

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

Artikel: Die Stimmen des Windes : zum Engadin-Mythos bei Andri Peer
Autor: Riatsch, Clà
Kapitel: 2: Zwei poetische Prosatexte
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: 08.02.2026

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

2.

Zwei poetische Prosatexte

2.1. Daman da chatscha / Jagdmorgen (1961)²⁸

Der Jagdmorgen beginnt mitten in der Nacht, vor einem Stubenbuffet mit offenen Schubladen:

In üna stüva chi savura da dschember e da not, ils roms plü gronds co'l tavlià ed eu chi svutr sainza ögls aint ils scrignous. Eu nu sa che ch'eu tscherch; pür cur ch'eu chat savaraja. I sa da chavorgia e d'istorgia in stüva, fouras da Baldirun suosdan daspera. L'En gnanca nu dod eu. Ils scrignous sun chafuols e meis mans da tschendra sfuondran tras chanel da lana grischa, s-chainas e cullas da far stinv, büsclas cun büttels da perlamutta, bindels e farischels – lura alch gelg, cilindric, chi fa trar greiv il flà, patronas – patronas, e pür uossa, immez il sömme am saglia adimaint quai ch'eu laiva. (1961:7)

Eine Stube, die nach Arvenholz duftet. Ich wühle in den Schubladen. Ich weiss nicht, was ich suche. Die Schubladen sind tief, und meine Hände bohren sich den Weg durch Knäuel grauer Wolle, Stricknadeln und Strumpfkugeln, Schächtelchen mit Perlmutterknöpfen, Bändern und Tressen – dann etwas Kaltes, Zylindrisches: Patronen, Patronen, und erst jetzt, mitten im Traum, fällt mir ein, was ich wollte. (1968a:74)

Der Anfang scheint das volks- und heimatliterarisch besetzte Jagd-Thema mit dem Duft der Arvenstube traditionsgerecht aufzunehmen, um dann aber sofort mit der Figur des Dufts «nach Arve und Nacht» Gegensteuer zu geben. Der «Duft nach Nacht» (Synästhesie) nimmt weitere Figuren wie den «blauen Duft der Heidelbeeren» und den Vergleich des Dufts der Arven mit einem «tiefen, ausgehaltenen Tuba-Ton» (dazu unten) vorweg. Das Duft-Motiv wird im übernächsten Satz aufgenommen, auch hier mit einer Überraschung: die Stube, die «nach Schlucht und nach Geschichte» riecht. Im romanischen Text sind die beiden Duftquellen durch Reimwörter verbunden: «I sa da chavorgia e d'istorgia». Das Wühlen in den

dunklen Schubladen erhält damit einen Rahmen, der sehr deutlich an Figuren aus Peers Lyrik erinnert. Die Bemerkung: «Eu nu sa che ch'eu tscherch; pür cur ch'eu chat savaraja», «Ich weiss nicht, was ich suche; erst wenn ich's finde, werde ich's wissen», bringt einen in Versuchung, die Szene als Allegorie des literarischen Schreibens zu lesen. Dass sie zum Schluss als Traumszene präsentiert wird, kommt dieser Leseart entgegen, denn die Analogien zwischen Poesie und Traum sind in Peers Poetik vielfach thematisiert und in seiner Lyrik deutlich sichtbar²⁹. Dass mit «Händen aus Asche» gewählt wird, passt ebenfalls schlecht zu einer prosaisch realistischen Szene und animiert zu weiterführender Interpretation. Erst mit dem typisch realistischen Ramsch-Inventar wird man die Versuche allegorischer Deutung fallenlassen. Die rhetorische Elaboration bleibt aber bestehen, wie die auffällige *Retardatio* zeigt, die das Gesuchte, die Patronen, an den Schluss nimmt: «lura alch gelg, cilindric, chi fa trar greiv il flà, patronas – patronas», «dann etwas Gelbes, Zylindrisches, das einen schwer atmen lässt, Patronen – Patronen». Von den Patronen aus liessen sich Verbindungen zum lyrischen Pfeil-Motiv herstellen, zum «treffenden Wort», wenn nicht sogar zu den Explosions-Visio-nen expressionistischer Poetik. Die Schlussbemerkung: «[...] pür uos-sa, immez il sömme am saglia adimaint quai ch'eu laiva», «erst jetzt, mitten im Traum fällt mir ein, was ich wollte» passt jedenfalls zur eben gemachten Erfahrung des Lesenden, der unvermittelt in eine Traumerzählung geworfen, «erst jetzt» merkt, dass es um die vom Titel angekündigte Jagd geht.

Nach der Szene mit der Mutter, die mitten in der Nacht aufsteht, um dem verschlafenen Jäger das Frühstück zu machen und ihn mit den nötigen Ratschlägen einzudecken, verlässt der Ich-Erzähler das Haus, blickt dann aber nochmals zurück:

Ella s'ha vouta ed ha laschè ün zìch avert la porta d'chè. Cur ch'eu sun ün toc amunt cucc'la oura amo üna jada. Fin cha tü nun est our d'cumün, est cun ün pè amo in chasa. Il cumün ais quiet sco ün god. Las chasas, orbas sco talpas, stan a gramüschi. [...] Nöglia nu fetscha plü gugent co dad ir amunt la daman a bun'ura. Quel frais-ch

chi vain sü da la val cun sia tratschoula da rumuors [...]. Giò'n Val Suot aise amo s-chürin, sco ün vaider tuorsch, e Guarda tschima da quai grisch-tschendra nan da sia spuonda, mo las muntognas da Scuol disegnan fingià lur reisgia cul rispli grond sül tschêl chi tira uossa dal grisch sün rösa. Las paraids dal Pisoc e Lischana blauaintas, e'ls gods d'ün s-chür tanter brün e plattamorta, üna glüm absainta plüchöntscho co üna culur. Plünaval, vers Austria, aise vieplü cler, ün leiv schloppinöz da glüm. (1961:9f.)

Sie hat sich umgewandt, aber die Haustür bleibt einen Spalt breit offen. Kaum bin ich ein Stück weit hinaufgegangen, schaut sie nochmals hinaus. Solange du das Dorf nicht verlassen hast, bist du immer noch mit einem Fuss im Haus. Das Dorf ist still wie ein Wald, die Häuser drücken sich aneinander, blind wie Maulwürfe. [...] Nichts tue ich lieber, als am frühen Morgen bergwärts zu gehen. Diese Frische vom Tal herauf mit seinem Zopf von Geräuschen [...] Im untern Tal ist es noch ganz dämmerig, wie ein trübes Glas, und das Dorf Guarda glimmt aschweiss von seiner Terrasse herüber. Aber die Schulser Berge zeichnen schon ihre mächtige Säge mit dem grossen Stift an den Himmel, dessen Grau nun rosig zu leuchten beginnt. Die Wände des Pisoc und des Lischana schimmern bläulich, und die Wälder sind dunkelfarben, zwischen braun und schiefergrau. Eine Ahnung von Licht eher als eine Farbe. Weiter unten, gegen Österreich, wird es immer heller. Ein leises Knistern von Licht. (1968a:76f.)

Der Mann, der zur Jagd aufbricht und die Frau, die ihm nachblickt, bilden eine Szene, die an Typisierungen des Prähistorischen erinnert. Die dem sich entfernenden Sohn nachblickende Mutter ist aber auch in der Abschieds-Szene der Emigrationserzählung und der Heimwehlyrik vielfach zu finden. Das Dorf gehört noch halb zum Haus und ist «ruhig wie ein Wald». Zwischen dem familiären Innenraum, dem sozialen Raum der Dorfgemeinschaft und dem Wald als ihrer natürlichen Entsprechung gibt es keinen Gegensatz, keine Zäsur, es gibt nur explizite oder figürliche Analogien. Dies deutet auf das Motiv der zur

Natur passenden, weil durch sie bestimmten Zivilisation des Bergtals. Die Naturalisierung des Zivilisatorischen findet ihren Abschluss im zoomorphen Vergleich der Häuser, die sich «orbas sco talpas», «blind wie Maulwürfe», eng aneinander gedrückt zusammenkauern.

Als würde das Bekenntnis, nichts lieber zu machen als morgens bergwärts zu gehen, nach einer Erläuterung verlangen, mündet es in eine grosse, hymnische Landschaftbeschreibung, die den narrativen und sprachlichen Duktus der traditionellen Jagd-Erzählung aufbricht, um typischen Zügen von Peers poetischer Landschaft Platz zu machen. Die Farben der beginnenden Dämmerung werden mit einer genauen Adjektivierung und speziellen Vergleichen eingefangen: «sco ün vaider tuorsch», «wie ein trübes Glas», «da quai grisch-tschendra», «irgendwie aschgrau», «tira dal grisch sül rösa», «wechselt vom Grau ins Rosarote», «ün s-chür tanter brün e plattamorta», «ein Dunkel, zwischen braun und schieferfarben». In dieser Häufung und Präzision hört sich das an wie eine minutiöse Anweisung zur Farbgebung eines Gemäldes. Im folgenden wird denn auch gezeichnet, und zwar nicht nur, wie von traditioneller Landschaftsmalerei gefordert, «nach der Natur», sondern es zeichnet die Natur gleich selber: «las muntognas da Scuol disegnan fingià lur reisgia cul rispli grond sül tschêl», «die Schulser Berge zeichnen schon ihre Säge mit dem grossen Stift an den Himmel». Zum Farb-Motiv gehört das Licht-Motiv, das *ex-negativo* zur genaueren Bestimmung der Farbe des dunklen Waldes herangezogen wird: «üna glüm absainta plüchöntsch co üna culur», «ein abwesendes Licht eher als eine Farbe». Anwesend ist das Licht in zwei Bezügen zum Feuer seiner Quelle, der Sonne: «Guarda tschima», «Guarda glimmt» und «ün leiv schloppinöz da glüm», «ein leises Knistern von Licht».

Noch bevor es ganz hell wird, beginnt sich der Wald zu lichten und die Erzählung setzt zu einer Lobeshymne auf die Arve an. Auch sie beginnt mit den Düften:

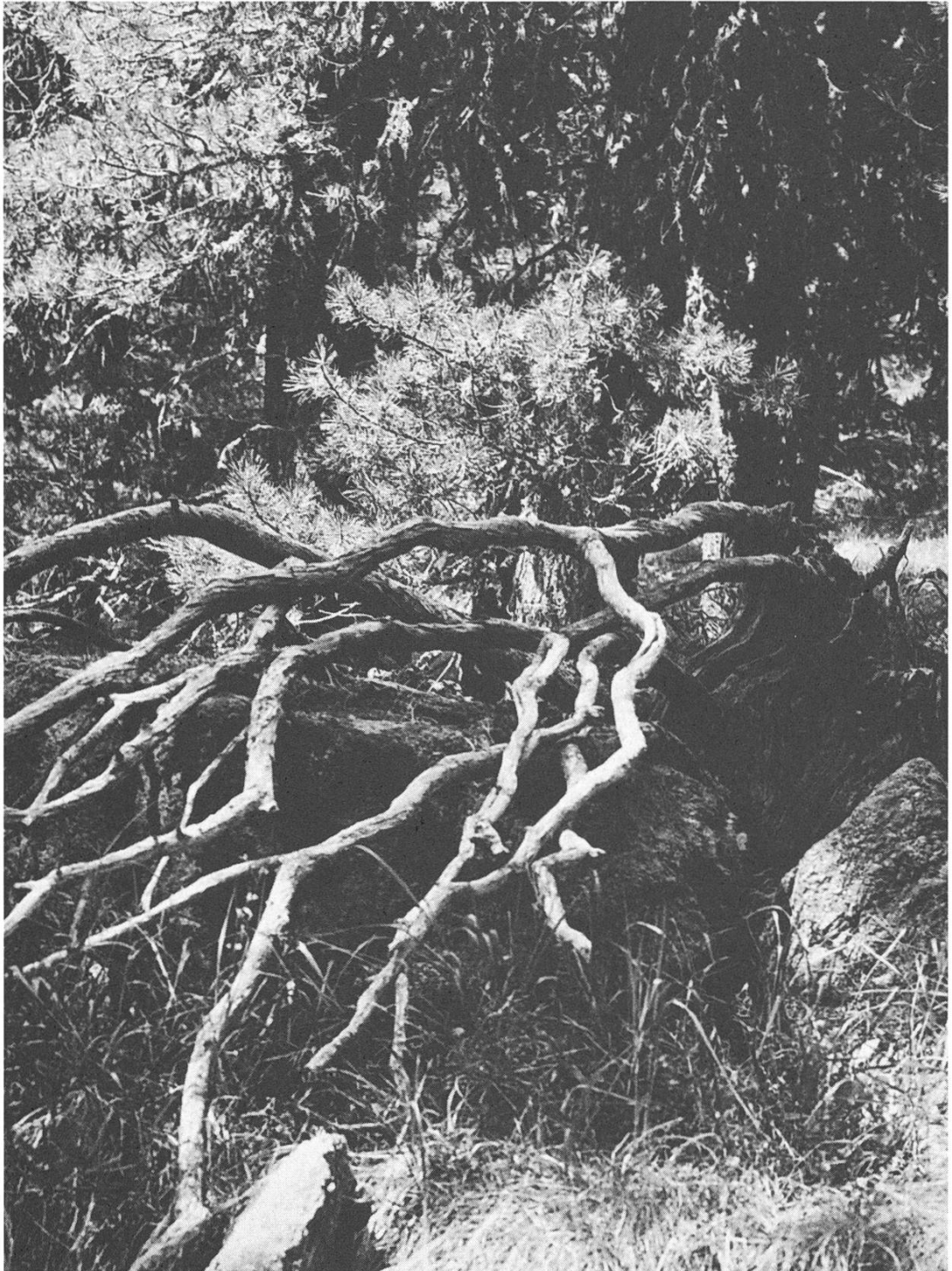
I savura da günaiver, da chaclanas leivra e da grusaidas, cur ch'eu zap süllas manzinas, quella savur ascha chi pizcha aint il nas, masdada cun quella dal bruoch e cun quell'odur blaua, vinusa

dals uzuns. Mo sur tuot oura amo plü ferma, sco ün tun da tüba profuond e tendü, l'odur dal dschember. Dal dschember chi'd ais patrun quasü, il dschember chi sponda sia glüm verda da chandaler a chandaler, il dschember chi crescha plan e sco ch'el voul ed ingio ch'el voul, il dschember chi's stordscha e chi's splaj'e's slavezza suot la sajetta e chatscha novas tschimas e fabricha paziaint sias nuschnas bellas e clausas sco pitschnas sculpturas da plattamorta o surtrattas da chüromin grisch blauaint, il dschember cun sias ragischs lungas e nuadas chi branclan la muntogna e cuccan tras las aguoglias mortas e'l müs-chel süt sco bratschuns chi noudan aint il chodin da la terra, ils dschembers, minchün sai sves, da na cunfuonder: quist dschember qua, quel dschember là, chi ais nat e creschü in quist lö, intant cha'ls utschels sun gnüts e passats ed oters utschels sun gnüts ed oters tschiervis passats e ch'el ais gnü vegl, vegl, veglischem, adüna plü bel, adüna plü liber, cha tü il guardast o bricha – e chi moura sü qua ün di, s-charpà d'üna tschattada da fö e terrà dal favuogn, cul truonch fingià vöd da vegldüna e chi sblachischa amo ons ed ons cun seis alb dad öss e sia romma muotta, pruncals e cornas sül corp bod incorruptibel da vegl patriarc. (1961:11f.)

Es riecht nach Wacholder und Fuchslosung, nach Alpenrosen, jedesmal, wenn ich auf die Zweige trete; jener bittere Geruch, der in der Nase beisst, vermischt mit dem Heidegeruch und jenem blauen weinigen Duft der Heidelbeere. Aber über allem stärker, tiefer, wie ein Alphonse, der Duft der Arve, der Arve, die Herrin hier oben. Die Arve, die ihr grünes Licht von Leuchter zu Leuchter ausgiesst, die Arve, die langsam wächst und wie sie will und wo sie will, die Arve, die sich windet und biegt und unter dem Blitz zersplittert und neue Wipfel emportreibt und geduldig an ihren Zirbelnüssen baut, die schön und prall sind wie kleine Skulpturen aus Schiefer, die Arve mit ihren langen knotigen Wurzeln, die sich am Berg festklammern und durch die toten Nadeln und das trockene, dürre Moos emportauchen wie Riesenarme, welche im Schoß der Erde schwimmen. Die Arve, jede sich selbst, unver-

wechselbar: diese Arve da, jene Arve dort, geboren und gewachsen auf diesem Platz, während die Vögel gekommen und fortgezogen sind und andere Vögel gekommen und wieder gegangen. Und sie ist alt geworden, uralt, immer schöner, immer freier, ob du sie anschaust oder nicht, eines Tages stirbt sie hier oben, zerrissen von einer Feuerpranke, zu Boden geworfen vom Föhn, mit dem vom Alter schon hohlen Stamm, der noch Jahre und Jahre rein erbleicht mit seiner Knochenweise, mit seinen stumpfen Ästen, Buckeln und Hörnern auf dem fast unverweslichen Patriarchenleib. (Peer 1968a:79f.)

Die Aufzählung der sich mischenden Düfte als Elemente eines atmosphärischen Raums ist rhetorisch gegliedert: drei getrennte, drei sich vermengende Düfte. Der Duft «da gūnaiver, da chaclanas leivra e da grusaidas», «nach Wacholder, Hasenlosung³⁰ und Alpenrosen» vermischt sich mit demjenigen des «bruoch», des «Heidekrauts» und der «odur blaua, vinusa dals uzuns», dem «blauen, weinartigen Geruch der Heidelbeere». Die Synästhesie des «blauen Geruchs» (über die Metonymie: von den blauen Beeren zum «blauen Geruch») bereitet die nächste vor, die den Geruch der Arve durch einen Vergleich hörbar macht: «sco ün tun da tūba, profuond e tendü, l'odur dal dschember», «wie ein tiefer, ausgehaltener Alphonnton, der Geruch der Arve». In einer *Retardatio* nach rechts verschoben, kommt zum Schluss das Thema-Wort, das die Geruchsquelle bezeichnet: «dal dschember». Am Anfang des nächsten Satzes wieder aufgenommen (Anadiplose) bildet es den Anfang einer langen Reihung (Anapher): fünf Mal «il dschember», einmal «ils dschembers», zum Schluss «quist dschember qua», «quist dschember là». Das Leben dieser letztgenannten Arve wird von drei Relativsätzen illustriert, die ihrerseits weitere Nebensätze beinhalten; ein lange hinausgezögerter Abschluss einer sehr langen Konstruktion, die den Vergleich des starken Arvendufts mit dem «ausgehaltenen Alphonnton» syntaktisch nachvollzieht. Diese Form deutlicher Ikonizität und die klare Segmentierung durch die Anapher sind Elemente eines *poème en prose*. Ein Blick auf andere Figuren bestätigt die Offenheit dieser Prosa



«... die Arve mit ihren langen knotigen Wurzeln ...»



«... auf dem fast unverweslichen Patriarchenleib ...»

gegenüber Verfahren, die wir eher für Peers Lyrik als typisch ansehen. Eine emblematische Farbe dieser Lyrik, das Grün³¹, findet sich hier in der Synästhesie des «grünen Lichts», die den vorausgehenden «blauen Geruch» aufnimmt. Dieses «grüne Licht» versprühen die Arven «da chandaler a chandaler», «von Leuchter zu Leuchter», ein Wort, das, als lexikalisierte Metapher, nur in der Bedeutung von «Seitenstämmchen» belegt ist. Als metaphorische Neuprägung verwendet, bleibt der «Leuchter», wie im Gedicht *Stad engiadinaisa*³², als Bildspender präsent, die Arve erscheint damit als Artefakt der Natur. Aufgenommen wird diese Vorstellung durch die Bezeichnung der «Zirbelnüsse» (gemeint sind die Zirbelzapfen) als «pitschnas sculpturas da plattamorta», als «kleine Schieferskulpturen». Zirbelzapfen sind ein in populärer Malerei und Schnitzkunst sehr verbreitetes Motiv. Die Arve liefert nicht nur das Motiv und den Werkstoff, sie wird hier selber zum Bildhauer, zum Patron dieser Tradition, zum Meister, der «geduldig an seinen Zirbelnüssen baut», «fabricha pazchaint sias nuschnas».

Das erste Attribut, das diese Hymne der Arve zuspricht, ist «patrun», das letzte «patriarc». Die Position am Anfang und am Ende der langen Sequenz, die lautliche, etymologische und semantische Verwandtschaft von «patrun» und «patriarch» heben die beiden Prädikate rhetorisch hervor. Gleichzeitig stilisieren die anthropomorphe Figuration der Rollen und ihre Verbindung zu «patria», die Arve zum mythischen Baum, zur archaischen Autorität der «Gesellschaft» der Pflanzen und der Menschen. Ein weiterer anthropomorpher Zug³³ findet sich in der Beschreibung der Wurzeln, «chi branclan la muntogna e cuccan tras las aguoglias mortas e'l müs-chel süt sco bratschuns chi noudan aint il chodin da la terra», «die sich am Berg festklammern und durch die toten Nadeln und das trockene, dürre Moos emportauken wie Riesenarme, welche im Schoß der Erde schwimmen». Nach fünfmaligem «il dschember» wechselt die Aufzählung zum Plural «ils dschembers», und suggeriert damit, dass nicht der Typus existiert, sondern nur einzelne, eigenständige Exemplare: «minchün sai sves, da na cunfuonder: quist dschember qua, quel dschember là, chi ais nat e creschü in quist lö», «jede sich selbst, unverwechselbar: diese

Arve da, jene Arve dort, geboren und gewachsen auf diesem Platz». Hier ergibt sich eine überdeutliche Parallele zum Arven-Mythos des Zeitgenossen und Freundes Cla Biert, der in seinem ein Jahr später erschienenen Roman *La mūdada* (1962) die Arven mit einem edlen Volk vergleicht, das in die Alpen zurückgedrängt wurde:

Lur aguoglias sun lungas e lommas, lur lain finezzas es dür be dadouravia, e lur betschlas han ün disegn plü prezios e manü co las puschas dad oters bös-chs. I sun sco persnavels d'ün pövel da nöblia, cun cultura sviluppada in citads da las planüras e sbandits da barbars sü in nossas muntognas, ingio cha tuot lur nöblia es restada, mo ha tut intuorn sai üna crousla düra per resister a fraid e strasoras; stats buns da s'adattar, cun lur intelligenza innada, a la vita düra in quista patria nouva. Mo a la massa nun ha'l vuglù s'adattar, il dschember; el es restà aristocrat. (Biert 1962:322f.).

Ihre Nadeln sind lang und weich, ihr äusserst feines Holz ist nur aussen hart, und ihre Zapfen haben eine kostbarere Zeichnung als diejenigen anderer Bäume. Sie sind wie Angehörige eines edlen Volkes mit einer in den Städten der Ebenen entwickelten Kultur, das von Barbaren in unsere Berge zurückgedrängt wurde, wo es seinen edlen Charakter vollständig bewahrt, sich aber eine harte Schale zugelegt hat, um der Kälte und den Unwettern widerstehen zu können. Dank ihrer angeborenen Intelligenz waren sie fähig, sich dem harten Leben in dieser neuen Heimat anzupassen. Der Masse aber hat sie sich nicht anpassen wollen, die Arve; sie ist aristokratisch geblieben.

Auch hier wird die besonders edle Zeichnung der Zirbelzapfen hervorgehoben, die Arve selbst als etruskisch-aristokratischer Baum gefeiert, der von römischen Barbaren vertrieben, seinen individualistischen, edlen Charakter in den Bergen bewahrt hat.

Das gemeinsame Arven-Bild vereint Andri Peer und Cla Biert nicht nur auf der Ebene der literarischen Mythologie, wie dieses Photo aus dem Jahre 1946 zeigt:



Cla Biert (l.) und Andri Peer im Val Minger (1946)

Dass sich die beiden von der Arve nicht nur als literarischem und photographischem Motiv angetan zeigen, belegt die folgende Stelle aus einem Brief von Andri Peer aus dem Jahre 1955, in dem er Cla Biert dafür dankt, dass dieser ihm ein paar Arvenzweige nach Winterthur geschickt hat. Es sei dies eine wunderbare Idee gewesen:

[...] da'm fladar da port'aint tuot quel ajer da Tamangur cun quel-las aguoglias verdas ed argentadas da dschember e «las puschas lur» uschè püras in lur fuorma romanica culla simpla sabgiainta decoraziun da las s-chaglias e quel grisch-blauaint valüdu da plattamorta chi ais bel sco ün algord da settember, i han dat lur savur a mia stüva da lavur e tavellan rumantsch là in lur avna d'bruonz vi'l chantun. Eu n'ha adüna gnü gugent il dschember, quistbös-chextrem, quistcumbattunz chinu sbraja mochi patischa cun nöblia ineffabla e chi vain vi e plü bel plü ch'el patischa. Amo cadavers suna bels e da la vigur cur chi sun homens nu chat-tain plets per ils descriver, quists chandalers da l'azur, quists giodens verds da prüvadentscha quists sacerdotes [...] chi han ün surrier musical, quists gegüns bavaders da glüm. Grazia, grazia³⁴.

[...] mir alle diese Luft von Tamangur ins Haus zu wehen, mit diesen grünen und silbernen Arvennadeln und «ihren Zirbelzapfen», die so rein sind in ihrer romanischen Form mit der einfachen und kundigen Zeichnung ihrer Schuppen und diesem schiefrigen, samtenen Grau-Blau, das schön ist wie eine Erinnerung an den September, sie haben ihren Duft in meiner Arbeitsstube verbreitet und sie reden romanisch dort in ihrem Bronzekessel in der Ecke. Ich habe die Arve immer geliebt, diesen extremen Baum, diesen Kämpfer, der nicht schreit, sondern mit unaussprechlicher Noblesse leidet und der immer schöner wird, je mehr er leidet. Noch als Leichen sind sie schön und für die Kraft ihres Mannesalters finden wir keine Worte, sie zu beschreiben, diese Leuchter des Blaus, diese grünen Kammern der Heimeligkeit, diese Priester [...] mit ihrem musikalischen Lächeln, diese nüchternen Lichttrinker. Danke, danke.

Die wesentlichen Züge der Arven-Hymne aus *Daman da chatscha*, der markante Anthropomorphismus, die Synästhesien, die Reihung definitorischer Appositionen, sind in diesem sechs Jahre älteren Brief schon deutlich sichtbar. Die «Luft von Tamangur» kann sich darauf beziehen, dass Cla Biert seine Zweige aus dem Arvenwald Tamangur in der Val S-charl geholt hat und dies in seinem Begleitbrief auch mitteilt. Wenn dies so ist, hätten wir hier eine reale Entsprechung zur Szene des sieben Jahre später erschienenen Romans *La müdda* (1962), in der Tumasch seiner Geliebten Karin aus S-charl einige Arvenzweige nach Dänemark schickt. Der Wald, in dem er sie abgebrochen hat (cfr. Biert 1962:323), ist namentlich nicht bezeichnet, doch führt Tumaschs Weg eindeutig nach Tamangur. Im Begleitbrief erklärt er der jungen Dänin nicht nur, wie sie mit den Zirbelnüssen verfahren muss, er legt auch ein Photo einer Arve bei und erläutert ihr, was für ein besonderer Baum die Arve ist:

«Eu met pro qua eir amo üna fotografia dad ün dschember. Ün vaira bös-ch, che! El crescha fich plan, sast. Quisü il temp ha otras masüras. [...] Quai es ün bös-ch chi nu prodüa in prüma lingia betschlas, dimpersè oduors». (Biert 1962:328)

«Ich lege auch ein Photo einer Arve bei! Ein gewaltiger Baum, nicht? Er wächst sehr langsam, weisst Du. Hier oben hat die Zeit andere Masse. [...] Das ist ein Baum, der nicht in erster Linie Zirbelnüsse produziert, sondern Gerüche».

Der Arven-Kult der beiden Autoren hat aber nicht nur biographische Entsprechungen, sondern auch literarische. Mit dem fragmentarischen Zitat «las puschas lur», das in seiner italianisierenden Syntax sehr auffällig ist, verweist Peer im eben zitierten Brief an Cla Biert auf Peider Lansels *Tamangur* (1923). In dieser sprachkämpferischen Naturelegie stellt der Dichter dar, wie der wunderbare Arvenwald durch den rücksichtslosen Umgang des Menschen mit ihm immer mehr dezimiert wurde und gegenwärtig, wenn kein Umdenken stattfindet, vom Verschwinden bedroht ist.

Der Arvenwald ist ein Repräsentant der romanischen Sprache:

Al veider god, chi pac a pac gnit sdrüt
sumeglia zuond eir nos linguach prüvà (Lansel 1923, v. 25f.)

Dem alten Wald, der Stück um Stück zerstört wurde,
gleicht sehr auch unsere heimelige Sprache.

Peers Bemerkung, dass die Arvenzweige, die ihm der Freund geschickt hat, in seiner Arbeitsstube «romanisch reden», macht die Arve in der Nachfolge Lansels einmal mehr zum romanischen Sprachbaum, ihren Duft zum Äquivalenten der Konnotation und Symbolik des Romanischen. Lansel fasst diese Werte im Adjektiv «prüvà», «heimelig, geborgen», das er der Sprache zuschreibt. Peer bezeichnet in seinem Brief von 1955 die Arven als «giodens verds da prüvadentscha», «grüne Kammern der Heimeligkeit». Die intertextuell gestützte symbolische Verbindung des Sprachlichen mit dem Vegetativen macht den Duft der Arve zum Mittler jener Atmosphäre, die Andri Peer und Cla Biert in ihren Engadin-Texten einzufangen und wiederzugeben versuchen³⁵. So könnte man sich verleiten lassen, die Attribute der Arven auf die Dichter und Erzähler anzuwenden, die den literarischen Arven-Mythos am deutlichsten geprägt haben. Die «Priester» scheinen zwar zur protestantischen Tradition nicht zu passen, doch gehören Sakralisierung und mysteriöse Wandlung zu den auffälligsten Zügen der mythologisch geprägten Frühphase des literarischen Schaffens von Andri Peer und Cla Biert³⁶. Auch der «Lichttrinker» passt ausgezeichnet zum ästhetischen Licht- und Sonnenkult der Engadin-Gedichte Andri Peers.

Dass diese Hypothese der Arve als Emblem-Baum nicht so abwegig ist, zeigt ein kurzes Zitat aus einem Brief von Andri Peer, in dem er den Freund Cla Biert mit einer Arve identifiziert. Der Brief datiert vom 5. April 1955, Peer reagiert offensichtlich auf Bierts Ankündigung, das Engadin in Richtung Chur verlassen zu wollen. Er habe ihn immer beschworen, im Engadin zu bleiben: «Tü est adüna stat per mai quel dschember chi nu prosperescha gio la Bassa e da'T verer uschè

ais forsa stat ün da quels tüerts ch'eu n'ha fat»³⁷, «Du bist für mich immer jene Arve gewesen, die im Unterland nicht gedeiht, und Dich so zu sehen, gehört vielleicht zum Unrecht, das ich Dir angetan habe». Die Arve, die im Unterland nicht wachsen kann, erinnert an die berühmten Verse aus Giacun Hasper Muoths *Al pievel romonsch* von 1887: «Ils schiembers creschan spels glatschèrs / E seccan vi, plantai els èrs», «Die Arven wachsen bei den Gletschern / Und verdorren, wenn man sie in die Äcker verpflanzt» (Muoth 1887, v. 35f.).

Zurück zu *Daman da chatscha*. Am Schluss der Arven-Hymne wird die Ortsgebundenheit durch die Nennung der drei kanonischen Momente Geburt, Wachstum und Tod hervorgehoben: «[...] chi ais nat e creschü in quist lö [...] e chi moura sü qua». Auf den Baum bezogen, ist diese Präzisierung allzu evident, auf seine beiden Attribute «patrun» und «patriarc» bezogen, entspricht sie dem Topos des «patrun» als freiem Bauer. Im berühmtesten Loblied auf ihn, in Gion Antoni Huonders *Il pur suveran* (1863–65), artikulieren die drei Momente das Thema der Freiheit: «Gie libers sundel jeu naschius, / [...] E libers sundel si carschius / E libers vi morir», «Ja frei bin ich geboren, / [...] Und frei bin ich aufgewachsen / Und frei will ich sterben» (v. 17ff.). Der Bezug, wenn nicht zu diesem Text, so doch zu diesem Topos wird auch durch die anschliessende Behauptung nahegelegt, die Arve sei nicht nur immer älter und immer schöner, sondern auch immer freier geworden: «vegl, vegl, veglischem, adüna plü bel, adüna plü liber», «alt, alt, sehr alt, immer schöner, immer freier». Die Baum-Mensch-Allegorie schliesst mit dem am Boden liegenden Stamm, «chi sblachischa amo ons ed ons cun seis alb dad öss», «der noch jahrelang ausbleicht mit seinem Knochenweiss» und der zum Schluss als «corp bod incorruptibel da vegl patriarc», «fast unverweslicher Patriarchenleib», angesprochen wird. Fast unverweslich scheint auch das rhetorische Inventar dieser grossen Hymne auf die Arve³⁸.

Inzwischen ist es Tag geworden, der Jäger ist weiter hinauf gestiegen, der Wald ist jetzt so licht, dass er den Blick talabwärts wieder freigibt. Was eine «Ahnung von Licht» (cfr. oben) war, ist jetzt voller Farben, die wiederum in minutiösen Abstufungen und Determinationen sprachlich gefasst werden:

[...] E uossa aise dal tuot daman, il tschêl, rös in daspö buna pezza, ais in flomma fin nan sur Guarda. Las panuoglias dal nüvel cotschen cler spettan sur la chadaina cha'l vent t'illas raschla. Las muntognas da Scuol han la pizza d'or cun costinas battüdas a man e piccals glüschaints [...]. Eir ils cumüns sun clers e las auas sun tuornadas in lur verd-buttiglia, las vias brün cleras tras il verd melnaint da la prada e'l brün-tschiculatta dals ers in part fingià brachats. (Peer 1961:12)

Und jetzt ist es ganz Morgen geworden. Der Himmel, schon eine Weile dunkelrosa, steht in Flammen bis über Guarda. Wolkenmahden warten, dass der Wind sie zusammenschiebt. Die Schulser Berge haben goldene Spitzen mit kleinen handgehämmerten Rippen und glänzenden Zacken [...]. Auch die Dörfer sind hell, und der Inn hat von neuem seine flaschengrüne Farbe angenommen. Die Wege ziehen ockerfarben durch das Resedagrün der Wiesen, und die braunen Tücher darin sind abgeerntete Kornfelder. (Peer 1968:80)

Die gehäuften Abstufungen von Farbadjektiven lösen auch hier die Assoziation mit einer möglichst präzisen Anleitung zur Farbgebung eines Landschaftsgemäldes aus: «rös in», «cotschen cler», «verd-buttiglia», «brün cleras», «verd melnaint», «brün-tschiculatta». Im deutschen Text fällt die spezifische Bezeichnung «Resedagrün» auf und die Tatsache, dass die «flaschengrüne Farbe» nicht mehr unbestimmten «Wasserläufen», «auas», sondern realitätsnäher und zugleich dem Topos entsprechend nur dem Inn zugesprochen wird. Neben dem Malerischen ist das Skulpturale angesprochen, wie die «costinas battüdas a man», die «handgehämmerten Rippen» der Schulser Berge zeigen. Gegenüber poetischen Verfahren offen ist die Beschreibung des Himmels: «Las panuoglias dal nüvel cotschen cler spettan sur la chadaina cha'l vent t'illas raschla», «Wolkenmahden warten, dass der Wind sie zusammenschiebt». Hier ist der Wind der «Inspiration» im Spiel, aber auch die in sehr vielen Kontexten auftauchende Analogie des Dichtens mit bäuerlichen Erntearbeiten,

besonders dem Heuen als einer alltäglichen Entsprechung des poetischen «Florilegiums»³⁹. Wie spezifisch der Bezug zur Poesie an dieser Stelle ist, zeigt das folgende Zitat aus *Defaisa*, wo dasselbe Wort «panuoglia», «Heumahd», für die Verse des Dichters gebraucht wird: «Auch mein Vers ist eine Heumahd, / schwer zusammenzuhalten / im Wind des / Missverständnisses und der / Missgunst»:

Eir meis vers es üna panuoglia,
greiv tgnair insembel
aint il vent da la
malincletta e da la
malvuglientscha⁴⁰.

Die minutiöse Beobachtung und Beschreibung des Unterengadins im Licht des Herbstmorgens endet mit der Frage des Ich-Erzählers, ob er sich an diesem Tal je sattsehen könne. Die rhetorische Frage ist zugleich eine implizite Beschwichtigung des Lesers, der die Emphase dieser Landschaftshymne als von ihrem Gegenstand bestimmt begreifen soll:

Pudarà eu mâ verer avuonda quista val ingiò ch'eu sun nat, ingio chi han vivü tuot meis vegls? Na be algords chi'm vegnan in rotschas dal temp d'uffant, mo algords bler plü vegls, intrats in mai ant co nascher. Quist viver dals vegls [...] cun lur [...] instinct pel bel, plü cler co per nus l'amulain. Tant cha nus ans sentin pitschens, improvisats in congual cun quai ch'els biaivan. Fin sü qua dod eu a rumurar il cumün. El trametta mess fin süls ots, chatschaders e taglialainas, il bescher [...]. (1961:13)

Die Übersetzung dieses Segments fehlt im deutschen Text, die folgende ist eine einfache Lesehilfe:

Werde ich mich je sattsehen können an diesem Tal, in dem ich geboren bin, in dem alle meine Alten gelebt haben? Nicht nur aus meiner Kinderzeit kommen mir haufenweise Erinnerungen, es

kommen auch viel ältere Erinnerungen, die vor meiner Geburt in mich eingedrungen sind. Dieses Leben der Alten mit ihrem Instinkt für das Schöne, klarer als für uns das Einmaleins. So dass wir uns klein vorkommen, improvisiert, im Vergleich zu dem, was sie bauten. Bis hier hinauf höre ich das Dorf rumoren. Es schickt seine Boten in die Höhen hinauf, Jäger und Holzfäller, den Schafhirten [...]

Die mit dem Tal verbundenen Erinnerungen sind «viel älter» als derjenige, der sich erinnert, und sie sind dann besonders intensiv, wenn sich dieser mit geschärften Sinnen im Tal bewegt. Es geht also nicht einfach um «Archetypen» Jungscher Prägung, es geht um die naturalisierte Geschichte der Ahnen und ihres Tals. Diese Naturalisierung erfolgt einerseits über die Genealogie, über das Blut, denn nur so ist – von «Seelenwanderung» einmal abgesehen – zu verstehen, dass diese Erinnerungen vor der Geburt in den Körper des sich erinnernden Subjekts gekommen sind. Da sie andererseits von seiner Anwesenheit im Engadin abhängen, die sie verstärkt oder überhaupt weckt⁴¹, wird auch dem Tal selbst ein Gedächtnis zugesprochen, das eine Vergangenheit bewahrt, die weit über die Kindheit des sich erinnernden einzelnen Menschen zurückreicht. Wie das Tal sein Wissen um die Vergangenheit dem Spätgeborenen mitteilt, ist hier nur implizit fassbar: über seine Formen und Farben, über seine Gerüche und Geräusche. Im lyrischen Kontext von *Larschs vidvart l'En* werden diese als «Stimmen» angesprochen, von denen die Stimme des Dichters abhängt (cfr. unten). Der den Alten zugesprochene «Instinkt für das Schöne» im Bereich der Architektur ist keine Erfindung des Erzählers, sondern ideologischer Konsens jener Volkskunde der Nachkriegszeit, die Andri Peer zu seiner Dissertation über das alpine Bauernhaus angeregt und begleitet hat.

Als er die Waldgrenze erreicht, hält sich der Erzähler des romanischen Textes noch kurz mit vereinzelter Bäumen auf, die sich besonders weit hinauf gewagt haben:

Sco schi füssan amo infermits aint illa luotta. Eu incleg cha Tamangur ha savü inchantar a Peider Lansel. Nöglia plü nöbel co

quist chomp da battaglia cun seis pêr champeistuns chi fan amo frunt, e seis cadavers sblachits chi nu spüzzan [...] (1961:15)

Als wären sie im Kampf noch stärker geworden. Ich verstehe, dass Tamangur Peider Lansel hat begeistern können. Nichts Edleres als dieses Schlachtfeld mit seinen paar Vorkämpfern, die noch Widerstand leisten, und seinen erblichen Leichen, die nicht stinken [...]

Dem deutschen Leser wird auch diese Stelle vorenthalten, die den oben suggerierten Bezug zu Peider Lansels *Tamangur* im Nachhinein bestätigt. Die Schlacht-Metaphorik dieses sprachkämpferischen Textes ist hier aufgenommen und weiterentwickelt, die Vorstellung der Gefallenen, «die nicht stinken», passt zum Pathos eines romanischen Sprachkampfes, der, im Falle sich abzeichnender Aussichtslosigkeit, einen «edlen Untergang» beansprucht⁴².

Der hier interessierende, auf die Landschaftsmythologie fokussierte Teil der Jagderzählung schliesst mit einem Exkurs zu den Flurnamen der Gemeinde Lavin, auch dies eine Stelle, die der romanischen Leserschaft vorbehalten bleibt:

Gonda Cotschna, che bel nom! [...] Lavin ha insomma noms da bellezza, am para, ilsplü bels d'Engiadina. Noms chi clingian bain, cha tü nun invlödast. Id ais bainschi eir bels sü per val. Val Tantermozza, Barlas-ch, Griatschouls per exaimpel, e lura da quels chi sun sco tarablas invlödadas: Cristolais, Fuorcla Surlej e Grevasalvas. Mo a Lavin bod tuots sun bels; pigliai Charnadüras, Pradafans, Val Zeznina, Lais da Macun, il Raus e Sauaidas, Plan Surücha e Planturèn e Suorns e Saglias e Chant da l'Ogna, il Tartèr, Vadret da las Maisas, las Funtanivas e Piz Fliana. Noms da bellezza, bod ün per ün, cha a t'ils metter indavorouda as dschessa üna poesia. (Peer 1961:15)

Gonda Cotschna, welch schöner Name! [...] Lavin hat überhaupt wunderschöne Namen, scheint mir, die schönsten des Engadins.

Namen, die gut klingen, die du nicht vergisst. Zwar gibt es auch talaufwärts schöne. Val Tantermozza, Barlas-ch, Griatschouls zum Beispiel, und dann jene, die wie vergessene Sagen sind: Cristolais, Fuorcla Surlej und Grevasalvas. In Lavin sind aber fast alle schön; nehmt Charnadüras, Pradafans, Val Zeznina, Lais da Macun, il Raus und Sauaidas, Plan Surücha und Planturèn und Suorns und Saglias und Chant da l'Ogna, il Tartèr, Vadret da las Maisas, las Funtanivas und Piz Fliana. Wunderschöne Namen, fast jeder Einzelne, so dass ihre bloße Aneinanderreihung einem fast wie ein Gedicht vorkommen könnte.

Der oben immer wieder angedeutete lyrische Charakter dieser Prosa wird hier offen kommentiert und vorgeführt; die bloße Aufzählung ergibt (fast?) ein Gedicht. Dass diese Vorführung auf einer Aneinanderreihung realer Flurnamen basiert, hängt nicht nur mit ihrer Lautung zusammen, über deren ästhetische Qualitäten sich auch streiten liesse. Die sehr häufig verlorene semantische Transparenz von Toponymen macht sie geheimnisvoll, der fehlende oder unzugängliche semantische Inhalt verstärkt die Wahrnehmung ihrer Lautgestalt, ihrer Form. Der kollektive Charakter ihrer Prägung, ihr Alter, ihre vergessene Motivation rücken die Flurnamen in die Nähe von «vergessenen Sagen». Die Landschaft muss nicht einmal im Sinne der Naturpoesie angerufen werden, es reicht, sie einfach bei ihren Namen zu rufen, diese allein sind schon fast Poesie. Dies verbürgt die Landschaft als solche, aber auch der spezielle ästhetische Sinn der von ihr geprägten toten Ahnen. Sie sprechen noch immer, aus den Namen und aus der Landschaft.

2.2. Denke ich ans Engadin ... (1968)

Im Auftrag der *Jugendwoche* verfasst Andri Peer einen Artikel mit dem Titel *Denke ich ans Engadin ...*, den die Zeitschrift im Jahr 1968 veröffentlicht⁴³. Im März 1969 erscheint eine stark gekürzte, an einer Stelle verunstaltete Fassung dieses Artikels in der Rubrik «Reise»

der deutschen Zeit, hier mit dem Titel *Schmerz des Wiedersehens* und der Überschrift *Andri Peer: Meine Landschaft – Das Engadin*⁴⁴. Zwei Monate später, im Mai 1969, erscheint die Originalfassung mit geringfügigen Veränderungen ein weiteres Mal, im *St. Galler Tagblatt*, diesmal mit dem Titel *Wiedersehen als Schmerz* (Peer 1969b). Dass Andri Peer bei der dritten Veröffentlichung auf die Originalfassung zurückgreift, muss, wenn nicht mit banalen Copyright-Fragen, damit zusammenhängen, dass er die massiven redaktionellen Eingriffe der Zeit-Redaktion nicht goutiert hat. Diese sind trotzdem von Interesse, denn sie hängen nicht nur mit dem Layout und mit journalistischen Stilidealen zusammen, sondern auch mit unterschiedlichen Vorstellungen vom Modell-Leser und von der Vermittelbarkeit einer Regionalkultur in einem sehr viel weiteren Kontext. Hier wird von der ersten Version ausgegangen, der Zeit-Artikel wird aus den genannten Gründen aber immer wieder zum Vergleich herangezogen⁴⁵.

Denke ich ans Engadin ... (1968)

[1] Wenn man liebt, kann man nicht kühl beschreiben, aufzählen, abwägen; man lobt oder man schweigt. Liebenswürdig angefragt, über das Engadin etwas zu schreiben, möchte ich am liebsten schweigen oder, noch lieber hinaufgehen in diese Tage, wo die Sonne weisse Krüge über die Schultern des April ausleert, wo sie am Mittag quergestreift wie ein Tiger auf leisen Pfoten durch den Wald schreitet, während im Dorf von der Schneeschmelze schon die Traufen gurgeln und in den leeren Hotelhallen der Nachsaison die Besen geistern, in den Gassen die Maurerkellen klatschen. Dort beim schiefen Turm verschwindet mit Klagerufen ein Schwarm Dohlen und sieht aus wie eine durcheinander geratene Notenschrift.

[2] Zu jeder Jahreszeit liebe ich mein Tal. Ich liebe es so sehr, dass ich manchmal die Hinreise um Tage aufschiebe, um den Schmerz des Wiedersehens, des Wiederfindens tiefer zu machen. Ja, es ist ein Schmerz, und nicht wie es in manchen oberflächlichen Büchern heisst, die Freude des Wiedersehens. Ich spüre Heimweh am meisten, wenn ich oben bin, bitter bei der Ankunft, schreck-

lich bei der Abfahrt. Hier unten ist es ein Wissen eher als ein Gefühl, dass ich dort oben, vielleicht nur dort oben, wirklich daheim bin. Zwar nehme ich mich in acht, dieses berühmte hohe Tal, in den schon vom Süden angehauchten Bergen, zu vergöttlichen; denn es gibt gewiss noch andere schöne Gegenden auf der Welt. Aber das Land, das man als Kind in sich aufgenommen hat, spielend oder arbeitend, bleibt uns durch ein geheimes Zeichen tief verbunden, vor allem wenn schon unsere Ahnen Jahrhunderte dort lebten. Dazu kommt, so scheint es mir, dass im Engadin das Schöne noch schöner ist als anderswo: die Oberengadiner Seen norwegischer als die norwegischen Seen, die Bäume höher und stolzer, die Dörfer schmucker, und die Gipfel der Bernina sind, wenn man sie vom Piz Corvatsch oder von der lieben Fuorcla Surlej aus betrachtet, nicht nur eine Gebirgsgruppe, sondern bilden eine Familie, eine Familie, die zusammenhält, was nicht einmal alle Engadiner Familien tun.

[3] Das Tal ist gastlich; es erschreckt den Ankömmling nicht wie manche tiefeingeschnittene Talkammern des Wallis oder des Berner Oberlandes, wo hoch und weit über dir die Viertausender die Köpfe zusammenstecken, dass du dir klein und nichtig vorkommst wie ein Insekt. Hier sind die Berge freundlich nah; sie machen sich nicht allzu hoch, denn das Tal hat sich zu ihnen gehoben, das Dorf bleibt mit seinen Geräuschen in Hörweite der Wälder, der Alpweiden, der steilen Grashalden, wo früh und spät am Tag die Gemse traversiert. Ich liebe die Seen, wenn der Wind mit spielenden Fingern silbrige Fächer darüber breitet, wenn sie, etwa bei der Halbinsel Chastè, unter den Riesenkandelabern der Arven opalen schillern, während die Dörfer weiss und still in der Sonne dösen. Ich liebe die Gassen und Plätze mit den Häusern, die einander die Hand geben und im Auge behalten, neugierig und besorgt, wie es dem Nachbar geht. Der Brunnen plätschert Tag und Nacht, schwatzt mit sich selber, begleitet das Gespräch der Bauern und der Jäger auf dem Bänklein vor dem Hause, flicht Spritzer und Triolen ins Gejohl der Dorfjungen, die mit Murmeln spielen oder Fangis machen.

[4] Das Haus des Engadins, ob einfach oder herrschaftlich, ist innen und aussen ein Kunstwerk, das langsam wuchs und das unsere Geschichte und den ganzen Menschen widerspiegelt. An Sgraffito-Rosetten, an Bändern, Sprüchen, an gemalten Blumenmustern, an Nelkenständern, geschmiedeten Türklopfen und Gittern lassen sich wie am gewölbten Sulèr (Hausflur), an getäfelten Stuben der künstlerische Sinn und die leutselige Art der Engadiner ablesen. Sie sind ein Volk von Auswanderern, von Passgängern und Säumern, von Soldaten und Pfarrern, von Kaufleuten und Zuckerbäckern, heute von Hoteliers, Ingenieuren und Künstlern. Aber sie waren immer auch ein Volk von Bauern, der Erde und dem Wachsen verbunden: bescheidene Bergbauern, stolze Viehzüchter, leidenschaftliche Jäger.

[5] Mein Tal ist so lang, so abwechslungsreich. Vergesst mir, neben dem berühmteren, aber auch unruhiger gewordenen oberen Tal, nicht das Unterengadin. Wart ihr schon auf dem Pass dal Fuorn, wo der Schweizerische Nationalpark fast mit einem Finger am Mund die Autostrasse überquert; wart ihr schon in dieser Trockenheit von Legföhren, Alpenrosenbüschen und Kalk, mit den schönen Pfaden hinüber ins Val Cluozza, ins Val S-charl oder ins Münstertal, das dem Engadin wie eine Schwester die Hand gibt? Schlendert mit mir durch die Dörfer, die ihr altes Gesicht bewahren durften: Guarda, Ardez, das unterste und das oberste Scuol, das festliche Sent, das bescheidene Vna. Das Mustergültige erhält beim Bündner immer noch eine persönliche Note. Kein Haus, kein Dorf ist gleich wie das andere. Auch die Sprache, das klingende Ladin, variiert von Dorf zu Dorf, von Segl bis Martina, von Müstair bis Bergün: ein prächtiger Tummelplatz für Spassvögel und Gelegenheitsdichter. Es gibt da auch die andern Dichter, ihr wisst es: den Psalmensänger Champell aus der schweren Zeit der Reformation, den Dichter Conradin de Flugi, Wegbahner des touristischen Aufstiegs von St. Moritz, den ernsten Peider Lansel, der den Rückgang des berühmten Arvenwalds von Tamangur den Rätoromanen als warnendes Beispiel vor Augen hält, den Sänger zur Laute und Volksdramatiker Men Rauch, von den heutigen

Dichtern gar nicht zu reden, die sich ihre Aufgabe als Künstler des Wortes und als Deuter rätischen Lebens nicht leicht machen.

[6] Kommt herauf, lasst euch erzählen, wie die Unterengadiner ihr Tal vor dreihundert Jahren von Baldiron zurückkauften, wie sie ihre Dörfer wieder aufbauten nach den Einfällen Baldirons und den schrecklichen Bränden im neunzehnten Jahrhundert. Wandert hinein in die unendlichen Alpen von Sent und Ramosch, wo ihr tagelang umherschweifen könnt, ohne einen Menschen anzutreffen, ohne einen Laut zu hören, ausser dem Schrei des Adlers, dem Pfiff des Murmeltiers. Labt euch an den Mineralquellen, deren es so viele gibt, dass man sie nicht einmal alle kennt: der berühmte Sauerbrunnen von St. Moritz, die wundertätigen Wasser von Scuol und Tarasp, die schrecklich starke Quelle tief im Val Sinestra. Geht hin und schaut selbst, sprecht mit den Leuten, tretet auch in die Kirchen auf dem Hügel oben bei Zernez oder ins Kirchlein bei der Strassenkehre von Lavin und schaut euch die alten Fresken aus dem 15. Jahrhundert an, mit einem Gottvater, der drei Gesichter hat und vier Augen.

[7] Nein, liebe Freunde, ich sehe schon, ich kann euch mein Engadin nicht beschreiben. Immer, komme ich über Albula, über Flüela oder über Julier herein, so springt mich diese Luft wie ein Raubtier an, und ich bin verwandelt: ich atme anders, ich spreche anders, ich sehe anders, ich träume anders; denn in den ersten Nächten schläft man schlecht – wegen der Aufregung, wegen des Höhenwechsels. Man erwacht, schaut aus dem Fenster. Die Nächte tropfen von Sternen, der Gletscher an den Hüften der Berge schimmert wie ein Drache, der Inn rauscht und rauscht. Bis die Sonne aufgeht dort unten über den Schulser Dolomiten. Der Himmel bekennt nun Farbe; bald nimmt er einen einzigen Schritt von einer Bergkette zur andern.

Der Text beginnt mit einer *Captatio*: der Autor dankt für den Auftrag, würde von sich aus aber lieber schweigen, um sich nicht aufzudrängen mit diesen Bemerkungen über sein Tal, die aus der Feder eines «Liebenden» [1] zur Lobeshymne geraten müssen. Im zweiten

Absatz wird diese Figur aufgenommen; im Wissen um die Existenz anderer schöner Gegenden will sich der Autor geflissentlich hüten, «dieses berühmte hohe Tal zu vergöttlichen» [2]. Sollte ihm dies, allen guten Vorsätzen zum Trotz, dennoch passieren, so liegt es am «geheime[n] Zeichen», das uns mit den Orten unserer Kindheit verbindet, und diese Verbindung ist umso stärker, «wenn schon unsere Ahnen Jahrhunderte dort lebten» [2]. Es kann hier vorweggenommen werden, dass dieses «geheime Zeichen», seine identifikatorische, aber auch seine stigmatisierende Kraft, zu den wichtigen Themen der Engadin-Lyrik Andri Peers gehört. Nach der Beteuerung, sich mit Lob zurückzuhalten, lässt sich damit weiterfahren, und das tut Andri Peer, so gut er kann, aber noch lange nicht so, wie das Engadin es verdiente. Dies suggeriert jedenfalls die Begründung der Figur des bevorzugten Schweigens (Präterition), die am Ende des Artikels nachgeliefert wird: «Ich sehe schon, ich kann euch mein Engadin nicht beschreiben» [7]. Die Zeit-Redaktion hat alle drei Teile dieser Beschwichtigungs-Figur ersatzlos gestrichen.

Noch auffälliger ist die Streichung einer weiteren Stelle, die ebenfalls durch eine *Captatio* eingeleitet wird. Es handelt sich um den literaturhistorischen Exkurs am Ende von Absatz [5]. Ironisch beschwichtigend versichert Andri Peer seinen jungen Lesern, dass es nur um eine kleine Auffrischung ihres Gedächtnisses gehe: «Es gibt da auch die andern Dichter, Ihr wisst es [...]» [5]. Erwähnung verdienen also nicht nur die eben erwähnten, mit der Vielfalt dialektaler Formen spielenden «Spassvögel und Gelegenheitsdichter», sondern auch Champell, der Psalmen-Übersetzer der Reformationszeit, ein Dichter und Pionier des Tourismus in St. Moritz wie Conradin de Flugi und der bekannteste Kämpfer für die Anerkennung des Romanischen als vierte Landessprache der Schweiz, Peider Lansel (1863-1943). Sein poetisches Werk hat Andri Peer in einer aufwändigen Ausgabe im Jahre 1966 ediert. In einem Typoskript der französischen Version des Artikels zeigt sich an einem weiteren Detail, das von Andri Peer stammen muss, wie er sich bemüht, die romanische Literaturgeschichte europäisch zu vernetzen: «[...] le trouvère Conradin de Flugi, – l'oncle de Guillaume Apollinaire, fils naturel d'un Flugi»⁴⁶. Die

wichtigsten Dichter der Aufzählung sind aber die letzten, die Unge-
nannten, die so bedeutsam sind, dass von ihnen «gar nicht zu reden»
ist, die «Künstler des Wortes und [...] Deuter rätischen Lebens» [5].
Kein anderer zeitgenössischer romanischer Dichter hat diesen An-
spruch so deutlich und insistent angemeldet wie Andri Peer. Der Ver-
mittlungsversuch scheitert, auch wenn er das Bekannteste anbietet;
die *Zeit*-Redaktion streicht den ganzen Passus und verstärkt damit
jene sprachliche und kulturelle Barriere, die Peer in seinen kulturel-
len Aktivitäten immer wieder entschlossen, manchmal spürbar ver-
zweifelt, zu überwinden versucht hat⁴⁷.

Den als solchen gut erkennbaren literarhistorischen Exkurs in
Peers Reisebegleitung ins Engadin findet die *Zeit*-Redaktion offen-
sichtlich unattraktiv und streicht ihn, die ohne Deklaration einge-
schmuggelte poetische Ware dagegen lässt auch sie durch. Die Re-
daktion der *Jugendwoche* ist grosszügiger, sie akzeptiert nicht nur
die kleine Lektion in romanischer Literaturgeschichte, sondern auch
stilistisch sehr markierte Passagen, die der jugendlichen Leserschaft
einiges zumuten. Der Artikel ist gespickt mit Sequenzen aus Peers
literarischem Werk, auch aus seiner Lyrik, aus der er übersetzt, pa-
raphrasiert und für die Zwecke des neuen Kontextes adaptiert. Am
auffälligsten zeigt sich dies am Bezug zu zwei Engadin-Gedichten
aus dem Band *Suot l'insaina da l'archèr* von 1960. In offensichtlicher
Abstimmung auf die Jahreszeit seiner Veröffentlichung, beschliesst
der Artikel den ersten Teil seiner Beschwichtigung [cfr. 1] mit einigen
Sequenzen aus *Stagiun morta* (Nachsaison)⁴⁸. In der ersten Strophe
findet sich hier eine kühne Licht-Allegorie:

Il sulai svöda crias d'albur
sur las givellas d'Avrigl. (v. 3f.)

Die Sonne leert Krüge von Weiss
über die Schultern des April.

Diese auch für einen poetischen Text auffällige Figur wird im
Wesentlichen übernommen⁴⁹, und so kann der Leser am Ende der

ersten Schweige-Floskel darüber staunen, was der Autor, statt zu reden, lieber täte: «hinaufgehen in diese Tage, wo die Sonne weisse Krüge über die Schultern des April ausleert, wo sie am Mittag quergestreift wie ein Tiger auf leisen Pfoten durch den Wald schreitet, während im Dorf von der Schneeschmelze schon die Traufen gurgeln und in den leeren Hotelhallen der Nachsaison die Besen geistern, in den Gassen die Maurerkellen klatschen» [1]. Auch das zweite Rhema des Sonnen-Themas: «schreitet am Mittag quergestreift wie ein Tiger auf leisen Pfoten durch den Wald» (ibid.), deutet auf eine Übertragung aus einer andern Textsorte. Ein erster Referenztext ist die Erzählung *Fastens* von 1961, aus der die Stelle fast wörtlich übersetzt ist, wo es von der Sonne heisst, sie sei «passà tras il mezdi sco ün tiger chod cun sias sriblas cleras e s-chüras, luot-luottin [...]» (1961a:104), «wie ein brünstiger Tiger mit seinen hellen und dunklen Streifen durch den Mittag gegangen, leise leise». Zugleich sind hier die Anfangsverse der letzten Strophe von *Stagiun morta* abgewandelt: «Mezdi passa speravia / sün pattas da luf tscharvèr», «Mittag geht vorbei / auf Luchspfoten» (v. 22f.). Auch die restlichen Themen des ersten Absatzes, die Traufen, die leeren Hotelhallen mit den geisternden Besen, die Maurerkellen, die Klagerufe der Dohlen, «wie eine durcheinandergeratene Notenschrift», sind allesamt in *Stagiun morta*⁵⁰ schon vorhanden.

Ein weiterer Bezug zu einem Gedicht, diesmal zu *Stad engadinaisa*,⁵¹ zeigt sich zunächst in Absatz [3] des Artikels, wo die ersten Verse der letzten Strophe: «Lais planüras d’opal / Suot chandalers da dschember» (v. 13f.), «Seen Ebenen aus Opal / Unter Kandelabern von Arven», realistisch verortet und paraphrastisch erläutert werden: «Ich liebe die Seen, wenn der Wind mit spielenden Fingern silbri-ge Fächer darüber breitet, wenn sie, etwa bei der Halbinsel Chastè, unter den Riesenkandelabern der Arven opalen schillern, während die Dörfer weiss und still in der Sonne dösen.» Als würde das Gedicht vom Ende her aufgerollt nimmt der abschliessende Nebensatz: «während die Dörfer weiss und still in der Sonne dösen» den Schluss der vorletzten Strophe auf: «E l’alb strasönà dal cumün» (v. 12), «Und das verschlafene Weiss des Dorfes».

Der Schluss des letzten Abschnitts [7] adaptiert die auffällige Anfangsstrophe von *Stad engiadinaisa* und bestätigt damit die strukturelle Umlagerung der poetischen Vorlage im feuilletonistischen Hypertext:

Dis chi scruoschan da sulai
Nots chi sguottan da stailas
Muntognas unida vigur
Cun draguns da glatsch aint il flanc (v. 1ff.)

Tage, die von Sonne knistern
Nächte, die von Sternen tropfen.
Berge in geeinter Kraft,
Mit Eisdrachen an den Hüften.

Die Herauslösung des zweiten Verses und seine Umwandlung in den lakonischen Aussagesatz «Die Nächte tropfen von Sternen» zeigt, wie unbekümmert Andri Peer seine poetischen Texte plündert und einzelne Fragmente wiederverwendet. Die Metapher der «Eisdrachen» wird in einen Vergleich umgewandelt und damit *in praesentia* erläutert: «der Gletscher [...] schimmert wie ein Drache» [7]. Dass die damit verbundene Angabe des *tertium comparationis* im beiden gemeinsamen Schimmern nicht ganz evident ist, zeigt die Variante der französischen Fassung: «le glacier [...] frémit comme un dragon». So lässt sich die Streichung des Drachens im Zeit-Artikel und die Ersetzung der Figur durch ein lakonisches «Der Gletscher [...] schimmert» vielleicht nachvollziehen.

Der Schluss bringt nochmals eine Überlagerung verschiedener Vorlagen: «Der Inn rauscht und rauscht. Bis die Sonne aufgeht dort unten über den Schulser Dolomiten. Der Himmel bekennt nun Farbe; bald nimmt er einen einzigen Schritt von einer Bergkette zur andern». Der letzte Satz, mit dem der Artikel schliesst, ist eine Paraphrase der letzten beiden Verse von *Stad engiadinaisa*, die in der Übersetzung des Dichters lauten: «Der Himmel macht nur einen Schritt, / Blau, von Kette zu Kette» (v. 15f.). Der Sonnenaufgang über

den «Schulser Dolomiten» dagegen ist in der Erzählung *Daman da chatscha* (1961, siehe oben) beschrieben: «E uossa aise dal tuot daman, il tschêl, rös in daspö buna pezza [...] Las muntognas da Scuol han la pizza d’or cun costinas battüdas a man e piccals glüschaints [...]» (Peer 1961:12), «Und jetzt ist es ganz Morgen geworden. Der Himmel, schon eine Weile dunkelrosa [...] Die Schulser Berge haben goldene Spitzen mit kleinen handgehämmerten Rippen und glänzenden Zacken [...]» (Peer 1968a:80). Für das Rauschen des Inns dagegen wäre es sinnlos, entsprechende Stellen aus früheren Texten aufzulisten, es gibt zuviele davon.

Bezüge zu *Daman da chatscha* finden sich auch in Abschnitt [3], wo die Behauptung, die Talsohle des Engadins sei den Bergen nah, da sie sich «zu ihnen hinaufgehoben» habe, illustriert wird:

[3] [...] das Dorf bleibt mit seinen Geräuschen in Hörweite der Wälder, der Alpweiden, der steilen Grashalden, wo früh und spät am Tag die Gemse traversiert.

Der im *Zeit*-Artikel gestrichene Zusatz: «wo früh und spät am Tag die Gemse traversiert», bringt den «Jägerblick»⁵² von *Daman da chatscha* ins Spiel, wo eine Gämsjagd im Zentrum der Erzählung steht. Von «Wild» ist aber auch in *Stad engiadinaisa* die Rede: «Sulvaschina sün blais e clerais» (v. 8), «Auf Grashalden, in Lichtungen das Wild».

Zur Nähe zwischen Dorf und Berg heisst es in *Daman da chatscha*:

Fin sü qua dod eu a rumurar il cumün. El trametta mess fin süls ots, chatschaders e taglialainas, il bescher [...] (1961:12f.)

Bis hier hinauf höre ich das Dorf lärmern. Es schickt Boten bis in die Höhen hinauf, Jäger und Holzfäller, den Schafhirten [...]

Dieses Detail ist insofern signifikant, als es zu einer motivischen Reihe gehört, die am Beispiel des Engadins die besondere Nähe, ja das Ineinanderfliessen von Natur, Zivilisation und Kultur suggeriert. Diese Suggestion bezieht sich nicht einfach auf das, was heutzuta-

ge allgemein «Kulturlandschaft» genannt wird, sie reicht weit darüber hinaus, sie umfasst die poetische Mythologie einer anthropomorphen Landschaft, die mit ihren «Stimmen», dem Rauschen von Wind und Wasser, die Urgeschichte des Tals erzählt. Sie umfasst aber auch die Vorstellung einer Landschaft, die sich in der Physiognomie der Menschen, in der Gestalt ihrer Häuser und Dörfer spiegelt und im Klang ihrer Sprache ein Echo findet. In unserem Artikel zeigt sich diese Mythologie etwa in Absatz [2], wo hervorgehoben wird, die Gipfel des Berninamassivs bildeten «nicht nur eine Gebirgsgruppe, sondern eine Familie [...], eine Familie, die zusammenhält, was nicht einmal alle Engadiner Familien tun». Entsprechend lesen wir weiter unten von «den Häusern, die einander die Hand geben und im Auge behalten, neugierig und besorgt, wie es dem Nachbarn gehe.» [3]. Im unmittelbaren Anschluss daran wird die Analogie zwischen Natur und Kultur am Motiv der Stimme des Wassers vorgeführt, am Plätschern des Brunnens, das ein Reden ist und das Reden der Menschen begleitet: «Der Brunnen plätschert Tag und Nacht, schwatzt mit sich selber, begleitet das Gespräch der Bauern und der Jäger auf dem Bänklein vor dem Haus.» [3]. Ein wichtiges Motiv ist dasjenige des Engadiner-Hauses als kollektives Kunstwerk, das die Geschichte des Tals und den Charakter seiner Bewohner «widerspiegelt»: «Das Haus des Engadins [...] ist [...] ein Kunstwerk, das langsam wuchs und das unsere Geschichte und den ganzen Menschen widerspiegelt.» [4]. Diese Vorstellung könnte, neben dem wissenschaftlichen Umfeld, erklären helfen, warum der Romanist Andri Peer dem Engadiner-Haus seine Dissertation gewidmet hat (Peer 1960). Bezeichnenderweise nennt der Artikel denn auch die von den Dorfbränden verschonten Dörfer, die vor allem aus Engadiner-Häusern bestehen und die Andri Peer während der Arbeit an seiner Dissertation aufgesucht hat, die Dörfer, «[...] die ihr altes Gesicht bewahren durften: Guarda, Ardez, das unterste und das oberste Scuol, das festliche Sent, das bescheidene Vna.» [5]⁵³. Wie sehr diese Behauptung auf selektive Wahrnehmung zurückgeht, zeigt sich an der Notwendigkeit, im Falle des seit dem 19. Jahrhundert auch von touristischen Grossbauten geprägten Scuol, «das unterste und das oberste» herauszuheben. Diese Präzisie-

rung bildet den Anfang einer Reihe von Attributen, die an die Orts-
 Epitetha der homerischen Epen erinnern: «das festliche Sent, das
 bescheidene Vna». Wie leicht sich der architekturhistorische Diskurs
 in seiner typisierenden und ästhetisierenden Tendenz in Analogie
 zur klassischen Lyrik-Theorie und Poetologie lesen liesse, zeigt die
 anschliessende Bemerkung: «Das Mustergültige erhält beim Bünd-
 ner immer noch eine eigene Note. Kein Haus, kein Dorf ist so wie das
 andere.» [5]⁵⁴. Die Häuser und Dörfer Graubündens scheinen ein ver-
 breitetes poetisch-ästhetisches Ideal verwirklicht zu haben, die Ver-
 bindung des Mustergültigen mit dem unverwechselbar Persönlichen.

Ein spezieller Fall einer Landschaft zwischen Natur und Kultur
 ist der hier nur kurz angesprochene Schweizerische Nationalpark:
 «Wart ihr schon auf dem Pass dal Fuorn, wo der Schweizerische
 Nationalpark fast mit einem Finger am Mund die Autostrasse über-
 quert; wart ihr schon in dieser Trockenheit von Legföhren, Alpenro-
 senbüschen und Kalk [...]» [5]. Dieses Reservoir unberührter Wildnis
 hat Peer in einem früheren Text mit dem Titel *L'Engiadinais e'l Parc
 naziunal* (1957b) als «üert alpin sainza conqual», «unvergleichlichen
 alpinen Garten», gepriesen, mit dunklen Tälern, in denen eine «at-
 mosfera saduolla, tropica, bod preistorica» (1957b:17) herrsche, eine
 «satte, tropische, fast prähistorische Atmosphäre». Das Lob des
 Nationalparks beginnt erstaunlicherweise mit der Hervorhebung
 der Magie des doch eher bürokratisch spröden Namens: «che pled
 magic, che nom misterius, che s-chazi da finas oduors, da cuvaidas
 scumandadas, schi Parc naziunal, marella da nossa increschantü-
 na» (1957b:15), «welch magisches Wort, welch geheimnisvoller Name,
 welch ein Schatz an feinen Gerüchen, an verbotenen Lüsten, ja Na-
 tionalpark, Brennglas unseres Heimwehs». Zu dieser ins Innere und
 ins Sprachliche versetzten und so verklärten Landschaft passt, dass
 sie die Autostrasse des Ofenpasses «mit einem Finger am Mund» [5]
 überquert. So ist man versucht, den Nationalpark zum Emblem der ar-
 chaisierenden und mythologisierenden Seite der Engadin-Dichtung
 Andri Peers zu machen, die gerne vom natürlichen Duft und dem
 prähistorischen Zauber des Tals spricht und sich beim Überqueren
 der Autostrasse einen Finger an den Mund legt⁵⁵. Emphatische Defi-



«... Häuser, die einander die Hand geben ...»

nitionen des Nationalparks: «Terra eletta per mantgnair, per annöblir vita alpina» (1957b:15), «Landstrich, dazu auserwählt, alpines Leben zu bewahren, zu veredeln», verlocken dazu, sie auf Peers Dichtung zu übertragen und diese Hypothese weiterzuverfolgen.

Unberührte Wildnis ist im Engadin aber nicht nur im Nationalpark zu finden, wie ein anderer Absatz des Artikels bestätigt:

Wandert hinein in die unendlichen Alpen von Sent und Ramosch, wo ihr tagelang umherschweifen könnt, ohne einen Menschen anzutreffen, ohne einen Laut zu hören, ausser dem Schrei des Adlers, dem Pfiff des Murmeltiers. [6]

Die Hypothese, das objektive Korrelat von Peers poetischem Engadin sei eher ein Reservat als eine von Menschen mitgeprägte Gegend des 20. Jahrhunderts, trifft nur auf die naturlyrischen Hymnen zu, nicht auf die anti-idyllische lyrische Gegenrede, die es bei Andri Peer auch gibt und die auch konfliktuelle historische Themen einbezieht (dazu unten 5.–6.).

Im zitierten Text aus dem Jahre 1957 ist vom Nationalpark als «marella da nossa increschantüna», «Brennglas unseres Heimwehs», die Rede. Der *Zeit*-Artikel setzt sich schon im Titel mit diesem zentralen Motiv und wichtigsten Ordnungswort der sehr häufig von Emigranten verfassten traditionellen Heimwehlyrik auseinander. «Schmerz des Wiedersehens» ist eine sehr prägnante Abwehrformel, die ein Emblem der Heimwehlyrik zerstört, die als Moment der Freude, des Heils und der Heilung gefeierte Rückkehr. Dass das Wiedersehen mit dem geliebten Tal einen Schmerz bedeuten soll, ist für diese Tradition völlig absurd, und wird in unserem Artikel entsprechend explizit als authentische Erfahrung hervorgehoben, die den oberflächlichen Stereotypen widerspricht: «Ja, es ist ein Schmerz, und nicht wie es in manchen oberflächlichen Büchern heisst, die Freude des Wiedersehens.» [2]. Die Einbettung dieser Behauptung in einen hedonistisch argumentierenden Kontext führt zu einem seltsamen Paradox: «[...] ich liebe es so sehr, dass ich manchmal die Hinreise um Tage aufschiebe, um den Schmerz des Wiedersehens, des Wiederfindens



«... wo der Schweizerische Nationalpark fast mit einem Finger am Mund die Autostrasse überquert ...»

tiefer zu machen.» [2]. Dieses Hinauszögern zwecks Vertiefung des Schmerzes mag man psychologisierend auf masochistische Tendenzen zurückführen, poetologisch gelesen, wird hier die ambivalente Verdichtung von Lust und Schmerz der klassischen Liebeslyrik gegen den einfachen Topos der Heimwehlyrik gesetzt, der den Schmerz des Abschieds mit der Freude des Wiedersehens kontrastiert. Das damit nicht zu vereinbarende, in der Heimat empfundene Heimweh: «Ich spüre Heimweh am meisten, wenn ich oben bin, bitter bei der Ankunft und schrecklich bei der Abfahrt [...]» [2], behält die traditionsreiche Stilisierung des Engadins als «Heimwehgegend» grundsätzlich bei, das «Heimweh» aber wird dabei zur Chiffre einer unstillbaren Sehnsucht, zu einer alpinen Variante der *Saudade*⁵⁶. Als seine künstlerische Entsprechung bietet sich die *dérive* oder die «grenzenlose Semiose» des poetischen Textes an; durch sie wird der Ort eines solchen Heimwehs gerade jenseits des Topos zum «poetischen Ort»⁵⁷.

Neben dieser allgemeinen Umdeutung und Ausweitung findet sich in Peers Lyrik noch eine andere Form der Destabilisierung der Heimweh-Topik. Diese hängt mit dem historisch-sozialen Klima zusammen, mit den Schuldgefühlen des zum «Verräter» gestempelten Emigranten, dem die Heimkehr unliebsame Begegnungen und peinliche Fragen beschert⁵⁸.

In seinem zweiten Abschnitt rettet sich Peers Engadin-Artikel, der sonst ein sehr kompaktes Inventar von Stereotypen ausbreitet, vor dem Verdacht der Idyllisierung und Verklärung. Mit der einleitenden Bemerkung: «Zu jeder Jahreszeit liebe ich mein Tal [...]» [2], distanziert er sich vom selektiven Touristen-Blick und verweist implizit auch auf Gedichte, die sich nach Ort und Jahreszeit nicht für Postkarten eignen, wie das in den ersten Absatz eingearbeitete *Stagion morta*. Ob das bereits zitierte Versprechen, sich davor in Acht zu nehmen, «dieses berühmte hohe Tal [...] nicht zu vergöttlichen», vom Artikel eingelöst wird, bleibt fraglich. Die Ausführungen zum «Schmerz des Wiedersehens» dagegen versprechen in ihrer Ambivalenz und paradoxalen Offenheit poetische Texte, die Stereotype nicht nur verwenden, sondern unterlaufen, verlagern und eine vielschichtige «poetische Landschaft» entwerfen.