

Zeitschrift: Romanica Raetica
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 11 (1993)

Artikel: Literatur und Kleinsprache : Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860 (Teil I)
Autor: Riatsch, Clà / Walther, Lucia
Kapitel: A.3: Die Lyrik zwischen Rhetorik und Authentizität
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-859064>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 26.03.2026

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

A.3. Die Lyrik zwischen Rhetorik und Authentizität (L. W.)

In seiner zur *ars poetica* gewordenen Marburger Rede *Probleme der Lyrik* von 1951 erklärte Gottfried BENN (benutzte Ausgabe: 1959: 328) mittelmässige Lyrik als 'schlechthin unerlaubt und unerträglich'. Mittelmässige Romane könnten immerhin noch «unterhalten, belehren, spannend sein, aber Lyrik muss entweder exorbitant sein oder gar nicht. Das gehört zu ihrem Wesen.»

Nicht nur die bündnerromanische Lyrik kann solch strengen ästhetischen Anforderungen, wie sie in BENNS Rede formuliert sind, nicht standhalten, und es muss gleich daran erinnert werden, dass die Frage nach dem dichterischen Rang nur eine der möglichen Fragestellungen innerhalb der Lyrikanalyse sein kann. Die Betrachtung dessen, was einem engen Lyrikbegriff gemäss 'gar nicht' sein dürfte, fördert andere Erkenntnisse zutage, worunter auf 'semantische' Kategorien im weitesten Sinne in diesem Kapitel eingegangen werden soll. Das Interesse richtet sich auf die Funktionalität der im Text verwendeten Zeichen. Dabei geht es um durchaus – wenn auch nicht 'exorbitante' – ästhetische Phänomene, um tradierte lyrische Muster, um sprachliche Besonderheiten lyrischer Texte, um 'Bauformen' von Gedichten. Auf eine Lyrikbetrachtung, bei der das Erkenntnisinteresse ein gesellschaftliches ist, kann in den vorliegenden *Studien* nur punktuell eingetreten werden¹. Dass es im Grenzbereich zwischen strukturellen und gesellschaftlichen Merkmalen (Kap. A.3.2.) zu wissen Überschneidungen kommt, wird nicht gänzlich zu vermeiden sein.

¹ Vgl. insb. Exkurskapitel Nr. 1 (Muttersprache), Nr. 5 (politische Lyrik bei Armon PLANTA), ausserdem – um zwei Beispiele zu nennen – die gesellschaftlich-religiös bedingte Überhöhung der Frau bis zur Marienhaftigkeit auf der einen Seite (sublimierte Erotik), die Verspottung der (leibhaftigen) Frau bis zur Lächerlichmachung körperlicher Gebrechen (z. B. CADIÉLI 1983: 132 f.) auf der andern Seite in der Lyrik des katholischen Geistlichen Gion CADIÉLI. Oder: die wahrscheinlich biographisch bedingte Kältechiffre in Alexander LOZZAS Lyrik (vgl. LOZZA 1980: 149 ff., dazu z. B. die in dieser Ausgabe abgedruckten Gedichte *Maletgs d'anviern*, *Neiv*, *La mort alva*).

3.1. Lyrik als Rhetorik

3.1.1. Topoi, Klischees, lyrische Muster als Ausdrucksmittel für Innigkeit – Lyrikbegriff und kommunikative Funktion

In BENNS Rede heisst es gleich zu Beginn: «die Öffentlichkeit lebt nämlich vielfach der Meinung: da ist eine Heidelandschaft oder ein Sonnenuntergang, und da steht ein junger Mann oder ein Fräulein, hat eine melancholische Stimmung, und nun entsteht ein Gedicht» (318). Es folgt der bekannte Satz: «Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht.» Doch geht es jetzt nicht in erster Linie darum, vielmehr geht es um die tatsächlich weitverbreitete Vorstellung, Gefühl sei sozusagen identisch mit Lyrik. Als Folge davon ist es denn leicht zu verstehen, warum die bevorzugten lyrischen Themen romatisch Bündens bis in die Gegenwart hinein dem Gefühl entspringen und beim Leser das Gefühl ansprechen wollen. «Im Herbst werden die Novembernebel in die Verse verwoben, im Frühling die Krokusse als Bringer des Lichts begrüsst», formuliert BENN (317). Wir fahren weiter: der Herbst gemahnt an die eigene Vergänglichkeit, der Frühling ans Liebeserwachen. Besungen werden das 'Lob des Herkommens', die Heimat und das Heimweh, 'Liebe und Liebesgram', die Mutter und die Muttersprache, die Natur, das religiöse Empfinden, der Abschied und der Tod. Ein Überblick in dieser Verknappung führt zwangsläufig zu Verfälschungen, intendiert ist jedoch – es soll ja differenzierter darauf eingegangen werden – eine Untersuchung der Mittel, die zur Äusserung von Innigkeit zum Einsatz gelangen. Ebenfalls verbreitet nämlich dürfte die Vorstellung sein, dass das Ausdrucksmittel der vom Individuum empfundenen Einzigartigkeit des Gefühls zu entsprechen habe bzw. entspricht. Inwieweit 'man' weiss, dass dem nicht so ist, ist schwer zu beurteilen. Dem 'normalen' Sprachträger mag vielfach ein vorgedrucktes 'Herzliches Beileid' auf einer schwarzumrandeten Karte 'einzigartig', d. h. 'persönlich' genug sein, sei es um seine Trauer, sei es um sein Mitgefühl auszudrücken, der Dichter aber wird sich um weniger abgegriffene Formen bemühen wollen. Zur Stützung dieser Annahme möge eine Stelle aus Rainer Maria RILKES *Briefen an einen jungen Dichter* dienen. Da heisst es im Brief vom 17. Februar 1903: «Dann versuchen

Sie, wie ein erster Mensch, zu sagen, was Sie sehen und erleben und lieben und verlieren. Schreiben Sie nicht Liebesgedichte; weichen Sie zuerst denjenigen Formen aus, die zu geläufig und gewöhnlich sind: sie sind die schwersten, denn es gehört eine grosse, ausgereifte Kraft dazu, Eigenes zu geben, wo sich gute und zum Teil glänzende Überlieferungen in Menge einstellen.» Gegen Gefühle als Inhalt von Gedichten wäre demnach noch nichts einzuwenden, wichtiger jedoch, als das Gefühl zu haben, ist es, sich darüber, wenn nicht 'wie ein erster Mensch', so doch in einer 'eigenen Sprache' zu äussern. Jeder Verliebte hält wahrscheinlich seine Liebe für einmalig, und so viele Dichter wollen 'das Schwerste', nämlich der Einmaligkeit auch sprachlich Ausdruck zu verleihen, offenbar doch versuchen. Wie machen sie es? Die Betrachtung 'des Schwersten' müsste auch die deutlichsten Resultate zutage fördern.

Der Engadiner Gian Fadri CADERAS (1830–1891) hat auch Erzählungen verfasst, sich dann aber vollständig der Lyrik zugewandt, was in der Literaturgeschichte von BEZZOLA (1979: 363) als Glück gewertet wird. Diese 'traurige, wehmütige Seele' ('orma trista, elegica') sei nicht geschaffen gewesen, um eine Erzählung, eine Handlung zusammenzufügen. «Sein Weg war der des lyrischen Verströmens seiner innigen Gefühle» («effusiun lirica da sieus sentimaints intims»). Da haben wir es (immer noch): den Melancholiker, den Sentimentalen als den Lyriker par excellence². 1883 hat CADERAS im Gedichtband *Fluors alpinas* das folgende Liebesgedicht publiziert (hier zit. nach *Chrest. VIII*: 270):

Eau sun cun te!

Cur mour' il di, cur tuot intuorn s'ins-chüra,
 Cur cling a not il sain del vegl clucher,
 Cur as dares' ün vel' sur la natüra,
 Cur terra pera cun il tschel favler,
 O in quell' ura, craja, craj'a me,
 M'impais sün te!

² Vgl. auch ebd., 362: «Caderas ais ün poet romantic, ün sentimentel, inspiro da la tristezza da l'utuon, da l'increschantüna, da la quaidezza da la natüra, da las stagiuns, dal temp chi passa, da las fluors, da las stailas.» («Caderas ist ein romantischer Dichter, ein Gefühlsmensch, inspiriert von der Traurigkeit des Herbstes, vom Heimweh, von der Naturstille, von den Jahreszeiten, vom Vergehen der Zeit, von den Blumen, von den Sternen.»)

M'impais sün te! ed inefabla brama
Resaint il cour e l'orma guadagner;
Ta chera vusch, ameda, od chi'm clama,
Tiers te podess podess tiers te svoler!
Mo il destin am lia mauns e pe
Dalöntschi da te!

«Eau sun cun te!» eau od am dir aunch'uossa,
Scha pür dalöntschi est tü, amih mieu cher;
Quel Dieu chi spira vita nella fossa,
Noss cours spartind volet pü ferm lier;
Scha led t'achalcha nun crider usche!
Eau sun cun te!

Tü est con me! que craj'mieu cour que sainta
Eir scha'l destin volet ans separer!
Tü est con me! tü est tiers me preschainta,
Eau vez tieu sguard e od tieu cher tschantscher . . .
Containt eau sun! Pü giavüscher nun se!
Eau viv in te!

27 November 1867

Ich bin bei dir

Wenn stirbt der Tag, wenn ringsum alles sich verdunkelt,
Wenn erklingt zur Nacht die Glocke des alten Kirchturms,
Wenn sich legt ein Schleier über die Natur,
Wenn die Erde scheint zu sprechen mit dem Himmel,
Oh, in der Stunde, glaube, glaube mir,
Denk ich an dich!

Denk ich an dich! und von unsäglichem Verlangen
Fühlen Herz und Seele sich ergriffen;
Deine liebe Stimme, Geliebte, hör ich mich rufen,
Zu dir könnte könnt ich zu dir fliegen!
Doch bindet mir das Schicksal Händ und Füße
Fern von dir!

«Ich bin bei dir!» hör ich jetzt noch mir sagen,
 Bist du auch fern, mein teurer Freund;
 Der Gott, der Leben haucht ins Grab,
 Unsere Herzen scheidend stärker binden wollt er sie;
 Wenn Leid dich bedrängt, dann weine nicht so sehr!
 Ich bin bei dir!

Du bist bei mir! das glaubt mein Herz, das fühlt es,
 Auch wenn das Schicksal wollte uns entzwein!
 Du bist bei mir! du bist in meiner Nähe,
 Ich sehe deinen Blick und hör dein lieblich Reden . . .
 Glückliche bin ich! Mehr wünsch ich nicht!
 Ich leb in dir!

Mit Händen zu greifen ist, was sich an 'Überlieferungen in Menge' einstellt. Schon nur an rhetorischer Überlieferung, insbesondere im Bereiche der Wortwiederholungsfiguren: Anapher, geminatio, reduplicatio, gradatio. Nach der Funktionalität befragt, ist es offensichtlich, dass der anaphorische Einsatz mit der insgesamt fünfmaligen, steigenden Umschreibung desselben Sachverhalts (dass es Nacht wird) auf den Topos der exquisiten Stunde hinzielt. Die Nennung dieser Stunde des Zusammenseins mit der Geliebten trotz körperlicher Abwesenheit wird seinerseits mittels Topoi vorbereitet: Sterben des Tages, Abendglocke, die Nacht als Schleier, die Berührung zwischen Himmel und Erde³. Dass diese Stunde 'zwischen Tag und Traum' angesiedelt ist, passt ebenfalls zu den geläufigen Vorstellungen. Die Wiederaufnahme (reduplicatio) am Anfang der zweiten Strophe dient dazu, die exquisite Stunde nun zu präzisieren und über das 'Unsägliche' doch etwas zu sagen, was allerdings tatsächlich nicht recht gelingen will und in der Häufigkeit der Wortwiederholungsfiguren recht gut zum Ausdruck kommt. Sie signalisieren ein Überborden der Affekte und verleihen der Äusserung einen hohen Grad an Emotionalität ('craja, craj'a me', 'Tiers te podess podess tiers te svoler!')⁴. In zwei weiteren Liebesgedichten

³ Wer denkt bei dieser Zeile nicht an EICHENDORFFS «Es war als hätt der Himmel / Die Erde still geküsst»?

⁴ Vgl. dazu auch LAUSBERG 1979: 80 ff. Sollte 'tieu cher tschantscher . . .' eine Aposiopesis darstellen, so wäre das eine weitere Figur des Affekts. Die drei Punkte in der bündnerromanischen Lyrik werden jedoch sehr häufig gebraucht. Ihre Funktion wäre zu untersuchen.

(*Chrest. VIII*: 264 f. und 265) bedient sich CADERAS derselben rhetorischen Mittel: fünfmalige Wiederholung (mit einer Variation) von 'O sajast mia!' ('Oh, sei die Meine!') im einen, anaphorisches 'Perchè' ('Warum') im andern Fall. Im ersten Gedicht erscheint die Geliebte als Licht in der Dunkelheit und Ungewissheit, als Gefährtin in der Verlassenheit, als Engel, als Abwenderin jeglichen Leids und Schmerzes. Der Geliebte seinerseits belohnt sie mit Lyra-Akkorden (!) von 'unsäglichem Klang', aber auch das kann sich nur in einer exquisiten Stunde abspielen («O cuorta, chera, del dalet ais l'ura»; «Oh, kurz, Geliebte, ist die Stunde des Glücks»). Das andere Gedicht folgt dem Muster «Warum ich dich liebe? fragst du, Geliebte! / Warum liebt die Rose den Sonnenstrahl!» usw. Wir kennen das: die zum Naturgesetz erhobene Liebe⁵. Auch die von CADERAS verwendete Metaphorik ist durchwegs dem volkstümlichen Allgemeingut entnommen: der verdorrte Rosenkranz des verlassenen Mädchens (*Chrest. VIII*: 262), die Liebe als kostbare Gemme, als schönste Blume im Garten des Lebens (ebd., 270) usw.

Mit diesen Feststellungen zur literarischen Überlieferung soll nicht die Echtheit der Gefühle angezweifelt werden, und sofern diese für das dichterische Werk überhaupt von Belang ist, so gibt es einen, von dessen persönlich erlittener tragischer Liebesgeschichte man mittlerweile weiss. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Gedichte wurden unter dem Titel *Fluors sechadas* (Verdorrte Blumen) im Nachlass von Peider LANSEL (1863–1943) gefunden⁶. Allein der Titel der Sammlung liesse aufgrund der Vertrautheit mit dem traditionellen Bildervorrat ein Ungefähr des Inhalts erraten, was – wovon noch die Rede sein wird – bei der modernen Lyrik keineswegs mehr selbstverständlich ist. Auch die Titel der einzelnen Gedichte lassen den Leser nicht gänzlich im dunkeln tappen: dem Titelgedicht *Fluors sechadas* folgt *Dasper il mar* (Am Meer), dann *Taschand eu at guardaiva . . .* (Schweigend blickte ich dich an . . .), *O vè cun mai ingio es pasch profuonda* (Oh, komm mit mir dorthin, wo tiefer Frieden herrscht), *In iuna tabla da tschiculatta ch'ella spargnaiva per l'inviern* (In einer Tafel Schokolade, die sie für den

⁵ Beispielsweise aus GOETHE'S *Mailed*, um ein bekanntes Beispiel zu nennen: «So liebt die Lerche / Gesang und Luft, / Und Morgenblumen / Den Himmelsduft.» In der romanischen Lyrik vgl. z. B. FAMOS 1960: 31.

⁶ Das Verlöbnis wurde gelöst, weil die Braut sich zu einem andern hingezogen fühlte. Kurz nach der Trennung ist die junge Frau gestorben. LANSEL soll dieses Erlebnis nie ganz verwunden haben. Vgl. BEZZOLA: 384 ff.

Winter aufhob – ist ein Liebesbriefchen versteckt, Anm. der Verf.), *Inrüclentscha* (Reue), *Utuon* (Herbst), *Brama* (Sehnsucht), *O tü nu tmair* . . . (Oh, fürchte nicht . . .), *Mea culpa*, *Naufragi* (Schiffbruch), *Eu quint be las uras serainas* (Ich zähle nur die heiteren Stunden) (Sämtl. Gedichte in: LANSEL 1966: 117–126). Zitiert sei das folgende Gedicht, weil es in der deutschen Literatur ein sehr ähnliches gibt, das ihm vergleichend gegenübergestellt werden kann:

Taschand eu at guardaiva . . .

Taschand eu at guardaiva,
sco pers in sömmis, plan,
il cudesch ch'eu legiaiva
m'eira croudà our d'man.

Sulets aint illa stanza,
ün bun inspiamaint
lur'am cusgliet: «O tschantscha,
quist es il dret mumaint!»

Chenüna dutsch'ögliada
chi'm det teis ögl serain,
cur ch'eu t'ha dumandada:
«O di'm, scha tü'm voust bain».

Schweigend blickte ich dich an . . .

Schweigend blickte ich dich an,
wie traumverloren, langsam,
war das Buch, in dem ich las,
mir aus der Hand geglitten.

(Zeitform: sic!)

Wir waren allein im Zimmer,
ein guter Einfall
mir riet: «Oh, sprich,
der Augenblick ist wie dazu gemacht!»

Welch süssen Blick
gab mir dein klares Auge,
da ich dich hab gefragt:
«Oh, sag mir, liebst du mich».

Und nun das Gedicht von Theodor STORM:

Dämmerstunde

Im Nebenzimmer sassen ich und du;
die Abendsonne fiel durch die Gardinen;
die fleissigen Hände fügten sich der Ruh,
vom roten Licht war deine Stirn beschienen.

Wir schwiegen beid'; ich wusste mir kein Wort,
das in der Stunde Zauber mochte taugen;
nur nebenan die Alten schwatzten fort –
du sahst mich an mit deinen Märchenaugen.

Im STORM-Gedicht ist mit wenig Sprache mehr an Kontext eingefangen (soziales Umfeld, bürgerliches Haus, Feierabend, Begegnung der jungen Leute mit dem Segen der Alten, d. h. innerhalb der geltenden Ordnung usw.), während LANSELS Optik fast nur auf das Paar gerichtet ist, die zentralen Topoi sind jedoch in beiden Gedichten zu finden: wiederum ist es die Evokation der exquisiten Stunde, bei STORM indem der Liebesort als 'das ganz andere' dargestellt wird (Nebenzimmer, Dämmerstunde, Trennung von der Arbeit, Zauber, Märchenaugen), an den man sich ausserdem von späterer Warte aus (wie es nicht mehr so ist?) erinnert, bei LANSEL etwas plumper: «Oh, sprich, / der Augenblick ist wie dazu gemacht!». Der andere Topos lautet: «Wir schwiegen beid'; ich wusste mir kein Wort, / (...)», demzufolge das Reden mit den Augen. Aus dem STORM-Gedicht ist zu schliessen, dass die jungen Leute verlobt sind, ansonsten sie sich nicht allein im Nebenzimmer aufhielten, während die Alten nebenan schwatzen. Eine solche Information ist dem LANSEL-Gedicht nicht zu entnehmen, im Gegenteil: offenbar wurde über die gegenseitige Zuneigung noch nicht gesprochen, weshalb der Mann den 'Zauber' durch seine Frage notwendigerweise stören muss. Das Allernotwendigste aber einmal gesagt, scheint als Antwort ein 'süßer Blick' zu genügen. Die beiden wichtigen Bestandteile 'schweigen' und 'blicken' werden immerhin in der Überschrift signalisiert.

Das Gedicht *O vè cun mai ingio es pasch profuonda* besteht aus sämtlichen Elementen von Liebesgrotte und *locus amoenus*: Abgeschiedenheit, Stille, von dunklem (= unwegsamem) Wald umgeben, Quelle, Bäume (Äste), Blumen (Kranz), und es stellen sich die Verknüpfungen

ein, die durch die Nennung dieser Requisiten üblicherweise evoziert werden. Im Herbst (*Utuon*) ist es mit der Liebe vorbei. Regen, Melancholie über allen Dingen, eisiger Wind mahnen an vergangene Zeit, die nie mehr wiederkehrt («temp chi passet e plü nu tuornarà»). War die Liebe nur ein Traum? In *Brama* wird expressis verbis auf ein literarisches Vorbild zurückgegriffen («T'algardast la poesia chi manzuna»; «Erinnerst du dich des Gedichtes von»), auf HEINES Gedicht mit der Nummer XXXIII aus dem *Lyrischen Intermezzo*, das Gedicht vom Fichtenbaum, der 'im Norden auf kahler Höh' 'von einer Palme' träumt⁷. «Eu sun sco'l pin» («Ich bin wie die Fichte»), heisst es eingangs der zweiten Strophe, die erste interpretierend, «m'insömg da tai, o lungamaing absainta» («träume von dir, die du so lange fern bist»). Dem Topos droht immer auch das Abgleiten ins Klischee:

Naufragi

Hoz üna barch'es id'a fuond i'l mar . . .
da quai tschantscha la glied davo la via;
ningün nu sa cha quell'es l'amur mia
cun tuot sas spranzas, chi stuvet sfuondrar.

Schiffbruch

Heut ist ein Schiff auf Meeresgrund gesunken . . .
davon sprechen die Leute auf der Strasse;
niemand weiss, dass es war meine Liebe,
die samt ihrer Hoffnung untergehen musste.

«Die Empfindungsfähigkeit des Herzens ist dem dichterischen Arbeiten nicht günstig», sagte BAUDELAIRE (zit. nach FRIEDRICH 1988: 37). Von LANSEL wurden – wie man sieht – im Rahmen einer kritischen Edition auch weniger 'günstige' Gedichte aus dem Nachlass publiziert.

LANSELS Liebeslyrik (*Fluors sechadas*) ist in den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts entstanden. Es hätte nun wenig Sinn, in einem chronologischen Abriss gleichartige Beispiele als weitere Belege anzuführen. Die Liebeslyrik besteht aus Elementen an traditionellem Bil-

⁷ Das Gedicht scheint in romanisch Bünden beliebt gewesen zu sein, vgl. z. B. die Übersetzung von Gian Fadri CADERAS (in: *Chrest. VIII*: 254); die Übersetzung von LANSEL (1966: 166); die Bearbeitung von Margarita UFFER (in: *ASR* 79, 1966: 88). Vgl. ferner dazu BEZZOLA 1979: 712, Anm. 131.

dungsgut, an überlieferten literarischen Mustern, betreffe es den Bildervorrat, betreffe es die Sprache emotiv aufladende rhetorische Figuren. Unter Umständen könnte der Liebeslyrik eine mimetische Funktion insofern zugestanden werden, als sie das rührend närrische Geplauder zwischen Verliebten (wahrscheinlich allerdings ungewollt) nachzuahmen scheint. Dazu ein Beispiel von Gian FONTANA (1971, II: 102):

A mia spusa

O matta, ti carina,
co ei il mund schi bials!

Curdad'ei la brentgina,
curdai ils umbrivals.
Tras praus ed ers camina
deletg en tons tschupials.

El cor ei la ventira
da nossa giuvn'amur.
Cun tei, cun tei vi ira
entochen tier gl'azur.

O matta, ti carina,
co ei il mund schi bials!

An meine Braut

Oh, Mädchen, du Liebe,
wie ist die Welt so schön!

Gefallen ist der Nebel,
gefallen sind die Vorhänge.
Durch Wiesen und Felder eilt
Wonne reichbetränzt.

Im Herzen wohnt das Glück
unserer jungen Liebe.
Mit dir, mit dir will ich gehen
bis hin zum Himmelsblau.

Oh, Mädchen, du Liebe,
wie ist die Welt so schön!

Figuren der Wortwiederholung erweisen sich auch in diesem Fall als geeignete Mittel der Affektdarstellung. Was einen zum Allgemeingut gewordenen Bildervorrat angeht, scheint er in der 'modernen' bündner-romanischen Lyrik, welche, wie sich vielleicht erweisen wird, auch einfach die zeitgenössische genannt werden müsste, weitere Verwendung zu finden. Bei Luisa FAMOS (1960: 27) heisst es:

NO duos
Vivain sulets
Tü in mai
Eu in tai
Il di ais cler
La not sainza sumbriva
Abratschats dal sulai
Abratschats da las stailas
No duos
Be sulets.

WIR beide
Leben allein
Du in mir
Ich in dir
Der Tag ist hell
Die Nacht ohne Schatten
Umarmt von der Sonne
Umarmt von den Sternen
Wir beide
Ganz allein.

Clo Duri BEZZOLA (1987: 54) dichtet:

Vers tai
Eu met meis man
sün teis vainter chod

Sün tia pel da valü
imprendan mias pivotellas
la scrittüra dad orbs

Mi'uraglia tenda
üna vel'in teis flà

Uoss'am retrar
in üna chasa da lindorna
e metter il dscherm
per dvantar
quel ch'eu sun.

Dir entgegen
Ich lege meine Hand
auf deinen warmen Bauch

Auf deiner Samthaut
lernen meine Fingerspitzen
die Blindenschrift

Mein Ohr spannt
ein Segel um deinen Atem

Jetzt mich zurückziehen
in ein Schneckenhaus
und den Keimling setzen
um zu werden
wer ich bin.

Die Variation von «Dû bist mîn, ich bin dîn», die (Liebesgrotten-) Abgeschiedenheit in mystischem Einklang mit Natur und Kosmos, das Sehenlernen durch (blinde = vertrauensvolle) Hingabe an den geliebten Menschen, Selbstaufgabe (Tod) und Selbstwerdung (Geburt) im Liebesakt sind – von der Sexualmetaphorik bei BEZZOLA gar nicht zu reden – die augenfälligsten 'loci communes' der beiden Gedichte. Die 'moderne' Lyrik soll jedoch gesondert untersucht werden, und zwar von einem andern Ansatz her und unter der Annahme, dass der Versuch zu 'authentischem' Reden darin unternommen wird und sie sich gerade dadurch, trotz zum Teil gleicher Mittel, von der 'vormodernen' Lyrik abheben könnte.

Die aus der Liebeslyrik gewonnenen Resultate mögen nun anhand einer zweiten sehr privaten, innigen Thematik überprüft werden, anhand des religiösen Gedichts, das nicht selten ein Gebet, eine Zwiespra-

che mit Gott ist. Es kann wiederum exemplarisch vorgegangen werden, dazu mögen einmal die Gedichte dienen, die in der Werkausgabe von Gian FONTANA (1971, II: 8–30) unter der Überschrift ‘La poesia religiosa’ versammelt sind. Das erste ist mit *Trost (Cunfiert)* betitelt, welcher darin besteht, dass man, «bin ich weit, weit über den Welten» («lunsch, lunsch sur ils munds»), daran denken soll, dass «wieder nach Hause / ich zum Vater zurückgekehrt» («a casa sun puspei / jeu tiel Bab turnaus»). Bemerkenswert sind: *geminatio* (Rhetorik) und die Auffassung vom Tod als Heimkehr (Bildervorrat). Das nächste Gedicht lautet *Tgeua notg* (Stille Nacht). Inhalt der ersten Strophe: bald geht wieder ein Jahr zu Ende; Inhalt der zweiten Strophe: wie die Jahre, so vergeht auch unser Leben. Worum es im dritten Gedicht geht, steht im Titel: *Nus essan puorla* (Wir sind Staub). Das vierte setzt ein mit: «Ei varga tut, er ti ed jeu varghein» («Alles vergeht, auch du und ich vergehen»), das fünfte baut auf der Gleichsetzung der Seele mit einer Landschaft, und das sechste und siebte brächten nichts Neues zum Vorschein. Auch bei FONTANA gleicht die Seele dem Wasser (ebd., 22; ein Motiv, das noch bei weiteren bündnerromanischen Poeten Nachahmung gefunden hat), auch er bedient sich der Meereseuthapher, um Gottes Tiefe zu lobpreisen (21), und wo er mittels typografischer Anordnung Besonderes leisten will (Imitation der Sternzacken?), macht er es mit Mitteln der Wortwiederholung (20):

Sur la notg

Sur la notg ch’ha umbrivals da stgiras teilas
contan tias steilas
tes chorals

Tias steilas
contan tes chorals
sur la notg ch’ha umbrivals da stgiras teilas.

Über der Nacht

Über der Nacht, die Vorhänge hat aus dunklen Tüchern,
singen deine Sterne
deine Choräle

Deine Sterne
singen deine Choräle
über der Nacht, die Vorhänge hat aus dunklen Tüchern.

Öffnet man probeweise die Werkausgabe des katholischen Geistlichen Gion CADIELI (1983) unter 'Poesia religiosa' (ebd., 97–118), ergeht es einem nicht viel anders. Wichtig ist die Marienlyrik, von deren Konventionalität man sich rasch überzeugen kann. Wichtig ist ferner das erzieherische Element, welches im Gedicht *Ti has in'olma* (Du hast eine Seele), eine Feststellung, die über vier Strophen hinweg litaneimässig repetiert wird, zum Ausdruck kommt.

Ti has in'olma
Ti has in'olma
Ch'ei dal sogn Bab scaffida;
Ti has in'olma,
Quei sempermai emblida.

(...)

(...)

Ti has in'olma,
Buc mett'en prighel ella;
Ti has in'olma
Ed has mo quella – quella!

Du hast eine Seele
Du hast eine Seele,
Vom heiligen Vater erschaffen;
Du hast eine Seele,
Denk daran ewiglich.

(...)

(...)

Du hast eine Seele,
Bring sie nicht in Gefahr;
Du hast eine Seele,
Und hast nur diese eine – eine!

Den Abschluss des Einhämmerns bildet wie ein Schluss-Paukenschlag die rhetorische Figur der *geminatio*, wodurch der Dringlichkeit des Anliegens Nachdruck verschafft werden soll: 'nur diese eine – eine', und es folgt lediglich noch das Ausrufezeichen. Im Gedicht, das den 'Weissen Sonntag' (*Dumengia alva*) zum Inhalt hat, geht es um die kindliche Unschuld und die Verderbtheit der Erwachsenen, und dass alles Irdische eitel sei, erfährt der Leser im folgenden Vierzeiler:

Distacca l'egliada

Distacca l'egliada da rosas mundanas
E mira sin rosas pli finas:
Las rosas terrestras han spinas, ein vanas,
Eternas las rosas divinas.

Löse den Blick

Löse den Blick von den Rosen der Welt
und schaue auf feinere Rosen:
Die irdischen Rosen mit Dornen vergehn,
Während ewig die Rosen im Himmel bestehn.

Gewiss gibt es vereinzelte Texte, in denen der Leser von einer Unmittelbarkeit der lyrischen Rede berührt wird, im allgemeinen aber ist das religiöse Gedicht fast mehr noch als das Liebesgedicht in bereitgestellten Redensarten befangen. Ein Aufbrechen von Konvention prägt die Lyrik – nicht nur die religiöse – von Luisa FAMOS. Ferner ist bei Aita STRICKER eine 'Authentizität' der Rede spürbar, und das, obwohl sie sich an überlieferte Formen und Muster hält, gar klammert.⁸ Andere

⁸ Beispielsweise verwendet sie für Gedichte mit religiöser Thematik die Chevy-Chase-Strophe (vierzeilige jambische Strophen, alternierend vier- und dreihebig, zurückgehend auf eine berühmte englische Jagdballade, in Deutschland als Balladenstrophe verwendet, z. B. von HEINE im *Sklavenschiff*, von FONTANE in *Archibald Douglas* usw.), als ob es darum ginge, einem Unfassbaren Fassung zu verleihen oder – wie Hermann HILTBRUNNER es durch Verharren bei 'konventionellem Vers und konventioneller Strophe' getan hat (vgl. WEBER 1981: 66 f.) – «für die 'ewige Stimme' ein gültiges Gehäuse zu bauen». HILTBRUNNER überschrieb sein 1958 veröffentlichtes Tagebuch mit *Alles Gelingen ist Gnade*, und diese Haltung ist auch in Aita STRICKERS Lyrik präsent. Die Hinwendung zur strengen, tradierten Form – ein Versuch, dem äusseren Chaos eine innere Ordnung entgegenzusetzen – ist für eine Reihe von Lyrikern nach 1945 charakteristisch (vgl. dazu WEISSENBERGER 1981).

hingegen können sich trotz 'neuer Form' zu keinerlei 'neuen Aussagen' durchringen. In den *Annalas* 68 (1954: 209) ist von Aita STRICKER das nachstehende religiöse Gedicht abgedruckt:

In memoria

Bap – il Segner t'ha clamà
id es apaina saira.
Teis di da stainta curunà
s'inclina a sa paja.

Il champ es stat crappus e dür,
strasoras han plü d'üna jada
terrà il früt bramà madür
pel bain da ta chasada.

Cuntuot adüna ha teis man
darcheu tgnü ferm il greiv fargun
arand chafuol crodet il gran
aint il ravuogl da terrain bun.

Cavia pür, i'l oter muond
our da quel dscherm s'revelerà
per tai salüd i'l sön profuond:
früt dad eternità.

Zum Andenken

Vater – der Herr hat dich gerufen,
es ist noch kaum Abend.
Dein Tag gekrönt von Mühsal
neigt sich entgegen seinem Lohn.

Der Acker ist steinig gewesen und hart,
mehr als einmal hat der Sturm
umgelegt die Frucht, deren Reife du ersehnt
zum Wohl der Deinen.

Gleichwohl hat immer wieder deine Hand
den schweren Pflug gehalten,
in tiefe Furchen fiel das Korn,
in guten Grundes Schoss.

Dort drüben erst, in jener Welt,
wird sich aus diesem Keimling offenbaren
das Heil für dich im tiefen Schlaf:
Frucht der Ewigkeit.

Das Gedicht überbietet geradezu vor Anspielungen auf vertrautes Bildergut, und trotzdem merkt man sofort, dass mehr dahintersteckt als ein Herunterleiern. Die Leistung liegt zweifelsohne im polyvalenten Einsatz der Mittel, im Oszillieren zwischen verschiedenen Bedeutungsebenen. Macht die Anrede 'Vater' zuerst stutzig und hält man, indem sogleich 'der Herr' folgt, jeglichen Zweifel für beseitigt, so bekommt der Vater bald doch gottähnliche Züge. Sein Lebenswerk wird zum heiligen Werk erhoben, indem er sowohl in seiner Arbeit wie in seinem Verhalten recht und gottgefällig gehandelt hat.

Nahezu sämtliche Redensarten und Anspielungen in diesem Gedicht können buchstäblich aufgefasst werden und ergeben für sich einen Sinn: er betrifft die handfeste Tätigkeit eines Bauern und Familienvaters. Der übertragene Sinn betrifft das rechte Leben und macht aus dem Vater ein Exemplum der Ordnung. In dieser durch bewusstes Einsetzen von Redensarten zustande gekommenen Verknüpfung zwischen mehreren Sinnebenen, die von der ersten zur dritten Strophe zunehmen, in der letzten Strophe nur noch auf eine Dimension reduziert sind, wird etwas von dem spürbar, was ein 'gemachtes' von einem 'entstandenen' Gedicht unterscheidet, wird auch etwas von der Wirkung spürbar, die durch Ästhetisierung zustande kommt.

Es muss nun einmal darauf hingewiesen werden, dass die hier vorgestellte Auswahl an Gedichten nicht auf das zu Suchende hin getroffen wurde. Die Auswahl hat repräsentativen Charakter und die Beispiele könnten beliebig vermehrt werden. Insofern drängt sich die Frage auf, ob ein Reden über das Innigste, über Liebe zu einem Menschen oder Liebe zu Gott, nicht vielleicht allzuschwer ist und deshalb allzu befangen macht. Eine Sichtung des verbleibenden lyrischen Korpus ergibt allerdings eine überaus grosse Traditionsverhaftetheit auch in andern Themenbereichen. Jahreszeitengedichte mit fallenden Blättern, welche Vergänglichkeit bedeuten, mit Regentropfen, welche an Tränen erinnern, mit behütenden Schneedecken oder den Menschen der Härte des Lebens preisgebender Kälte, mit Knospen, mit reifem Korn gibt es un-

zählige. So viele, dass es darüber zur Verulkung in den eigenen Reihen kommen kann (BONORAND 1982: 84):

Stret utuon⁹

Spassidas sun las fluors dals üerts,
il vent pü fraid s-charplin'ils bös-chs,
süls rams nu's vezza pü ün früt
las randulinas sun giò'l süd.

E scha tü guardast bain intuorn
schi sest cha'd es uoss'stret utuon.

Spätherbst

Verwelkt sind die Blumen im Garten,
ein kühler Wind zerzaust die Bäume,
auf den Ästen sieht man keine Frucht mehr,
die Schwalben sind unten im Süden.

Und wenn du dich gut umschaust,
dann weisst du, dass es Spätherbst ist.

Der Natur entstammen viele Metaphern, Blätter im Wind oder dahinziehende Wolken sind wie das Schicksal des ziellos getriebenen Menschen. Häufig scheint in der von Frauen verfassten Lyrik die Pflanzenmetaphorik zu sein, um über Verbundenheit (Verwurzelung) und Fürsorge (Nahrungsspende) etwas auszusagen, weshalb Frauen mehr von Bäumen und Sträuchern, Männer hingegen, mit ganz anderem beschäftigt, von Blumen reden. Die zerrinnende Zeit wird mit Hilfe der Flussmetapher thematisiert, reichlich Belege sind vorhanden für den Vergleich der Nacht mit einem Schleier oder Mantel, der sich über die Natur legt, alles Verfahren also, die der Literatur, nicht dem Leben abgeschaut sind. Als schlagendstes Beispiel könnte die Meeres- und Schifffahrtsmetaphorik herangezogen werden, die in Graubünden kaum seltener als anderswo Verwendung finden dürfte. Gewiss haben manche Zuckerbäcker das Meer gesehen, wenn sie aber als Dichter vom Meer reden, reden sie nicht unbedingt von diesem Meer, und wenn der Priester Flurin CAMATHIAS (1971: 180 f.) eine Meerfahrt besingt (*Notg stel-*

⁹ Eine häufig vorkommende Gedichtüberschrift in der engadinischen Lyrik.

lida silla mar; Sternnacht über dem Meer), geht es nicht um die Meerfahrt, auch wenn er sie erlebt haben sollte, sondern um das Lob des Schöpfers («cheu denter tschiel e mar ins auda / co gl'univers il Segner lauda . . .»; «hier zwischen Himmel und Meer vernimmt man / wie das Weltall den Herrn lobpreist . . .»)

Auch Florentina CAMARTIN, in deren Gedicht *Sper la mar* (Am Meer; in: *Litteratura* 9, 1986: 169) ein Ich das Kommen und Gehen der Wellen betrachtet und den Bezug zum Zählen der Stunden herstellt, ist es um Lobpreisung des Herrn zu tun: «las uras mo Ti dumbras» («die Stunden zählst nur Du»). Für SINGER (in: *Chrest. VIII*: 194) ist Kindheit ein erster Navigationsversuch:

Sün tia barcha fùgitiva
Cumanzet eau naviger,
Cun fidaunz'e pêsch naïva
Sün las uondas dal grand mêr.

Auf deinem flüchtigen Schiff
Begann ich die Fahrt,
Mit Zuversicht und kindlichem Frieden
Auf den Wellen des weiten Meers.

Kommen wir schliesslich noch einmal auf die Schiffbruchsmetapher zurück. Giovannina BRUNOLD-Clagluna (in: *Litteratura* 7/1, 1984: 18) sieht unsere Zeit (*Nos temp*) wie folgt:

Immez ün mar
furius fa nossa
barcha naufragi.

Inmitten eines Meeres
das wütet erleidet unsere
Barke Schiffbruch.

Nachzutragen wären noch einige Resultate zur Rhetorik im eigentlichen Sinne, zur Handhabung rhetorischer Figuren im Gedicht. Am häufigsten gelangen jene zum Einsatz, die der Rede Emotionalität verleihen und die suggestive Wirkung verstärken, darunter sind – wie es

exemplarisch bereits zum Ausdruck gekommen ist – an erster Stelle die Wortwiederholungsfiguren anzutreffen, bei denen ferner eine mimetische Funktion eine Rolle spielt (z. B. «Vid miu barcun ei petg'e petga»; FONTANA 1971, II: 106; Nachahmung der an den Fensterladen hämmernenden Regentropfen). Die Doppelung erfolgt jedoch oftmals auch aus metrischem Zwang heraus, wobei das taktmässig Gesagte und zu Sagen- de bekanntlich ebenfalls die affektive Wirkung zu steigern vermag, dieser an sich erwünschte Effekt ergäbe sich dann fast automatisch¹⁰. Verhältnismässig häufig ist die Aposiopesis, das Abbrechen der Rede, weil der Partner das Fehlende zu ergänzen vermag, oder das Abbrechen der Rede vor lauter Gefühlsüberschwang. Und damit hätte es sich schon fast, wenn man einer zugegebenermassen nicht ausschliesslich auf Schulrhetorik ausgerichteten Analyse des äusserst umfangreichen Korpus glauben darf. Die ebenfalls affektiv aufgeladene synonyme Doppelformel ('anvelgi'e hass', 'trost e cunfiert' usw.) ist in der Literatur nach 1860 selten geworden, vielleicht weil eines der Glieder deutsch (bzw. deutscher Herkunft) zu sein pflegt, ein Einfluss, den man zu vermeiden bemüht ist. Das Oxymoron scheint eine beliebte Figur der 'modernen' Lyrik zu sein, ist aber in den traditionellen Gedichten des 19. und 20. Jahrhunderts selten. Figura etymologica und Paronomasie sind wohl als vereinzelt vorkommende, 'gelehrte' Stilmittel zu werten. Ein Beispiel für ersteres findet sich kaum zufälligerweise beim Grammatiker und Sprachpfleger Zaccaria PALLIOPPI (in: *Chrest.* VIII: 229): «Tü lej serain e glisch, sumgiaunt al **spievel**, / Chi **spievl**ast püramaing il blov del tschêl» («Du klarer, glatter See, du gleichst dem **Spiegel**, / Und **spiegelst** rein des Himmels Blau»). Eine wichtige Aufgabe der Paronomasie ist die Erzielung eines komischen Effekts, so dürfte sie auch im romanisch Bünden am ehesten in humoristischer Lyrik zu finden sein: Gion Not SPEGNAS (Pseudonym für Otto SPINAS; 1951: 50) dichtet von einem «tgi stav'en sarvetsch tar en **barba**, / agl cal el fascheva la **barba**» («der in Diensten stand bei einem **Onkel**, / und dem rasierte er den **Bart**»). Doch ist auch die Klangfunktion bei dieser Figur von Bedeutung; bei SPEGNAS gibt sie zusätzlich den Endreim ab, bei FONTANA (1971, II: 72) lesen wir den Vers: «La **veglia** baselgia **vèglia** sil biet» («Die **alte** Kirche **wacht** auf dem Hügel»). Mittels des Parallelismus wird gelegentlich eine

¹⁰ Zu Problemen des Reimzwangs und des metrischen Zwangs bei der Übersetzung von Versen vgl. auch B.2.4.2.

Gleichartigkeit (Gleichrangigkeit) suggeriert, bei FONTANA (1971, II: 151) zwischen Mädchen und Veilchen, bei CAFLISCH (1961: 77) zwischen goldenem und hölzernem Joch und einem potentiellen Träger, der so oder so ein Ochse ist. Reizend in seiner Einfachheit der angewandten rhetorischen Mittel ist das folgende (Liebes-)Gedicht des als 'Sprachfeiler' bekannten Jon GUIDON (1980: 28).

Cumgià

Trais neglas vi d'ün negler,
trais neglas frais-chas i bellas,
e sur las neglas ün pêr
grazchusas massellas.

Cun ir eu hoz in daman
partind dasper ellas via,
adieu, salüda meis man,
id ell'am surria.
Duos neglas vi d'ün negler,
duos neglas frais-chas i bellas,
duos larmas bognan ün pêr
grazchusas massellas.

Abschied

Drei Nelken an einem Nelkenstock,
drei Nelken frisch und schön,
und über den Nelken ein Paar
anmutiger Wangen.
Als ich ging heute morgen
bei der Abreise daran vorbei,
Adieu, winkt meine Hand,
und sie lächelt mir zu.
Zwei Nelken an einem Nelkenstock,
zwei Nelken frisch und schön,
zwei Tränen benetzen ein Paar
anmutiger Wangen.

Es geht um ein Paar, und manches ist denn auch paarweise im Text angeordnet, d. h. in der ersten und dritten Strophe. Dazwischen, man weiss nicht genau wo, im Bereiche jedenfalls, wo – sprachlich nachvollzogen in der zweiten Strophe – Ordnung und ‘geregelte Verhältnisse’ fehlen, kommt eine Nelke abhanden, und die verlorene Blume – so könnte angenommen werden (Steigerung der Wiederholung in der dritten Strophe; Entsprechung zwei Menschen / zwei Nelken?) – macht aus den Liebenden erst das engverbundene Paar, das den Abschied aushält und übersteht.

Damit wären wir wiederum bei den Wortwiederholungsfiguren angelangt, deren Bedeutung im oben zitierten Text allerdings über eine bloss emotive hinausreicht. GUIDONS Gedicht ist ‘gemacht’, das sieht man sofort, dennoch spricht auch er keineswegs ‘wie ein erster Mensch’. Wenn sich also die bündnerromanische Lyrik über weite Strecken durch den Mangel an einer ‘eigenen Sprache’ auszeichnet, müssen ein paar Überlegungen über mögliche Ursachen angestellt werden. Die Erklärung dürfte beim Lyrikbegriff zu suchen sein. Der hier als für diese Kleinsprache repräsentativ vorgestellten Lyrik liegt ein Lyrikbegriff zugrunde, wie er von Gottfried BENN – um nochmals auf die eingangs genannte Rede zurückzukommen – entschieden abgelehnt wird. «Wenn Sie vom Gereimten das Stimmungsmässige abziehen, was dann übrigbleibt, wenn dann noch etwas übrigbleibt, das ist dann vielleicht ein Gedicht» (1959: 318). Dass man hingegen das Stimmungsmässige für das Gedicht hält, nennt BENN einen Vorgang mit einem ‘kollektiven Hintergrund’ (ebd.). Er geht bei seinen Erörterungen aus von in Zeitschriften, vornehmlich Wochenendbeilagen, abgedruckten Gedichten und meint dazu, man müsse «annehmen, dass zu jeder Zeit eine ganze Reihe von Menschen in unserem Vaterland dasitzen und Gedichte machen, die sie an Zeitungen schicken, und die Zeitungen scheinen überzeugt zu sein, dass das Lesepublikum diese Gedichte wünscht, sonst würden die Blätter den Raum anders verwenden» (317).

Der Lyrikbegriff der Kleinsprache ist identisch mit dem Lyrikbegriff einer breiten Öffentlichkeit überhaupt, identisch mit dem Lyrikbegriff ‘einer ganzen Reihe von Menschen’, die ‘Gedichte machen’, mit dem Lyrikbegriff des Lesepublikums, vielleicht sogar mit dem Lyrikbegriff mancher Verleger, welche den Geschmack der Leser kennen. Der Lyriker BENN gehört einer Elite an, und mit einer Elite ist kein allzu-grosser Anteil der Lyrikproduktion – gemeint ist nicht nur die bündner-

romanische – zu bestreiten. Ein wichtiger Punkt ist angesprochen mit der Veranlassung, Gedichte, auch wenn sie strengen ästhetischen Massstäben nicht genügen, zu drucken. Die Veranlassung besteht darin, ‘dass das Lesepublikum diese Gedichte wünscht’, ein kommunikativer Aspekt ist also ausschlaggebend, ein Aspekt, dessen Bedeutung bei einer Kleinsprache an Dringlichkeit nur zunimmt. Zum Stimmungsmässigen, das für Lyrik gehalten wird, gehört die Form der Darbietung als konstitutives Element. Es soll nicht nur von einer ‘Heidelandschaft’ oder einem ‘Sonnenuntergang’ gesprochen werden, sondern – so will es der Lyrikbegriff – es soll in einer ganz bestimmten, gewohnten Weise geschehen. Dass bündnerromanische Lyriker sich der Mittel bedienen, die man unter andern Umständen als abgegriffen bezeichnen möchte, muss damit zu tun haben, dass sich das mit ihren Vorstellungen, wie lyrische Rede zu sein habe, deckt. Damit ist zum Teil auch eine von der normalen Wortfolge abweichende ‘poetische Syntax’ (vgl. unten, Kap. 3.3.3.) zu erklären. Es geht ihnen wohl gar nicht so sehr um eine ‘eigene Sprache’, sondern vielmehr um die Handhabung der ‘lyrischen Sprache’, so wenig es ihnen vielleicht um ‘Innigkeit’ (nach BEZZOLA ‘sentimaints intims’), sondern um ‘lyrische Themen’ geht. Eine Lyrik in diesem Sinne, als Kenntnis und Anwendung von Tradition, könnte sich vom kommunikationswissenschaftlichen Aspekt aus eventuell als interessant erweisen. Spielt dabei nicht die Fähigkeit, ganz bestimmte sprachliche Muster situationsgerecht einzusetzen, eine massgebende Rolle?

3.1.2. Der Umgang mit traditionellen Formen – das Sonett

Das Sonett ist die bekannteste und verbreitetste benannte Gedichtform. Äusserlich besteht es aus 14 – in seiner ‘klassischen’ Form – elfsilbigen Zeilen bzw. jambischen Fünffüsslern, welche in zwei Quartette (Aufgesang) und zwei Terzette (Abgesang) unterteilt sind. Streng genommen müsste das Reimschema abba abba cdc dcd eingehalten werden. In den Terzetten waren aber schon bald einmal andere Reimfolgen, sogar die Benützung eines dritten Reims erlaubt (z. B. cde cde usw.). Zurückhaltender verfuhr man mit den beiden Quartetten; noch August

Graf VON PLATEN hat nie gegen das Schema abba abba verstossen¹¹. Mittlerweile werden auch Kreuzreime verwendet, Sonette mit bis zu sieben Reimpaaren sind kein Greuel mehr, sogar die Zeilenlänge und das Metrum können variieren. Rainer Maria RILKE hat sich bekanntlich in seinen *Sonetten an Orpheus* allerhand Freiheiten herausgenommen, wobei dieser Feststellung fast einmütig die Ergänzung zu folgen pflegt, darin zeige sich seine Meisterschaft. Warum beim einen Fehler bzw. Verletzung heisst, worin sich beim andern gerade höchstes Können kundtut, diese Frage wird uns noch beschäftigen, vorerst aber noch einige Vervollständigungen zum Sonett, wie es sein sollte. Davon muss ausgegangen werden, um Abweichungen erkennen zu können.

Bei der Konsultation verschiedener, jedermann zugänglicher Nachschlagewerke und Literaturlexika werden allgemein die Künstlichkeit und die Formstrenge des Sonetts hervorgehoben, wobei – und das ist wichtig – der hochartifizielle Gedichttypus auch eine ganz klare Gedankenführung erfordert. «Das Sonett verlangt eine besonders klare Aufteilung des Inhalts. (Die richtige Reimfolge allein macht keineswegs schon ein Sonett.)» So heisst es in einer verbreiteten deutschen *Reim- und Verslehre* (STUMMER o. J.: 121). «Ein klarer Bauwille weist jedem Teil seine Funktion für das Ganze zu: die Quartette dienen der Exposition in der Aufzählung von Gleichartigem oder Darstellung der Gegensätze, die in den Terzetten zu reinem Ebenmass vereinigt, konzentriert und zum mächtig entscheidenden Schlusssausklang geführt werden» (V. WILPERT 1969: 716). Darin besteht die eigentliche Schwierigkeit: in der Entsprechung zwischen äusserer Form und innerer Strukturierung¹². Das Empfinden (mitgemeint ist das 'Stimmungsmässige' des vorigen Kapitels) sollte «durch die Formprägung zum entscheidenden Gedanken geläutert» werden (V. WILPERT, ebd.). Durch die Formstrenge muss der

¹¹ Die Reimfolge abba baab war bereits ein Verstoss, denn als charakteristisch für den Sonettreim gilt das Umarmende. Anders ist es beim englischen Sonett, das aus drei Quartetten und einem Reimpaarvers (bei SHAKESPEARE z. B. abab cdcd efef gg) besteht. Im einzelnen vgl. MÖNCH 1955.

¹² Syntaktisch drückt sich das so aus, dass am Ende eines Quartetts auch das Satzende sein sollte. Die Terzette bestehen aus nur einem oder aus zwei gleich langen Sätzen.

Dichter 'seine Gefühle, sein Empfinden (...) objektivieren' (Erwin ARNDT, zit. nach STUMMER o. J.: 126)¹³.

Dass nun die Sonettproduktion in Graubünden so ergiebig ist, hat wohl weniger damit zu tun, dass romanische Dichterinnen und Dichter ein besonderes Bedürfnis verspüren, von ihren Gefühlen ab und zu diszipliniert Distanz zu nehmen, sondern dürfte auf die Bekanntheit und Beliebtheit der Gedichtform zurückzuführen sein. Interessant ist, dass oftmals neben dem Gedichttitel die Bezeichnung 'Sonet', 'Sonnet' usw. vom Verfasser 'mitgeliefert' wird, woraus zu schliessen ist, dass diese Information dem Leser etwas sagt, vielleicht ein 'Aha' oder gar 'Potztausend' entlockt, auch wenn er die Gedichtform von selbst nicht erkannt hätte. Zumindest muss der Dichter von dieser Annahme ausgehen. Ob die Beliebtheit etwas mit dem Schwierigkeitsgrad zu tun hat, weil der mit Anerkennung belohnt wird, der ihn nicht scheut, steht hier nicht zur Diskussion, dass dem Sonett aber Prestige anhaftet, ist nicht von der Hand zu weisen¹⁴.

¹³ Gemäss Gero V. WILPERT (ebd.) gleichen 'nur weniger tektonische Epochen wie das 16. / 17. Jh. und der Symbolismus' den 'inneren Aufbau nur schwach der strophisch-metrischen Gliederung an'.

¹⁴ Eine weitere 'Erklärung' finden wir beim Satiriker CARATSCH (1983: 35). Er führt das Überwiegen der 'kleinen Form' in der bündnerromanischen Literatur auf die zu hohen Druckkosten zurück, die bei längeren Texten entstünden, weshalb die Autoren vornehmlich dazu angehalten würden, Gedichte zu schreiben: «Propi facila es be üna chosa: collocher poesias aint illas giazettas. Lo vain fat la suletta cundiziun cha l'ultim pled da mincha lingia stöglia as rimer a l'ultim pled d'üna lingia correspondentia. Per redür ils cuosts vain arcumando als poets da cultiver surtuot la fuorma dal sonet. Scha cotres las schicanas per las rimas s'ardoblan, schi'ls edituors haun almain la garanzia da stuair metter in lur büdschet be precis ils cuosts per quattordesch lingias. Ch'exista eir la fuorma da l'uschedit 'sonet cun cua' e cha poets taliauns e frances vaivan a tscherts temps cultivo quella varianta artistica, que es per furtüna incuntschaint illas vals patagonas.» / «Wirklich einfach ist nur eine Sache: Gedichte in Zeitschriften unterzubringen. Dort herrscht als einzige Bedingung, dass das letzte Wort einer jeden Zeile auf das letzte Wort einer entsprechenden Zeile reimen muss. Um die Kosten zu senken, wird den Dichtern empfohlen, vor allem die Sonettform zu pflegen. Verdoppeln sich dadurch auch die Schikanen hinsichtlich des Reims, so können die Verleger wenigstens sicher sein, präzise nur die Kosten für vierzehn Zeilen in ihr Budget einsetzen zu müssen. Dass es auch das sogenannte 'geschwänzte Sonett' gibt und dass italienische und französische Dichter diese Form bisweilen gepflegt haben, ist glücklicherweise in den patagonischen Tälern unbekannt.» (Patagonien = romanisch Bünden; L. W.).

Untersucht wurden für die vorliegenden *Studien* etwas über sechzig bündnerromanische Sonette, die ältesten stammen von CADERAS, PALLIOPPI, SINGER, also aus der Zeit der 'Rätoromanischen Renaissance', die jüngsten sind 1988 erschienen. Berücksichtigt wurde der ganze dazwischenliegende Zeitraum. Die Analyse ergibt, dass man über die äussere Form Bescheid weiss. Mehr als fünfzig Sonetten liegt der jambische Versfuss zugrunde, meist der fünffüssige Jambus. Abweichungen kommen mehr in einzelnen Zeilen als in ganzen Gedichten vor (vier oder sechs, mitunter sieben Versfüsse in fünffüssiger Umgebung) und dürften als 'Fehler', nicht als Stilmittel betrachtet werden. Andere Versfüsse sind entsprechend seltener anzutreffen: Trochäen, Mischformen zwischen Jamben und Trochäen (?), Daktylen in zwei der angeschauten Sonette. Diese Verteilung meint lediglich die den Gedichten zugrundegelegten metrischen Schemata, auf deren Realisierung wird zurückzukommen sein. So steht auch das Fragezeichen hinter den Mischformen berechtigterweise, denn es ist gar nicht so sicher, ob nicht Jamben intendiert waren und Trochäen sich 'eingeschlichen' haben (Tonbeugung). Das strenge Reimschema mit nur vier Reimpaaren findet sich nur dreimal im analysierten Textkorpus, zweimal bei Peider LANSEL, einmal in Zaccaria PALLIOPPIS Lobversen auf den Dichterkollegen *Simeon Caratsch* (das die Gedichtüberschrift; *Chrest.* VIII: 207), einem äusserlich vollendeten Sonett, wenn man davon absieht, dass oberengadinisch *eau* ('ich') als eine Silbe gezählt wird, was jedoch auch andere Autoren so handhaben. Verhältnismässig selten wird für die beiden Quartette dasselbe Reimpaar (bei drei Reimpaaren für die Terzette) verwendet, weitaus am häufigsten ist das Sonett mit sieben Reimpaaren, und zwar mit dem vorschriftsgemässen verschränkten Reim für die Quartette und allen möglichen Varianten für die Terzette (abba cddc). Daran ist, auch wenn dieses Reimschema am einfachsten zu handhaben ist, grundsätzlich nichts auszusetzen, erstaunen mag es dennoch, dass einerseits das Sonett fast als Prüfstein erscheinen möchte – wer ein rechter Dichter ist, der schreibt eins –, andererseits doch die Mühe gescheut wird – um es einmal so zu nennen –, es 'ganz genau' zu nehmen. Man hätte vielleicht mehr an 'Pflichterfüllung' erwartet, bei der Erfüllung des (vorgeschriebenen) metrischen Schemas nämlich hört man die Verfasser bisweilen zählen, und die gravierendsten formalen Verstösse liegen denn auch in diesem Bereich: auf Kosten von Wort- und Satzakzent wird das Metrum zum Stimmen gebracht. Wir

sprechen in einem solchen Fall, wenn eine unbetonte Silbe den metrischen Akzent erhält, von ‘Tonbeugung’, und die nachstehenden Beispiele vermitteln einen Eindruck, von der zur Beugung nötigen Gewaltanwendung.

Unter lauter jambischen Versfüßen steht plötzlich die Zeile: «be a l’uraglia da l’artist. Transcendenza!»¹⁵ Wollte der Dichter eine sogenannte trochäische Inversion, einen Akzentumschwung? Wollte er ‘Transcendenza’ besonders beschweren? Etwas weiter hinten: ‘Cura cha nus ans vezzaran? Ingio e co?’ (14; ‘Wann wir uns sehen? Wo und wie?’) Richtig ist: ‘Cura cha nus ans vezzaran?’, also ein Daktylus und Trochäen. Liegt nun ein Metrumwechsel oder eine Tonbeugung vor? Was immer es ist: wozu? Ein trochäischer Vers in jambischer Umgebung wäre: «(e chantan requiem tras la romma nūda) / dal mailer. La tschier’as strozch’e stüda / (. . .)» (15; «[und singen Requiem durch das nackte Geäst] / des Apfelbaums. Der Nebel kriecht und löscht [scil. das Tageslicht] / [. . .]»). Wie soll man aber im gleichen Gedicht ‘Astra d’utuon! Ultima da ta schlatta!’ (‘Herbstaster! Letzte deines Geschlechts!’) und ‘L’aviöl dorma, ed il merl es müt’ (‘Die Biene schläft, und die Amsel ist stumm’) verstehen oder bewerten? Es heisst: ‘astra’, ‘ultima’ und ‘aviöl’, letzteres nur zweisilbig. Einen Hiatus je nach Bedarf als zwei oder als eine Silbe zu zählen, wird auch von andern Autoren praktiziert, bei STUPAN z. B. auch ‘Mi-a’ (22; ‘Meine’) statt ‘Mia’, ‘ambi-aint’ (23; ‘Umgebung’) statt ‘ambiaint’, ‘avi-uns’ (24; ‘Flugzeuge’) statt ‘aviuns’.

Peider LANSEL, der für die rätoromanische Bewegung von grösster Bedeutung war, hat ebenfalls Sonette, allerdings von ‘hinkender Gangart’ verfasst. Im folgenden Beispiel ist in der Hälfte der Zeilen die metrische Füllung nicht in Ordnung.

Iris florentina

Eu at perchür, o iris florentina,
tü possast crescher suot il tschêl alpin,
gnind a flurir eir in nos ajer fin,
malgrà dschetas e naivs da l’Engiadina,

¹⁵ Metrische Akzente werden durch Hervorhebung kenntlich gemacht. Für die Übersetzung gilt auch in diesem Fall, wo es um Metrik geht, dass es sich dabei um eine reine Verstehensstütze handeln kann. (STUPAN 1983: 12; ‘nur dem Ohr des Künstlers [scil. Vernehmbares]. Transzendenz!’)

sco'n la dutscha cuntrada florentina,
 ingio tuot la cuttūr'es ün zardin,
 e da tuottas saschuns, d'ün bel cuntin
 minchadi otras fluors e frütta pina.

Tü'm plaschast per ta fuorm'e ta culur,
 mo plü perche, in la ragisch zoppada
 tegnast secretamaing üna savur,

sumgliand in quai ad ün'orm'inamurada
 chi la felicità da si'amur
 aint il plü fop dal cour tegna serrada. (LANSEL 1966: 25)

Florentinische Iris

Ich hege dich, florentinische Iris,
 mögest du unter dem Berghimmel gedeihen,
 zum Blühen kommen auch in unsrer dünnen Luft,
 trotz Frost und Schnee des Engadins,

wie in lieblichen florentinischen Landen,
 wo alle Fluren wie ein Garten sind,
 und das ganze Jahr hindurch, fortwährend,
 täglich neue Blumen und Früchte uns bescheren.

Du gefällst mir wegen deiner Form und Farbe,
 mehr noch, weil in der Wurzel du versteckt
 hältst heimlich einen Duft,

der einer verliebten Seele ähnlich ist,
 die ihrer Liebe Seligkeit
 im tiefsten Grund des Herzens hält verborgen.

Dem zugrundegelegten Bauplan nach müsste es sich um fünffüssige jambische Verse handeln, ist aber bereits 'Eu at ...' problematisch, geht 'gnind a ...' oder 'malgrà dschetas ...' nicht, und ebenso unmöglich ist 'sco'n la dutscha ...', '... tuottas saschuns, ...', 'minchadi ...', 'tegnast ...' usw. Man kann ferner nicht 'ad ün(a)' (Zeile 12) als eine Silbe (= eine Senkung) zählen, 'ad ün(a)' sind nicht

nur zwei Silben, sondern sogar zwei Wörter. Grammatikalische Abweichungen wie 'tü possast' (Zeile 2; statt 'cha tü possast') und 'ingio tuot' (Zeile 6; statt 'ingio cha tuot') sind metrisch bedingt. Völlig gegen den Wortakzent dem Metrum untergeordnet wurde ferner in den nachstehenden Fällen:

Mo aint il cour minchün *struozcha* cun sai
la veidra lungurell'*invariada*. (LANSEL 1966: 53)

Doch im Herzen schleppt ein jeder mit sich
die alte Langeweile unverändert.

il *silenzi eloquaint* da la muntagna (ebd.)

das beredte Schweigen der Berge

da ta *pizza*, cha l'infinet sublima – (ebd., 64)

von deinen Bergspitzen, den (scil. den Frieden)
das Unendliche veredelt

Grazcha, ma val! – Adieu! . . . Eu part daman. (ebd.)

Danke, mein Tal! – Lebwohl! . . . Ich reise morgen.

pled dad adieu poss tour cumgià da tai. (ebd., 63; Ver-
stoss gegen
den Satzakzent)

(mit einem) Abschiedswort kann ich von dir scheiden.

Sogar der Grammatiker PALLIOPPI hat – vielleicht nicht ganz so krasse – Fehler für die vorschriftsgemässen fünffüssigen Jamben (bzw. den Elfsilber) in Kauf genommen:

Ella so be, cha'l veterô melnet (Chrest:
VIII: 200)

Es (scil. das Gedicht) weiss nur, dass der alte Schmutz

Bel scu l'amur, cha tieu poem disegna (ebd., 206)

Schön wie die Liebe, die dein Gedicht abbildet (wörtl. zeichnet)

Was ist schliesslich von der mittleren Zeile dieses Terzetts zu halten?

O taidl'attent! Quel aungel benedieu
Melodiescha: 'eau sun tieu, tieu!'
Cun sencha melodia del paradis. (ebd., 206)

Hör zu, gib Acht! Der gelobte Engel
singt: 'dein bin ich, dein!'
Mit heiliger Melodie des Paradieses.

Ist man nämlich damit beschäftigt, metrische Bauformen der bündnerromanischen Lyrik zu betrachten, stösst man nicht selten auf Verse, deren realisiertes Versmass man sich vergeblich zu bestimmen bemüht.

Halten wir hier inne und besinnen wir uns auf die Frage nach der einfachen Formverletzung und der meisterhaften Formverletzung, was letztlich auf die Frage nach deren Funktion hinausläuft¹⁶, so lässt sie sich anhand der angeführten Zitate sehr leicht beantworten. Die oben gezeigten metrischen Verstösse haben keine Funktion, während wenige Belege aus RILKES *Sonetten an Orpheus* sofort, bereits ohne den Text genauer kennen zu müssen, plausibel machen, was die Abweichung leistet. Die Beispiele stammen aus dem *Ersten Teil* der *Sonette*: Im II. Sonett erscheint 'fühlbare Ferne', was unter lauter Jamben als 'fühlbare Ferne' aufgefasst werden müsste, 'fühlbare' wäre demnach gegenläufig eingeordnet, was den Gegensatz von fühlbar und fern metrisch untermauert. Gleichfalls gegenläufig erscheint 'Seine Metamorphose' im V.

¹⁶ Vgl dazu auch das *interplay*-Modell von W. K. WIMSATT und M. C. BEARDSLEY (*The Concept of Meter: An Exercise in Abstraction*. PMLA 74, 1959), in welchem es um die durch das Zusammenspiel und das Spannungsverhältnis verschiedener Teilstrukturen, u. a. der Polarität zwischen zugrundegelegtem metrischem Bauplan und realisierter Versfüllung, zustandekommende Expressivität des literarischen Kunstwerks geht.

Sonett¹⁷, wodurch eine besondere Gewichtung (Bedeutungsschwere) erzielt wird, eigentlich jede Silbe, jene, die den Wort-, und jene, die den metrischen Akzent trägt, betont werden muss. Der Unterschied zum oben zitierten 'Transcendenza' von STUPAN wird jedem klar, der die beiden Verse laut liest. Sollte STUPAN dasselbe bezweckt haben, so ist es einfach des Guten zuviel. Bei RILKE merkt, wer nur liest und nicht zählt, nichts von einer Abweichung, er nimmt die Beschwerung wahr, ohne gleich sagen zu können, woran es liegt. Bei STUPAN muss ein jeder beim Lesen ins Stocken geraten. Ein Metrumwechsel im VII. Sonett («straft ihm die Rühmung lügen, oder/dass von den Göttern ein Schatten fällt.»; Trochäen in daktylischer Umgebung) hebt 'lügen' hervor, auf das bereits, auch lautlich, vorbereitet wurde. Mit dem Übergang von daktylischen zu anapästischen Versen in den letzten zwei Zeilen des XV. Sonetts erscheint Tanz, zu dem vorgängig aufgefordert wurde, nachgeahmt¹⁸.

Wesentlich ist, dass RILKE genauestens um seine Verstösse weiss, ja auch deren Wirkung genauestens kennt, die Verstösse gezielt einsetzt, um ein Mehr an Bedeutung zu erlangen¹⁹. Die bündnerromanischen Sonettverfasser hingegen wissen vielleicht um die Verstösse, versuchen sie aber 'unterzumogeln', denn sie trachten gerade nach dem Gegenteil: sie möchten die Norm erfüllen. Darin dürfte sich etwas ganz Charakteristisches für eine Randliteratur zeigen. Literarische Normen waren schon immer einem historischen Wandel unterworfen, der infolge von Normverletzungen zustandekam. Dadurch wurden innovative, mitunter epochemachende Kräfte freigesetzt. Eine Erneuerung ausgerechnet von einer Randliteratur zu erwarten, ist etwas viel verlangt, am Beispiel des bündnerromanischen Sonetts lässt sich aber deutlich erkennen, dass eine Poetik, die sich an Graden der Normerfüllung misst und orientiert,

¹⁷ ERRICHTET keinen Denkstein. Lasst die Rose / nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühn. / Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose / in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen.

¹⁸ Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft, / werft sie aus euch, dass die reife erstrahle / in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt // Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft / mit der reinen, sich weigernden Schale, / mit dem Saft, der die Glückliche füllt!

¹⁹ Zur Semantisierung mehrerer Ebenen vgl. auch Jürgen LINK, *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes*. In: BRACKERT und LÄMMERT 1982: 234–256.

Gefahr läuft, das Werkganze aus den Augen zu verlieren, was nur mit einem ästhetischen Defizit erkaufte werden kann.

Ein ästhetisches Defizit lediglich im Rahmen eines – handwerklich jedoch sauber gelösten – Epigontums wäre noch nicht so gravierend. Denn grundsätzlich sei einmal vermerkt, dass sich die strenge und äusserst schwierige Sonettform besser nur auferlegt, wer damit auch fertig wird oder wer weiss, inwiefern und – vor allem! – wozu er davon abweicht. Mit dieser Forderung soll zur inneren Gliederung des Sonetts übergegangen werden. Man braucht kein Pedant zu sein, um für ein fortlaufendes Besingen eines Gegenstandes oder Sachverhalts, das sich mit Variationen über zwei äusserlich gegebenenfalls korrekte Quartette und zwei Terzette erstreckt, die Bezeichnung ‘Sonett’ abzulehnen. Ein Gedicht – um eines unter vielen (fast blindlings) herauszugreifen –, das den Namen ‘Sonett’ nicht verdient, ist das folgende:

Giavischs d’in miez affon

Giuvens sundel aunc e plein giavischs
ferm jeu creiel en miu agen tur
è sch’ins di ch’il mund oz seigi mischs
crei jeu en la veta, el futur.

Che la steila resti vinavon
cur ch’jeu sai, gl’ei in balun da gas,
che la glina jeu admirì sco vivon
cur ch’jeu sai gl’ei in toc crap da glas.

Che la mumma resti tgi ch’ell’ei
cur ch’jeu sai con fleivels il carstgaun
tras la veta geina sez siu tur.

Che il bi e bien mai midi fei
cur ch’jeu sai, jeu mez, tgei ch’ei damaun
ton giavischel jeu per miu futur.

(DEPLAZES 1988: 28)

Wünsche eines Heranwachsenden

Jung bin ich noch und voller Wünsche,
fest glaube ich an meinen eignen Lauf,
auch wenn man sagt, die Welt sei heute faul,
glaub ich ans Leben, an die Zukunft.

Dass weiterhin der Stern bestehe,
wenn ich weiss, er ist ein Luftballon,
dass ich weiterhin den Mond bewundre,
wenn ich weiss, er ist ein Stück Stein aus Glas.

Dass die Mutter bleiben möge, was sie ist,
wenn ich weiss, wie schwach der Mensch auf seinem Weg
durchs Leben wankt und unentschlossen ist.

Dass das Schöne und das Gute nicht verraten werde,
wenn ich weiss, ich selbst, was morgen kommt,
so viel wünsche ich für meine Zukunft.

Bereits die fortlaufende parallele Anordnung, äusserlich dadurch markiert, dass vier Zeilenpaare mit 'che .../cur ...' einsetzen, muss stutzig machen, was eine Gliederung des Sonettinhalts in zwei klar voneinander abgegrenzte Teile angeht²⁰. Ist eine Zäsur erkennbar, dann selten so, dass in den Quartetten die Themen 'in These und Antithese' aufgestellt und in den Terzetten 'zur Synthese' gebracht werden (Literatur Brockhaus 1988, s.v. 'Sonett'). Fast ebensooft wie keine Zäsur wird eine Zäsur irgendwo gemacht, demnach wenig darauf geachtet, dass «nicht etwa der Gedanke für die eine Strophe zu kurz ist, um sie auszufüllen, für die andere zu lang, um in ihr Platz zu finden» (Sigmar MEHRING, zit. nach STUMMER o. J.: 121), und man kann nicht umhin, den Eindruck zu gewinnen, als würde tatsächlich 'die richtige Reimfolge' mit einem Sonett verwechselt. Schauen wir uns das folgende Beispiel an, wobei hinzugefügt werden soll, dass alle hier gemachten

²⁰ Wobei wiederum die Abweichung nicht aufgrund der äusseren Struktur allein bewertet werden kann. In RILKES XV. Sonett aus dem *Ersten Teil* der *Sonette an Orpheus* wird ebenfalls der Beginn des zweiten Quartetts mit dem ersten Terzett wieder aufgenommen.

Einwände höchstens den Sonettcharakter betreffen, ohne die Qualität des Gedichts im allgemeinen zu berühren.

Perche? (Sonet)

Ün tröp sturnels i'ls rams süsom dal vduogn
tschüvlagian, chauntan e gesticuleschan.
D'las fnestras tuot las fluors da glatsch svaneschan,
buffedas aint il ajer dal favuogn.

La prümavaira es dastrusch darcho
e la natüra plain aspettativas,
cha il sulagl scurrainta las sumbrivas
d'inviern e fatscha s'inverdir il pro.

Il di savura suot ün tschêl serain,
e sün la primulas in lur bellezza
vuless mi'orma s'allegrer gugent.

Impè da que's turmaint'la, e la vain
darcho quist sentimaint da greiv'tristezza.
Perche stest Tü uschè dalöntschi d'avent?

(Margrith HEUBERGER, in:
Litteratura 7/1: 31)

Warum? (Sonett)

Eine Schar von Staren in den obersten Ästen der Birke
zwitschern, singen und gestikulieren. (sic! statt 3. Sg.)
Von den Fenstern verschwinden alle Eisblumen,
vom Föhn in die Luft geblasen.

Wieder einmal nähert sich der Frühling
und die Natur ist voller Erwartung,
dass die Sonne verscheuche die Schatten
des Winters und die Wiesen zum Grünen bringe.

Der Tag duftet unter heitrem Himmel,
und über die Primeln in ihrer Pracht
möchte gerne meine Seele sich erfreun.

Statt dessen grämt sie sich, es überkommt sie
wieder das Gefühl von schwerer Trauer.
Warum bist Du so weit von mir entfernt?

Ein Innehalten ist zwischen dem ersten und dem zweiten Terzett erkennbar, der Gedankengang, den nahenden Frühling betreffend, wird unterbrochen, und die sprechende Instanz wird sich gewahr, dass ihr Inneres nicht im Einklang steht mit der Umgebung: ein Antianthropomorphismus, könnte man sagen, eine nicht ganz unbekannte Technik. Genügt nun diese Art von Zweiteilung – eine (simple) Gegenüberstellung Natur / Seele –, um aus einem äusserlich vorschriftsmässig angeordneten Text ein Sonett zu machen? Wie steht es in den folgenden Fällen?

En rètg

Igl pour, tgi sen spundeiva costa ara
sies êr, tgi porta fretg er da setgira,
von cun mananza ferma, loscha, sira
ved la lavour, tg'a blers schi bassa para.

An manevrond gl'arader el cumpara
sies operar a chel da la genira,
tgi pass'an autos e bagn sa pertgira
– da salidar en pour tgi ara.

El oz sa sainta rètg sen sies sulom,
cugl suaditsch digls vigls sto acquisto,
scu patrimoni tger ad el surdo;

ord soltg, digls antenats el saint'igl clom,
da mai malangraztgevel bandunar
la tera, tgi mintg'onn sies pang vot dar. – (SPEGNAS 1951: 60)

Ein König

Der Bauer, der auf steilem Abhang pflügt
seinen Acker, der Frucht trägt auch bei Trockenheit,
geht mit festem, stolzem, sicherem Gang
an die Arbeit, die manchem so gering erscheint.

Beim Führen des Pflugs vergleicht er
 sein Tun mit dem des Pöbels,
 der im Auto vorüberfährt und sich hütet
 – einen pflügenden Bauern zu grüssen.

Er fühlt sich heut als König auf seinem Boden,
 der mit dem Schweiss der Ahnen erworben,
 ihm als teures Erbe hinterlassen ist;

aus der Furche er den Ruf der Vorfahrn hört,
 nie zu verlassen undankbar
 den Boden, der ihm Brot gibt Jahr für Jahr.

Die Zäsur wird gemacht nach dem ‘Ruf der Vorfahrn’, also nach der zwölften Zeile, dann folgt – wenn man so will – als zweiter Teil des Sonetts die ‘moralische Nutzenanwendung’. Es wurde aus andern möglichen Beispielen dieses ausgewählt, weil es ein formal interessantes Detail birgt: die abschliessende Sentenz als Reimpaarvers (engl. **rhyming couplet**), während die vorangehende Reimfolge (abba abba cddc) eben-
 sogut zu drei Quartetten gehören könnte, was mit dem abschliessenden Zweizeiler (Reim: ee) der Form des englischen Sonetts entspräche. Ob das (halb-)bewusst geschehen oder ein reiner Zufall ist, bleibe dahingestellt. Bei Gion Not SPEGNAS verfällt man darauf, die Frage zu stellen insofern, als er angeblich nie den Ehrgeiz hatte, ein Dichter zu werden, für die Redaktion der Zeitschrift der *Uniung Rumantscha da Surmeir* dieses Amt aber übernehmen musste. Er hat dann seine Sache gar nicht so schlecht gemacht und sich offensichtlich bewusst dichterisches Handwerk angeeignet²¹. Das nächste Beispiel stammt von Zaccaria PALLIOPPI:

Il vadret

Ais que vardet, oppür be fantasia,
 Cha tieu intern, miraculus vadret,
 Per brama d’esser candid e perfet,
 As purificha da scodün’ascia?

²¹ Vgl. im übrigen Kap. 3.3.2.

Que nun deciderò la poesia;
Ella so be, cha'l veterô melnet
Nun ho, scu tü, uschè sublim aspet,
Nè volv'ün frunt uschè serain a Dieu.

O cour malign, pü indürieu cu spelma,
Quaunt lönch, quaunt lönch voust auncha rotuler
Dellas passius nella pü ota belma?

Cour infidel, pü dschiet a fier cu glatscha,
Nun hest ne saung, ne larmas per crider,
Scha Dieu ho vout da te sia sencha fatscha?

(In: *Chrest. VIII*: 200)

Der Gletscher

Ist es Wahrheit oder Wahn nur,
Dass dein Inneres, wundersamer Gletscher,
Ob des Verlangens, rein und vollkommen zu sein,
sich reinigt von jeglichem Schmutz?

Das wird das Gedicht nicht entscheiden können;
Es weiss nur, dass der alte Schmutz
Nicht bietet, wie du, einen Anblick so hehr
Noch eine so heitre Stirn Gott zuwendet.

Oh, heimtückisches Herz, verhärteter als Fels,
Wie lang, wie lange noch willst du dich wälzen
Voller Leidenschaften im tiefsten Schlamm?

Untreues Herz, steinhart gefroren mehr als Eis,
Hast du kein Blut und keine Tränen, um zu weinen,
Wenn Gott von dir sein heiliges Antlitz abgewandt?

Der formalen Vorschrift nach der Exposition der Gedanken in den beiden Quartetten und einer Folgerung in den beiden Terzetten wurde entsprochen, und zwar beinhaltet die Exposition ein Naturwunder, gefolgert wird, dass das Herz – was für eines, bleibt ziemlich nebulös: ein heimtückisches, untreues, hartes – noch weit vom Naturzustand entfernt

ist. Eine Gegenüberstellung auch in diesem Gedicht, nur nicht das rein Private betreffend wie im Sonett von Margrith HEUBERGER, sondern es zielt wohl diese Gegenüberstellung auf den allgemeinen 'moralischen Lehrsatz', der Mensch möge die Natur als Vorbild nehmen, dann sei er gut. Das ist aber gar keine Folgerung, das ist eine Erläuterung dessen, was man vorher selbst der Natur angedichtet. 'Ist es Wahrheit oder Wahn nur', die einleitende Frage ist nicht schlecht.

Schliesslich noch ein Herbstgedicht:

Stret utuon

Tuot sfrüad'es uossa la cuttūra:
Prats grischaints, s-chaluozzas, terra s-chüra,
fiac es il sulai, i va la brüscha,
brüns ils larschs, in naiv la pizza glüscha.

Sün ün chomp be sur la suolchadüra
trembla frais-ch'e fina in la dschlüra
la semenza nouva, prosma früa,
chi pertschaiva cha la vit'es crüa.
Mo'l sulai, sch'eir debel, spordscha spranza,
svagl'in la semenz'ün algordanza
invidada in la terra naira;
sdaisd'algords a dis da prümavaira,
a sulai e plövg'in abundanza
ed al temp beà da madüranza.

(GUIDON 1980: 108)

Spätherbst

Ganz abgeerntet ist nun das Feld:
Gräuliche Wiesen, Stoppeln, dunkle Erde,
Matt scheint die Sonne, es weht die Bise,
braun sind die Lärchen, die Berge leuchten im Schnee.
Auf einem Acker zwischen den Furchen
zittert frisch und fein im Frost
die neue Saat, kommende Ernte,
die merkt, dass das Leben hart ist.

Doch die Sonne, wenn auch schwach, gibt Hoffnung,
 weckt in der Saat eine Erinnerung,
 vergessen in der schwarzen Erde;

weckt Erinnern an Tage im Frühling,
 An Sonne und Regen in Hülle und Fülle
 und an die glückliche Zeit der Reife.

Fünffüssige trochäische Verse, paarweise gereimt, 'naira' / 'prümavaira' in den Terzetten eingerahmt ('umarmt') von je zwei Reimen auf '-anza', keine 'umarmenden' Reime in den ('kalten') Quartetten, durchwegs weibliche bzw. klingende Reime, welche einerseits gut zur angesprochenen Fruchtbarkeit, vielleicht an die Erinnerung, die in der Saat 'klingt', andererseits zum Namen 'Sonett' passen (dt. 'Klinggedicht'; ursprünglich waren nur weibliche Reime zugelassen; endecasillabo), eine Zäsur, d. h. Umschlag von Kälte zu Hoffnung auf erneute Wärme nach der achten Zeile: ein untadeliges Sonett. Eine Gegenüberstellung auch hier, aber: nicht das bloße Feststellen einer Widersprüchlichkeit, nicht ein Exemplum des rechten Lebens mit angehängter Deutung, sondern ein Sprechen vom Kreislauf der Natur. Im Spätherbst ist der Frühling bereits angelegt, so dass die Saat sich dessen erinnern kann, was erst kommen wird. Das ist – zugegeben – nicht GUIDONS Entdeckung, doch ist formal nichts daran auszusetzen. Das erste Quartett thematisiert ein Ende, das zweite bringt die herbstliche neue Saat ins Spiel (beleuchtet das Thema von einer andern Seite her), in den Terzetten werden matte Sonne und Aussaat zur Synthese gebracht, beide zusammen – die 'wachsende' Sonne bringt die Saat zum Wachsen – bewirken, dass 'die glückliche Zeit der Reife' wiederkehrt, und berechtigen deshalb zu neuer Hoffnung. GUIDON wird nachgesagt, dass er unermüdlich an seinen Gedichten 'gefeilt' habe. Von sorgfältigem und diszipliniertem Arbeiten zeugt das zitierte Sonett.

Zu überzeugen vermögen auch Sonette von Hendri SPESCHA. Es sei, weil sich ein Aspekt der 'Semantik der Form' daran zeigen lässt, im Gegensatz zum vorangehenden Beispiel ein Gedicht mit nur männlichen (stumpfen) Reimen herausgegriffen. In diesem Sonett kommt denn tatsächlich nichts zum Klingen, nur Stöhnen ist zu vernehmen als einziges Geräusch. Nicht nur von 'entseelten Blicken' lesen wir, es weht uns überhaupt nur Seelenloses, Eisiges an, bar jeder Wärme ('kalte Ängste')

und Behaustheit. Sogar eine 'sprechende Seele' scheint in steriler (unfruchtbarer) Umgebung abhanden gekommen zu sein. Gewinnt man bei GUIDON, obwohl auch nirgends 'ich' steht, den Eindruck von einem die Natur betrachtenden Menschen, ist bei SPESCHA nicht auszumachen, wer sieht und spricht. Einmal ist die wahrnehmende Instanz draussen (Quartette), dann drinnen (Terzette), doch bleibt sie dem Leser so fremd wie die 'blauen Schatten'. Mit dem Standortwechsel bekommt der Leser die Erzeuger der Schatten auch nicht zu Gesicht, er wechselt nur von einer menschenleeren Umgebung, wo alles ins Leere fällt und in die von drinnen her nur 'fahles Licht' 'durch schweres Astwerk dringt', der Kontakt also sehr erschwert ist, zu einer Umgebung, in welcher der Mensch mit sich selbst allein gelassen ist, so dass seine Zeit 'ins Leere' und schliesslich einzig seine Angst irgendwohin, nämlich auf ihn zurückfällt ('auf die Betten').

las steilas glischan tras igl artg stendiu
 e van en prozessiu solemn'enviers il di.
 e mintgaton sepiarda in burniu
 e crod'el stgir e sfundra ed ei buca pli.

tras roma greva glisch'in brausel clar
 da tschien finiastras e dils mirs dil hospital.
 in sault d'umbrivas blauas egl englar
 e stratschs da plaids e schems davos igl umbrival.

sur ils lenzeuls sepalpan mauns tremblonts,
 ed uras crodan sco daguots egl infinit,
 egliadas vitas taccan vid las preits.

anguoschas freidas pendan en las reits
 e fan turnighels sil plafun grischverd e trit
 e crodan giu sin letgs sco fretgs pesonts.

(SPESCHA 1984: 38)

die Sterne blitzen durch den weitgespannten Bogen
 und nähern sich in feierlichem Zug dem Tag.
 und manchmal geht ein glühend Stück verloren
 und fällt ins Dunkle, sinkt und ist nicht mehr.

durch schweres Astwerk dringt ein fahles Licht
von hundert Fenstern, Mauern eines Hospitals.
ein Tanz von blauen Schatten in der Lichtung
und halbe Worte, Stöhnen hinter der Gardine.

über die Laken tasten zitternd Hände,
und Stunden fallen tropfenweis ins Leere,
entseelte Blicke kleben an den Wänden.

und in den Netzen hängen kalte Ängste,
die sich an der vergilbten Decke überschlagen
und schwer wie Früchte auf die Betten fallen.

(ebd., 39;
übers. von
Iso CAMARTIN)

Wer sich in der bündnerromanischen Lyrik etwas auskennt oder erst noch umschauen möchte, wird jedenfalls zustimmen, dass Sonette wie das von GUIDON oder von SPESCHA schwer zu finden sind, während anstelle der weiter oben genannten Namen und Beispiele manche andere hätten stehen können. Es möge zum Abschluss der Betrachtungen über formale und gedankliche Gliederung noch etwas über den Zeilen- und Strophensprung (Enjambement) gesagt sein. Das 'eigentliche' Sonett in seiner strengen Form lässt das Enjambement nicht zu, weil die metrische und inhaltliche Einheit auseinandergerissen werden. In der für 'Studierende' und 'angehende Poeten' – so der Klappentext – verfassten *Reim- und Verslehre* von STUMMER wird denn auch Rainer Maria RILKE entsprechend gemassregelt. Zum Sonett XVII aus dem *Zweiten Teil der Sonette an Orpheus* heisst es da: «Vor allem aber befremden uns die vielen Enjambements (zwei Zeilensprünge und gar zwei Strophensprünge)! – Wir sind nicht so engstirnig, nicht einsehen zu können, dass der Meister mitunter die Form 'zerbrechen' darf, aber was zuviel ist, ist zuviel!» (ebd., 127).

Allgemein kann gesagt werden, dass der Zeilensprung die Grenzen zwischen den Zeilen verwischt, was bei RILKE zusätzlich mittels Verwendung schwacher Reimwörter wie 'welchen', 'diese', 'und', 'ein' usw. unterstützt wird. Die horizontale Gliederung wird geschwächt, die vertikale Kohäsion einerseits gefestigt, andererseits durch wenig markante Reime auch wieder gelockert. Dem 'Einerseits – Andererseits'

muss hinzugefügt werden, dass man bei RILKE auch zahlreiche Beispiele für eine Stärkung der horizontalen Bindung mittels Binnenreim findet, er also eine raffinierte und hochartifizielle Überlagerungstechnik von verschiedenen Sinnträgern praktiziert, deren jeweilige Bedeutung natürlich immer am einzelnen Text zu suchen ist. Als ein Beispiel, bei dem man etwas auf die Klangbeziehungen (vornehmlich, aber nicht nur auf Reim und Binnenreim) und auf das Enjambement achten möge, sei das XV. Sonett aus dem *Zweiten Teil der Sonette an Orpheus* zitiert. Danach wollen wir uns wieder dem bündnerromanischen Sonett zuwenden.

O BRUNNEN-MUND, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, –
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäß davor.
Dies ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmorohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, dass du sie unterbrichst.

Ein bündnerromanischer Sonettverfasser, dessen häufiger Gebrauch des Zeilen- und Strophensprungs ihm ebenfalls eine Schelte hätte eintragen können, ist Victor STUPAN.

FIGLIA

DASPER ta chüna m'ha tschantà, Seraina!
Tü dormast clos e bain. Teis sön profuond
s'insömgia dals misteris da teis muond.
Ils mans in crusch sül pet! Füß quai l'insaina

DA ta vita? Stoja esser crusch?
Po dar! Ta fatscha cotschnantada, choda
dà tröv dad üna grond'amur. La foda
sün teis frunt lessa stirar. Ta vusch?

CHANT d'laudinella – svoula sü e sü!
Be nun at perguajar mass'ot, cha tü
nu croudast! Üna pajaglia, pitschna stria!
Che es plü bel co ün uffant chi ria?
Ta bratsch'il ajer! Temma? Craja'm figlia,
cur cha tü stendast our teis man, til piglia. (1983: 10)

TOCHTER

AN deine Wiege hab ich mich gesetzt, Seraina!
Du schläfst fest und gut. Dein tiefer Schlaf,
träumt von den Wundern deiner Welt.
Die Hände gekreuzt auf der Brust! Wäre das das Zeichen

DEINES Lebens? Muss es Kreuz sein?
Vielleicht! Dein Gesicht gerötet, warm
kündet von einer grossen Liebe. Die Falte
auf deiner Stirne möcht ich glätten. Deine Stimme?

GESANG von Lerchen – flieg hinauf und hinauf!
Erkühne dich nur nicht zu hoch hinauf, dass du
nicht fällst! Ein Lächeln, kleine Hexe!
Was ist schöner als ein Kind, das lacht?
Deine Arme in der Luft! Furcht? Glaub mir, Kind,
streckst du deine Hand aus, fass ich sie.

Aus einem andern Sonett nur eine Strophe:

PER tai fuorm'e culuors sun pled, chanzun
da tia aigna lingua. A la fin
es tuot spiert creativ eir spiert divin,
sco cha il spiert da Dieu es creaziun.

(ebd., 11)

FÜR dich sind Form und Farben Wort, Lied
deiner eigenen Sprache. Am Ende
ist jeder schaffende Geist auch göttlicher Geist,
wie der Geist Gottes Schöpfung ist.

Wiederum aus einem andern Sonett:

EU vez teis ögl e teis pinè chi's fidan
fin l'ultim glim, tschüttond surour ils munts.
Els mettan segns e construischan punts
glüschaintas sco l'arch San Martin. Chi cridan

O CHI rian, teis quaders dan perdüta
d'ün'art chi söglia cun sabgentscha, chi frütta
(. . .) (ebd., 12)

ICH sehe dein Auge und deinen Pinsel, die sich wagen
an die äusserste Schwelle, über die Berge blickend.
Sie setzen Zeichen und erbauen Brücken
leuchtend wie der Regenbogen. Ob sie weinen

ODER lachen, deine Bilder legen Zeugnis ab
von einer Kunst, die mit Weisheit begründet, die befruchtet
(. . .)

Weiter:

(. . .)
Our dad erbaglia e da crappa tschögna

TA flomma. Mi'età, dischna, nu bsögna
plü teis surmanaivel cotschen fö.
(. . .) (ebd., 13)

(. . .)
Aus Gras und Steinen winkt

DEINE Flamme. Mein Alter, sagen sie, bedarf
nicht mehr deines verführerischen roten Feuers.
(. . .)

Soll man fortfahren? Es gibt Beispiele auf jeder Seite. Eines sei noch zitiert:

MO NUS vain daints! Buns daints per morder. Bricha
be per tschütschar la mösa, baiver sbicha. (ebd., 23)

ABER WIR haben Zähne! Gute Zähne zum Beissen. Nicht
nur den Brei zu schlürfen, Gesöff zu trinken.

Es macht doch wieder sehr stark den Eindruck – er wird bei der Durchsicht anderer Sonette bestätigt²² –, als dienten Zeilensprünge dazu, die Zeilenlänge einzuhalten, mitunter um ein benötigtes Reimwort noch anhängen zu können (z. B. im letztzitierten Beispiel von STUPAN). Wenn nun nicht mehr Sinn dahintersteckt, liesse sich fragen, ob nicht das Enjambement, gleichermassen wie metrische Verstösse, im Sonett tatsächlich abzulehnen sei, da die Funktion der Formverletzung offensichtlich darin besteht, die strengen Anforderungen, welche die Gattung auferlegt, zu umgehen. Vielleicht ist es überfällig, dem möglichen Einwand gegen den Vergleich mit einem Dichter von RILKES Rang zu begegnen bzw. die Berechtigung des Vergleichens zu begründen. Nicht nur, wer Sonette beurteilt, sondern auch, wer Sonette schreibt, orientiert sich doch an der 'grossen Literatur', sonst schriebe er weniger schwierige Gedichte. Ein Sonett ist nun einmal etwas klar Definiertes, so dass ein so benannter Text oder einer, der sich äusserlich als solcher zu erkennen gibt, es sich gefallen lassen muss, an der entsprechenden Norm gemessen zu werden. Weicht er von der Norm ab, müssen dazu plausible Gründe vorliegen, ein ästhetischer Mehrwert muss evident sein, ansonsten eine Abweichung eine Abweichung ist, und weiter nichts²³. RILKE und auch bündnerromanische Sonettverfasser verletzen die Norm, das haben sie gemeinsam. Anhand all dessen, was sie nicht gemeinsam

²² Vgl. z. B. nur das bereits oben zitierte *En rètg* von SPEGNAS.

²³ Vgl. dazu auch die Beurteilung von Sonetten von Gion B. SPESCHA durch die 'giuria litterara' der 'Uniun da scripturs romontschs' in *Litteratura* 12, 1989: 138 f.

haben, wurde versucht, das Abgleiten in die Förmlichkeit vor dem Hintergrund der lebendigen Form zu problematisieren. Für die Darstellung der Polarität zwischen überliefertem Bauplan und der jeweiligen Realisierung wurde wegen des häufigen Vorkommens und seiner Bekanntheit das Sonett gewählt. Andere traditionelle (antike) lyrische Formen pflegt der Engadiner Duri GAUDENZ. Sein Werk müsste aber einer Einzeluntersuchung vorbehalten bleiben, wie überhaupt in einem systematischen Überblick nicht von Einzelfällen und Ausnahmen, sondern vom Charakteristischen und (quantitativ) Repräsentativen die Rede ist. Diese Feststellung möge nun doch zu etwas Besonderem überleiten, womit das Sonett-Kapitel dann beschlossen werden soll. Die Art und Weise, wie Vertreter von Randliteraturen oder Literaturen mit regionaler Reichweite mit den literarischen Normen umgehen, zeugt ja oft auch von einer Unbekümmertheit, welche einem das Urteilen schwer macht. Man fühlt sich den literarischen Erzeugnissen gegenüber nicht nur hilflos, man hat auch Mühe, ernst zu werten, wo doch vielleicht nicht immer alles so ernst gemeint war, sondern übernommen und angepasst wurde, den eigenen Bedürfnissen gemäss. Und bei diesem Anpassungsprozess kann einmal etwas Experimentelles ins Spiel kommen, das erfrischend wirkt. Einen gibt es da, dem ist gar nichts heilig, der schreibt in Sonettform «Ein garstig Lied! Pfui! Ein politisch Lied!» Gemeint ist Armon PLANTA, und er erlaubt sich – nebenbei bemerkt – nicht nur Strophensprünge, sondern gar einen Strophensprung mit gebrochenem Reim.

Ponderaziuns d'ün culi

Cun terms sco AGRI, FORM, GOD, SAN, CONC, COMA
COLAM, OEC, TRAF, AD, TUR e CULI
la buna PEB ans va our pella romma,
cuntuot cha a la secha puli-

tura nu manca brichafat l'umur.
Da la mazzacra per scurznidas
per noms adats da gruppas da lavur,
be'l god schanià da plajas tridas

and es sorti inter e san. – Perche?
L'es be pitschnet, na lung sco'l COMA*;
che viz pel viv commerz'e mansteran!

Per dir, sül cheu, l'aguotta, toc han be
 pro'ls CULIs. – Povers tschuts! – Insomma:
 cultur'e lingua grass e tais nu fan.

*sön maladitscha²⁴

Überlegungen eines 'Culi'

Mit Begriffen wie AGRI, FORM, GOD, SAN, CONC, COMA
 COLAM, OEC, TRAF, AD, TUR und CULI
 gerät die gute PEB ins Gestrüpp,
 obwohl der trockenen Poli-

tur keineswegs fehlt der Humor.
 Aus der Schlacht um Abkürzungen
 um geeignete Namen für Arbeitsgruppen
 bleibt nur 'GOD' ('Wald') verschont von üblen Wunden

und ist unversehrt und heil davongekommen. – Warum?
 Er ist nur klein, nicht lang wie 'COMA' ('Koma');
 welcher Hohn für das lebendige 'commerz'
 ('Handel') und
 'mansteran' ('Handwerk')!

Unter uns, den Nagel auf den Kopf getroffen haben sie nur
 bei den 'CULIs' – arme Teufel! – kurz:
 'Cultur' und 'Lingua' machen nicht fett und prall.

²⁴ PLANTA 1975: 77. Anmerkung des Autors: «Parodia süls noms da las gruppas da lavur da la PEB = Pro Engiadina bassa: Agri = Agricultura / Form = vita sociala, scoula e temp liber / God = god / San = sanità / Conc = concept da svilup / Coma = commerzi e mansteranza, industria / Colam = colonia, protecziun da l'ambiaint / Oec = natüra ed ökologia / Traf = trafic / Ad = administraziun / Tur = turissem ed hotellaria / Culi = cultura e lingua.»

3.2. Lyrik und Weltbild

3.2.1. Der im Gedicht eingefangene Ausschnitt von Welt

Puntila: O Tavastland, gesegnetes! Mit seinem Himmel, seinen Seen, seinem Volk und seinen Wäldern! *Zu Matti:* Sag, dass dir das Herz aufgeht, wenn du das siehst!

Matti: Das Herz geht mir auf, wenn ich Ihre Wälder seh, Herr Puntila!

(Bertold BRECHT: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. 1967, IV: 1707.)

Matti hat ganz richtig erkannt, dass es bei der Lobpreisung von Tavastland um ganz anderes geht als um landschaftliche Schönheit. Zu den 'elementarste(n) Verfahrensweisen der Poesie' rechnet Walther KILLY (1983: 18) 'das Begreifen des Einen durch das Andere', wobei als 'das Andere' sich vorzüglich Naturbilder anböten, vielleicht weil – so meint MECKLENBURG (1977: 13) – «Naturdinge gegenüber den kulturellen als bedeutungsoffener, weil weniger festgelegt durch Herstellung und Gebrauch, (. . .), und damit für Projektionen als geeigneter erscheinen». Zugleich verweist MECKLENBURG auf die literarische Tradition, deren ausschlaggebende Bedeutung für die Wahl von Naturbildern u. a. in Kap. A.3.1.1. aufgezeigt wurde (z. B. Meeresmetaphorik im Gebirge). Diesen wichtigen Faktor nun beiseitelassend, soll der Vorgang der Projektion näher ins Auge gefasst werden, denn um das 'Eine durch das Andere' zu begreifen oder – wie KILLY es auch nennt – die Welt mittels eines Bildes zu deuten, müssen Ähnlichkeiten zwischen 'Welt' und 'Bild' vorhanden sein, im günstigen Fall so evidente Ähnlichkeiten, dass das Bild 'treffender' ist als der Begriff, im weniger günstigen Fall wird die Ähnlichkeit behauptet. Ob nun der 'poetische Identifikationsakt' aufgeht oder nicht (KILLY: 21 f.), er wird vom Menschen vollzogen, und das gängigste Verfahren heisst Anthropomorphisierung. Menschliches Verhalten wird deutbar durch etwas, das vorgängig selbst menschlich gedeutet wurde, wobei davon auszugehen ist, dass Zuordnungen nach

einem bestimmten Wertsystem erfolgen und dass darin ein bestimmtes Weltbild sich manifestiert.

«Tgeua camina / sur la cultira / la sera dil matg» («Ruhig geht / über die Felder / der Maiabend»), heisst es bei Gian FONTANA (1971, II: 59), worauf sich in der zweiten Strophe auch die Beruhigung der Seele einstellt. Weiter unten stehen die Verse: «La notg cuschenta la vallada / e va bufatg cun nus» («Die Nacht bringt das Tal zum Schweigen / und macht sich leis mit uns davon»; ebd., 98). Der Abend, die Nacht werden personifiziert und lullen wie eine Amme die Menschen in den Schlaf, ein Kniff, der es erlaubt, die Ruhe der Seele einer kosmischen Gesetzmässigkeit zu unterstellen und einen Zusammenhang vorzutäuschen. Eingelullt wird dabei auch der Leser, indem ihm Glück verheissen wird, sofern er sich nur vertrauensvoll einer Naturkindschaft überlässt. Deutlich kommt das zum Ausdruck in einem Frühlingsgedicht (ebd., 55):

Mattella cara, arva spert
las portas da tiu cor
e lai entrar il matg cul verd
dil prau che ri leuor.
Uss sentas buc il freid uegl
dil liung e nausch unviern,
l'entira val ei plein sulegl
dil giuven matg, dil matg che tib'il tgiern.

(...)

Ed egl uaul ei in cantar
dil mund inamurau.
Quei cresch'e tschessa sco la mar
el pegn e tieu e fau.
E sur ventira e deletg
sestend'il tschiel bufatg
e dat a tut albiert e tetg
el meins da matg, digl amureivel matg.

(...)

Mägdelein, liebes, öffne rasch
die Pforten deines Herzens
und lass den Mai eintreten mit dem Grün
der Wiese, das draussen lacht.
Jetzt spürst du nicht den kalten Stachel
des langen und grimmigen Winters,
das ganze Tal ist voll Sonnenschein
des jungen Mai, vom Mai, der bläst das Horn.

(. . .)

Und im Wald erschallt ein Singen
von der verliebten Welt.
Das wächst und weicht wie das Meer
in der Tanne und Föhre und Buche.
Und über Glück und Freude
breitet sich lieblich der Himmel aus
und bietet allen Herberg und Dach
im Monat Mai, im Wonnemonat Mai.

Man muss nur dem Mai die Herzenspforten öffnen, dann kann es einem an nichts mehr fehlen. Bereits JEAN PAUL hat auf die gegenseitige Dynamik des bildlichen Sprechens hingewiesen. Einerseits werden den Dingen menschliche Eigenschaften zugeschrieben (die Wiesen lachen), andererseits werden die Menschen oder menschliche Regungen verdinglicht (Herzenspforten), ein Vorgang, den er das 'tropische Beseelen und Beleiben' nannte und den er dort ansiedelte, wo 'noch Ich und Welt verschmolz' (zit. nach KILLY 1983: 23²⁵). Tatsächlich ist dem FONTANA-Gedicht die Behauptung einer vollkommenen Harmonie zu entnehmen, und es wäre nicht auszumachen, ob das Grün lacht, weil die Menschen froh sind, oder ob die Menschen froh sind, weil das Grün lacht, stünde nicht einleitend die Aufforderung da, den Mai ins Herz einzulassen, sich also der Natur zu öffnen. Ein ungebrochenes Einssein von Ich und Welt ist auch bei andern Dichtern um den Preis des Sich-Hingebens an die

²⁵ Vgl. auch DELIUS (1971: 27), der von 'Objektivierung des Subjekts' und 'Subjektivierung der Objektwelt', einem Verfahren mit 'relativierende(r) Funktion', spricht. Es sei «Voraussetzung für all jene Tendenzen, die zur Vereinheitlichung drängen, den Menschen einem Übermenschlichen zuordnen zu wollen.»

(Mutter) Natur zu erlangen. Von der Natur geht gar heilende Kraft aus, wenn der Mensch sich in Abgeschiedenheit auf eine Zwiesprache mit ihr einlässt. Die letzte Strophe des Gedichts *Il lac alpin* (Der Bergsee) von Alois T. TUOR lautet:

Savens pussond hai sin la riva
 Cul lac de bass disquors menau,
 E cun in sitg ded aua viva
 La seit hai tontas ga dustau. (Chrest. XII: 182)

Oft hab ich am Ufer rastend
 Leis mit dem See mich unterhalten,
 Mit einem Schluck frischen Wassers
 Manches Mal den Durst gelöscht.

Aus einem Gedicht von Peider LANSEL (*Pasch da l'otezza*, Bergfriede; 1966: 20) zitieren wir die erste Strophe:

I dà mumaints chi's schmütscha tuot uman,
 e lura pür s'inclegia la bannida
 d'la pizza dschand: «Ami, tü vè pür nan!
 Tuot teis led e dolur a nus confida.»

Es gibt Augenblicke, da man jeden Menschen flieht,
 und dann erst versteht man den Aufruf
 der Berge, der lautet: «Freund, komm nur zu uns!
 All deine Qual und deinen Schmerz vertrau uns an.»

Jon GUIDON (1980: 34) listet unter dem Titel *A la natüra* (An die Natur) viel Ungemach auf, um am Ende der beiden Strophen jeweils wie folgt zu schliessen: 'vegn eu pro tai e tuot vain bun' ('komme ich zu dir und alles wird gut').

Das Material stammt aus der bündnerromanischen Lyrik, doch ist abgesehen von einer topografisch begünstigten mitunter noch mitlaufenden Oben-Unten-Symbolik (TUOR, LANSEL) nichts charakteristisch Bündnerisches dabei. MECKLENBURG (1977: 16 ff.) skizziert den geschichtlichen Prozess, der zur 'geteilten Welt' der modernen bürgerlichen Gesellschaft geführt hat und der Landschaft zum Fluchtbezirk vor

der Zivilisation werden liess, zur Gegenwelt, in der man 'Arbeit, Alltag und Politik vergessen' kann. Basierend auf einer Interpretation von GOETHEs Gedicht *Auf dem See* macht ferner PÄTZOLD (1977: 56 ff.) auf den «ästhetische(n) Identifikationsakt zwischen Ichaussprache und Natur als unverzichtbares Lebenselixier aller sog. 'echten Lyrik'» aufmerksam (ebd., 56). Hinzugefügt werden muss, dass für PÄTZOLD auch im GOETHE-Gedicht ein ideologisches Moment der 'beruhigende(n) Illusion einer trostreichen Geborgenheit' in der Natur enthalten ist (ebd., 70).

Nun, Bilder laufen Gefahr, sich abzunutzen, zu Leerformeln zu werden. Was aus dem bündnerromanischen Korpus zitiert wurde, ist eine ins Sentimentale abgeglittene Naturbetrachtung, ein 'tropisches Be-seelen und Beleiben', wie es einer Verschmolzenheit von Ich und Welt in einer Randkultur vielleicht noch angemessen sein mag, nicht aber der Zerrissenheit von Ich und der 'zentralen' Welt des 19. und 20. Jahrhunderts. Mit der Sentimentalität steht es nicht besser, auch wo die Zerrissenheit im Gedicht zumindest thematisiert ist. Bei Flurin CAMATHIAS (1971: 177 f.) bildet der Gemeinplatz von der Verderbtheit der Zivilisation und der Unschuld der Natur das zentrale Thema des Gedichts *Il prau de lieurs* (Die Hasenwiese). Abseits und verborgen liegt 'in liug de bien ruaus' ('ein stiller Ort'), wohin sich die sprechende Instanz gern zurückzieht. 'En quei asil aunc innocent' ('An diesem Zufluchtsort noch voller Unschuld') spielen die jungen Häslein, die noch nichts von 'den Jagdhunden und ihrer Gier' wissen ('dils tgauns de catscha e lur quei-da'). Die Zerstörung der Natur durch die Technik und moderne Lebensweise beklagt ISA BELA (Pseudonym für Antonia SONDER, in: *Litteratura* 4, 1981: 16). Oben fliegen Schwalben 'e lodan / igl univers' ('und lobpreisen / das Universum'), unten herrscht Lärm, Benzingestank, bleiche Gestalten schleichen aus der Bar. Das mag topografisch durchaus so sein, die symbolische Überhöhung jedoch beinhaltet zusammen mit der radikalen Wertung die bereits angesprochene Ideologie: Natur (bzw. Freizeit) = gut, Zivilisation (bzw. Alltag) = schlecht. Dies als unabänderliche Wahrheit ausgegeben, kann auch nichts zu einer Behebung von Missständen unternommen werden. Im mit *Davomezdi* (Nachmittags) überschriebenen Gedicht von Andri PEER (1988: 66 f., mit Übersetzung von Herbert MEIER) wird Landschaft ebenfalls als verlorenes Paradies erfahren. In ihr scheint das 'Noch' zu walten, das der Mensch nicht mehr besitzt.

Davomezdi

Ün quaid sindal
s'ha plachà sülla prada.
E tanter bos-cha raduonda
sco cullas stüfchas da rodlar
stan a gramüsch las chasas
cun tets d'algrezcha cotschens.

Là ingio l'ögl po amo dir: «Eu crai»
dschema il sgobar da collinas
suot las godusas pellerinas,
e sur la terra bricla la chalur.

Üna sunasoncha as perda
aint il davomezdi puolvrus
e sönolaint.
Sbrinzlas da surpraisa,
guots da glüm
in mincha survaschella da la terra.

Nüvlas, o disegn fùgitiv da l'amur
da vus davent
collinas, flüms e vias
sun be custabs d'üna scrittüra
ch'eu leg cun man trembluoss.

Nachmittags

Ein stiller Schleier
über den Wiesen
und die Häuser kauern
mit Dächern rot vor Freude
zwischen Bäumen rund
wie müdgerollte Kugeln.

Dort wo das Auge noch sagen kann: «Mir scheint . . .»
ducken sich stöhnend die Hügel
unter dem Mantel der Wälder
flimmert Hitze über der Erde.

Im schläfrigen Nachmittag
verliert sich ein Festgeläute
im Staub.
Funken der Überraschung
Lichttropfen
in den Brauen der Erde.

Wolken, o flüchtige Zeichnung der Liebe,
nach euch
sind Hügel, Flüsse und Wege
nur Lettern einer Schrift,
die ich lese
mit zitternder Hand.

Die angestellten Betrachtungen führen nicht zuletzt zur Frage nach der Berechtigung von Naturlyrik bzw. von Naturbildern, eine Frage, die spätestens seit BRECHTS Versen vom Verbrechen, ein Gespräch über Bäume zu führen, verschiedentlich und unter veränderten Bedingungen wieder gestellt wurde. Sie kann auch hier nicht beantwortet werden, was jetzt aber bereits sich abgezeichnet haben dürfte, ist eine Art und Weise, mit Anthropomorphisierung umzugehen, die zwangsläufig nur ideologisch sein kann. KILLY (1983: 21) spricht von 'elementare(n) Wahrnehmungszirkel(n) der Poesie' (Hervorh. L. W.). Ebenso spricht er von einem evidenten 'poetischen Identifikationsakt' (21 f.). «Dagegen verstösst» – so MECKLENBURG (1977: 15) – «Naturlyrik massenhaft, indem sie nach Belieben projiziert. Anthropomorphismus hat vielfach weniger Erkenntnis- als Appellfunktion: Indem den Naturerscheinungen quasi-menschliche Regungen zugeschrieben werden, sind die Leser eingeladen, es ihnen nachzutun.» Als Beispiel dient noch einmal ein Gedicht von Andri PEER (1988: 8 f., übersetzt von Herbert MEIER):

Cumgià
Ils ultims razs alguan sül lai,
e tia fatscha am surria.

Da tour cumgià ais ouramai
e d'ir minchün si'aigna via.

Fingjà at tschüffa l'ester vent,
ta barcha mütscha, leid'e blonda.

Nu saintast quant ch'eu t'ha gugent?
Schi taidla l'uonda chi scuffuonda.

Abschied

Die letzten Strahlen zergehn im See,
und dein Gesicht lächelt mir zu.

Nun gilt es Abschied zu nehmen,
ein jedes gehe seinen Weg.

Schon ergreift dich der Wind,
dein Boot entflieht heiter und hell.

Spürst du nicht, wie sehr ich dich liebe?
Horch nur, wie die Welle schluchzt.

Ist das Gedicht als Kritik (Verhöhnung) der 'appellativen Anthropomorphisierung' zu lesen? Andernfalls bekäme durch die Analogsetzung von untergehender Sonne und der Trennung zwischen zwei Menschen der Abschied die Dimension eines Naturgesetzes, und da das demzufolge halt der Lauf der Welt ist und die Welle gar auch noch 'schluchzt', findet man sich am besten mit dem Ungemach ab. Die Natur empfindet gleich: welch ein (billiger) Trost! Solches Verfahren, in sozialen Belangen angewandt, hilft mit, die herrschenden Zustände zu zementieren. Es verhüllt die Tatsache, dass keineswegs Naturvorgänge an allem 'schuld' sind, und schläfert einen Änderungswillen ein, bevor er aufkommen kann. In der Tat vermisst man da die Erkenntnisfunktion, eine wichtige Aufgabe von Kunst.

Im romanischen Sprachraum werden viele Gedichte einer bestimmten Ortschaft, oft dem Heimatdorf, gewidmet, die sich – wird sie bedichtet – immer nur bei schönem Wetter präsentiert. Man müsste einmal auf die Licht- und Leuchtmetaphorik solcher Lobgedichte das Augenmerk richten. Einer gänzlich ohne diese Prämisse zustandegewonnenen Auswahl gemäss, gibt es kein Dorfgedicht, in dem es nicht leuchtet. Und woher leuchtet es? Natürlich vom Himmel herab. Und

was das besagt, weiss jeder. In Pader Alexander LOZZAS Lobversen auf sein – in diesem Fall – heimatliches Tal *Surses* (1980: 107) wird dieses ein Garten Gottes genannt ('Te bel curtgign da Dia'). Es ist ein 'goldener Strich' ('strétg dad or'), die Alpenrosen glühen ('cun tias saletschas tot an en barnia'), der Himmel reflektiert Licht, er leuchtet, er ist hell, heiter ('cler'), alles strahlt und: «Cler, scugl ties tschiel, on ties vashigns ilg spirt» («Heiter wie dein Himmel ist der Geist deiner Bewohner»).

Aint ils ultims, limpids razs d'sulai
glüshan chomps e chasas da Lüsai,
(...)

In den letzten, hellen²⁶ Sonnenstrahlen
leuchten Äcker und Häuser von Lüsai,
(...)

So heisst es bei Jon GUIDON (1980: 71). Ein Betrachter steht still,

e'm fermond eu guard in devoziun
co cha Dieu benign charezza
chasas, prüvi e granezza.

und innehaltend schaue ich mit Andacht,
wie Gott huldreich liebkost
Häuser, Flur und Frucht.

Bei Alexander PFISTER (in: *Chrest. XII*: 276) schliesslich kommt
lachend die Sonne daher und

Sclaresch'als buns aschi bugend,
Al clar e bi vitget!

Leuchtet den Guten so gerne,
Dem hellen und schönen Dörfchen!

²⁶ *limpid* 'rein, klar, hell'; *limpidezza* 'Klarheit, Lauterkeit'. Wb O. PEER.

Der Kommentar kann kurz ausfallen: das eigene Dorf mit seinen Wiesen, Feldern, Feldfrüchten, nicht zuletzt metonymisch (synekdochisch) für die dort wohnhaften Menschen, wird von Gott persönlich (und vor andern?) ausgezeichnet. Davon legt das heitere Bescheinen, wie es der (lachenden) Sonne – es kann mitunter auch der Mond sein – angedichtet wird, Zeugnis ab. Es handelt sich um ein – nicht im schlechten Sinne gemeint – naives Weltbild, wie es bei Kindern beispielsweise ganz normal ist. Man müsste das Korpus derartiger Gedichte genauer studieren, wollte man herausfinden, ob es mit diesem ‘harmlosen Egozentrismus’ sein Bewenden hat oder ob bereits Programmatisches mit im Spiel ist. Das Lob der Heimat und des Herkommens kann natürlich schon gezielt die Aufforderung zur Bewahrung beinhalten. Anna CAPADRUTT beschwört in *Ir sur mar* (Über das Meer fahren; 1968: 13) eine Tochter, die Heimat nicht zu verlassen. Die Ausschnitte von Welt, die sie dabei dem Mädchen wie Zauberformeln zu-raunt, lauten: Wiege (‘tgegna’), Mutter, Ofenbank (‘bànc pegna’), Grossvater und Grossmutter (‘tat’, ‘tata’), die alte Uhr (‘ura viglia’), die ‘roten Blumen beim Fenster’ (‘fluras cotschnas sper faneastra’), die reifen Ähren (‘spias madiras’), die grauen Bergspitzen (‘pezas grischas’), und am Schluss kommt die faustdicke Lüge:

las spias melnas surdoradas
i rendan fregna er par tei.

die gelben vergoldeten Ähren
ergeben Mehl auch für dich.

Dabei weiss jeder, dass die ‘romanische Mutter’²⁷ nicht immer all ihre Kinder ernähren konnte und manche mit einem ‘Aufnimmerwiedersehen’ so weit weg wie möglich, nämlich übers Meer gar geschickt wurden.

Vorzüglich als Träger von Projektionen eignen sich Antiquitäten oder einfach alte, für die betreffende Gesellschaft wichtige, sie charakterisierende Geräte. Als charakterisierend nicht für eine ganze Gesell-

²⁷ Vgl. dazu auch das ehemalige, von Alois CARIGIET entworfene Signet der *Lia Rumantscha*, welches eine Frau (Mutter) mit einem Büschel Ähren im Arm darstellt.

schaft, jedoch für einen Stand mag ein Tintenfass gelten. Das Titelgedicht einer Sammlung von Peider LANSEL heisst *Il vegl chalamer* (Das alte Tintenfass) und beginnt wie folgt (1966: 7 ff.):

Quel veider chalamer cha tü m'hast dat,
mettet dalung'ad ir cun tinta frais-cha;
minchün d'seis indschegnaivels chaschuottins
surgnit alch rüzcha, la troclina sia
implit eu cun sablun (giand per davo
fin giò la punt d'Suren, bel ed apostà).
Nö per parada quai n'ha vuglù far
mo per ch'eu'l possa minchadi dovrar.

Das alte Tintenfass, das du mir hast gegeben,
gleich versah ich's ordentlich mit frischer Tinte;
jedes seiner praktischen Schublädchen
erhielt etwas Kleinkram, sein Döslein
füllt ich mit Sand (ihn holend
eigens unten bei der Brücke von Suren).
Nicht um es zur Schau zu stellen tat ich das,
sondern um es täglich zu gebrauchen.

Wie man sich dieses Tintenfass vorzustellen hat – wahrscheinlich als kleines Kästchen, das man auf den Schreibtisch stellt –, ist nicht so wichtig wie der Umstand, dass das Dichter-Ich davorsitzt und darauf wartet, dass es ihm 'seine Geschichte' erzählt. Das scheint es denn auch zu tun, oder der Dichter heckt, von ihm angeregt, irgendeine Familienchronik, wie sie gewesen sein könnte, aus. Es folgt die Anrufung (ebd., 9):

O chalamer, in duatschient ans ch'existast,
quants hast vis a passar (. . .)

Oh, Tintenfass, in den zweihundert Jahren, da es dich gibt,
wieviele sahst du da vorübergehn (. . .)

Und etwas weiter unten:

ch'eu saint (e crai dal sgür da nu'm fallar)
alch d'nossa tradiziun in tai survivor.

dass ich spüre (und ich glaub gewiss, ich irre nicht)
etwas von unsrer Tradition in dir fortleben.

Nun ist es – LANSEL erhebt das 'Lob auf alte Möbelstücke' gleich zu einer Poetik – die Aufgabe der Dichter, die vergessene Vergangenheit zu vergegenwärtigen (ebd., 10):

Als poets ha la schlatta da tuots temps
surdat la clav da seis tesor zoppà,
(. . .)
quel nö be da mantgnair, mo d'creschantar
(ils abiadis, plü tard, dumandan quint).

Den Dichtern haben die Menschen seit jeher
den Schlüssel zu ihrem verborgenen Schatz übergeben,
(. . .)
ihn nicht nur zu bewahren, sondern zu vermehren
(die Enkel fordern später Rechenschaft).

Was das genau heissen soll, ist wahrscheinlich nie klar durchdacht worden. Als Kuriosum scheint es immerhin interessant, dass eine ganz und gar materialistische Auffassung (und Redensart), das Erbe nicht nur zu bewahren, sondern vergrössern zu müssen, unverändert ins Ideelle übertragen wird. Es folgt ein Passus, in dem von Spiegel vorhalten, den Blinden und Stummen Sicht und Stimme leihen, den im Alltag Gefesselten Flügel der Poesie anlegen, damit sie sich erheben können, weil der Mensch nicht vom Brot allein lebe, die Rede ist. Geschlossen wird mit einer Demutsgebärde. Sollten nämlich einige Verse des Dichters überleben, so wäre das einzig dem Sand aus dem Inn zu verdanken.

Die 'sprechenden Möbel' trifft man öfters an und überall erzählen sie ungefähr vom Gleichen, von vergangenen Zeiten. Natürlich braucht es den Betrachter, der die Geschichte (im zweifachen Sinne) zu vernehmen vermag und für die Gegenwart die entsprechende Lehre daraus

zieht, oftmals: Geschichte in die Gegenwart rettet, damit noch eine Zukunft kommt. Dass die 'verkannte Antiquität' zum Verlust des Gewesenen – im folgenden Text: von Kultur ('Kulturverkauf') und damit von Heimat – führt, sagt uns auch ein ganz andersgearteter und um etliches jüngerer Dichter als LANSEL. Gemeint ist der engadinische Liedermacher Paulin NUOTCLA.

Das *tragliun*

Der Riet het das *tragliun* vendiert
dem mulat vo Obervaz
de isch kho ama Tag und het gsait:
«Eu ta dun: fünf francs und tschinquanta raps.»
Der Riet het das *tragliun* nit bruucht
wo isch no vom bapsegner gsii
Und wiil er svesa nit puura tuot
het er nüt pensiert dabii.

S'pensiera isch ihm erscht plü tard amol kho
wo-n-er amol von *Chafleur*
go dar flinta für der Jagt go kaufa-n-isch
zum Vasella-n-aba-n-ims *Chur*.
Und wo-n-er durch'd cità duruf chaminert
vom Bahnhof am Bahnhofplatz
und in a vaidrina inaluogt
zieht er dindet ein Satz.

D'immez reclomas für Feria in *Scuol*
mit dem Foto vom Piz *Squiliat*
ischt sein *tragliun* vom plafon pendiert
culla nouda da seis tat.
Do het's na würkli buonder gnoo
wia de *tragliun* do hera khunnt
im Büro hend's gsait: «Für milla francs
fum Waser, dem mulat, wo khunnt.»

Do het der Riet der rabgia 'packt
uf der Waser, der mulet
das *tragliun* het er kauft für milla e tschinch
het'na haigschleppt ins cumünet
Und wer jetzt denkt: «Der *Riet* isch muff
uf Kulturverkauf allgemain»,
de waiss nu nit dass der *Riet* nit will
cha'ls mulets fan affars plü bain.

Il di davo ischt am *Riet* sim Huus
usaghängt gsii an placat:
«I ferkaufa Plunder für kliina Priis
à l'ingrossa & separat»
Und wer's nit denkt het, het bald gsee
wia der affar floriert:
bald isch der Riet mit dem *Mercedes*
im Dorf umanand tretliert.

Der Geschäft isch immer grösser khoo
und jeda het gsee quant buns
chi sun ils Geschäfts wo-ma macha khann
culs *Unterländeruns*.
Und wo der alti Plunder isch fertic gsii
het der *Riet* nit lanc schtudiert
und het an Schrainer impiegiert
wo *tragliuns* für inn ziplot

Zum Schrainer isch bald an zwaita kho
und bald darauf deschet
dia hend alli das Brot und dem Essen kha
im *Riet* sim cumünet.
Der *Riet* het sich a Villa 'baut
dadour il cumünet
mit *Tüüfgarasch* und *Swimming-Pool*
und vista uf Piz *Squigliet*.

Im *Tigers-Club* und *cor masda*
 wo er singt *rumantsch ladin*
 dankt der *Riet* dem *Segner bun*
 dass er isch vom *Engadin*.

Und wenn aina maint: «Das ischt nit recht!»
 ischas nu wegam *mal il butatsch*
 das sait der *Riet* und: «Tü pover gross,
 fa megl der, scha tü sast,
 mach's besser, wenn du khasch
 fa megl der, scha tü – sast.»

Das Eigene, symbolisiert durch den Heuwagen, der bald nur noch eine Imitation ist, wird verkauft an die Unterländer. Dafür wird Fremdes importiert (Mercedes, swimming-pool, Tigers-Club usw.). Das kann geschehen, weil Riet 'nüt pensiart dabii'. Im Gegensatz zu LANSELS Poet, der das alte Tintenfass wieder in Gebrauch nimmt, es mit frischer Tinte füllt, um dessen Geschichten anzuhören und weiterzugeben, liegt der Heuwagen ungebraucht herum. Riet, der 'svesa nit puura tuot', hat die Beziehung zu seinen Vorfahren verloren, und '(la) nouda da seis tat' ('[das] Hauszeichen seines Urgrossvaters'²⁸) dient ihm nur noch dazu, das Gerät in einem Churer Schaufenster zu identifizieren. Ärgerlich am Vorfall ist nicht das 'Sakrileg' – man muss wissen, was 'la nouda dal tat' in dieser Gesellschaft bedeutet! –, sondern die Gutgläubigkeit Riets gegenüber der Gerissenheit des Zigeuners, den er aber rasch als Lehrmeister erkannt hat. Nun sind beide heimatlos. Es bleibe dem Leser überlassen, das Ideologische an diesem Lied festzustellen und den diesbezüglichen Unterschied zu LANSELS Gedicht.

Die bis jetzt gezeigten Ausschnitte von Welt legen den Verdacht nahe, als lehre Lyrik die Flucht in eine Wunschwelt, eine Welt, die man sich als heile Welt wünscht. Und heil scheint die Welt der Natur (kristallklare Bergseen usw.) und der Vergangenheit zu sein. Doch gibt es auch in der Natur und gab es auch in der Vergangenheit das Hässliche und das Böse, beispielsweise schlechtes Wetter oder Krankheit und Tod. Mit den Andeutungen zu den Projektionsmechanismen wurde vor allem das wie des eingefangenen Ausschnitts von Welt berührt, das wie

²⁸ *tat* bedeutet im Engadin 'Urgrossvater', in den andern Idiomen 'Grossvater'.

und das was aber haben offenbar wieder etwas mit dem Lyrikbegriff zu tun. Für Bertold BRECHT nämlich fällt die mit der folgenden Strophe angesprochene Situation in eine *Schlechte Zeit für Lyrik* (so die Gedichtüberschrift; 1967, IX: 743 f.):

In mir streiten sich
Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum
Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers.
Aber nur das zweite
Drängt mich zum Schreibtisch.

Der Apfelbaum blüht ungeachtet der 'Reden des Anstreichers'. So viel zum wie, d. h. zur in der Lyrik praktizierten Analogsetzung, welche eine Übereinstimmung von Natur und Mensch behauptet. Wenn es nicht zu übersehen ist, dass Natur und Mensch auseinanderklaffen, stellt sich die Frage nach dem was. Traditionelles lyrisches Thema wäre der Apfelbaum, Symbol für die Gegenwelt, die den Leser (und den Dichter?) von der 'hässlichen Welt' ablenkt. Das 'Hässliche'²⁹ hat erst mit der Moderne Eingang in die Lyrik gefunden, und es kann nicht genug betont werden, dass Modernität kein chronologischer, sondern ein qualitativer Terminus ist und dass ein Lyrikbegriff, wonach Lyrik etwas fürs Gemüt sei, neben anderen Auffassungen einhergeht. Ob und wo das

²⁹ Gemeint sind nicht groteske oder gesellschaftskritische Elemente, wie sie im satirischen Gedicht, Schmählgedicht usw. enthalten sind – in der Regel, um die Unordnung zu geisseln oder lächerlich zu machen – und wie sie Untersuchungsgegenstand auch einer soziologisch ausgerichteten Literaturbetrachtung sein müssten. Gemäss FRIEDRICH (1988: 27) 'beginnt mit DIDEROT eine Ausweitung des Schönheitsbegriffs', indem «er wagt, wenn auch sehr vorsichtig, den Versuch, die Unordnung und das Chaos als ästhetisch darstellbar zu denken und in der Verblüffung einen erlaubten künstlerischen Effekt zu sehen». Zur 'Ästhetik des Hässlichen' vgl. u. a. auch FRIEDRICH: 40, 77 ff., 191 f., 197. Ferner EMRICH (1968: 125; mit Bezug auf die Dichtung Franz KAFKAS): «Zwar treten auch in der vergangenen Kunst Zerstörungen oder Deformationen der erscheinenden Bilder und Vorgänge auf, so in der Groteske, der Satire, der Vision, der Traumdichtung, und auch diese Deformationen können und konnten zunächst das Gefühl der Fremdheit oder gar des Abscheus erwecken. Aber sobald die Bedeutung der Groteske, der Satire oder Vision erfasst ist, schlägt dieses Gefühl um in das der Belustigung oder der Betroffenheit oder der Erhebung. Da bei Kafka jedoch auch die Bedeutungen undurchdringlich bleiben, herrscht das lähmende Gefühl labyrinthischer Sinnlosigkeit vor.»

Böse, das Hässliche, das Negative in der 'modernen' bündnerromanischen Lyrik seinen Platz hat, wird zu zeigen sein³⁰. In der Lyrik, die wir die 'vormoderne' nennen wollen, die aber heute, morgen, übermorgen noch geschrieben wird, bleibt es ausgespart. Das kam vielleicht in den zitierten Beispielen bereits zum Ausdruck. Die Nacht bringt (nur) Geborgenheit, und die Seele des Menschen kommt zur Ruh. Wo der Wald besungen wird, wird er meist als Tempel bezeichnet. 'O god, tü taimpel verd sco sprauza' ('Oh, Wald, du Tempel grün wie Hoffnung'), dichtete schon Gian Fadri CADERAS (zit. nach *Chrest. VIII*: 268; *Nel god*) und erflehte vom Wald die Ruhe, die ihm (bzw. der sprechenden Instanz) die Welt versagte. Ein 'Ich' in einem von Zaccaria PALLIOPPI geschriebenen, ebenfalls mit *Nel god* betitelten Gedicht findet im Wald Ruhe vor der Welt, weil dieser der Ort der Zwiesprache mit Gott darstellt (*Chrest. VIII*: 229). Der Literatur nach zu schliessen, ist der Bauer immer ein König, vielleicht gar ein Priester. Eines von manchen Beispielen für eine ins Sakrale gesteigerte Verklärung bäuerlicher Arbeit ist das Gedicht *Unfrenda* von Flurin DARMS (1986: 45; das Verbrennen von Stauden auf den herbstlichen Äckern wird als Opferfeuer gedeutet). *Pervesiders dils aults* I und II (Fütterer von den Höhen; ebd., 69 ff.) erfahren eine Mythisierung, dass sie mit lebendigem Alppersonal nichts mehr gemein haben. Im übrigen wurde bereits gesagt: die Felder sind immer sonnenbeschienen, immer golden, das Brot immer ausreichend usw. Desgleichen sind Kinder immer unschuldig, Mütter haben zwar zerfurchte Hände, Hände aber, mit der Zauberkraft ausgestattet, dem Kind jedwelches Paradies auf Erden zu erschaffen. Sogar der Lawine vermag man im Gedicht nur die gute Seite abzugewinnen – und die ist doch gesamthaft betrachtet so gross nicht. Bei Gion CADIELI (1983: 32) wird die Lawine verherrlicht als Sinnbild für eine auf keine menschlichen Gesetze Rücksicht nehmende Selbstverwirklichung.³¹ Ähnlich bei Artur CAFLISCH (1961: 147 f.) unter dem Titel *Sinfonia alpina*. Zum Schreibtisch gedrängt werden die bündnerromanischen Dichter – um im Bild zu bleiben – vom 'blühenden Apfelbaum', und das Herz geht ihnen auf, wenn sie Wälder sehen, nicht die Wälder des Herrn Puntila, wohl

³⁰ Vgl. dazu unten, insb. Kap. 3.3.3.

³¹ Vom 'Mädchen Lawine' und vom 'Jüngling Föhn' heisst es: «Ils spusai van senza cal, / Giubilond tras cuolms e prada, / Tier las nozzas ella val.» («Ungehemmt eilen die Verlobten / Jubilierend über Auen und Wiesen / Der Hochzeit im Tale zu.»)

aber den Arvenwald von Tamangur. So kommt im *wie* und im *was*, im Ausschnitt von Welt, der im Gedicht dargestellt wird, ein Ordnungsgefüge zum Ausdruck, dem ein Wertsystem der Gesellschaft abzulesen ist³². Dass man sogar vom Bösen sprechen darf, wenn es seine richtige Ordnung hat, beweist die Zulässigkeit des Todes als lyrisches Thema. Wir kehren vorerst nochmals zurück zum Topos des alten Möbelstücks. Auch Jon GUIDON hat ein Gedicht auf einen alten Schrein geschrieben (*La s-chaffa veglia*; 1980: 52 f.). Daraus zitieren wir eine von sieben Strophen:

Cul ir dals temps, sco al müdar d'la glüna,
müdet eir teis cuntgnü suvent, suvent:
vestits glüschaints da leida giuventüna,
e pons da led per sombers temps d'astent.

Mit dem Lauf der Zeit, gleich dem Wechsel des Mondes,
wechselte auch dein Inhalt noch und noch:
leuchtende Kleider fröhlicher Jugend
und Tuch der Trauer für dunkle Zeiten der Qual.

Beim Betrachten des Schreins, der in seiner langen 'Lebensdauer' die Geschlechter an sich vorüberziehen sah, fühlt man sich an die Vergangenheit erinnert. Nur in diesem Zusammenhang, unter dem Prinzip der Ewigkeit und dem Gesetz der ewigen Wiederkehr (des Immergleichen? 'gleich dem Wechsel des Mondes') findet der Tod, reduziert auf 'pons da led . . .', Erwähnung. Dadurch erfährt das Vergehen der Zeit eine Umstilisierung ins Zyklische, der Tod wird ins Zeitlose und Gesellschafts- und Geschichtsenthobene verlegt und erscheint wie der Schrein als 'Requisit' zur *laudatio temporis acti*. Von Einbeziehung des Hässlichen kann keine Rede sein: alles hat seine Ordnung und seine Zeit, auf die schwarzen folgen wieder die bunten Kleider usw. Völlig eingebettet in die Ordnung der Natur wird der Tod auch im Gedicht *La mamma-duonna* (*Die Grossmutter*) von Peider LANSEL (1966: 45 f.; mit dt. Übers. in JENTZSCH 1977: 182 f.). Draussen der Sommernachmittag, drinnen das Ticken der Uhr, draussen wird die Ernte eingebracht, drin-

³² Über den Zusammenhang von Gesellschaft und (der scheinbar unpolitischen) Naturlyrik vgl. MECKLENBURG 1977.

nen wartet die sterbende Frau auf 'ihren Schnitter'. So, gesehen in der natürlichen Abfolge von Geburt und Tod, passend demnach zum 'Wechsel des Mondes', passend zur Ernte, zur reifen Frucht, zum Vollbrachten, darf vom Tod die Rede sein. Es darf vom Tod ferner die Rede sein, wo man sich – am frischen Grab vielleicht – einer sentimentaln Wehleidigkeit überlässt, was sich in den dazu verwendeten Leerformeln manifestiert. Es darf von der toten Geliebten die Rede sein, denn dieser Topos verfehlt immer noch nicht seine Wirkung aufs Gemüt. Nicht zu vergessen: das *memento mori* ist ebenfalls erlaubt. Verschwiegen aber werden das Sterben, Krankheit, Schmerzen, Verzweiflung, Todesfurcht. Dass Luisa FAMOS das in ihre Lyrik eingebracht hat, war etwas gänzlich Neues und hat mit einem Äussern von Gefühlen im Sinne eines Übergangs von 'Rhetorik' zu 'Authentizität' zu tun. Es könnte sein, dass die schreibenden Frauen, die sich mit ihren (weiblichen?) Anliegen zu Wort meldeten, Wesentliches zu diesem Übergang beigetragen haben (vgl. Kap. C.1.2.).

Der im bündnerromanischen Gedicht eingefangene Ausschnitt von Welt erweckt den Eindruck eines Wertsystems, in dem alles den ihm bestimmten Platz zugewiesen bekommt, im Leben wie in der Literatur. So könnte die Lyrik unterteilt und nach Fächern geordnet werden, welche mit 'Wald', 'Liebe', 'Dorf', 'Armut' usw. beschriftet sind, und es scheint (oder schien) Übereinkunft darüber zu bestehen, was beispielsweise in das Fach 'Wald' gehört und was nicht. Jedes Untersystem des übergeordneten Wertgefüges scheint in sich geschlossen. Das Ideologische mag sich – will man es auf einen Nenner bringen – darin zeigen, dass 'andere Wahrheiten' in ein geschlossenes System nicht eindringen können. Das Produkt ist eine Poesie ohne Utopie.

3.2.2. Lyrik als Exemplum des rechten Lebens

Dass bündnerromanische Dichter den Leser nicht nur einlullen, sondern auch belehren, ist bereits verschiedentlich zum Ausdruck gekommen. Einlullen im Hinblick auf das von der Gesellschaft Negierte, belehren im Hinblick auf das Akzeptierte. Bei ersterem dürfte der Grad an Unbewusstheit (z. T. gedankenlose Übernahme gewohnter Muster) grösser sein, als wenn eine aktive erzieherische Haltung dahintersteckt,

so dass beim einen manches mitlaufen mag, das andere aber in gewissen Techniken der Darbietung greifbar werden müsste, wozu durchaus auch die oben angesprochene Appellfunktion der lyrischen Projektionen gehört. Hinzu kommen formale Aspekte, die Bedeutung der Wahl der Metaphern sowie die Selbstexegese durch den Dichter.

Zu der aus den bisherigen Resultaten gefolgerten Geschlossenheit einer Ordnung passt eine bestimmte Gedichtform: das **Rondeau (Rondo, Rundgedicht** usw.), das im Bündnerromanischen alles andere als formstreng gebaut ist, doch tut das nichts zur Sache. Ein Kreis scheint geschlossen schon dadurch, dass die Eingangsverse am Ende wieder aufgenommen werden. Von Gian FONTANA (1971, II: 32 f.) sei ein etwas längeres Gedicht zitiert:

Alla muntogna

Leu ault sur la muntogna
va il suleagl divin,
derschend en stgir'umbriva
il clar gi matutin.
Cultiras tgeu respiran
profundas uraziuns.
Dil tschiel ils beins daghiran,
uneschan tut ils munds.
Ed ault sur la muntogna
va il suleagl divin.

E meina mei la senda
da casa lunsch navent,
els flums jeu vesel l'aua
dils aults lontans riend.
Jeu audel la cascada,
igl artg ei plein splendor,
la pezza sularada
salida en gl'azur.
Ed ault sur la muntogna
va il suleagl divin.

En selvas stgiras crescha
il cont da tons utschals,
uss va la primavera
cun fluras tras las vals.
Il paster sin pastira
adur'igl Aultpussent,
e pasch dil tschiel daghira,
bufatg il mund unend.
Ed ault sur la muntogna
va il sulegl divin.

An die Berge

Dort hoch über den Bergen
geht die göttliche Sonne
und giesst in die Finsternis
den klaren morgenjungen Tag.
Felder atmen ruhig
tiefe Gebete.
Vom Himmel fliessen die Wohltaten,
vereinigen alle Welten.
Und hoch über den Bergen
geht die göttliche Sonne.

Und führt mich der Weg
weit von zu Hause fort,
in den Flüssen seh ich das Wasser
der entfernten Höhen lachen.
Ich höre den Wasserfall,
der Regenbogen ist vom Leuchten erfüllt,
die vergoldeten Spitzen der Berge
grüssen im Himmelblau.
Und hoch über den Bergen
geht die göttliche Sonne.

In finsternen Wäldern schwillt an
der Gesang von so vielen Vögeln,
jetzt geht der Frühling
mit Blumen durch die Täler.
Der Hirte auf der Weide
betet den Allmächtigen an,
und Friede strömt vom Himmel,
vereinigt huldreich die Welt.
Und hoch über den Bergen
geht die göttliche Sonne.

Das Gedicht verherrlicht eine Geschlossenheit, eine Gerundetheit des ganzen Universums und unterstreicht mit der ringförmigen Anordnung das Allgefühl und das Einssein von Ich, Welt und Gott. Form als emphatische Gebärde, als Nachahmung von: ich könnte die Welt umarmen. Insofern, als Ausdruck dieses Gefühls, vermag die Form zu überzeugen. Dennoch haftet ihr etwas Konstruiertes an, und bei der Lektüre anderer Gedichte kann gar nicht mehr übersehen werden, dass mittels der Form etwas zum Stimmen gebracht wird, hinter das eigentlich ein Fragezeichen besser passen würde. Dazu noch einmal FONTANA (1971, II: 42)

Brutg

Tgietschen odura il brutg silla spunda.
Jeu hai udiu il matg sur gl'ual
cul carsinar d'in suffel pli cauld.

Olma, tgei tremblas? Ei quei buc avunda?
Sminas la mort ch'ei zuppad'el vegnir
e fa curdar carezar e flurir?

E sch'ella vegn! Avon impunda
in tut il temps, cultivond in iert
nunterminau, ed ils cors ha'l aviert
per il deletg che dils tschiels nus inunda.

Tgietschen odura il brutg silla spunda.

Heidekraut

Rot duftet das Heidekraut auf der Halde.
Ich habe vernommen den Mai überm Wald
und das Liebkosen mit wärmerem Hauch.

Seele, was zitterst du? Ist das nicht genug?
Ahnst du den Tod, der sich im Kommenden verbirgt
und Liebe und Blühen zu Fall bringt?

Und wenn er auch kommt! Vorher setzt
einer alle Zeit daran, erstehen zu lassen einen Garten
unermesslich, und die Herzen öffnet er
für das Glück, das von den Himmeln uns überschwemmt.

Rot duftet das Heidekraut auf der Heide.

Eine konstruierte, eine behauptete Geschlossenheit ist das ganz gewiss. Und die Frage drängt sich auf: Geschlossenheit wogegen? In diesem Gedicht ist es der Tod, welcher zuerst wider jede Plausibilität – wieso verfällt einer darauf, beim nahenden Mai an den irgendeinmal kommenden Tod zu denken? – eingeführt wird, um gleich darauf ausgeschlossen zu werden. Dadurch erfährt die geschlossene heile Welt tatsächlich eine Steigerung zu einem Glückszustand, der ‘von den Himmeln uns überschwemmt’. Eine Geschlossenheit wird wohl im allgemeinen behauptet gegen alles und jedes, das ein immenses Harmoniebedürfnis beeinträchtigen könnte, und das ist auch das Bedenkliche daran. In dieser Hinsicht spielt der Grad an Unbewusstheit oder Bewusstheit gar keine Rolle, ‘gelogen’ wird bei diesem Verfahren so oder so, indem durch die behauptete Harmonie eine Ganzheit vorgetäuscht wird, die nicht da ist. Himmel, Sonne, Sterne, Mond, der liebe Gott und die Blumen, Vögel und Menschen: das ganze Universum ein Herz und eine Seele, mit Ausnahme des Unerwünschten. Der Ganzheit fehlen demnach gewisse Bestandteile. So sprach schon Heinrich HEINE im Zusammenhang mit Naturbildern von ‘grüne(n) Lügen’ und spottete bekanntlich im Gedicht, das den Titel *Wahrhaftig* trägt³³: «Doch Lieder und Sterne und Blümelein, / Und Äuglein und Mondglanz und Sonnenschein, / Wie

³³ *Buch der Lieder, Junge Leiden, XX.*

sehr das Zeug auch gefällt, / So macht's doch noch lang keine Welt.» Es macht auch keine (ganze) Welt, wenn 'das Zeug' kreisförmig dargeboten wird. Dem Problem, dass das 'Material des Dichters (. . .)' von vornherein mit Tradition gesättigt ist, kann man – so HEINE – nur entgehen, indem man die 'Schranke' zwischen Überlieferung und Welt 'reflexiv zu übersteigen' sucht. Das Gedicht soll sich 'als gesetzte Illusion zu erkennen' geben, und nicht als Welt (zit. nach KIRCHER 1977: 121).

Es wäre vielleicht eine Untersuchung wert, was die Dichter konkret alles verbannt haben wollen, Tatsache ist, dass sie die Kluft zwischen 'Kunst und Leben' nicht nur nicht reflexiv auszuebnen versuchen, sondern tun, als existierte diese Kluft gar nicht. Sie sind die Sachwalter des 'rechten Lebens' (vgl. z. B. LANSEL, *Il vegl chalamer*), verstehen darunter die sanktionierte Ordnung (LANSELS Tintenfass hat Schublädchen!), unterstellen diese einem Naturgesetz und machen mit dichterischen Mitteln die Welt rund. So enthält auch ein scheinbar harmloses Gedicht wie FONTANAS *Brutg* ein programmatisches Moment, und die unzähligen Jahreszeitengedichte beispielsweise haben grösstenteils keine andere Funktion, als zu suggerieren, alles habe seinen Ort und seine Zeit: eine beruhigende Illusion.

An dieser Stelle wäre noch einmal über die Abgegriffenheit der Metaphorik, wie sie bereits in Kap. 3.1.1. zur Sprache gekommen ist, ein Wort zu sagen. Es wurde auf die kommunikative als wichtige Funktion der Lyrik in der bündnerromanischen Gesellschaft verwiesen. Nun gelingt Kommunikation am allerbesten, wenn sie in einer allgemeinverständlichen Sprache geführt wird, und dass Kommunikation gelingt, ist gerade dann, wenn noch eine Belehrung übermittelt werden soll, von ausschlaggebender Bedeutung. In seinem Aufsatz *Naturlyrik als politische Lyrik – politische Lyrik als Naturlyrik* zeigt KIRCHER (1977: 102 ff.) wie im Zusammenhang mit der 1848er Revolution in Deutschland 'die wichtige Rolle der Naturmetaphorik in der künftigen politischen Lyrik begründet' wurde (102). Metaphern wie 'Frühling', 'Lerche', 'Morgenluft' usw. bekamen neue, politische Bedeutung, welche 'nicht ausdrücklich erklärt, sondern als bekannt vorausgesetzt' werden konnte. Das gilt ganz allgemein. «Die naturmetaphorische Sprache hat sich längst etabliert als ein Code, dessen einzelne Chiffren nicht mehr ständig neu entschlüsselt zu werden brauchen» (ebd., 115). Sie ist, wie alle programmatische Lyrik (über den Schlager- bis zum Werbe-

text³⁴) beweist, eine Sprache mit grosser Breitenwirkung. Wahrscheinlich wegen der sprichwörtlichen Vertrautheit mit ihr erzeugt sie meist die Reaktion: ja, ja, so ist es.

Dennoch trauen die bündnerromanischen Dichter der Macht des Bildes nicht. Um ganz sicher zu sein, dass ihre Leser die Botschaft verstehen, fügen sie die Deutung bei, ein Umstand, auf den für die Narratologie verschiedentlich verwiesen wurde (vgl. insb. Kap. A.2.2., aber auch Kap. B.2.5. [kommentierendes Übersetzen]). Wie sich das in der Lyrik auswirkt, sei nun etwas näher betrachtet. Dazu wiederum ein paar Beispiele: Am häufigsten kommt es vor, dass man ein Ding bedichtet über ein bis mehrere Strophen hinweg, wobei der Verweisungscharakter völlig klar ist, dann aber doch noch eine Strophe, nicht selten mit 'oh' oder 'ach' eingeleitet, angehängt wird, um auszusprechen, dass alles Vorangegangene ja nur ein Gleichnis war. So ist es bei LANSEL (1966: 26). Über drei Strophen hinweg wird ein tiefer Bergsee mit seinem unerforschlichen Grund besungen, die vierte Strophe setzt ein: «O melancolic lai! Quants stan sco tü» («Oh, schwermütiger See! Wieviele sind wie du»). Flurin DARMS (1986: 85) unterteilt ein sechsstrophiges Gedicht in zwei gleiche Hälften. Inhalt der ersten drei Strophen ist die Feststellung, dass es allerlei Vögel gibt (im wörtlichen Sinne), Inhalt der weiteren drei Strophen, dass es allerlei 'Vögel' gibt (im übertragenen Sinne). Die zweite Gedichthälfte wird eingeleitet mit dem Vers: «Igl ei precis sco tiels carstgauns» («Es ist genau wie bei den Menschen»). Als ob sich das – aus dem Kontext – nicht von selbst verstünde! Diese Art der Selbstexegese ist gänzlich überflüssig, trägt nichts zu einem besseren Verständnis bei und könnte ersatzlos gestrichen werden. Bei LANSEL (1966: 52) heisst es:

Che faran uossa'ls fittadins?
(cun quai manai eu noss utschlins.)

Was machen wohl jetzt unsere Mieter?
(damit meine ich unsere Vögelein.)

³⁴ Zur Verwandtschaft der poetischen Mittel vgl. den Aufsatz von HERMAND (1978: 315 ff.) über die politische Lyrik in der Bundesrepublik Deutschland.

Auch diese Erklärung ist überflüssig, weil aus dem Kontext hervorgeht, wer die 'fittadins' sind. Sie unterscheidet sich aber von den vorherigen Beispielen dadurch, dass sie nicht Auslegung ist, sondern eine (geschwätzige) Zugabe zwischen Klammern, wahrscheinlich in Ermangelung eines Reimwortes. In einem dritten Fall (LANSEL 1966: 59 f.) reduziert die Deutung durch den Dichter den Sinn auf eine einzige Dimension, während im Gedicht weit mehr mitschwingt:

Eu guard crodar ils albs bilocs

Eu guard crodar ils albs bilocs da naiv,
co quels as plachan leivs e silenzius . . .
as mantunand plan lur sün il crappus
terrain, fin a zoppar ils pösts d'la saiv.

In granda pumpa stan uoss'üert e bröl,
rövens e prada cha la dschet'ardet,
e tuot quai her amo trid e malnet,
cuvern'hoz prusamaing ün alb linzöl.

Sco ils bilocs ligers e silenzius,
ün di sün tschel s'mantuna plan a plan . . .
sur tuott'algrezcha e tuot led uman
ras'invidanza'l mantel seis bandus.

Ich sehe die weissen Flocken fallen

Ich sehe die weissen Schneeflocken fallen,
wie sie leicht und leise sich setzen . . .
langsam sich anhäufend auf dem steinigen
Boden, bis sie die Pfosten des Zauns verbergen.

In grosser Pracht stehen jetzt Gemüse- und Obstgarten da,
Raine und Wiesen, die der Frost versengte,
und all das, was gestern noch hässlich und unrein,
bedeckt heut sanft ein weisses Laken.

Wie die Flocken leicht und leis,
von einem Tag zum andern häuft sich nach und nach . . .
über alles Glück und alles Leid des Menschen
breitet Vergessen seinen sanftmütigen Mantel aus.

Die aus dem Text keineswegs evidente Gleichsetzung von dem die Landschaft zudeckenden Schnee und dem Tod macht das gar nicht schlechte Stimmungsbild der ersten zwei Strophen zunichte. Offenbar sucht man hinter allem einen Sinn – um nicht zu sagen: eine moralische Nutzenanwendung –, und wenn er einem nicht in die Augen springt, zieht man ihn an den Haaren herbei. Gian FONTANA (1971: 121) unterläuft ungefähr dasselbe im Gedicht *Sonda sera* (Samstag abend). Der Samstag ist vielerorts der Reinmachetag, so wird beispielsweise auch am Samstag die Strasse vor dem Haus gekehrt. Diese Verrichtung im wöchentlichen Arbeitsablauf wird nun von FONTANA ins Religiöse umgedeutet, er setzt sie der 'Reinigung der Gedanken' vor dem Sonntag gleich, eine erzwungene, aufs Verbale beschränkte Analogie. Dahinter steckt nichts anderes als die Aufforderung, es so zu halten, wie das Gedicht es vorführt. Der pädagogische Auftrag erzeugt ein schiefes Bild.

Es gibt Lyrik, die an niemanden gerichtet sein will. Die bündner-romanische gehört nicht dazu. Sie ist vielleicht allzusehr an jemanden gerichtet, die Auffassung von Literatur geht in diesem Sprachgebiet vielleicht allzusehr mit einem 'Bildungsauftrag' einher. Das 'Allzusehr' zu diskutieren wäre wiederum die Sache einer soziologischen Betrachtung³⁵, an dieser Stelle konnten nur die ästhetischen Folgen der Verknüpfung von Lyrik und Belehrung aufgezeigt werden. Wenn KILLY (1983: 33) schreibt, das lyrische Gedicht trachte nach Kürze und lasse 'das Beste unausgesprochen', es verfahre «dabei mit Ökonomie, das heisst mit einem geringen Aufwand höchst wirksamer und mit Kunst-sinn disponierter Mittel», so neigt das Gedicht mit 'Vehikelfunktion' zum Gegenteil: zur ausladenden Geschwätzigkeit. Noch ein letztes Beispiel:

³⁵ Vgl. auch Kap. C.1.1.

Flurin DARMS (1986: 26)³⁶

Uost

(tenor in motiv da Th. Storm)

Temps da uost – temps madir!
Vent va sur la melna mar
dallas spigias – in respir
dalla vet'e siu cunfar.

Spigias ein sin gl'èr madiras,
spigias sco dad aur el vent. – –
Giuvna dunna, stas e miras . . .
Gi, po gi, tgei has sterment?

Teidla, va buc tras las spigias
fin sunar e scutinar?
Gi, po gi, pertgei fadigias
stagl cantar e selegrar?

August

(nach einem Motiv von Th. Storm)

Augustzeit – Zeit der Reife!
Wind weht über das gelbe Meer
der Ähren – ein Atmen
von Leben und seinem Treiben.

Ähren sind auf dem Acker reif,
Ähren wie aus Gold im Wind. – –
Junge Frau, du stehst und schaust . . .
Sprich, sprich nur, was fürchtest du?

Horch, geht nicht durch die Ähren
feines Klingen und Flüstern?
Sprich, sprich nur, was mühst du dich,
statt dass du singst und fröhlich bist?

³⁶ Eingehendere Erörterung vgl. unten, Kap. B.3.

Und das 'Motiv' von Theodor STORM:

Juli

Klingt im Wind ein Wiegenlied,
Sonne warm herniedersieht,
seine Ähren senkt das Korn,
rote Beere schwillt am Dorn,
schwer von Segen ist die Flur –
junge Frau, was sinnst du nur?

Aufschlussreich wäre im Zusammenhang mit 'Lyrik als Exemplum des rechten Lebens' und der damit verbundenen redseligen Belehrung an die Adresse des Lesers auch eine genauere Untersuchung der 'lyrischen Frage'. Diese scheint, so weit überblickbar, eine rein rhetorische Frage zu sein, denn einer weiss die Antwort ganz gewiss: der Autor.

3.3. Vom vormodernen zum modernen Gedicht

3.3.1. Von der alten zur neuen Form

Das vormoderne Gedicht besteht aus strophisch und metrisch gegliederten Versen und weist als häufigste geregelte Klangbeziehung den Endreim auf, während das moderne Gedicht oft aus sogenannten freien Versen gebaut ist: dies der augenfälligste und bedeutendste formale Unterschied. Wie metrisch gegliederte Verse auszusehen haben, weiss man, ein kritisches Instrumentarium zur Beurteilung der freien Verse hingegen ist nicht so selbstverständlich vorhanden, was auch dazu führt, dass er 'noch leichter zu missbrauchen' ist 'als der metrisch oder rhythmisch gebundene' Vers (RÜDIGER 1980: 129).

Die Befreiung vom metrischen Zwang und vom Reimzwang verleitet tatsächlich nicht selten zur Annahme, der freie Vers sei weniger schwer zu handhaben als der gebundene, oder zur Annahme, alles typografisch gedichtförmig Angeordnete sei bereits Dichtkunst. Dies wurde verschiedentlich erkannt und von Gottfried BENN in seiner Rede *Probleme der Lyrik* wie folgt ausgesprochen: «wir heute würden sagen, dass die freien Rhythmen, die Klopstock und Hölderlin uns einprägten,

in der Hand von Mittelmässigkeiten noch unerträglicher sind als der Reim. Der Reim ist auf jeden Fall ein **Ordnungsprinzip** und eine **Kontrolle** innerhalb des Gedichts» (1959: 337; Hervorh. L. W.). Dazu passt, was MALLARMÉ als 'das Unliterarische am *vers libre*' empfunden hat. Von der Literatur forderte er eine 'unpersönliche', nicht eine individuelle, subjektive Rede, und er sah im Vers(zwang) den 'Garant der literarischen Unpersönlichkeit' (FREY 1980: 26). Der freie Vers befreit also – darauf kommt es an – nicht von dem, was man ein Ordnungsgefüge des Gedichts nennt, und nicht von einem Kontrollzwang, dem Zwang, das Subjektive zu objektivieren, dem dichterischen Sprechen eine vom Sprecher losgelöste Fassung zu verleihen.

Auf der Suche nach einem Instrumentarium im Umgang mit freien Versen stellte die **Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung** 1979 die Preisfrage: «Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers?» Unter dem Titel *Kritik des freien Verses* wurden 1980 zwei der zahlreich eingegangenen 'Antworten' publiziert. Hans-Jost FREY überschreibt seinen Beitrag mit *Verszerfall*, Otto LORENZ mit *Poesie fürs Auge*. Beide Autoren stimmen überein, dass freiere Formen sich aus strengeren Baugesetzen herleiten, dass demnach der freie Vers vor dem Hintergrund des strengen Verses gesehen werden muss. Wie immer die Negation des metrisch gegliederten Verses durch den Freivers im einzelnen zu deuten ist, so wirkt im metrumlosen Gedicht, und sei der Bezug nur noch durch die typografische Unterteilung des Textes in Zeilen erkennbar, die abgelehnte Tradition unsichtbar mit. Viele Teilnehmer am oben genannten Wettbewerb hätten – so RÜDIGER (1980: 128) – das Figürliche als ein wichtiges Element der in freien Versen geschriebenen Lyrik hervorgehoben. Unter diesem Aspekt, d. h. mit Berufung auf die Schriftlichkeit, lehnt FREY (1980: 58 f.) es auch ab, bei 'rein optische(n) Verse(n)' von blosser Prosa zu sprechen. Den freien Vers «unterscheidet von der Prosa, dass er sich als Vers ausgibt, ohne es zu sein. Weil Prosa sich insofern, als sie Prosa ist, nie als Vers ausgibt, kann der schriftliche Vers als vorgetäuschter nicht auf die Prosa reduziert werden». Der schriftliche Vers sei deshalb nicht Prosa, da er sich aus dem 'Verweis auf den Vers, der er nicht mehr ist, konstituiert' habe.

Was will er denn, der Vers, der keiner mehr ist, das aber, auf den Vers Bezug nehmend, ständig zur Schau stellt? Offenbar demonstrieren, dass man 'so' nicht mehr lyrisch sprechen kann. Was 'so' heisst, kann uns ein Blick auf die gebundene lyrische Rede zeigen. Vor dem Hinter-

grund dessen, was der Vers leistet, dürfte deutlicher werden, was heutige Lyriker – bündnerromanische Lyriker – nicht mehr wollen, vielleicht wird deutlich, was sie wollen und was der Freivers leistet.

Giachen Caspar MUOTH (1844–1906) gilt als der Dichter, der die romanische Literatur auf nie dagewesene Höhen emporgehoben hat. Mit ihm «erreichte die Dichtung des 19. Jahrhunderts, ja vielleicht die rätoromanische Literatur schlechthin ihren Höhepunkt» (UFFER 1980: 258). Von ihm dürfte demnach zu erwarten sein, dass er die «Tendenz des lyrischen Textes zur Überstrukturierung und zur Semantisierung mehrerer Ebenen» (LINK 1982: 246) voll auszuschöpfen imstande war. Um die metrisch-klangliche Analyse noch ergiebiger zu gestalten und um möglichst deutliche Resultate zu erzielen, sei zudem ein Gedicht betrachtet, das als Liedtext konzipiert ist. Gegenüber stehen sich somit eine akustisch-klanglich (metrisch gebundene) und eine visuell-schriftlich (in freien Versen) vermittelte Lyrik³⁷.

Giachen Caspar MUOTH (1908: 153 f.)

La lavina de Gravèras a Trun (1548)

Nevadas cuvieran ils tgiembels e vaus
 Ei dat il favugn, che sgarglient'ils cuflaus,
 La neiv sin las pleuncas secatscha,
 Ruin'alla bassa smanatscha,
 Sterment'er gl'ucleun de Gravèras a Trun.

Cheu di ina ser'als vischins il caplon:

«Jeu tem la lavina. Fugî o sil con
 Sontget Nossadunna, che gida
 Ils paupers tras sia urbida;
 Udis vus ils zens de malauras – fugî!»

La glieut en anguoscha udint a sbruflont

Sils aults il favugn ed ils zens a tuccont,

Sil crest Nossadunna ei mitschada.

Avon il sontget radunada

Gariva la glieut: Miserere mei Deus!

³⁷ Mehr zur Schriftlichkeit des Freiverses vgl. unten, S. 269 f.

Dentont sin las pleuncas rumpev'il gallatsch;
 La neiv senzugliava cun crapp'e terratsch.
 In catsch furibunt de neiv e boscaglia
 Mettev'igl ucleun de Gravèras en paglia.
 Sulet ils avdonts pietus ein mitschai.

Die Lawine von Gravèras in Truns (1548)
 Schneemassen bedecken die Hügel und Täler,
 Es bläst der Föhn, der die Schneewehen taut,
 Der Schnee auf den Hängen häuft sich an,
 Droht dem Tal mit Verderben,
 Erschreckt auch den Weiler Gravèras in Truns.

Da sagt eines Abend den Bürgern der Kaplan:
 «Ich fürchte die Lawine. Entflieht auf die Anhöh'
 Zur Kapelle Unserer Lieben Frau, die hilft
 den Armen mit ihrer Fürbitte;
 Hört ihr die Sturmglocken läuten – entflieht!»

Die Leute voller Angst hörten brausen
 In der Höhe den Föhn und die Glocken läuten
 Und sind auf den Hügel Unserer Lieben Frau geflohn.
 Vor der Kapelle versammelt
 Schrien die Leute: Miserere mei Deus!

Indessen von den Hängen brach das Eis;
 Der Schnee sich mengte mit Steinen und Erdreich.
 Ein wütender Schub von Schnee und Gehölz
 Richtete den Weiler Gravèras zugrunde.
 Entkommen sind nur die Bewohner, die frommen.

Die denotative Bedeutungsebene sei vorerst einmal festgehalten: ein Weiler wird von einer Lawine bedroht, weshalb die Bewohner zu einem auf einer Anhöhe gelegenen Heiligtum fliehen und bei Niedergang der Lawine mit dem Leben davonkommen. Obwohl man ganz allgemein auf Hügeln vor Lawinen sicher ist, wird die Rettung im Text explizit mit der Frömmigkeit in Verbindung gebracht. Diese Aussage ist eingebunden in amphibrachische Verse (dreisilbiger Versfuss: auf eine

Senkung folgt eine Hebung, dann nochmals eine Senkung). Nicht ein bestimmter Versfuss aber soll uns interessieren, für unsere Zwecke genügt es, dass die metrisch gegliederte Rede, die in regelmässiger Folge beschwerte und unbeschwerte Silben aufweist, gewisse Elemente nach einem vorgegebenen Schema akzentuiert, andere nicht. Akzentuiert, weil betonte Silben aufweisend, sind Wörter wie 'Schneemassen', 'bedecken', 'Hügel', 'Föhn', 'schmelzen' usw., d. h. Substantive und Verben. Diese werden durch die metrisch erforderlichen unbetonten Füllwörter verbunden: durch Artikel, Konjunktionen, Pronomina, Präpositionen. Was sich ergibt, ist ein unzerklüfteter Redefluss, der keine Brüche enthält und auch keine Brüche aufzeigt, sondern der rhythmisch, ja in regelmässigem Takt daherkommend, besonders angenehm und leicht ins Ohr dringt. Das Wort, das sich zur Beschreibung dieses Sachverhalts wiederum aufdrängt, heisst: Harmonie. In harmonischer Bewegung der Sprache wird dargelegt, dass die 'Bewohner, die frommen' dank der Fürbitte 'Unsrer Lieben Frau' gerettet werden, ja gerettet werden müssen. Eine andere Möglichkeit wird nicht ins Auge gefasst. Die Klanganalyse möge auf die Betrachtung der Reimwörter beschränkt werden. Alleinstehend sind 'Trun', 'fugî', 'Deus', '(ein) mitschai' ('Truns', 'entflieht', 'Gott', '(sind) entkommen'), womit auch schon fast 'der plot des Gedichts' wiedergegeben ist. Ansonsten haben wir es mit lauter Reimpaaren zu tun, und diese dienen der klanglichen Beschreibung der im Gedicht evozierten 'rechten Ordnung'. Die allerwichtigsten seien genannt: 'caplon' / 'con' ('Kaplan' / 'Anhöh'»), 'gida' / 'urbida' ('hilft' / 'Fürbitte'), '(ei) mitschada' / '(Avon il sontget) radunada' ('[sind] geflohen' / '[Vor der Kapelle] versammelt').

Was hier in aller Kürze einem strophisch und metrisch gegliederten, gereimten Gedicht entnommen werden konnte, ist charakteristisch für das vormoderne Gedicht überhaupt: die Welt des vormodernen Gedichts ist noch 'in den Fugen', eine Harmonie (auch: Konsonanz), die wir auf der Ebene des Verses gespiegelt finden. Der PINDAR-Übersetzer Norbert von HELLINGRATH hat die Termini der 'glatten' und der 'harten Fügung' geprägt. Im einen Fall werden die 'Fugen' zwischen den Elementen ausgefüllt, im andern nicht. «Die 'glatte Fügung' allein hat rhythmischen Schwung; sie formt unter Beachtung metrischer und syntaktischer Gesetze einen möglichst bruchlosen Zusammenhang» (LORENZ 1980: 104). Die 'harte Fügung', unausgefüllte, unüberbrückte, einen Mangel anzeigende, den Leser zum Stocken bringende Zwischen-

räume, ist ein ganz wesentliches Kompositionsprinzip bereits im Werk von Friedrich HÖLDERLIN.

Der lyrische Stil pflegt sich mit einer veränderten Weltanschauung mitunter zu verändern, und was das oben genannte 'so nicht mehr' betrifft, wurde von LINK (1982: 249) formuliert: «Poesie muss nicht eingehen wie Likör.» Hugo FRIEDRICH (1988: 17) spricht von 'kommunikative(r) Wohnlichkeit', welche 'im modernen Gedicht vermieden' ist. Eine dissonantische Spannung hebt er als das Hauptmerkmal der modernen Künste überhaupt hervor. So zeigen gewisse Lyriker mit dem Zerfall des Verses einen Zerfall der Ordnung an. Der Verszerfall hat sich stufenweise vollzogen, vom freien Vers, hinter dem als Mass für die Abweichung der strenge Vers noch erkennbar ist, bis zur 'überlegt aufgeteilte(n) Prosa' (MALLARMÉ; zit. nach FREY 1980: 25). Ein Vers, den man bei blossem Hören für Prosa halten würde, bedarf der Schriftlichkeit. Die typografische Anordnung als Redeanweisung genommen vermag ein zufriedenstellendes Heraushören der Form nicht zu gewährleisten³⁸. Nur aus der Schriftlichkeit ist es schliesslich zu erklären, dass sich für das moderne Gedicht der Begriff der Zeile eingebürgert hat, die Zeile als das wichtigste Ordnungsprinzip freier Verse gilt. 'Der schriftliche Vers', folgert FREY (60), 'ist eine äusserste Stufe der Krise des Verses'. Schriftliche Verse meint auch LORENZ, wenn er seine Arbeit mit *Poesie fürs Auge* überschreibt. Bevor wir uns des Bündnerromanischen annehmen, mögen uns seine Forderungen an den Freivers ein paar Anhaltspunkte zu einem kritischen Instrumentarium liefern. Zu diesem Zweck kommen wir noch einmal zurück auf die 'glatte' und 'harte Fügung' wie auch auf *Das lyrische Gedicht als*

³⁸ Zum Wirkungsunterschied zwischen akustischen und optischen Versen äusserte sich z. B. auch Kurt TUCHOLSKY und wehrte sich entschieden gegen die 'Art der Rezitation' seiner Verse in Cabarets, weil «da oben Verse aufgesagt werden, die niemals für den Vortrag geschrieben sind, also nicht für das Ohr, sondern für das Auge – und das ist ein himmelweiter Unterschied. Davon wissen die meisten Schauspieler nichts. Sie sagen munter auf, was ihnen grade, beim Lesen, gefallen hat – und dann wundern sie sich, wenn kein Mensch lacht, und wenn das nicht gefällt» (TUCHOLSKY 1960, Bd. 9: 207). Ebenso meint BENN (1959: 352 f.): «dass ich persönlich das moderne Gedicht nicht für vortragsfähig halte, weder im Interesse des Gedichts, noch im Interesse des Hörers.» Und: «das optische Bild unterstützt meiner Meinung nach die Aufnahmefähigkeit. Ein modernes Gedicht (...) wird plastischer durch den Blick auf seine äussere Struktur, und es wird innerlicher, wenn sich einer schweigend darüberbeugt.»

Paradigma des überstrukturierten Textes (Titel der Arbeit von LINK 1982). Das Zusammenspiel mehrerer Teilstrukturen bewirkt eine Erweiterung der Bedeutungsebenen über die bloße Denotation hinaus. Am Gedicht von MUOTH konnte beispielsweise gezeigt werden, wie die rhythmisch-harmonische Bewegung der Rede eine wertende Stellungnahme zum Geschehen erkennen lässt und suggeriert: so wie es geschah, ist es recht und in Ordnung. Mit Bezug auf den Freivers heisst es bei LORENZ (102): «Solches konnotative 'Mitausdrücken' des sprachlich Ausgesparten hat nun metrisch gesehen da seinen Ort, wo zwischen zwei aufeinanderstossenden Hebungen eine Atempause notwendig wird.» «Konnotatives 'Mitausdrücken'» hat auch da 'seinen Ort', wo keine Atempause (Denkpause?) gemacht, wo 'glatt' zusammengefügt wird, es fragt sich einfach, was 'mitausgedrückt' werden soll. Im Freivers ein Zerfall der Ordnung, wurde gesagt, eine Zerrissenheit, könnte hinzugefügt werden. Deshalb tragen freie Versformen «den Stempel der 'harten Fügung'» (LORENZ: 111³⁹). Ein 'überaus charakteristisches Moment' für den freien Vers sei also die Pause (ebd., 113), das 'Intervall', der 'zwischen den Worten ausgesparte, der eigentlich spezifische Freiraum' (ebd., 115). Der 'Akzent' des freien Verses, d. h. der 'ausschliesslich graphisch markierte(n) Zeile des Gedichts' (ebd., 114), 'beschreibt das in seiner Isolation semantisch beschwerte Einzelwort' (ebd., 115). Und noch einmal klipp und klar: «Die uneingeschränkte Herrschaft der Zäsur – so heisst das oberste Gesetz der freien Verse. Ihm folgen die Isolation des Einzelwortes und seine dadurch bewirkte semantische Akzentuierung. Die typographische Anordnung macht diese konstitutiven Gesetze sichtbar» (ebd., 116). Aufgrund der 'herausgearbeiteten typologischen Merkmale des freien Verses' gelangt LORENZ (118) zu den folgenden 'normativen Kriterien': «Die auch von der heutigen Gedichtproduktion benutzte graphische Form (1.) **muss begründet sein** (Hervorh. L. W.) durch isolierte Einzelelemente (2.), durch beschwerte Akzente (3.) und durch signifikante Intervalle (4.). Durch seine unausgefüllten Fugen zur literarischen Form des Unverfügbaren prädestiniert, muss der freie Vers (5.) einen im sprachlichen Zugriff nicht fassbaren 'Gegenstand' ästhetisch zu vermitteln suchen. Er

³⁹ Auf dieses wichtige Merkmal der 'glatten' und 'harten Fügung' macht auch LINK (1982: 25) am Beispiel von Gedichten von C. F. MEYER und B. BRECHT aufmerksam.

ist der Vers des der Sprache Transzendenten – sei dies nun das göttlich Numinose, das menschlich Individuelle oder auch das politisch Utopische.»

«Quai chi'ns mangla, amis, ais curaschi. Curaschi da tour il pled intant ch'el ais bugliaint; (. . .)» («Was uns abgeht, Freunde, ist Mut. Der Mut, das Wort zu ergreifen, solange es glüht; [. . .]») Wer hielte das für ein Gedicht? Der Text von Andri PEER (1988: 64; übers. von Herbert MEIER) ist aber so angeordnet:

Quai ch'ins mangla
Quai ch'ins mangla, amis,
ais curaschi.
Curaschi da tour il pled
intant ch'el ais bugliaint;
da nomnar la peidra peidra
e'l sang sang
e la temma temma.

Ün di gnarà la naiv gronda,
e lura, aint il sbischöz
saraja greiv
da's dar d'incleger.

Was uns abgeht
Was uns abgeht, Freunde,
ist Mut.
Der Mut, das Wort zu ergreifen,
solange es glüht;
Stein zu nennen den Stein
und das Blut Blut
und die Angst Angst.

Eines Tages fällt der grosse Schnee
und dann, im Gestöber
wird es schwierig,
einander noch zu verstehn.

Die Gedichtform schafft die Ratlosigkeit nicht beiseite. War auch der Übersetzer davon betroffen, oder wie soll man sich sonst erklären, dass er sagt 'solange es glüht' (statt wörtlich: '(glühend) heiss ist') und vor allem 'Stein zu nennen den Stein' (statt 'gewöhnlich': 'den Stein Stein zu nennen')? Den oben zitierten Kriterien gemäss müsste man dieses Gedicht für Prosa halten, für 'überlegt aufgeteilte' vielleicht. Davon ausgehend, dass das Zeilen- bzw. 'Strophen'-Ende eine Pause markiert, stimmen die Pausen im Text mit den rhetorischen überein, mit denjenigen also, die man beim Sprechen machte, um dem Gesagten Nachdruck zu verleihen. Gedichte, bei denen die grafische Anordnung dadurch begründet ist, dass ein Gedicht vorgetäuscht werden soll, weiter nichts, gibt es zu hunderten. Nicht nur in der bündnerromanischen Lyrik. Auch LORENZ (1980: 118) beklagt am Ende seiner Studie: das «an den herangezogenen literarhistorischen Beispielen ablesbare Reflexionsniveau wird von den gegenwärtigen Lyrikern allzu arglos unterboten». Andererseits zeigt gerade das obige Beispiel von Andri PEER, wie schwierig es ist, Beurteilungsmassstäbe zu erlangen.

Im folgenden kleinen Gedicht von Clo Duri BEZZOLA (1987: 37) ist eine Übereinstimmung zwischen den grafisch markierten Zeilen und der denotativen Bedeutung erkennbar, insofern als das alte Jahr vom neuen Jahr, ein Tag vom nächsten Tag getrennt, also als verbindungslos gezeigt werden.

Dumonda

Co far punts
tanter l'on nouv
e l'on vegl
schi mancan
ils pianchs
dad ün di
a tschel

Frage

Wie Brücken schlagen
zwischen dem neuen Jahr
und dem alten Jahr
wenn fehlen
die Brückenstege
von einem Tag
zum andern

Kehren wir noch einmal zurück zu Andri PEER und betrachten wir die Form des folgenden Gedichts (1988: 110; übers. von Herbert MEIER):

Saiv viva

Chatschar la testa
aint il frus-cher,
sentir rösas e spinas
sülla pel
e traplunar inavant,
aiver da scumonds.

La brünetta vain
adüna plü bod.

Hecke

Mit dem Kopf voran
ins Gebüsch,
Rosen spüren und Dornen
auf der Haut
und weiterstapfen,
von Verboten berauscht.

Die mit dem braunen Haar
kommt immer früher.

Zum Titel: 'Saiv viva' heisst ganz wörtlich 'lebender Zaun' bzw. 'Lebhag', und so ein Lebhag kann die Gesellschaft mit ihrem Moralkodex, mit ihren Verboten also, bedeuten. Verborgenen in der Hecke, von Lebendigem umgeben (umfriedet) andererseits können Verbote auch umgangen werden, daher 'Rosen spüren und Dornen'. 'Chatschar la testa' bedeutet 'den Kopf hineinstecken, -schieben, -zwängen', was das Verbotene, etwas organverfremdet, deutlicher benennt als 'Mit dem Kopf voran'. Inhaltlich ist von einem Bruch zwischen Individuum und Gesellschaft die Rede, eine Dissonanz ganz gewiss. Das Gedicht handelt von einer Liebe, die nicht mehr in die bestehende Ordnung integriert werden kann. Das allein verbietet es wahrscheinlich bereits, eine gebundene Form zu wählen und Konsonanz vorzutäuschen⁴⁰. Die deutlichste Zäsur wird graphisch markiert vor den letzten beiden Zeilen, das Subjekt, das in den Hecken 'stapft', erscheint somit abgesetzt von einem Gegenüber, dem Mädchen, wie das Paar von der Verbote setzenden Gesellschaft abgesetzt ist. Steht Form für Suche nach Individualität? Gewisse Unsicherheit bezüglich der Evidenz der Zeilengliederung schafft die Tatsache, dass diese in der Übersetzung (durch einen Dichterkollegen!) nicht berücksichtigt wurde. 'La brünetta vain/adüna plü bod' müsste ergeben: 'Die mit dem braunen Haar kommt/immer früher'. Unterteilt wurde aber so, dass die beiden Zeilen im Druckbild etwa als gleich lang erscheinen. Wieso?

⁴⁰ Zur Gegenströmung – Hinwendung zur überlieferten Form, um dem äusseren Ordnungszersfall eine eigene, innere Ordnung entgegenzusetzen – vgl. oben, S. 204, Anm. 8.

Von 'signifikanten Intervallen' und von einem «im sprachlichen Zugriff nicht fassbaren 'Gegenstand'» kann zweifelsohne die Rede sein bei einem Gedicht von Hendri SPESCHA (1984: 48; übers. von Iso CAMARTIN).

Uss
Uss tuornan
ils ners
dil tscheiver grond

Mauns da rascha
Fatschas alvaunas
Buccas da fiug

Uss miera
la spronza

Jetzt
Jetzt kehren sie zurück
die Schwarzen
der Walpurgisnacht

pechverschmierte Hände
weissliche Gesichter
feuerrote Münder

Jetzt stirbt
die Hoffnung

In den Leerstellen finden Hoffnungslosigkeit und die Reduktion der 'Schwarzen' auf nur noch drei Merkmale ihre wechselseitige Entsprechung. Und solchem Grauen ist nun wirklich sprachlich (und auch sonst) nicht mehr beizukommen, gerade indem aber dafür ein 'Nichts' (die Pause, die Zäsur) steht, wird es für den Leser spürbar. Die Form teilt mehr mit als Wörter es könnten.

Im Gedicht mit der Überschrift *Drogas* von Rut PLOUDA (1986: keine Seitenzahlen) bewirkt die typografische Textgestaltung zumindest der ersten Zeilengruppe einen eigentümlichen Verfremdungseffekt, der

zum Nachdenken zwingt. Man liest eine isolierte Zeile und merkt erst, wenn eine weitere hinzukommt, dass etwas anderes gemeint war.

Drogas

Las plajas d'ün muond violà
fan stalivar il sang
in lur avainas.

Sün betun sainz'orma
pozz'na lur peis stramantats,
sainza savair ingio via.
E davo chantunadas
spettan ils lufs
a lur praja.

Drogen

Die Wunden einer geschundenen Welt
stillen das Blut
in ihren Adern.

Auf den seelenlosen Beton
setzen sie ihre zugrundegerichteten Füße,
ohne zu wissen wohin.
Und hinter Hausecken
warten die Wölfe
auf ihre Beute.

Die, in Anlehnung an RIMBAUD, unter dem Titel *Ina sesiun egl uffiern* vereinigten Prosagedichte ('poesia en prosa') von Felix GIGER (1978) wären schliesslich, schon nur unter dem Aspekt der Form, eine eingehendere Betrachtung wert, welche aber in diesem Zusammenhang nicht erfolgen kann. Einerseits ist eine seriöse Analyse ohne Herausarbeitung des intertextuellen Bezugs nicht möglich, andererseits müssen die Gedichte in ihrer gegenseitigen Abhängigkeit, und nicht isoliert verstanden werden. Der fließende Übergang zwischen 'freien Versen' und 'Prosagedicht' sei anhand des folgenden Beispiels nur gerade angedeutet.

Jeu sai ch'ina vusch mei stauscha e plaida: 'Age!'
Jeu less.
Jeu dun l'entschatta cun tutta curascha e forza.

Mo jeu sun persuls.

E cheu ei'l sablun
ed il monster d'irom che retegn,
il monster d'irom che
plaida
e pren!

Ich weiss, dass eine Stimme mich drängt und spricht: 'Handle!'
Ich möchte.
Ich beginne voller Mut und Kraft.

Aber ich bin allein.

Und da ist der Sand
und das Kupferungeheuer, das hemmt,
das Kupferungeheuer, das
spricht
und nimmt!

Was in einem Überblick über die Form des vormodernen und des modernen bünderromanischen Gedichts gesagt werden konnte, hat mehr Fragen aufgeworfen als Fragen beantwortet. Für konkretere Resultate müsste das Korpus systematischer analysiert werden. Wir haben ein Gedicht von MUOTH zitiert, dessen Inhalt mit 'Frömmigkeit' umschrieben werden könnte, ein Gedicht, das eine 'bruchlose Welt' zeigt, was in der 'glatten Fügung' die formale Entsprechung findet. Die neuen, metrum- und reimlosen, 'hart' gefügten Gedichte sprechen von fehlenden Brücken, von einer das Leben des Individuums beengenden Gesellschaft, von Hoffnungslosigkeit, Angst, Leere, von Drogen, von Einsamkeit, Isolation, die ohnmächtig macht. Es sind alles Themen, über die man sich kaum in behaglich dahinplätschernder Form äussern kann. Insofern scheint die Form durch den Inhalt begründet. In welchem Masse nun dieses Resultat dem Zufall zu verdanken oder repräsentativ ist, muss

eingehenderen Untersuchungen vorbehalten bleiben⁴¹. Hätte man zufälligerweise genausogut auf die gleiche Anzahl von Gedichten mit der 'alten Ideologie im neuen Kleid' stossen können? Das ist ohne numerische Analyse schwer zu sagen, aber doch eher zu verneinen. Wenn aus der neueren bzw. gegenwärtigen bündnerromanischen Lyrik noch keine neuen Normen abgeleitet werden können, so wahrscheinlich doch die Absicht der Autoren, die alten Normen einfach einmal ausser Kraft zu setzen. Es gehört mit zur 'Schocktherapie', die Erwartungen des Lesers, auch die formalen, bewusst zu enttäuschen. So sieht Flurin DARMS (1986: 93) die Funktion des freien Verses völlig richtig, billigt er auch den Sachverhalt nicht.

La rema

Inagada vevan poesias rema,
inagada er'il mund perfetgs;
faschas eran cundiziun suprema,
peis e ritmus stuevan esser stretgs.

Oz la rema ei mo pli bagorda,
senza fascha van oz gia ils pops;
peis e ritmus ston buc star en corda,
libers essan nus da tuts intops.

Tut en uorden! Giu cun tutta sclavaria!
Libertad dei crescher era sut gl'ischi!
Mo nu'ei uss aunc la poesia?
Essan nus er propi ed en tut carschi?

Der Reim

Einmal hatten Gedichte Reime,
einmal war die Welt perfekt;
die gebundene⁴² Form war oberstes Gesetz,
Versfüsse und Rhythmus mussten eingehalten sein.

⁴¹ Ein paar weitere Feststellungen zur Thematik vgl. Kap. A.3.3.3. sowie Kap. C.1.2.

⁴² Der Text spielt mit *fascha* 'Binde, Band' und 'Windel'.

Heute gilt der Reim nur noch als Maskerade,
ohne Windeln⁴² gehn heut schon die kleinen Kinder;
Versfüsse und Rhythmus müssen nicht in Reih und Glied stehn,
frei sind wir von allen Hindernissen.

Ganz recht so! Nieder mit aller Sklaverei!
Freiheit soll wachsen auch unter dem Ahorn⁴³!
Aber wo ist jetzt noch Poesie?
Sind wir auch wirklich und in allem erwachsen?

Wo die Poesie sei? Darauf, auf qualitative Kriterien, wurde nicht weiter eingegangen, es wurde lediglich zu zeigen versucht, dass auch für den Freivers die Erfüllung gewisser Kriterien verlangt werden darf, soll er zu etwas dienen. Man ist nicht 'frei von allen Hindernissen'. Wo die Poesie **jetzt noch** sei? Das hängt nicht von Reim und Metrum ab, obwohl das eine in romanisch Bünden – vielleicht wiederum: in einer Literatur mit regionaler Reichweite und den entsprechenden Publikumserwartungen – weitverbreitete Meinung ist.

3.3.2. Im Sprachkampf zum Dichter gezwungen oder 'nicht als Dichter geboren' – Gion Not Spegnas

Auffallend an der 'kleinen' bündnerromanischen Dichtung ist der erschreckende Mangel an theoretischer Reflexion, der in der Lyrik das traditionelle wie das moderne Gedicht gleichermassen betrifft, während es ein ganz wesentliches Merkmal gerade der modernen 'grossen' Lyrik ist, dass das Dichten mit einer gleichwertigen Reflexion über Dichtung einhergeht. In FRIEDRICHS *Struktur der modernen Lyrik* findet man nicht wenige Hinweise auf die von den Dichtern geleistete theoretische Reflexion im Sachregister unter dem Stichwort 'Poetik, ranggleich mit Poesie' aufgeführt. Über diese Ranggleichheit äussert sich auch BENN in seiner schon öfters herangezogenen Rede *Probleme der Lyrik*. «Die modernen Lyriker bieten uns geradezu eine Philosophie der Komposition

⁴³ Anspielung auf den Ahorn von Truns, Ort der Gründung des Grauen Bundes.

und eine Systematik des Schöpferischen», heisst es da (1959: 319). Das bieten uns die bündnerromanischen Lyriker nicht, und es soll auch nicht darüber diskutiert werden, ob man das von ihnen verlangen kann oder ob man – ein literatursoziologisches Problem – ihnen ihre ‘Unzulänglichkeit’ in dieser Hinsicht nachsehen muss. Hier interessiert, wie sich ein fehlendes Nachdenken in der Dichtung auswirkt, und wichtige Aspekte der Auswirkungen wurden in Kapitel 3.1. besprochen. Fehlende theoretische Reflexion geht einher mit übernommenen ‘fertigen’ Vorstellungen, wie Lyrik zu sein habe: das ergibt ‘leere Formen’. Einem Grossteil der Produktion haftet etwas Laien- und Leierhaftes an, etwas Erstarrtes, gar nichts Schöpferisches, geschweige denn Spontanes, obwohl letzteres immer noch in den Köpfen der Rezipienten herumgeistert und auch in neuesten Publikationen zur bündnerromanischen Literatur noch zum besten gegeben wird.

Der 1888 geborene Otto SPINAS alias Gion Not SPEGNAS soll nun keineswegs zum grossen Lyriker hinaufstilisiert werden, das ist er nämlich nicht. Er ist aber, obwohl nicht freiwillig Dichter geworden, auch nicht schlechter als manche seiner Kollegen, die sich dazu berufen fühl(t)en. Er selber beschreibt (1951: 3), wie man 1920 übereingekommen sei, eine Zeitschrift zur Rettung der Sprache zu gründen und er den ‘poetischen Teil’ habe übernehmen müssen. «Ich war in Verlegenheit, weil ich noch nie Gedichte geschrieben hatte und nicht einmal wusste, ob ich ein einziges zustandebringen würde», heisst es. Er hat es dann über Jahre hinweg getan und 1951 und 1954 eine Auswahl seines Schaffens in zwei Sammelbändchen herausgegeben, mit der Erklärung (1951: 3): «Ich bin zufrieden, wenn sie (scil. die Gedichte) als Beleg für den Wert und Reichtum des schönen, wohlklingenden und kraftvollen oberhalbsteinischen Idioms dienen. Andere Ansprüche stellen sie nicht.» Das dürfte ein bisschen ein **understatement**, vielleicht gar ein **fishing for compliments** sein. Man muss nur einen Blick auf die Formen und Gattungen werfen (auch Balladen von SCHILLER hat SPEGNAS übersetzt), um zu sehen, wie der ‘Dichter wider Willen’ seinen Auftrag ernst genommen und sich informiert hat. Wenn seine Bemühungen nicht nur den Zweck eines Sprachdenkmals erfüllen, sondern ihm darüber hinaus etwas Lob einbringen, hätte ihn das sicher gefreut. Bei der Lektüre seiner Lyrik fällt dennoch auf, dass sie irgendwie anders ist, eine Spur ungewöhnter, origineller, frischer, lebendiger, authentischer vielleicht. BEZZOLA (1979: 639 f.) bestätigt diesen Eindruck, indem er bemerkt:

«Beim Lesen des ersten Bandes von *Rosas e spegnas* kann sich jeder überzeugen, dass Spegnas nicht als Dichter geboren wurde.» Was das genau heissen soll, ist schwer zu erraten, jedenfalls wird ein deutlicher Unterschied zwischen SPEGNAS und ‘geborenen Dichtern’ festgestellt und von BEZZOLA negativ bewertet, worüber man sich allerdings streiten kann. Vielleicht bewirkte auch der Umstand, dass SPEGNAS die ‘Dichtergabe’ nicht ‘in den Schoss gefallen’ ist, dass im Gegenteil Dichten für ihn Arbeiten bedeutete, ein vermehrtes Nachdenken(müssen) über sein Tun. Tatsächlich scheint SPEGNAS – so weit dem Werk zu entnehmen – mehr als andere Dichter poetische Reflexionen angestellt zu haben, BEZZOLA (641) erwähnt aus Band I des Sammelbändchens *Rosas e spegnas* allein sechs Gedichte mit dieser Thematik. In *Cunsegl e rasposta* (Rat und Antwort; 1951: 30 f.) geht es um Publikumsrücksichten. Man sagt ihm:

Scrive tgi tots ancleian
voss meini e pansar;
fasche sc’ameis az deian
e seias popular! –

Schreibt, dass alle verstehn,
was Ihr meint und denkt;
tut wie Freunde Euch raten
und seid volkstümlich! –

Die Antwort lautet:

Chest’eda pero creia,
tg’el vegia betg raschung
d’am strer sen ena veia
cumegn’a tot pedung.

(. . .)

Am lascha betg imponer,
ni furma ni cuntign,
e vi pi tgunsch m’exponer
da ple plascheir a nign! –

(...)

(...)

Scu ia durant igl screiver
ma ferm per pondurar,
stò el durant igl liger
pansar e meditar.

(...)

(...)

(...)

(...)

(...)

Tants oters screivan prosa
e vers pi levs d'ancleir:
mintgign pò en'alosa
all'iva prefereir.

Dies Mal aber glaub ich,
er tut nicht recht daran,
mich zu ziehn auf eine Strasse,
die jedem Fussgänger gemein ist.

(...)

Lass mir nicht auferlegen
weder Form noch den Gehalt
und will es eher auf mich nehmen,
zu gefallen keinem mehr! –

(...)

(...)

Wenn ich während des Schreibens
um nachzudenken innehalte,
muss es⁴⁴ während des Lesens
denken und überlegen.

(...)
(...)
(...)
(...)
(...)

Manch anderer schreibt Prosa
und Verse, die einfacher sind:
jeder darf die Traubenkirsche
der Traubenbeere vorziehen.

Das ist immerhin interessant. Aus Spracherhaltungstrieb hat er zwar angeblich zu schreiben begonnen, nun aber verteidigt er ein 'Abweichen vom Volkstümlichen' und fordert das Recht, für seine Denkarbeit die gleiche Gegenleistung – wie gross sie tatsächlich ist, spielt keine Rolle – vom Leser verlangen zu dürfen. Obwohl wahrscheinlich mehr vom Topos von der Einsamkeit des Genies als von der Poetik 'Poesie muss nicht eingehen wie Likör' in dieser Rechtfertigung enthalten ist, ist doch bemerkenswert, dass SPEGNAS sich darüber Gedanken macht und explizit darauf besteht. Zu jeder Konzession ist er nicht bereit. Im Gedicht wendet sich der Autor an 'Igl Noss Sulom', an die Zeitschrift also, und es ist anzunehmen, dass er damit auf Kritik der Mitherausgeber reagiert hat. Dies würde bestätigen, dass er aus der besonderen Situation seines Dichterseins heraus vermehrt zu poetischen Überlegungen gezwungen war.

Um formale Probleme geht es in *Modas literaras* (1954: 8), das sich beispielsweise vom oben (S. 278 f.) zitierten themengleichen Gedicht *La rema* (Der Reim) von Flurin DARMS insofern unterscheidet, als SPEGNAS nicht in eine moralische Sentenz abgeleitet, sondern es ihm um Aufgabe und Wesen der Kunst zu tun ist.

⁴⁴ das Volk (Publikum).

Modas literaras

Stoia balbager
scu en por mendous,
fantaschéms tschartger
e misterious
cular ve la rema,
per pareir poet
e galdeir la stema
d'esser en planét,
ni egl fors pi bler
da discorrer cler,
simpel e sincer,
er schi docts tgamegian,
tgi chegl seia prosa
e sdegnous manegian,
tot sei'angal crosa
sainza igl nushegl
d'en genial glimegl?

Prosa ni betg prosa,
chegl tgi va da deir
seia sainza posa,
elevont e – veir!
Or da tot tgagliom
vigl'am sduallar
er sch'encaltgi rom
vot am spuranar:
ia sung chel tgi sung –
e mia poesia
peglia betg igl tung
d'estra melodia!
Art pigl art angal –
è angion spirtal:
art è dong mental
tgi survantsch'igl mal!

Literarische Moden

Ich muss stammeln
wie ein armer Tropf,
Fantasiegebilde suchen
und geheimnisvoll
den Reim ankleben,
um ein Dichter zu scheinen
und die Achtung zu geniessen
??? ...⁴⁵

oder ist es etwa besser,
klar zu reden,
einfach und redlich,
auch wenn Gelehrte wettern,
dass es Prosa sei,
und verächtlich meinen,
alles sei nur Schale
ohne den Kern
eines schöpferischen Dochts?

Prosa oder nicht Prosa,
was ich zu sagen habe,
sei ohne Pose
erhebend und – wahr!
Aus allem Gestrüpp
will ich mich winden,
auch wenn vielleicht ein Ast
mich wegstossen will:
ich bin der ich bin –
und mein Gedicht
sei frei vom Klang
fremder Melodie!
Art pour l'art nur –
ist geistiger Betrug:
Kunst ist Geistesgabe,
die das Böse überwindet!

⁴⁵ Die Zeile kann nicht übersetzt werden, da mehrere befragte Muttersprachler den Sinn auch nicht verstehen.

«Ich bin der ich bin –/und mein Gedicht/sei frei vom Klang/fremder Melodie!» Sollte das die Geburtsstunde der ‘Lyrik zwischen Rhetorik und Authentizität’ sein? Unter Authentizität soll keineswegs Erlebnislyrik verstanden werden, aber vielleicht doch der Versuch, eigene Eindrücke und Erkenntnisse, eine eigene Erlebniswelt mit eigenen Mitteln, und nicht, wie es schon tausend Mal gesagt wurde, dichterisch zu formulieren, um so der Wahrheit näher zu kommen – ein Anspruch, den SPEGNAS an seine Dichtung stellt («was ich zu sagen habe,/ sei ohne Pose/erhebend und – wahr!») Wahrheit wollen wir verstehen in dem Sinne, der oft als Funktion der Kunst genannt wird: eine vielleicht unbeachtete Realität sichtbar bzw. hörbar machen. Denkt man an den in Kapitel 3.1.1. gezeigten lyrischen Umgang mit Gefühlen, so würde ein Sprechen darüber in ‘Prosa oder nicht Prosa’, aber ‘frei vom Klang/fremder Melodie’, worunter das Inventar der bereitgestellten poetischen Muster verstanden werden kann, tatsächlich Perspektiven freilegen, die bis dahin verstellt gewesen waren. Es geht nun fast etwas – aber nur fast – in Richtung von RILKES existentialistischer Position, «wie ein erster Mensch, zu sagen, was Sie sehen und erleben und lieben und verlieren». So hat beispielsweise SPEGNAS immerhin nicht wie alle andern Menschen das Problem des gefallenen Mädchens gesehen (1951: 40 f.):

Providentscha

En om vigl è nia vilo
grondamaintg per igl putgea
d’ena feglia tg’ò fallo
aint’igls privels d’en martgea.

Tschintg onnets sessour passos
ed igl tat è nia orv;
sies unfants èn maridos,
el è oss en pover corv.

Igl unfant tarmess da Dia
è igl sies sulet cunfiert;
chel oss magna’gl om struptgia
giun baselgia, an sies iert.

Vorsehung

Ein alter Mann wurde erzürnt
sehr ob der Sünde
einer Tochter, die sich verirrt hat
in den Gefahren einer Stadt.

Fünf Jährchen alsdann vergangen,
und der Grossvater wurde blind;
seine Kinder sind verheiratet,
er ist jetzt ein armer Rabe.

Das von Gott gesandte Kind
ist sein einziger Trost;
das führt jetzt den behinderten Mann
hinab zur Kirche, in seinen Garten.

‘Das von Gott gesandte Kind’ für das illegitime Kind ist von einer blasphemischen Menschlichkeit.

Ein erfrischender Humor, dargestellt mittels origineller Details, bezeugt das Gedicht *Igl ranver* (Der Geizige; 1951: 49 f.), von dem wir die beiden letzten Strophen zitieren. Der Geizhals hatte sein Geld im Garten vergraben, doch holt es ein anderer, darauf heisst es:

Schamond e bargiond cugl vaschign el lamainta
d’aveir tot si’veta luvro per en lader,
d’aveir mai galdia igl fretg da si’stainta,
per oss sa cattar gist schi pover scu’n pader.

«Taschè dalla sperdita oz capitada,
partge l’è da vous belabagn meritada;
en crap gist schi bagn chella rosn’amplanischa
ed oss ensatgi vossa roba galdischa!» –

Seufzend und weinend klagt er beim Nachbarn,
er habe sein Leben für einen Dieb vertan,
er habe nie genossen den Lohn seiner Arbeit
und sei jetzt so arm als just ein Pater.

«Schweigt über den heute erlittenen Verlust,
denn Ihr habt's genauso verdient;
ein Stein füllt ebensogut jenes Loch,
und jemand genießt jetzt Euer Vermögen!» –

Ungewohnt dürfte vor allem eine Art von 'money-must-circulate-Einstellung' sein. Geld ist gleich viel als ein Stein, wenn man es abschliesslich anhäuft.

Ergreifend und 'frei vom Klang/fremder Melodie' ist das folgende, zum Abschluss noch zitierte Gedicht (1954: 14) insofern, als es von einem Tod handelt, der sich nicht widerspruchlos in die Ordnung einfügt⁴⁶, der vielleicht – im Sinne von Kurt MARTIS *Leichenreden* (1980: 23) – 'dem herrn unserem gott' 'ganz und gar nicht gefallen' hat:

Dasper la tgina

Sur la tgina la mamma sa sbassa,
sglisch'or igl talbet e plimatsch
e sfugiainta davent ena mostga,
tg'el possa durmeir – por mattatsch. –

Siv'en'our ella turn'ainten tgombra,
vo ve per sarrar igl barcung,
tign'igl dèt della bucca, per tema
tg'igl mat saint'en scrosch segl tarpung. –

E turnond tigl letget, ella varda
e varda – e tedla commossa
e bragia –; igl mat ainten tgina
gio da meis – è davent – ainten fossa. –

Bei der Wiege

Über die Wiege beugt sich die Mutter,
streicht Deckbett und Kissen glatt
und verscheucht eine Fliege,
damit er schlafen kann – armer Knabe. –

⁴⁶ Vgl. dazu die am Schluss von Kap. 3.2.1. betrachteten themengleichen Gedichte.

Nach einer Stunde kehrt sie ins Zimmer zurück,
geht hinüber, den Laden zu schliessen,
hält den Finger auf den Mund, aus Furcht,
der Knabe könnte ein Knarren auf dem Webteppich hörn. –

Und kehrend vom Bettchen zurück, sie schaut
und schaut – und horcht ergriffen
und weint –; das Kind in der Wiege
schon seit Monaten – ist weg – im Grab. –

3.3.3. Von der Rhetorik zur Authentizität?

Es mache, wurde gesagt, den Anschein, als habe in der bündnerromanischen Lyrik zusammen mit dem Wechsel zur 'neuen Form' ein Wechsel zur 'neuen Aussage' stattgefunden, genauer: zu einer Rede, die sich von Redensartlichem zu lösen versucht. Nun ist das eine seltsame Koinzidenz, denn Authentizität der lyrischen Rede ist im allgemeinen nicht formgebunden. Sollte sich unsere Annahme erstens bestätigen und zweitens keinen bloss zufälligen Sachverhalt darstellen, so müssten gewisse für die moderne Lyrik charakteristische Züge zu solchem Durchbruch verholfen haben, ihm zumindest förderlich gewesen sein.

Die vormoderne bündnerromanische Lyrik könnte mit den Schlagwörtern 'Rhetorik' und 'rechte Ordnung' etikettiert werden, so das Resultat der vorliegenden Untersuchungen auf den knappsten Nenner gebracht, wobei hinzuzufügen ist, dass die Dichter damit eine wichtige Funktion in der Gesellschaft erfüllt haben. Es ist ein Merkmal der vormodernen Lyrik überhaupt, dass sie 'im Schallraum der Gesellschaft' stand und 'als ein idealisierendes Bilden geläufiger Stoffe oder Situationen, als heilender Trost' erwartet wurde (FRIEDRICH 1988: 20). Erst mit dem Übergang zur Moderne «geriet die Poesie in Opposition zu einer mit ökonomischer Lebenssicherung beschäftigten Gesellschaft, wurde zur Klage über die wissenschaftliche Weltenträtselung und über die Poesielosigkeit der Öffentlichkeit; ein scharfer Bruch mit der Tradition entstand» (ebd.). Zum Traditionsbruch gehört, dass die Lesererwartungen nicht mehr erfüllt, sondern gewollt enttäuscht werden. «'Überraschung' ist seit BAUDELAIRE ein Fachausdruck der modernen Poetik geworden» (FRIEDRICH: 151), was Paul VALÉRY zur Äusserung veran-

lasst hat «Eine Studie über die moderne Kunst müsste zeigen, wie seit mehr als einem halben Jahrhundert alle fünf Jahre eine neue Lösung des Schockproblems gefunden wurde» (zit. nach FRIEDRICH: 151). Moderne Kunst beschreiben wir deshalb oft mit negativen Kategorien, mit Kategorien also, die in der Vormoderne noch einem Verurteilen gleichgekommen wären, und ein wichtiger Begriff, um der Moderne beizukommen, heisst, wie wir es schon beim freien Vers gesehen haben, 'Zerfall'. Eingeleitet wurde diese Entwicklung in der Lyrik – um nun doch einmal zu einer Datierung zu kommen – in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. «Dieser (scil. lyrische) Typus war vorgezeichnet seit BAUDELAIRE, nachdem er vorgeahnt war seit dem Deutschen NOVALIS und dem Amerikaner POE. RIMBAUD und MALLARMÉ hatten die äussersten Grenzen abgesteckt, bis zu denen das Dichten sich hinauswagen kann» (FRIEDRICH: 140). Und jetzt folgt ein entscheidender Satz: «Fundamental Neues bringt die Lyrik des 20. Jahrhunderts nicht mehr, so qualitativ auch einige ihrer Dichter sind.» LORENZ (1980: 112) meint einen ähnlichen Sachverhalt, wenn er mit Bezug auf das Ausdruckspotential des freien Verses sagt, die jungen Autoren seien «in ihrem vermeintlich fundamentalen Widerspruch schon längst von Hölderlin etwa oder Rilke überboten worden». Was daher zum Verständnis moderner Lyrik weiterhilft, ist weniger eine Datierungsfrage als vielmehr das Erkennen einer den Texten gemeinsamen 'Stileinheit' (FRIEDRICH: 140). Diese «ist eine die Unterschiede der Autoren umgreifende Gemeinsamkeit des sprachlichen Verhaltens, der Schweise, der Thematik, der inneren Kurven. GOETHE und TRAKL stehen in keiner Stileinheit⁴⁷. Aber so schwer miteinander zu vergleichende Lyriker wie TRAKL und BENN stehen in ihr» (ebd.). Auf diese Stileinheit – wenigstens auf wichtigste Merkmale – muss nun etwas näher eingegangen werden. Wir halten uns im folgenden an FRIEDRICH, obwohl bei ihm wichtige Strömungen, vor allem die Erscheinungen pragmatisierter Lyrik, dann – bedingt durch die zeitliche Begrenzung seiner Studie 'bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts' – der Pluralismus, von dem die Lyrikproduktion seit 1945 gekennzeichnet

⁴⁷ So dass es – nebenbei bemerkt – auch schwerfällt, eine Einheit etwa zwischen TRAKL und Alexander LOZZA, wie sie von einem Kritiker 'herbeigerühmt' wurde, zu sehen. Solche Vergleiche gibt es viele in der bündnerromanischen Literaturkritik, ein Phänomen, das unter soziologischem Aspekt der Beachtung wert wäre.

ist, ausser Acht gelassen werden. Von diesen Differenzierungen scheint aber die bündnerromanische Lyrik im grossen ganzen nicht so sehr betroffen zu sein, und wenn, müsste eine diesbezügliche Betrachtung weiteren Untersuchungen und Einzelanalysen vorbehalten bleiben (vgl. z. B. auch die in Exkurs Nr. 5 enthaltene Darstellung über die politische Lyrik von Armon PLANTA). Für einen allgemeinen Überblick dürfte sich der Versuch, mit FRIEDRICHS 'Stileinheit' auszukommen, verantworten lassen, natürlich immer im Bewusstsein, dass es sich dabei um ein Modell handelt. Insbesondere aber wendet sich FRIEDRICH der modernen Lyrik 'hermetischer Richtung' zu, und gerade in dieser Tradition sieht sich ein Grossteil bündnerromanischer Lyriker gerne, nicht ganz zu recht, wie sich erweisen wird.

Hat sich die Literatur schon immer die der Sprache innewohnende Mehrdeutigkeit zunutze gemacht – im Gegensatz zur Mitteilungssprache, wo dasselbe als Mangel empfunden wird – und mittels Stilisierung «die naturgegebene Diskrepanz zwischen Sagen und Meinen zu jenen Fugen» ausgestaltet, «durch welche der Sinnhorizont des faktisch Gesprochenen hindurchscheint» (BINDER 1972: 237), so konnte in der Vormoderne doch bereits der naive Leser ein «Gefühl des Verstehens, der Nähe zum Kunstwerk verspüren», während auch der reflektierende Leser der modernen Dichtung «niemals ganz das Gefühl der Fremdheit oder der Ratlosigkeit verliert» (EMRICH 1968: 125). Tatsächlich erfährt die Spannung zwischen Alltags- und Dichtungssprache plötzlich eine übermässige Dehnung. Geläufige Wörter erscheinen in ungewohnter Umgebung oder Fachtermini werden in die Lyrik eingebracht. Syntaktische Regeln werden missachtet, Sätze zu Fragmenten zertrümmert oder derart in die Länge gezogen, dass die Glieder sich verselbständigen und die Satzstruktur nicht mehr erkennbar ist. FRIEDRICH (153) spricht 'geradezu von einer Satzfeindschaft' moderner Lyrik. Ihr massgebendes Element ist das einzelne, das isolierte, das absolute Wort, überhaupt: das Fragmentarische, nicht das Zusammenhängende⁴⁸. Das bewirkt zusammen mit weiteren 'Dunkelheiten' – wovon an dieser Stelle in aller Kürze genannt seien: Ignorieren real möglicher Zusammenhänge, Aufhebung von Raum- und Zeitordnung, Aufhebung der empirischen Kausalität, fehlende Gegenständlichkeit –, dass das moderne Gedicht

⁴⁸ Genauerer dazu z. B. bei EMRICH 1968: 117 f., zur *absoluten Funktionalität* auch: ebd., 127 ff. Ferner BENN, Probleme der Lyrik, 333 ff.

«überhaupt nicht mehr von seinen Aussageinhalten her zu verstehen ist» (FRIEDRICH: 18). Oder es verstehe einmal einer 'von seinen Aussageinhalten her' diese Gedichtstrophe (aus: Gottfried BENN, *Die Dänin*):

Charon oder die Hermen
oder der Daimlerflug,
was aus den Weltenschwärmen
tief dich im Atem trug,
war deine Mutter im Haine
südlich, Thalassa, o lau –
trug deine Mutter alleine
dich, den nördlichen Tau –

Eigentlich sollte man mindestens bis zum Satzende – oder sagen wir: bis zum Punkt –, also noch die zweite Strophe zitieren, um dann nur einmal nach der syntaktischen Struktur zu fragen. Eine andere Strophe aber möge u. a. zur Illustration für die Handhabung des Wortmaterials und für das Nebeneinander von Verschiedenstem herangezogen werden:

Auch Prometheus in Schmieden
ist nicht der einsame Mann,
Io, die Okeaniden
ruft er als Zeugen an –
Philosophia perennis,
Hegels schauender Akt –:
Biologie und Tennis
über Verrat geflaggt.

Nun bemerkt FRIEDRICH (18), das 'Abnormale' der einen Epoche sei immer wieder zur Norm der nächsten Epoche geworden. Das gilt für die moderne Kunst – in der Dichtung seit RIMBAUD und MALLARMÉ – nicht mehr. Die Nichtassimilierbarkeit sei ein 'chronisches Merkmal' der modernen Kunst, was bedeutet, dass der Grossteil des Publikums kein 'Gefühl des Verstehens' mehr dafür aufbringen kann. Auch wer durch Kenntnis der 'Stileinheit' Zugang zu Werken findet, die sich dem normalen Verstehen entziehen, kann es sich in der modernen Kunst nicht behaglich machen, und die Vorstellung, Lyrik habe mit Gefühl zu

tun, war schon immer nicht ganz richtig, nun aber muss man sie gänzlich begraben. Dichten ist eine hochintellektuelle, 'eine kühle Angelegenheit geworden' (FRIEDRICH: 161), und der moderne Lyriker ist der Typus des 'denkenden Lyrikers'⁴⁹.

Zurück zur Unverständlichkeit: Schwer verständliche Dichtung, geschrieben für nur wenige Eingeweihte, gab es schon immer, für einen beschränkten, auserwählten Leserkreis aber war sie auflösbar, weil auf einem der Tradition entnommenen Bildervorrat basierend. Die moderne Lyrik hingegen ist nicht mehr aus der Kenntnis der Tradition heraus verstehbar (höchstens vielleicht aus der Kenntnis des Gesamtwerks eines Dichters). Moderne Dichter gehen völlig willkürlich mit der Tradition um, und es ist die Rede von einer **autarken** Symbolik oder Metaphorik bzw., «das Ungenügen der etablierten Termini Metapher, Symbol usw. im Hinblick auf das moderne Gedicht» markierend (LUDWIG 1985: 155), von der 'lyrischen Chiffre'. In der Tat ist die Metapher in der modernen Lyrik nicht mehr als Vergleichsfigur zu fassen. Die metaphorischen Bezeichnungen sind nicht die 'uneigentlichen', «sie sind im Gegenteil die unersetzlichen, die spezifischen, spezifisch nämlich für eine Lyrik, die primär der Sprache, nicht einem Weltbezug dient» (FRIEDRICH: 208). Das moderne Gedicht bildet mit Sprache nicht eine Wirklichkeit ab, sondern es ist auf der Suche nach einer erst noch zu findenden Wirklichkeit, die seiner Sprache entspricht. So ist seine Mehrdeutigkeit, ein Rest an Unauflösbarkeit durchaus gewollt, und es hat gar keinen Zweck zu fragen, was denn 'eigentlich' damit gemeint sei⁵⁰. Als wichtig erweist sich Sprachmagie, das Arbeiten mit der

⁴⁹ Dazu wiederum BENN, Probleme der Lyrik: Im Briefwechsel mit einer Musikerin hatte er das Stimmungsmässige (hier: Gedicht) mit *Tosca*, das Kunstprodukt (hier: Lyrik) mit der *Kunst der Fuge* verglichen. Dann heisst es (318): «Das neue Gedicht, die Lyrik, ist ein Kunstprodukt. Damit verbindet sich die Vorstellung von Bewusstheit, kritischer Kontrolle, und, (...), die Vorstellung von 'Artistik'». Weiter unten definiert er 'Artistik' (323): «Artistik ist der Versuch der Kunst, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selber als Inhalt zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden, es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust.» Vgl. dazu auch EMRICH 1968: 122 und 127 ff.

⁵⁰ Vgl. dazu z. B. auch EMRICH 1968: 123 ff.; zu Deutungsproblemen in KAFKAS Dichtung, die mit Begriffen von Allegorie, Symbolik usw. im üblichen Sinne nicht mehr zu lösen sind.

Suggestivkraft des Sprachmaterials. In der vormodernen Dichtung dient der Klang der Unterstreichung des Gehalts. Seit der Romantik kommt es vor, dass der Gehalt dem Klang, der Sinn der Form untergeordnet werden und dabei Gedichte entstehen, deren 'Schönheit' man sich nicht entziehen kann, auch wenn man nichts 'versteht'. Daher werde von modernen Lyrikern betont: «das Gedicht bedeutet nicht, sondern ist» (FRIEDRICH: 183). All diese Merkmale verweisen noch einmal darauf, dass moderne Dichtung zum grossen Teil nicht mehr inhaltlich gelesen werden kann. Ein Gedicht sammle vielleicht 'eine dieser zerrissenen Stunden' unserer Zeit, in der 'von Maschinen gedacht' werde, die Kybernetik regiere, 'die triploiden Kaninchen' 'um die Roboter springen' usw. Aus all dem komme das Gedicht: «das absolute Gedicht, das Gedicht ohne Glauben, das Gedicht ohne Hoffnung, das Gedicht an niemanden gerichtet, das Gedicht aus Worten, die Sie faszinierend montieren», sagte BENN (1959: 346 f.).

Mit so viel an 'theoretischem Vorschuss' wollen wir es einstweilen bewenden lassen. Mag er auch im Sinne der oben gemachten Einschränkung einseitig, im übrigen stark verallgemeinernd ausgefallen sein, treten doch die Strömungen deutlich zutage, welche eine Abkehr von derjenigen Haltung unterstützen, die wir mit 'Rhetorik' und 'rechter Ordnung' behelfsmässig umschrieben haben: Bruch, Zerfall, Zerrissenheit, so dass es gar nicht mehr nötig ist, in einer allen verständlichen (konventionalisierten) Sprache zu reden. Statt einer 'rechten Ordnung' gibt es nun viele Ordnungen oder auch Unordnungen, in denen man mehr auf sich allein gestellt ist und in denen es adäquater ist, 'ich' statt 'wir' zu sagen. Da man, will man modern dichten, die Publikumserwartungen geradezu enttäuschen muss, entfiele auch das «Beherrschen und Vorzeigen der 'lyrischen Rede'», wie es in Kap. 3.1.1. herausgearbeitet wurde. Man braucht als Moderner die Tradition nur noch zu kennen, um sie zu verwerfen, nicht aber um sie nachzuahmen: für die Abkehr vom Redensartlichen wäre demnach alles bereitet.

Erste konkrete Beispiele sind einem Bereich entnommen, der bislang nicht berührt worden ist: dem Bereich der **sprachlichen Abweichung**, und zwar beschränken wir uns, um nicht auch noch Definitionen und Diskussionen darüber referieren zu müssen, auf Abweichungen, für die man sich problemlos auf die Bezeichnung der 'poetischen Syntax' dürfte einigen können. Bei Alphons TUOR (in: *Chrest.* XII: 162) finden sich die Verse:

O co las notgs ein liungas e vulan mai finir,
Cu ins sa notgs entiras buc in moment durmir!

Oh, wie die Nächte lang sind und nie wollen enden,
kann man ganze Nächte lang keinen Augenblick schlafen!

Die normale Wortfolge wäre: «Cu ins sa entiras notgs buc durmir in moment.» Die Umstellung könnte aus metrischen Gründen vorgenommen worden sein, doch sieht der an sich banale Inhalt so tatsächlich nach etwas mehr aus. Es hätte wenig Sinn, viele Belege zur Illustration heranzuziehen, die 'poetische Syntax' beschränkt sich in der Regel auf Wortumstellungen (einfache Formen des Hyperbaton oder Inversion bzw. unterlassene Inversion). Obwohl Wolfgang KAYSER⁵¹ Zwänge von Reim und Metrum als unzureichende Erklärung für syntaktische Besonderheiten der Lyrik erachtet und am Beispiel des vorangestellten Genitivs in einer Reihe von Nationalliteraturen einen 'Überschuss an Bedeutung' aufzeigt, glaubt man in der bündnerromanischen Lyrik vielfach ein Handhaben von bereitgestelltem Instrumentarium zu erkennen, das *per se* für lyrisch gehalten wird. Im folgenden Beispiel (DARMS 1986: 19) wird das Metrum durch 'normale' oder 'abnormale' Wortfolge nicht berührt, trotzdem bevorzugt der Dichter eine Inversion:

Sche neu, miu cor, e semtga tiu fagot
e lein nus ir puspei tras notg e stgir,

Her, mein Herz, und schnüre dein Bündel
und wollen wir wieder gehn durch Nacht und Finsternis,

Was an 'Bedeutungsüberschuss' leistet 'lein nus' gegenüber 'nus lein'? Evident ist die Notwendigkeit der Umstellung – sollte damit nicht der Aufforderungscharakter (Imperativ) beibehalten werden, wobei dann die Setzung des Pronomens regelwidrig wäre – nicht, und sie dürfte als Mobilisierung von (vermeintlich?) 'lyrischer Rede' aufzufassen sein. Im modernen bündnerromanischen Gedicht kommt die sprachliche Abweichung immer weniger vor. Ein 'Verwischen' der syntaktischen

⁵¹ Zur Frage von Syntax und Rhythmus in der Verssprache. In: *Trivium* 5, 1947: 283–292. Vgl. aber auch KAYSER 1976: 133 ff.

Bezüge findet sich gelegentlich bei Andri PEER, ansonsten scheint zusammen mit der Loslösung von Reim und Metrum immer mehr die Angleichung der 'poetischen Syntax' an die syntaktischen Regeln der Prosasprache zu erfolgen. Haben wir es mit einer Entwicklung zu tun, die gerade umgekehrt verläuft als in den grossen Nationalliteraturen⁵²? Natürlich müsste die Frage eingehender untersucht werden, so weit überblickbar jedoch scheinen die 'neuen Abweichungen' sich weitgehend auf elliptische Sätze und das Aneinanderreihen von Wörtern oder Wortgruppen ohne Bindeglieder zu beschränken, wobei die 'korrekte' Wortfolge eingehalten wird und dem Verständnis keine Schwierigkeiten entgegentreten. Als ein Beispiel unter vielen möglichen zitieren wir ein Gedicht von Irma KLAINGUTI (1976: keine Seitenzahlen):

La rouda
Spias
indoreschan
ils champs

Fluors
inuondan
ils pros

Di
Not
Gnir
Ir

Chi sun eau?

⁵² Vgl. z. B. die Untersuchungen von William E. BAKER (*Syntax in English Poetry: 1870–1930*. Berkeley: U. of California P. 1967), in denen gezeigt wird, wie konventionelle Formen von sprachlichen Umstellungen ('dislocation') sich weiterentwickelt haben zu einer ungewöhnlichen Häufung funktional gleichrangiger Glieder (Verben, Nominalgruppen usw.; 'elaboration') bis zu übersteigerten Formen, d. h. Aufhebung grammatischer Strukturen ('fragmentation'), die sich normalem Verstehen entziehen.

Sbrinzla
Nüvla
Vent?

Das Rad
Ähren
vergolden
die Äcker

Blumen
überfluten
die Wiesen

Tag
Nacht
Kommen
Gehen

Wer bin ich?

Funke
Wolke
Wind?

Insbesondere noch unter Zuhilfenahme des Titels ist völlig klar, was das Gedicht aussagen will. Der Hinweis auf den Titel erfolgt mit Blick auf eine weitere Eigentümlichkeit moderner Lyrik: FRIEDRICH (1988: 72) spricht von einem 'Grundmerkmal' und meint damit 'beziehungslose Titel'. Diese «fügen dem jeweiligen Text eine weitere Schicht der Vieldeutigkeit zu» (ebd., 159). Auf diese Möglichkeit verzichten die bündnerromanischen Lyriker, in der Regel passt der Titel auch noch zum modernen Gedicht und gibt dem Leser dessen Inhalt an.

Bleiben wir noch kurz bei der grammatikalisch begründeten 'Dunkelheit' des modernen Gedichts. Eine weitere Möglichkeit, um syntaktische Beziehungen zu verundeutlichen und Mehrdeutigkeit zu erlangen, ist der Verzicht auf Interpunktion. Auch davon machen romanische Lyriker Gebrauch, zum allergrössten Teil jedoch ohne dem Leser das (sofortige) Erkennen des Satzgefüges zu erschweren, meist sogar, indem

sie das Satzgefüge anderweitig typografisch kenntlich machen (z. B. durch Zeilengliederung, Grossbuchstaben am Satzanfang). Niemand ist gezwungen, in Rätseln zu sprechen, aber es sei erlaubt zu fragen, wodurch die fehlende Interpunktion begründet ist, wenn sich – ausser dass er so ‘moderner’ ist – am Text nichts ändert. Als Beispiel greifen wir ein beliebiges Gedicht einer anderen Lyrikerin heraus, wobei die Kritik an der Interpunktion übrige Fragen der Qualität nicht berührt.

Luisa FAMOS (1974: 11)

Davomezdi d’avuost

Meis ögls
Sun dvantats praschuners
Da las spessüras blondas
Dals champs

Vent da la saira
Las petna
Duman vain il tschuncader
Cun farcla riainta
D’argient.

Augustnachmittag

Meine Augen
Sind Gefangene geworden
Des blonden Dickichts
Der Äcker

Abendwind
Kämmt sie
Morgen kommt der Schnitter
Mit lachender Sichel
Aus Silber.

Es soll nun übergegangen werden zu dem, was wir behelfsmässig einmal unter dem Begriff ‘Bildlichkeit’ zusammenfassen wollen, wobei im Anschluss an das soeben geäusserte Unbehagen gleich von einer weiteren Ratlosigkeit die Rede ist: Was soll man halten von den unzähligen,

die realen Zusammenhänge ausser Acht lassenden Verbindungen? Gemeint sind Wendungen wie 'Ellbogen der Nacht' (PEER 1988: 22 f.), 'Lärmkrümel' (ebd.), 'Rechen des Schlafs' (ebd.), 'Hemmung des Waldes' (ebd., 24 f.), 'Gedärme des Meeres' (BEZZOLA 1987: 20), 'Fenster des Herzens' (ebd., 56), 'Funken des Heimwehs' (ebd., 88), 'Ufer des Himmels' (ebd.), 'geducktes Haus' (SPESCHA 1984: 30 f.), 'Falten der Nacht' (ebd., 32 f.), 'Schleier aus Blei' (ebd., 36 f.), 'brauner Traum' (ebd.) usw. usf. Solche Verbindungen – zum Teil käme man noch mit Termini der Schulrhetorik für ihre Benennung aus – gehören zu den gängigen Verfahren moderner Lyrik, und gerade das macht sie auch verdächtig, denn das allein rechtfertigt ihren Einsatz nicht. Damit ist noch kein Urteil gesprochen, es ist nur darauf verwiesen, dass solche Mittel im Text eine Funktion erfüllen müssen. Es kommt vor, dass sie papieren, angelesen wirken, womit wir uns wieder in der Nähe von 'Rhetorik' befänden⁵³. Eine Stilanalyse müsste den vorgebrachten Einwand im Auge behalten.

Verhältnismässig oft bedient sich Clo Duri BEZZOLA (1987) der Umkehrung der Ordnung, um – wahrscheinlich – deren Abhandengekommensein auszudrücken. So verweist es auf eine Orientierungslosigkeit des Menschen, wenn er durch das Fenster die Wipfel und Wurzeln der Bäume nicht sieht und daraus folgert, sie könnten nicht in den Himmel wachsen (*Limità*; 9). Die Orientierungslosigkeit muss durch den Verlust des Blicks auf das Ganze entstanden sein und passt zum typisch Fragmentarischen der Moderne ('Welttrümmer statt Welteinheit'; FRIEDRICH: 29). Nicht mehr zurechtfinden und geborgen fühlen kann man sich ferner in einer Welt, in der die Sonnenstrahlen zum Himmel scheinen (*Tentaziun*; 20), in der die Katze fliegen kann (*Predestinà*; 21), der Regen (direkt) aus dem Meer fällt (*Sur cunfin* / Über der Grenze; 23) usw. Im Gedicht *Per aigna esperienza* (Aus eigener Erfahrung; 68) ist die Reflexion über eine verkehrte Sinneswahrnehmung (mit der Nase hören, mit den Ohren schauen usw.) der Gegenstand des Textes. Das

⁵³ Auf Figuren im Sinne der Schulrhetorik soll nicht weiter eingetreten werden. Beliebt ist das Oyxmoron, in dem wie in den zitierten Beispielen Unvereinbares miteinander verbunden wird, in diesem Falle: Gegensätzliches. Auch mit dieser Figur wird zum Teil allzu gedankenlos getändelt. Das krassste Beispiel: 'schwarze Milch' (PEER 1988: 24 f.) ist nach CELAN (*Todesfuge*) mehr als problematisch.

mit *Pensar d'uffant* (Denken eines Kindes; 67) betitelte Gedicht enthält Gedanken, die ein Kind gerade **nicht** denkt. Auch eine Verkehrung?

Symptom der Moderne ist des weitern eine Entpersönlichung. Das Gedicht *Soglio* von PEER (1988: 84 f.; mit Übers. von Herbert MEIER) ist – wenn man so sagen kann – menschenleer⁵⁴, sogar die sprechende Instanz scheint lediglich eine Kamera zu sein. Dafür erscheint die Materie beseelt: Steinwürfel 'kauern / um die Kirche', die Berge sind 'Häupter aus Granit', 'Ihr Scheitel / schneidet ins Gewölk' usw. Im Gedicht *Aint il parc* (Im Park ebd., 14 ff.) spricht der Baum, der Park ist bevölkert mit Statuen.

I han la bratscha tschunca e la virtù
sfricluossa giò mez quai
I han invlidà fin il nom da lur Dieu
sainza chalur e sainza fraidüra
a l'abandun da benedir
e da schmaladir
glüscha lur marmel sblach
our dal fögliom

Abgerissen sind ihre Arme
und zerbröckelt die Tugend
Vergessen ist alles
auch der Name ihres Gottes
Wärmelos kältelos
vom Segen verlassen vom Fluch
leuchtet aus dem Laub
der bleiche Marmor

Interessant ist die Gegenüberstellung von Natur und Statue, ein für die Moderne nicht unbekannter Dualismus. Die Bäume bei PEER 'sind Säulen / (. . .) / voll grüner Erinnerung', während die Statuen zu Ruinen zerfallen, dem Nihilismus entgegen. Seit BAUDELAIRE verwenden viele Dichter die Bilder anders (vgl. FRIEDRICH: 54 f.), die Natur pflegt auf die 'banalen Niederungen des Menschen', das Anorganische hingegen auf den 'absoluten Geist' zu verweisen, und vielfach wird die Statue

⁵⁴ Vgl. dazu auch das in Kap. 3.1.2. zitierte Sonett von Hendri SPESCHA.

(das Geformte = Ordnung) höher eingestuft als der lebendige Leib (das Vegetative = Chaos). So auch bei BENN, bei dem es heisst:

Leben – niederer Wahn!
Traum für Knaben und Knechte,
(. . .)

Usw., dann die letzte Strophe:

Form nur ist Glaube und Tat
die erst von Händen berührten,
doch dann den Händen entführten
Statuen bergen die Saat.⁵⁵

Das sei als Randbemerkung aufgefasst, als Randbemerkung jedoch, um den grösseren Horizont nicht aus den Augen zu verlieren. Betrachten wir jetzt, wie es sonst mit der Bildlichkeit im modernen bündnerromanischen Gedicht bestellt ist. Eine durch keineswegs systematisches Vorgehen zustandegekommene Auswahl von Beispielen sieht wie folgt aus:

SPESCHA (1984; übers. von Iso CAMARTIN):

30 f.: La cavellera
liunga croda
sco in vel

Das lange Haar
fällt
wie ein Schleier

ebd.: (. . .) in
vent sc'in
siemi (. . .)

⁵⁵ Aus dem Gedicht: *Leben – niederer Wahn*. Vgl. dazu auch VAHLAND 1979: 352 ff.

(. . .) ein
Wind wie ein
Traum (. . .)

34 f.: il staunchel di ha rut las alas
e croda sco in fretg madir
en ils arcuns cavortgs dil stgir.
e nibels van sco tschien agnalas

der müde Tag hat die Flügel gebrochen
und fällt wie eine reife Frucht
in die hohlen Truhen des Dunkels.
und Wolken ziehn wie hunderte von Lämmern

46 f.: Igl abandun
ei seplaccaus
sin miu schui

Utschala fuostga
dalla
notg

Einsamkeit
hat sich gesetzt
auf meine Schulter

Aschgrauer Vogel
der
Nacht

PEER (1988; übers. von Herbert MEIER):

14 ff.: Meis bös-chs sun las culuonnas

Meine Bäume sind Säulen

E'ls vouts da las manzinas

Die Gewölbe des Laubs

sco la chavlüra zoppada
da mias ragischs
wie die verborgne Mähne
meiner Wurzeln

22 f.: Las glüms –
gialüdas da crap
Die Lampen –
Bärentrauben

Linzöl somber il lai
Ein düsteres Leintuch der See

30 ff.: Meis impissamaints
pesch d'argent
Mein Gedanke
ein Silberfisch

Orma planta scorzada
Seele geschälter Baum

34 f.: Ün man chi scriva
ais il vent illas manzinas

Eine Hand ist der Wind
die schreibt in den Zweigen

48 f.: Daintadüra da las chasas
sün andschivas verdas.
Das Gebiss der Häuser
im grünen Fleisch

BEZZOLA (1987):

50: Minchatant
 sun noss discuors
 ün viadi sur ün spi

 Manchmal
 sind unsere Gespräche
 eine Gratwanderung

53: Minchatant
 nu sun eu daplü
 co ün guot da plövgia
 (. . .)
 ün floc da naiv
 (. . .)
 ün gran tampesta
 (. . .)
 ün raz sulai
 (. . .)

Manchmal
 bin ich nicht mehr
 als ein Regentropfen
 (. . .)
 eine Schneeflocke
 (. . .)
 ein Hagelkorn
 (. . .)
 ein Sonnenstrahl
 (. . .)

Auf formale Aspekte kann nicht eingegangen werden, da die Auswahl allzu zufällig ist und es vielleicht gerade darauf zurückgeführt werden muss, dass die einfachsten Formen am häufigsten vorkommen, weil sie am leichtesten aufgespürt wurden: der Vergleich (z. B. 'sco in vel') und die prädikative Metapher (z. B. 'Meis bös-chs sun las culuon-nas'; auch ohne Kopula [Juxtaposition]: 'Linzöl somber il lai').

FRIEDRICH (1988: 207) vermerkt: «Aber auch dort, wo in der modernen Lyrik die Metapher noch an eine ihrer älteren Funktionen, das Vergleichen, erinnern mag, ist eine tiefgreifende Wandlung mit ihr vor sich gegangen: das als Vergleichbares Ausgegebene – (...) – ist faktisch ein völlig Ungleiches. Die Metapher wird zum hilfreichsten Stilmittel für die unbeschränkte Phantasie modernen Dichtens.» Metaphern, die noch ‘an eine ihrer älteren Funktionen, das Vergleichen’ erinnern, haben wir herausgegriffen, aber dass völlig Ungleiches miteinander verglichen würde, davon kann keine Rede sein. Schon die Vergleiche des Haars mit einem Schleier, des Windes mit einem Traum usw., ferner: ein Gedanke (flüchtig) wie ein Silberfisch, eine (verwundbare) Seele wie ein geschälter Baum, selbst ein Gebiss der Häuser auf dem grünen Zahnfleisch – die Häuser brauchen sich nur auf dem Horizont grüner Hügel zu befinden –, so viel Fantasie besitzt jeder Leser, um all dem problemlos folgen zu können. Die hier zitierten Metaphern basieren nicht mehr auf der Tradition in dem Sinne, wie es in Kap. 3.1.1. besprochen wurde. Es handelt sich aber auch nicht gerade um eine **autarke** Metaphorik, denn es besteht eine zu offenkundige (mitunter immer noch redensartliche) Ähnlichkeit zwischen den betreffenden Gegenständen. Ein Durchbruch zur Authentizität ist darin zu erkennen, dass es nun nicht mehr die ewige Meeresmetapher usw. ist, sondern dass doch versucht wird, spontane(re), persönliche(re) Beziehungen herzustellen und der Fantasie etwas Lauf gelassen wird, dass also beispielsweise einem durch den Kopf gehen kann, die Häuser am Horizont sähen aus wie ein Gebiss – was nicht jedem einfällt, aber jedem einleuchtet –, und er das ins Gedicht schreibt. Diese ‘Befreiung’ ist – wie zu Beginn vermutet – der ‘Stileinheit’ der modernen Lyrik zu verdanken.

Im allgemeinen ist die bündnerromanische Lyrik, vor allem für den etwas geübten, d. h. keineswegs nur professionellen Leser, nicht auslegebedürftig. Weder sind die traditionellen Bezüge so elitär noch die ‘authentische Bildlichkeit’ so weit hergeholt, dass der entsprechende Sinn dem Leser verborgen bliebe. In gewissen modernen Gedichten liegt nicht alles offen da, aber sie sind auflösbar. Ein ziemlicher Rest an Unverständlichem in der Mehrzahl der Gedichte bleibt, so weit überblickbar, nur bei Felix GIGER (insb. 1978) übrig, bei Gedichten, die am ehesten ‘zerrissene Stunden’ sammeln, die ‘ohne Glauben’, ‘ohne Hoffnung’ sind. Das Schlüsselwort heisst ‘Angst’, so dass eine Sprache, die nicht mehr beschreibt, sondern umschreibt als adäquate Ausdrucksweise er-

scheinen muss. Als Beispiel für ein nicht oder schwer verständliches Gedicht, und das nicht aufgrund (z. T. 'modischer') irrationaler oder irrealer Verbindungen, sondern aufgrund einer unerwarteten Kombination, diene von

Gion DEPLAZES (1988: 13)

Glienda

Da notg che la glienda flureva
han mes levs calirai
berschau in feagl-glienda
a Ti denter spatlas;
e dapi lezza notg
Tiu cor vulnerabel
vegn mai pli mitschar
en sia arsira
dil péz dalla lontscha.

Linde

In der Nacht beim Blühen der Linde
haben meine erhitzten Lippen
ein Lindenblatt eingebrannt
Dir zwischen den Schultern;
Und seit jener Nacht
wird Dein verwundbares Herz
nie mehr entkommen
in seiner Glut
der Spitze der Lanze.

Die Bildlichkeit ist zwar traditionell, aber in ihrer Verbindung ungewöhnlich. Was sollen die erhitzten Lippen, die Glut, die Lanze beim 'Siegfrieds-Mal' ausser dem Zusammenhang der Verwundbarkeit, welcher der liebende Mensch preisgegeben ist? Von BEZZOLA (1987: 84) trägt ein Gedicht den Titel *Avertimaint* (Warnung), doch kann man nicht verstehen, wovon. Genauer gesagt: aus dem Gedicht weht einem eine apokalyptische Stimmung entgegen, die im Durcheinander der sprachlichen Sinnlosigkeiten eine angemessene Entsprechung findet:

Avertimaint

Davo cha'ls vents
han trat il chör
sur las uraglias
la terra s'ha plajada
in üna pel da chürom

T'imperchüra
da semnar zizagna
fingià svoulan giruns in girs
e büttan sumbrivas da sang
süllas plajas
avertas

Warnung

Nachdem die Winde
das Fell gezogen haben
über die Ohren
hat sich die Erde eingehüllt
in eine Haut aus Leder

Hüte dich davor
Unkraut zu säen
schon fliegen Geier in Kreisen
und werfen Schatten aus Blut
auf die offenen
Wunden

Um Missverständnisse zu vermeiden, muss einmal vermerkt werden, dass, sowohl was die moderne Lyrik im allgemeinen wie die bündnerromanische im besonderen betrifft, rein beschreibend verfahren wird. Ist also beispielsweise von 'Dunkelheit' die Rede, einem Begriff, wie ihn Hugo FRIEDRICH in seiner Typologie verwendet, dann im Sinne eines Merkmals, wie es bei Durchsicht des lyrischen Korpus als für die Moderne wichtig festgestellt werden kann. Wird jedoch ein an sich wichtiges Merkmal in der bündnerromanischen Lyrik weitgehend vermisst, so ist das wiederum lediglich eine Feststellung, d. h. deskriptiv, nicht normativ aufzufassen, etwa im Sinne: verständlich = schlecht, unverständ-

lich = gut. Fragen der Wertung ergäben ein weiteres Kapitel. Hinzu kommt, dass gerade auch gegenüber hermetischem Dichten, das mitunter 'in Sätzen von purstem Blödsinn' daherrede (FRIEDRICH 1988: 182), die Kritik sowieso in Verlegenheit ist. Eine wichtige Neuerung innerhalb der bündnerromanischen Lyrik ist also nicht eine totale Unverständlichkeit, aber eine nicht mehr vom Gewohnten her gegebene Verständlichkeit, eine Abweichung vom Bisherigen, die am ehesten mit dem Begriff des Verfremdungseffekts oder der Demontage beschrieben werden kann. Weitere Beispiele dazu sind auch in Kap. C.1.2. (Schreibende Frauen) zu finden. Etwas neu oder anders als alle andern – d. h. gegen die Abgestumpftheit – sehen und zeigen, bedingt natürlich auch wieder ein Ausbrechen aus der bereitgestellten einen Ordnung mit der einen Sprache, die wir Rhetorik genannt haben.

Am deutlichsten dürfte die neue Authentizität anhand der Thematik zutage treten, und das nicht nur, weil 'alle fünf Jahre eine neue Lösung des Schockproblems gefunden' werden muss und man deshalb mit Herbst und Frühling nicht mehr auskommt. Eine ganze Reihe von neuen Gedichten kommt übrigens mit den alten Themen noch bestens aus – man müsste einmal untersuchen, wie –, hinzu gesellen sich aber tatsächlich auch solche, die man früher einfach nicht für lyrikfähig, nicht einmal für 'salonfähig' gehalten hat: das sogenannte Hässliche. Zum einen Teil handelt es sich beim Hässlichen in der Tat um rein schockierende Themen, mit dem deutlich ausserliterarischen Ziel verbunden, eine öffentliche bzw. politische Diskussion in Gang zu bringen. Als Beispiele können genannt werden: Menstruation, Frauenemanzipation, Schwangerschaftsabbruch⁵⁶. Angesichts der Funktionalität wäre es vielleicht angebrachter, statt vom Hässlichen vom Disharmonischen zu sprechen. Eine (Schein-)Harmonie wird vielfach erlangt – haben wir gesehen –, indem man über problematische Bereiche schweigt. Nun wird nicht mehr geschwiegen. Zum andern wird Hässliches oder Disharmonisches eingebracht durch die Thematisierung von persönlich Erlebtem und Erlittenem. Als Bindeglied zwischen beiden Positionen könnte das Gedicht *A meis uffant mongoloïd* (An mein mongoloides Kind) von Ruth PLOUDA (1986: keine Seitenzahlen) betrachtet werden. Die Beziehung zum be-

⁵⁶ Vgl. Kap. C.1.2.: Tina NOLFI, DUNNA LÄTTIA und Annamengia BERTOGG/Benni VIGNE. Zur Einbringung des Hässlichen vgl. ausserdem z. B. die Illustrationen bei Tina NOLFI (1983).

hundertten Mitmenschen ist ein gesellschaftliches Thema, das aber erst seit jüngerer Zeit enttabuisiert ist. Das Gedicht berührt zudem die Liebe dieser einen Mutter zu eben diesem Kind, und sie ist sichtlich bemüht, privatere Töne zu finden als die bereitgestellte Muttertagsrhetorik. Gedichte um den Tod pflegen sich nicht mehr in der Lobpreisung des ewigen Kreislaufs der Natur zu erschöpfen, sie sind menschlicher geworden, indem sie Leiden und Furcht nicht mehr ausklammern. Immer wieder genannt werden muss in diesem Zusammenhang die Lyrik von Luisa FAMOS, aber auch diejenige von Aita STRICKER und von Hendri SPESCHA. Inwieweit das Persönliche, das Private dann im Gedicht objektiviert erscheint, ist wiederum eine Frage der Ästhetisierung, wenn man will: gar der 'Artistik'. Persönlich Erlebtes, in lauter Floskeln verkleidet, wird dadurch noch nicht objektiviert, das Unpersönliche ebensowenig, wie die Ausführungen zum Sonett – einer strengen Form, die zur kritischen Distanznahme zwingen müsste – deutlich erkennen liessen. Das Hässliche im bündnerromanischen Gedicht nimmt sich selbstverständlich gegenüber dem Hässlichen in den andern Literaturen immer noch sehr brav aus. Von einer eigentlichen 'Ästhetik des Hässlichen' kann keine Rede sein. Es dient vielmehr dem Hinterfragen und Verwerfen von Konventionen als der Darstellung labyrinthischer Sinnlosigkeit und lähmender Abscheu, wie wir sie etwa bei TRAKL, bei BENN oder in der Erzählkunst KAFKAS finden. Als Ausnahmen wären Felix GIGER und Hendri SPESCHA zu nennen, deren im Gedicht eingefangene grauenvolle Leere beim Leser ein Höchstmass an Irritation hinterlässt.⁵⁷

Neu an der bündnerromanischen Lyrik ist ferner eine Lösung vom Nützlichkeitsdenken. Das gab es früher nicht: Gedichte 'ohne Inhalt'. Was damit gemeint ist, kann beim Durchblättern von DEPLAZES' Lyrikband *Cambridás* (Rauhreife; 1988) verdeutlicht werden. Ein Gedicht handelt nur vom Rauhreif (11), eines nur von einem Schwan (27), eines vom Regen, während man drinnen auf dem Heustock liegt, 'Quei basta' ('Das genügt'; 50), eines von einer Zugfahrt durch dichten Nebel, und wie der Zug anhält 'ei tut vargau' ('ist alles vorbei'; 68), mehr nicht! Mehr nicht, d. h. es werden Stimmungsbilder, flüchtige Beobachtungen wiedergegeben, ohne dass 'es ist wie ...' oder 'auch ich ...' usw. angehängt würde. Man freut sich am Augenblick, 'das genügt'. Für diese zwecklose Art des Gedichtschreibens

⁵⁷ Zum 'Hässlichen' in der Moderne vgl. auch oben, Kap. A.3.2.1., Anm. 29.

bietet u. a. auch PEER Beispiele. Ein noch grösseres Moment an Verspieltheit kommt hinzu, wenn – was in der bündnerromanischen Lyrik äusserst selten ist – einfach die Freude am Klang vorherrscht. Dazu ein Beleg aus PEER (1988: 62 f.; mit Übers. von Herbert MEIER):

Ustaria

Che mangia'l quel hom?

Panipom?

Gnirom?

L'ha fom;

las gianoschas

dan ad ün dar.

Si'ögliada

fa gnir da ruina

il temp.

Di, galantom,

be sulet a maisa

cun gnirom

e panipom,

co hast nom?

Wirtshaus

Was verschlingt den dieser Mann?

Kuttel, Nudel,

Apfelstrudel?

Hunger hat er, sieh ihn an.

Mahlt und kaut

mit seinem Kiefern.

Sieh, wie unter

seinem Blick

jede Zeit verrostet.

Feiner Herr,

am Tische dort,

mit Kuttel, Nudel,

Apfelstrudel

sag mir doch,

wer bist du, wer?

Der Übersetzer hat versucht, etwas vom Spiel mit den Tönen hinüberzuretten, völlig zu recht auf Kosten der Bedeutung, die dem Klang untergeordnet ist. Das allerdings – und unser Beispiel nähert sich erst noch sehr dem Kinderreim – dürfte etwas vom Kühnsten an ‘Sprachmagie’ und ‘tönender Suggestion’ in der bündnerromanischen Lyrik sein. In Kap. C.1.2. wurde die Hypothese aufgestellt, dass weibliche Autorinnen früher mit konventionellen Mustern gebrochen, daher auch früher frei zum Spiel waren als ihre männlichen Kollegen. Der Grund dafür wurde in der historisch-gesellschaftlichen Entwicklung vermutet, also im Hinterfragen und Ablehnen eines tradierten Rollenverständnisses, was auch zu einer früher einsetzenden kritischen Haltung gegenüber andern Formen von Überlieferung geführt hätte. Bis heute wahrscheinlich unerreicht geblieben ist denn auch ein Spielen und Experimentieren mit Sprache, zu dem sich Maria ARQUINT-BONORAND (1976) mit ihren Gedichten vorgewagt hat⁵⁸. Experimentieren mit Sprache bedeutet nicht zuletzt Suche nach neuen Ausdrucksmitteln.

Es bliebe noch die oben aufgeworfene Frage zu beantworten – vielleicht besser: die Formulierung der Frage zu berichtigen –, ob diese Lyrik modern oder ‘nur’ zeitgenössisch sei. Also: vormodern ist sie nicht. Und da die Bestimmung wohl auch in der andern Richtung am einfachsten *per negationem* gewonnen werden kann, wollen wir auch noch lesen, wie ein modernes Gedicht laut BENN (1959: 326 ff.) *nicht* aussieht⁵⁹. Er nennt ‘vier diagnostische Symptome’:

1) Das **Andichten**. Gemeint ist das Andichten der unbelebten Natur, «und am Schluss die Wendung zum Autor, der jetzt innerlich wird oder es zu werden glaubt». Da wird man auch heute noch für bündnerromanische Lyriker nicht die Hand ins Feuer legen wollen. In einzelnen Fällen wird aber – wie oben dargelegt – auf das Andichten verzichtet.

2) Das **Wie**. Dazu heisst es: «Bitte beachten Sie, wie oft in einem Gedicht ‘wie’ vorkommt. Wie, oder wie wenn, oder es ist, als ob, das sind Hilfskonstruktionen, meistens Leerlauf.» Dann: «Dies Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung.» RILKE wird als Ausnahme genannt, «aber als Grundsatz können Sie sich daran halten, dass ein wie immer ein Einbruch des

⁵⁸ Vgl. C.1.2.

⁵⁹ BENNS Poetik, 1951 formuliert, dürfte, wenn auch damals schon nicht die einzig mögliche Position, 1990 noch nicht gänzlich überholt sein.

Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation.» Auf die Häufigkeit des 'Wie' im Gedicht kann nun der Leser selber achten, er wird schon fündig werden. Hier sei lediglich auf die Ausführungen zur Metapher verwiesen. Auf den 'Einbruch des Erzählerischen' wird zurückzukommen sein.

3) Die **Farben**. «Rot, purpurn, opalen, silbern mit der Abwandlung silberlich, braun, grün, orangefarben, grau, golden – hiemit glaubt der Autor vermutlich besonders üppig und phantasievoll zu wirken, übersieht aber, dass diese Farben ja reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden.»⁶⁰ Eine Untersuchung über die Farbadjektive im bündnerromanischen Gedicht steht noch aus. Auf das Vorkommen anderer (Wort-)Klischees hingegen wurde verwiesen, auch darauf, dass so 'kühne Verbindungen' wie etwa 'Truhen des Dunkels' usw. unter Klischeeverdacht stehen. Überhaupt gewinnt man ab und zu den Eindruck, als seien Gedichte nach einem Rezept – modern ist: keine Satzzeichen, Wörter untereinander geschrieben usw. – gefertigt, ein Einwand, der in weiteren Untersuchungen zu klären wäre.

4) Der **seraphische Ton**. Damit meint BENN 'Brunnenrauschen', 'Harfen', bis zu 'Stern, Neugottesgründung und ähnlichen Allgefühlen'. Das kommt zweifelsohne im bündnerromanischen Gedicht bis heute vor, dürfte aber im Typus des vormodernen Gedichts deutlich überwiegen. Die Frage bedarf weiterer Abklärung.

Nun noch der Nachtrag zur Narrativisierung der Lyrik: Was geschieht, wenn 'Romanciers Gedichte produzieren', können wir ebenfalls bei BENN (320) nachlesen: «hauptsächlich Balladen, Handlungsverläufe, Anekdotisches und dergleichen. Der Romancier braucht auch für seine Gedichte Stoffe, Themen. Das Wort als solches genügt ihm nicht. Er sucht Motive. Das Wort nimmt nicht wie beim primären Lyriker die unmittelbare Bewegung seiner Existenz auf, der Romancier beschreibt mit dem Wort.» An dieser Stelle sei eine ganz persönliche Äusserung gestattet: die Verfasserin hält bündnerromanische Autoren für Erzähler,

⁶⁰ BENN verweist dann auf seine eigene Verwendung von 'Blau' (des 'Südworts schlechthin'). Vgl. dazu auch Arbeiten in HILLEBRAND 1979; die entsprechenden Stellen sind über das Sachregister am leichtesten zugänglich.

für Lyriker in den seltensten Fällen⁶¹. Deshalb fehlen der bündnerromanischen modernen oder zeitgenössischen Lyrik – wie sie nun heisst, spielt keine Rolle mehr – ganz bestimmte Merkmale, die alle im selben Bereich angesiedelt sind: «Das Wort als solches genügt ihm nicht». Alle Merkmale, die mit dem absoluten Wort, mit der absoluten Metapher, der absoluten Funktionalität, mit Sprachmagie, mit tönender Suggestion, mit dem Vorrang von Form, Klang, Rhythmus über den Gehalt zu tun haben, kann man im bündnerromanischen Gedicht lange suchen. Es fehlen die 'primären Setzungen', während laufend verglichen, beschrieben, erklärt, ermahnt, erzählt wird. Eine solche Tendenz bestand in der westdeutschen Lyrik der siebziger Jahre. Zu denken wäre etwa an die meist sehr langen Gedichte von Günter HERBURGER oder Jürgen THEOBALDY. Diese Strömung, 'Neue Subjektivität', 'Neue Innerlichkeit' usw. genannt, wurde aber schon bald wieder entschieden attackiert⁶². In Graubünden scheint diese Strömung chronisch zu sein. Es gibt Gedichte, die das Erzählen schon im Titel tragen, z. B. *Eu less quintar* (Ich möchte erzählen; BEZZOLA 1987: 85) oder *Be ch'eu pudess quintar . . .* (Wenn ich nur erzählen könnte . . .; BRUNOLD-CLAGLÜNA 1982: 43). Nicht weniger narrativ ist ein langes Gedicht von Luzian SPESCHA (in: *Litteratura* 7/1, 1984: 58 ff.), bei dem jede Zeilengruppe mit 'Sas aunc' ('Weisst du noch') beginnt. Viele moderne oder zeitgenössische Gedichte müssen ferner zur 'pädagogischen' Lyrik gerechnet werden, meist geht es um Umweltprobleme und Unbehagen über unsere Welt, doch wird alles ausgesprochen, nicht 'mit Sprache gemacht'. Der Fragmentarismus als Stilmittel bleibt aus der modernen oder zeitgenössischen bündnerromanischen Lyrik weitgehendst ausgeklammert, deshalb wohl erfolgt die Angleichung der 'poetischen Sprache' in Richtung 'Prosasprache', nicht von ihr weg.

Noch einmal: Vormodern ist die in diesem Kapitel besprochene Lyrik nicht. Mit der modernen Lyrik der grossen Nationalliteraturen hat sie gewisse Merkmale gemeinsam, welche vor allem auf der inhaltlichen Ebene liegen (neue Themen, Einbeziehung des Hässlichen, der 'Unordnung' usw.). Formal sind die Absage an Metrum und Reim 'modern' (doch sagt das noch nichts über Modernität – die oben von

⁶¹ Über mögliche Auswirkungen der 'Tendenz zur Narrativisierung', der 'Tendenz, lyrische Texte als Mikro-Erzählungen aufzufassen', bei Übersetzungen ins Bündnerromanische, vgl. auch Kap. B.2.4.2.

⁶² Vgl. dazu Jörg DREWS in AKZENTE, Heft 1, 1977.

BENN zitierten Strophen haben sowohl Reim wie Metrum und sind modern). Stilistisch zeigt sich die neue bündnerromanische Lyrik als wenig elaboriert, was nicht zuletzt auf den bereits angesprochenen Mangel an theoretischer Reflexion seitens der Dichter zurückzuführen sein dürfte. Zwar ist ein Durchbruch zu authentischem Reden festzustellen, und auch die Annahme, dass Charakteristika der Moderne – man denke nochmals nur an Traditionsbruch, Zerfall – daran beteiligt sind, ist gewiss richtig, doch bleibt die ‘neue’, die ‘eigene Sprache’ noch zu sehr dem Zufall anheimgestellt und zu wenig kontrolliert. Man braucht nicht immer BENN zu bemühen, der gesagt hat, nichts dürfe ‘zufällig sein in einem Gedicht’ (1959: 347), es kann auch einmal ein ‘Vorfahre’, nämlich Edgar Allan POE sein: «Meine Absicht geht dahin, zu zeigen, dass sich keine einzige Stelle dieses Gedichts dem Zufall oder der Inspiration verdankt, dass es vielmehr, Vers für Vers, mit derselben Genauigkeit und Logik aufgebaut ist wie die einzelnen Sätze eines mathematischen Beweises» (zit. nach ENZENSBERGER, in: ALLEMANN 1966: 6). Im bündnerromanischen Gedicht kommt es vor, dass einer zitiert, aber er vertauscht dabei die Reihenfolge der im Primärtext enthaltenen Glieder – es handelt sich um eine rhetorische Figur, um das **Zeugma**, konkret: um HEINES ‘den Engeln und den Spatzen’ – wodurch natürlich der komische Effekt verlorenggeht. Darauf angesprochen entschuldigt er sich damit, dass es lange her sei seit der Lektüre des Primärtextes und er das ‘nicht mehr genau im Kopf’ gehabt habe. Ein anderes Beispiel handelt von einem Erzähler. Auf die Frage, warum er im selben längeren Erzähltext einmal die Ich-, einmal die Er-Form verwende, antwortet er, er wisse auch nicht recht, um etwas abzuwechseln. Zu viel an Unbewusstheit (Zufall oder Inspiration) fließt mit ein, zu wenig an Reflexion über die Wirkung der angewandten Mittel. Dadurch sind die Möglichkeiten rein literaturkritischen Argumentierens eingeschränkt. Es wurde zwar hier versucht, zurück bleibt aber auch ein Gefühl von Hilflosigkeit und das Bewusstsein, damit allein den Texten nicht gerecht zu werden.