Zeitschrift: Romanica Raetica
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 18 (2010)

Artikel: Die Stimmen des Windes : zum Engadin-Mythos bei Andri Peer
Autor: Riatsch, Clà
Kapitel: 1: Die Landschaft und die Zeichen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858960

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: 12.12.2025

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

1.

Die Landschaft und die Zeichen

In der Lyrik von Andri Peer (1921–1985) ist das Engadin mehr als ein häufiges Motiv oder ein situativer Rahmen, mehr auch als eine nach dem Muster traditioneller romanischer Lyrik gezeichnete Heimwehlandschaft. Dies liegt nicht nur daran, dass dem traditionellen Idyll das für moderne Dichtung obligate Anti-Idyll gegenübergestellt wird, es liegt an einem poetischen Mythos, der das Tal der Kindheit und der Ahnen des Dichters zum Ursprung einer Stimme macht, auf die sich diese Poesie zurückführt, als Echo, Umschrift, Übersetzung, Antwort oder Gegenrede. Ein solcher Mythos kommt nicht ohne enge Bezüge zu allgemeineren Landschaftsmythen zustande, die ihrerseits auf sprachlich-kulturellen Vorgaben beruhen. Anthropomorphe, sprechende, lesbare Landschaften, aber auch spezifische auf das Engadin bezogene Mythen gibt es nicht nur in der Lyrik von Andri Peer. Ein kurzer Einblick in die allgemeinere Landschaftsmythologie soll helfen, der spezifischen Ausformung von Andri Peers poetischem Engadin-Mythos auf die Spur zu kommen.

Die anthropomorphe Landschaft

Dass unser Reden über die Natur kulturell geprägt ist, zeigt sich am Begriff der «Landschaft» in aller Deutlichkeit. Häufig ist schon das Bezeichnete an sich historisch-kulturell geprägt, auch wenn Gewohnheit und Unkenntnis uns dazu verleiten können, von Menschen mitgeprägte Kulturlandschaften für genuin natürlich zu halten. Aus dem Kulturellen kommen wir aber auch vor sogenannt «unberührten» Landschaften nicht heraus. Als spezifischer, menschlicher Sinneswahrnehmung und Erfahrung zugänglicher Teil von Natur sind auch sie immer kulturelle Konstrukte, die sich deutlich als Ergebnisse von Zuordnung, Abstraktion und Vereinheitlichung ausweisen[1]. Die unvermeidlich anthropozentrische Prägung des Landschaftsbegriffs zeigt sich am deutlichsten daran, dass wir von Landschaften auch in Begriffen reden, die wir zur Bezeichnung von Teilen unseres Körpers brauchen. Sehr eindringlich schildert dies der neapoletanische Philosoph Giambattista Vico (1668–1744) in seiner *Scienza nuova* von

1744. Die Menschen reden vom Unbeseelten wie von ihrem Körper, ihren Sinnen und Leidenschaften; die Reben haben «Augen», das Meer «Arme», der Fluss eine «Mündung». Dies hat, so Vicos drastischer Schluss, damit zu tun, dass «der unwissende Mensch sich zur Regel des Universums macht», «aus sich eine ganze Welt» erzeugt und in seinem Unverständnis selbst zu dieser Welt wird[2]. Der unwissende Mensch gehört, nach Vicos Theorie der Weltzeitalter, zur «Kindheit der Welt», die mit dem poetischen Zeitalter zusammenfällt. In ihrer Fähigkeit, Unbeseeltes zu beseelen, sind die Menschen der «Kindheit der Welt», und mit ihnen die Kinder aller Zeiten, «sublime Poeten»[3]. Bei aller nötigen Kritik an dieser mit der Romantik zum Allgemeingut gewordenen Vorstellung der kindlichen Seele des Dichters wird man grundsätzlich nicht bestreiten wollen, dass Poesie eher zum sprachlichen Bild als zum abstrakten, rational differenzierenden Begriff neigt[4]. Trotzdem wäre es verfehlt, anthropomorphe Tendenzen der Sprache auf die Poesie oder auf Urzeiten der Alltagssprache zu beschränken, in denen der naive Mensch an seinem Körper Mass nahm, um die Welt zu bezeichnen. So lebte etwa Elias Canetti nicht in der poetischen «Kindheit der Welt», obwohl er zu den Bergen der Schweiz bemerkt:

> In ihren Spitzen oben getrennt, hängen sie unten wie ein einziger, riesiger Körper zusammen. Sie sind ein Leib und dieser Leib ist das Land selbst. (Canetti 1960:192f.)

Anthropomorphe Begriffe kennt zudem auch die Fachsprache der Technik, wie der Dichter Peter Rühmkorf bemerkt, ohne damit zu bestreiten, dass das «Dichten nach der Natur» eine privilegierte Domäne des Poetischen geblieben ist:

> Dass die Dichter die Natur zu vermenschlichen neigen, ist in der Kunst die Regel, nicht die Ausnahme. Unser menschliches Sinnen und Trachten ist auch dort noch anthropomorph, wo wir es kaum mehr wahrnehmen. Selbst die Metaphern unseres technischen Alltagslebens haben mehr mit Hand und Fuss und Kopf und Kra-

> gen zu tun, als uns gemeinhin bewusst ist, was sich vom Achsschenkelbolzen bis zum Zylinderkopf jederzeit demonstrieren lässt. (Rühmkorf 1989, 2001:231f.)

Der Hinweis darauf, dass es neben dem «Felskopf» auch den «Zylinderkopf» gibt und dass beide zur Alltagssprache gehören, kann davor bewahren, anthropomorphe Züge poetischer Landschaften für exklusiv zu halten. Andererseits können poetische Kontexte aber auch obsolete, lexikalisierte Metaphern in ihrer anthropomorphen Dimension wieder transparent machen und entsprechende Effekte erneuern.

Die allgemeine sprachlich-kulturelle Tendenz zur Anthropomorphisierung von Landschaft hat ein Gegenstück in der naturalisierenden Rede vom Menschen. Diese zeigt sich etwa im Stereotyp, wonach Landschaften ihre Bewohner prägen, ihre Körper und ihre Seelen so tiefgreifend formen, dass signifikante Analogien, ja unmittelbare Ähnlichkeiten zwischen ihnen erkennbar, wenn nicht sogar deutlich sichtbar werden. Wie pointiert ein solches Stereotyp in einem literarischen Text zum Ausdruck kommen kann, zeigt sich in Cla Bierts *La müdada* (1962), wo Karin dem Bauernsohn Tumasch sagt, sein Gesicht gleiche den Bergen des Unterengadins:

> Co vaiv'la dit, Karin, quella jada? «Tia fatscha sumaglia tuottafat a quistas bellas muntognas.» (Biert 1962:272)

> Wie hatte sie damals gesagt, Karin? «Dein Gesicht gleicht ganz und gar diesen schönen Bergen.»

Diese Behauptung, deren Tragweite sich nur in Zusammenhang mit dem Mythos des «grip da la sumglientscha», des «Felsens der Ähnlichkeit»[5], erahnen lässt, ist ein Beleg dafür, dass Vicos «unwissender» oder «poetischer» Mensch nicht nur die Landschaft nach seinem Bild, sondern auch sein Bild nach der Landschaft formen kann. Ein Gedicht von Andri Peer, in dem sich dies ganz deutlich zeigt, ist *Paur bergiagliot* (Bergeller Bauer), wo es zum Schluss heisst:

Il frunt üna costa
cun sendas da muvel.
Il nas ün chatschader,
la barba ün god.[6]

Die Stirn eine Halde
voller Viehwege.
Die Nase ein Jäger,
der Bart ein Wald.

Die Entsprechungen zwischen der Landschaft und dem Gesicht, dem Körper[7] oder dem Charakter des Menschen müssen nicht notwendigerweise auf die Vorstellung einer Prägung durch die Umgebung zurückgehen. Sie sind auch nicht ein exklusiver Zug der Poesie, wie Friedrich Nietzsches Aphorismus *Doppelgängerei der Natur* beweist, in dem er jene glücklich preist, die im Oberengadin sich selbst zu entdecken vermögen:

> In mancher Natur-Gegend entdecken wir uns selber wieder, mit angenehmem Grausen; es ist die schönste Doppelgängerei. [...] wie glücklich der, welcher sagen kann: «es gibt gewiss viel Grösseres und Schöneres in der Natur, dies aber ist mir innig und vertraut, blutsverwandt, ja noch mehr.»[8]

Die sprechende Landschaft

Die Vermenschlichung der Landschaft beschränkt sich nicht auf anthropomorphe Metaphorik im Sichtbaren, sie erfasst auch das Hörbare, die Landschaft erhält eine Stimme, sie spricht zum Menschen. Dieses Sprechen wiederum ist nur eine der Möglichkeiten einer umfassenderen Semiotisierung, die der Natur einen Zeichencharakter zuspricht und den Menschen mit der Aufgabe betraut, diese Zeichen zu entziffern. Differenziert und ausgedeutet findet sich diese Vorstellung im vieldiskutierten Begriff einer lesbaren oder hörbaren «Natur-

sprache». Lesbar ist sie im berühmten Buch der Natur *(Liber naturae)*, in den natürlichen «Chiffren» oder «Hieroglyphen» der Romantiker, hörbar in den Stimmen der Natur, vorzugsweise im Rauschen des Windes und des Wassers. Die theologische Tradition weiss das Buch der Natur zu entziffern, es verweist auf seinen Schöpfer, sein Sinn entspricht demjenigen der Heiligen Schrift, die es wiederholt und erläutert, wie es umgekehrt von ihr erläutert wird. Für die poetischen Traditionen der Moderne ist der Natursprachen-Begriff der Romantik von zentraler Bedeutung, in den, wie Goodbody festhält, die theologischen Traditionen einfliessen:

> Der zentrale Strang des romantischen Natursprachenbegriffs lässt sich aber in der biblischen Vorstellung einer Schöpfung durch das Wort Gottes [...] finden und über den mittelalterlichen Begriff des «Buchs der Natur», die paracelsischen Signaturen, Jakob Böhmes [...] Natursprachenlehre bis hin zu Hamanns Auffassung von Natur und Geschichte als Chiffrensprache Gottes verfolgen. Von grosser Bedeutung sind [...] Herders Wiederaufnahme des Hieroglyphenbegriffs und seine Bestimmung von Analogien zwischen Natur und Sprache [...]. (Goodbody 1984:13)

Von der theologischen Tradition übernimmt die «Natursprache» der Romantik auch die Vorstellung, dass ihre Zeichen, im Gegensatz zum «organischen Symbol» Goethes, nicht auf etwas verweisen, das innerhalb der sichtbaren Natur zu finden wäre, auch nicht auf ihr tieferes Wesen, sondern auf etwas anderes, ausserhalb Liegendes[9]. Mit der Moderne löst sich dieses Andere von seinen festen theologischen Bestimmungen, wird frei verfügbar, zum Gegenstand vielfältiger mythologischer und künstlerischer Sinngebung. Wie in der religiösen Tradition bleibt die Fähigkeit, die Natursprache zu hören und ihre Botschaft zu entschlüsseln, besonders empfänglichen Ohren vorbehalten. Nicht allen ist es gegeben, in oder hinter den natürlichen Geräuschen Stimmen zu vernehmen und den Sinn ihrer Reden zu verschriftlichen, zu übersetzen oder wenigstens als unübersetzbar zu erahnen.

Mit der Natursprache in vielerlei Weise verknüpft ist, wie Goodbody weiter ausführt, die Vorstellung einer nicht arbiträren Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem:

> Der zweite Kerngedanke heisst: *Es gibt eine Sprache, oder muss eine gegeben haben, in der die Wörter nicht willkürlich gewählt, sondern mit den bezeichneten Dingen wesentlich verbunden waren.* (Goodbody 1984:11f.)

Neben einem theologischen und einem sprachphilosophischen hat diese Vorstellung auch einen poetologischen und ästhetischen Aspekt. Sie entspricht dem Ideal der Poesie, ihren Gegenständen mit notwendigen, ästhetisch motivierten, ikonischen Zeichen auf den Leib zu rücken oder gar den Unterschied zwischen ihrem Gegenstand und dem poetischen Zeichen in einer magischen Identität von Wort und Ding aufzuheben. Die Neuauflage dieser Vorstellung und ihre manchmal sophistisch anmutende Rettung ist die berühmte «Autoreflexivität» oder auch die «Autoreferenzialität» poetischer Texte die, je nach Theorie, vor allem oder ausschliesslich auf sich selbst verweisen[10].

Dass ein offensichtlich künstlicher Sprachgebrauch wie der poetische als Ausdruck einer natürlichen Sprache der Dinge verstanden werden will, ist ein Paradox, das verschiedene Poetiken aufzulösen versuchen. Zu den gängigsten Lösungsfiguren gehört die Verneinung der Künstlichkeit der Poesie durch die Hervorhebung ihres Unterschieds zur Rhetorik. Artifiziell, aufgesetzt, willkürlich wäre die Rhetorik, ein falsches Licht, das die Augen blendet; Poesie dagegen wäre notwendig, echt, wesentlich, ein Licht auf den Dingen, das diese so erhellt, dass sie sichtbar und einleuchtend werden[11]. An die Stelle der Sprache der Natur treten später unterschiedlich bestimmte Sprachen eines «Andern», des Unbewussten etwa, das aus der Poesie sprechen soll. Was sich gleich bleibt, ist die Suggestion, dass der Dichter in erster Linie ein Zuhörender ist, nicht ein Sprechender; seine Sache ist das Ablauschen, nicht das Aufschwatzen[12]. Die Rede der andern Stimme muss, je nach Vorstellung, nur verschriftlicht oder

aber umgeschrieben, übersetzt werden. Wo dies misslingt, bleibt das Unsagbare, dessen Figuren schon von der klassischen Rhetorik erfasst und klassifiziert worden sind.

Wer für die Natursprache des «Buchs der Natur» nach einer Übersetzung suchte, konnte die Bibel lesen, wer einen Schlüssel zur angeblichen Natürlichkeit der Sprache neuerer Poesie sucht, muss sich an ihre Poetiken halten. Die allgemein diagnostizierte Funktion von Kunst als Religionsersatz zeigt sich hier in der Verlagerung des Motivs der schöpferischen Kraft des Wortes von der göttlichen auf die dichterische *Poiesis*, deren Kreativität entsprechend gefeiert wird. Damit ist die Versuchung naheliegend, die Natursprache der Poesie auf die Projektion und das Echo ihrer jeweiligen Poetik zu reduzieren: aus der Natur wird herausgehört und herausgelesen, was in sie hineinprojiziert wird[13]. So kommt sie zu ihrer motivierten, elementaren, unübersetzbaren, geheimnisvollen Sprache.

Die Landschaft kann nicht nur mit den Stimmen der Elemente sprechen, sie kann auch die Fläche sein, auf die unverständliche Texte geschrieben werden. Natürlich und unwillkürlich sind diese etwa im Fall einer von Tierspuren gezeichneten Schneedecke:

> Noss skis tschuncan sainza pisser la leida poesia cha la leivra ha scrit in morse sül inviern, e be sper la pista ha l'aglia stampà si'ala illa naiv suolva. (Peer 1957a:26)

> Unsere Skier durchkreuzen sorglos das fröhliche Gedicht, das der Hase in Morsezeichen auf den Winter geschrieben hat, und gleich neben der Piste hat der Adler im luftigen Schnee den Abdruck seines Flügels hinterlassen[14].

Die «Morseschrift» kann hier als aktualisierte Variante der romantischen «Hieroglyphe» gelesen werden, die Spuren der Tiere sind ein «Gedicht», das verbreiteten Stereotypen der Eigenschaften von Lyrik entspricht: zugleich geheimnisvoll und unverwechselbar, körpernah und unwillkürlich, direkter notwendiger Ausdruck der Existenz ihres Urhebers[15].

In der Lyrik Andri Peers finden sich nicht nur Tiere, die die Landschaft beschreiben, es finden sich auch solche, die lesen. Im Gedicht *Sulvaschina* (Wild) sind es die Adler:

[...]
E las aglias illa grippa gnieuan,
maglian leivras e nu cridan mai,
legian sco ün cudesch la parai,
mo da t'illa volver mâ nu prouan.[16]

Und die Adler nisten in den Felsen,
fressen Hasen und weinen nie,
lesen die Wand wie ein Buch,
nur sie zu wenden, versuchen sie nie.

Von Tieren gelesen, die wissen, dass man die jeweilige Seite nicht umblättern kann, wird das Buch der Natur hier in einer derart gewagten Form aktualisiert, dass man versucht ist, die Stelle als Parodie zu lesen.

Eine neue Konjunktur erlebt die lesbare Landschaft im Zeichen konstruktivistischer Theorie der Postmoderne, die von Landschaft als einem «Zeichen» oder «Text» spricht und in metaphorischer Dehnung der Begriffe alle Arten von Perzeption und Interpretation als «Lektüre» bezeichnet[17]. Als Autor der Landschaft als «Text» fungiert nicht mehr Gott oder die Natur, sondern die menschliche Kultur; und so nutzt das «Lesen» die Hilfsmittel neuerer linguistischer und semiotischer Theorie. Da dieses Verfahren die Natur zur reinen Projektionsfläche menschlicher Sinngebung macht, wird versucht, eine objektive Dimension zurückzuholen, indem etwa die «Quasiobjektivität»[19] von Stimmungen und Atmosphären postuliert wird, in die der Mensch hineingeraten kann. Damit übernimmt die konstruktivistisch orientierte Landschaft als «Text» einen Teil der philosophischen Altlasten, die sie loswerden wollte.

Das Engadin als mythische Landschaft

Als Bergtal wird auch das Engadin von der allgemeinen Mythologisierung und Sakralisierung der Berge erfasst. Auch ohne anthropologische Konstanten oder Archetypen zu bemühen, bleibt eines evident: Berge, besonders die hohen, sind auffällig, abweisend, historisch betrachtet wenig zugänglich, schwer zu nutzen und zu vereinnahmen. Die Berglandschaft ist ein auch im wörtlichen Sinn hervorragender und exklusiver Raum. Dazu kommt ein Grundmuster der räumlichen Vorstellung von Wertungen: oben das Positive, unten das Negative. Dieses Muster zeigt sich beim Körper, wo es Gesicht und Oberkörper von den Bereichen «unter der Gürtellinie» trennt, am Gesellschaftlichen, wo die Privilegien der «Oberschicht» zustehen, im Religiösen, wo oben der Himmel, unten die Hölle ist. Die Besetzung der Berge mit Werten folgt aber weniger einem einfachen Muster, als einer weniger einfachen Geschichte. Im Gegensatz zur heidnischen Antike und zu andern Kulturen (Himalaya, Anden) macht die christliche Tradition die Berge nicht *per se* zum Ort des Göttlichen. Trotz Moses-Berg und Golgatha, trotz Kalvarien, die auf einzelne Hügel führen, wird grundsätzlich nicht der hohe Raum als solcher sakralisiert, sondern die jeweilige heilsgeschichtliche Episode, die sich in ihm zugetragen hat[19]. Dass die Alpen zum Symbol des Sublimen und Erhabenen, des körperlich, moralisch und politisch Gesunden wurden, zur Heilslandschaft einer Sehnsucht, die dem zivilisatorischen Unheil der Moderne entfliehen will, hat keinen direkten Zusammenhang mit der christlichen Tradition. Die grosse Zeit dieser naturalisierenden Mythologie ist vielmehr die europäische Aufklärung, die meistgenannten Autoren der traditionsbildenden ersten Texte sind Rousseau und Haller[20]. Die Sakralisierung der Alpen ist damit eher ein später Gegentrend zum Religionsverlust als eine genuin christliche Tradition[21].

Spätestens mit dem Tourismus des 19. Jahrhunderts erfasst die Stilisierung der Alpen zur «sublimen», «erhabenen» und «gesunden» Landschaft auch das Engadin. Als Landschaft mit anthropomorphen Zügen, die ihre Bewohner bis ins Physiognomische hinein prägt, als

Landschaft, die spricht und deren verborgene Zeichen gelesen werden können, erfüllt das Hochtal geläufige Kriterien des Mythischen. Ohne vorerst auf Definitionsfragen einzugehen, soll ganz kurz belegt werden, dass vom Engadin bis heute ganz selbstverständlich als von einer ganz besonderen Landschaft gesprochen wird. Herr Casparis, ein *alter Ego* von Iso Camartin, reist ins Oberengadin:

> Er wusste es bei jedem Besuch im Oberengadin: Hier erwarteten ihn eine Landschaft und eine Lebensweise gesteigerter Wahrnehmung. Eine Pathoslandschaft jedenfalls, denn was ihm begegnete, was Herr Casparis suchte und unternahm, hatte hier oben einen Zusatz an Eindringlichkeit und an Nachwirkung. (Camartin 2008:69)

Wer ins Engadin reist, sieht Restwasser im zu grossen Flussbett des Inns, sieht Kiesgruben, Baudepots, Parkplätze, eine Flugpiste, Spekulationsbauten, Hochspannungsleitungen, an den Hängen Seilbahnen, Skilifte, in der Luft Kleinflugzeuge, Gleitschirmflieger. Warum sieht Herr Casparis eine «Pathoslandschaft», woher kommt seine Erwartung, ein übernutztes Bergtal biete ihm einen «Zusatz an Eindringlichkeit und an Nachwirkung»? Die Euphorie des Herrn Casparis muss auch von einer kulturellen Vorarbeit herrühren, die dieses Tal für ihn präpariert und aufgeladen hat. «Gesteigerte Wahrnehmung» und «Pathos» hängen mit dieser Aufladung zusammen, nicht oder nur indirekt mit dem Bergtal oder der «Lebensweise» des Touristen.

Die Ich-Erzählerin von Corinne Desarzens *Sirènes d'Engadine* (2003) – sie spricht sich und den Leser mit «du» an – reist ins Unterengadin:

> C'est la montagne, la haute montagne, mais tu te sens comme dans un salon. [...] Sans la mer, pourtant là il y a une éternité de lunes, les saveurs du sud se retrouvent exhaussées sur un lit d'herbe et de pierres. Réunies, l'âpreté nue et la musicalité latine se couchent sous une large mesure de ciel. Sur ta tête, tu tordrais bien les manches de ton sweat-shirt en turban. Car soudain, tout ressemble tel-

> lement au Cachemire, au Népal, au Bouthan des beaux-livres caressés du revers de la main. Est-ce dû à la luminosité particulière de l'atmosphère? Quelque chose de festif se répand. (Desarzens 2003:9)

Warum will sich die Erzählerin von Corinne Desarzens einen Turban drehen, um sich in Scuol vor der «luminosité» Nepals zu schützen? Für jemanden, der nie in Nepal war, wäre das schwer zu sagen, käme ihm nicht die Erzählerin mit dem rettenden Zusatz entgegen, dass der Bezug zum Himalaya über die «beaux-livres» zustande kommt. Ob die Assoziation von der «luminosité particulière» des Engadins ausgelöst wird, ist ebenfalls keine leichte Frage, auch wenn sie rhetorisch gestellt sein sollte. Das Licht des Engadins ist jedenfalls so berühmt, dass dies «jeder» bemerkt:

> Es ist wahr, jeder der dieses Hochtal besucht hat [...] hat die verwandelnde, einen zu einem selber zurückbringende, ursprünglich machende Kraft dieses besonderen Lichts an sich selbst erfahren. (Amman / Kurth 1996:14)

Wer wagte da noch zu behaupten, dieses «besondere Licht» sei genau so besonders wie in hundert andern Alpentälern auch, besonders sei das Licht allenfalls in Gemälden von Segantini, Giacometti oder Hodler? Eine solche Behauptung stösst auch im Engadin schnell auf Widerspruch: die Verbindung von Seen- und Gebirgslandschaft sei einmalig, die Seen des Oberengadins spiegelten das Licht der Alpen auf ganz besondere Weise. Dies soll hier nicht bestritten werden, zumal die Erzählerin von *Sirènes d'Engadine* das Unterengadin vor Augen hat. Oder richtete sich ihr Blick ausschliesslich auf die «beaux-livres», die schönen Photobände, womit auch zu erklären wäre, warum sie sich «comme dans un salon» fühlt? Auf photographische Kunst deuten auch die «éternité de lunes» und die «large mesure de ciel», die ohne entsprechende Bildtraditionen schwer zu verstehen wären. Die Verbindung von «âpreté nue» und «musicalité latine», die «saveurs du sud» dagegen haben diskursive Vorlagen, der südliche

Himmel des Engadins ist seit Nietzsche ein Topos[22]. Aus zwei kurzen Textstellen lassen sich auf Art, Entstehungs- und Verbreitungszeit von Engadin-Mythen keine Schlüsse ziehen. Die beiden Passagen zeigen immerhin, dass es sie gibt, dass sie stark und allgemein verbreitet sind. Ein Indiz dafür ist die Selbstverständlichkeit des Unverständlichen, die Tatsache, dass beide Texte ohne erläuternde Einbettung Aussagen machen, die, aufs Schanfigg oder das Eisacktal bezogen, an der Ernsthaftigkeit ihrer Autoren zweifeln liessen. So wird erahnbar, dass der «Zusatz an Eindringlichkeit» (Camartin) oder die Festlichkeit, das «quelque chose de festif» (Desarzens), von klar selektiver Wahrnehmung und dezidierter Aussparung abhängen müssen. Der Einwand, das Engadin sei an den meisten Orten und sehr häufig weder «eindringlich» noch «festlich», ist naheliegend, aber berechtigt[23]. Wer sich literarisch ausserhalb der kulturellen Hotspots bewegt, tritt entweder parodistisch oder polemisch gegen diese Aufladung an, oder setzt sich der realistisch nüchternen Frage aus, was er hier eigentlich suche. Diese Frage bestätigt ihrerseits die Existenz des Mythos, der Erwartungen prägt und Frustrationen auslöst, wo er sich nicht bestätigen lässt. Einer der sie stellt, ist der Ich-Erzähler von Oscar Peers *La rumur dal flüm* (1999), der an den Ort seiner Kindheit zurückkehrt, die Bahnstation Carolina, mitten im Wald:

> Che fetscha a Carolina? Eu vegn sü bod be per cas, sainza aspettativas. I nun es bler da verer in ün lö uschè solitari; quia l'Engiadina as zoppa, quia nun han pitturà ne Giacometti ne Segantini. [...] (O. Peer 1999:7)

> Was tue ich in Carolina? Zu sehen gibt es ja nicht viel in dieser einsamen Gegend – kein Dorf, kein reizendes Engadin, keine Postkartenlandschaft, kein Sils-Maria. Hier haben weder Giacometti noch Segantini gemalt. (O. Peer 2007:7)

Im deutschen Text – auch er ist von Oscar Peer – wird der Kontrast des unspektakulär einsamen Ortes mit der «Postkartenlandschaft» stärker hervorgehoben, die romanische Fassung spart sich den Hin-

weis auf die ikonographische Fremdwährung und auf Sils-Maria als Postkartensujet. Dem einheimischen Modell-Leser des romanischen Textes muss der tote Winkel der mythischen Sicht nicht weiter erläutert werden.

Der Begriff des «Mythos» wird hier, wie in Renata Corays Arbeit zu den rätoromanischen «Sprachmythen» (Coray 2008), als Oberbegriff für alle Arten von kollektiv erarbeiteten und tradierten Konzepten, Kategorien und Relationen verwendet, die einen bestimmten Gegenstand semiologisch und ideologisch aufladen und markieren. Hilfreich sind Eliades Definition des Mythos als Erzählung von Schöpfung und Ursprung und Barthes' Bestimmung des zentralen Merkmals des Mythos: «il transforme l'histoire en nature»[24]. Unter dem Oberbegriff des «Mythos» werden auch imagologische Begriffe wie «Klischee» oder «Stereotyp» subsumiert, ideologiekritische wie «Ideologem», literarhistorische und typologische wie «Topos», «Emblem», «Chiffre», semiologisch-rhetorische wie «Metapher» und «Symbol», «Anthropomorphismus» und «Animismus», die bei Bedarf im jeweiligen Zusammenhang präzisiert werden. Ein poetischer Engadin-Mythos ist leichter zu verstehen, wenn man da und dort einen Blick auf die erwähnte allgemeine Aufwertung und Sakralisierung alpiner Landschaften wirft, wie sie in der europäischen Kulturgeschichte besonders seit dem 18. Jahrhundert zu beobachten sind. Aus dieser breit geführten kultur- und ideengeschichtlichen Diskussion wird hier nur das referiert, was zum Verständnis der ausgewählten Texte von Andri Peer unmittelbar beiträgt. Eine wichtige Sammlung konstruierter bündnerischer Mythen ist Christian Caminadas *Die verzauberten Täler* (1961, 2006[2]). Dass sich Andri Peer für dieses Werk interessiert hat, bestätigen zwei Rezensionen aus seiner Feder[25].

In Zusammenhang mit Andri Peers Engadin-Mythen ist ein für Eliades wie für Barthes' Definition des Mythos zentrales Merkmal wichtig, die Aufhebung der Zeit[26]. Die dem Dichter seit jeher zugeschriebene besondere Fähigkeit der Erinnerung und Devination bilden den Hintergrund entsprechender Rituale, die im poetischen Text thematisiert und vorgeführt werden. Eine weitere Überschnei-

dung von Mythos und Poesie ist die Ersetzung des Konventionellen und Arbiträren durch die Beschwörung des Wesentlichen und Notwendigen, die sich in der Tendenz der Poesie hin zu motivierten lautlichen und rhythmischen Formen und Relationen zeigt.

Poetisch stilisierte Engadin-Mythen finden sich nicht nur in der Lyrik Andri Peers, sondern auch in seiner erzählenden Prosa, ja sogar in seinen Essays. Belege dafür sind die Erzählung *Daman da chatscha* (Jagdmorgen) aus dem Jahr 1961 und der Essay *Denke ich ans Engadin ...* aus dem Jahr 1968. Diese beiden Prosastücke werden hier als eine Art sanfter Einstieg ins Thema kurz vorgestellt, in der Hoffnung, in der Prosa müssten die entsprechenden Mythen nicht nur schwächer dosiert, sondern auch in Kontexten zu finden sein, die sie einbetten, erschliessen, erläutern. Tatsächlich lassen sich die beiden Prosastücke als eine Art Einleitung und literarisch elaborierter Kommentar zu Peers Engadin-Gedichten lesen. Dies ist nicht etwa darauf zurückzuführen, dass die Lyrik eine nachträgliche «Verdichtung» vorausgehender Prosa wäre, sondern auf eine auffällig intensive Osmose zwischen den Textsorten, die sich bis in die genotextuellen Vorstufen zurückverfolgen lässt. Reduktion, Verdichtung, Verschlüsselung und narrative Expansion, situative Einbettung, Kommentierung *in praesentia* scheinen in einer grundlegenden, alle Textsorten umfassenden und alle Gattungsgrenzen übergreifenden Wechselwirkung zu stehen. Zwischen den hier vorgestellten Prosatexten und den Engadin-Gedichten Andri Peers ist diese so stark, dass sie die berühmte Hypothese zu bestätigen scheint, manche Autoren (Joyce, Gadda) hätten, bei aller Verschiedenheit ihrer Publikationen, ein Leben lang an einem einzigen Text geschrieben. Im Falle von Andri Peer reicht ein Blick auf seine Korrespondenz, um zu erkennen, dass auch sie zu einem guten Teil zu diesem «einzigen Text» gehört. Eine minutiöse Untersuchung der evidenten Osmose zwischen Prosa und Poesie müsste sich auch mit dem entschlossenen Werturteil Camartins auseinandersetzen, der, bei aller Bewunderung für Peers Lyrik, dessen Prosa als «epigonal [...] gravitätisch und pompös und in einer seltsamen Weise vorgestrig»[27] disqualifiziert. Die folgenden kurzen Kommentare zu den beiden Prosatexten können diese Frage nicht

klären, sie wollen nur die angesprochene Osmose dokumentieren und die beiden Texte als auktoriale Interpretanten der «Engadin-Gedichte» zu Wort kommen lassen.

Auf die Vorstellung der beiden Prosatexte (2.1.–2.2.) folgt die Lektüre ausgewählter «Engadin-Gedichte», die der Übersicht halber in verschiedene Gruppen gegliedert sind. Die Gliederung folgt einer lockeren Verbindung von chronologischen, texttypologischen und thematischen Kriterien und soll lediglich der Orientierung dienen und eine selektive Lektüre erleichtern. Auf drei Idyllen (3.1.–3.3.) folgen die zwei bekanntesten und längsten «Engadin-Gedichte» *Larschs vidvart l'En* (1955) und *Furnatsch* (1960), die ihre Musik und ihre Botschaft der Stimme des Inns ablauschen (4.1.-4.2.). In den letzten beiden Gruppen finden sich negative Gegenstücke: Anti-Idyllen (5.1.–5.2.) und Zweifel an der Möglichkeit und dem Sinn einer Rückkehr (6.1.–6.2.) an den verlorenen Ort des Mythos. Ein Schlusskapitel (7.) versucht einige Grundmuster der «Engadin-Gedichte» aufzuzeigen.