: *Ouresiphoites Heberiticus*, Sive itinera Per Heberitiae alpinas regiones, 1702. NB Bern.

SONDRIO



Dufourkarte 1:100'000, Blatt XX, Erstausgabe 1865. Kartensammlung NB Bern.

die in aktualisierter Form nach wie vor in Gebrauch sind.¹⁵

Die Felddaufnahmen für die Dufourkarte des Bergells waren 1852 abgeschlossen (vgl. Abb. 5). Deutlich zu sehen ist die zwischen 1820 und 1840 erbaute Kommerzialstrasse als Teil der sogenannten Oberen Strasse, die von Chur über Tiefencastel-Silvaplana an die italienische Grenze Richtung Chiavenna reichte.¹⁶ Lediglich noch als Fuss- oder Saumweg kartiert ist hingegen der Übergang über den «nun verlassenen Septimer», wie es in der Beilagenkarte einer Denkschrift zu Ehren der neu erbauten Kommerzialstrassen hiess.¹⁷ Der Übergang hatte damit seine historische Funktion als direkte Verbindung vom Bergell ins Oberhalbstein verloren.

Die Dufourkarten boten eine nie zuvor gekannte Genauigkeit, Höhenangaben zu Berggipfeln wie zu Dorfsiedlungen und Informationen zur Verkehrsinfrastruktur. Während in den Messtischblättern, also den Felddaufnahmen für die Dufourkarte, das Gelände mit Höhenlinien aufgenommen wurde, erschien es später im Druck mit Schattenschraffen in

Schrägbeleuchtung; die Karte wurde kurz nach Erscheinen bereits als «vorzüglichste Karte der Welt» angesehen.¹⁸

Topografische Karten seien, heisst es einleitend, weniger ein Abbild der Realität als vielmehr das Resultat von Wahrnehmungsprozessen. Tatsächlich hat sich die Topografie des Bergells seit der Veröffentlichung der Karte von Johann Stumpf in der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zur Erbauung der Kommerzialstrasse weit weniger gewandelt als dies die topografischen Abbildungen des Gebietes taten, vom Ausbau der Verkehrsinfrastruktur abgesehen. Diese Disparität hat technische Gründe – die erwählten Fortschritte in der Trigonometrie und der Höhendarstellungen –, aber nicht nur. Die Kartenabbildungen zeigen vielmehr den Zweck oder auch die unausgesprochene Absicht der jeweiligen Kartierung an, sei das nun militärischer, ökonomischer oder wissenschaftlicher Art. Insofern sind topografische Karten zwar Abbilder eines Gebietes, verraten aber häufig mehr über den Kartografen als über das Gebiet selber.

Anmerkungen

¹ Paul Caminada, *Pioniere der Alpen-topografie. Die Geschichte der Schweizer Kartenkunst*, Zürich 2003; Oscar Sceffer, *Cartografia Antica della Rezia. Valtellina – Valchiavenna – Grigioni / Historische Karten Rätiens. Veltlin – Valchiavenna – Graubünden*, Sondrio 2006. Vgl. überdies auch die älteren Monographien von Georges Grosjean, *Geschichte der Kartographie, Geographica Bernensia*, U8, Universität Bern 1980; Georges Grosjean, *500 Jahre Schweizer Landkarten*, Zürich 1971; Leo Weisz, *Die Schweiz auf alten Karten*, Zürich 1945.

² Johann Stumpf, *Schweytzer Chronick: Das ist Beschreibung Gemeiner loblicher Eydenoschafft Stetten/Landen/Völcker und dero Chronickwürdigen Thaaten* [...], Zürich 1548; Georges Grosjean, *Geschichte der Kartographie, Geographica Bernensia*, U8, Universität Bern 1980, S. 59f.

³ Herbert Hassinger, *Zur Verkehrsgeschichte der Alpenpässe in der vorindustriellen Zeit*, in: *Vierteljahrsschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 66/1979, S. 441–465, hier S. 451; Herbert Hassinger, *Die Alpenübergänge vom Mont Cenis bis zum Simplon im Spätmittelalter*, in: Jürgen Schneider (Hrsg.), *Wirtschaftskräfte und Wirtschaftswege*,

Band 1: Mittelmeer und Kontinent. Festschrift für Herrmann Kellenbenz, Stuttgart 1989, S. 313–372; hier S. 352.

⁴ Jürg Rageth, *Römerstrassen in Graubünden. Auf Indziensuche am Maloja-, Julier- und Septimerpass*, in: *Historische Verkehrswege im Kanton Graubünden. Inventar historischer Verkehrswege der Schweiz IVS*, herausgegeben vom Bundesamt für Strassen (ASTRA), Bern 2007, S. 46–48.

⁵ Adolf Collenberg, *Bergell*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Band 2, Basel 2003, S. 221f.; vgl. auch die einschlägigen Übersichtsartikel im *Handbuch der Bündner Geschichte*, Band 2: *Frühe Neuzeit*, herausgegeben vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur 2000.

⁶ Adolf Collenberg, *Die Bündner Amtsleute in den Untertanenlanden (1512–1797) und in der Herrschaft Maienfeld (1509–1799)*, in: *Handbuch der Bündner Geschichte*, Band 4: *Quellen und Materialien*, herausgegeben vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur 2000, S. 300–314, hier S. 304.

⁷ Oscar Sceffer, *Cartografia Antica della Rezia. Valtellina – Valchiavenna – Grigioni / Historische Karten Rätiens. Veltlin – Valchiavenna – Graubünden*, Sondrio 2006, S. 11, 19.

⁸ Silvio Färber, *Politische Kräfte und Ereignisse im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Handbuch der Bündner Geschichte*, Band 2: *Frühe Neuzeit*, herausgegeben vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur 2000, S. 113-140, hier S. 127-133.

⁹ Nicolin Sererhard, *Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreyen Bünden*, um 1742, Neuausgabe Chur 1994, S. 92-94.

¹⁰ Paul Caminada, *Pioniere der Alpentopografie. Die Geschichte der Schweizer Kartenkunst*, Zürich 2003, S. 34.

¹¹ Hanspeter Marti, *Scheuchzer, Johann Jakob*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.2.2005, URL: <http://hls-dhs-dss.ch/textes/d/D14622.php>

¹² Erwin Poeschel, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Graubünden*, Band V, Basel 1943, S. 414-419; Nicolin Sererhard, *Einfalte Delineation aller Gemeinden gemeiner dreyen Bünden*, um 1742, Neuausgabe Chur 1994, S. 91; Renato Stampa, Remo Maurizio, *Das Bergell – La Bregaglia*, Bern 2004, S. 57.

¹³ Oscar Sceffer, *Cartografia Antica della Rezia. Valtellina – Valchiavenna – Grigioni / Historische Karten*

Rätiens. Veltlin – Valchiavenna – Graubünden, Sondrio 2006, S. 49.

¹⁴ Paul Caminada, *Pioniere der Alpentopografie. Die Geschichte der Schweizer Kartenkunst*, Zürich 2003, S. 41-67; 70-73.

¹⁵ Paul Caminada, *Pioniere der Alpentopografie. Die Geschichte der Schweizer Kartenkunst*, Zürich 2003, S. 78-104; 108-117; 138-167.

¹⁶ *Vom Kanton gebaute Strassen (1780-1931)*, in: *Handbuch der Bündner Geschichte*, Band 4: *Quellen und Materialien*, herausgegeben vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur 2000, S. 378-383, hier S. 378.

¹⁷ *Denkschrift über die Anstalt der Strassen-Prämien auf den neuen Handelsstrassen des Kantons Graubünden zwischen Chur und den zwei Plätzen Cleven und Bellenz [...]*, Chur 1841; vgl. Oscar Sceffer, *Cartografia Antica della Rezia. Valtellina – Valchiavenna – Grigioni / Historische Karten Rätiens. Veltlin – Valchiavenna – Graubünden*, Sondrio 2006, S. 107.

¹⁸ Zitiert bei Paul Caminada, *Pioniere der Alpentopografie. Die Geschichte der Schweizer Kartenkunst*, Zürich 2003, S. 101.

Una valle in scena: *La Stria* di Giovanni Andrea Maurizio

Roberta Deambrosi

I stinqual, in dialetto della Val Bregaglia gli scherzi, o i capricci; non si possono certo qualificare di scherzose le intenzioni del landamano Giovanni Andrea Maurizio, nel voler comporre la sua *Tragicomedia nazionale bargaiota*, edita la prima volta a Bergamo nel 1875.¹ Quasi un *Promessi sposi* della letteratura locale, tanto da apparire, indelebile, sui muri della piccola biblioteca pubblica di Maloja, e da entrare, in modo puntuale ma sicuro, nell'immaginario popolare valligiano e riproporsi periodicamente attraverso le rappresentazioni teatrali realizzate dai suoi concittadini nell'arco di un secolo.² Il titolo dell'opera, come spiega Franco Pool nel suo più che esauritivo saggio, fornisce già un primo scorcio sulla prolificità dei temi e la peculiarità della trama.³

*La Stria ossia I stinqual da l'amur, Tragicomedia nazionale bargaiota, Quadar di costum da la Bargaia ent al secul XVI.*⁴

Ciò che effettivamente stupisce e forse frena un poco il lettore della *pièce* in cinque atti, è l'accumulo di elementi che costituiscono i *quadar* (quadri) sin dal lungo e descrittivo titolo, ma anche dall'introduzione, dove vengono elencati sei aspetti o motivi con i quali si costituisce la materia della *Stria* e che per il Maurizio contraddistinguono la vita sociale nella Bregaglia del Cinquecento:

Come la vite, la patata ed altri vegetabili, anche le umane generazioni vanno temporariamente soggette a varii morbosì influssi. [...] il servizio militare all'estero [...]; la corruzione e venalità nelle elezioni a pubbliche cariche, [...] le superstiziose credenze rapporto all'esistenza di esseri e forze soprannaturali. A fronte di

*queste capeggiavano luminosamente la spiccatezza del carattere individuale, la tenacità delle convinzioni religiose, la intensità e costanza negli affetti individuali.*⁵

Per rappresentare queste peculiarità il Maurizio chiama sulla scena un numero impressionante di attori e attrici: cinquantuno quelli a cui viene dato un ruolo definito, senza contare le comparse, *oman, dona, giuvan, giuvna, fanc da diversi lògh da la Vall.*⁶ Benché la *Stria* non manchi di monologhi e dialoghi, essa è una miniera di scene di gruppo, a partire già dall'iniziale botta e risposta corale fra il gruppo delle ragazze e quello dei giovani cacciatori, all'affollata seduta per l'elezione del podestà nella casa comunale, fino ai bambini riuniti per gioco sul prato della chiesa di San Gaudenzio. Ed ancora: riunioni politiche informali e all'osteria, le sedute del tribunale e la riunione serale, giocosa, fra i giovani dei due sessi – la *stüüda* –. Sono scene che hanno la propria collocazione, sia nel progetto di descrizione della realtà locale, sia con funzioni precise all'interno dell'intreccio. Infatti la trama della *Stria* è di per se abbastanza semplice, e riassumibile in poche frasi: il giovane mercenario Tumeè Stampa ama ricambiato la povera e orfana Anin. Si oppongono al loro amore i genitori e la zia del Tumeè che vorrebbero favorire l'altra innamorata del giovane, la più benestante Menga. L'and'Ursina (la zia), con uno stratagemma, riuscirà a far cadere il sospetto di stregoneria sull'Anin. L'ultima parte del piano della zia, che prevede di far liberare l'Anin corrompendo i giudici, fallisce, e la protagonista viene arrestata, torturata e condannata. Per evitare la messa a morte di Anin, la Menga e l'and'Ursina confesseranno

l'inganno, permettendo così il lieto fine. Le scene corali sono dunque uno dei modi, forse il più vigoroso dal punto di vista drammaturgico, per dare spessore alla trama, poiché permettono di intercalare ad essa i motivi cari al Maurizio: la politica rovinata dalla corruzione – ad esempio le scene ambientate in osteria e nella casa comunale –; il drammatico processo di introduzione della Riforma in val Bregaglia – la processione alla chiesa di Nossa Dona durante la quale si affrontano, a parole, riformati e cattolici –; le credenze e le superstizioni popolari – se ne ha un ampio scorcio nella scena della *stüada* e nella scena in cui viene rinvenuto il presunto atto di stregoneria che porterà l'Anin in tribunale –, la pratica del mercenarismo – lo scambio di vedute tra i giovani della valle con Tumees Stampa, appena tornato dal servizio all'estero, carico del fardello del disincanto –.

Quadar di costim da la Bargaia ent al secul XVI recita il sottotitolo della tragicommedia, che esplicita così la volontà dell'autore di descrivere la realtà in cui viene inserita tutta la serie di tematiche trattate. Viene dato il luogo e il periodo, la Bregaglia nel Cinquecento. Addirittura, per dare spessore storico e impregnare le sue mire didattiche con i requisiti minimi d'aderenza alla realtà locale, il Maurizio si concede, certo giustificandosi,⁷ il potere di far comparire personaggi e fatti leggermente anacronistici rispetto alla storia locale della Riforma. Infatti, più che ricreare un'unità di luogo e tempo ineccepibile dal punto di vista dell'epoca storica, la messa in scena nella *Sria* cerca di ricomporre uno spazio culturale coerente per il suo lettore e spettatore ideale – il giovane *convalligiano*, come specificato dall'autore nell'*Introduzione* –. Per questa operazione l'autore dispiega sicuramente mezzi meno eclatanti ma in maggior numero. Rileviamo ad esempio la varietà di ambientazioni. Per gli esterni: le azioni si snodano fra i vari paesi e frazioni, piazze, cortili, campi, a volte in luoghi più discosti, vengono evocati nomi di luoghi quasi sempre corrispondenti alla topografia reale della Valle. Non solo le

scene nei villaggi ma anche quelle ai loro margini hanno spesso una collocazione geografica precisa:

*Prä in faccia el vadrecc da la Bondasca – Piazza davant la baselga da Nossa Dona – Casaccia, pach dalonc da San Gadenz.*⁸

Per gli interni: si registrano diversi spazi privati, sempre definiti dalle didascalie, anche se brevemente, come i tinelli – *stüa* –, e pubblici, come l'osteria, la sala comunale, la sala parrocchiale, il tribunale, la cella della prigione. Alcune scene, già a partire dalle didascalie, sono come piccole sale di un museo etnografico in cui, con l'esposizione degli oggetti, si ricostituiscono gli ambienti del mondo rurale. Così è descritto il tinello di Anin, il personaggio femminile centrale:

*Stüeta e la veila pulita. Ent un cantun ün mulinell e ün cavagn cun lana o lin. Sünt üna caruna quali scüdela e sdun da len. Sünt üna caruneta ent al cantun tre o quatar libar.*⁹

In una delle scene finali del primo atto l'azione principale viene rallentata, per dare spazio ad uno spaccato di vita quotidiana fatto di personaggi, gesti ed oggetti «in immersione»: si assiste alla preparazione di un pasto al quale partecipano i membri di un'umile famiglia riuniti nella loro *stüa*, e si rievocano brevemente delle sequenze di attività prettamente domestiche: la cura del bestiame, la preparazione del formaggio, la lavorazione della lana e quella delle castagne.¹⁰

Un altro modo per rappresentare la realtà contadina consiste nel far parlare i personaggi attraverso proverbi e modi di dire popolari. I commenti di un fatto, o l'argomentazione di un'idea o di un'opinione avvengono spesso attraverso metafore che rimandano al mondo contadino.¹¹ Pool offre un esempio, rilevandone la coloritura, attraverso il dialogo che tematizza i pro e i contro di un matrimonio d'amore e di un'unione di convenienza, e per le posizioni contrastanti dei due protagonisti, Tumees e l'and'Ursina, sfiora a volte il diverbio.

Anche la scena della *stüüda* – prima scena del quarto atto, dopo la scoperta del maleficio, e poco prima dell'arresto dell'Anin – offre un'occasione per rilevare come l'autore riesca in poche pagine a valorizzare l'uso del dialetto e la sua ricchezza e a utilizzare in breve tempo una serie di diversi registri: il botto e risposta giocoso tra i giovani riuniti a scherzare sulle coppie di innamorati che si formano fra loro, lo spostamento semantico del verbo *stregare* dall'ambito amoroso a quello più inquietante delle presenze soprannaturali reputate malevoli, sul quale prendono avvio delle narrazioni di storie vere o presunte tali.

Il Maurizio usa però con accortezza il cambiamento repentino di tono e registro all'interno delle scene, e fra le stesse, così da alleggerire quanto possibile l'effetto d'accumulo. Osserviamo il terzo atto, particolarmente ben congegnato, dove le sei scene che lo compongono si alternano in un concatenarsi di momenti cruciali per l'intreccio e di alta intensità emotiva, e di scene che senza aggiungere molto alla vicenda, si sviluppano con toni più pacati la tematica della diatriba religiosa. All'inizio del terzo atto, a metà del testo complessivo e quindi in una posizione strategica dal punto di vista dello sviluppo dell'azione, vengono scoperti il presunto maleficio e il pezzo di grembiule che incrimineranno l'Anin. Nelle cinque scene successive, tutte centrate sulla tematica dell'introduzione del protestantesimo in Bregaglia, si muovono alcuni personaggi e si sviluppano alcuni fatti storici emblematici: Pier Paolo Vergerio e Guido Zonca, riformatori, e, forse il fatto più saliente, la sconsecrazione delle reliquie di San Gaudenzio gettate nel fiume dagli iconoclasti. Le scene si susseguono in modo ritmato, ad una calma ne segue una concitata, ad un climax discendente ne segue uno ascendente, ad un dialogo subentra un coro, quasi a voler dare un'immagine poco statica, non ancora risolta, della questione dell'introduzione della nuova religione.

*O quantan stria e quanti striun / En stacc mazzaa – e fors'i eran bun!*¹²

Il motivo della stregoneria è senza dubbio il motore della trama, e questo non solo perché appare sottoforma di primo elemento del titolo: la *Stria* – la strega. Esso costituisce il risvolto drammatico che permette all'autore di sviluppare l'intreccio e di tenere alta la tensione della *pièce* nonostante le frequenti digressioni. Ma è probabilmente anche un tema che permette di esplicitare la morale dell'autore, e di giustificarla nel testo al di là della volontà di comporre un «utile trattenimento». Uno dei motivi ricorrenti è quello dell'animo umano che si dibatte fra le ragioni del cuore e quelle della mente. Viene già evocato a proposito del matrimonio, da alcuni giudicato poco vantaggioso, fra Tumeè e l'Anin, dove Tumeè, messo alle strette dalla zia e dai genitori deve scegliere tra l'Anin, di cui è sinceramente innamorato e la Menga, il buon partito, e quindi decidere se seguire i suoi sentimenti, o se piegarsi alle convenzioni sociali:

L'è üna düra prova! – Ie nu sa / La preferenza e ci c aie darà. / La züca al la penza ent üna moda; / Ma 'l cor am tremla, ca 'l va tüt in broda

e il binomio viene rapidamente associato ad un altro, quello della gioventù e della vecchiaia:

Ba bi bo bu – cui giuvan e lan fia / Ie a ciapaa 'l vizi da la poesia; / Ma fra nualtar, c'um se gent da posa, / Um as po är cuntandär da la prosa.

Quasi a voler dire che i giovani possono ancora far valere le ragioni del cuore, qui associate al parlare poetico, poco fruttifero (il «ba, bi, bo, bu» è un balbettio infantile che l'Ursina sarcasticamente usa come esempio di *poesia*), mentre gli anziani sono dotati di senso pratico e posatezza, cioè di qualità in questo caso più «prosaiche» e quindi più valorizzate. Che il Maurizio però connoti queste qualità come lo fa l'Ursina, non va da sé, anche perché, operando una semplice *mise en abyme*, possiamo osservare come l'autore stesso scriva un'opera in versi all'intenzione dei giovani compatrioti. Se escludiamo l'autoironia autoriale è dunque una presa di posizione, quella del personaggio

dell'Ursina, che non coincide completamente con l'opinione dell'autore, probabilmente meno categorico ma più propenso ad assumere e render conto dei due risvolti dell'agire umano; questo anche perché il senso pratico si presta facilmente a uno slittamento rapido verso un significato più negativo, trasformandosi in un agire calcolato e sprovvisto di qualsiasi etica. Anche nel campo degli intrighi politici viene messo in evidenza come sia tutt'altro che costruttivo operare in nome del buon senso (o della ragione pratica, per non dire economica) tralasciando la preoccupazione morale, tuttavia l'idea propugnata da Tumeè, che deplora l'usanza di eleggere un podestà basandosi su quanto il candidato sia disposto a pagare gli elettori, verrà rifiutata in blocco dai cittadini riuniti per decidere chi appoggiare con i propri voti.

Dal cor da l'om nu's as po mai fidär. / Sa ogni mument nu's as vol inganär. La vusc da l'interess a gran potenza. / Ca la zufega quella da la coscienza.

A questo proposito, e più in generale sul tema della stregoneria, si rileva la capacità del Maurizio di cogliere e mettere in scena il meccanismo di sospetto che porta all'accusa e alla condanna, tramite la confessione estorta con la tortura. Questo è uno degli aspetti della rematica che viene sviluppato nella tragicommedia, così come, più che alle fasi canoniche del processo, si dà più importanza alla messa in scena dei discorsi dei giovani attorno agli aneddoti e le storie di streghe, ma anche al loro attardarsi a giocare sul significato del verbo *stregare* applicato a situazioni amorose. Assume importanza, inoltre, non l'arresto di per sé dell'Anin, risolto con un'ellissi di tempo, ma il modo tragico in cui lo vive la rivale Menga, attanagliata dal rimorso, e i commenti fra il dispiaciuto e il malevolo delle compagne dell'Anin. Inoltre la cattiva coscienza della Menga funziona anche come segnale di presagio, anticipazione narrativa, infatti inizialmente l'and'Ursina sottovaluta i pericoli che nasconde l'inganno tramato contro l'Anin, e convince la

Menga a mettere in atto uno stratagemma che si rivela fallimentare. L'Anin non se la caverà solo con un grande spavento ma finirà addirittura sotto tortura, poi condannata a morire come una strega. Anche della detenzione di Anin vengono rappresentati solo alcuni momenti: si dà spazio ad un monologo dell'Anin chiusa nella cella del pretorio e lasciata in balia delle proprie angosce – per alcuni ricorda la Lucia manzoniana¹³ –, ma non si dice nulla di come i giudici giungano alla decisione per la sentenza finale.

E per tornare al motivo della strettezza di vedute esso viene nuovamente in superficie quando un giudice, dopo che si è proceduto all'interrogatorio dell'Anin, si chiede, al di là dal dolore provocato dalle sevizie:

*Ma nu saral cuntar la procedüra, / D'ai dar doma du volta la tortüra?*¹⁴

E nuovamente, poco dopo, quando l'and'Ursina cerca di corrompere i giudici e si scontra davanti al loro rifiuto:

Nu l'è pel giüst, ma l'è pel giürament.

Le componenti della tragicommedia sono difficilmente ricollocabili in contesti più ampi; per le ragioni che già Pool ha enumerato, l'autore, il genere, i fruitori, lo stile, il codice usato, tutto concorre a farne un oggetto poco esportabile al di fuori dai confini della Bregaglia. Persino l'intenzione dell'autore, le sue velleità didattiche, anche in materia civica, l'aura di agiografia bregagliotta che la pièce si porta appresso, fanno sì che essa appare proprio come un prodotto di nicchia, gustabile da tanti sì, ma entro certe condizioni e certi ambiti. L'ostacolo più grande è sicuramente il codice: il dialetto, che il Maurizio si impegna a dare in una versione accettata dal pubblico in quanto autentica sin nelle sfumature che lo differenziano a seconda della zona o del villaggio. Nondimeno, la *Stria* in quanto occasione di lettura o di spettacolo non estralata dal suo contesto culturale, è un testo relativamente ricco di motivi, e quindi di

chiavi di lettura. Sia come teatro quasi etnografico, sia che lo si ritenga espressione di un impegno personale del Maurizio a voler dare ai suoi concittadini un luogo letterario e

scenico nel quale trovare spunti per leggere la realtà della Valle al di là delle indicazioni temporali date dalle didascalie o dalle segnalazioni dell'autore.

Note

¹ Prima edizione: Maurizio, Giovanni Andrea, *La stria ossia i stinqual da l'amur. Tragicomedia nazionale bargaiota. Quàdar ddi costùm da la Bragaja ent al secul XVI*. Bergamo: Tipografia Fratelli Bolis, 1875. Per le citazioni ci si riferisce alla seconda edizione, ancora reperibile: Maurizio, Giovanni Andrea, *La Stria - Ossia - I stinqual da l'amur - Tragicomedia nazionale bargaiota - Quadar di costùm da la Bragaja ent al secul XVI*, Samedan: Stamparia engiadinaisa 1944. Dove non specificato, le traduzioni dal dialetto bregagliotto sono nostre. Cogliamo l'occasione per ringraziare il signor Gian Walther per i preziosi suggerimenti e le indicazioni iconografiche, linguistiche, storiche.

² Un brano del testo è parte integrante della facciata della biblioteca pubblica di Casa Maloggia (fondazione Giovanoli), a Maloja. Per quanto riguarda le rappresentazioni, se ne contano cinque dall'anno della sua pubblicazione, l'ultima nel 1979, per la regia di Gian Gianotti.

³ Pool, Franco, *Giovanni Andrea Maurizio e la Stria*, in: *Quaderni grigionitaliani*, 49 (1980), p. 241-274. L'articolo è approfondito, sia per quanto riguarda le prime considerazioni sulla *Stria* - la figura e le intenzioni del suo autore, le vicende editoriali del testo -, sia per il commento, accompagnato da un riassunto di tutti gli atti, nonché per le osservazioni sulle possibili fonti - Goethe, Schiller, Manzoni - che hanno potuto ispirare il Maurizio. Segnaliamo inoltre: Bertacchi, Giovanni, *La Stria*, in: *Quaderni grigionitaliani*, V, 2 (1936), p. 82-96. Per indicazioni concise sull'autore e l'opera: Gaudenzio Giovanoli, *Giovanni Andrea Maurizio*, in: *Almanacco del Grigioni italiano*, 57 (1975), p. 108-118. Orelli, Giovanni, *Giovanni Andrea Maurizio*, in: *Svizzera italiana*, Brescia: La Scuola, 1986, p. 83-84. Grignola, Fernando, *Giovanni Andrea Maurizio*, in: *Le radici ostinate*, Locarno: Dadò, 1995, p. 48-49. *Giovanni Andrea Maurizio (1815-1885)*, in: Stäubli, Antonio e Michèle, *Scrittori del Grigioni italiano / antologia letteraria*, Locarno: Dadò, 1998, p. 58-64.

⁴ *La Strega, ossia gli scherzi dell'amore. Tragicommedia nazionale bregagliotta. Quadri dei costumi della Bregaglia nel secolo XVI* (trad.: Pool, Franco, cit., p. 241).

⁵ Maurizio, Giovanni, cit., p. VIII.

⁶ «Uomini, donne, ragazzi, ragazze, bambini, provenienti dai vari paesi della Valle» (Ivi, p. XII). Pool indica

come «negli allestimenti i nomi dei personaggi finiscono magari addirittura col coincidere con quelli degli interpreti» (Pool, Franco, cit., p. 246).

⁷ Si veda sia l'*Introduzione* che i *Cenni storici* che accompagnano la *Stria*, dove il Maurizio argomenta le sue scelte e fornisce i dettagli sui personaggi e i fatti storici che vengono messi in scena.

⁸ Non solo le scene nei villaggi ma anche quelle ai loro margini hanno spesso una collocazione geografica precisa: «Prato di fronte al ghiacciaio della Bondasca», (Maurizio, Giovanni Andrea, cit., V, sc. II, p. 126), «Piazza davanti alla chiesa di Nossa Donna» (ivi, V, sc. VIII, p. 158), «Casaccia, a pochi passi dalla chiesa di San Gaudenzio» (ivi, III, sc. II, p. 85).

⁹ «Piccolo tinello, vecchio ma pulito. In un angolo un mulinello. E un cestino con lana o lino. Su uno scaffale, qualche scodella e dei cucchiari di legno. Su un piccolo ripiano d'angolo, tre o quattro libri» (Ivi, I, Sc. X, p. 38).

¹⁰ Ivi, I, Sc. IX, p. 33-35.

¹¹ Pool, Franco, cit., p. 250-251; si vedano anche le p. 270-274 per le considerazioni sulle implicazioni dell'uso del dialetto da parte del Maurizio.

¹² Anin: «O quante streghe e quanti stregoni sono stati uccisi - e forse erano buoni.» (Maurizio, Giovanni Andrea, cit., V, Sc. V, v. 15-16, p. 141.). Trad. di Franco Pool.

¹³ Tumeè Stampa: «È una dura prova! Io non so a chi darò la mia preferenza. La testa pensa in un modo, ma il cuore mi trema, tanto che si scioglie in brodo» (ivi, I, sc. VI, v. 11-15, p. 30).

¹⁴ Ursina: «Ba, bi, bo, bu - con i giovani e con le ragazze, sono stata presa dal vizio della poesia; ma tra di noi, che siamo persone posate, possiamo accontentarci della prosa» (ivi, I, sc. VIII, v. 14-17, p. 32).

¹⁵ «Del cuore dell'uomo non ci si può mai fidare, se non vogliamo farci ingannare in qualsiasi momento. La voce dell'interesse è molto potente, e soffoca quella della coscienza» (ivi, II, sc. VI, v. 8-11, p. 72).

¹⁶ Pool, Franco, cit., p. 266.

¹⁷ «Ma non sarà contro la procedura, di darle solo due volte la tortura?» (IV, SC. IV, v. 6-7, p. 112), trad. Franco Pool.

¹⁸ «Non è per giustizia, ma è per il giuramento» (Maurizio, Giovanni Andrea, cit., IV, sc. VI, v. 24, p. 115).

Das Bergell – Ein Bildteil

Ernst Scheidegger

Die Fotografien auf den folgenden Seiten sind dem Buch *Das Bergell. Heimat der Giacomettis*, Verlag Scheidegger und Spiess 1994 entnommen. Der bekannte Fotograf, Cineast, Maler, Verleger und Galerist Ernst Scheidegger ist dem Bergell schon über ein halbes Jahrhundert verbunden und hat im Bergell im Laufe der Jahre immer wieder fotografische Aufnahmen und auch einen Film gemacht. Ernst Scheidegger hat in seinem Archiv die Negative für die vorliegende Publikation neu ausgewählt und in Zusammenarbeit mit Hans Danuser und Christian Dettwiler zusammengestellt.

Bild 1: Blick auf Promontogno, angrenzend, nur durch die Bondasca getrennt, das Dorf Bondo.

Bild 2: Der Hügel mit der Burg Castelmur und mit der Wehranlage aus dem Mittelalter oberhalb der Kirche Nossa Donna bildet die natürliche Zweiteilung des Bergells in Sotto Porta und Sopra Porta.

Bild 3: Isola am Silsersee im Engadin gehört zur Gemeinde Stampa und wird nur im Sommer bewohnt.

Bild 4: Der grosse und heute wieder intensive genutzte Kastanienhain von Brentan beginnt an der Gartenanlage des Denklabors Villa Garbald und dehnt sich über Castasegna bis nach Soglio hoch.

Bild 5: Die Galgenpfeiler im Wald bei Vicosoprano.

Bild 6: Die Maira. Der Fluss prägt wirtschaftlich und kulturell das Tal. Ab Castasegna, an der Grenze Schweiz-Italien, nennt man ihn Mera.

Bild 7: Die zur Casa Max in Soglio gehörende grosszügige Gartenanlage ist ein Beispiel verschiedener historischer, z.T. öffentlich zugänglicher Gartenanlagen im Bergell.

Bild 8: Die Auswirkungen der Naturgewalten zeigen sich jedes Frühjahr. Dennoch dehnen sich auch im Bergell die Waldgebiete aus.

Bild 9: Schafherde auf der alten Strasse von Promontogno über Coltura nach Stampa, auf der Höhe der Kirche San Pietro mit dem Fresco von Augusto Giacometti.

Bild 10: Das Gelände oberhalb Plän Lüder mit Blick auf die Sciora-Gruppe.

Bild 11: Die Ruine der zur Reformationszeit zerstörten Wallfahrtskirche San Gaudenzio ist am alten Römerweg von Casaccia nach Maloja gelegen.























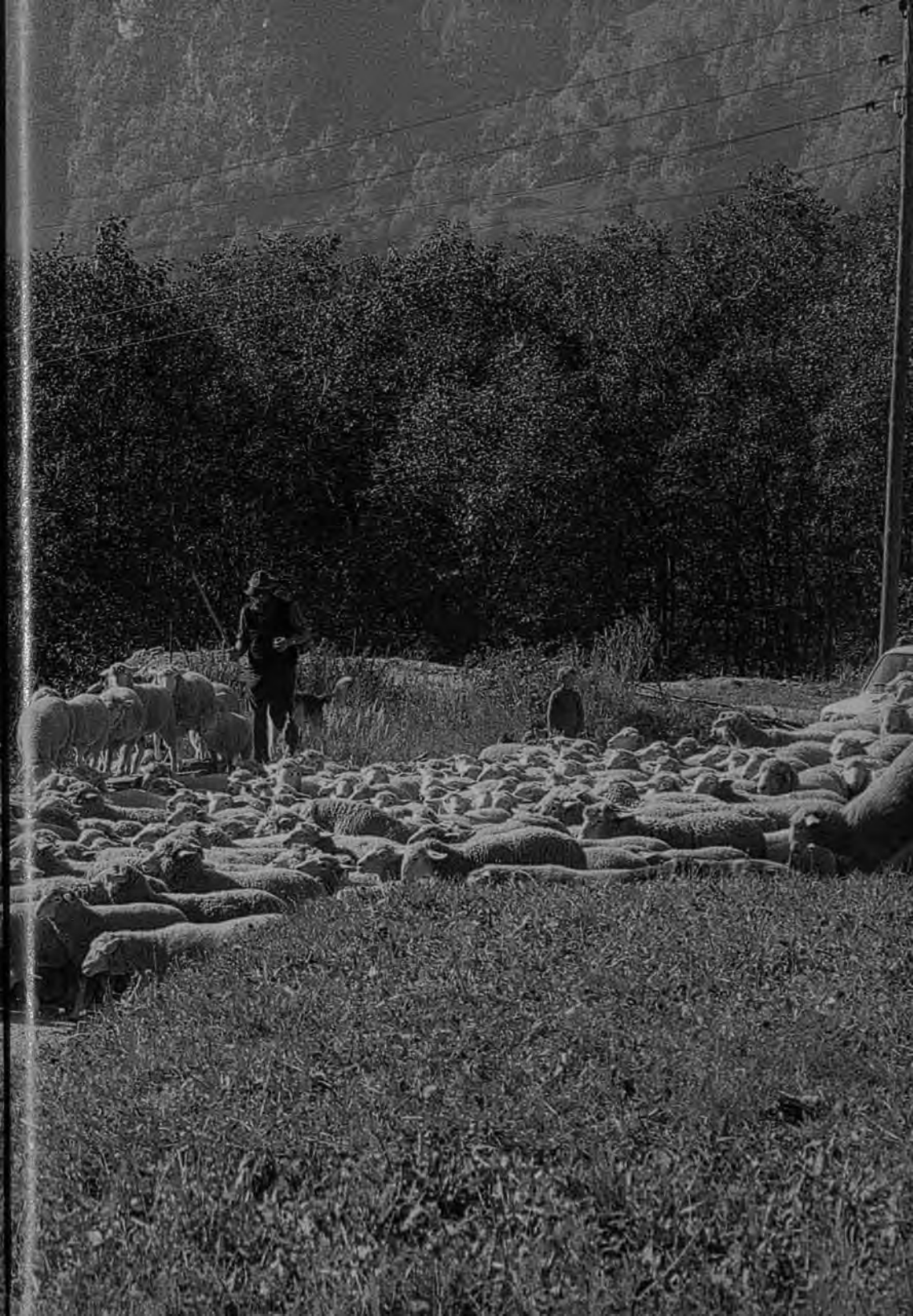


















Von der Unmöglichkeit, den Jürg Jenatsch neu zu schreiben

Reto Hännly

Ich bin von Jenatsch geschädigt – was aber immer noch besser ist als unheilbar vom Tell-Virus befallen zu sein, denn im Gegensatz zur Sagengestalt ist man damit immerhin von einer historisch verbürgten Figur, wenn auch ebenfalls einem Terroristen, infiziert –, seit mir in der Sekundarschule am Heinzenberg, dem Lehrer sei Dank, die Geschichte des Dreissigjährigen Krieges, reduziert natürlich auf die *Bündner Wirren*, mit Conrad Ferdinand Meyers *Jürg Jenatsch* vermittelt wurde: die Roman-Lektüre als Historie, nicht als Fabula. Der Untertitel heisst auch «Eine Bündner Geschichte», *eine*, nicht die, und wenn Meyers Sicht auf die Geschichte nicht wahrer ist als jene der Historiker, sondern so subjektiv wie diese, nur wesentlich farbiger – für mich war der Roman wahr, lebendige Geschichte, in der man, mit dem Blick vom Heinzenberg ins Domleschg die Hälfte der Szenerie vor der Nase, lebte und mitfieberte, wie andere mit Winnetou, da einen im Geschichtsbuch in erster Linie die Geschichten packten, allen voran die Lovestory zwischen Jenatsch und Lucretia, gegen die es des Lehrers pädagogischer Auftrag, uns von Unabhängigkeit und Einstehen fürs Vaterland zu künden, schwer hatte. Aber Lovestory hin oder her und des Lehrers Pathos abgerechnet, dem Umweg über die Geschichte (*historia*; im Unterschied zur *fabula*) verdanke ich manch aufschlussreichen Blick auf die Gegenwart: was da, von religiösem und ethnischem Fundamentalismus gezeigelt, nach dem Motto Korruption als System zu Zeiten von Reformation und Gegenreformation im Namen Gottes und der Freiheit auf dem Gebiet *gemeiner drei Bünd* inszeniert wurde, auszubaden von der betrogenen und geschundenen Bevölkerung, erscheint vertrauter, als einem lieb ist; die aktuellen Bilder liefert mir allabendlich die Tagesschau. Aber auch Meyers Überlegungen zum 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit seinem Jenatsch-Stoff, etwa wenn er seinem Verleger schreibt: *Merkwürdig, höchst merkwürdig, dass die religiös streng Gesinnten die Gewalttat, wo nicht rechtfertigen, so doch gemächlich in den Kauf nehmen*, lesen sich wie Kommentare zur Gegenwart – und zeigen, dass der Autor den Ereignissen seiner Zeit nicht so abgewandt war,

wie einem in den 70er-Jahren des vergangenen Jahrhunderts an der Universität weisgemacht wurde.

Dass ausgerechnet Conrad Ferdinand Meyers *Jenatsch* mein *Winnetou* wurde, hängt auch mit der Qualifizierung von Karl May als Schundliteratur zusammen, und weil von der verordneten Jugendliteratur nichts so sehr bewegte wie der *Jenatsch*, von dem erst recht nicht loszukommen ist, wenn in der Kantonsschule ein *Jenatschologe* als Geschichtslehrer vor einem steht, *der* Spezialist in Sachen Axthieb, der sich als Historiker, genau wie all die andern Hagiographen, deren Heldenbild auf dem geschmähten Roman gründet, entschieden von meinem Karl May distanzierte, ohne damit allerdings viel auszurichten, im Gegenteil, denn mit jeder weiteren Facette wurde mir das 17. Jahrhundert schillernder, selbst wenn der zur Bismarck-Figur stilisierte und mystifizierte Volksheld sich dabei zu dem mausert, was er im Grunde war: ein macht- und besitzgieriger Aufsteiger, verschlagen und skrupellos, ein fanatischer Hitzkopf schon als Pfarrer, imstande, mit der Bergpredigt sein Morden zu rechtfertigen – Täter sprechen nie die Sprache ihrer Taten –, menschenverachtend, unsympathisch, widerwärtig und medioker wie Osama bin Laden, der, die Hand auf dem Koran, seine al-Qaida eine Blutspur über den Erdball ziehen lässt; schlimmer: im Kleinen heute vergleichbar jedem x-beliebigen selbstverliebt sich zum Salvator aufspielenden Volksverführer und seiner Entourage aus hiesigen Breiten, der literarische Ehren zuletzt verdient, auch wenn sich fürs Personal – vom polternden Hauptakteur über seinen windigen Propagandaminister einschliesslich aller Kontrahenten bis zum unbedeutendsten Nebendarsteller – in Roman wie Historie das entsprechende Double findet, samt den passenden Schlössern als Schauplatz. –

Ja, der Stoff wäre das kleinste Problem. Die unüberwindbare Hürde liegt im Formalen.

Gemessen an vielem, was heute geschrieben wird, bruchlos hübsch gradlinig dahinplätschernd dem Plot hinterher alles Gesagte noch wortreich kommentierend, als hätte es nie eine Moderne gegeben, mutet Meyers Spracharbeit im *Jenatsch* geradezu avantgardistisch an. Alles am Rande des Wahnsinns, ohne Helden im konventionellen Sinne, letztlich auch ohne Auctoritas des Erzählers, die es dem Leser so viel leichter machte – nur Zweifel: ein hochmoderner Autor also. Minuziöse Recherchen verdichtet in Szenen aus der Optik eines Beobachters durch den Türspalt oder aus dem, was einem Lauscher hinter dem Vorhang zu Ohren kommt. Der Leser

gefangen in der Position des heimlichen Ohren- und Augenzeugen, ohne dass sich ihm je der grosse Überblick auftäte.

Mit seiner Romantechnik hat Meyer, im deutschen Sprachraum den Zeitgenossen weit voraus, jene des Films vorweggenommen, vor allem jene des Italo-Western, der wiederum ohne *nouveau roman* nicht möglich gewesen wäre.

Auch unter diesem Aspekt ist er, dessen Werk Generationen von Mittelschullehrern aufs Inhaltliche fixiert exekutierten, sodass der Autor in unserem Bewusstsein zum Gipskoloss erstarrt dasteht, weit weniger Zeitgenosse Kellers als vielmehr Flauberts, der dem zweisprachig aufgewachsenen Meyer aufs eindringlichste gezeigt hat, wie mit Grossaufnahmen und Totalen extrem verdichtete Szenen zu bauen, wie Massen zu bewegen und darin wirkende Einzelpersonen zur Steigerung des dramatischen Effekts zu führen sind: *C'era una volta la Valtellina...*

Weil Meyer nicht einfach nachzeichnet, sondern neu formt und mittels brüsken Schnitten, Sprüngen und Rückblenden die Chronologie der Ereignisse infrage stellt, ausspart und verknappt, weil er mit kalter Ironie zeigt, ohne zu urteilen, und den Schauplätzen dennoch, das klingt paradox, ist es aber nicht, ihre atmosphärische Authentizität lässt, weiss ich unterwegs in Graubünden, im Veltlin und in Venedig kaum einen anregenderen Baedeker als seinen *Jenatsch*.

Trotzdem: Neben der Machart faszinierte mich ebensosehr das Thema in seiner Aktualität, hier setzte der Schreibwunsch ein, nachdem ich mich zur selben Zeit wie Daniel Schmid an den Stoff gemacht hatte. Wobei mich, weil ich der Historien-Falle entgehen wollte, nach und nach immer stärker die Biographie von Meyer zu reizen begann, in seiner Gebrochenheit letztlich die viel spannendere Figur als der Bündner Haudegen – um beim Versuch, mich in den sich als Großbürger panzernden Autor in seiner Königsfeldener Klinikabgeschlossenheit hineinzufiktionalisieren, mit diesem zusammen auch den historischen Jenatsch aus den Augen zu verlieren.

Nicht zum Ziel führte ein weiterer Ansatz, ein Gipfeltreffen in der Villa Garbald zuunterst im Bergell, zu inszenieren als postmodernistisches Maskenspiel: das längst fällige Treffen von C.F. Meyer und den beiden Jenatschs, dem zahnlosen, von Altersgebresten gezeichneten der Historie sowie dem Zeitgenossen von Heidi, der, dank ihm im Roman arrangierter geschickter Umstände den Häschern entronnen, von Fuentes herangesprengt kommt, während aus Stampa Alberto Giacometti eintrifft, in

Begleitung von Max Ernst, dem Freund, den er zum Sommerurlaub aus Paris mitgebracht und der bald geistesabwesend und ohne die Gesellschaft um Silvia Andrea, die gastgebende Frau des Zöllners und Grande Dame der Bündner Literatur, weiter zu beachten, völlig fasziniert an aus der Maira gefischten Graniteiern herumschabt; mit dabei in der Pergola ein Fotograf – eigentlich zwei, ein heutiger und jener, dessen Negative auf dem Dachboden die Zeit überdauerten –, der alles dokumentiert, assistiert von einem mit allen linguistischen Wassern gewaschenen, in die Jahre geratenen Klosterschüler, der die Unterhaltung der Tafelrunde akkurat mitschreibt, zu der sich, sogleich wild loswetternd, noch Walther Kauer gesellen könnte. Als Bergbauernsohn nicht eingeladen, warte ich auf die Notate der Unterhaltung, bevor ich mich weiter mit dem Stoff befasse.

Meinen Jenatsch-Roman habe ich auch deshalb nicht geschrieben, weil meine unmittelbare Welt, aus der ich schöpfe, in dem Stoff keinen Platz fand. So scheiterte auch der Ansatz, bei dem ich einen Trainsoldaten über den Julier schickte, um auf dem Umweg über meinen Bruder und dessen Militärdienst meine Welt einzubringen, denn, einmal auf dem Julierpass angekommen – steht einem wiederum Meyer im Weg. Es bliebe also nichts, als den Roman von dessen fulminantem Beginn weg abzuschreiben, dabei die eine oder andere Wendung heutigem Sprachgebrauch angleichend, besser kann man nicht.

Je länger ich das Projekt wälze, desto klarer wird die Einsicht, dass dem Stoff heute nur ein Film gerecht würde, ein Italowestern à la Corbuccis *Django*. Den beiden Sergios – Corbucci und Leone, von denen jeder allein das Rüstzeug hätte, was erst, wenn die beiden sich zusammäten – kann man den Jenatsch leider nicht mehr aufschwätzen, aber vermutlich sitzen sie zusammen mit Daniel, der, ausreichend über den Fall informiert, gemeinsam mit ihnen endlich den Film realisieren zu können hofft, der ihm seinerzeit vorschwebte, längst über dem Projekt, in ihrer anderen Welt drauf wartend, dass Robbe-Grillet und Jonathan Littell das Drehbuch liefern; Meyers Leitmotiv, die Farbe Rot, mit Alpenrosen, Thusner Strafergericht, Veltliner Mord und immer wieder Wein, dem Politthema angemessen, gewandelt zu Morast und Dreck, illusionslos und schwarz, aber anders lässt sich die Brutalität und das sinnlose Schlachten heute gespiegelt im 17. Jahrhundert nicht zeigen: Attentat bleibt Attentat; Folter bleibt Folter; ob im Namen Gottes oder im Namen Allahs oder im Namen der Freiheit bleibt sich durch die Geschichte gleich.

Jürg Jenatsch, der Retter Graubündens

Rosmarie Zeller

Als Conrad Ferdinand Meyer 1874 seinen *Georg Jenatsch. Eine Geschichte aus der Zeit des dreissigjährigen Kriegs* in der Wochenschrift *Die Literatur* publizierte,¹ war er nicht der erste, der sich mit der Figur des Bündners befasste. Wenige Jahre vorher, 1868, erschien ein Jenatsch-Drama des Bündners Arnold von Salis² und eines des Genfer Autors Théodore de Saussure (1847-1923) mit dem Titel *Jenatsch ou les Grisons pendant la guerre de Trente Ans*. Schon 1849 hatte Peter Conradin von Planta (1815-1902) ein Drama mit dem Titel *Ritter von Planta* publiziert und 1864 ein historisches Trauerspiel zum selben Themenkomplex mit dem Titel *Rhätische Parteigänger*. Der Stoff, die Unabhängigkeit Graubündens und die Rückgewinnung des Veltlins und des Bergells mit Chiavenna, ein Nebenschauplatz des Dreissigjährigen Kriegs, auf dem sich Frankreich und die Protestanten auf der einen, Österreich, Spanien und die Katholiken auf der andern Seite bekämpften, bot offensichtlich genug Anreiz, um ihn dramatisch zu bearbeiten. Dies umso mehr, als der Hauptanführer für die Befreiung Graubündens von der Fremdherrschaft, Georg Jenatsch (1596-1639), bald als eine Art zweiter Wilhelm Tell, bald als Wallenstein gesehen wurde. Diese zwielichtige Gestalt musste einen Autor wie Conrad Ferdinand Meyer (1825-1898) interessieren, der sich gerne mit Figuren befasste, die durch ihre Normverstösse und den oft unerklärlichen Wandel ihrer Persönlichkeit zugleich aus der Masse herausragen und etwas Rätselhaftes haben.

Meyers Erzählung setzt kurz vor den sogenannten Veltlinermorden ein, die gegen die Protestanten im Veltlin gerichtet waren. In einem für den Realismus typischen Eingang

werden wir langsam an Jenatsch herangeführt, indem wir Heinrich Waser, einen ehemaligen Schulkollegen Jenatschs aus Zürich, über den Julier auf den Malojapass und von da über den Murettopass ins Veltlin begleiten, wo er in Berbenn Jenatsch auf seiner Pfarre besucht. Drei Tage später setzen die Veltlinermorde ein, Jenatsch hängt seinen Pfarrerberuf an den Nagel und wird Soldat, zuerst kämpft er in Graubünden und ist unter anderem an der Ermordung des spanientreuen Pompejus Planta beteiligt, später begibt er sich in die Dienste Mansfelds, dann in venezianische Dienste und kämpft schliesslich unter den Franzosen um die Rückeroberung des Veltlins. Sein Ziel ist aber die Unabhängigkeit Graubündens und die Rückgabe von Chiavenna und des Veltlins an Graubünden, welches er durch einen Vertrag mit den Franzosen zu erreichen hofft. Als die Unterhandlungen nicht vorankommen, beginnt er mit Spanien zu paktieren, und es gelingt ihm schliesslich, nachdem er noch zum Katholizismus übergetreten ist, einen Vertrag mit Spanien abzuschliessen, der historisch erst nach seinem Tod zustande kam. Während der historische Jenatsch als Herrscher über Chiavenna ein ziemlich ausschweifendes Leben geführt zu haben scheint, wird der Meyersche Jenatsch unmittelbar nach dem erfolgreichen Vertragsabschluss ermordet. Hauptquelle für Meyer war die Arbeit des Basler Historikers Balthasar Reber: *Georg Jenatsch, Graubündens Pfarrer und Held während des dreissigjährigen Kriegs*.³ Hier fand Meyer auch ein zusammenfassendes Urteil von Heinrich Zschokke zitiert, das bereits die Widersprüchlichkeit Jenatschs thematisiert. Er sei einer der grössten Grisonen:

*Grausamkeit, Wollust und Ehrgeiz entstellten diesen; aber sein öffentliches Leben war eine Kette von Handlungen, deren jede Bürgin seines Patriotismus, seines allüberwältigenden Geistes, seiner Tapferkeit und Klugheit ward.*⁴

Volkstümlicher Held oder blutbefleckter Abenteurer

Jenatsch erscheint in Meyers Darstellung zunächst als ein neuer Wilhelm Tell,⁵ der zusammen mit anderen die Tyrannen wie Pompejus Planta, die Graubünden an die fremden Mächte verschachern, ermordet. Wie ein zweiter Winkelried soll er bei Klosters «Hunderte von Österreichern [...] in offener Feldschlacht erschlagen» haben (74). Werden hier noch die Mythen des Freiheits- und Unabhängigkeitskampfes aufgerufen, so wird Jenatsch nach seiner Rückkehr aus fremden Kriegsdiensten, in denen er reich geworden ist, immer mehr mit Wallenstein verglichen. Als einen «bündnerischen Wallenstein» bezeichnet ihn denn auch Meyer selbst auf einem Verlagsprospekt (302), ein Ausdruck, den er bei Balthasar Reber finden konnte, der auch Jenatschs Tod mit demjenigen Wallensteins verglichen hat: «Ihm war», wie dem grossen Deutschen «Mit leisem Tritt die Rache nachgeschlichen.»⁶ Schillers «Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt / Schwankt sein Charakterbild in der Geschichte»,⁷ lassen sich auch auf Meyers Jenatsch anwenden. Meyers Figuren kennen ihn von den Gerüchten, die einerseits von «häufigen Lagerduellen mit oft tödlichem Ausgange», «halsbrechenden Abenteuern und blutigen Überfällen» und auf der andern Seite «von bewunderten Kriegstaten in ehrlicher Feldschlacht» berichten, was zusammengefasst wird in dem Urteil: «doch alles schwebte und schwankte in unbestimmten Umrissen» (98). In den Kreisen der Handwerker galt er als «volkstümlicher Held», «in den landesväterlich, diplomatisch gefärbten Kreisen als ein gewissenloser, blutbefleckter Abenteurer» (100). Doch muss der Zürcher Wertmüller, der in Diensten Herzog Rohans in Venedig mit Jenatsch zusammentrifft, mit Erstaunen feststellen, dass ihm nicht eine rohe und zweideutige Gestalt, sondern ein «weltgewandter Mann mit

der Sicherheit und Freiheit eines Kavaliers» gegenübersteht (98).

Das zwiespältige Bild von Jenatsch kommt durch seine abrupten Berufs- und Seitenwechsel zustande. Hatte er, der schon in seiner Jugend seine kriegerische Begabung zeigte, zunächst den Pfarrerberuf ergriffen, so verlässt er diesen zugunsten des Kriegshandwerks unter dem Eindruck der Veltlinerorde. Als erfahrener Oberst begibt er sich aufs diplomatische Feld und überzeugt Herzog Rohan, sich für die Unabhängigkeit Graubündens einzusetzen. Doch als er merkt, dass Rohan in Frankreich praktisch ohne Einfluss ist, beginnt er mit den Spaniern im Geheimen zu verhandeln und ist sogar bereit, für die Unabhängigkeit Graubündens katholisch zu werden. Von einem Wilhelm Tell, der mit seinen Händen für die gerechte Sache kämpft, wird Jenatsch immer mehr zu einem skrupellosen Staatsmann, dessen Handeln seine Einheit nur noch in der Vaterlandsliebe hat, wie sein Jugendfreund Heinrich Waser feststellt: «Sie [die Vaterlandsliebe] ist der überall passende Schlüssel zu seinem vielgestaltigen Wesen» (251). Serbelloni, mit dem Jenatsch in Mailand um die endgültige Rückgabe Graubündens feilscht, ist über seine Masslosigkeit entsetzt und vergleicht ihn mit einem «Welteroberer wie Alexander» (235). Ja, er beginnt sich vor der «ungezähmten Wildheit» des Bündners zu fürchten, der auf eine «gefährliche Weise außerhalb aller Regeln» ficht (236). Der besonnene Historiker Fortunatus Sprecher berichtet, Jenatsch habe in der Grafschaft Chiavenna «wie ein ausschweifender Nero» gewirtschaftet (252). Geschickterweise lässt Meyer alle diese Urteile und Bewertungen als subjektive Eindrücke und Gerüchte berichten, zu denen der Erzähler keine Stellung nimmt und so offen lässt, inwieweit sie zutreffen. Lucretia Planta kommt es zu, die Änderungen zu kommentieren, welche mit Jenatsch seit seiner Jugend vorgegangen sind. So erkennt sie in dem unter Herzog Rohan stehenden Offizier nicht mehr den wilden Knaben, der sie einst beschützte, sondern einen weltgewandten Höfling und berechnenden Staatsmann (186). Nach Jenatschs Verrat an Herzog

Rohan ist ihr «Glaube an die Einheit seines Wesens erschüttert» (226). Aus ihrer Sicht zeigt die erneute «Verwandlung» von Jenatsch «etwas Maßloses in seinem Wesen, [...] als hätte eine übermenschliche Kraffanstrengung ihn aus dem Geleise und über die letzten seiner Natur gesetzten Marksteine hinausgeworfen» (227). Dass Jenatsch zum Katholizismus übergetreten ist, kommt Lucretia vor, «als sei er sich nun ganz untreu geworden und habe sein Selbst vernichtet» (240). Damit hat sie Jenatschs Todesurteil ausgesprochen. Für die im Realismus herrschenden anthropologischen Vorstellungen ist es unmöglich, dass einer, der sich mehrfach verwandelt, der seinen Beruf, seine Konfession und die politische Seite gewechselt und der bei jeder Verwandlung mehrere schwere Normverstöße begangen hat, überleben kann. Meyers Kunst besteht darin, die vom historischen Stoff vorgegebene Ermordung des Jenatsch zu reaktivieren, indem er nicht allein äusserliche, politische Gründe für sein Ende geltend macht, sondern die Untreue der Person gegen sich selbst als Hauptgrund seines Endes anführt. Der literarische Jenatsch stirbt im Gegensatz zum historischen an seiner Untreue sich selbst gegenüber, an seiner Masslosigkeit.

Die Liebesgeschichte

Von den Elementen, die Meyer dem historischen Stoff hinzugefügt hat, ist eines der auffälligsten die Liebesgeschichte Jenatschs mit Lucretia Planta. Meyer musste dazu weitere Änderungen am historischen Stoff vornehmen, denn der historische Jenatsch war zweimal verheiratet, zuerst mit Katharina Buol, dann mit Anna Buol und hatte vier Kinder. Meyer hingegen lässt Jenatschs wunderschöne Frau Lucia, die seinetwegen zum Protestantismus übergetreten ist, bei den Veltlinermorden umkommen. Damit hat er gleich zwei Vorteile, er kann einerseits die Auswirkung der Veltlinermorde auf Jenatsch zeigen und so auch ein persönliches Motiv seiner Rache an den Spaniern und an den mit ihnen paktierenden Plantas einführen, und andererseits ist der Held Jenatsch frei für weitere Liebesabenteuer. Lucretia Planta, welche in Wirklichkeit Katharina

Planta hiess und mit einem Herrn von Travers Ortenstein verheiratet war, wird als eine Jenatsch ebenbürtige Heldin geschildert. Durch ihren Botendienst im Zusammenhang mit den geheimen Verhandlungen mit den Spaniern ist sie mit Jenatschs Verrat an Rohan verbunden. Sie bleibt sich aber bis am Schluss selber treu, ganz im Unterschied zu Jenatsch.⁸ Höchst effektiv wird sie durch Wertmüllers Erzählung einer Episode, wo sie ihrem Vornamen, der auf die ihre Keuschheit verteidigende römische Lucretia verweist, alle Ehre macht, zu Beginn des zweiten Buches ein zweites Mal eingeführt, nachdem wir sie im ersten Buch als kleines Mädchen gesehen haben. Nach der Ermordung ihres Vaters im Hause eines Onkels untergekommen, hat der Sohn des Gouverneurs ein Auge auf sie geworfen und will sie entführen, doch Lucretia «von stattlicher Gestalt und hohem Gemüt» mit einem Dolch bewaffnet, stösst den Eindringling nieder (109). Sie bewahrt so Ehre und Keuschheit und erwirbt sich zugleich die Bewunderung des Gouverneurs. So eingeführt, kann sie in einer zweiten effektvollen Szene im Hause von Herzog Rohan in Venedig ihrem Jugendfreund und Mörder ihres Vaters Jenatsch gegenüber treten, eine Szene, für die sich Meyer in Corneilles Tragikomödie *Le Cid* inspiriert hat, wie er durch den Lokotenenten Wertmüller verrät, der die Begegnung aus einer komischen Perspektive schildert. Der «Abenteurer» Jenatsch, der einen Hang zum Komödianten habe, habe sich «der bündnerischen Dame als Mörder ihres Vaters und zugleich als ehemaligen zärtlichen Liebhaber vorgestellt». Daraus sei «ein einziges Spektakel» entstanden, welches für die Herzogin, «deren poetischer Schwung allen Verstand übersteige», eine Wonne gewesen sei.

Jetzt arbeite sie daran, einen würdigen Schlussakt herbeizuführen nach dem Muster der gegenwärtig in Paris Furore machenden Komödie, deren Autor einen Vogelnamen – etwas wie Dohle oder Krähe – trage und die einen ganz ähnlichen Gegenstand behandle. Dort schliesse der Konflikt mit Heiratsaussichten; hier werde es hoffentlich, und wenn noch Vernunft im Leben sei, nicht dazu kommen. (137).

In der Tat kann Meyer eine normverletzende Figur wie Jürg Jenatsch nicht in das Happy End einer Heirat entlassen. Lucretia aber, vor die Wahl gestellt, sich am Mörder ihres Vaters zu rächen oder ihn für die Befreiung Graubündens leben zu lassen, wählt als Patriotin die letztere Möglichkeit. Kurz danach muss sie Jenatsch, der von den Spaniern bei einer Rekonozierung gefangen wurde, nochmals retten. Sie behauptet, dass sie in ihm den Mörder ihres Vaters nicht erkenne. Auf dem anschliessenden gemeinsamen Ritt über die Pässe der Bündner Berge, die in Meyers Werk immer wieder für Reinheit und Unschuld stehen, kommt es zu einer Liebesszene, indem Lucretia das Bechertchen, das ihr Jenatsch einst geschenkt hat, als sie ihn ohne Wissen ihres Vaters in Zürich in der Schule besuchte, hervornimmt, worauf er sie küsst. «Sie sah ihn an, als wäre dieser einzige Augenblick ihr ganzes Leben» (150). Jenatsch hofft durch «Taten von ungewöhnlicher Grösse» (151) Lucretia trotz dem Mord an ihrem Vater, den er unterdessen bereut, doch noch heiraten zu können. Doch der sonst so kluge und die Ränke seiner Feinde durchschauende Jenatsch täuscht sich in diesem Fall. Auch nachdem Jenatsch die Befreiung Graubündens gelungen ist, lehnt sie im Unterschied zum Prätext des *Cid*, wo sich Roderique durch seine tapfere Verteidigung des Vaterlandes die Verzeihung der Geliebten erworben hat, seinen Heiratsantrag ab mit der Begründung «auf Riedberg wird keine Hochzeit gefeiert!» (227). Ein letztes Mal versucht es Jenatsch kurz vor seinem Tod, indem er Lucretia vorschlägt, mit ihm nach Davos zu verreisen. Obwohl Lucretia ihn nicht heiraten will, fühlt sie sich mit ihm durch ihre Mitwirkung bei der Befreiung Graubündens unauflöslich verbunden, sie ist gewissermassen sein besseres Selbst, wie er feststellt, wenn er sie bittet, ihm seine «junge, frische Seele» wiederzugeben (265). Lucretia jedoch, gerade weil sie sich treu bleibt, ruft sich ihre Pflicht, den Tod des Vaters zu rächen, jeden Tag in Erinnerung, eine Tat, die sie niemand anderem überlassen will und schon gar nicht ihrem verachteten Vetter Rudolf Planta.

Das vertrackte Mordfinale

Während in der Quelle, die Meyer für seine Darstellung hauptsächlich benützt hat, verschiedene Personen und Interessenskreise als Mörder in Frage kommen bis hin zu den grossen Mächten Österreich-Spanien und Frankreich, die an der Beseitigung des mächtig gewordenen Jenatsch ein Interesse haben konnten, treten bei Meyer in einem wirkungsvoll inszenierten Finale, welches von Unwetter und der Nachricht vom Tode Herzog Rohans⁹ begleitet wird, all jene wieder auf, welche seit den ersten Seiten des Romans mit Jenatsch zu tun hatten. Wurde der historische Jenatsch an der Fasnacht bei einem Maskenball im «Staubigen Hüttlein» des Lorenz Fausch ermordet, so lässt Meyer Jenatsch im Rathaus in einer von ihm erfundenen Kammer der Justitia erschlagen. Da dies bei dem Fest geschieht, welches für die Übergabe des von Jenatsch ausgehandelten Friedensvertrages mit den Spaniern an die Bündner Behörden veranstaltet wird, kann Meyer alle versammeln, die seit dem Anfang des Romans Jenatschs Wege kreuzten, wie den unterdessen zum Bürgermeister von Zürich avancierte Schulfreund Heinrich Waser und den ehemaligen Pfarrer-Kollegen Lorenz Fausch, der anlässlich der Veltlinermorde beschloss, seinen Beruf an den Nagel zu hängen und Zuckerbäcker zu werden, jetzt aber den bischöflichen Weinkeller besorgt. Die Wiederbegegnung mit diesen ältesten Freunden erlaubt es Meyer, noch einmal die Veränderung, die mit Jenatsch vorgegangen ist, zu thematisieren, indem er Jenatschs Normverletzungen im Kontrast zu dem stabilen Wesen seiner Freunde noch stärker hervortreten lässt. So wurde Fausch vom Bischof dazu gedrängt, zu konvertieren: «Lorenz Fausch aber [...] blieb fest und gelangte doch ans Ziel» (259), lässt Meyer ihn erklären, so dass der Leser sich fragen mag, ob Jenatsch nicht auch mit weniger Normverletzungen ans Ziel gelangt wäre. Unter den Personen, die sich zur Ermordung Jenatschs versammeln, darf auch Lucretia Planta nicht fehlen, die auf den ersten Seiten des Textes als junges Mädchen in Wasers Notizbuch die Nachricht hinterlassen hatte, «Giorgi guardati, sie wiederholt diese Warnung nun auf

Deutsch: "Hüte dich, hüte dich, Jürg!" flüsterte sie, seiner Umschlingung widerstrebend, und erhob zu ihm Augen voll unendlicher Angst und Liebe» (266). Die erste Warnung bezog sich auf den später von Waser belauschten Plan Plantas, Jenatsch zu ermorden. Dieser Verweis auf die frühere Stelle lässt diese nun wie eine Ankündigung des Schlusses wirken, wo keine Warnung mehr den von der Konstruktion der Erzählung her notwendigen Tod Jenatschs verhindern kann. Es ist Rudolf Planta, der mit einer feinen spanischen Klinge Jenatsch verwundet, andere Maskierte gesellen sich dazu. Schliesslich erscheint der treue Pförtner Lucas, der das Beil, mit dem Pompejus Planta ermordet wurde, aufgehoben hat, und er erschlägt zunächst einmal Rudolf Planta, weil es nicht seine Aufgabe sei, Jenatsch umzubringen. Als Jenatsch in dieser dramatischen Szene den Knecht mit einem Leuchter niederschlägt, übernimmt Lucretia die Aufgabe zur Rache und wird erst jetzt ihrer Benennung als «bündnerische Judith» gerecht. So nannte sie Wertmüller, als er ihre mutige Abwehr des lüsternen jungen Sebelloni erzählte, was damals, als Lucretia ihre

Keuschheit verteidigte, ein falsches Bild war (108). Es ist wiederum Wertmüller, dem offensichtlich die Aufgabe zukommt, die literarischen Vorbilder zu zitieren, der von Jenatsch als von einer Holofernesgestalt spricht (198). Die bündnerische Judith, so wäre eine weitere Deutung dieses Mordes, rächt sich nicht nur an Jenatsch für den Tod ihres Vaters, sondern sie muss den zu Hybris und Tyrannei neigenden Jenatsch auch um der Freiheit Graubündens willen umbringen. Die Ermordung des Jenatsch wird dadurch überdeterminiert: Jenatschs Tod, der gemäss dem realistischen Literatursystem unausweichlich ist, weil die Instabilität seiner Person, die Untreue gegen sich selbst und gegenüber seiner Umgebung zu gross ist, als dass er weiter leben könnte, wird mehrfach motiviert. Es ist Meyers Kunst, solche Schlüsse zu konstruieren, die sein Dichterkollege Gottfried Keller mit dem Ausdruck «vertrackte Mordfinals» bezeichnete.¹⁰ Trotzdem oder gerade deswegen hat Meyer eine so überzeugende Fassung des Stoffes geliefert, dass sich alle späteren Autoren, die den Stoff bearbeiten, mit ihm auseinandersetzen müssen.

Anmerkungen

¹ Die volkstümliche Form des Vornamens *Jürg* erscheint erst ab der dritten Auflage von 1882 im Titel: *Jürg Jenatsch. Eine Bündnergeschichte*. Zitiert wird nach der Ausgabe: Meyer, Conrad Ferdinand, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bern: 1958, Bd. 11. Die Seitenzahlen stehen direkt im Text.

² *Georg Jenatsch*, Eine dramatische Dilogie, Basel, 1868.

³ Reber, Balthasar, «Georg Jenatsch, Graubündens Pfarrer und Held während des dreißigjährigen Kriegs», in: *Beiträge zur vaterländischen Geschichte*, hrsg. von der historischen Gesellschaft in Basel, Bd. 7, 1860, S. 177-300.

⁴ Zschokke, Heinrich, *Geschichte des Freystaats der drey Bünde im hohen Rhätien*, 2. Aufl. 1817. Zit. nach Reber, S. 300.

⁵ Den Ausdruck «bündnerische Tellen» (S. 75) konnte Meyer in den Quellen finden.

⁶ Reber, Balthasar, «Georg Jenatsch», S. 293. Er zitiert hier verkürzt aus Schillers *Piccolomini*, Vers 2477-2478.

⁷ Prolog zu *Wallensteins Lager*, Vers 102-103.

⁸ «Was sie aufrecht hielt, war ihre Treue an sich selbst.» (226)

⁹ Der historische Rohan ist bereits 1637 gestorben, zwei Jahre vor Jenatsch.

¹⁰ Keller, Gottfried, *Gesammelte Briefe*, hrsg. von Carl Helbling, Bd. 3.2, Bern, 1953, S. 408 gegenüber Julius Rodenberg. Keller äussert sich auch in andern Briefen kritisch über das von Lucretia geführte Mordbeil.

Die Pergola ist ein beliebtes Element der italienischen Gartenarchitektur. Sie bietet einen schattigen Ort zum Entspannen und ist oft mit Rankpflanzen wie Wein oder Tomaten bepflanzt. In der Abbildung sind zwei Personen zu sehen, die an einem Tisch in der Pergola sitzen und sich unterhalten. Die Pergola ist von einer Mauer umgeben, die an einer Hauswand angeschlossen ist. Die Szene ist in einem ruhigen, stillen Moment gefangen.

Die Pergola ist ein beliebtes Element der italienischen Gartenarchitektur. Sie bietet einen schattigen Ort zum Entspannen und ist oft mit Rankpflanzen wie Wein oder Tomaten bepflanzt. In der Abbildung sind zwei Personen zu sehen, die an einem Tisch in der Pergola sitzen und sich unterhalten. Die Pergola ist von einer Mauer umgeben, die an einer Hauswand angeschlossen ist. Die Szene ist in einem ruhigen, stillen Moment gefangen.



Stiller Nachmittag in der Pergola. Foto Andrea Garbald, ca. 1930.

Die Pergola ist ein beliebtes Element der italienischen Gartenarchitektur. Sie bietet einen schattigen Ort zum Entspannen und ist oft mit Rankpflanzen wie Wein oder Tomaten bepflanzt. In der Abbildung sind zwei Personen zu sehen, die an einem Tisch in der Pergola sitzen und sich unterhalten. Die Pergola ist von einer Mauer umgeben, die an einer Hauswand angeschlossen ist. Die Szene ist in einem ruhigen, stillen Moment gefangen.

Die Pergola ist ein beliebtes Element der italienischen Gartenarchitektur. Sie bietet einen schattigen Ort zum Entspannen und ist oft mit Rankpflanzen wie Wein oder Tomaten bepflanzt. In der Abbildung sind zwei Personen zu sehen, die an einem Tisch in der Pergola sitzen und sich unterhalten. Die Pergola ist von einer Mauer umgeben, die an einer Hauswand angeschlossen ist. Die Szene ist in einem ruhigen, stillen Moment gefangen.

Silvia Andrea: *Faustina* oder Erzählen als Grenzwanderung

Irmgard Wirtz

Biographisches Stichwort: Johanna Gredig – Poetessa Andrea Silvia

Johanna Gredig (1840-1935) ist als romanische Lehrerstochter im Engadiner Zuoz geboren und wird im Bergell zur deutschsprachigen Dichterin Silvia Andrea. Den Kulturraum des Oberengadins hat Johanna Gredig bereits mit ihrer Ausbildung im Churer Mädcheninstitut überschritten: Die deutsche Sprache wird zu ihrer literarischen Heimat; mit der Liebe und Heirat des Zöllners Agostino Garbald zieht sie knapp volljährig in den Süden und kommt in Castasegna in den nahen italienischen Grenzraum – ihrer dritten Heimat. Bereits in der Verlobungskorrespondenz 1860/61 ist ihr Selbstentwurf als Dichterin klar formuliert.¹ Die ersten sechzehn Jahre in der Fremde ist die selbsternannte Dichterin stumm, zumindest für die Ohren der Öffentlichkeit. Ihre ersten Erzählungen erscheinen, als sie knapp vierzig Jahre alt ist.² Nicht allein die Bibliothek in der Villa Garbald, auch ihre Erzählungen und ihre Romane verdeutlichen, dass sie diese Zeit mit passionierter Lektüre eines stattlichen Kompendiums deutscher und italienischer Literatur verbracht haben muss.

Silvia Andreas *Faustine* – eine Grenzfigur

Mit dem Roman *Faustine* knüpft Silvia Andrea an eine doppelte Überlieferung der Faustine-Figur³ an. In der deutschen Erzähltradition ist der Fauststoff zunächst literarisch im Volksbuch *Historia vom D. Johann Fausten* (1587) überliefert, wobei sich Faust durch Wissensdrang und Teufelspakt auszeichnet. Mit der Zunahme der Bearbeitungen in der Aufklärung bis hin zu Goethes Faustdrama (1808/1832) tritt auch das weibliche Pendant Fausts häufiger auf.

In der romanischen Kultur hingegen hält sich der Name in der Bedeutung «die Glückliche» in der Alltagskultur. Die antike oder frühchristliche Überlieferung kennt verschiedene Faustinen, am bekanntesten ist die Kaisergattin Anna Galeria Faustina, d.Ä. und ihre gleichnamige Tochter, A. G. Faustina, d. J., die Gattin Marc Aurels, deren unstandesgemässe Leidenschaft für einen Gladiatoren legendären Erzählstoff lieferte.⁴

In Silvia Andreas *Faustine* finden wir, gemessen an diesen spektakulären Folien, eine protestantisch moderierte Gestalt, die Züge beider Erzähltraditionen aufnimmt und in diesem Sinne als eine Grenzfigur die Kulturen des Nordens und des Südens verbindet.

Faustine ist als Tochter eines Schweizer Bankiers und einer italienischen Adeligen zwischen der südlichen und der nördlichen Kultur geboren, sie verdankt diese Qualitäten ihrer Herkunft. Sie verliert ihre Mutter früh, weil die «Blume des Südens» die Verpflanzung in den Norden nicht verkraftet.⁵

Faustine hat das südländische Temperament der Mutter, gilt als schwierige Tochter; sie ist gewitzter als der ältere Bruder, aber widerspenstig, launisch und nicht mit dem Massstab der Wohlerzogenheit zu messen. Sie durchbricht die Anstandsregeln mit provokativen Reden. Zwar entwickelt sie sich zur Welt-dame, gilt jedoch bestenfalls als «interessant», was keine moralische Tugend ist, im Gegenteil.

Faustines Stimmungswechsel von frommer Andacht zu ungestümen Ausbrüchen kontrastieren die ausgeglichene Contenance ihrer Stiefmutter Amalie Sanders. Den Sinn für das rechte Mass und die Ausgewogenheit hat diese aus ihrer kleinbürgerlichen Herkunft verinnerlicht, während Schicklichkeit für Faustines Naturell

keine passende Kategorie ist. Nach Faustines erster Jugendliebe zum Pächterssohn ihres Vaters, die von den Vätern unterbunden wird, ist ihr Liebesideal in Frage gestellt und die weitere Partnerwahl offen. Zwar zeigt sie eine Neigung für das Werben des genialischen Künstlers Serafini, dem sie vorläufig die Hand, aber nicht das Herz verspricht, aus der Ferne interessiert sich auch der Arzt Arthur für sie. Als ihr Vater sie mit dem Herzog de Tiglio verheiraten will, flieht sie mit Serafini, weil sie weiss, dass sie den herzoglichen Antrag nicht ausschlagen kann. Auf der Flucht muss sie aber erfahren, dass ihr Serafini bislang seine sizilianische Jugendehe verschwiegen hat. Daraufhin verlässt sie ihn umgehend und (ihre vita folgt nun ab der Legendenform) findet zu einem Einsiedler in die Klause, wo sie bleibt, Busse tut und zur Besinnung kommt. Durch Askese und Exerzitien legt sie alle weltliche Eitelkeit ab und bereut. Geschädigt an ihrer Gesundheit, wird sie vom Bruder in die Zivilisation zurückgeholt. Sie hat zu sich selbst gefunden, strebt nicht länger nach fernen Idealen, sondern möchte ihren Wissensdrang stillen und Medizin studieren. Ist aus der leidenschaftlichen römischen eine wissensdurstige deutsche Faustine geworden? Nach dem Studium will sie den Widrigkeiten des Lebens mit Wissen begegnen und die verbleibende Lebenszeit sinnvoll verbringen. Nach einigen desillusionierenden Begegnungen mit ihren einstigen Verehrern resümiert die Erzählerin faustisch: «Sie hatte viel erstrebt und nicht vollbracht. Sie sehnte sich nach einer That, nach einer grossen That, mit der sie ihr Leben besiegeln wollte.» (F, S. 291) Deshalb bricht sie auf nach Sizilien, um dort Cholerakranke zu pflegen, woran sie sterben wird. Das bürgerliche Trauerspiel kennt solch tragische Töchter, die um der Versöhnung willen mit den Vätern und Geliebten ringen und ihr Leben preisgeben, so die Frauenopfer in Lessings *Emilia Galotti* und Schillers *Kabale und Liebe*. Bei Faustine kommt es zur Vergebung des betrügerischen Geliebten nach dessen Tod und zur Versöhnung mit dem Vater in der eigenen Sterbeszene. Diese umseitige Vergebung und

Versöhnung lehnt sich deutlich an Lessings *Miss Sara Sampson* an.

Der Roman ist ganz aus der Entwicklung der Protagonistin Faustine, ihrer Familie und ihrer Brautwerbung entfaltet. Die Autorin hält sich nicht mit der erzählerischen Gestaltung von Innen- und Aussenräumen auf, wie es in der zeitgenössischen Literatur üblich ist. Weil sie die symbolischen Spiegelungsprozesse von Interieurs und Naturdarstellungen erzählerisch nicht gestaltet, wirkt ihre Erzählweise gedrängt. Die Akteure sind in klischierten Sprechweisen und Denkmustern befangen, neigen zu unfreiwillig komischem Pathos, weshalb der Roman auch von wohlwollenden Interpreten unter den Verdacht des Trivialen gestellt worden ist. Dem ist entgegenzuhalten, dass Silvia Andrea triviale Erzählformen einsetzt, die sie geschickt arrangiert. Ihr Erzählen entgeht der Gefahr der Wiederholung vorgeformter Schablonen, weil sie die Protagonistin in unvorhersehbaren Konstellationen agieren lässt und die unterschiedlichsten Beziehungsentwürfe erprobt, aus der Faustinen-Tradition wie aus dem bürgerlichen Trauerspiel heraus, deren Lösung nicht zum vornherein absehbar ist.

Die wiederbelebte *Faustine*

Der Bildungsroman *Faustine* erschien 1889 im Glarner Kommissionsverlag und wurde von der renommierten Kritik positiv aufgenommen, doch fand er kaum Leserinnen.⁶ Silvia Andrea hat den verlegerischen Misserfolg in einer kompletten Neufassung ihres Romans schriftstellerisch produktiv verarbeitet. Die zweite Fassung der *Faustine* ist allerdings einzig in einer handschriftlichen Bearbeitung überliefert. Sie wurde nie gedruckt.⁷ Die vollständig ausgearbeitete Neufassung ist ein seltenes Zeugnis für eine Selbstkorrektur und gewährt als solche Einblick in den Schreibprozess einer Autorin am Anfang ihrer literarischen Laufbahn im ausgehenden 19. Jahrhundert. In minutiöser Sütterlinschrift hat Silvia Andrea den Roman nicht allein stilistisch bearbeitet, sondern längere Abschnitte komplett umgeschrieben. Die handschriftlichen Korrekturen zeigen, wie wohlüberlegt Silvia Andrea die

Figurengestaltung und die Handlungsführung sowie den Wechsel der Sprechsituationen inszeniert, die klassisch auktoriale Erzählhaltung durch Einschübe von Korrespondenz und Tagebuch teils perspektivisch entfaltet, teils einschränkt. Die umfangreichen Streichungen und zahlreichen Ergänzungen betreffen insbesondere den Mittelteil und ein neues Schlusskapitel. Dieses ersetzt auf über zwanzig Seiten den tragischen Schluss der ersten Fassung auf der Folie des bürgerlichen Trauerspiels durch ein mildes Happy End.

In der zweiten Fassung wird die Familienkonstellation deutlicher konturiert, die Stiefmutter Amalie Sanders bleibt kinderlos, der Sohn Clitto, das verbindende Glückskind, wird aus der Endfassung eliminiert, so dass die Trennung zwischen alter und neuer Familie Sanders schärfer ausfällt.

Durch wenige wohlüberlegte Streichungen und Ergänzungen konzipiert Silvia Andrea die Entwicklung Faustines – und hier zeigt sie ihre erzählerische Gewandtheit – vollkommen neu: Sie folgt nicht mehr der Bekehrungsgeschichte der Legende, sondern verfolgt ein rein säkulares Lösungsmodell. Der ganze durch die Ich-Form des Tagebuchs perspektivierte Mittelteil entfällt. Diese Streichung betrifft inhaltlich Faustines Einkehr in der Klausur des Einsiedlers, das Leben nach der Ordensregel, einschliesslich der Bekehrung ihres aufbegehrenden Naturells zur christlichen Demut.

Nach der Flucht von Serafini gelangt Faustine erstmals aus dem Gewahrsam von Elternhaus und Liebhaber, sie flüchtet – so die zweite Fassung – unter freiem Himmel zur Betrachtung der Natur und Selbstbesinnung. Ihre Metanoia vollzieht sie im wörtlichen wie im übertragenen Sinne «am Scheideweg»: Sie entscheidet sich in einem Akt der Selbst- und Welterkenntnis für die Natur und die Naturwissenschaften. Faustine wird (wie in der ersten Fassung) an ihrem Wendepunkt von Bruder Theodor abgeholt, der sie auffängt und die Umsetzung ihrer neuen Lebenspläne ermöglicht, indem er sie bei sich aufnimmt und das Medizinstudium in Berlin unterstützt.

Die Ausbildung zur promovierten Ärztin ist in der zweiten Fassung nicht die Kompensation für das versäumte Eheglück, sondern die Voraussetzung für eine neue Partnerwahl. Diese neue Bewertung des Frauenstudiums geschieht durch den Meinungsumschwung des Arzts Arthur in der zweiten Fassung: Studium und Ehe lassen sich vereinbaren, das Studium ist nicht mehr das Trostpflaster für das versäumte Eheglück. Arthur ist hier (rechtzeitig) verwitwet und wählt für seine zweite Ehe kein Heimchen, sondern die zuvor skeptisch beobachtete Faustine. Sie folgt nach der Kette ihrer Desillusionierungen (von der blinden Jugendliebe zum Pächterssohn Anton und der Täuschung durch die Passion des verblendeten Künstlers Serafini) nicht dem Modell der Entsagung der ersten Fassung – wie es der klassische Bildungsroman vorzeichnet (*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*), sondern sie nimmt den Antrag von Arthur an und findet so zu einer Ehe, die nicht durch Stand, Vermögen oder Leidenschaft, sondern durch die ebenbürtige Bildung gestiftet ist. Sie bestimmen gemeinsam den Weg als ihr Ziel. Diese glückliche Verbindung eröffnet sogar eine zukunftsweisende Perspektive in einem gemeinsam geführten Sanatorium. Eine solche Lösung orientiert sich nicht an Bekehrungsgeschichten, sondern an fortschrittlichen Frauenviden aus der unmittelbaren Gegenwart der zweiten Jahrhunderthälfte.⁸

Schreibt die erste Fassung der *Faustine* Frauenleben nach den literarischen Modellen der Legende, des Bildungsromans bzw. nach dem bürgerlichen Trauerspiel, so zeigte die Vielfalt der Referenzen, dass sich hier neue Lebensformen abzeichnen. Die zweite Fassung des Romans folgt nicht den schicksalhaften Verläufen, sondern erweitert die Handlungsspielräume, und so lassen sich die unterschiedlichen Selbstentwürfe in eine neue Balance der Generationen und der Geschlechter setzen. Silvia Andrea sucht weibliche Lebensentwürfe in den Chancen der Zeit. In der zweiten Fassung ist die Protagonistin weniger «faustinisch», wissbegierig und leidenschaftlich, ihr fehlt das Bekenntnis zur Tat, sie handelt nach

Massgabe der männlichen Pläne und Anträge, die ihr Leben vorzeichnen. Der Vater dirigiert mit der Liebespost die Freier und damit die Heiratschancen, der Bruder ermöglicht die Ausbildung und der Arzt eröffnet die Ehe. Ihre Selbstbehauptung erfolgt im Rahmen dieser Erwartungshorizonte. Diese überschreitet Faustine nicht, insofern ist sie weniger radikal als die Faustine der ersten Fassung. Die Moderation der Gefühle und Lebenswege entspricht dem Realismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Faustine und die Faustinen

Silvia Andreas *Faustine* schliesst an unterschiedliche Überlieferungsvarianten an, von denen in Ausbildung einer Typologie⁹ nur drei genannt werden sollen: sie folgt mit der Wahl der Hauptfigur der biedermeierlichen Erfolgsautorin Ida Gräfin Hahn-Hahn mit dem Bestseller *Faustine* (1841), der «rastlos Strebenden». Dabei überbietet sie deutlich Ada Christens melodramatisches Salonstück *Faustina* (1871), ein Modell der «reumütig Liebenden», und konterkariert geradezu, was die Zürcher Faustparodie Wilhelm Schäfers in *Faustine, der*

weibliche Faust (1898) einer «unglücklich Emanzipierten» zuschreibt und gegen die Frauenemanzipation aufbietet. Gemessen an diesen zeitgenössischen Entwürfen erscheinen die überdachten Rollenentwürfe von Silvia Andreas *Faustine* in der Aufarbeitung literarischer Lebens- und Liebesformen weiter gefächert und vielfältiger in der Variation und der Bestätigung der Konvention.

Ob sich diese Varietät dem Grenzraum verdankt, ist als alleiniger Faktor nicht zu beantworten. Die Parallelen aber zu anderen Grenzregionen und ihren literarischen Zeugnissen sind nicht zu übersehen. Wie an anderen Rändern des deutschsprachigen Raums scheint in solcher Situation eine verspätete, aber intensive Rezeption der deutschen Hochkultur einzusetzen, wie sie etwa auch in den Erzählungen und Romanen von Karl Emil Franzos in Galizien erscheint, der in seinem Bildungsroman *Der Pojaz* von 1905 seine Lessing-Rezeption einschlägig verarbeitet hat. Als literarische Modelle konnten die Probleme und die Lösungsangebote der Weimarer Klassik fernab von den literarischen Moden im Schreiben als Ferment nachwirken.

Anmerkungen

¹ Die Rekonstruktion der biographischen Daten vgl. Maya Widmer (1996/1999) und Anna Schindler (1999).

² Der Nachlass von Silvia Andrea (Johanna Garbald geb. Gredig) befindet sich im Staatsarchiv Chur als Depositum der Fondazione Garbald. Einen Forschungsbericht zum Nachlass hat Maya Widmer (1998/99) erstellt. Ursus Brunold hat mir diesen freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

³ Doering, Sabine, *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Göttingen: Wallstein 2001. Sie untersucht den Wandel der Faustinen seit den frühneuzeitlichen Anfängen und insbesondere den epochenspezifischen Wandel des Faustinen-Stoffs des 18.-20. Jahrhunderts. Silvia Andreas *Faustine* wird in dieser Studie leider nicht rezipiert.

⁴ Johann Heinrich Zedlers Universallexikon schreibt ihr «Leichtsinn» und als Leidenschaft «Wollust» zu. Zedler, Bd. 9, Sp. 931.

⁵ Darüber hinaus verdeutlicht die Retrospektive, dass diese Liebe das *apum* hinsichtlich Stand, Konfession und

Vermögen, also die Ständeklausel in jeder Hinsicht verletzt hat: Die Adelige heiratet einen Bürgerlichen, der Protestant eine Katholikin, die Arme einen Reichen.

⁶ Nachdem die Deutsche Verlagsanstalt (Stuttgart) ihn abgelehnt hatte, erschien er im Glarner Kommissionsverlag J. Vogel. Rezensiert von Josef Viktor Widmann zusammen mit den Erzählungen im Sonntagsblatt des *Bund*, Nr. 49, 8. Dezember 1889, S. 390. Der Roman wurde bis heute nicht mehr neu aufgelegt, im Gegensatz zu Silvia Andreas zweitem Roman *Violanta Prevosti. Geschichtlicher Roman*. (1905/1996).

⁷ Die zweite Fassung muss also nach 1889 entstanden sein, ist aber nicht exakt datierbar.

⁸ Die Universität Zürich hat seit 1867 Studentinnen zum Studium zugelassen.

⁹ Doering bietet im dritten Kapitel ihrer Studie zu den weiblichen Faustgestalten eine für das neunzehnte Jahrhundert überzeugende Typologie, in die ich Silvia Andrea einreihe.

Bibliografie

Die gedruckten Werke Silvia Andreas

- Andrea, Silvia, *Das Bergell. Wanderungen in der Landschaft und ihrer Geschichte. Mit neun Abbildungen nach photographischen Aufnahmen von A. Garbald*, Frauenfeld: Huber 1901 (2. Aufl. 1920).
- Andrea, Silvia, *Elisabeth. Novelle*, Basel: Geering 1939.
- Andrea, Silvia, *Erzählungen aus Graubündens Vergangenheit*, Glarus: Kommissionsverlag J. Vogel 1888.
- Andrea, Silvia, *Faustine. Roman*, Glarus: Kommissionsverlag J. Vogel 1889 (zitiert als F).
- Andrea, Silvia, *Die Rüfe. Eine Erzählung*, Frauenfeld: Huber 1927.
- Andrea, Silvia, *Violanta Prevosti. Geschichtlicher Roman*, Frauenfeld: Huber 1905, (Reprint: Hrsg. Maya Widmer, Schweizer Texte. Neue Folge, Bd. 8, Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 1996).
- Andrea, Silvia, *Wir und unsere Lieblinge*, Frauenfeld: Huber 1914.

Sekundärliteratur

- Doering, Sabine, *Die Schwestern des Doktor Faust. Eine Geschichte der weiblichen Faustgestalten*, Göttingen: Wallstein 2001.
- Ragetti, Jürg, «Das Garbald-Projekt», in: *Das Bündner Monatsblatt*, 2/2004, S. 170-176.
- Rutishauser, Hans, «Gottfried Sempers Villa Garbald», in: *Das Bündner Monatsblatt*, 2/2004, S. 177-186.
- Rakusa, Ilma, «Bondo, "Bun Di". Auf den Spuren von Silvia Andrea», in: *Du*, Nr. 693, S. 33-36.
- Schindler, Anna, «Liebe auf den ersten Brief. Von der Hoffnung, an der Seite eines Zöllners zur Dichterin zu werden», in: *Du*, Nr. 693, 1999, S. 30-31.
- Widmer, Maya, «Silvia Andrea – poetessa», in: *Du*, Nr. 693, S. 24-29.

Texte manuscrit sur le verso de la page précédente, décrivant l'histoire de Soglio et son lien avec le pays d'Hélène.

Texte manuscrit sur le verso de la page précédente, décrivant l'histoire de Soglio et son lien avec le pays d'Hélène.



Legende manuscrite au dos : « Soglio : "pays d'Hélène" / "Dans les années profondes" »
Fonds Georges Borgeaud, ALS, Berne. ©Franco Vercelotti, Piazzale Cardona N.11, Milano.

Texte manuscrit sur le verso de la page précédente, décrivant l'histoire de Soglio et son lien avec le pays d'Hélène.

Texte manuscrit sur le verso de la page précédente, décrivant l'histoire de Soglio et son lien avec le pays d'Hélène.

Hélène « dans les années profondes »

Personnage pour un triptyque

Stéphanie Cudré-Mauroux

En 1954, dans *En Miroir*, « journal sans date », Pierre Jean Jouve a livré certaines informations sur les voies souterraines qui ont permis la lente genèse de son personnage – sa maturation prit en effet plus de trente ans. « Hélène, écrivait-il, est liée aux parties les plus secrètes de mon sentiment, à plusieurs amours de ma vie, dont l'un au moins eut une fin tragique¹. » En 1933, Hélène – personnage jusque là indécis mais présent, en gestation, dans plusieurs œuvres dès 1911 –, devint Hélène de Sannis, lors d'un séjour de Jouve aux portes de l'Engadine, dans le val Bregaglia sur les terres grisonnes des Salis. Inspirée par trois amours de Jouve, – Suzanne H., épouse d'un officier et « imago » de son adolescence; une deuxième initiatrice « dont l'âge s'éloignait encore plus [de celui du jeune Jouve]² » et Lisbé (ou Lisbeth, ou Elisabeth V, ou Madame E. V.) – Hélène a peu à peu pris aux yeux de son créateur la puissance d'un mythe. Dans le fracas de la nature alpestre, obsédé par la très sensuelle Lisbé³ et alerté par la mort qui tourne avec obstination autour d'elle, Jouve a écrit, en 1934 dans le val Fex, quasiment d'une traite, le récit dont Hélène est l'héroïne, *Dans Les Années profondes*, qu'il achève la même année à Genève à l'hôtel de l'Écu. André Wyss, dans sa belle étude de 1988 sur le « pays d'Hélène », notait ceci : « Premier point: Hélène est imaginée au moment de la découverte de Soglio; le lieu fait surgir la figure. Deuxième point: l'histoire d'Hélène, celle même qui alimentera le mythe d'Hélène, est congéniale au lieu. "Congénial": [...] terme rare qui dit, fort et précis, la nature d'une relation. C'est par congénialité que Soglio est "le milieu propice au plus haut degré" du mythe d'Hélène, qui est [...] "l'union en un acte de l'eros passif et de la mort"⁴. »

Hélène c'est aussi, chez Jouve, une conquête érotique développée en trois étapes et narrée sur un mode proche du roman initiatique. Trois inspiratrices réelles, amantes de l'auteur, transmuées en une Hélène mythique; trois lieux de l'action dans le val de la Bondasca⁵ (Torre, Sogno, Ponte); un trio de personnages: tout confirme l'intérêt de Jouve pour les structures ternaires, qu'on avait pu observer déjà dans *Le Monde désert*, dans *Hécate* ou dans *Trois gants*. Mais pourquoi?

Trois lieux imaginaires, à peine démarqués par un procédé de paronymie des noms réels des villages grisons du val Bregaglia: Ponte créé à partir du nom réel de Bondo; Sogno à partir de Soglio; et Torre (la tour), plus énigmatique, qui pourrait correspondre à un alpage sauvage au-dessus de Soglio appelé Tombal⁶. Trois atmosphères, trois visages du personnage d'Hélène, trois regards portés par le narrateur sur cette femme fantasmée. « Trois femmes différentes à transformation dans une seule femme », « trois épaisseurs à peu près constantes du même être féminin⁷ » précisait Jouve, à propos de Lisbé, l'un des trois modèles d'Hélène, dans des pages « d'une superbe et [...] scandaleuse écriture⁸ » qui resteront inédites jusqu'en 1987: *Les Beaux Masques* – pendant pornographique des *Années profondes*.

Dans Les Années profondes forme un triptyque dont les articulations sont données par l'intrication des lieux et du personnage féminin. Léonide, le narrateur qui pose son regard sur Hélène, évolue également en trois temps en ces trois lieux; de la fin de l'enfance (le narrateur se pose en enfant au début du récit), il passe très rapidement par la pré-puberté et ses commémorations fétichistes pour être, à la fin du récit, un écrivain adulte,

sexuellement mature. La première partie évoquera les promenades des futurs amants sur la prairie de Torre, la deuxième les fantasmes et les émois fétichistes de Léonide à Sogno et la troisième le séjour à Ponte, dans la vallée, la mort d'Hélène et le don d'écriture. On montrera, au fur et à mesure de notre parcours dans ce tryptique, ce que chacune des parties doit aux trois écrits théoriques de Freud sur la sexualité que Jouve avait découvert quelques années auparavant et dont il avait suivi la traduction entreprise par son épouse Blanche Reverchon⁹.

« Le bonheur de Torre »

Les rencontres inaugurales entre Léonide, « petit bourgeois de M.¹⁰ », et la comtesse Hélène de Sannis se déroulent en altitude, dans la montagne. Le premier face-à-face, fortuit, a lieu dans un endroit non nommé, situé « en dehors du village¹¹ » de Sogno, dans une « grande prairie¹² », – « un paysage peint, un tableau véritable, à midi [...] avec « ces clôtures de pierres grises, le vert émailé de fleurs, et les neiges étincelantes au fond¹³ ». La deuxième entrevue se déroule le même jour, à quelques pas de là, sur la prairie de Torre. Dans la suite du récit, le jeune héros de Pierre Jean Jouve désignera tous ces instants d'une seule manière: le « bonheur de Torre ». Cette prairie proche du village dégage un « effet de Torre¹⁴ », éthéré, sublime et lumineux, mais éphémère :

Je compris, dira Léonide après la première invitation à prendre le thé à la Cas'alta, la résidence d'été des Sannis, qu'il faudrait continuer et faire maintenant quelque chose. Torre, avec la lumière chaude et l'antique bonheur de voir, avait jusque-là éclairé la scène entre elle et moi. Il faudrait maintenant des mouvements nouveaux plus difficiles, moins beaux, et qui surtout m'étaient inconnus – parce que l'effet de Torre était terminé. Il faudrait poursuivre; il ne me vint pas à l'idée que peut-être il faudrait perdre; tellement j'étais loin de considérer l'objet, n'envisageant que la splendeur de mon but, qui était mon plaisir dans ces conditions pour moi, uniquement pour moi, ou pour le céleste Narcisse¹⁵.

L'« effet de Torre » concerne surtout l'œil, « zone érogène la plus éloignée de l'objet sexuel¹⁶ », mais premier relais vers l'excitation, écrivait Freud dans son article sur « Les transformations de la puberté ». Des cinq sens, c'est donc la vue qui est principalement stimulée dans les chapitres du « bonheur de Torre ». « Je regardais », « je vis », « je remarquais », « voir », « revoir »... le regard du narrateur, jubilatoire, emphatique et solitaire, suffit à son « bonheur », et le comble. En revanche, ni le toucher, ni l'ouïe, par exemple, ne sont évoqués; l'odorat l'est un peu, annonçant les prochains affolements sexuels. C'est « l'antique bonheur de voir » qui préside aux émotions. Déjà à ce stade du récit, le monde est perçu dans une dualité bonheur/mort¹⁷ dont le narrateur a l'intuition aiguë à l'entrée du cimetière de Sogno. Or, si dans la formule « l'antique bonheur de voir », la vue est associée au « bonheur », le toucher appartiendra *de facto* au côté de la mort. Torre devient ainsi un endroit du « bonheur », mais non d'un bonheur qui se partage. Cette félicité, « loin de considérer l'objet¹⁸ » – terme freudien – traduit un « bonheur unilatéral¹⁹ ». « Mon but », « mon plaisir », « pour moi, uniquement pour moi », dira Léonide-Narcisse dans sa logique autoérotique pré-pubertaire.

Ce regard, perçant et scrutateur, les apparitions éblouissantes d'Hélène, l'heure des rencontres – elles ont toujours lieu en plein midi –, confèrent à ces premières scènes une impression de très forte luminosité. « L'horloge du temps était arrêtée à midi²⁰ ». Une lumière directe et « chaude », enveloppante, éclaire les moments passés à Torre. Il se produit une sorte d'élévation; la distance entre la terre et le ciel s'amenuise sous l'effet de Torre. Choses et personnes subissent ce puissant charme sublimatoire. Dans le combat du mal et du bien au cœur de ce récit, ce sont encore les pulsions vertueuses qui l'emportent en ces altitudes.

Hélène de Torre : hélianthe pétrifiante

La première Hélène, celle de Torre, apparaît sur une prairie avec en toile de fond les massifs inhospitaliers des montagnes grisonnes, l'hostile Disgrazia. Le personnage d'Hélène, empruntant

à la puissance et à la violence des massifs alentour, semble surgir, se créer à partir de la nature :

*Après quelque temps d'hésitation la forme parut se dégager de la matière du paysage et l'habiter*²¹.

En elle se bousculent des forces antagonistes, tantôt elle est souple et vitalité – on la verra alors lumineuse et radieuse –, tantôt elle devient rigide et mortifère. C'est la maléfique Méduse, la terrible Gorgone, qui s'exprime par elle. Mais lorsqu'elle est « éclatant phénomène », habillée de jaune ou de blanc, son apparition participe à l'extrême luminosité des premières pages. C'est

[...] *une femme héliante au grand soleil dont la robe changeait selon le mouvement, une fée avec une puissance presque divine cachée dans sa jupe, et une autre puissance terrible formée de cheveux emmêlés et fauves* [...] ²².

Que nous dit cette image d'une « femme héliante au grand soleil » ? En botanique, héliante désigne le genre végétal auquel appartient le tournesol, dit *grand soleil*. Jouve joue à la fois sur la redondance et la polysémie de chacun des deux termes. Cette comparaison, l'une des plus saturée de tout le texte, fait d'Hélène la dépositaire de la lumière sur terre. Elle est soleil, et végétale aussi, car, à la manière de cette fleur dont la tête tourne sous le soleil, la robe d'Hélène change « selon le mouvement ». La femme-soleil (helios), la femme-fleur (anthos), reproduit sur la prairie la course de l'astre. « *Au grand soleil* » peut évoquer l'importance de la « tête » de la fleur, et par là l'imposante chevelure d'Hélène, d'ailleurs « rayonnante comme un soleil²³ », mais peut se lire également comme le lieu où la « femme héliante » se trouve, c'est-à-dire, juste *sous le soleil*, en plein midi.

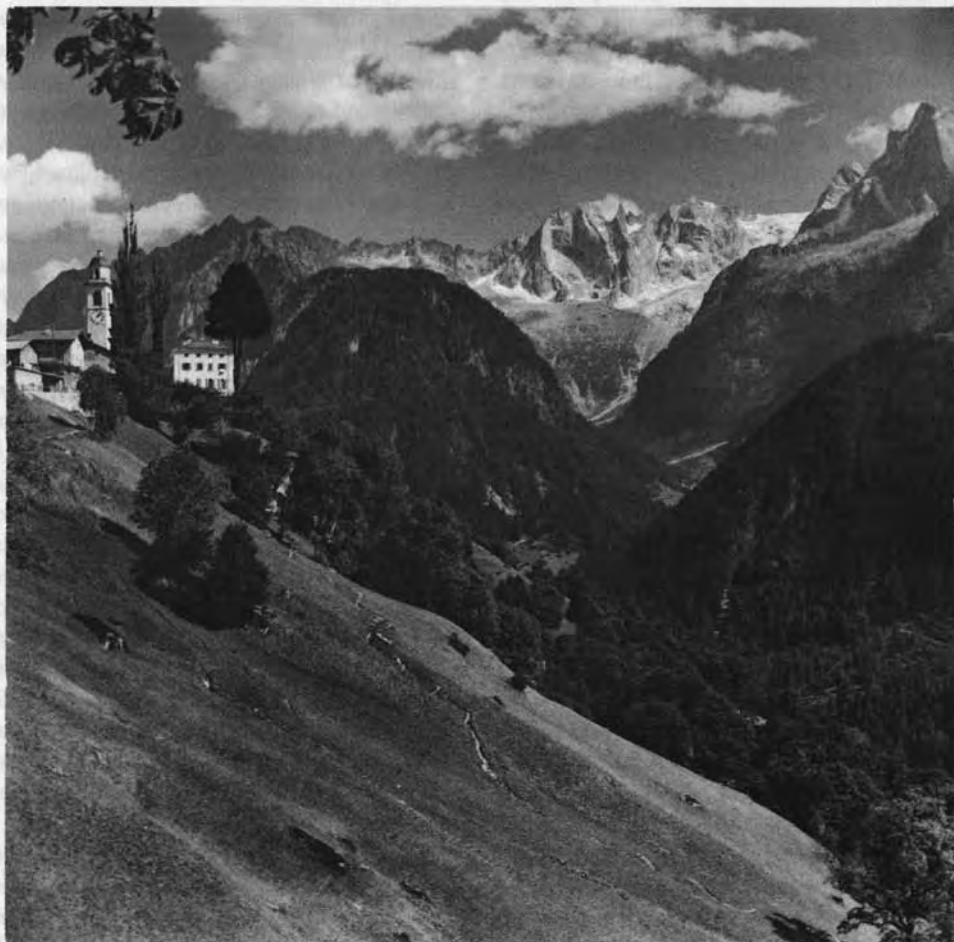
L'univers minéral d'où elle surgit fait par ailleurs de l'Hélène de Torre une statue et un être pétrifiant. En sa « beauté de statue », elle n'est « qu'indifférence pour un regard

étranger²⁴ ». Elle est alors distante et froide. Les premières rencontres sur la prairie ont lieu, on l'a vu, par un temps radieux ; pourtant la comparaison réitérée d'Hélène avec une statue, « le costume gris²⁵ » qu'elle porte alors qu'elle débouche du « chemin de rocher » jettent une ombre sur son personnage. Lors de l'apparition d'Hélène sur la prairie de Torre, « le tableau » est « frappé d'un coup de tonnerre²⁶ » qui suspend momentanément le temps et fige la scène. Dès l'ambiance admirable de Torre, Hélène est dépositaire d'une menace car, par sa présence (ses regards), elle arrête le temps ou change les gens qui l'entourent en statues. L'idée de la pétrification avait été suggérée plus tôt à Torre par la mention de Loth et de ses filles au moment de la première apparition de la famille incestueuse sur la prairie. La pétrification, frappant, dans les traditions mythologique et biblique, celui qui passe outre à un interdit, est ici infligée par Hélène, qui pétrifie ce père qui couche avec ses filles. « Toute la famille autour de Torre semble devenir un groupe de statues²⁷ ». Hélène possède les gens de Torre, qui sont les fermiers des Sannis, et a réellement le pouvoir de décider de leurs mouvements ou de leur immobilité, comme pour le narrateur. « J'étais non moins statue » se souvient celui-ci « pétrifié par la surprise que donnait la deuxième rencontre dans un même jour, par l'excitation refoulée, par l'intuition d'un événement grave²⁸. »

Belle comme un rêve de pierre ou héliante au grand soleil, les deux natures d'Hélène se heurtent. Bachelard écrivait que « la rêverie qui contemple une statue est [...] animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement. Elle est naturellement livrée à une ambivalence de la mort et de la vie²⁹. » C'est bien cette ambivalence que l'on sent peser sur le destin d'Hélène. Si, momentanément, elle apparaît plus menaçante que menacée, déjà une taie voile parfois son regard, un reflet funèbre annonce son sacrifice. Le temps a changé soudainement, « il se mit à pleuvoir ; le paysage devint presque invisible [...] ³⁰ ». C'est ici que se termine le

Il est dit dans la légende que le pays d'Hélène est un pays très fertile et que les habitants y vivent très heureux. On dit aussi que le pays d'Hélène est un pays très ancien et que les habitants y vivent depuis très longtemps.

Il est dit dans la légende que le pays d'Hélène est un pays très fertile et que les habitants y vivent très heureux. On dit aussi que le pays d'Hélène est un pays très ancien et que les habitants y vivent depuis très longtemps.



Légende manuscrite au dos : « Pays d'Hélène / Soglio »

©Franco Verceletti, Piazzale Cardona N.11, Milano.

premier volet de ce triptyque, celui de la rencontre et de l'insouciance enfantine, premier volet où l'excitation sexuelle est en latence dirait Freud.

La Cas'alta de Sogno

Dès le début du quatrième chapitre, l'atmosphère se trouble et se charge de sensualité. Le décor du panneau central de ce récit sera la résidence d'été des Sannis, la Cas'alta de Sogno. Deux événements fixent le début et la fin de cette période : la visite de Léonide à la Comtesse pour prendre le thé et la mort de Pauliet, le neveu de Humbert de Sannis. Le temps s'écoule plus lentement soudain ; dix chapitres sur les vingt-et-un que comprend le récit, cinquante-six pages sont nécessaires à la maturation des sentiments entre Hélène et Léonide, de « l'époque du ciel de Torre [à] l'époque de la victoire sur le lit bleu³¹ », à Ponte. Deux expressions reviendront à plusieurs reprises pour remémorer l'atmosphère de ces journées d'été où les sens s'affolaient : une « série d'actes puérils et pervers³² » et les « perversités de Sogno³³ » pour faire référence aux progrès des jeux érotiques.

La personnalité psychique du narrateur est d'abord enfantine, ses gestes maladroits. Il tourne avec inquiétude autour de cet être puissamment sexuel qu'est Hélène, de sa chevelure rouge³⁴, odorante et profonde. Quelques enfantillages charmants – cérémonie des baisers dans la chevelure, jeu de colin-maillard ou bulles de savon – lui offrent des occasions d'audaces mais ce sera l'arrivée de Pauliet, jeune poitrinaire licencieux, qui le libérera et lui permettra d'envisager une Hélène sexuelle. Pauliet, à la fois sigisbée, tentateur démoniaque et confident libertin, désacralise auprès de Léonide la scandaleuse Hélène. Sa fonction dans le récit est de faire progresser la relation érotique, de déclencher « les transformations de la puberté » en vue de l'accomplissement de l'acte sexuel³⁵.

Pour donner suite à des échanges de billets plus ou moins ardents, Léonide a l'audace de « prendre une feuille de rose séchée et une fleur

de pensée vivante, de les appliquer sur [son] sexe, et ensuite de les envoyer [à Hélène] dans une enveloppe fermée avec un mot qui lui disait ce [qu'il avait fait] et lui demandait de faire la même chose³⁶. » « Deviner [Hélène] encore davantage sur une fleur³⁷ », c'est renouveler la métaphore végétale de l'Hélène hélianthe de Torre, c'est aussi poursuivre les rituels fétichistes de la pré-puberté. Au contact de Pauliet, Léonide choisit de faire pour elle « son premier acte d'homme³⁸ ». En ce sens, l'envoi d'un petit flacon rempli de sperme est le dernier épisode d'une série de substituts de l'acte amoureux et la certitude de la possession prochaine d'Hélène³⁹.

Hélène de la Cas'alta et de Sogno

Personnage encore auréolé de lumière à Torre, Hélène sera caractérisée à Sogno par la lutte serrée que se livrent en sa personne l'ombre et la lumière, la vie et la mort, les pulsions antagonistes d'Eros et de Thanatos ou, si l'on veut faire encore référence au vocabulaire freudien, le surmoi moral et le ça désirant. Le narrateur se souvient de l'apparition de son amie à Sogno, non plus enfantée par une nature « glorifiée » mais enfermée dans une imposante demeure patricienne :

[...] j'entrai dans une pièce qui me sembla inondée de clarté : j'étais dans le salon d'Hélène de Sannis. J'avais d'abord ce sentiment de clarté en regardant Hélène de Sannis assise sur une chaise à haut dossier près de la fenêtre, mais tout de suite après j'eus le sentiment que c'était très sombre. Je me débattais entre les deux impressions⁴⁰.

Cette seconde période est celle de l'hésitation, des peurs et des contrastes – toutes terreurs normales face à l'acte terminal dira Freud. Les scènes baignent souvent dans un clair-obscur qui émane d'Hélène. La comtesse de Sannis est le réceptacle des pressions de la norme ; elle est ce point vers lequel convergent tous les désirs conscients ou inconscients des personnages. Piégée par ces attentes, elle présente tantôt une face lisible et tantôt une face « masquée », plus



Légende manuscrite au dos : « Maloja 1966 août – Pierre Jean Joue »
©Franco Vercelotti, Piazzale Cardona N.11, Milano.

Ces photographies de Soglio, – le “pays d’Hélène de Sannis”, héroïne du récit *Dans Les Années profondes* – ont été offertes par le photographe Franco Vercelotti à Georges Borgeaud. Pierre Jean Joue faisait partie des nombreux amis communs de Georges Borgeaud et Franco Vercelotti.

Dans une lettre du 17 octobre 1966, Vercelotti écrivait à Georges Borgeaud qu’il lui faisait don de ces photographies de Joue en Engadine et qu’il l’autorisait à les utiliser comme bon lui semblait. Les lettres et cartes de Vercelotti conservées dans le fonds Borgeaud témoignent de leur chaleureuse amitié.

inquiétante et fascinante, – « souterraine » écrit Jouve :

Ainsi déjà je constatais quelle différence il y avait entre Hélène visible et Hélène souterraine, entre elle et elle, entre le moi de sa parole et le moi de ses traits, de son corps⁴¹.

C'est une Hélène complexe qui s'expose aux regards désirants des personnages masculins qui l'entourent. Le narrateur est désormais capable de voir Hélène dont l'image ne se dérobe plus à ses yeux comme c'était le cas à Torre; en revanche, la perception d'une autre Hélène, d'une Hélène invisible et mystérieuse s'impose avec force. Pour être tout à fait correct, il faudrait parler ici de l'apparition d'une seconde épaisseur, une strate « souterraine » qui figurerait la part inconsciente du personnage, part que Jouve caractérise d'au moins deux manières: en multipliant l'utilisation de termes évoquant la profondeur, les abysses, les abîmes sexuels, les infernales gorges, qui annoncent la scène finale au fond de la vallée, et en faisant d'Hélène une femme qui habite les rêves et qui est habitée par eux.

Je devais apprendre par la suite quelle extraordinaire capacité de rêve elle avait; et que si elle était si anciennement rêveuse, et si orientée dans le rêve, si elle écoulait tant d'heures de la vie dans des rêveries dorées de rapprochement, de contact, ou de fuite, c'est qu'elle acceptait son trouble, l'enfouissement de presque tout le fleuve de son désir sous le manteau de sa splendide frigidité, et qu'elle aimait son état en ouvrant les écluses du rêve. Les traits de son visage impassible et passionné étaient dessinés pour qu'elle rêvât⁴².

Le rêve et la rêverie accordent un refuge à sa « nature de femme adultère. » Ce qui ne peut se dire au grand jour trouve à s'exprimer dans le territoire parallèle des rêves. Des rêveries relatées et décrites avec précision offrent un lieu d'expression aux désirs coupables de la comtesse. On voit Jouve élaborer ainsi, dans le récit romanesque même, une lecture interprétative qui emprunte à la psychanalyse. Il inclut

au cœur de son roman l'analyse de la personne psychique; l'Hélène de Sogno, l'« Hélène souterraine », en est l'expression alors que l'interprétation des symptômes revient au narrateur. Le récit de rêve du chapitre VI, dans lequel Léonide tente de s'opposer au mariage d'une femme en noir, permet à Jouve d'ajouter à la densité de ses personnages et de leur accorder une dimension analytique. Ce rêve, encadré dans les chapitres qui le précèdent et le suivent par des rêveries d'Hélène, annonce l'évolution tragique et maléfique de celle-ci. La Femme Noire du rêve, c'est la mal mariée mais c'est aussi la femme fatale, celle qui a affaire à la mort. Max Jacob retiendra la dimension chtonienne ou psychopompe d'Hélène, rappelant ce que cette métaphore de la Femme Noire doit à la symbolique des Vierges noires. « M^{me} de Sannis [(l'S. de Satan et l'anneau de Vénus)] » c'est la vraie femme, écrira-t-il à Jouve « l'Eve de terre et d'esprit, la Vierge Noire, laquelle n'est d'ailleurs pas vierge, mais vraiment noire, oui⁴³. » Dès le chapitre VIII, et dans la suite du récit, Hélène va peu à peu se confondre avec la Femme Noire et se parer de ses attributs oniriques. Soleil à Torre, elle devient à Ponte l'ambassadrice des enfers.

Ponte, « en bas », dans la vallée

Le troisième volet de notre triptyque couvre une durée à peu près égale à celle du premier voler, soit un peu plus d'une dizaine de jours probablement.

Ponte est le lieu d'origine des Sannis. C'est à Ponte que se trouve leur résidence principale, le château de la famille. Par rapport à Torre et à Sogno, Ponte se trouve « en bas », dans la vallée. Léonide y arrive par un « triste crépuscule », lugubre, humide et morne. Ce qui caractérisera ce dernier épisode, c'est le télescopage incessant entre des mouvements ascensionnels et descensionnels, la simultanéité de l'ombre et de la lumière, du plaisir et de la mort. Tous les personnages sont poussés à leurs limites et vivent des épisodes paroxystiques; c'est à Ponte qu'ils sont contraints « d'aller [vers leur] destinée⁴⁴ ».

Ponte est le lieu le plus bas du récit; entouré par les « murailles » des montagnes, ce village est en rapport direct avec l'au-delà; lieu de passage, lieu intermédiaire (Ponte, le pont), les spectres y vont et viennent. Alors que le cimetière d'altitude de Sogno ne semblait contenir aucune tombe, c'est à Ponte que l'on enterrera la dépouille d'Hélène. Enfouissement et germination hantent ces pages et redisent métaphoriquement le sacrifice d'Hélène qui meurt pour donner naissance à l'écrivain Léonide. Hélène subit cette dernière transformation sacrificielle; comme elle était hélianthe dans l'air purifié de Torre, elle devient « nourricière » et fécondante dans l'ambiance tellurienne de la vallée. Sa transformation se calque sur l'organisation du récit et l'évolution des éléments dominants, – de l'air vers la terre. Son personnage se pare, jusqu'à l'excès mimétique, des propriétés des nouveaux lieux qu'elle habite. On ne s'étonnera pas que le narrateur tente, après un malaise, de la ranimer à l'éther⁴⁵ comme pour la ramener encore un peu du côté de la vie, du côté du bonheur éthéré de Torre, mais il n'est déjà plus temps.

Hélène de Ponte en Femme Noire

L'Hélène de Ponte n'est qu'altruïsme. « En noir, belle comme une fée », elle s'efface, « ses traits gliss[ent] vers la nuit et les choses⁴⁶. » Elle est peu à peu contaminée par la symbolique de la Femme Noire, certes mortifère mais en même temps généreuse et fécondante. À l'image d'autres héroïnes de Jouve, Hélène a les hanches larges⁴⁷, faites pour avoir des enfants. Maternelle, sans avoir enfanté pourtant, elle offre sa bouche à Léonide dans un « salonnet » aménagé pour les enfants « qu'elle n'a pas eus⁴⁸ ». Se dégage d'elle une force nourricière qu'elle dispense aux hommes jeunes. Le caractère incestueux de ces échanges n'échappe pas à l'observation de Léonide qui, par l'amour d'Hélène, puise à cette « source lointaine et trouble, qui est celle des Mères⁴⁹. » Les interdits et le plaisir cathartique de leur transgression sont les corollaires du don d'Hélène. Mère, amante, sœur, Femme Noire, égérie inépuisable, elle est celle que l'on devra commémorer, celle que le « héros [est

appelé] à faire survivre par la force du langage » dit Jean Starobinski. Léonide « naît à la vocation de la maintenir vivante par l'œuvre de poésie⁵⁰ » comme Jouve qui, à la mort d'Hélène, clôt son œuvre romanesque. Après les *Années profondes*, Jouve abandonne en effet la narration romanesque – entravé peut-être par « le drame personnel qui [avait servi] à son élaboration⁵¹. »

Jean Starobinski note aussi que « le roman *Vagadu* (1931), les *Histoires sanglantes*, *La Scène capitale* furent [...] les premières œuvres françaises écrites à partir de la psychanalyse – de la pensée freudienne à la fois pleinement comprise et librement retravaillée⁵². » Or dans les années où s'élabore *souvent* le personnage d'Hélène, Pierre Jean Jouve lit précisément Freud et participe, avec Bernard Groethuysen⁵³, à la traduction des *Trois essais sur la théorie de la sexualité* entreprise par son épouse psychiatre Blanche Reverchon. Ces trois textes – « Les aberrations sexuelles », « La sexualité infantile » et « Les transformations de la puberté » –, établissent l'importance déterminante de la sexualité infantine et pré-pubère pour « l'organisation sexuelle définitive⁵⁴ » et semblent structurer, sur un mode romanesque, les *Années profondes*. Freud a concentré ses observations sur les écueils et les difficultés qui mènent à la première relation sexuelle, au « plaisir terminal » dira-t-il, alors que Jouve préférera parler de « scène capitale ». Les relais entre les deux textes, les allusions aux *Trois Essais*, sont légion. Je les ai listées. Nous l'avons montré, les références au narcissisme masturbatoire de l'enfant, à la sexualité pré-pubère, au danger du plaisir préliminaire, à la mère sexuelle ou à l'inhibition de l'inceste – tous thèmes étudiés par Freud dans ses *Trois Essais* – fondent les personnages de Léonide et d'Hélène ainsi que les trois moments de leur existence commune. Dès lors que la référence à la psychanalyse s'affiche de façon si lisible, on peut supposer que la construction ternaire mise en lumière dans notre étude fait aussi discrètement référence aux *trois* structures de la première et de la deuxième topique⁵⁵ de Freud ?

Pour terminer, notons une dernière curiosité : Jouve disperse dans *Les Années profondes* un certain nombre de mots commençant par un P majuscule, leur donnant ainsi une visibilité importante : la Prairie / le Père / le Parthénon / le Plaisir / la Promesse / [une] Puissance innommée / le Phénomène Futur / le De Profundis⁵⁶ / Pauliet...

P., abrégé d'un point, c'est le nom de jeune fille d'Hélène mais aussi le titre d'un poème de Jouve dans *Sueur de Sang*, recueil qui paraît immédiatement après la fin de la rédaction des *Années profondes*. P pour *psychoanalyse*, P pour *poésie*, « cette blanche signification quand je suis né » écrit Jouve en 1935 au moment où, renonçant à la narration, il se voue définitivement et exclusivement à la poésie.

Notes

¹ Pierre Jean Jouve, *Œuvres II, En Miroir. Journal sans date*, édition établie par Jean Starobinski, Paris, Mercure de France, 1987, p. 1096.

² Pierre Jean Jouve, *op. cit.*, pp. 1096-97.

³ Jouve fait peut-être allusion au drame qu'il vit avec Lisbé quand, en juillet 1933, il écrit à Jean Paulhan. « Tout de ma vie est toujours tourmenté et très dur avec quelques belles choses... » Pierre Jean Jouve, *Lettres à Jean Paulhan, 1925-1961*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2006, p. 110.

⁴ André Wyss, *De Soglio à Sils. Poétique des lieux privilégiés dans l'œuvre de Pierre Jean Jouve*, in *Critique*, no 490, mars 1988, p. 169.

⁵ Le val de la Bondasca et la montagne la Disgrazia, noms de lieux réels, sont situés plus au sud dans la vraie topographie. Le val Bondasca, perpendiculaire au val Bregaglia, commence à Bondo et s'oriente plein sud.

⁶ Tombal, selon le dictionnaire étymologique, le *Rätisches Namenbuch* (éd. par Andrea Schorta, Francke Verlag, Berne, 1964, p. 352), vient du latin tumulus, colline funéraire. Tumbler qui est, d'après les cartes, une prairie juste en dessous de Tombal, a la même origine étymologique, mais est devenu un nom de famille. Tombal et Tumbler (Tumbler d'sura, Tumbler d'sot) sont des mots du « bregagliote » parlé dans le val Bregaglia.

⁷ Pierre Jean Jouve, *Œuvres II*, p. 1631.

⁸ Jean Starobinski, *La Douce Visiteuse*, Paris, La Nouvelle Revue Française, no 417, 1987, p. 85.

⁹ Sur le choix de Jouve « d'écrire à partir des valeurs inconscientes » et de la pensée freudienne, on lira Muriel Pic, *Le Désir monstre. Poétique de Pierre Jean Jouve*, Paris, Éditions du Félin, 2006, p. 161 et ss.

¹⁰ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, Paris, L'Imaginaire / Gallimard, 1982, p. 185.

¹¹ *Idem*, p. 171.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Idem*, p. 172.

¹⁴ *Idem*, p. 185.

¹⁵ *Ibidem*. Nous soulignons.

¹⁶ Sigmund Freud, *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Idées/nrf, 1962, p. 115.

¹⁷ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 170.

¹⁸ *Idem*, p. 185.

¹⁹ *Idem*, p. 200.

²⁰ *Idem*, p. 181.

²¹ *Idem*, p. 172.

Dans *En Miroir*, Jouve écrivait qu'en arrivant à Soglio « une fulgurance se fit ». Il se prit à « imaginer une "Hélène" dans ce pays [...] ». « Hélène était entourée déjà des prairies, des noyers, des châtaigniers, mélangés par surprise au glaciers austères ». *Œuvres II*, p. 1098.

²² *Idem*, p. 181.

²³ *Idem*, p. 173.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Idem*, p. 179.

²⁶ *Idem*, p. 179.

²⁷ *Idem*, p. 181.

²⁸ *Idem*, p. 180.

²⁹ Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Librairie José Corti, 1988, p. 228.

³⁰ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 185.

³¹ *Idem*, p. 247.

³² *Idem*, p. 230.

³³ *Idem*, p. 258.

³⁴ D'après René Micha, Hélène doit sa chevelure à Suzanne H., la capitaine H., que Jouve rencontrait dans les rues d'Arras au début du XX^e siècle. Voir « Hélène », in *Sud*, Marseille, 1981, p. 175. Mais Lisbé, le troisième des modèles d'Hélène, possédait sans doute aussi une chevelure stupéfiante. On pense aux mentions de la chevelure dans *La Rencontre dans le carrefour* et dans *Les Beaux Masques* dont Lisbé est l'inspiratrice.

³⁵ Jouve répète alors la formule « y arriver », la démarquant du reste du texte soit par des guillemets, soit par des italiques. Il utilise aussi le mot « but » faisant référence à la notion de « but sexuel », défini par Freud dans ses *Trois essais sur la théorie de la sexualité* comme « l'acte auquel pousse l'instinct ». *Op. cit.*, p. 22.

³⁶ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 210.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Idem*, p. 230.

³⁹ Dans une autre étude, nous avons évoqué l'étroite parenté entre le récit *Dans Les Années profondes* et ce texte

pornographique, *Les Beaux Masques*, resté à l'état de manuscrit mais publié par Jean Starobinski et René Micha en 1987 *Œuvres II*. Les trois périodes d'Hélène que nous proposons de lire dans *Les Années profondes* correspondent aux trois femmes des *Beaux Masques*. Le pendant de l'Hélène de Torre est, dans *Les Beaux Masques*, Emily V., 44 ans, mariée à un colonel en province. La deuxième Hélène – celle de la Cas'alta – a pour double Zabie. La troisième Hélène – celle de Ponte –, acmé des interdits, correspond à Léa. Voir « Hélène en miroir. De Pierre Jean Jouve à Pierre-Alain Tâche » in *Pierre-Alain Tâche : une poétique de l'instant : hommages, études et inédits*, réunis par Anne-Lise Delacrétaz, Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, 2006.

⁴⁰ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 186.

⁴¹ *Idem*, p. 188.

⁴² *Idem*, p. 192. Nous soulignons.

⁴³ Lettre de Max Jacob, 20.10.1935, in *Pierre Jean Jouve*, Paris, L'Herne, 1972, p. 120.

⁴⁴ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 232.

⁴⁵ On est loin ici des sels de réanimation traditionnels – sels de vinaigre ou carbonate d'ammonium – qu'on

inventoriait dans la pharmacopée du XVIII^e siècle. L'éther, trouvé dans son boudoir, fait plutôt d'Hélène une éthéromane en état d'overdose. En 1909, Jouve avait lui-même expérimenté l'éther, le bromure et autres toxiques, pensant que ses « débordements volontairement conduits aboutiraient [...] à un discret suicide ». Voir *Œuvres II*, p. 1066.

⁴⁶ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 233.

⁴⁷ Comme la Lucrèce de Cranach écrit René Micha dans son article. *Hélène*, p. 189 ou p. 193.

⁴⁸ Pierre Jean Jouve, *La Scène capitale*, p. 241.

⁴⁹ *Idem*, p. 246.

⁵⁰ *Idem*, p. 5.

⁵¹ Pierre Jean Jouve, *Œuvres II*, pp. 1102-3.

⁵² *Idem*, p. 3.

⁵³ Voir la note des éditeurs (Jean Starobinski et René Micha) in Pierre Jean Jouve, *Œuvres II*, p. 1553.

⁵⁴ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁵ Première topique : l'inconscience, la préconscience et la conscience. Deuxième topique : le Ça, le Moi et le Surmoi.

⁵⁶ « Prions » est aussi en majuscule.

27 - 8 - 74

Soglio

Madres gringos

stan a gramiisub
introm la baselgia l'albomina

mida ed alba
alba ed alba

frascio coll'ghelma baselgia
(Chemnade de l'oma)

sur goda

(Schalpmaders)

Jatrehemas de prais

Lyliadas culla szur (manesa)

^{per}
botta vendl ~~blattera~~ Grafisina

il niveleium

semmas ^{sicca} dal dach

no el doma da'

tas mas

un vund ^{sia} de bronz

Ma
Vas. però len mas doma l'el
un vund de bronz.

cras gost
chi saja meglio
umbena

SOGLIO

Quaders grischs
stan a gramüsch
intuorn la baselgia.

Sur ils gods
cheus da granit.
Lur versch sgrafligna
il nüvel.

Tschimas,
sours al clucher
superiuras.
Mo el ais quel
chi cloma las uras.

SOGLIO

Graue Würfel
kauern
um die Kirche.

Über den Wäldern
Häupter aus Granit.
Ihr Scheitel
schneidet ins Gewölk.

Gipfel
überragen den Turm -
er aber schlägt
die Stunden.

gratium

Von der Villa Garbald zum Denklabor Villa Garbald

Eine Zeitreise von 1862 bis 2008

Hans Danuser

Die Villa Garbald ist heute ein einzigartiger Denkraum und Ort für Retraits und *brainstormings* im bündnerischen Bergell. Die Anlage besteht aus der historischen und frisch renovierten Villa Garbald mit ihrer grosszügigen Pergola und aus dem neu erstellten Wohnturm «Roccolo» mit Plenarsaal. Die mit einer ProPatria-Marke ausgezeichnete Gartenanlage grenzt direkt an den Kastanienhain, der sich von Castasegna nach Soglio hochzieht. Die Villa Garbald hat eine bewegte Geschichte.

Die Familie Garbald und Gottfried Semper

Nach ihrer Heirat 1862 gaben der Zolldirektor Andrea Garbald, im Herzen ein Naturwissenschaftler, und seine Frau, die spätere Schriftstellerin Silvia Andrea, dem Architekten Gottfried Semper den Auftrag, für ihre Welt, die sie zusammen in einem regen Briefverkehr vor ihrer Heirat ausformulierten, in Castasegna ein Haus zu bauen. Repräsentativ musste das Haus sein, dem Stand des Hausherrn entsprechend; aber nicht ein Palazzo in der jahrhundertealten Tradition der Bündner Südtäler sollte es werden. Die Architektur sollte die Zeit widerspiegeln, sie sollte dem Geist des intellektuellen und wirtschaftlichen Aufbruchs der Schweiz in der Mitte des 19. Jahrhunderts entsprechen, den Süden atmen, und natürlich musste das Haus Platz bieten für eine Bibliothek und Raum geben für wissenschaftliche Experimente und Wetterbeobachtungen.

Die Villa Garbald – Ein Zeichen des Aufbruchs in der Schweiz des 19. Jahrhunderts

Die Aufbruchstimmung des jungen Bundesstaates brachte den Zolldirektor und den Starar-

chitekten, den Repräsentanten mit dem Exponenten des Staates zusammen und diese Gemeinsamkeit mag Semper mit beeinflusst haben, den Auftrag anzunehmen, wie Recherchen durch Sonja Hildebrand vom Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH ergeben haben. Gottfried Semper war bereits einer der berühmtesten Architekten seiner Zeit, als er 1855 als Gründungsdekan an die neue Bauschule der ETH Zürich berufen wurde. Aus seinen 16 Jahren am Polytechnikum sind rund 35 Projekte bekannt. Davon wurden sieben realisiert, darunter, sicher das wichtigste, das Hauptgebäude der ETH. Für das Glockengeschoss des Kirchturms in Affoltern am Albis erhielt er 1861 das Schweizer Bürgerrecht, des weiteren baute er die Sternwarte der ETH, das Treichlersche Waschschiff in der Limmat, das Geschäftshaus Fietz an der Zürichbergstrasse und das Stadthaus Winterthur sowie die Villa Garbald in Castasegna, der einzige Bau Gottfried Sempers südlich der Alpen.

Die Fondazione Garbald

Der ganze Nachlass der Familie Garbald wird 1955 in die Fondazione Garbald überführt: Die literarischen Werke von Silvia Andrea, die Fotografien von Andrea Garbald und das textile Werk seiner Schwester Margherita, die Bibliothek und die Liegenschaft. Begründet wurde die Stiftung von Andrea und Margherita Garbald in Erinnerung an ihre Mutter und Schriftstellerin Silvia Andrea mit der Auflage, in der Villa ein Zentrum für die Künste, die Wissenschaften und das Handwerk einzurichten und das literarische Erbe der Mutter zu pflegen.

Der 1997 neu formierte Stiftungsrat übernahm die Aufgabe, die inzwischen verwahrloste

und in Vergessenheit geratene Sempersche Villa unter denkmalpflegerischer Sorgfalt grundlegend zu sanieren und den Stiftungszweck einzulösen. In einem ersten Schritt wurden Forschungsaufträge zum literarischen Schaffen von Silvia Andrea in Zusammenarbeit mit dem Institut für Bündner Kulturforschung in die Wege geleitet sowie mit der Aufarbeitung des fotografischen Nachlasses in Zusammenarbeit mit der Stiftung für die Fotografie Schweiz und dem Institut für Kunstwissenschaft begonnen. Erste Resultate wurden unter dem Titel *Gottfried Semper im Bergell – Die Garbald-Saga* in der Kulturzeitschrift *DU* im Mai 1999 vorgestellt. Diese Publikation über den vielfältigen kulturellen Nachlass Garbald gab der Fondazione Garbald den Anstoss und die Legitimation, die Ideen und Träume des Gründerpaares gemeinsam mit breiter Unterstützung einzelner Personen und Fachkompetenzen sowie staatlicher und privater Institutionen und Geldgeber in die heutige Zeit überzuführen.

Das Denklabor Villa Garbald – Ein vernetzter Denkraum heutiger Zeit

Den konkreten Startschuss bildete eine Vereinbarung zwischen der Fondazione Garbald und der ETH Zürich im Jahre 2000 zur Umnutzung der Anlage in eine Aussenstation der ETH Zürich. Auf Grund dieses damit abgestützten neuen Nutzungskonzeptes konnte die Villa Garbald in den Jahren 2001 bis 2004 durch die Architekten Quintus Miller und Paola Maranta restauriert und der Neubau Roccolo erstellt werden. Die Architekten wurden in einem gut dotierten Architekturwettbewerb durch die Fondazione Garbald in Zusammenarbeit mit der Denkmalpflege des Kantons Graubünden, dem Bündner Heimatschutz, der ETH Zürich sowie einer kompetenten Fachjury bestimmt.

Gleichzeitig wurde die Gartenanlage durch Jane Bühr-de Salis neu gestaltet. Im Innern der Villa wurde die anlässlich der Erneuerungsarbeiten entdeckte, wertvolle originale Farbgebung Sempers durch die Restauratoren Fontana und Fontana freigelegt.

Diese Wand- und Dekorationsmalereien der Villa Garbald zählen nach deren gelungener Freilegung zu den Raritäten im Semperschen Oeuvre, da sie in ihrem originalen Zustand erhalten werden konnten. Die Villa Garbald als Ganzes repräsentiert einen architektonischen Archetypus eines Hauses im Süden.

Das Denklabor auch ein Ort der Künste

Seit zwei Jahren nutzt auch das Bündner Kunstmuseum in Chur das Denklabor Villa Garbald als Aussenstation: Das Bündner Kunstmuseum kuratiert mit Werken aus der eigenen Sammlung eine zwar kleine, aber eigens für den spezifischen Ort konzipierte Ausstellung, die jeweils ein Jahr lang gezeigt wird. Die Kunstwerke erscheinen in der Intimität privater Zimmer und gemeinsam genutzter Räume als selbstverständlich dazugehörnde Einrichtungsobjekte. Mit diesen Kunst-Einrichtungen, die inhaltlich und intentional auf den Ort und das Bergell Bezug nehmen, wird im Sinne des Gründerpaares der interdisziplinäre Dialog zwischen den Naturwissenschaften und der bildenden Kunst angestrebt.

Die erste Kunst-Einrichtung war als Reverenz an Alberto Giacometti und Andrea Garbald zu verstehen und als Sinnbild des nahen Beisammenseins von Scheitern und Erfolg in den Künsten und den Wissenschaften konzipiert. Die beiden Familien aus Stampa und Castasegna kannten sich gut. Bereits 1904 hatte Andrea Garbald das Taufbild für Diego und Alberto angefertigt. Als der Fotograf 1911 im Garten des Palazzo Salis in Soglio das später berühmte und meistpublizierte Familienbildnis der Giacomettis machte, konnte er nicht ahnen, dass der 10-jährige Alberto dereinst Weltruhm erlangen sollte. Im Gegensatz zum Maler und Bildhauer verharnte der Aussenseiter und Fantast Garbald im Bergell, wo er sich zunehmend in eine eigene Welt zurückzog. Während Garbald «zwischen Verklärung und Auslöschung» agierte und mit seinem Lebensentwurf heillos scheiterte, machte Giacometti sein Scheitern zur Grundlage einer Kunst mit Weltgeltung.

Unter dem Dach des Collegium Helveticum; auch ein Ort der Begegnung für die Region

Das Denklabor Villa Garbald steht unter der Leitung von Prof. Dr. Gerd Folkers und seit 2008 unter dem Dach des Collegium Helveticum der ETH und Universität Zürich. Forschungsgruppen bis zu 16 Personen können sich in einer der eindrucklichsten Kulturregionen der Schweiz in hochwertiger Architektur und südlich-alpiner Landschaft für Seminare, Workshops und Strategietagungen zurückziehen. Dank modernster Informationstechnologie können sie am weltweiten Daten- und Informationstransfer teilnehmen. Das Seminarzentrum und der Denkraum können von allen Wissenschaftlern sowie kulturell interessierten Gruppen auch ausserhalb der beiden Universitäten von privaten und öffentlichen Institutionen genutzt werden.

Mit einem aktiven und ergänzenden Veranstaltungsprogramm fördern das Denklabor Villa Garbald und die Fondazione Garbald gemeinsam mit der Regione Bregaglia den Dialog

zwischen Gästen aus aller Welt und der Bevölkerung des Tales und der Region. Die international besetzten Arbeitskreise behandelten Themen wie *Die Renaissance: Kunst, Kunstströmungen, Philosophie, Politik; Il trilinguismo nei Grigioni; Sustainability Vision* oder *The Mountain as Object and Instrument of Science*, oder in der Feldforschung wie: *Die Erkenntnis, Waldameisen gegen Zecken und Waldschädlinge einzusetzen; Die Heilpflanze im südalpinen Raum*. Diese Einmaligkeit von Rückzug und Konzentration, bereichert durch Begegnungen mit der lokalen Bevölkerung und ihren Kompetenzen, machen die Retraiten zu einem Erlebnis. Betreut werden die Gäste von zwei Gastgeberinnen und verköstigt mit ausserordentlich schmackhafter, südländischer, einheimischer und alpiner Küche.

Heute, bald 150 Jahre später, hat der Weltentwurf Silvia Andreas und Agostino Garbalds, übergeführt in das 21. Jahrhundert, in der Villa Garbald als Begegnungsort der Wissenschaften und der Künste ein kreatives Zuhause gefunden.

Bibliografie

- Alberto Giacometti und Andrea Garbald, Begleitpublikation zur gleichnamigen Ausstellung im Denklabor Villa Garbald mit Text von Beat Stutzer, Hrsg. Bündner Kunstmuseum, 2005.
- Peter Masüger im Gespräch mit Hans Danuser, «Vom Einfamilienhaus zum Denklabor – Die Renaissance der Villa Garbald in Castasegna», in: *Bündner Jahrbuch* 2006, S. 65-72.
- Villa Garbald. *Gottfried Semper – Miller & Maranta*. (Katalog zur Ausstellung an der ETH Zürich vom 13. Mai bis 22. Juli 2004). Mit einem Vorwort von Hans Danuser und Konrad Osterwalder. Zürich: ETH, gta Verlag, 2004.
- Ursula Bauer, Jürg Frischknecht, *Grenzland Bergell. Wege und Geschichten zwischen Maloja und Chiavenna*. Mit Fotos von Andrea Garbald. Zürich: Rotpunktverlag 2003.
- Widmer, Maya, «Silvia Andrea (1840-1935) – Poetessa», in: *Mitteilungen Verein für Bündner Kulturforschung* Nr. 2/2002, S. 12-20.
- Jürg Ragetti, «Das Garbald-Projekt», in: *Bündner Monatsblatt* 2/2004, S. 170-176.
- Hans Rutishauser, «Gottfried Sempers Villa Garbald», in: *Bündner Monatsblatt* 2/2004, S. 177-186.
- Jürg Ragetti, «Der Turm im Garten: Neubau als Erweiterung der Villa Garbald in Castasegna», in: *Bündner Monatsblatt* 2/2004, S. 187-195.
- du – *Gottfried Semper im Bergell – Die Garbald-Saga*. Nr. 693 3/1999.
- Daniel Muscionica, «Weltseele zwischen den Bergen», in: *NZZ am Sonntag*, 22.01.2005, S. 59.

Das Denklabor Villa Garbald

Fotografien von Ruedi Walti und Hans Danuser

Die Bilder auf den nachfolgenden Seiten zeigen in Form eines Dialogs mit fotografischen Innen- und Aussenansichten von Ruedi Walti und Hans Danuser den neuen Denkraum im Bergell. Ruedi Walti dokumentiert mit seinem Atelier in Basel seit Jahren die Bauten der Architekten Miller & Maranta. Die Bilder von Hans Danuser sind während Retraits im Denklabor Villa Garbald entstanden.

Bild 1: Das Denklabor Villa Garbald mit der von Gottfried Semper 1864 erbauten Villa Garbald und dem 2004 erbauten Wohnturm mit Plenarsaal der Architekten Miller&Maranta.

Bild 2: Blick auf Castasegna von Brentan.

Bild 3: Die von Gottfried Semper 1864 erbaute Villa mit Pergola und Garten.

Bild 4: Die Bibliothek und die originale Farbgebung von Gottfried Semper.

Bild 5: Das Refektorium mit offenem Kamin in der Villa Garbald bietet Platz für bis zu 20 Personen.

Bild 6: Gästezimmer in der Villa Garbald.

Bild 7: Die Pergola mit Blick nach Süden.

























Murmeljagd in Graubünden

Ulrich Bechers Roman und die Kunst der optischen Täuschung

Ulrich Weber

«Wissen Sie, Gnädige Frau, es hat wirklich gar keinen Sinn, sentimental zu sein.»¹ Mit diesen Worten, angeblich einem Zitat aus dem Puppenspiel *Kasperl und die bürgerliche Krapfenbäckerswitwe* von Professor Salambutschki im Prater Kasperltheater, versucht zu Beginn von Ulrich Bechers Roman *Murmeljagd* der Held und Ich-Erzähler Albert Freiherr von ***, genannt Trebla, in einer Nacht Ende Mai 1938 auf einem Felsvorsprung am Ufer des St. Moritzer Sees seine Frau Roxane, genannt Xane, die, erschüttert von der Nachricht über die Ermordung eines befreundeten Arztes durch die Nazis, ins Wasser gehen wollte, von ihrem Vorhaben abzubringen. «Wissen Sie, Gnädige Frau, es hat wirklich gar keinen Sinn, sentimental zu sein.» Dreimal wiederholt Trebla mit quäkender Kasperl-Stimme seine Anrede, und fährt fort: «deswegen wollen S-i-e ins eiskalte Wasser gehn wie eine geschwängerte Dienstmagd aus einem Dreigroschenroman von anno Schnee?» Die groteske Kombination von verzweifelter Situation und sprachlicher Kapriole, verbunden mit dem Verweis auf ein trivialliterarisches Verhaltensmodell, ist charakteristisch für Trebla und programmatisch für Ulrich Bechers sorgfältig komponierten 570-Seiten-Roman *Murmeljagd*, der in den 1940er-Jahren begonnen, aber erst in den 1960er-Jahren abgeschlossen und 1969 bei Rowohlt publiziert wurde.

Ins Oberengadin kamen Trebla und Xane als politische Flüchtlinge aus Wien nach dem Anschluss Österreichs ans Hitlerreich, und zugleich als Kurgäste wegen Treblas Heufieber. Der Roman handelt mehrheitlich zwischen Pontresina, St. Moritz und dem Malojapass. Rückblenden führen nach Österreich, in die Heimat des Journalisten, Kriegsverletzten aus dem Ersten Weltkrieg und ehemaligen Mitglie-

des des «Republikanischen Schutzbundes». Nach dem Anschluss Österreichs musste Trebla Hals über Kopf fliehen und rettete sich in einer abenteuerlichen Skifahrt über die Silvretta in die Schweiz, während Xane im Zug die Grenze bei Buchs überquerte. Trebla und Xane sind fürs erste in Sicherheit. Vordergründig gibt sich das Ehepaar, das zwei Zimmer in der Pension *Post* in Pontresina bewohnt, touristischem Müsiggang hin, zusammen mit einem befreundeten Paar – Joop Ten Breukaa, niederländischer Financier und Kunstsammler, und Pola Polari, österreichische Schauspielerin: Man trifft sich in deren komfortabler Villa *Acla Silva* in St. Moritz, macht (in unterschiedlicher personeller Zusammensetzung) eine Wanderung ins Roseg-Tal, fährt mit der Corviglia-Bahn hoch, macht Ausfahrten mit Ten Breukaa's Chrysler-Cabriolet oder seiner Austro-Daimler-Limousine auf den Berninapass, ins Bergell und ins Domleschg. Vor allem aber hält man sich in den Gaststuben von Pontresina, St. Moritz und Sils Maria auf, wo man – es ist Vorsaison, «Tote Zeit» (wie der erste Teil des Romans überschrieben ist) – mit der einheimischen Bevölkerung und dem Gastgewerbe-Personal in Kontakt kommt.

Ulrich Becher, 1910 in Berlin geboren als Sohn des Anwalts Richard Becher und der Schweizer Pianistin Elisabeth Becher, geb. Ulrich, kannte das Oberengadin von zahlreichen Aufenthalten als Kurgast und Tourist, aber auch als Flüchtling: Bereits sein erster Erzählband *Männer machen Fehler* war von der Bücherverbrennung betroffen, doch auch die Tatsache, dass er als Zeichner Schüler von George Grosz war und sich in dessen Kreis aufhielt, machte ihn den Nazis verdächtig und das Leben für ihn in Deutschland gefährlich. Da Becher keinen Schweizer Pass hatte, führte ihn das Exil von

Österreich und der Schweiz 1942 weiter nach Brasilien und in die USA. Nach dem Krieg liess er sich in Basel nieder, wo er 1990 starb.

Zurück zum Roman: Der Flüchtling Trebla, mit Arbeitsverbot belegt und von den Einheimischen misstrauisch beobachtet, wird verhaftet, vom Polizeikommandanten Dumegn Mavegn verhört und nur dank der Intervention Pola Polaris freigelassen. Die Sicherheit im neutralen Land ist trügerisch, nicht nur, weil die Ausweisung droht. Trebla lebt ständig in der Angst, dass zwei blonde junge Männer, angeblich österreichische Touristen, in Wahrheit Gestapo-Leute seien, die den Auftrag hätten, ihn umzubringen. Er fühlt sich verfolgt und stellt zugleich seinen Verfolgern nach. Die Murrentierjagd, die – als fotografische und reale – zur touristischen Entourage gehört, wird zur Leitmetapher für die eigene Flüchtlings-Existenz. Trebla sieht sich als Murrentier, das ständig auf dem «Quivive» ist, oder in einem Albtraum als gejagten «Murrentiermensch»,² und zugleich als «Murrentierjägerjäger»³, Verfolger seiner Verfolger. Auf den Vorhalt Ten Breukaa, er leide an Verfolgungswahn und lebe in einem Kriminalroman, antwortet Trebla: «Vielleicht, hm, leben wir heute alle in einem Kriminalroman.»⁴

Exemplarisch für die Verbindung touristischer Musse mit gespenstisch-bedrohlicher Stimmung mag eine Ausfahrt etwas näher beschrieben werden, welche die zwei Paare am Mittwoch, 15. Juni 1938, unternehmen: Man wendet sich, chauffiert von Ten Breukaa's Fahrer Bonjour, von Pontresina mit der Limousine zunächst Richtung Berninapass. Bei einem Zwischenhalt mit Aussicht auf den Morteratsch-Gletscher wird die Sage vom auf dem Gletscher verschollenen Liebespaar evoziert, dessen Rufe man gelegentlich hören könne. – Doch die Bewunderung der erhabenen, mythisch überhöhten Bergwelt wird gestört: Was man hört, ist nicht der Ruf der Sage, sondern das Maschinengewehr-Stakkato von einem Schweizer Gebirgsregiment im Manöver; und plötzlich hört Trebla mit seinen geschärften Sinnen doch einen Schrei aus der Ferne des Gletschers, der von Joop Ten Breukaa allerdings als Halluzination abgetan wird.

Nach einem «Gabelfrühstück» im Bernina-Hospiz fährt man zurück nach St. Moritz und via Malojapass weiter ins Bergell. Ist das Oberengadin für Trebla eine angstbesetzte Umgebung, so führt der Abstieg ins Bergell in eine andere Welt: Trebla erlebt ihn als «rapides Niedergleiten in den italienischen Sommer» und zugleich als «eine so vollkommene Umstimmung [...], eine so befreiende Entkrampfung»⁵, dass er die kleine Pistole, die er ständig mit sich trägt und in seiner Hosentasche spürt, bloss noch als lästig empfindet. Die bedrohliche Atmosphäre des Oberengadins scheint vergessen. Man bestaunt den «wildromantischen» Burghügel mit Ruine bei Promontogno als Stammsitz des Geschlechts der Colana, deren letzten Spross, Gaudenz de Colana, Trebla in St. Moritz kennen gelernt hatte.

*Hinter Promontogno taten sich Nussbaummatten auf, Maulbeerhaine, Maisfeldchen und, Sensation, die ersten Weinberge und Rebblauen. Von bemoosten Mauern in zierliche Vierecke geteilte Wiesen kurzgeschoren, mit Heu behäufelt. Für mich Gewähr: keine Heufieberattacke. Keine Attacke ...*⁶

Ten Breukaa schlägt eine Weiterfahrt nach Italien, an den Comersee vor, was aber Trebla strikt ablehnt: «Wiewohl erlöst von meiner Quivive-Irritation, weigerte ich mich kurzum, meinen Fuss ins Reich des Fascismo zu setzen»⁷ – nicht nur aus politischer Überzeugung, sondern auch aus der Angst, als Staatenloser Schwierigkeiten beim Grenzübergang zu bekommen. So trennt man sich in Castasegna, Trebla und Xane machen einen Spaziergang durch die Kastanienwälder nach Soglio hinauf, wo das Ehepaar Ten Breukaa sie nach der Fahrt an den Comersee abends abholen kommt. Als Trebla und Xane auf ihrem Spaziergang zu einem kleinen verlassenem, nicht mehr benützten Friedhof kommen, meint Trebla: «Hier wäre gut ruhn»⁸, was Xane auf den Tod bezieht, während es Trebla auf den aktuellen Spaziergang gemünzt hatte. Er öffnet eine Flasche Spumante, die sich jedoch explosionsartig über Xane ergiesst, so dass sie gezwungen ist, ihre klebrig-nassen Kleider auszuziehen und zum

im mählich tintig werdenden, alles zerfließen machenden Blau,
und verharrte so, mir abgewandt, ⁷ gleichsam zutale lauschend. Ich ~~kannt~~ wollte
mir seine Postierung nicht anders erklären, als daß er entschlossen sei,
mich zu überwachen; ~~mich~~ zu verhindern, daß ich mich abermals auf seinem
Anwesen verlaufe. Dann vernahm ich aus der Seetiefe, leis wie ein Ge-
zirp in schönen Akkord gebracht, das befreite Singen der Fischer, Bauern-
knechte oder Schmuggler (was immer ihr Hauptberuf sein mochte). Es schien
die Aufmerksamkeit des Chesawirts zu fesseln, denn er duckte sich vor und
erstarrte in der Haltung eines Horchpostens.

Das öde Licht der Glühbirne fiel auf die einwärts geöffnete Tür des
Abtritts. Jemand hatte mit Tintenbleistift hinter das 'p.p.' ein 'c.' ge-
kritzelt ^{veralteten} nebst drei Wörtern. Was sollte das: p.p.c.? Im/Diplomatenverkehr
gebräuchliche Abbreviation von 'pour prendre congé'? Dahinter fahrig ge-
kritzelt: 'de ce monde'. 'Pour prendre congé de ce monde'?

'Um Abschied zu nehmen von dieser Welt'...

fahrig

Die/Tintenbleischrift war frisch und doch unauffällig plaziert. De-Ge-

Die unverkennbare Schrift De Colanis.

Ticktick?

Die ~~rötlich-rötlichem-Arvenholzk~~Klaue ~~wies~~Beherbergte ein trühenartiges
Sitzgelegenheit, über die Latrine gebaut, und ein aus einer/Dachrinne
improsiertes Pissoir; das rötliche Arvenholz darüber ~~besehriftet-und-be-~~
mit mannigfachen Botschaften kraus bedeckt, mit Blei- oder Tintenstift
gekritzelten oder mit dem Taschenmesser eingeschnitzten, Verewigungen
infantilen,
unterschiedlichsten Inhalts,/sentimentalen, und obszönen sowie politischen
Manifestationenx, etwa:

VIVA IL NOSTRO DUCE BENITO MUSSOLINI!
MARIO ZOPPI, MILANO

LOOKING FOR A NICE STRONG PRICK NOT MORE THAN 25 YEARS OLD, BRITISH
OR AMERICAN PREFERRED. ASK FOR RONEY FITZGERALD MalOJA-KUIM

IN DER CHESA GRISCHUNA HIER
TRANK ICH DREI LITER BIER
MIT DEUTSCHEM GRUSS
JULIUS

PS. ICH MÖCHTE GERN FRÄULEIN HOCKENJOS VÜGELN

SAUSCHWAB! SAUCHAIB!

od A Sils-Marie/ j'ai perdu/ Desirée/ ma chérie/
tout ~~que~~ que me reste/ est pleurer/ et faire pipi./ Y.M. de Paris 10

Graviert in ein unbeholfen mit dem Messer eingekehrtes Herz:

Ich liebe Barbla, das schönste Mädchen des Val Fex, und sie liebt mich!
10 VABUGEN BARBLA, LA PIU BELLA MATTÀ DA Giachem, Muender
VAL FEX E ELLA' ABUENGEN MEI! Knecht in Crapp da Sass
GIACHEM (romantisch)

A. SILS-MARIE

J'AI PERDU MA CHERIE/ Le RESTE EST PLEURER
ET FAIRE PIPI.

HEIL HITLER!

Y.M. DE PARIS

VOM GRÜSSENWAHN*, LIEBER GOTT!

Endlich das, was ich gesucht hatte/ als Ergänzung zu dem auf die Tür
Gekritzelten: De Colanis flattriges, doch fehlerloses Tintenbleigeschrei-
bssel, hingeworfen in hastigen Bäckletten (wohl im Bemühen, es durch äuße-
re Angleichung an die Eintragungen von anderer Hand zu kaschieren), fah-
rig, hastig, doch fehlerlos/hingesetzt: ~~der~~ ^{der} ~~Schreiber~~ ^{Schreiber} ~~kennt~~ ^{kennt}

~~LIEBER SCHWARZ-WEISS, FALLS WIR UNS VERFEHLEN SOLLTEN, DREI SÄTZE IHNEN
AUF DEN FATALEN WEG VOM ABBÉ GALIANI, EINEM VORLÄUFER VON P. NITZ:~~

EIN BÜNDNIS MIT DER NATUR IST DEM MENSCHEN NICHT ZU EMPFEHLEN, ES IST
ZU UNGLEICH

WIR SIND NICHT FÜR DIE WAHRHEIT GESCHAFFEN, SIE DARF UNS NICHTS ANGEHEN.
WAS UNS ANGEHT, IST DIE OPTISCHE TÄUSCHUNG

MAN MUSS LERNEN DIE UNGERECHTIGKEIT ZU ERTRAGEN UND DIE LANGE-
WEILE ZU ERTRAGEN

DER TOD IST UNS GEWISS. WARUM SOLLEN WIR NICHT HEITER SEIN?
15. VI.

(Keine Unterschrift)

J'atteste:
à Sils-Marie

j'ai perdu

Desirée,

ma chérie.

L'amour est foutu.

Tout ce que me reste

est pleurer

et faire pipi.

Y.M., habitant de Paris

Zeilkap/

Ich war schon dem irrationalen verfallen: es sah De Colani ähnlich
(Geldfund)

Typskript eines Entwurfs aus dem Roman *Murmeltjagd*, s.d.: Latrinen-
poesie in der Toilette der «Chesetta Grischuna» in Sils, mit de Colanas (bzw.
de Colanis) Zitaten des Abbé Galiani. Nachlass Ulrich Becher, SLA Bern.

Trocknen aufzuhängen. Die ausgelassene Stimmung findet darin ihren Höhepunkt, dass sich die beiden auf dem verlassenen Friedhof lieben.

Die Bündner Topographie wird zum Spiegel der Befindlichkeit der Exilierten: Die Höhe des Oberengadins, zunächst Zufluchtsort, erscheint selbst als Zentrum der Bedrohlichkeit, während das steil nach Südwesten abfallende Bergell zunehmend zur Entspannung führt. Doch auch die südliche Idylle bleibt nicht ohne *memento mori* und hat eine strikte Grenze, an der sich Touristen und Flüchtlinge schieben: Es gibt keinen Ausweg. Die touristische Idylle erweist sich als Schein von kurzer Dauer, die Rückkehr ins Oberengadin führt denn auch zurück in die Bedrohlichkeit mit ihren rätselhaften Zeichen: Hatte Trebla am Vormittag einen fernen Schrei im Morteratsch-Gebiet gehört, so entdeckt er auf der abendlichen Rückfahrt am Silvaplanner See jenes rötliche «Licht im See»⁹, das dem zweiten Teil des Romans den Titel gibt: Wie sich später herausstellt, ist es das Rücklicht des Wagens des Anwalts Gaudenz de Colana, von dem man im Laufe des Tages gesprochen hatte. Wenn die Rede vom «Kriminalroman» bis dahin primär metaphorisch zu verstehen war, als Ausdruck von Treblas Obsession, so wird sie nun konkret. Trebla wird direkt oder indirekt Zeuge einer Reihe von unnatürlichen Todesfällen: Der versoffene Anwalt Gaudenz de Colana, wegen seiner Hundemeute auch «avvocato Wau-Wau»¹⁰ genannt, fährt, obwohl ein ausgezeichnete Autofahrer auch in trunkenem Zustand, samt seinen Hunden in den Silvaplanner See. Trebla hat den Verdacht, er sei vom Lastwagen des Wirts Men Clavatscher in den See gedrängt worden. Der Drucker Zarli Zuan fährt, nachdem er durch einen Druckfehler auf einer Hotelfesttagskarte in arge Nöte geraten ist, mit seinem Fahrrad und einem mit Makulatur vollgestopften Rucksack in den St. Moritzer See. Möglicherweise war der Druckfehler ein Racheakt seines Setzers, den er kurz zuvor gerügt hatte. Soldat Lenz Zbraggen, der seine Freundin in flagranti mit Trebla erwischt, erschießt sich mit seinem Gewehr, nachdem er kurz zuvor noch bei den Manövern im Morteratsch-Gebiet – angeblich aus Versehen – auf

einen als Leuteschinder bekannten Offizier geschossen hatte, ohne ihn zu treffen. Von da stammte der entsetzliche Schrei, den Trebla beim Ausflug ins Berninagebiet gehört hatte.

Der Held ist, wie erwähnt, von der durch diese Todesfälle geförderten «Zwangsvorstellung» besessen, «in einem Kriminaldrama zu agieren»¹¹. Das Zitat des Modells steht nicht isoliert da: Neben pauschalen Verweisen auf den Kriminal-, Wildwest- und Schauerroman häufen sich literarische Verweise: Ovid, Apuleius, Cervantes, Matthias Claudius, Goethe, Schiller, Heine, Balzac, Nietzsche, Hofmannsthal, Lozza, Anzengruber, Hanns Johst, Brecht, Karl Valentin, C.G. Jung und unzählige andere werden angesprochen, zitiert oder paraphrasiert. Der Text ist so sehr gespickt mit literarischen Reminiszenzen, dass man noch einen Satz wie «Nach drei düstern Tagen [...] schlich sich der Frühling ins Gebirg»¹² als Spiel mit dem Anfangssatz von Büchners *Lenz* zu lesen geneigt ist. Trebla wird auch als Autor eines Textes präsentiert, den Becher selbst – allerdings erst vier Jahre nach dem Zeitpunkt des Geschehens – geschrieben hat: Die Hitler-Moritat *Das Märchen vom Räuber, der Schutzmann wurde*.¹³ Aus diesem intertextuellen Netzwerk oder Gestrüpp sticht die dichte Reihe von Bezügen zum Werk von Conrad Ferdinand Meyer hervor, die hier näher ins Auge gefasst werden soll. Zum Teil sind die Bezüge explizit, so wird etwa Meyers Preis der «glutdurchwogten» Veltlinertraube zustimmend zitiert.¹⁴ Unter den jungen Hunden des Anwalts de Colana finden sich «Lucretia», «Borgia» und «Principe»¹⁵. Zahlreich sind die Verweise auf Jürg Jenatsch – als historische und literarische Figur. So meint Trebla gegen Ende des Romans gegenüber seiner Pontresiner Wirtin namens Fausch, Mord und Totschlag seien omnipräsent und kämen in den besten Familien vor; auf deren Replik, wenigstens in ihrer Familie kämen sie nicht vor, weist er darauf hin, dass Jürg Jenatsch im Haus des Bäckers Fausch in Chur ermordet worden sei.¹⁶ Wenn Trebla in der Morgendämmerung mit dem von Ten Breukaa ausgeliehenen Cabriolet über den Julierpass fährt, bei den drei römischen Säulen anhält, einen Pfiff und einen Antwort-Pfiff hört und sich in einem Hinterhalt der

beiden Blondes wähnt, während es sich in Wahrheit um Murrentier-Pfiffe handelt¹⁷, so erinnert die Szene an den Anfang von Meyers *Jürg Jenatsch*, wo Heinrich Waser zu Fuss über den Julier wandert und – als erstes Lebenszeichen in der Steinwüste bei den römischen Säulen – ebenfalls ein Murrentier pfeift.¹⁸ In der düsteren Kneipe von Men Clavatscher in Sils Maria, wo Trebla und de Colana vom Wirt belauscht werden¹⁹, klingt die düstere Unterkunft am Maloja-Pass an, in der Waser die Verschwörer um Pompejus Planta belauscht. Zur expliziten Auseinandersetzung mit dem historischen Roman von Meyer kommt es, als Trebla und Xane ins Domleschg zu «Grosspapa Kujath», einem alten Freund und politischen Weggefährten, fahren. Er bewohnt die Luzienburg, unweit des Dorfs Tartar und der Burg Rietberg, in der Pompejus Planta von Jürg Jenatsch und seinen Leuten ermordet wurde. Der erzählende Kujath rückt Meyers Darstellung zurecht:

Pompejus Plantas hinterbliebene Tochter hiess Lucretia. Conrad Ferdinand Meyer, seine Lyrik in höchsten Ehren, habe eine ebenso heftige wie platonische Liebesangelegenheit zwischen ihr und dem Anführer des Rollkommandos, das ihren Vater umlegte, Jürg Jenatsch, konstruiert. Bei zeitgenössischen Chronisten, so Fortunatus Sprecher, verlaute von der Edelliaison nichts. Eine Freiherrntochter und ein armer Pfarrerssohn, der Standesunterschied sei wohl damals unüberbrückbar gewesen. Dagegen werde, weitaus glaubwürdiger, eine Jugendliebelei zwischen Lucretia Planta und dem gleichaltrigen Gaudenz Colana angedeutet, eine bündnerische Romeo-und-Julia-Affäre zwischen Nachbarskindern verfeindeter Sippen, doch gleichen Stands. Mit dem Unterschied, dass Gaudenz ein streitbarer Romeo war und dem Haupt der feindlichen Sippe, obzwar auf Jenatschs Geheiss, den [sic] Todesstreich gab.²⁰

Gaudenz Colana, Urahn des gleichnamigen Anwalts, war also der Mörder des Pompejus Planta, in dessen Tochter er verliebt war. Und Becher bzw. Kujath kommt auf den Tod Jenatschs zu sprechen, zu dessen Obersten Colana inzwischen avanciert war:

Bei Meyer (C.F.) schwingt eine hübsche Larve, unter der sich Lucretia verbirgt, das Beil, mit dem seinerzeit ihr Vater Pompejus erschlagen wurde, und vollzieht die Blutrache an Jenatsch, erschlägt ihn. Bei Meyer ist der zweite Tote auf dem Platz ein Salis, nach dem Chronisten Sprecher jedoch ein Colana. Das Churer Stadtgericht lässt die Täter unverfolgt ... «Fragste mich, hat die Lucretia ihren Gaudenz beim Pastetenfäusch umgelegt.»²¹

Heute noch erscheine Lucretia als Gespenst auf der Luzienburg, der Stammburg der Colanas, fährt Kujath fort. So verknüpft sich das Geschehen um Jürg Jenatsch direkt mit dem Personal von Bechers Roman. Die de Colanas, deren letzter Spross der verunfallte oder ermordete Anwalt war, sind ein altes Bündner Adelsgeschlecht, das, wie man bereits aus dem Gespräch während der Fahrt ins Bergell erfährt, die Burg bei Borgonovo als einen Stammsitz hatte, neben dem zweiten im Domleschg sowie einem Palast in Soglio. Ihr Wappen war das Pfauenrad. Ausführlich referiert dann Henrique Kujath über das Geschlecht:

Die Colanas von Zernez und Soglio, gleich den Salis von Soglio adlige Gotteshausleute des Bistums Chur, eines der Häuptergeschlechter des Freistaats der III Bünde, in einem Zweig gräflich, in einem andren freiherrlich, im Unterschied zu denen mit ihnen versippten Salis heute beinahe ausgestorben: ihre Stammreihe begann um 1200 mit einem Luzius Colana, Herrn auf Luzienburg im Domleschg, genannt der Pfauenritter.²²

Doch gräbt man etwas nach, stellt man rasch fest, dass es dieses bündnerische Adelsgeschlecht der Colanas nicht gibt und nie gegeben hat: Es ist ebenso eine Fiktion wie die präzise beschriebene und in realer Umgebung (zwischen dem Dorf Tartar und der Burg Rietberg) lokalisierte Luzienburg, ihr Stammsitz. Gegen die literarisch freie Gestaltung Meyers beruft sich Becher bzw. seine Figur Henrique Kujath also auf die Historiografie und die Chronisten als authentische Quellen, nur um eine weitere Fiktionalisierung einzuführen, die sogar die Lokalitäten

betrifft, während Meyer in seinem historischen Roman weit gehend mit historischem Personal und realen Lokalitäten arbeitete. Dieser ironische Gestus der Korrektur – ein historischer Roman wird der Fiktion überführt, ihm werden historische Quellen und reale Orte gegenübergestellt, die sich jedoch als Potenzierung der Fiktionalität erweisen – hat durchaus prinzipielle Bedeutung für den Roman: Er fügt sich ein in das trügerische Spiel der Wahrheitssuche.

Der Roman präsentiert einen andauernden Semioseprozess, in welchem der Held im Stil des Kriminalromans Indizien zur Wahrheitsfindung und in der Hoffnung auf ein kohärentes Wirklichkeitsbild deutet. Doch gibt es – im Unterschied zu den Konventionen dieses Genres – keine Rückführung auf Eindeutigkeit: Der Deutungsprozess bleibt unabschliessbar und offen – zwischen der Touristenperspektive des naiven Ten Breukaa, der Treblas Wahrnehmungen als Halluzinationen abtut, und Treblas teilweise berechtigter, aber in der Ausschliesslichkeit paranoiden Deutung der Umwelt als zeichenhaft auf ihn bezogen, bleibt der Deutungsspielraum offen. Es ist gerade diese Vieldeutigkeit, welche die bedrohliche Stimmung evoziert, die Ungewissheit einer «absurden Idylle»²³, wie Friedrich Dürrenmatt die Situation der Schweiz zur Zeit des Zweiten Weltkriegs charakterisiert hat. Die Perspektive des Ich-Erzählers oszilliert zwischen aktuellen, angstbesetzten Eindrücken und traumatischen Erinnerungen. Kriegserfahrungen aus dem Ersten Weltkrieg und Erinnerungen an die «Geisterbahn»²⁴ des Wiener Praters überlagern zunehmend psychotisch die Gegenwarts-wahrnehmung. Der letzte Abschnitt des Romans zeigt einen Trebla, der nicht mehr aus dem Taumel von Halluzinationen und trügerischen, irreführenden Eindrücken herausfindet. Er beschiess in Don-Quijote-Manier in der Morgendämmerung in Pontresina ein Heustadel, da er sich erneut in einem feindlichen Hinterhalt wähnt, obwohl weit und breit kein Feind zu sehen oder zu hören ist, wie ihm Xane beteuert: Er allein habe geschossen.²⁵ Statt zur Enthüllung einer objektiven Wahrheit tendiert der Roman zu einem zunehmend trügerischen Status aller Zeichen und Aussagen. In der Toilette

der Gaststube «Chesetta Grischuna» des Jägers Men Clavadetscher hatte Trebla zuvor inmitten von Latrinepoesie eine letzte Nachricht seines Freundes de Colana entdeckt, die als Motto über dem Roman stehen könnte (vgl. Abbildung):

Caro Nero-Bianco! Falls wir einander verfehlen sollten, vier Sätze Ihnen auf den fatalen Weg vom Abbé Galiani einem Vorläufer von F.N.:

Ein Bündnis mit der Natur ist dem Menschen nicht zu empfehlen, es ist zu ungleich

Wir sind nicht für die Wahrheit geschaffen

sie darf uns nichts angehen. Was uns angeht ist die optische Täuschung

Man muss lernen die Ungerechtigkeit zu erdulden und die Langeweile zu ertragen

Der Tod ist uns gewiss. Warum sollen wir nicht heiter sein?

15. VI.

(keine Unterschrift)²⁶

«Wir sind nicht für die Wahrheit geschaffen, sie darf uns nichts angehen. Was uns angeht, ist die optische Täuschung.» Die Sätze widerspiegeln nicht nur Treblas Verwirrung, angefangen mit der Verwechslung eines Fotostativs mit einem Gewehr, als er erstmals auf die beiden Blondes stösst, endend mit dem Beschuss eines Heustadels als vermeintlichen feindlichen Hinterhalts. Optische, akustische, sprachliche Zeichen werden immer wieder gedeutet und fehlgedeutet. Die Verwirrung von Halluzination und realer Beobachtung, die oszillierende Deutung der Zeichen und Indizien überträgt sich auch auf den Leseprozess: In einem Roman, der präzise historisch und geografisch situiert ist und reale Politik ebenso einbezieht wie eine Vielzahl von Textdokumenten – von literarischen Zitaten über Zeitungs- und Rundfunkmeldungen bis zur Latrinepoesie – wird die Authentizität die Wahrheit selbst zur «optischen Täuschung».

In dieser Situation stellt der Roman implizit die Frage, wie auf die Gewaltherrschaft und die unmenschliche Zeit reagiert werden kann, wie ein sinnvolles Verhalten möglich ist, während man in der Schein-Idylle der Schweiz lebt, wo das Verbrechen ignoriert wird, wo einem zugleich aufgrund der scharfen Beobachtung der

Exilierten durch die Polizei die Hände für den politischen Kampf gebunden sind und wo die Wahrheit im Gewirr subjektiver Obsession und trügerischer sprachlicher Vermittlung abhandelt kommt. Nachdem er vom Tod seines Schwiegervaters, des Akrobaten Giaxa im KZ erfahren hat, stellt sich Trebla die Frage nach dem möglichen Verhalten:

Nun wohl! Nun wohl-oder-übel wohl! Zögern wir nicht länger, mit den Verfahrern zu verfahren! Zum Henker mit den Henkern! Man muss es auf sich nehmen! Die Henker zu henken mit eigener Hand! Nicht im Genre einer «Flucht nach vorn», sondern als listenreicher Leidensbekämpfer. [...] Ohne Spontaneität, vielmehr voller Bewusstheit, Kalkül, ja guter Arglist. Nicht durchaus im Stil eines militant-marxistischen Revolutionsoffiziers, dessen Disziplin auf «Einzelaktionen» verzichtet. Eher als ein von seinem Imperativ Geleiteter; man geniere sich nicht vor Freund und Feind – auch vor Freund nicht –, so vom Pathos getragen zu handeln wie eine Schillerfigur! Man riskiere, bevor sie die Ecken der Welt anzünden, eine pathetische Tat! «Aux armes, citoyens. Ça ira!»²⁷

Für diese Haltung Treblas steht sinnbildlich eine Narbe aus dem Ersten Weltkrieg: «Trebla, dem das Herz auf der Stirn schlägt»²⁸, seine «Stirnarbenmulde»²⁹ – die Schussverletzung auf der Stirn wird zum Signum der Verbindung von Vernunft und Emotion. Doch kommt Trebla als pathetischer Schiller-Held und «Murmeljägerjäger» nicht weit: Seine grösste Tat in der Gegenwart des Romans ist eine Ohrfeige, die er Ten Breukaa verabreicht, als ihn dieser, das *Kommunistische Manifest* zitierend, als Repräsentanten eines «feudalistischen Sozialismus»³⁰ verhöhnt. Als Einzelkämpfer ist Trebla eine Don Quijote-Figur, die auf ein Heustadel als vermeintlichen Feind schießt.

Die Frage bleibt: Wie lässt sich auf diese «Tore Zeit» reagieren? Eine implizite Antwort gibt der Roman durch seinen Charakter und Treblas Sprachverhalten doch. Das fängt im Kleinen an: Auf die Bemerkung der Polari, «Köchinnen gehören in die Küche», antwortet

Trebla, gereizt durch die Blasiertheit des reichen Ehepaars Ten Breukaa-Polari, das in der Ferienvilla einen Gauguin hängen hat: «Und Kellner in den Keller. Und Rauchfangkehrer in den Rauchfang.»³¹ Des Namens Hitler erwehrt sich Trebla, indem er konsequent von «Kleinhäusler» spricht (über die Assoziation «Hüttler»). Von der Fremdenpolizei Zürich erhält er ein Aufgebot – eines, wie es der Autor aus eigener Erfahrung kannte:

Vorladung

Zürich, den 10. Juni 1938

Sie haben am 14. d.M. vormittags 9 Uhr im Kaspar-Escher-Haus, Zimmer 27a, vorzusprechen. Mitzubringen sind: ein gültiger Reisepass; allf. Leumundszeugnisse.

*Fremdenpolizei des Kantons Zürich*³²

Bereits Treblas Reflexion bei der Lektüre des Briefes ist sprachspielerisch: «[...] das unterstrichene "gültiger" kam einem Befehl gleich, beim Deutschen Generalkonsulat Zürich zu Hakenkreuz zu kriechen.» Und seine briefliche Antwort übertrifft an Lakonismus die Vorladung, spielend mit den Begriffen «Zürich» und «Vorladung» bzw. «vorsprechen»:

Pontresina, den 13. Juni 1938

Bin zur Kur. Spreche zurück, wenn vor.

(Unterschrift)

*P.S. Tippfehler: Spreche vor, wenn zurück.*³³

Am Anfang des Romans spielt Trebla den Kasperl, am Ende unfreiwillig den Don Quijote. Humorvolles Anschreiben und Anreden durch Sprachspiel gegen Macht und Dummheit sind für Trebla geradezu Reflexe: Mit eminentem, kalauerndem Sprachwitz und Maskeraden des Narrentums unterwandert er die Posen der Macht durch die sprachliche Ridikülisierung – im Bewusstsein, dass es eine Donquijoterie ist. Es ist da eine Sprachvirtuosität am Werk, durch welche jedes Wort seine Selbstverständlichkeit verliert, die nicht nur dem Diskurs der Macht, sondern auch sich selbst den Boden unter den Füßen wegzieht, wo denn ein solcher noch vorhanden ist.

Anmerkungen

¹ Becher, Ulrich, *Murmeljagd, Roman*, Reinbek: Rowohlt 1969, S. 9.

² *Murmeljagd*, S. 129.

³ *Murmeljagd*, S. 34.

⁴ *Murmeljagd*, S. 152.

⁵ *Murmeljagd*, S. 158.

⁶ *Murmeljagd*, S. 158.

⁷ *Murmeljagd*, S. 158.

⁸ *Murmeljagd*, S. 159.

⁹ *Murmeljagd*, S. 166, vgl. S. 121.

¹⁰ *Murmeljagd*, S. 42.

¹¹ *Murmeljagd*, S. 46.

¹² *Murmeljagd*, S. 22.

¹³ Gemäss Impressum erschienen in einer Auflage von 200 Exemplaren mit einem Original-Linolschnitt als Heft 1 der *Notbücherei deutscher Antifaschisten*, Rio de Janeiro, 1942. Ein Exemplar findet sich im Nachlass von Ulrich Becher im Schweizerischen Literaturarchiv. Autobiografische Reminiszenzen wie die hier zitierte sollten nicht zu einer kurzschlüssigen Gleichsetzung von Trebla und Autor Becher führen. Becher hat sich für die Biografie von Trebla vor allem am Leben des politisch engagierten österreichischen Künstlers und Veteranen des Ersten Weltkriegs Albert („Axl“) von Leskoschek (1889-1976) orientiert, den er 1942 in Brasilien kennen lernte. Vgl. auch Anm. 29.

¹⁴ Vgl. *Murmeljagd*, S. 101.

¹⁵ *Murmeljagd*, S. 102.

¹⁶ Vgl. dazu die Darstellung in: Meyer, Conrad Ferdinand, *Jürg Jenatsch, Eine Bündnergeschichte*, Histo-

risch-kritische Ausgabe besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch, Bd. 10, Bern: Benteli, 1958, S. 257 ff.

¹⁷ Vgl. *Murmeljagd*, S. 334 ff.

¹⁸ Vgl. Meyer, *Jürg Jenatsch*, S. 7.

¹⁹ Vgl. *Murmeljagd*, S. 108 ff.

²⁰ *Murmeljagd*, S. 271.

²¹ *Murmeljagd*, S. 272.

²² *Murmeljagd*, S. 267 f.

²³ Dürrenmatt, Friedrich, *Labyrinth, Stoffe I-III*. Zürich: Diogenes 1990, S. 209.

²⁴ Der dritte und vierte Teil des Romans sind mit «Geisterbahn 1» (S. 211) und «Geisterbahn 2» (S. 309) betitelt.

²⁵ Vgl. *Murmeljagd*, S. 570.

²⁶ *Murmeljagd*, S. 203. Die Zitate des Aufklärers Abbé Ferdinando Galiani (1728-1787) stammen aus dessen Briefen an M^{me} d'Epinau. Mit F.N. ist natürlich Nietzsche gemeint, der – in Sils Maria – Gegenstand eines früheren Gesprächs von Trebla und de Colana in der «Chesetta Grischuna» war.

²⁷ *Murmeljagd*, S. 344 f.

²⁸ *Murmeljagd*, S. 21.

²⁹ *Murmeljagd*, S. 20. Dieses Merkmal Treblas übernimmt Becher ebenfalls von Leskoschek (vgl. Anm. 13). Ich verdanke den Hinweis Marina Sommer.

³⁰ Vgl. *Murmeljagd*, S. 363.

³¹ *Murmeljagd*, S. 151 f.

³² *Murmeljagd*, S. 131 f.

³³ *Murmeljagd*, S. 132.

Macht und Machtmissbrauch

Von den Bündner Wirren im 17. Jahrhundert zu den Jugendunruhen um 1970. Eine Lektüre von Walther Kauers Roman *Tellereisen*

Corinna Jäger-Trees

Man weiss viel über ein Volk, wenn bekannt ist, wie dieses Volk mit seinen Aussenseitern, mit seinen Minderheiten umspringt.¹

Postkartenidyll mit Rissen

Der Protagonist Martial, zunächst Sozialarbeiter, später Journalist, heiratet nach der Trennung von seiner ersten Partnerin Lisa überstürzt deren Freundin Hanna. Aus beruflichen Gründen lässt man sich für einen dreimonatigen Aufenthalt im Bergell nieder. Die Anreise ist überwältigend und öffnet den Ausblick auf eine postkartentaugliche Landschaft: *Plötzlich versank vor einem der Erdboden, der Postwagen schien geradewegs in den leuchtenden Himmel hineinzustossen, der wie in Stahl oder Silber gehämmert schien. Dieses Licht, dacht Martial, dieses Licht ist nicht wirklich, konnte es gar nicht sein [...]. So viel Licht konnte es gar nicht geben, wie hier auf jeden einstrahlt, der auf der ersten Stufe jener Treppe steht, die vom Engadin nach Italien hinunterführt.²* Anlass zu diesem Aufenthalt gibt der Auftrag zu einer Hörfolge über die Geschichte des Tales im zeitlichen Umfeld der Bündner Wirren in der ersten Hälfte des 17. Jh.³ Das Ziel ist es, [...] einmal anhand der grossen Prozesse von 1655 den Wurzeln der Gewalt nachzugehen: Warum war es der Menschheit nicht gelungen, Terror und Folter ebenso auszurotten wie beispielsweise die Pest? Welche Ursachen hatten religiöse und politische Intoleranz; was lag der Verfolgung Andersdenkender tatsächlich zugrunde?⁴

Aus drei Monaten werden drei Jahre, man kauft sich ein Haus und ist um Integration in die Dorfgemeinschaft bemüht. «So war er zum

Reisenden mit Gepäck geworden, aus Trägheit, aus Feigheit; er wusste es nicht genau.»⁵

Die Krise der Etablierten ist vorgegeben: Ungelöste Beziehungsprobleme, Martials Neigung zu Alkohol, berufliche Schwierigkeiten und Schikanen der Dorfbevölkerung führen dazu, dass Hanna ihn verlässt. Erinnernd vergegenwärtigt er sich im Sommer der Romangegenwart, zeitlich angesiedelt Mitte der 70er-Jahre, sein bisheriges Leben und versucht, die gescheiterten privaten Beziehungen, Berufliches und einen *modus vivendi* mit der Dorfbevölkerung einigermaßen in den Griff zu bekommen. Nach weiteren Rückschlägen reist er unvermittelt ab, ohne jedoch seine Probleme gelöst zu haben.

Nachdem der Roman während etlicher Jahre nicht mehr verfügbar gewesen war, verlegte ihn 2002 Lenos in der Reihe Lenos pocket neu.⁶ Dabei wurde mit dem (in der Originalausgabe fehlenden) Untertitel «Roman aus dem Bergell» an ein Etikett angeknüpft, das dem Werk bereits bei seinem Erscheinen von der Kritik verschiedentlich angeheftet worden war und das es in erster Linie in den geografischen und historischen Kontext stellte. Dieser Ansatz greift jedoch zu kurz. Was besonders aussteht, ist eine Untersuchung zu den verschiedenen Zeitebenen des Romans und deren Verknüpfung mit seiner Entstehungszeit, d.h. der Jahre zwischen 1975-1978 (der Roman erscheint

1979). Unter dieser Perspektive wird das Werk zu einem literarischen Zeugnis der kritischen Auseinandersetzung mit der politischen, sozialen und kulturellen Situation der Schweiz jener Zeit anhand der Fragen um Macht und Machtmissbrauch. Der vorliegende Beitrag versteht sich, nach einem kurzen Blick auf ein paar biografische Stationen, als Versuch einer Neulektüre in dieser Richtung.

Versuche in Lebensformen⁷

Kauer, 1935 geboren, wächst in bescheidenen Arbeiterverhältnissen im Murifeld-Quartier in Bern auf, der Vater ist oft arbeitslos, die Mutter bringt die Familie mit Servieren durch. 1950 verlässt er die elterliche Wohnung und versucht sich in verschiedenen Berufsausbildungen. Nach der militärischen Grundausbildung (1955) beginnt ein unstetes Leben als Gärtnergehilfe, Kanalschiffer und Schafbauer in Frankreich, wo ihm Kontakte zu algerischen Widerstandskämpfern Gefängnisaufenthalte in Lyon und Witzwil eintragen. In Genf kommt Kauers Sohn Patrick zur Welt, die Ehe mit seiner Mutter wird jedoch bald wieder geschieden.

An die Jahre in Frankreich und eine erste Reise nach Algerien schliesst 1967 ein Aufenthalt in Schottland an der anthroposophisch geführten heilpädagogischen Schule Camp Hill an.⁸ Dort lernt er seine zweite Frau Verena Rusterholz kennen. Er zieht zu ihr nach Lenzburg, ihre Familie ermöglicht ihm die Herausgabe seines ersten Romans *Grüner Strom und schwarze Erde* (1968). Das Rüstzeug für gewissenhaftes und sorgfältiges Recherchieren holt sich Walther Kauer sodann in über einem Jahrzehnt journalistischer Tätigkeit. Dazwischen verbringt er längere Zeit in Berlin beim Verlag *Volk und Welt* und lebt mehrere Monate als Hüttenwart in Maloja. Nach der Scheidung von seiner zweiten Frau lebt er in Zürich, ab 1974 ist er freier Schriftsteller.

Ein dritter Eheversuch im Bergeller Grenzort Castasegna endet wiederum mit einer Scheidung, 1979 wird Murten zu Kauers letztem Lebenszentrum. In diesen Jahren ist er für die Kulturredaktion der *Berner Zeitung* tätig. Mit seiner letzten Partnerin, der Lehrerin und

Malerin Nell Arn-Grützner, reist er einige Male nach Frankreich, Andalusien und Algerien, 1981 folgt er einer Einladung des SSV nach China. Auf der Fahrt von Bern nach Murten kommt er am 27. April 1987 bei einem Motorradunfall ums Leben.

Seit den späten 60er-Jahren tritt Kauer zunächst mit journalistischen, später mit literarischen Arbeiten an die Öffentlichkeit. Letztere Sparte umfasst etwa ein Dutzend Romane und Erzählungen, dazu kommen auch Theaterstücke und Hörspiele. Zu den bekanntesten Prosawerken gehören neben *Tellereisen* die Romane *Schachteltraum* (1974), *Spätholz* (1976) *Schwelbrände* (1983) sowie *Bittersalz* (1984) und *Gastlosen* (1986). Nach einer Reihe von Reaktionen auf seinen Tod wird es still um Kauer, obwohl seine Bücher bei ihrem Erscheinen in den 70er-Jahren heftige Kontroversen ausgelöst hatten.

Von Anfang an prägend ist für Kauer die familiäre und geografische Herkunft aus Arbeiterkreisen. Der Gegensatz zwischen der ärmlichen Arbeitersiedlung Murifeld und den damals angrenzenden Villen macht ihm schon als jugendlichem gesellschaftliche Kontraste bewusst. Dazu kommen Persönlichkeiten als Mentoren, die ihn z.B. durch Gotthelf-Lektüre fördern und mit sozialistischem Gedankengut vertraut machen. Diese Erfahrungen, verbunden mit einem beachtlichen, autodidaktisch erworbenen Wissen in verschiedensten Bereichen, bilden ein ausgeprägtes Bewusstsein für ungerechte soziale Verhältnisse und Machtgefälle heran. Der gemeinsame Nenner für Kauers diverse Betätigungsfelder wird die Suche nach Gerechtigkeit: «Verletzte Menschenwürde war der hauptsächliche Beweggrund seines Schreibens», formuliert Silvio Blatter in seiner Rede an der Trauerfeier für Walther Kauer.⁹

Historischer Blick gegen den Strich

Mit dem Blick des Unterprivilegierten für soziale Zusammenhänge nutzt Kauer seine literarische sowie die journalistische Feder dazu, Missstände ans Licht zu holen. Er wählt die Perspektive von unten, der Machtlosen. Im

Kontext von *Tellerreisen* äussert er sich diesbezüglich sehr pointiert: «Ich habe versucht, dieses Geschichtsbild gegen den Strich zu bürsen, [...] weil die Geschichte sonst immer vom jeweiligen Sieger geschrieben wird.»¹⁰

Die Vergegenwärtigung der Geschichte erfolgt bei Kauer über den Einbezug von historischen Quellen wie Prozessberichten, von bereits fertig gestellten Passagen zu den Hörfolgen und von Tonbandaufnahmen eines Gesprächs mit einem alten Bergeller. In der Arbeitsmethode des Protagonisten reflektiert der Roman seine eigene Entstehungsgeschichte: *Bei der Arbeit an der ersten Hörfolge über das Bergell war Martial auf die Hexenprozesse des 17. Jahrhunderts gestossen. Er hatte sich gewundert, dass dieselben Leute, die der Hexenmeisterei beschuldigt wurden, auch der Strassenräuberei angeklagt waren. So hatte Martial eben in den Archiven nachgeforscht, um sich zum Thema zu dokumentieren[.]*¹¹ Martial solidarisiert sich, wie sein Autor, mit den Unterdrückten: «Er musste gewissermassen versuchen, den Prozess aus der Sicht der Unterlegenen wieder aufzurollen.»¹²

Auf diesen Quellen basieren drei Stoffkomplexe, die das Gerüst für das historische Gemälde aus Martials Perspektive liefern. In erster Linie wird ein eindrückliches Bild des Bergeller Bauernaufstandes anhand von Protokollen des Prozesses gegen Elia Tomasin entworfen.¹³ Dieser gehörte einer Gruppe von Aufständischen gegen die herrschenden Familien an, der sog. *Grossen Gesellschaft*. Ihr Kopf war Antonio Stampa, Sohn einer vornehmen Bergeller Familie und Hauptmann in französischen Diensten. Er und seine Genossen empörten sich über den Verrat der Landesherren und ihre Bereitschaft, die Heimat an die Grossmächte auszuliefern. Elia Tomasin kam bei der Wiederherstellung der alten familiären Machtstrukturen unter die Folter und wurde 1655 getötet.

Ein zweiter Themenkomplex, der seine Konturen der Phantasie des Autors verdankt, umfasst die Schilderungen einer Wolfsjagd auf einen der letzten Wölfe aus der Gegend; und

schliesslich rundet die lediglich holzschnittartige Schilderung des Felssturzes von Plurs aus dem Jahre 1618, der das ganze Dorf unter Gesteinsmassen begrub, die Darstellung der Ereignisse aus dem 17. Jahrhundert ab.

Vor der Untersuchung zur Verknüpfung der Zeitebenen wird in einem Exkurs die politische und geistige Atmosphäre in der Schweiz um 1968 grob skizziert. Sie liefert die zeitliche Folie sowohl für die Romangegenwart als auch für die Entstehungszeit des Werkes.

Exkurs: Helvetisches Malaise und die Folgen

Die 60er-Jahre stehen im Bewusstsein der Schweizer Bevölkerung der Nachkriegszeit unter dem Zeichen von Wohlstand und Wachstum. Lediglich eine Handvoll zeitkritischer Intellektueller macht zu diesem Zeitpunkt auf die Grenzen einer sich selbst genügenden Wohlstandsgesellschaft aufmerksam. So diagnostiziert der Staatsrechtslehrer Max Imboden bereits 1964 ein «helvetisches Malaise»:¹⁴ Politische Fragen würden allzu oft als technische Sachzwänge dargestellt; das Land habe einen enormen Reformbedarf, es bestehe allgemeine Unsicherheit als Folge der Entkräftung von Wertvorstellungen, die das gesamte Dasein der Nachkriegszeit geprägt hätten.

1968 kulminiert die Orientierungskrise auch in der Schweiz in den Jugendunruhen. Die junge Generation lehnt sich gegen die gesamte Ordnung auf – in Überdruß einer Gesellschaft, deren Hauptwerte Leistung und Konsum geworden sind. Darüber hinaus wehrt man sich gegen eine selbstzufriedene, jede Neuorientierung abblockende Haltung. Die jugendgeprägte Alternativbewegung ist ein Versuch, all diese als unglaublich empfundenen Fesseln abzustreifen. Man strebt nach neuen Freiräumen, was sich zunächst im Sprengen äusserer Formen niederschlägt: Die Veränderung von Kleidung und Haartracht sind sichtbare Zeichen dieser Jugendrevolte. Diese ist in ihrem Ansatz nicht individuell, sondern gesellschaftlich orientiert, ohne jedoch eine Einheit zu bilden. Im Vordergrund stehen je nach Ausrichtung Abrüstung, Protest gegen

die amerikanische Vietnampolitik, Kritik an der Ausbeutung der Dritten Welt, Forderung nach Strukturreformen in der Armee und im Bildungsbereich, Erproben neuer Lebensformen in Wohngemeinschaften, Kommunen und Genossenschaften, natürliche Lebensweise, Umwelterhaltung, Gleichberechtigung der Geschlechter. Die Orientierungskrise bereitet den Boden für dringend angesagte Reformen in all diesen Bereichen. Der Konjunkturereinbruch von 1974/75 wirkt jedoch zu Gunsten der Konservativen und lässt die Kräfte der Bewegung abflauen.

Zum Reigen der kritischen Zeitgenossen gehört auch Kauer. Er übernimmt 1966 in seinem Zürcher Erst-August-Beitrag mit dem Titel «„Helvetisches Malaise“ und die Jungen» den von Imboden geprägten Begriff und führt ihn in ironischer Brechung aus: *[E]s geht uns ja gut. Zu gut! Es geht uns in einem Masse zu gut, dass es für uns bereits unerträglich wird. Und peinlich dazu. Andere merken das nicht. Sie wollen diesen Wohlstand, für welchen sie sich Herzinfarkte geholt haben, zur allgemeinen Maxime erheben: Die Revolution ist tot – es lebe die Reaktion!*¹⁵

Die Distanzierung von diesem Wohlstandsstreben um jeden Preis wird prägnant formuliert: *Wir wollen ganz bewusst nicht mithelfen, an einer Ordnung noch herumzuflicken, welche schon längst überholt und baufällig ist und in spätestens einer Generation ausgespielt haben wird. [...] Es wird Zeit für einen Neubau.[...] Und zum Schluss heisst es: [...] Öffnet uns die Welt wieder, welche ihr uns zugesperrt habt. [...] Wir könnten uns wieder in einer Welt betätigen, in welcher man nicht erstickt vor lauter sterilen Gesetzen, Vorschriften und Vorurteilen. Wo sich nicht die Jungen die Haare wachsen lassen müssen, damit man sie von eurer stereotyp uniformierten Masse unterscheiden kann.*¹⁶

Kauer macht sich in der zweiten Hälfte der 70er-Jahre an den Bergeller Stoff aus dem 17. Jahrhundert, den er mit einer Romangegenwart verknüpft, die mit der Entstehungszeit des Werkes so ziemlich zusammenfällt: *Mein letzter Roman «Tellereisen» hat mit dem histori-*

*schen Bergell ebenso wie mit dem aktuellen zu tun. Die Beziehung zweier Menschen ist verknüpft mit einzelnen Episoden aus der Geschichte des Tales, wobei ich versucht habe, objektiver Beobachter zu sein aber auch mit Kritik nicht zurückzuhalten.*¹⁷

Diese zeitliche Ansiedelung der Romangegenwart gestattet die fiktive Darstellung der 68er-Bewegung aus einer – wenn auch geringen – zeitlichen Distanz heraus, mit einer ersten Bewertung ihrer Wirkung.

Verknüpfung von Historie und Romangegenwart

1655 / 1970: Spielformen der Macht

Fragen um Macht und ihre Ausübungsformen spiegeln sich in der Vergangenheit der Bündner Geschichte und umgekehrt. Es sind also zunächst diejenigen Verbindungslinien aufzuziehen, die bezüglich der Machtauslegung von der Historie zur Romangegenwart mit der persönlichen Geschichte des Protagonisten laufen.

Der Geschichte der Bündner Wirren stellt eine exemplarische Verwirrung von Macht, Machtmissbrauch und -legitimation dar. Kauer fügt eine neue Komponente hinzu, indem er den Bedingungen des Mordgesellentums (so die Bezeichnung der Sieger) von Elia Tomasin und seiner Grossen Gesellschaft auf die Spur zu kommen versucht. Er gesteht in Umwertung der Geschichte den Räuberbanden gezielte politische und soziale Absichten zu: «Ich habe Geschichte umgekehrt und aus den Räuberbanden im Dreissigjährigen Krieg Sozialrebeln gemacht.»¹⁸ Die Kämpfer für die Freiheit der Heimat und für Gerechtigkeit scheitern schliesslich an den alten Machtstrukturen, die die Repräsentanten der herrschenden Familien nach Beendigung des 30-jährigen Krieges wieder herstellen. Kriminalisierung, juristische Willkür, Rechtsbeugung, Korruption, Denunziation sind die Stichworte zum Thema Macht und Machtmissbrauch, die die historische Ebene entscheidend prägen:

[W]as das Perfide an der späteren Geschichtsschreibung der Sieger war: Man hatte es verstanden, die aufständischen Bauern durch die auf der Folter erpressten Geständnisse zu gewöhnlichen Verbrechern herabzuwürdigen...¹⁹

Den am historischen Material herausgearbeiteten Umgang mit Macht ortet Martial auch noch dreihundert Jahre später als Bewohner von Castasegna. Dort trifft er auf einen agrar geprägten, in sich geschlossenen Mikrokosmos, der sich bis in die Gegenwart geistigen und politischen Neuerungen verschlossen gehalten hat. Er erlebt die Bevölkerung des Tales als engstirnig, vorurteilsbehaftet und nicht in der Lage, sich neuen Herausforderungen zu stellen. Anstelle der alten familiären Machtkämpfe sind kleinbürgerliche Intrigen getreten, aber an der politischen Praxis hat sich kaum etwas geändert. Intoleranz gegenüber fremden Lebensgewohnheiten und Andersdenkenden bis hin zu deren Kriminalisierung, Festhalten an überholten politischen und wirtschaftlichen Strukturen sowie Vetternwirtschaft zur Macht-sicherung gehören zu den mentalen und politischen Instrumenten dieser Gesellschaft.

Explizit wird der Bogen von der Vergangenheit zur Gegenwart in einem Gespräch mit dem ebenfalls talfremden Pfarrer geschlagen, der Bedenken zu Martials Studien äussert:

«Nicht etwa, dass deine Geschichte des Elia Tomasin so nicht stimmen könnte», fuhr der Pfarrer fort. «Im Gegenteil, sie stimmt fast zu genau, jedenfalls für den Geschmack gewisser Leute. Es ging den Herren um die Erhaltung und Wiederherstellung ihrer Macht, als sie den Elia Tomasin folterten und der Hexenmeisterei beschuldigten. Und dass du das sagst, mein Freund, das wird dir Ärger verursachen. Ich weiss, wovon ich rede: Es leben noch immer dieselben Familien im Tal wie damals, und an den Methoden hat sich nicht so viel geändert...»²⁰

Geschichte und Romangegenwart sind in der Kriminalisierung des Unangepassten durch die Machthaber miteinander verbunden: «Hier wird noch regiert wie vor dreihundert

Jahren. Die Methoden haben sich verfeinert, aber sie bewirken dasselbe. Heuchelei und Schweigen werden belohnt, Aufmucken wird bestraft.» Seine unangepasste Lebensweise, seine unkonventionellen familiären Verhältnisse, sein Interesse an einer nicht eben ruhmvollen Vergangenheit des Tales erregen bei der Dorfbevölkerung Misstrauen. Ausgrenzung des Fremden, unreflektierte Kommunistenschelte bis hin zu Aggression sind die Folgen.

Gefangen im Tellereisen

Auch die Wolfsjagd findet ihre Entsprechung explizit in der Romangegenwart. Das Tellereisen, eine grausame Tierfalle, gibt nicht nur dem Roman den Titel, sondern spielt auch auf beiden Zeitebenen eine wichtige Rolle. Nachdem man den Wolf im Tal ausgerottet geglaubt hat, taucht plötzlich wieder ein Wolfspaar in der Gegend auf. Im Herbst 1618 geht das Weibchen den Jägern ins Netz. Auch der letzte Wolf läuft, nachdem er Leitwolf eines neuen Rudels geworden ist, dem Jäger schliesslich in die Falle. Diese ist jedoch leer, als man das Tier töten will; dagegen führt eine Blutspur aus dem Tellereisen hinaus: Der Wolf hat sich die Pfote abgebissen. Er entzieht sich letztlich dem Zugriff des Menschen und erlangt die Freiheit um den Preis der Selbstverstümmelung.

Diese Wolfspassagen thematisieren eine weitere Spielart menschlicher Machtausübung und beziehen sich in mehrfacher Hinsicht auch explizit auf Martial selber. Bereits am Anfang des Romans entlarvt er die Auftragsarbeit für die Hörfolgen, verbunden mit dem privaten Rückzug in ein Bergtal, als Falle: «[...] es war ihm gewesen, als liefe er leichtsinnig und mit offenen Augen in das sorgfältig beköderte Tellereisen. Der Köder, der da in der Falle lag, hiess: Ruhe, Frieden, Arbeit.»²¹ Auch hinsichtlich der sozialen Akzeptanz in einer fremden Umgebung wird der Vergleich mit dem Wolf herangezogen, hier allerdings stehen sich Mensch und Tier kontrastiv gegenüber: «Wenn die wüssten, dachte er, [...] wie sehr meine eigene Geschichte dieser Wolfsgeschichte gleicht: Auch ich habe versucht,

mich in einem neuen Rudel zurechtzufinden, aber mir ist es nicht gelungen.»²²

Auch die Vorstellung von der Befreiung aus den Verstrickungen durch Selbstzerstörung findet ihre Entsprechung in Martial: «Frei zu werden [...] bedeutete: bereit zu sein, einen Teil seines Selbst aufzugeben, bereit zu sein, auf drei Pfoten weiterzuleben.»²³

Erproben neuer Lebensformen: die 68er-Bewegung im Spiegel des Romans

Die weiteren Betrachtungen beschäftigen sich mit der Art der Fiktionalisierung der 68er-Bewegung im Roman. Gemeinsamer Kernpunkt der historischen sowie der fiktionalen Ebene ist die Auflehnung gegen bestehende Machtverhältnisse sowie tradierte verkrustete Wertvorstellungen und in der Folge die Ausgrenzung und Kriminalisierung der Kritikträger. Dabei zeigt sich, dass der Text mehr bietet als nur die Darstellung von (gescheitertem) intellektuellem Rebellentum: Er greift einige der gedanklichen und experimentellen Richtungen der 68er-Bewegung auf und erprobt sie im Mikrokosmos des Bergtales.

Das Hauptaugenmerk Martials gilt der Kritik an den politischen Verhältnissen. Die über den gesamten Text verstreuten Passagen lesen sich wie die literarische Umarbeitung von Kauer's Zürcher 1.-August-Beitrag von 1966. So versucht Martial, eine Politik der Solidarität und der Öffnung zu propagieren, die statt auf veralteten Hierarchien, Denunziantentum, Intrigen und Einschüchterung auf Solidarität und basisdemokratischen Strukturen beruht. Nur auf diese Weise könnte man seiner Meinung nach die existentiellen Probleme des Tales in den Griff bekommen: die schlechte und veraltete Bodenbewirtschaftung, die drohende Abwanderung junger Leute, die mangelnde Sensibilität für naturgerechte Lebensweise. Der Grossteil der Bevölkerung ist allerdings dazu nicht bereit, kritikfähige junge Leute werden am Verkehr mit Martial gehindert.

Im privaten Bereich der Partnerschafts- und Familiengestaltung lehnen sich Martials Vorstellungen ebenfalls an die 68er-Bewegung

an. Auch hier erprobt er enthierarchisierte Formen des Zusammenlebens. Basis einer Partnerschaft sollen Gleichberechtigung, gegenseitiger Freiraum in der Lebensgestaltung sowie absolute Offenheit sein. Die Versuche zur Emanzipation im Sinne von Mündigkeit der Partner werden allerdings von zwei Seiten torpediert. Einerseits sind es die Menschen selber, die noch den tradierten Rollenvorstellungen verhaftet sind. Druck kommt andererseits auch von aussen: Martials Familien- und Partnerschaftsverständnis stempeln Martial bei der Dorfbevölkerung zusätzlich zum Aussenseiter: «Es heisst, du wolltest hier die alte Ordnung auf den Kopf stellen, deine Lebensweise passt den Leuten nicht und deine Weibergeschichten noch viel weniger...»²⁴

Zum veränderten Lebensgefühl der 68er-Generation gehört auch die Absage an die Technifizierung aller Lebensbereiche mit schonungsloser Ausbeutung der Natur. Der Protagonist bringt ein ausgeprägtes ökologisches Verständnis mit und versucht, es in der unmittelbaren Umgebung des Dorfes in der Bebauung kleiner Flächen mit Kräutern und Erdbeeren nach biologischen Methoden umzusetzen. Darüber hinaus hat Martial im Dorf einen Zier- und Nutzgarten angelegt. Dieser Klostergarten, wie Martial ihn wegen seiner Ummauerung nennt, hat neben dem ökologischen und dem wirtschaftlichen noch einen wichtigen emotionalen Wert: Der *hortus conclusus* ist auch hier mit Paradiesvorstellungen belegt, er stellt für Martial einen Ort des Rückzuges dar. Die neugierigen Blicke der Nachbarn und Steine werfende Kinder verweisen jedoch immer wieder auf die Fragilität dieses Refugiums. Mit dem Verkauf dieses gepachteten Gartens im Augenblick tiefster Krise bricht für Martial die Bergeller Welt endgültig auseinander und er beschliesst, das Tal mindestens vorübergehend zu verlassen.

Ein letzter Punkt der direkten Auseinandersetzung mit dem Lebensgefühl der 68er-Bewegung betrifft die Erfahrung mit psychedelischen Substanzen als bewusstseins-erweiternde Mittel. Ein über dreihundert-jähriges Heilkräuterbuch bestätigt Martials

Vermutungen, dass die Kenntnis der Kräuterdrogen ziemlich fortgeschritten war und dass die Hexenverurteilungen, schlimmste Zeugen lange Zeit grassierenden Machtmissbrauchs, damit in engem Zusammenhang stehen. Nach den alten Rezepturen braut sich Martial selber eine Kräuterdroge, im Drogenrausch trifft er auf seine historischen Figuren, Vergangenheit und Romangegenwart fliessen unmittelbar ineinander.

Fazit der 70er-Jahre: Zukunft ungewiss – der gescheiterte Intellektuelle

Die bisherigen Betrachtungen zu Gewalt, Macht und Machtmissbrauch haben die daraus entstehenden Leiden der Individuen in erster Linie als Themen geortet, die die Romanfiguren über historische Epochen hinweg miteinander verbinden. Es handelt sich bei Kauers *Tellereisen* also nicht primär um einen Roman über das Bergell und seine Geschichte, sondern um einen Text, der sich zum Ziel gesetzt hat, Machtfragen in ihren zeitgebundenen Bedingungen nachzuforschen und Konsequenzen ihres Missbrauchs aufzuzeigen. Sie kristallisieren sich am historischen Blick des Protagonisten und werden von ihm in die Romangegenwart hineingetragen. Diese wiederum knüpft eng an die Entstehungszeit des Textes an. In diesem Bezug ist er zu lesen als Auseinandersetzung mit der 68er-Bewegung. Kauer wie auch sein Protagonist erweisen sich als dem Denken und der Lebensgestaltung dieser Epoche verpflichtet. Die Sensibilisierung gegenüber allen Formen von Gewalt, in der Folge die Ablehnung entsprechender politischer Strukturen, sodann die Betonung des Gemeinschaftsgedankens vor der Individualität des Einzelkämpfers, die Technikskepsis, die Sorgfalt gegenüber den Ressourcen der Natur sowie die Suche nach neuen Wohnformen und einem neuen Rollenverständnis gehören in dieses ideologische Umfeld.

Es wird literarisch gestaltet aus der Perspektive des Protagonisten im Ausbruchversuch aus den kritisierten Machtstrukturen.

Die Alternativen erweisen sich jedoch nicht als tragfähig, der Typus des alternativen Intellektuellen, den Kauer in Martial gestaltet hat, erfährt in diesem Werk eine kritische Revision. Martial kehrt seinem privaten Leben wie auch dem ideologischen Versuchslaboratorium Bergell den Rücken: beides ist gescheitert. *Dorf und Kleinstadt als intakte Gemeinschaft von Menschen. Das Überschaubare als das dem Menschen Angemessene. Nachbarschaft ist ein Wert, Tradition gefragt, das Leben als Ganzheit zu verstehen. Der Aussenseiter bekommt einen Platz in dieser Ordnung, die Welt ist ein für alle bewohnbarer Ort.*²⁵ Diese Utopie erfährt in *Tellereisen* keine literarische Gestaltung, sie wird anhand des reformbereiten Intellektuellen Martial auf der Suche nach einer neuen Existenzform im Scheitern dargestellt – in Analogie zu den Freiheitsbestrebungen und der Niederlage der Bündner Freiheitskämpfer. Der Text dokumentiert denn auch mit der Art von Martials Abreise aus dem Bergell die Absage an Kauers Utopie: «[...] der Bus quälte sich eben die letzte Kurve am Maloja hinauf, Martial drehte sich halb um, der Blick zurück war ein Blick ins Leere[.]»²⁶

In *Tellereisen* wird nicht nur Geschichte durch den Schriftsteller gestaltet, sondern sie wird selber in der Arbeit an den Dokumenten zum Erzählstoff.²⁷ Das reflektierte erzählerische Arrangement der Gegenwartsebene mit den Berichten über Martials Arbeitsmethode macht ausserdem deutlich, dass der Zugang zum historischen Stoff, wenn er auch auf Quellenstudien beruht, ein äusserst subjektiver ist. Der Roman liefert denn auch nicht in erster Linie einen Bericht über das, was gewesen ist, sondern die Darstellung, Interpretation und Bewertung zweier brisanter historischer Momente, die sich gegenseitig spiegeln. Mit seinem Bezug zur Gegenwart des Schriftstellers, der einen doppelten Blick eröffnet, steht Kauers Darstellung der Bündner Wirren ausserhalb des üblichen Gestaltungsschemas dieser historischen Epoche.

Anmerkungen

¹ Kauer, Walther, *Gastlosen*, Münsingen: Fischer 1986, S. 109.

² Kauer, Walther, *Tellereisen*, Zürich: Benziger 1979, S. 26 f.

³ Für einen Überblick betreffend die literarischen Bearbeitungen dieser Epoche vgl. den Beitrag von Annetta Ganzoni in diesem Heft auf S. 15ff.

⁴ *Tellereisen*, S. 39.

⁵ *Tellereisen*, S. 31.

⁶ Gegenwärtig sind neben *Tellereisen* folgende Titel Kauers greifbar: *Abseitsfälle. Ein Fussballroman*, Lenos: Basel 2006; *Gastlosen. Roman übers Vreneli ab em Guggisberg*, Lenos: Basel 2005; *Schwelbrände. Roman aus dem Seeland*, Lenos: Basel 2004; *Spätholz. Roman aus dem Tesin*, Lenos: Basel 2002.

⁷ In Gesprächen mit Kauers letzter «Freundin und Wochenendpartnerin» Nell Arn (in Gesprächen vom 4.9.2007 und 26.10.2007) konnten die biografischen Fakten ergänzt werden. Ausserdem hat sie mir freundlicherweise eine detaillierte Zusammenstellung biografischer Daten zur Verfügung gestellt, die bis anhin im Nachlass nicht enthalten war. Ihr verdanke ich auch Hinweise bezüglich der Hintergründe von Kauers sozialistischer Einstellung. Weitere Informationen zum Werk und zur Biografie vgl. Bircher, Christoph, *Der Erzähler Walther Kauer*, Diss. Zürich 1989.

⁸ Seine Erlebnisse mit Behinderten auf der Reise nach Schottland wurden in *Tellereisen* eingearbeitet (S. 137ff.)

⁹ Silvio Blatter, Ansprache an der Trauerfeier für Walther Kauer in der Stadtkirche Murten, 1. Mai 1987. Typoskript, Nachlass Walther Kauer, Schweizerisches Literaturarchiv, Bern.

¹⁰ «Beobachter-Lektüre. Schweizer Autoren: Walther Kauer,» in: *Beobachter* Nr. 17, 1981, S. 70ff.

¹¹ *Tellereisen*, S. 32.

¹² a.a.O., S. 125.

¹³ Einen historischen Überblick zu den Bündner Wirren und eine Zusammenfassung weiterer literarischer Darstellungen dieser Epoche liefert der Beitrag von Annetta Ganzoni in diesem Heft S. 15ff.

¹⁴ Vgl. Imboden, Max: *Helvetisches Malaise*, Zürich: EVZ-Verlag 1964.

¹⁵ Kauer, Walther, «„Helvetisches Malaise“ und die Jungen», In: *Volksrecht* Nr. 177, 1. August 1966.

¹⁶ A.a.O.

¹⁷ Interview. Nicht näher identifizierbarer Zeitungsausschnitt aus dem Nachlass Walther Kauer.

¹⁸ Vgl. Anm. 11.

¹⁹ *Tellereisen*, S. 233.

²⁰ a.a.O., S. 42 f.

²¹ a.a.O., S. 225.

²² a.a.O., S. 38.

²³ a.a.O., S. 82.

²⁴ a.a.O., S. 46.

²⁵ a.a.O., S. 196.

²⁶ Vgl. Anm. 9.

²⁷ *Tellereisen*, S. 256.

²⁸ Vgl. Müller, Dominik, «Verstrickungen. Geschichte, Literatur und die Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Eine Skizze», in: *Kolloquium Helveticum* No. 37, Fribourg: Academic Press 2006, S. 161-180.

Reminiscenze bregagliotte di un ispettore in crisi

Lettura di *Notizen über einen beiläufigen Mord.*

Eine Art Kriminalroman, di Markus Moor

Mathias Picononi

Lo scopo della copertina di un libro solitamente consiste nell'attrarre ipotetici lettori ed acquirenti, spingendoli a prendere in mano proprio *quel* libro fra tutti gli altri che lo attorniano. Nel caso del nostro libro la sovraccoperta sembra volersi rivolgere al classico lettore di gialli: il titolo fa presagire un omicidio, al centro della copertina si distingue a grandi lettere la parola «Leiche» mentre il viso lungo e magro di un uomo dallo sguardo attento e arguto suggerisce la figura di un commissario con doti eccezionali. Il potenziale lettore sarà tuttavia insospettito da alcune incoerenze che svelano ambiguità: l'autore propone una «specie» («Art») di giallo con un omicidio che si svolge, pare, «incidentalmente» («beiläufig») e per la cui risoluzione devono essere di centrale importanza degli «appunti» («Notizen»). La copertina si rivolge pertanto a un lettore ideale che si interessa ai gialli e che al tempo stesso è attento a quei segni che indicano il superamento del genere letterario stesso. Insomma, essa segnala una lettura non convenzionale, forse un po' elitaria, ma comunque indirizzata al giallo.

Sul piano della struttura il romanzo è suddiviso in due parti, di cui la prima, «Täters Tagebuch», presenta in forma di diario i moti interiori che spingono l'assassino a compiere il crimine, mentre la seconda si concentra su «Polizeiwachmeister Maruggs Fall», il processo investigativo che porta il commissario a risolvere il caso. L'attenzione del lettore di gialli sarà focalizzata nella prima parte sull'omicidio, mentre nella seconda si concentrerà sul momento in cui il

commissario, dopo aver acquisito le debite conoscenze, individua la traccia giusta che porta alla soluzione del caso. Almeno così si direbbe. In realtà, il lettore si addentra nella psiche di due uomini accomunati da una *midlife crisis* che si manifesta nel loro difficile rapporto con le donne, nell'estraneità con cui avvertono il mondo in cui vivono e nella loro soggezione alla violenza dei loro ricordi. Due uomini, viene voglia di dire, che non hanno il profilo né dell'audace assassino né dello scaltro commissario.

Incominciamo con la prima parte: il diario abbraccia il periodo che va dal 27 marzo (a p. 108 si legge che il ventisette porta sfortuna), il giorno in cui il suo autore vede sul giornale l'immagine di una donna che lo colpisce a tal punto da indurlo a scriverle una lettera per chiederle un appuntamento, a venerdì 6 agosto, il giorno in cui la stessa donna viene uccisa (pure il venerdì porta sfortuna. *Ibid.*). Quello che aveva minime probabilità di successo si trasforma in una relazione intensa che si basa su profonda comprensione, ma da cui si sviluppa un infido senso di dipendenza:

Sich selber lesen. Wie funktioniert das? Woher kommt Bedeutung?

Er kam ins Grübeln. Renate las ihn, und das gab seinem Leben Bedeutung. Und ohne sie? Würde sie nicht mehr mitmachen? Mitspielen, war er versucht zu sagen. War Spiel da noch das richtige Wort? Von irgendwoher musste ja die Angst kommen.

Ja, er hatte Angst. (67)

Sembra che la sua paura di perderla sia giustificata, e non solo perché lei è sposata e madre di due figli. La paura nasce nella fantasia di un ingegnere che vede la sagoma della sua amante davanti alla finestra, dopo un felice amplesso, un'immagine che egli *interpreta* come fine:

Mehr als alle Argumente, mehr als alles zusammen wog die Silhouette Renates vor dem Fenster, wie sie stumm und bewegungslos hinauschaute. Es gab definitiv keinen Anspruch auf Verlängerung. (72)

A questa immagine si sovrappone quella prodotta dalla sua fantasia, «er stellte sich seine Abwesenheit vor», che condiziona la sua azione: «und traute sich alles zu» (73). L'ingegnere, che da una parte registra discreti successi in campo professionale ma che dall'altra prova un sostanziale senso di noia e di sostituibilità (il solito «ich» del diario diventa «er»), compie un omicidio che non è dettato da alcuna necessità. La soluzione del caso sarebbe tuttavia banale (tant'è che nel giro di un fine settimana gli inquirenti identificano l'omicida), se l'autopsia non rilevasse una singolarità, e cioè che il cadavere *non* presenta dei segni di collutazione che proverebbero che la vittima si è difesa prima di morire. L'unica spiegazione plausibile è che la vittima abbia accettato di essere accoltellata, che Renate abbia letto anche in questo caso estremo i pensieri dell'ingegnere («Renate las ihn») e che abbia quindi partecipato al suo gioco crudele, sconfessando tuttavia il motivo della sua paura: «Würde sie nicht mehr mitmachen? Mitspielen, war er versucht zu sagen.» Lei ha partecipato al gioco. Nell'incoerenza del ruolo che la vittima assume consiste la raffinatezza del delitto. Di una donna che stimola la fantasia del suo carnefice nonché dell'investigatore.

All'investigatore è dedicata la seconda parte che descrive in 280 pagine (la prima ne contava 73) il suo lavoro interiore che – conformemente alla prima parte – *non* porta alla soluzione del caso se non incidentalmente e in modo altrettanto banale e raffinato quanto l'omicidio. Banale è la soluzione di un caso in cui l'omicida

non ha eliminato gli indizi, per cui stava già aspettando che gli agenti arrivassero finalmente per arrestarlo. Raffinato è invece il quadro preciso che l'ispettore Marugg traccia dell'assassino, benché segua con massima passività gli svolgimenti del suo caso, concedendo invece ampio spazio ai ricordi evocati dalla somiglianza della vittima con la sua prima donna amata, Anna.

A questo punto il romanzo introduce un aspetto che la copertina sottace benché sia centrale e distingue questo romanzo da tutti gli altri, e cioè la collocazione di questi ricordi in una regione particolare dei Grigioni dominata da una natura selvaggia:

Er denkt an den vielen Stein, der seiner Kinder- und Jugendzeit im Bergell Heimat war und den er freudlos verlassen hatte, um Jahre später in der viel zu schnell sich drehenden Welt der Grossstadt ohne Wurzeln und Glauben zu landen, wo Anonymität und Verlust der eigenen Spuren eine Voraussetzung zu sein scheinen, um anständig überleben zu können. (83)

Le pietre, e non propriamente la Bregaglia, sono la patria che Marugg ha dovuto abbandonare per stabilirsi a Zurigo («Grossstadt»), dove avverte di non riuscire a mettere radici, di vivere nell'anonimato e di non lasciare delle tracce, dei segni di sé. La labilità del suo stato esistenziale si rispecchia nella lacunosità e nella parzialità dei suoi ricordi della Bregaglia. Nella descrizione della sua valle natia al collega di lavoro ne evidenzia l'esiguità, «tatsächlich schrumpft dieses Tal auf der Landkarte vollends zur Kleinstrecke» (125), e il bisogno di abbandonarla da parte dei suoi abitanti: «Und Arbeit auswärts bedeutet die Trennung vom Tal. Sehen Sie mich an.» La descrizione della Bregaglia rispecchia il suo stato d'animo, si riferisce alla sua persona più che ai fatti reali. Riguardo ai pittori originari della Bregaglia – il suo collega chiede dei Giacometti e di Segantini – l'ispettore risponde elencando coloro che più gli interessano:

Alle Maler, die ich ein wenig kenne, kommen aus dem Bergell. Varlin war mit einer Bergellerin

verheiratet, Amiet hat im Tal gearbeitet und Hodler, glaube ich, auch. (125)

L'interesse dell'ispettore non si rivolge a un Alberto Giacometti, che lascia la valle come lui per iniziare la sua carriera artistica in Francia, bensì a Varlin, allo zurighese che si è stabilito in Bregaglia per viverci con sua moglie Franca, ad Amiet che incontra il suo amico Giovanni Giacometti a Stampa e a Hodler, del quale non è sicuro se abbia soggiornato in Bregaglia; insomma egli risponde in modo evasivo citando artisti che hanno compiuto una scelta geografica (e di vita) inversa alla sua. Le risposte rispecchiano il suo stato d'animo, ma esse sono poco affidabili. In questo esse sono comparabili a quella che egli definisce la qualità dei suoi ricordi: «Man kann nicht auf alte Erinnerungen zählen. Sie sind nicht fähig, etwas korrekt wiederzugeben» (126). Nei suoi ricordi, offuscati dalla patina del tempo e della soggettività, reminiscenze appunto, il villaggio di Soglio, prima meta turistica in Bregaglia, è un villaggio insignificante:

Soglio wäre ohne diese Cascine [...] ein nichts sagender Name ohne jede Kraft, eine einfache Bezeichnung für ein Dorf, das nicht einmal auf jeder Strassenkarte zu finden ist. Nichts würde es bedeuten. (141)

Per l'ispettore, l'importanza di Soglio sta nelle cascine che furono luogo di incontro con Anna, una donna della quale egli conserva un'immagine idealizzata, una Beatrice che non da ultimo si distingue dalle sue compaesane bregagliotte per la lingua che usa:

«Ciao, wie geht es dir?» Das sagt sie nicht in Bregeliot [sic], dem Bergeller Dialekt, sie spricht mit einem schönen italienischen Dialekt: «Ich heisse Anna. Deine Mutter hat mir von dir erzählt. Du scheinst ein guter Junge zu sein. Wir werden bestimmt miteinander auskommen». (131)

Nei ricordi di Marugg riecheggiano le passioni vissute con lei, distogliendo tuttavia lo sguardo da quelle immagini classiche che ogni visitatore

porta con sé tornando dalla Bregaglia: la natura, il villaggio di Soglio e, forse, il dialetto. Le forti emozioni del giovane Marugg determinano nell'uomo maturo la percezione dello spazio della sua gioventù, richiamando alla mente solo quei luoghi che erano stati importanti per lui, come la camera da letto in cui era morta sua madre, il prato su cui aveva fatto l'amore per la prima volta con Anna, la panetteria di suo padre, le pietre. Il cadavere della donna evoca ricordi di un periodo della propria vita che aveva quasi dimenticato – o meglio rimosso. Quasi come in un giallo, il lettore scopre che accanto alle passioni riemerge oscuramente un trauma dalle dimensioni edipiche: Anna era amante del giovane Marugg, ma pure di suo padre, e ciò nel delicato periodo in cui stava morendo sua madre. «Er denkt an den vielen Stein.»

L'ansia e la tristezza derivanti da tale situazione per il giovane Marugg trovano sfogo nella soddisfazione sadica di maltrattare una gallina tenendola per le zampe e facendola ruotare per aria come un'elica (cfr. 211). Il volatile si riduce a «nichts als eine helle, gestaltlose Banalität» (212), che tuttavia si ritrasforma, una volta di nuovo per terra, man mano in gallina:

Mit jedem Augenblick wächst da aber wieder ein Huhn, wird grösser, plustert sich auf, rennt unvermittelt im Zickzack umher wie irre, mit den Flügeln schlagend das Gleichgewicht zu halten.

Essa si riprende dal suo trauma e continua a vivere la sua vita uniforme. Come Marugg. L'ispettore si riconosce nella metamorfosi della gallina maltrattata, osserva con ammirazione gli uccelli per il modo in cui gestiscono, secondo lui, il tempo e la vita. Le cornacchie sono «erinnerungslos, erwartungslos» perché trasformano, con la loro vita monotona, il tempo in una materia, «Stoff, der wie das Kraut rundherum im Übermass vorhanden ist» (209). I cigni sono tranquilli, «sie bewegen sich nie schnell. Alles, was sie tun, machen sie mit einem vollen Mass an Behäbigkeit» (279), tanto da godere di ottima fama («Sie geniessen einen

verdächtig guten Ruf»). Essi rappresentano il contrario di suo padre, il cui *timing* non era dei più felici e le cui tattiche amorose avevano attirato l'interesse e l'indignazione pubblici:

In einem falschen Moment war er auf Anna zugerast, von einer Lust beflügelt, und hatte nicht gemerkt, um welchen Preis er rannte. Und das Dorf als Publikum murrte: Lege es fort, das junge Weib, und raube nicht unsere Ehre. Und weil er es nicht tat, wurde sein Rufgeschlachtet. (314)

Il prezzo pagato da suo padre consiste in difficoltà economiche e nell'isolamento sociale, «er ist einen lautlosen Tod gestorben, einsam und nicht ganz plötzlich» (246), quello che il figlio deve pagare è l'abbandono, o meglio una sorta di fuga, dalla Bregaglia.

Il ritmo con cui il romanzo mette in luce singoli tasselli della memoria di Marugg è lento, ostentatamente lento. Questo ritmo consente al lettore di sviluppare delle proprie ipotesi circa l'assassinio compiuto. Le reminiscenze breggliotte dell'ispettore sollevano delle domande circa il nesso tra la sua difficile infanzia e il caso che deve risolvere. I moti d'animo dell'assassino e dell'ispettore presentano dei paralleli tanto stretti da creare il dubbio che i due siano la stessa persona. Il testo stesso alimenta tale sospetto: «Nachforschen? Wozu nachforschen? Denn der Fall ist er selbst» (283). Egli stesso costituisce il caso che deve risolvere, ma ciononostante egli non è l'aggressore. L'ispettore non è tanto eroico. L'unica relazione fra il caso e l'ispettore è appunto la somiglianza della vittima con Anna e la fratellanza che si instaura sul piano psicologico fra l'ispettore e l'omicida. L'unico merito dell'ispettore è quello di saper descrivere con precisione il reo in base alla propria rielaborazione del passato, tracciando dei paralleli per analogia più che per certezza investigativa. Egli spende tutte le sue energie per risolvere la propria crisi. Ciò si ripercuote sul piano comunicativo nel modo articolato in cui

sviluppa, da una parte, il suo monologo interiore, orchestrato addirittura in modo schizoide su più voci. Dall'altra parte, invece, egli è monosillabico e addirittura goffo nella comunicazione con i suoi assistenti. Allo stesso modo egli affronta il caso da risolvere: da una parte egli traccia con lucidità il profilo dell'omicida, indovinandone addirittura la condizione professionale, mentre dall'altra parte è assolutamente penosa la sua comparsa davanti alla porta dell'assassino. Egli suona il campanello e gli apre una signora che lo informa che il suo padrone è già stato arrestato dai suoi colleghi del corpo di polizia: «Wollen Sie antönen, dass Sie nicht wissen?» (343). Non sa, perché il tempo che egli impiega per rimarginare una ferita che si è riaperta non coincide esattamente con quello necessario per la soluzione del caso. Il ritmo lento del romanzo illustra proprio tale minimo impercettibile sfasamento nel *timing* di un ispettore generalmente rispettato per le sue alte qualità investigative. Il cadavere, gli indizi, il luogo del delitto fanno da sfondo, diventano «beiläufig» rispetto al tema centrale del libro, la rivisitazione del suo passato rimosso:

In Wahrheit hatte er sich bloss aus der Zeit geschlichen, war Nomade zwischen zwei Welten geblieben. Aus dem schlacksigen, hoch aufgeschossenen und verletzbaren Jungen ist ein behäbiger, im Grund gutmütiger Mann geworden [...], ein Mensch, der im Grunde trotz seiner todernten Miene immer noch gleich verletzbar geblieben ist. Mit Anna hatte es begonnen, und erst durch die Exekution einer Sicht würde es enden. [...] Eine Sicht hatte ganz einfach genügt, über ein Leben zu herrschen, eine Selbstverachtung zu schaffen, nicht genug Herz gehabt zu haben, um lieben zu können, um geliebt zu werden. (350)

La soluzione del semplice caso commesso per affetto è forse la chiave che gli permette di chiudere il proprio caso personale, di liberarsi (qui: «Exekution») di una determinata «Sicht» che lo intrappolava.

An dieser Nummer haben mitgearbeitet
A ce numéro ont collaboré
A questo numero hanno collaborato
A quest numer han collavurà

Stéphanie Cudré-Mauroux est conservatrice aux ALS. Études ou monographies sur S. Corinna Bille, Georges Borgeaud, Georges Poulet... Éditrice à La Dogana de textes d'Yves Bonnefoy, Pierre Chappuis, Sylviane Dupuis, Jacques Réda, Jean Starobinski...

Roberta Deambrosi, laureata in italianistica con un mémoire sul romanzo *Nozze alte* di Anna Felder. Ha insegnato lingua italiana all'Università di Asmara (Eritrea). Dal gennaio 2007 è assistente archivista all'ASL.

Reto Furter hat sich mit Bündner Sozial- und Wirtschaftsgeschichte sowie mit der Wahrnehmungsgeschichte des Alpenraums und seiner Sozialisierung beschäftigt. Er ist Redaktor von *Histoire des Alpes – Geschichte der Alpen – Storia delle Alpi*.

Annetta Ganzoni è collaboratura scientifica a l'ASL. Publicaziuns e studis davart la litteratura taliana e rumantscha, t.a. sur da Cla Biert, Alice Ceresa, Luisa Famos, Giovanni Orelli, Andri Peer e Jon Semadeni.

Reto Hänny lebt in Zollikon und Graubünden; er hat sich jahrelang mit dem Komplex Jenatsch beschäftigt. Vgl. sein Nachwort zur Ausgabe des Romans von C.F. Meyer, insel taschenbuch 862, Frankfurt 1988, und *C.F. Meyer, mein Karl May*, in: *C.F. Meyer im Kontext, Beiträge des Kilchberger Kolloquiums*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000.

Corinna Jäger-Trees, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern. Diverse Vorträge und Publikationen u.a. zu Gerhard Meier, Hugo Loetscher, Eveline Hasler, Erika Burkart, Jürg Amann, Otto F. Walter.

Mathias Picenoni insegna italiano e tedesco al liceo di Schiers e collabora a un progetto di ricerca nazionale sulla plurilinguità. Ha pubblicato un saggio su Varlin a Bondo e vari contributi sul trilinguismo grigionese in ottica grigionitaliana.

Ulrich Weber, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Literaturarchiv in Bern und am Centre Dürrenmatt in Neuchâtel. Zahlreiche Publikationen und Vorträge zu Dürrenmatt, Highsmith u.a.

Irmgard Wirtz Eybl, Leiterin des SLA. Forschung: Ethik und Poetik des barocken Romans, Fragen der Textgenetik; Lehre und Publikationen zur schweizerischen und österreichischen Gegenwartsliteratur und zur jüdischen Kultur.

Rosmarie Zeller, Professorin für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Basel, Publikationen zur Barockliteratur (Schwerpunkt Gattungsfragen), zu C.F. Meyer und zur Schweizer Literatur nach 1945.

Quarto

Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs (SLA)

Rivista dell'Archivio svizzero di letteratura (ASL)

Revue des Archives littéraires suisses (ALS)

Revista da l'Archiv svizzer da litteratura (ASL)

Nr. 26, Juni 2008

Verantwortlich für diese Nummer:

Irmgard Wirtz Eybl, Corinna Jäger-Trees, Annetta Ganzoni

Übersetzungen: Monica Nolli, Jean-Paul Clerc, Annetta Ganzoni

Fotografische Arbeiten: Fotoatelier der Schweizerischen Nationalbibliothek,

Peter Sterchi und Simon Schmid

Grafik: Franziska Schott & Marco Schibig

Umschlag: Ernst Scheidegger, Das Gelände oberhalb Plän Lüder
mit Blick auf di Sciora-Gruppe, in: *Das Bergell*, 1994

Realisierung: Editions Slatkine

Redaktionsadresse:

Schweizerisches Literaturarchiv

Hallwylstrasse 15

CH-3003 Bern

Tel.: +41/31/322 92 58

Fax: +41/31/322 84 63

E-Mail: arch.lit@nb.admin.ch

Internet deutsch: <http://www.nb.admin.ch/sla>

Internet français: <http://www.nb.admin.ch/als>

Internet italiano: <http://www.nb.admin.ch/asl>

Kaufpreis dieser Nummer: CHF 22.-

Bestellungen Einzelnummern:

Éditions Slatkine

5, rue des chaudronniers

Case postale 3625

CH-1211 Genève

E-Mail: slatkine@slatkine.com

www.slatkine.com

Abonnemente:

BBL Vertrieb Bundespublikationen

E-Mail: verkauf.zivil@bbl.admin.ch

www.bundespublikationen.admin.ch/d



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Schweizerische Nationalbibliothek NB
Bibliothèque nationale suisse BN
Biblioteca nazionale svizzera BN
Biblioteca nazionala svizra BN

ISBN 978-2-05-102061-9



9 782051 020619