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

Artikel: Die Stimmen des Windes : zum Engadin-Mythos bei Andri Peer
Autor: Riatsch, Clà
Kapitel: 6: Die schwierige Rückkehr
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: 24.08.2025

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

6.

Die schwierige Rückkehr

6.1. Retuorn / Rückkehr (1975)

Retuorn[186]

Sulet,
cul segn da teis
perdavants
aint il crap,
aint il lain,
aint il sang.

Il merl da l'aua
ha il clom
d'antruras.
E tü,
che respuondast
a l'En?

Rückkehr

Allein,
mit den Zeichen deiner
Ahnen
im Stein,
im Holz,
im Blut.

Die Wasseramsel
hat den Ruf
von ehedem.
Und du,
was antwortest du
dem Inn?

Mit dem Titel *Retuorn* (Rückkehr) reiht sich das Gedicht in eine dichte Tradition ein: Abschied und Rückkehr sind topische Motive der Heimwehlyrik von Emigranten, die ihrem Heimweh, ihrer «increschantüm» poetischen Ausdruck zu verleihen versuchen. Ein Beispiel dafür ist ein Gedicht von Peider Lansel aus dem Jahre 1906, das denselben Titel *Retuorn* trägt und das Andri Peer in seiner Lansel-Ausgabe ediert und kommentiert hat. Lansel besingt darin eine Rückkehr aus Italien durchs Bergell, wo die Heimat den Patrioten mit den Glockenklängen und den Höhenfeuern der 1. August-Feier willkommen heisst: «O patria, che bivgnaint!» («Oh Heimat, welch ein Willkommensgruss!»)[187]. Für die Heimwehlyrik ist es selbstverständliche Voraussetzung, dass der Aufbruch tragisch und traurig, die Rückkehr dagegen freudvoll und heilend ist, sie bedeutet die Erfüllung des brennendsten Wunsches eines jeden Emigranten, das Ende der «increschantüm». Die Rückkehr ist im Moment der Wiedererkennung und der Begrüssung verdichtet; der Emigrant begrüsst die Heimat, diese begrüsst den verlorenen Sohn, mit dem Licht ihrer Berge, dem patriotischen Feuer der Nationalfeier, der Stimme ihrer Flüsse und Bäche, dem Ton ihrer Sprache. Wie stark der Topos ist, zeigt das komische Potential seiner Subversion, das von Chasper Po, einem Freund und Zeitgenossen Lansels, ausgelotet wird. In Pos *Rituorn* empfängt das Oberengadin den über den Bernina heimwärts reisenden «patriot» mit einem speziellen Willkommensgruss, einer deutschen Tafel mit einem «Verbot»:

> ... ma cur ch'el riva il patriot
> sper a seis munts natals,
> il prüm salüd ais ün «Verbot»
> tudais-chs sun pösts e pals![188]

Auch Andri Peers *Retuorn* ist eine Auseinandersetzung mit dem Topos traditioneller Heimwehlyrik, nur dass seine Antwort nicht komisch oder parodistisch ist, sondern von jener Negativität und Aporie, die soviel moderner Lyrik eigen ist. Um die Vorgabe seitens der Tradition vor Augen zu haben und die intertextuellen Bezüge dieser

poetischen Antwort besser zu verstehen, ist es nützlich, ein anderes Gedicht von Peider Lansel zu lesen, *Vuschs da la patria* (Stimmen der Heimat)[189]:

Binsan! ... Binsan! ... cun vusch cuntschainta
salüda l'En tras l'ota pasch –
tschögnand casü il god s'muainta:
«Ve pür ami, eu sa e tasch!»

5 Il piz salüda vidvart l'aua
e la baselgia be dastrusch:
fin in la lontananza blaua
da tuot las chosas vain 'na vusch.

Vusch ch'eu cugnuosch e chi m'es chara
10 daspö ma prüma giuventüm –
O patria, eu nu't di l'amara
dalöntsch da tai, aspra suldüm.

Mo'l lung giavüsch hoz as cumpliva,
pro tai eu tuorn a posar our;
15 tü'l stanguel spiert darcheu reviva,
dà forz'al corp e spranz'al cour.

Der heimkehrende Auswanderer ist sofort von einer «vusch cuntschainta» (v. 1), einer «bekannten Stimme», umgeben, die von überall her kommt: vom Inn herauf (v. 2), aus dem Wald (v. 3), vom Gipfel herunter (v. 5), von der Kirche herüber (v. 6), «da tuot las chosas», aus allen Dingen (v. 8). Die Kirche ist ein architektonisches Pendant zum Berg; Natur und Kultur der Heimat sprechen mit einer Stimme. In einer Art *retardatio* werden Urheber und Sinn all dieser Grusszeichen zum Schluss im Ausruf «O patria» (v. 11) zusammengefasst. Die Aufzählung der Stimmen und die Quintessenz ihrer Botschaft entwickeln und erläutern damit den thematischen Titel *Vuschs da la patria*. Die Begrüssung durch die vertrauten, sprechenden Dinge

bedeutet das Ende der in der Fremde erlittenen herben Einsamkeit, der «aspra suldüm» (v. 12). Zugleich verspricht sie den Beginn der körperlichen und seelischen Erholung, um die der Heimkehrer in den letzten beiden Versen bittet.

Der Wald grüsst mit einer Geste, «tschögnand» (v. 3), und spricht lediglich durch sein Versprechen zu schweigen. Derselben rhetorischen Figur (Präterition) bedient sich auch der Emigrant, der behauptet, seiner Heimat nicht zu sagen, welch «amara [...] aspra suldüm», welch «bittere / herbe Einsamkeit» (v. 11f.), er in der Fremde hat erleiden müssen. Dieses Schweigen kann suggerieren, dass es der Rede nicht bedarf, dass ein so tiefes Einverständnis keine sprachliche Formulierung und Vergewisserung braucht. Es kann aber auch Rücksichtsnahme suggerieren und damit auf einen taktvollen Umgang mit einem überwältigenden Gefühl verweisen, auf jene Diskretion, die auch dem Lyriker vielfach empfohlen wird. Eine Verbindung der beiden Suggestionen zeigt sich in der Rede des Waldes: «Ve pür ami, eu sa e tasch!» (v. 4), «Komm nur Freund, ich weiss und schweige!». Die Rede gibt sich als Antwort, am deutlichsten im beschwichtigenden «pür» («nur»), das beim Gegenüber einen fragenden Zweifel voraussetzt und ausräumt. Es ist unklar, ob der Leser von dieser Komplizität der Schweigenden scheinhaft ausgeschlossen wird, oder ob er von vornherein daran teilhaben soll. Der Wald kann schweigen, um dem Emigranten nicht zu sagen, was alle wissen, und er kann schweigen, um allzu grosse Emotionen nicht zu zerreden. Die beiden Möglichkeiten fallen zusammen; die Emigration ist eine Tragödie, die Rückkehr eine Erlösung, beide mit Emotionen geladen, die nur in der Rhetorik des Schweigens versprachlicht werden können oder dürfen.

Die erste Strophe von Andri Peers *Retuorn* geht von einer Situation aus, die derjenigen von Lansels *Vusch da la patria* zunächst ganz ähnlich scheint. Auch diese Rückkehr scheint für Wiedererkennung und Willkommen prädestiniert, findet doch der Zurückkehrende das verbindenden «Zeichen der Ahnen» (cfr. v. 2f.) nicht nur in der Umgebung, im Stein und im Holz (cfr. v. 4f.), sondern auch in seinem Blut (v. 6). Die Rückkehr scheint auch hier die natürliche Bestimmung des

Emigranten wie seines symbolischen Vogels, dem er seine volkstümliche Bezeichnung «il randulin», die Schwalbe, verdankt. Weil der «randulin» mit seiner Rückkehr nur tut, was ihm die Natur ins Blut gelegt hat, lässt sich das «mit» kausal lesen: wer «mit dem Zeichen [s] einer / Ahnen [...] im Blut», «cul segn da [s]eis / perdavants [...] aint il sang» (v. 2f., 6) zurückkehrt, tut dies *aufgrund* dieses Zeichens.

Das Blut verbindet den Spätgeborenen nicht nur biologisch mit seinen Ahnen, es wird zum symbolischen Medium sprachlicher und kultureller Tradition stilisiert. Diese Stilisierung zeigt sich in verschiedenen Gedichten von Andri Peer, am deutlichsten vielleicht in *Larschs vidvart l'En* aus dem Jahr 1955[190], wo die Ahnen, die das Engadin besiedelt haben, im Zentrum stehen. Ihre Geschichte ist zur Natur geworden, sie wird nicht von den Menschen, sie wird von den Stimmen der Natur erzählt:

vuschs dal vent e vuschs da l'aua
funtanas da l'algordanza
schuschuran dascus illa not
cotschen s-chüra da l'udida

Vos raquint ha ils bats dal sang
[...] (v. 12ff.)

Stimmen des Windes Stimmen des Wassers
Brunnen des Erinnerns rauscht ihr
verborgen in dunkelroter
Nacht des Gehörs

Wie der Schlag des Blutes tönt ihr
[...]

Wind und Wasser haben die Erinnerung bewahrt und sie rauschen nicht nur im Tal, sondern im Blut des Dichters, in seinem Gehörgang, «illa not / cotschen s-chüra da l'udida» (v. 14f.). Der Rhythmus dieser natürlichen Erzählung entspricht dem Puls des Dichters: «Vos

raquint ha ils bats dal sang» (v. 16). Die Verbindung zwischen Wasser und Blut ergibt sich durch die lexikalisierte Metapher der Wasserläufe als «Adern», die dazu beiträgt, die anthropomorph vorgestellte Landschaft zu einem gigantischen menschlichen Körper[191] zu machen.

Mit seinem von den Ahnen geprägten Blut sieht der Rückkehrer die Zeichen mythischer Identität auch in der Umgebung, im Stein, im Holz, «aint il crap / aint il lain» (v. 4f.). Die Verbindung zwischen Natur und Geschichte ergibt sich durch ein Zeichen, von dem bei Andri Peer häufig die Rede ist, das Hauszeichen, la «nouda d'chasa», mit dem das Vieh, aber auch das Arbeitsgerät der Bauernfamilie gekennzeichnet wurde und wird. Solches Arbeitsgerät kann durchaus mit dem «Holz» (v. 4) gemeint sein, während der «Stein» (v. 5) metonymisch auf das Engadiner-Haus verweisen kann, mit dem sich Andri Peer schon in seiner Dissertation auseinandergesetzt hat (Peer 1960). So scheint die erste Strophe den Titel im Sinn der Tradition zu erläutern: da kehrt einer zurück, dem sein Blut sagt, warum und wohin er zurück muss.

Auch die zweite Strophe beginnt im Zeichen der Kontinuität: «Il merl da l'aua / ha il clom / d'antruras» (v. 7ff.), «die Wasseramsel / hat den Ruf / von ehedem». Die Wasseramsel hat spätestens mit dem «merlo acquaiolo» Eugenio Montales Eingang in die europäische Lyrik gefunden, wobei Montale diesen Vogel über den ligurischen Dialektausdruck mit Giacomo Leopardis «passero solitario» identifiziert[192]. In der traditionellen Heimwehlyrik haben Vögel in dieser Situation eine feste Funktion, sie begrüssen den Heimkehrenden, heissen ihn willkommen, zeigen ihm, dass in der Heimat alles beim Alten geblieben ist, der Gesang der Natur sich nicht verändert hat. Bis hierher ist Peers *Retuorn* also grundsätzlich traditionell, eine lediglich konzisere Variante der von Lansel besungenen Rückkehr. Wenn da nicht die Frage der letzten drei Verse wäre:

E tü,
che respuondast
a l'En? (v. 10ff.)

Und du,
was antwortest du
dem Inn?

«*Und* du ...» impliziert, dass die Amsel schon geantwortet hat, weil es für sie nur eine Antwort gibt, ihren Ruf, mit dem sie seit «ehedem» bestätigt, dass sie da ist. Für den Rückkehrer scheint die Antwort schwieriger, er braucht Bedenkzeit, um sich selber (als sich duzendes Ich) zu fragen, was er antworten soll. Was aber fragt der Inn? Auch hier könnte ein Blick auf *Larschs vidvart l'En* weiterhelfen. Am Schluss dieses Gedichts kehren die toten Ahnen in ein verkauftes und verlassenes Engadin zurück, in dem sie keinen der Ihrigen mehr antreffen. Nur einer erinnert sich an sie, der Inn:

e l'En cun sa vusch da gigant
savarà amo dir vos nom. (v. 72f.)

und der Inn mit seiner Riesenstimme
wird eure Namen noch nennen können.

Die Rückkehr der Ahnen ist traditionellerweise ein Kontrollgang; die Toten überprüfen, was ihre Nachkommen mit ihrem Erbe angefangen haben, mit ihrer Landschaft, ihren Dörfern, ihrer Sprache. Die Ahnen sprechen in *Larschs vidvart l'En* mit den Stimmen des Windes und des Wassers. Sie könnten auch in *Retuorn* diejenigen sein, die mit der Stimme des Inns ihren Nachkommen befragen. Dieser kann bei seiner Rückkehr die Frage nicht beantworten, und so könnte es sich dabei um die peinliche Frage handeln, die beim Emigranten Schuldgefühle weckt: warum bist du weg und warum kommst du erst jetzt zurück? Die Frage des Inns ist diejenige des schlechten Gewissens, das dadurch aufkommt, dass Auswandern lange zu einer Art von Verrat am Eigenen stilisiert wurde.

Das schlechte Gewissen kann durchaus verinnerlicht sein, der Rückkehrer kann seinen eigenen Eindruck, zu spät zurückgefunden zu haben, auf die Frage des Inns projizieren. Dass die Rückkehr

schwierig sein kann, wird am Ende von *Bunatscha*[193] thematisiert, wo sich ein Ich – auch hier duzt es sich – nach einer Begegnung mit dem toten Vater fragt:

Fast bain da tuornar
ingio chi't guaita
tant algord
dutsch ed amar? (v. 22ff.)

Tust du gut daran
zurückzukehren
wo soviel Erinnerung lauert
süsse und bittere?

Orte, die den Rückkehrer nicht nur befragen, sondern ihm handfeste Vorwürfe machen, finden sich im Gedicht *Cuntrada*[194], wo sich ein Ich fragt:

Co poust be star in quists lous
cun adüna
imbüttamaints vers tai? (v. 15ff.)

Wie kannst du an solchen Orten nur bleiben
die dich immerzu
mit Vorwürfen eindecken?

Dass die Vorwürfe an die «Randulins» keine blossen Projektionen sind, zeigt ein Gedicht von Armon Planta mit dem Titel *Al randurel sentimental la resposta dal passler fa mal*[195]. Auf das Lob der Heimat des nostalgischen «randurel» antwortet der Spatz, indem er ihm die niederen materialistischen Gründe seiner Auswanderung unter die Nase reibt:

Mo ir vast listess per teis interess
Pels raps fin giosom la tschiera,

mo che nu's fa tuot per gnir a possess,
per buna plazz'e stupenda carriera? (v. 13ff.).

Du gehst aber trotzdem aus eigenem Interesse,
Fürs Geld, bis zuunterst in den Nebel,
Was tut man aber nicht alles, um zu Besitz zu kommen,
zu einer gute Stelle, zu einer wunderbaren Karriere?

Wie tiefgreifend sich die Situation und die Mythologie von Aufbruch und Heimkehr verändert haben, zeigt ein Blick auf die Ermahnung, die Peider Lansel «einem Jüngling», *Ad ün giuvnet*[196] mit auf den Weg gibt:

e sur tuot teis giavüschs, tegna'l plü char
adüna quel: «Tuornar! – Tuornar! – Tuornar!» (v. 9f.)

Und unter all deinen Wünschen der heisseste sei
immer einer: «Zurückkehren! – Zurückkehren! – Zurückkehren!»

Dass die Rückkehr in der Literatur des späten 20. Jahrhunderts ein durchaus ambivalentes und problematisches Thema sein kann, zeigt sich in der Lyrik von Andri Peer, aber auch in der Prosa seines jüngeren Bruders Oscar Peer. Im Prolog seines Romans *La rumur dal flüm* (1999) fragt sich der Ich-Erzähler, ob es klug sei, nach Carolina zurückzukehren, wo er einen Teil seiner Kindheit verbracht hat:

Che fetscha a Carolina? Eu vegn sü bod be per cas, sainza aspettativas. [...] Inchün ha dit chi nu sia cusgliabel da tuornar inavo al lö da l'aigna infanzia. Forsa vaiva'l radschun. Ün revair, quai savaina, ans po render dischillus, perche cha tant s'ha intant müdà, la cuntrada dadoura e la cuntrada dadaint [...] (O. Peer, 1999:7).

Was tue ich in Carolina? Zu sehen gibt es ja nicht viel in dieser einsamen Gegend [...] Jemand hat gesagt, es sei nicht gut, an den Ort seiner Kindheit zurückzukehren. Vielleicht hatte er Recht. Ein

Wiedersehen, man weiss es, kann enttäuschen, weil unterdessen sovieles geändert hat, die Gegend aussen und die Gegend innen. (Peer 2007:7).

Die offen bleibende Frage des Lyrikers, was der Rückkehrer dem Inn antworten soll, die Skepsis des Romanciers, ob es klug ist, überhaupt zurückzukehren, deuten auf einen klaren Bruch mit der Rückkehr-Mythologie traditioneller Heimwehlyrik. Der wichtigste Unterschied besteht darin, dass diese auf den Mythos fixiert, die Zeit vergisst, die, mit Oscar Peer gesprochen, «die Gegend aussen und die Gegend innen» verändert.

6.2. Intschertezza / Ungewissheit (1985)

Intschertezza[197]

Suna qua
mâ stat da chà?
La memoria disch da schi
e'l salüd ch'eu craj
5 d'artschaiver
our da l'En,
our dals gods,
our da la grippa.

Epür m'imbüttna forsa:
10 «Tü est stat davent massa lönch.
Est tuornà ün tempet e parti.
Uossa sperast cha nus at salüdan
sco ad ün dals noss.

Doza tia vusch,
15 fuschina teis pled,
fin ch'el ha il cling

dal veider rumantsch
cha nus inclegiain.
E lura, ün di, sentirast
cha nus eschan cun tai
aint il madescham sulai».
20-10-84

Ungewissheit

Bin ich da
je zuhause gewesen?
Das Gedächtnis sagt ja
und der Gruss, den ich
zu empfangen meine
aus dem Inn,
aus den Wäldern,
aus den Felsen.

Und doch werfen sie mir vielleicht vor:
«Du bist zu lange weg gewesen.
Du bist für kurze Zeit zurückgekommen und wieder gegangen.
Jetzt hoffst du, dass wir dich begrüssen
wie einen der Unseren.

Erhebe deine Stimme,
schmiede dein Wort,
bis es den Klang
des alten Romanisch hat,
das wir verstehen.
Und dann, eines Tages, wirst du merken,
dass wir mit dir
unter derselben Sonne sind.

Nach *Bunatscha* (1984), das sich auch zu den Rückkehr-Gedichten zählen liesse, und *Retuorn* (1975) soll mit *Intschertezza* (Ungewissheit,

1985) noch ein weiteres Beispiel für die poetische Verarbeitung der «schwierigen Rückkehr» an den Ort der Kindheit kurz zur Sprache kommen. Ein romanisches Gedicht, das sich mit der Rückkehr ins Engadin im Zeichen der Ungewissheit beschäftigt, distanziert sich schon damit sehr deutlich von der Tradition der Heimwehlyrik. Dieses vor allem bei Emigranten-Poeten beliebte Genre hat seine Blütezeit im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, bleibt aber bis in die Gegenwart präsent und kennt in Sachen Heimat gerade keine «Ungewissheit». Das äusserste, was hier möglich scheint, ist das zaghafte Zugeständnis, dass auch die «Fremde», in der manche Emigranten den grössten Teil ihres Lebens, ja sogar die Kindheit verbracht haben[198], ihre Schönheiten haben kann. Auf ein solches Zugeständnis folgt dann sofort das obligate «aber», das die «Heimat» ins Spiel bringt und die Quintessenz des ideologischen Diskurses zieht. Seine inhaltliche Grundfigur, die Treue des Emigranten, wird dadurch veredelt, dass sie gerade nicht als Resultat eines Mangels an andern Möglichkeiten und Verlockungen dargestellt wird[199].

Die ersten beiden Verse machen sofort klar, worin die im Titel angekündigte «Ungewissheit» besteht:

Suna qua
mâ stat da chà? (v. 1f.)

Bin ich da
je zuhause gewesen?

Formal auffällig ist der Paarreim, der durch den Binnenreim «mâchà» (v. 2) verstärkt wird und in diesen kurzen Versen an Reimspielereien erinnert, wie sie in Kinderreimen, Abzählversen oder Scherzfrage-Gedichten vorkommen[200]. *Intschertezza* hat wenige Reime, auffällig sind vor allem der Paarreim am Anfang, und derjenige am Schluss[201]:

cha nus eschan cun tai
aint il madescham sulai». (v. 20f.)

dass wir mit dir
unter derselben Sonne sind.

Damit sind die Ungewissheit des Inhalts und die Unruhe stiftenden freien Verse von einem formal traditionellen Rahmen umschlossen, der mit seinen Paarreimen Wiederkehr, Entsprechung und Übereinstimmung suggeriert. Die paarweise gereimten Verse haben auch offensichtliche inhaltliche Parallelen: das «esser da chà» des zweiten Verses – die romanische Wendung verbindet mit dem «Wohnen» die Vorstellung von Zugehörigkeit – wird vom Schluss aufgenommen, wo der Inn, die Wälder und die Felsen versprechen, ihr von Ungewissheit geplagtes, fragendes Gegenüber werde eines Tages fühlen, dass sie gemeinsam «unter derselben Sonne sind», «[...] cun tai / aint il madescham sulai» (v. 20f.). Die Frage nach der Heimat der Vergangenheit scheint damit mit einer auf die Zukunft bezogenen Verheissung am Schluss des Textes wenn nicht positiv beantwortet, so doch entschärft.

Eine positive Antwort auf die beunruhigende, an ein Tabu rührende Frage, wird in der ersten Strophe gegeben: das eigene Gedächtnis bejaht, der befragte Ort ebenfalls:

La memoria disch da schi
e'l salüd ch'eu craj
d'artschaiver
our da l'En,
our dals gods,
our da la grippa. (v. 3ff.)

Das Gedächtnis sagt ja
und der Gruss, den ich
zu empfange meine
aus dem Inn,
aus den Wäldern,
aus den Felsen.

Mit dem Gruss-Motiv wird nicht nur ein sehr häufiger Topos aus dem Inventar der Heimwehlyrik aktiviert, sondern, einmal mehr, ein intertextuelles Spiel mit Peider Lansels *Vuschs da la patria*[202] eröffnet. Die Entsprechungen sind augenfällig: bei Lansel grüssen der Inn (cfr. v. 2), der Wald (cfr. v. 3) und die Bergspitze (cfr. v. 5), bei Peer in gleicher Reihenfolge der Inn (cfr. v. 6), die Wälder (cfr. v. 7) und die Felsen (cfr. v. 8). Diese ostentative Reproduktion erlaubt die Präzisierung der im Titel angekündigten Ungewissheit unter Aufrufung des Kanons, dessen Verlässlichkeit in Frage gestellt wird. Bei Peider Lansel vernimmt der Heimkehrende den Gruss der Heimat, bei Andri Peer ist die skeptische Brechung drin, bei ihm ist es ein Gruss, «[...] ch'eu craj / d'artschaiver» (v. 3f.), «den ich / zu empfangen meine». Das ist keine integrierbare Korrektur, keine Abwandlung einer grundsätzlich weitergeführten Tradition, das ist eine radikale Gegenrede, die man auch als ätzende Parodie empfinden könnte. Der Dialog des Menschen mit der anthropomorphisierten Landschaft seines persönlichen Mythos wird durch die Präzisierung, dass der Mensch die Stimme der Natur nur zu hören *vermeint*, nicht nur gestört, sondern in seiner wichtigsten Voraussetzung, der Ausblendung des Unterschieds von subjektiv und objektiv, unterlaufen. Eine weitere Abweichung von Lansels *Vuschs da la patria* besteht darin, dass in *Intschertezza* die Elemente nicht selber grüssen, sondern der nur vermeintlich gehörte Gruss «aus» ihnen herauskommt. Das anaphorisch hämmernde «our» (v. 7ff.) bekräftigt die Abweichung, hier spricht nicht mehr die anthropomorphe Natur, sondern eine unbestimmte in der Natur versteckte, aus ihr klingende Stimme. Der leicht aufkommende Verdacht, der lyrische Dialog zwischen Mensch und Natur werde hier, zusammen mit Lansels *Vuschs da la patria*, ironisch vorgeführt, bestätigt sich im folgenden allerdings nicht.

Die zweite Strophe führt den Dialog im Zeichen der Ungewissheit weiter, wobei die Rede der Elemente auf einer Vermutung des zuhörenden Subjekts beruht und als solche von ihm formuliert wird. Damit ist ein weiteres Mal offen gelegt, dass diese Stimmen der Natur auf Projektionen beruhen. Was der Rückkehrer hier zu hören bekommt, ist die ausgedeutete Version des in andern Rückkehr-

Gedichten implizit erhobenen Vorwurfs[203]. Hier lässt er an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig:

«Tü est stat davent massa lönch.
Est tuornà ün tempet e parti.
Uossa sperast cha nus at salüdan
sco ad ün dals noss
[...]». (v. 10ff.)

«Du bist zu lange weg gewesen.
Du bist für kurze Zeit zurückgekommen und wieder [gegangen.
Jetzt hoffst du, dass wir dich begrüssen
wie einen der Unseren
[...]».

Die letzten zwei Verse dieser Strophe nehmen das Motiv des Grusses wieder auf. Die Erwartung, in der Gegend der Kindheit von der Natur begrüsst zu werden, wird von dieser als Zumutung eines Unwürdigen zurückgewiesen. Der Vorwurf begründet die Verweigerung und enthält die Skizze einer Biographie, die auf den Autor Andri Peer passt. «Tü est stat davent massa lönch» (v. 10), «Du bist zu lange weg gewesen». Andri Peer hat von 1937 bis 1941 in Chur, von 1943 bis zu seinem Tod im Jahre 1985 zuerst in Zürich, dann in Winterthur gelebt. «Est tuornà ün tempet e parti» (v. 11), «Du bist für kurze Zeit zurückgekommen und wieder gegangen». Andri Peer hat in den Jahren 1942/43 als Primarlehrer in Lohn-Mathon gewirkt. So einer kann, gemäss seinem übertragenen Schuldgefühl, keineswegs erwarten, von der Landschaft seiner Kindheit als «ün dals noss» (cfr. v. 13), «einer der Unseren», begrüsst zu werden. Dass Erwartung einer kontinuierlichen Präsenz auch eine reale Grundlage hat, zeigt ein Passus aus einem Brief an Cla Biert aus dem Jahre 1948, wo Andri Peer berichtet, er habe eine Stelle beim romanischen Radio nicht bekommen, auch weil er zu lange weg gewesen sei[204]. Die zweite Strophe schliesst also unversöhnlich, der durch seine lange Abwesenheit fremd gewordene wird aus dem Kreis der Getreuen ausgeschlossen, mehr noch, er

schliesst sich selbst durch die Übernahme einer Schuld aus, die ihm von niemandem als vom Echo seiner eigenen Stimme vorgehalten wird.

In der dritten Strophe kommt ihm die Natur mit dem verzeihenden Angebot einer Wiedereingliederung entgegen, die allerdings an die Erfüllung bestimmter Bedingungen geknüpft ist. Da der schuldig Gewordene offensichtlich ein Dichter ist – die autobiographische Identifikation findet ihren Fortgang –, sind diese Bedingungen ästhetischer Natur; sie enthalten die Skizze einer Poetologie. Der Schuldige soll seine Stimme erheben:

Doza tia vusch,
fuschina teis pled,
fin ch'el ha il cling
dal veider rumantsch
cha nus inclegiain. (v. 14ff.)

Erhebe deine Stimme,
schmiede dein Wort,
bis es den Klang
des alten Romanisch hat,
das wir verstehen.

Die Wendung «dozar la vusch» wird umgangssprachlich für «laut werden» gebraucht, für den Versuch, sich durch Steigerung der Lautstärke Gehör zu verschaffen. Ginge es hier um die allgemeine, sehr häufig erhobene Forderung an romanische Intellektuelle, sich für ihr sprachlich-kulturelles Erbe zu engagieren, hätte sie Andri Peer durch seinen unermüdlichen publizistischen Einsatz zur Vermittlung romanischer Traditionen wie kein anderer erfüllt[205]. Im gegebenen Kontext der durch die Metapher des «Schmiedens», «fuschinar», angesprochenen Arbeit am Wort, wird «dozar» transparent, das geforderte «Erheben» der Stimme bezieht sich auf die stilistische Veredelung, wenn nicht sogar auf die inhaltliche Emphase poetischer Rede. Dass es um sie geht, wird nicht nur vor dem Hintergrund populärer

Metaphorik wie derjenigen des «Versschmieds» verständlich, das «Schmieden», «fuschinar», ist auch ein fester Bestandteil der in Peers Poetik immer wieder auftauchenden Handwerks-Metaphern[206]. Zur Klärung der Beziehung zwischen «dozar la vusch», «die Stimme erheben», und der veredelnden Arbeit des Schmiedens bleibt nur der Einbezug des Bildspenders, der die Stimme zum Werkzeug der Wortbearbeitung, zum erhobenen Schmiedehammer macht. Eine analoge Vorstellung der Stimme als Werkzeug findet sich bei Majakowski, der berichtet, wie er Fragmente aus dem Genotext entstehender Gedichte tagelang vor sich hin murmelt:

> Diese «Vorfabrikation» nimmt meine ganze Zeit in Anspruch. Ich brauche zehn bis achtzehn Stunden täglich dafür und murmele fast ständig etwas vor mich hin. [...] Ich gehe, mit den Armen schlenkernd, und brumme – noch fast ohne Worte – vor mich hin. [...] So wird der Rhythmus gefeilt und gebildet[207].

Die Metaphorik des Schmiedens fokussiert die Aufmerksamkeit auf die Form und so ist es nicht erstaunlich, dass als Ziel der Arbeit am Wort und als Indiz ihrer Vollendung ein bestimmter «Klang», «cling» (v. 16), angegeben wird. Dies passt zu viel Poetik und Theorie, die von der «Musikalität» des poetischen Textes spricht, von der Autonomie (auch der Autonymie) seines Signifikanten, von der untrennbaren Verschmelzung von Laut und Sinn. Wenn die Arbeit am «cling» im Rahmen des zu Erwartenden liegt, so wird dieser von der Präzisierung des angestrebten Klangs deutlich verlassen: «il cling / dal veider rumantsch / cha nus inclegiain» (v. 16f.), «der Klang / des alten Romanisch / das wir verstehen». Das «alte Romanisch», das mit dem Archaismus «veider»[208] (für «vegl») zugleich bezeichnet und exemplifizierend vorgeführt wird, ist ein sprachlich-stilistisches Ideal, das im Werk von Andri Peer facettenreich umgesetzt und vielfach diskutiert wird. Im Kampf gegen die Italianisierung des Ladin hat Chasper Pult die Rückkehr zu den «Klassikern» und die Orientierung an der gesprochenen Umgangssprache propagiert und die beiden Rezepte mit dem Hinweis auf die Nähe zwischen der Schriftsprache der

Alten und der Umgangssprache als vereinbar dargestellt. Die beiden prominentesten literarischen Vollstrecker von Pults sprachkämpferischem Vermächtnis sind Cla Biert und Andri Peer. Die schon in ihrer frühen Korrespondenz belegte Vorstellung, bei den Alten lernen zu müssen, wird offensichtlich durch den Einfluss der Lehren von Giuseppe Gangale bestätigt und verstärkt. Im Jahr 1948 schreibt Andri Peer an Cla Biert:

> Pro'l rumantsch vegn pro sco cha Tü manzunast la necessità da's nudrir pro funtanas veglias, in part zoppadas [...] Bifrun e Chiampell, che s-chazis amo inexplorats che vigur in tscherts psalms [...] e che verva da la prosa evangelica pro'l notar da Samedan. Mo eir pro Jon Martinus e pro Gion Pitschen Saluz as stoj'ir a scoula. Eu per ma part n'ha cumanzà a suottastrichar e notar fingià avant ils cussagls da Gangale[209].

Im Frühwerk von Andri Peer verbindet sich die Tendenz zum Archaismus mit manchmal manieristisch exklusiver Rhetorik zu einem «scrivere oscuro», das ihm den Ruf eines unverständlichen Hermetikers eingebracht hat. Seine Reaktionen darauf schwanken zwischen aggressiver Publikumsschelte und melancholischer Resignation. In einem Interview mit Hendri Spescha aus dem Jahre 1973 besteht Andri Peer darauf, dass es in der Poesie keineswegs darum gehe, möglichst unverständlich zu schreiben:

> Eu craj in mincha cas chi'd es fos scha la glioud craja cha no scrivan s-chür per nüglia gnir inclets, o per ans far da gronds, per ans muossar pü superiurs da la glieud chi ha forsa fini l'instrucziun rumantscha cun l'8avla classa in scoula populara[210].

Vier Jahre vor dieser im Fernseh-Interview von 1973 gemachten Aussage veröffentlicht Peer ein Gedicht mit dem Titel *Quai chi'ns mangla* (1969), das ein Plädoyer für Zivilcourage ist, aber auch für transparenten, verständlichen Sprachgebrauch und für poetischen Klartext:

Quai chi'ns mangla (1969)

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

Ün di gnarà la naiv gronda,
e lura, aint il sbischöz
10 saraja greiv
da's dar d'incleger.[211]

Was uns fehlt

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

Eines Tages wird der grosse Schnee fallen
und dann, im Gestöber,
10 wird es schwer sein,
sich zu verständigen.

Die Forderung, das Wort zu ergreifen, «intant ch'el es bugliaint» (v. 4), «solange es glüht», bringt auch hier die Metapher des Schmiedens ins Spiel, obwohl es, um die Dinge bei ihrem Namen zu nennen, keiner besonderen, vor allem keiner künstlerischen Arbeit am Wort bedarf. Die für dringend notwendig gehaltene Verständlichkeit ist

aber nicht nur ein Anliegen zeitgenössischen Engagements, sie war auch den oben erwähnten romanischen «Klassikern» wichtig, die ihre Schriften zur Propagierung reformatorischen Gedankenguts im konfessionellen Streit brauchten und damit möglichst leicht und breit verstanden werden wollten. Dies alles reicht aber nicht zur Klärung der poetologischen Forderung von *Intschertezza*, in der die heimatliche Natur vom Dichter verlangt, solange an seinem Wort zu schmieden, «fin ch'el ha il cling / dal veider rumantsch / cha nus inclegiain» (v. 16ff.), «bis es den Klang / des alten Romanisch hat, / das wir verstehen». Diese Forderung wird erst verständlich, wenn wir sie in Analogie zu der im Zusammenhang von *Larschs vidvart l'En* (1955) diskutierten Präfiguration der Dichtung in den Stimmen der Natur begreifen. Den «vuschs dal vent / e vuschs da l'aua» (v. 12), den «Stimmen des Windes / und Stimmen des Wassers», soll der Dichter seinen als Verschriftlichung einer natürlichen Rede präsentierten Text ablauschen. Die Stimmen der Natur haben ihre Entsprechung im Rauschen des Bluts im inneren Ohr des Dichters[212]; die Sprache der Natur vereint sich so mit derjenigen der Ahnen. Die Forderung am Schluss von *Intschertezza* wird damit zur Gegenprobe: wo das Wort des Dichters seinen genuinen Ursprüngen treu bleibt, wird es von deren Statthaltern auch verstanden. Wer diese auch sind, sie sind Garanten der Kontinuität; in ihrem Namen befragen sie den «verlorenen Sohn», in ihrem Namen fordern sie vom Wort des Dichters «den Klang des alten Romanisch».

Merkwürdig bleibt allerdings die Verbindung zweier poetischer Topoi, desjenigen des Dichters als «Aufschreiber» und desjenigen des Schmieds, des *poeta faber*. Im Bereich der mythischen Schuld von Auswanderung und Abwesenheit, die der Dichter mit seiner Arbeit zu sühnen hat, ist die Forderung dagegen absolut stimmig und einleuchtend. Im Leben hat der Treulose die Rückkehr an den alten Ort verpasst, in der Dichtung muss er dies mit der Rückkehr zur alten Sprache und zur Sprache der Alten symbolisch nachholen[213].