

Andri Peer : Landschaft und Poetik

Autor(en): **Ganzoni, Annetta**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(2013)**

Heft 4

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-513593>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Andri Peer – Landschaft und Poetik

Annetta Ganzoni

Einführung

Der Engadiner Schriftsteller Andri Peer (1921–1985)¹ begann 1944, Artikel zu publizieren und veröffentlichte 1946 seine erste, kleine Gedichtsammlung *Trais-cha dal temp*. 1948 verbrachte er ein Studienjahr in Paris, dort erschien auch seine zweite Sammlung *Poesias*. Bereits in diesen ersten, unkonventionell produzierten Bändchen zeigt er eine Vielzahl von Formen, Motiven und Tonarten, versucht sich im Formalen und im Inhaltlichen an Neuem und integriert auf ernsthafte oder parodistische Art das Hergebrachte. Auf den Zeitungsausschnitt des Erstabdrucks von *Avant co gnir saira* (1945) beispielsweise notiert Peer im Nachhinein, dieses Gedicht sollte auch zeigen, dass er durchaus in traditionellen Formen und Stilebenen schreiben könnte. In den satirischen Liebeszauber-Gedichten *Vers magic* und *Calisch per tai* hingegen bezieht er sich augenzwinkernd auf die Volksliteratur und entwickelt nebenbei eine beachtliche spielerische Sprachphantasie. Cla Biert erklärt er, dies sei ein Wagner nachempfunderer Zaubertrank mit einheimischen Produkten, auch andere Schriftsteller könnten so schreiben.²

In diesen Jahren las Andri Peer alte rätoromanische Schriftsteller wie bedeutende Autoren der europäischen Moderne. Er übersetzte Gedichte von Ramuz, Fargue, Eliot und Eluard und versuchte imitierend und experimentierend Ähnliches zu schaffen. Doch er vertiefte sich auch in die essayistischen Schriften zur Literatur von Eliot, Valéry, Benn und Majakowski, die sein Literaturverständnis grundlegend prägten. In Peers Pariser Tagebuch von 1948 ist nachzulesen, wie er in einem der berühmten Cafés von St. Germain des Prés den Nobelpreisträger für Literatur T.S. Eliot ansprach und ihm seine Gedichtübersetzungen ins Rätoromanische vorlegte. Es ist nicht weiter erstaunlich, dass der Bündner Student gerade in Eliots Aufsatz *Notes towards the definition of culture* (1948) den Ansatz fand, den er während seiner ganzen Schaffenszeit vertrat: In einer bemerkenswerten Position, die für europäische Intellektuelle aus den Nachbarländern mit ihrer zentralistischen oder diktatorischen Vergangenheit völlig undenkbar war, unterstreicht Eliot die Wichtigkeit der kulturellen Osmose zwischen den grossen und den kleinen Kulturen zur gegenseitigen Bereicherung.³ Andri Peer besteht demnach darauf, dass sich auch die kleine rätoro-

manische Kulturgruppe am Kulturgesehen in der übrigen Welt beteiligen sollte. Gerade die Selbstausgrenzung der Rätoromania seit Jahrzehnten habe zu einem ausschliesslichen Selbstbezug geführt und grundlegende Entwicklungsschritte der Moderne hätten nicht stattgefunden. Die Fähigkeit der Romanen zur Integration in einen europäischen Literaturkreis stellt Peer als Prüfstein für die Existenzberechtigung der bündnerromanischen Sprache in einer modernen Welt dar.⁴ Als wichtige Voraussetzungen für die Teilhabe am europäischen Kontext sah er offenbar die Erneuerung der romanischen Literatur und die literarische Übersetzung als Grundlage für einen interkulturellen Austausch. Peers über Jahrzehnte andauernde Vermittlungsarbeit als Dichter und Feuilletonist hat denn auch Entscheidendes zur Integration der romanischen Literatur ins schweizerische Literaturverständnis beigetragen. In einem TV-Interview mit Hendri Spescha (1973) erklärt er sein Verständnis der Entwicklung in der Kulturgeschichte: Ein Dichter müsse zwar bei seiner Tradition bleiben, als heutiger Mensch und Künstler jedoch neue Inhalte einbringen und die Tradition gemäss seinem Temperament und seiner Dynamik verändern.⁵ Dieses Credo einer notwendigen Veränderung und zeitgemässen Anpassung in Anknüpfung an die Tradition ist ein zentraler Punkt von Peers Poetik.

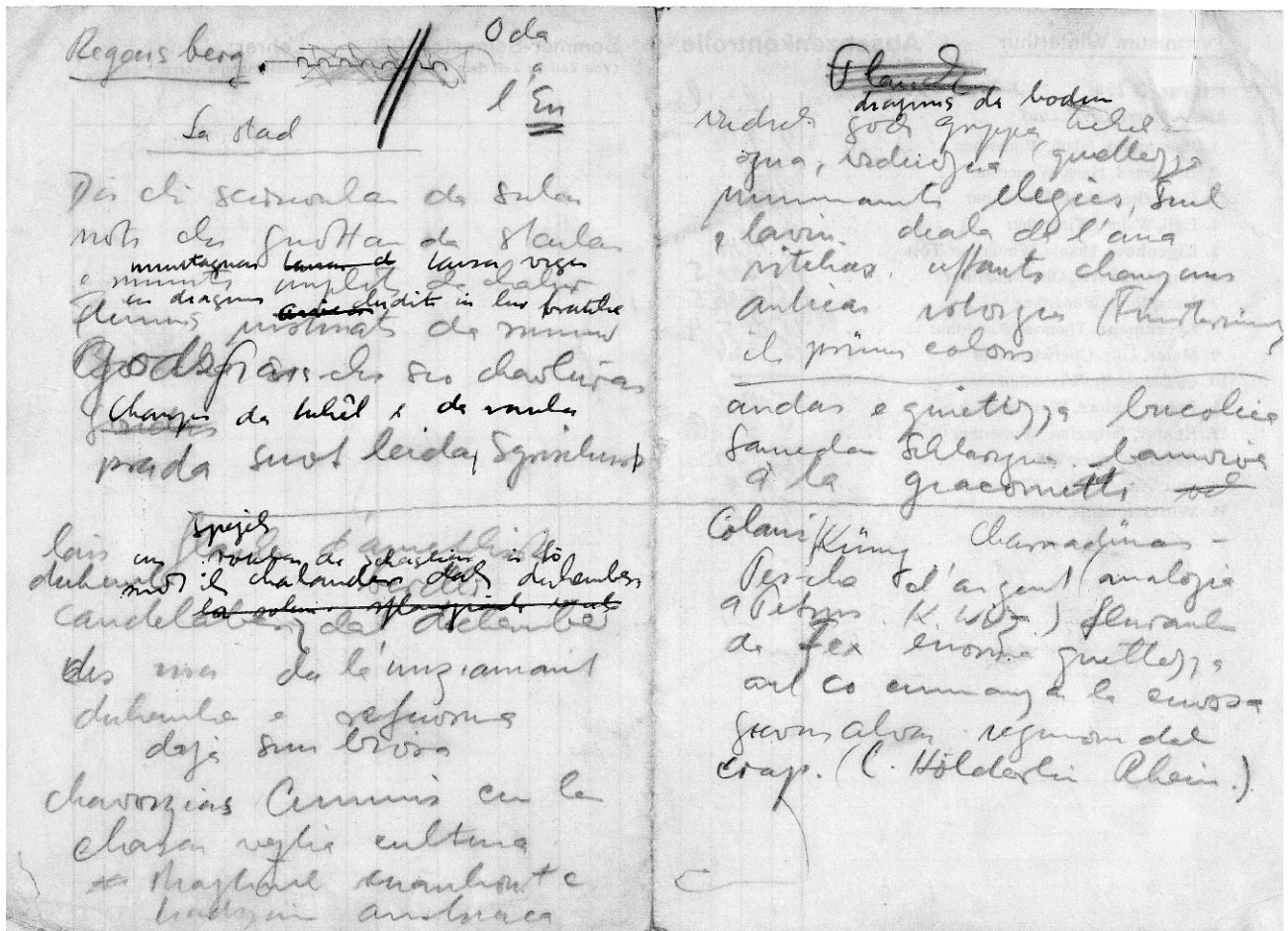
Die poetische Inspiration im Engadiner Sommer

Vor allem in den ersten Jahrzehnten seines Schaffens hat Peer seine Gedichte in ganz unterschiedlichen Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien publiziert. Welche Gedichte besonderen Anklang finden würden, dies konnte der Dichter nicht voraussehen. So zeigte es sich, dass auch die Rezeption in anderen Sprachen auf eine Bezugnahme zu Graubünden und seine Landschaft besonders positiv reagierte. Das Gedicht *Stad engiadinaisa* beispielsweise erschien erstmals 1957 in der Schriftenreihe *Der Bogen* in einer kleinen romanischen Anthologie. Peer publizierte es sodann, etwas überarbeitet, in den Sammlungen *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) und *Furnatsch. Ot poesias/Huit Poésies* (1977)⁶ und als Einzeltext in so unterschiedlichen Zusammenhängen wie dem Programmheft der Engadiner Konzertwochen 1969 zur Uraufführung der Vertonung «Fantasia» des Komponisten Marius Flothius und dem Heft *Alpinismus* von 1974.

	<i>Stad engiadinaisa</i> (1957 u. 1977/2003:301)	<i>Engadiner Sommer</i> (1974:26)
	Dis chi scruoschan da sulai Nots chi sguottan da stailas Muntognas unida vigur Draguns da glatsch in lur flanc	Tage knisternd von Sonne Nächte tropfend von Sternen Berge geeinte Wucht Eisdrachen an der Hüfte
5	Flüms instriats da rumur Gods d'ümida resüstanza Trais-cha da verdas sumbrivas Prada suot leida sgrischur	Flüsse vom Rauschen berauscht Wälder feuchten Erwachens Tanz der grünen Schatten Wiesen wollustdurchschauert
10	Güvels d'auals tramagliunzs Sulaz da dialas riaintas Melodia dal vent e da l'aua cun s-chaglias d'argient in rotscha	Jauchzender Bach in der Lichtung Spiegel der schüchternen Fee Stimme von Wind und Wasser Silberschuppen in Schwärmen
15	Lais planüras d'opal suot chandalers dals dschembers Il tschêl fa be ün passun blau da chadain'a chadaina	Seen flache Opale Unter Kandelabern der Arven Der Himmel nimmt einen blauen Schritt von Kette zu Kette

Vor der Erstpublikation dieser Oberengadiner Impressionen hatte Andri Peer gewisse Bedenken, er hatte «das Gefühl, mit *Engadiner Sommer* ein wenig brav zu erscheinen. Die Stadt ist für mich von einer mindestens so starken Eingebung». ⁷ Das Gedicht weckt Assoziationen zu bekannten Silsersee-Bildern von Künstlern wie Giovanni Giacometti; Peers Notizen zum Gedicht zeigen, dass er sich wirklich von solchen Gemälden leiten liess. ⁸ Trotz des auch literarisch sattem bekannten Themas sprach dieses Gedicht insbesondere wegen seiner innovativen Form offensichtlich viele Leser an. Die konzentrierte Beschreibung besteht hauptsächlich aus einer Aneinanderreihung von sensorischen Eindrücken und Assoziationen, auch fehlt ein Subjekt, nur die schauenden und hörenden Sinne sind auszumachen.

Der poetische Text zeichnet sich durch eine hohe Dichte an Mehrdeutigkeit aus. Manuskriptnotizen zu *Stad engiadinaisa* wie verschiedene Textstellen verweisen inhaltlich und sprachlich auf frühere und spätere Gedichte, auf Erzählungen, Artikel und ein Hörspiel. Trotz der primären «Durchsichtigkeit» des Gedichts verleiten gerade diese intratextuellen Bezüge dazu, unter der Oberfläche der Tourismuspostkarte nach einer vertiefenden Aus-



Manuskriptseite mit einem Erstentwurf des Gedichts *Stad engadinaisa* und zahlreichen weiteren Notizen.

legung zu suchen: Die symbolträchtige Natur mit ihren Sagen- und Märchenmotiven zeigen ein Nebeneinander einer konkreten und einer mythischen Landschaft, in der die Lichtelfen oder Wassernymphen, die Naturgottheiten *dialas*, im spezifischen Umfeld des Engadiner Sommers zu göttlichen Inspirationshelferinnen werden. Die Natur des Engadins zeigt sich als poetischer Kraftort. In einer Vortragsnotiz schreibt Peer, in den beiden für ihn wichtigen Gedichte *Larschs vidvart l'En* und *Furnatsch* habe er den rätslichen Mythos gesucht. Peer nimmt hier die in diesen Jahren in Graubünden verbreitete Faszination für Volkskunde und Frühgeschichte auf und entwickelt in Anlehnung an Nietzsche seine Poesie aus der Ur-Dichtung der Natur, aus der Musik des Windes und des Wassers. Dabei ist das dichtende Ich der Gegenwart durch die Flüssigkeiten Wasser und Blut mit einer mythischen Vergangenheit verbunden. Im Gedicht *Engadiner Sommer* werden die fernen Gletscher zu Drachen, die eine geheimnisvoll-gefährliche Bergwelt vor der Zudringlichkeit des Menschen bewachen. Die silbern leuchtende Seeoberfläche wird zu einem magischen Opal, der in sich das ganze Farbspektrum vereint und

zu einem kosmischen Bewusstsein führen soll. Durch die Gleichsetzung der Arven mit Kandelabern und ihre Anordnung im Raum verwandelt sich die beschriebene Landschaft in einen Tempel mit Sternen- und Sonnen-Gewölbe und einer immergrünen Altardecke. Mit dieser Suggestion und dem im modernen Gedicht integrierten Mythos wird das Hochtal als «emblematischer Ort einer natürlichen und elementaren Poesie» sakralisiert.⁹

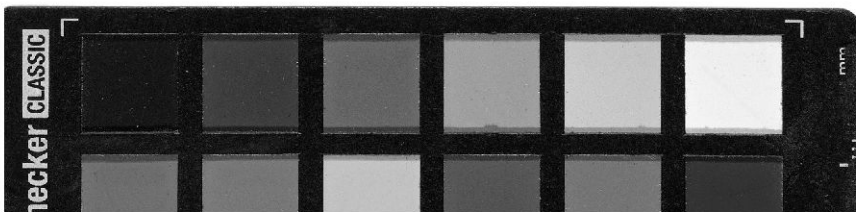
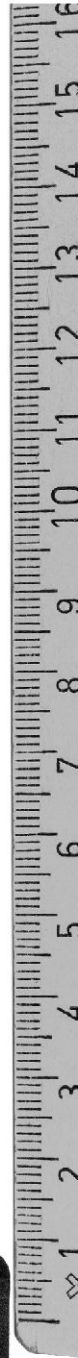
Die einzige konkrete Pflanze im Gedicht ist die Arve, der Kultbaum, der auch im sprachpolitischen Diskurs eine symbolreiche Präsenz verzeichnet.¹⁰ Dieser Bezug zeigt sich in Peers Erzählung *Daman da chatscha/Jagdmorgen*: Die Überhöhung des Baums als Symbol für die bedrohte Sprache des Tals, seine Geschichte und Literatur ist offensichtlich, bereits bevor der Erzähler anmerkt, er verstehe Lansels Begeisterung für den Arvenwald von Tamangur. Die in mehreren Gedichten angedeuteten Motive werden hier im Detail beschrieben, die Nadeln, die Arvenzapfen, die Holzqualität, der Duft und die Einzigartigkeit des Baums, Aspekte, die immer auch in einer übertragenen Bedeutung gelesen werden können:

«Aber über allem stärker, tiefer, wie ein Alphonnton, der Duft der Arve, der Arve, die Herrin ist hier oben. Die Arve, die ihr grünes Licht von Leuchter zu Leuchter ausgiesst, die Arve, die langsam wächst und wie sie will und wo sie will, die Arve, die sich windet und biegt und unter dem Blitz zersplittert und neue Wipfel emportreibt und geduldig an ihren Zirbelnüssen baut, die schön und prall sind wie kleine Skulpturen aus Schiefer, die Arve mit ihren langen knotigen Wurzeln, die sich am Berg festklammern und durch die toten Nadeln und das trockene, dürre Moos emportau-chen wie Riesenarme, welche im Schoss der Erde schwimmen. Die Arve, jede sich selbst, unverwechselbar: diese Arve da, jene Arve dort, geboren und gewachsen auf diesem Platz, während die Vögel gekommen und fortgezogen sind und andere Vögel gekommen und wieder gegangen. Und sie ist alt geworden, uralte, immer schöner, immer freier, ob du sie anschaust oder nicht, eines Tages stirbt sie hier oben, zerrissen von einer Feuerpranke, zu Boden geworfen vom Föhn, mit dem vor Alter schon hohlen Stamm, der noch Jahre und Jahre rein erbleicht mit seiner Knochenweise, mit seinen stumpfen Ästen, Buckeln und Hörnern auf dem fast unverweslichen Patriarchenleib.»¹¹

Wie in Peider Lansels *Tamangur* (1923), in Alexander Lozzas *Milissa grischunga* (1954) und Cla Bierts *La müdada* (1962) hat der Baum in dieser Erzählung Peers anthropomorphe Züge oder steht gar für den Rätoromanen schlechtin.



Arvenstrunk bei Lavin, im Hintergrund der Piz Linard. Foto von 1948 aus dem Nachlass.



Die Engadiner Landschaft wird in Peers literarischen Texten auch oft als Kulturlandschaft gezeichnet, in der der arbeitende Mensch eine wichtige Rolle spielt. Sich selbst sieht der Dichter als Nachkommen der Handwerker, die durch ihre Arbeit das Tal kultiviert haben. Ein Beispiel dazu ist das Gedicht *Tagliolina/Holzfüller*:

Tagliailaina

Tanter zuondra e bruoch
n'haja tendü meis talèr.
Vusch da resgia e sgür,
chantins da la daman.

- 5 Il dschember sbrajazza
seis pail verd.
Las nuschpignas sun glüms
da blaua aspettativa.

Taglialegna

Tra mughi e erica
ho teso il mio telaio
Voce di sega e scure
cantini del mattino

- 5 Il cembro rizza
il suo pelo verde
Le pigne sono lumi
d'azzurra attesa

Holzfäller

Zwischen Legföhren und Erika
habe ich den Bogen gespannt.
Im Morgen die Stimmen
von Säge und Axt.

Die Arve sträubt
ihr grünes Haar.
Arvenzapfen,
Lichter blauer Erwartung.

Le bûcheron

Parmi les genévriers et la bruyère
j'ai dressé mon métier.
Voix de la scie, voix de la hache
Cordes sonores du matin.

L'arole hérisse
ses poils verts.
Ses cônes sont des lumignons
d'attente bleue.

Das Gedicht¹² erlaubt einerseits die realistische Lektüre einer konzentrierten Beschreibung des Tagwerks und der Morgenstimmung im Wald, gewissermassen als Echo auf die soziologisch gefärbte Berufsbeschreibung in Gian Fontanas Gedicht *Il luvrer d'auil* und die eindruckliche Beschreibung des Tagwerks eines Waldarbeiters in Peers Erzählung *Fastens/Waldgang* (vgl. Peer 1968). Andererseits zeigt sich in diesen beiden Vierzeilern auf engem Raum eine beeindruckende Anreicherung sich ergänzender Bedeutungsebenen zum kreativen Schreiben. Der Einbezug von Notizen und Übersetzungsvorschlägen lässt einige Rückschlüsse auf die Gedichtenstehung und auf die Vorstellungen des Autors zu: Bereits die Vegetation des Anfangsverses ist auf verschiedene Lesemöglichkeiten angelegt, verweist doch «bruoch» für das immergrüne Heidekraut auf die botanische Pflanze und auf eine Frau mit dem Namen Erica, eine alpine Nachempfindung oder Analogie zu der grossen europäischen Gedichtstradition mit dem immergrünen Lorbeerbaum aus dem Mittelmeerraum und seinem

Bezug zu Ovids Daphne und Petrarcas Laura. Das Werkzeug erzeugt vor allem Geräusche unterschiedlicher Qualität, vom Sägen und Schlagen zu den klingenden Schnüren und Stämmen bis zum rhythmischen Arbeitsgesang des Holzfällers und dem Rhythmus des Gedichts. Geschickt nutzt nun der Dichter die Mehrdeutigkeit verschiedener Werkzeugbezeichnungen, um die Lektüremöglichkeiten zu erweitern und sein eigenes Handwerk einzubeziehen: «talèr» kann einerseits die «Bocksäge» meinen, die mit einer Spannschnur auf die richtige Härte eingestellt wird; angespannt kann diese Schnur wie eine Saite zum Klingen gebracht werden. Gemeinhin bedeutet «talèr» jedoch «Webstuhl», ein Hinweis also auf die weitläufige Metaphorik des *textorium*, die auf den antiken Penelope-Mythos zurückgeführt wird und durch die Jahrhunderte vielfach als Schreibmetapher interpretiert wurde. Auch dieses Gedicht spricht eine eigenartige Sakralität an, einige Bezugspunkte lassen sogar Assoziationen zum Psalm 92 zu: Das Gedicht *Tagliailaina* kann als morgendliches Dankeslied des Waldarbeiters gelesen werden, das von den Klängen verschiedener Instrumente begleitet wird. Die Arve ist, wie die Libanonzeder, ein langlebiges Kieferngewächs, ihre immergrünen Nadeln sind bei günstigen Temperaturverhältnissen aufgestellt und ihre aromatischen Zirbelnüsse allgemein beliebt. Das grüne Nadelkleid und die blau leuchtenden Arvenzapfen in Verbindung mit dem Abstraktum «Erwartung» in der zweiten Strophe stellen jedoch gleichzeitig einen Kontaktpunkt her zur modernen Lyrik der französischen Symbolisten und der Surrealisten, beispielsweise zu Eluard. Unter Bezug weiterer Textstellen Peers kann das Grün etwa auf die Erneuerungskraft in der Kreativität hinweisen, das Blau auf die poetische Integration des Unbewussten und des Traums.

Der alpinistische Aufstieg als Metapher der kulturellen Erneuerung

Während Peer sich 1957 in der romanischen Presse noch darüber beklagte, wie langsam die Bündner Romanen doch darin seien, neuartige Kunst zu assimilieren, begründet er diese kulturelle Verzögerung für ein deutschsprachiges Publikum 1968 verständnisvoll damit, dass die kleine Sprachgemeinschaft «schon aus sprachsoziologischen Gründen aufgerufen [sei], die sprach- und kulturerhaltenden Kräfte zu unterstützen und alles Neue, Weltweite, Moderne vorsichtig, ja misstrauisch aufzunehmen, weil es mit anderen, nicht abzuweisenden Vorgängen im sozialen Leben

(Zuwanderung Anderssprechender, Tourismus, Verkehr, Abwanderung vieler jüngerer Rätoromanen ins Unterland) die Gefahr einer nicht wieder gutzumachenden Entfremdung vom Eigenständigen bedeutet.»¹³

Auch sah er im Fehlen von Verlagen, Zeitschriften und einer lebhaften Literaturkritik in der Presse und in der Öffentlichkeit, im Fehlen eines professionellen Literaturbetriebs also, einen zusätzlichen Grund, wieso es in der Rätoromania keine zeitgenössische Kulturentwicklung gegeben habe. Seine Überzeugung zur notwendigen Erneuerung formulierte Andri Peer in Tagebüchern und Briefen der 1940er-Jahre und als selbsternannter romanischer Botschafter und Publizist in den 1950er-, 1960er- und 1970er-Jahren. Man kann sich deshalb fragen, weshalb er erst Jahre später das Thema in lyrischer Form nochmals aufgriff, zu einem Zeitpunkt, als bereits die nächste Dichtergeneration diese Forderungen mit einiger Selbstverständlichkeit umsetzte. Aufschlussreich sind in diesen Gedichten wörtliche Entsprechungen in der verwendeten Bildlichkeit mit den Jahrzehnte früher erschienenen publizistischen Beiträgen. Ein Beispiel für diese intratextuelle Bezugnahme findet sich im Artikel *La poesia nouva* von 1957, in dem «sendas battüdas» und «nouve truois» für traditionelle respektive neuartige Dichtung stehen, und dem Gedicht *Dapersai* von 1984. Da das Gedicht ohne expliziten Hinweis auf das Schreiben auskommt, verweist nur diese textuelle Übereinstimmung auf eine meta-poetische Bedeutungsebene:

Dapersai

Ün piogn
ün clavadigl.
I va amo ün toc
sün via battüda.
5 Davo esa da far
la ruotta,
scha tü voust
rivar
süls ots.

Abseits

Ein Steg,
ein Gaden,
noch geht es
ein Stück
geschlagenen Wegs.
Dann musst du selbst
den Weg dir bahnen,
wenn du
die Höhen erreichen willst.

Wie der genannte Artikel kann das Gedicht *Dapersai*¹⁴ mit dem Subjekt «tü» in V. 7 sowohl auf den Schreibenden als auch auf den Lesenden bezogen werden, letzterer wird direkt angesprochen.

Die neun Verse sind ungerimt und haben unterschiedliche Längen von zwei bis sechs Silben. Der Einstieg mit der zu einer Aufzählung abgekürzten Beschreibung ist unvermittelt, es folgt ein einfacher Satz und schliesslich klingt das Gedicht mit einem Hauptsatz und einem Nebensatz relativ umständlich aus. Ebenso wie die Alternanz der Vokale -i- und -o- kann der einfache, regelmässige Rhythmus am Anfang eine Kadenz von Schritten auf einem Weg im knirschenden Schnee wiedergeben, und der anschliessende, unregelmässige Takt die Schrittfolge beim Waten im Tiefschnee.

Im Winter zu Fuss allein auf einen Gipfel zu steigen, ist unüblich und beschwerlich, wenn nicht gar unmöglich. Schwierig ist es auch, das Gedicht in einer konkreten, alpinistischen Bedeutung zu verstehen; in einer ideologischen und poetologischen Lektüre lässt es sich schon eher interpretieren. Aus dieser fortgesetzten Metapher des Vertikalen, des leistungsintensiven Aufwärts-Steigens in Richtung eines hohen Ziels, ergeben sich bekannte Bezugspunkte wie der klassisch-humanistische Musensitz Helikon oder die lateinische Redewendung «per aspera ad astra», die auf Seneca zurückgeführt wird und auch in der christlichen Vorstellung des Aufstrebens zu Gott ihren Nachklang findet. Das berühmteste literarische Beispiel dazu ist wohl Dantes Darstellung des *purgatorio* als Berg, den der Dichter erklimmen muss. Für die Deutung von Peers Werk besonders aufschlussreich ist dieser literarische Topos aber in Bezug zu Lansels poetologischem Gedicht *Il vegl chalamêr*, das den Anfang von dessen «Ediziun definitiva» von 1929 bildet: In dieser Kulturgeschichte in Versen bezieht sich Linsel auf die romanische Schriftlichkeit, in der dem Dichter der Schlüssel zum verborgenen Kulturschatz des Geschlechts zukomme. Diesen habe er zu erhalten und kreativ anzureichern, daran würden ihn dereinst die Nachkommen messen. Dabei geht es Linsel nicht nur um eine kaufmännische Rechnung, die Poesie hat für ihn vielmehr die Aufgabe, der in den Alltagsorgen gefangenen, stummen und blinden Mehrheit Stimme und Weitsicht zu verleihen. Die Aufgabe des Dichters liege darin, seinem Volk voran zu gehen und ihm den Horizont zu Schönheit und Güte zu erweitern: «Ouravant id amunt, sto il poet/a far ruotta, vers cuolmens vi plü ôts,/per dervir horizonts saimper plü largs/da bellezz'i buntad al pövel seis».¹⁵ Lansels Zeitgenosse Chasper Po hatte dieses pathosreiche Streben nach den hohen Idealen des poetischen Ruhms mit seinem Sonett *Decrescendo* noch in subtiler, auch selbstironischer Weise parodiert, Peer hingegen war für poetisches Pathos wohl empfänglicher als für dessen Ironisierung. In

seiner Linsel-Ausgabe widmet er der Wirkungsgeschichte des *Chalamêr* einen zweiseitigen Kommentar, in dem er zur Überzeugung gelangt, die Publikation dieses auch sprachlich ausgewogenen Gedichts sei ein wichtiger Schritt in Linsels poetischem Werdegang hin zu seiner allgemeinen Anerkennung als Repräsentant der Kleinsprache gegen aussen gewesen (cfr. Peer III, 1966:369–371). Peers Gedicht *Dapersai* verweist also explizit auf das poetologische Credo Linsels.

Mit den Begriffen «piogn» und «clavadigl» verortet es Peer jedoch auch in einer realen alpinen Landschaft: Steg, Gaden und Weg stehen für letzte Zeugen menschlicher Bewirtschaftung, dann beginnt die Wildnis, die der Tiefschnee noch unzugänglicher macht. Das literarische Abenteuer ins Ungewisse, durch welches das «Du» sich in die Höhe emporarbeiten soll oder will, wird also mit der dem Leser wohlbekannten, konkreten sportlichen Erfahrung der Bergwanderung verglichen. Auch andernorts verwendet Peer für die künstlerische oder poetische Erneuerung Metaphern einer Begehung unbekannter Terrains am Berg, so in den Gedichten *Sün vias creschüdas aint* (1979/2003:310), *Pisser* (1979/2003:311) und *Muntada* (1984/2003:390). Der Anfang der Kurzprosa *Palantada da l'oter muond* scheint direkt an *Dapersai* anzuknüpfen:

Skizzen

peude

Ma 'ste poeria fa dabrogg:
davent allas metafors bellas.
Meis comm, ~~Ma~~ canhas,
giord amunt,
striblas cotulnas amil il verd

Lavne

oos las ~~poos las~~
Ma poeria trabacha il fan
cullas nailas sus la foliers.
En lillo sien
E s'adaj ~~manant~~ ^{tutina} ~~manant~~ ^{tutina} ~~manant~~ ^{tutina}
Sün vias creschüdas aint
cullas chavels umids
da ^(e) pissar.

Manuskriptseite mit Entwürfen zu den Gedichten *Pisser* und *Sün vias creschüdas aint*.

«Ün prà, ün clavadi gl. Eu sun i davo la val sü, n'ha vis la sfessa tanter ils grippuns. Fögli d'serp, fanzögnas – la val rumura». So macht sich das erzählende Ich auf zu einem Ausflug ins Jenseits, wo es in einer rituellen Begegnung durch ein Orakel mit biblischen Anklängen die dringende Notwendigkeit seiner Dichtung erfährt.¹⁶

Den erwähnten Aufstiegs-Gedichten lassen sich verschiedene Bedeutungszusammenhänge entnehmen: Im Gedicht *Sün vias creschüdas aint*, dessen Titel zunächst noch *Lavur* gelautet hatte, sucht sich das dichterische Werk selbständig einen Weg zum Licht über dem Nebel, das verängstigte Ich versucht angestrengt zu folgen. Wer ist nun dieses «Ich», der Dichter oder der Leser, oder sind es beide? Würde es sich auf den Dichter beziehen, wäre das Gedicht eine literarisierte Form der Feststellung, dass sich das Werk immer wieder verselbständigt und den Autor an unbekannte Orte führt. Der Nebel auf der einsamen Bergwanderung könnte als ein weiteres Bild zur Darstellung der schwierigen und angstbesetzten Suche im Unbekannten gelesen werden. Im Gedicht *Pisser* wird ausdrücklich ein «anderes Gedicht» gefordert, die schönen Metaphern würden nichts taugen, doch die Anstrengungen des Aufstiegs hätten auch Auswirkungen auf das Herz des dichtenden Ich, welches am Weg «rote Streifen» – Herzblut? – hinterlasse. In *Muntada* lässt sich allenfalls mit Hilfe der «Dials» eine Verbindung zum mythologischen Musenberg herstellen, doch handelt es sich hier um keine liebliche, arkadische Tanzszenerie. Die grossgeschriebenen, männlichen Berggeister wirken eher einschüchternd als inspirierend, haben sie doch ihre Demarkationslinie unter den «gniffas spredschasas», den «herablassenden Felsgrinden», gezogen, welche den Berg wie eine schwer einnehmbare Festung wirken lassen:

Muntada (1984/2003:390)

Rivarana fin sü casü
 pro la lingia
 tratta dals Dials
 suot gniffas da grip
 5 spredschasas?

Auch in diesem Gedicht verweisen nur die Dials und die erneute Verwendung des Bilds des Aufstiegs auf eine poetologische In-



Andri Peer mit einer unbeschwerten Berggruppe, undatiertes Foto aus dem Nachlass ohne Ortsangabe.

terpretationsmöglichkeit:¹⁷ So kann sich das in V. 1 erwähnte Subjekt «wir» auf die Gruppe der romanischen Autoren beziehen, die sich mit den grossen Leistungen der zeitgenössischen europäischen Literatur konfrontiert sieht. Für diese Auslegung spricht jedenfalls das vieldeutige Nomen «gniffa», welches nebst der übertragenen Bedeutung «Felsvorsprung» auch im Syntagma «esser üna gniffa» mit der Bedeutung von «sehr begabt, ein Kerl sein» vorkommt (vgl. DRG, s.v. «gniffa»). In dieser Lesart stehen die «Kerle» somit für eingebildet-herablassende, arrivierte Autoren. Der unregelmässige Rhythmus des Gedichts könnte als Ausdruck der Verunsicherung der kleinen Abenteurergruppe gelesen werden, die Berggeister als die kanonbildenden Kritiker, welche die dichterische Mindestleistung festlegen, die einen Zugang zur «bedeutenden Literatur» ermöglicht. Auf Vokalebene lassen sich drei Kategorien ausmachen: die aufsteigende Gruppe ist von -a-Lauten umgeben, die «Gesetze» der Berggeister sind mit auffälligen -i-Vokalen gekennzeichnet, und die Arrivierten zeigen der unbedeutenden Alpinisten-Gruppe ihre Herablassung oder gar Verachtung in einer onomatopoetischen Nachahmung des -u-Lautes im Adjektiv «spredschusas». Die Aufstiegs-Metapher erinnert auch an bewegte Diskussionen um die Rolle des Dichters in den 1950er-Jahren: Duri Gaudenz verwendet den expliziten Vergleich zwischen dem alpinistischen Aufstieg und dem Prozess, der schliesslich zum Verständnis moderner Dichtung führt. Er bezeichnet den Künstler als Bergführer, der die Leserschaft den erhebenden Freuden des Kunstgenusses zuführen und nicht in erster Linie am Berg zeigen sollte, dass er viel gewandter sei als diese.

Rückblickend spricht Peer nicht von einem von vornherein festgelegten literarischen Programm, dem er nachgeschrieben, sondern von einem, das er erst schreibend entdeckt habe. Fernando Pessoa's Vergleich des gesuchten literarischen Ausdrucks mit dem neuesten Automodell, den Camartin in einem Interview vorschlägt, empfindet Peer als unpassend:

«[Camartin:] Gibt es für Sie diesen Wunsch nach vollkommenem Sich-Ausdrücken-Können auch?

[Peer:] Dieser Wunsch beseelt jeden Dichter, Pessoa äussert ein futuristisches Bild, doch scheint mir der Vergleich mit dem Auto schlecht, denn die Maschine hat einen programmierten Ablauf. Der Dichter muss aber sein Programm erst entdecken, freimachen, wirksam werden lassen, indem er schreibt. Vom Auto weiss man, wie viel Touren es leistet. Im Dichter ist jede Zeile eine andere Version seines Selbst, seines Weltverständnisses.»¹⁸

Die Romanistin Annetta Ganzoni hat sich intensiv mit dem Werk und dem Nachlass Andri Peers im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern beschäftigt. Im Oktober 2013 ist ihr Buch *Lichter blauer Erwartung. Das poetische Schreiben von Andri Peer im kulturellen Kontext* erschienen (vgl. Anm. 2).

Adresse der Autorin: Dr. Annetta Ganzoni, Schweizerisches Literaturarchiv, Nationalbibliothek Bern, Hallwylstr. 15, 3003 Bern

Endnoten

1 Andri Peer verbrachte seine Kindheit und Jugend im Unterengadin. Seine Eltern hatten einen kleinen Landwirtschaftsbetrieb, der Vater war Bahnangestellter und Forstarbeiter. Peer besuchte das Lehrerseminar in Chur und studierte Romanistik. Nach seiner Dissertation zur Terminologie des Bündner Bauernhauses war er von 1952 bis 1983 Gymnasiallehrer in Winterthur. Peer war ein bedeutender rätoromanischer Lyriker, Erzähler, Dramatiker, Essayist und Publizist. Zur Biografie vgl. www.hls-dhs-dss.ch sowie die Begleittexte der romanischen Gedichtedition Andri Peer (2003), *Poesias 1946–1985*, ed. Clà Riatsch, Chur, Desertina.

2 Detaillierte Nachweise und weiterführende Literatur finden sich in Annetta Ganzoni (2013), *Lichter blauer Erwartung. Das poetische Schreiben von Andri Peer im kulturellen Kontext*, Chur, Verlag Bündner Monatsblatt, Reihe

cultura alpina des Institut für Kulturforschung Graubünden (ikg) sowie in der *Online-Bibliografie Andri Peer*, in www.nb.admin.ch/sla.

3 T.S. Eliot, *Notes towards the definition of culture*, in Id., *Christianity and culture*, nun San Diego u. a., renewed ed. Harvest Book, 1948/1976:79–186.

4 Vgl. Andri Peer (1957), *La poesia nouva e'1 rumantsch*, in *Fögl Ladin*, nun in Andri Peer (2011), *Essais, correspondenza e critica 1947–1994*, edd. Dumenic Andry, Renzo Caduff, Annetta Ganzoni und Clà Riatsch, *Romanica Raetica* 19, Chur, Societad Retorumantscha, S. 134ff.

5 Vgl. die Aufnahme in *Andri Peer e ses temp en documents audiovisuels istorics (2008)*. CD e DVD cun intervistas, recitaziuns da poesias, gjeus radiofonics e critica

litterara (1947–1982) or dals archivs da Radio e Televisiun Rumantscha, ed. Annetta Ganzoni, Bern, Schweizerische Nationalbibliothek sowie die Transkription in Peer 2011: 60ff.

6 Vgl. dazu den Variantenapparat in Peer 2003:575.

7 Brief von Peer an Traugott Vogel vom 1.5.1957.

8 Vgl. das *Dossier génétique* zum Gedicht in Peers Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv (SLA), A-1-f/8.

9 Clà Riatsch (2010), *Stimmen des Windes. Zum Engadin-Mythos bei Andri Peer*, in *Romanica Raetica* 18, Chur, Societad Retorumantscha, S. 69ff.

10 Zu einer Darstellung des Symbolwerts der Arve in der sprachpolitischen Auseinandersetzung vgl. Renata Coray (2008), *Von der Mumma Romontscha zum Retortenbaby Rumantsch Grischun. Rätoromanische Sprachmythen*, Chur, Bündner Monatsblatt, Reihe *cultura alpina* des ikg. Zur Arve als Kultbaum vgl. Christian Caminada (2006), *Graubünden. Die verzauberten Täler. Die urgeschichtlichen Kulte und Bräuche im alten Rätien*, Chur, Desertina (1961).

11 Andri Peer (1968), *Jagdmorgen*, in *Erzählungen*, Zürich, Verlag Gute Schriften, S. 79–80.

12 Romanisch-deutsche Fassung mit Übersetzung von Herbert Meier in Andri Peer (1980), *Refügi*, Zürich, Wado, Schweizer Autoren, S. 28–29. Andri Peer (1975), *L'Alba*, Lugano, Pantarei, S. 35, mit italienischer Übersetzung von Giorgio Orelli. Andri Peer (1977), *Furnatsch. Ot poesias / Huit Poésies*, Lausanne, Libertas, S. 7, mit französischer Übersetzung von Yvette Z'Graggen.

13 Andri Peer, *Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur*, in *Terra Grischuna* 1968, nun in Peer 2011, S. 159ff.

14 Zitiert gemäss Peer 1984/2003, S. 389, die Übersetzung von Herbert Meier gemäss Andri Peer (1988), *Poesias / Gedichte*, ed. Iso Camartin, Disentis, Desertina, S. 127.

15 Peider Linsel (1929), *Il vegl chalamêr. Poesias*, nun in Id. (1966), *Ouvras I. Poesias originalas e versiuns poeticas*, ed. Andri Peer, Samedan, Uniun dals Grischs und Lia Rumantscha. Übers.: «Vorausgehend und aufwärts muss der Dichter den Weg bahnen, immer höheren Gipfeln zu, um seinem Volk immer weitere Horizonte des Schönen und Guten zu öffnen.»

16 Andri Peer (1985), *Palantada da l'oter muond*, in *Annalas da la Societad Retorumantscha*, S. 390–391. Übers.: «Eine Wiese, ein Gaden. Ich bin dem Tal entlang aufgestiegen, habe den Spalt in den hohen Felsen gesehen. Farnkraut, Feuerlilien – das Tal rauscht.»

17 Übers.: «*Aufstieg*. Werden wir bis nach oben kommen, zu der von den Dials gezogenen Linie unter den herablassenden Felsgrinden?»

18 Iso Camartin im Gespräch mit Andri Peer 1976/2011, S. 72.