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

Artikel: Die Stimmen des Windes : zum Engadin-Mythos bei Andri Peer
Autor: Riatsch, Clà
Kapitel: 7: Schluss
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: 11.12.2025

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

7.

Schluss

> Pudarà eu mâ verer avuonda quista val ingiò ch'eu sun nat, ingio chi han vivü tuot meis vegls? (Peer 1961:13)
>
> Werde ich mich je sattsehen können an diesem Tal, in dem ich geboren bin, in dem meine Alten gelebt haben?

Diese rhetorische Frage aus *Daman da chatscha (Jagdmorgen,* 1961) liesse sich nach den besprochenen Gedichten auch an die Lyrik von Andri Peer richten, für die es in Sachen Engadin-Thema keine Sättigung zu geben scheint. Dies liegt allerdings nicht nur an den natürlichen Schönheiten des Bergtals, die sich, wie alle Schönheit der Natur, der Versprachlichung entziehen und damit zu immer neuen Versuchen anstacheln. Es liegt auch an der Suche nach der für das dichterische Schaffen als primär und vital stilisierten Verbindung zwischen dem eigenen Gedächtnis und den Stimmen der Natur, aus denen «die Alten» sprechen, von den unmittelbaren Vorfahren bis zu den Bewohnern prähistorischer Höhlen. Die Verbindung zwischen den Naturstimmen des Engadins und dem «tiefen» Gedächtnis im eigenen Körper ist die Analogie zwischen Wasser und Blut: das Rauschen der Wasseradern einer als Körper figurierten Landschaft entspricht dem Rauschen des Bluts im inneren Ohr des Dichters, «illa not / cotschen s-chüra da l'udida», «in der dunkelroten / Nacht des Gehörs», wie es in *Larschs vidvart l'En* (1955, v. 15f.) heisst. Diese Analogie mündet in genuin mythische Figurationen wie diejenigen der Lärchen und des Inns, die als einzige die zurückkehrenden toten Ahnen erkennen und begrüssen. Der letzte, der noch ihre Namen sagen kann, ist der Inn mit seiner Riesenstimme: «e l'En cun sa vusch da gigant / savarà amo dir vos nom» (ibid. v. 72f.). Als sein Vertreter spricht der Dichter, der die Botschaft der natürlichen Stimme für die weniger Hellhörigen zu übersetzen versucht. Zwischen dem zeitlos Mythischen der Natur, dem auch die mythisierte Prähistorie einverleibt wird, und dem aktuellen historisch-kulturellen Bezug gibt es Zwischenstufen. Ein Beispiel dafür sind die Flurnamen, von denen es in *Daman da chatscha* heisst, man brauche sie nur aneinanderzureihen, um ein Gedicht zu erhalten. Diese

Flurnamen sind zwar Zeugen eines sprachlichen Zugriffs auf die Natur und damit historisch-kultureller Art, sie sind aber nicht mehr transparent, werden zum reinen Laut des Unverständlichen und Magischen, erscheinen «sco tarablas invlüdadas», «wie vergessene Sagen» (cfr. Peer 1961:15). Ein weiteres Beispiel für eine solche Zwischenstufe ist der Topos des Dichters als Mäher, der Dichtung als Pflanze, die der Boden des Tals hervorgebracht hat. Der mit einer klingenden, glitzernden Sense im taufrischen Gras eines Sommermorgens arbeitende Mäher ist zwar eine historische Figur, was sich nicht zuletzt darin zeigt, dass er mittlerweile verschwunden ist. Der elementare Charakter seiner Arbeit und seines Werkzeugs und die jahrhundertealte Figuration des Todes als «Sensemann» verleihen diesem Mäher jedoch die Zeitlosigkeit einer mythologischen Figur. Dies zeigt sich in *Daman d'instà* (1955), dessen Referenzen sich in nichts von den prähistorischen von *Larschs vidvart l'En* (1955) unterscheiden.

Ob positiv oder negativ besetzt, es bleibt die als Dichters Schicksal angenommene Notwendigkeit, die Sprache der eigenen Poesie aus der Natursprache des Bergtals und aus der Rede seiner lebenden und vor allem seiner toten Bewohner zu entwickeln. Eine unmittelbare Auswirkung der Atmosphäre des Engadins auf die Ethik wie die Ästhetik des künstlerischen Schaffens ist für den jungen Andri Peer Gegenstand übertriebener Hoffnungen und entsprechender Ernüchterungen. Dies belegt ein Brief an Cla Biert (wahrscheinlich) aus dem Jahr 1948, in dem sich Andri Peer als «ratta citadina», als «städtische Ratte», bezeichnet, die den Engadiner Winter vermisst:

> [...] quella glüm, quellas austeras lingias e las culuors in quell'albur uschè püras. I'm para adüna cha quella cuntrada *stossa* inspirar, stopcha dar in bocca ils drets pleds, stopcha render vardaivel, simpel quel chi t'illa guarda. Eu n'ha bain stuvü verer chi nun ais uschè. Üna cuntrada nu pürifichescha tuot ils umans, ella t'ils modellescha, s-chalpna tenor sas costas e sias gondas e seis flüms e seis cresch mo nu leva l'ipocrisia e la terribla stüfchantüm dal raz uman. Dasper la maisa ingio cha Nietzsche scrivet il Zarathustra

legian ils noss «König der Bernina» e crajan ad üna Engiadina (gloriusa?) chi mâ nun ha existü[214].

[...] dieses Licht, diese strengen Linien, und die in diesem Weiss so reinen Farben. Es scheint mir immer, diese Gegend müsse inspirieren, müsse einem die richtigen Worte in den Mund legen, müsse denjenigen, der sie betrachtet, wahrhaftig und einfach werden lassen. Ich habe wohl einsehen müssen, dass dies nicht so ist. Eine Gegend läutert nicht alle Menschen, sie modelliert und schnitzt sie zwar nach ihren Abhängen, Geröllhalden, ihren Flüssen und ihrer Gestalt, aber die Heuchelei und den schrecklichen Überdruss der menschlichen Rasse hebt sie nicht auf. Neben dem Tisch, an dem Nietzsche den Zarathustra schrieb, lesen die Unsrigen den «König der Bernina» und glauben an ein (glorioses?) Engadin, das es nie gegeben hat.]

Die Einsicht, dass die ethisch und ästhetisch läuternde Wirkung des Engadins ihre Grenzen hat, ist nicht nur ernüchternd, denn sie macht die bedeutsame Einschränkung, dass eine Gegend «nicht *alle* Menschen» läutern kann. Für wenige Auserwählte scheinen entsprechende Hoffnungen also weiterhin berechtigt. Ob diese Wenigen von allgemeinen, die ganze «menschliche Rasse» betreffenden Dekadenzsymptomen wie «Heuchelei» und «Überdruss» verschont bleiben, ist nicht zu entscheiden, klar ist nur, dass sie sich ihr Engadin-Bild nicht von Christoph Heers entsprechender Verklärung im *König der Bernina* bestimmen lassen. Diese Verklärung ist so umrissen, dass sie sich zugleich als elementare Definition von Kitsch und literarischer Trivialität lesen lässt: es ist die historisierende Verfälschung, die dem Leser «ein (glorioses?) Engadin, das es nie gegeben hat», vorgaukelt. Ob der als Gegenpart von Heer genannte Nietzsche ein gutes Beispiel für eine nicht verklärende Sicht aufs Engadin ist, bleibt allerdings fraglich. Andri Peers eigene Sicht ist zwar, im Gegensatz zu derjenigen Nietzsches, auch historisch und volkskundlich interessiert und damit realistischer und nüchterner; frei von Verklärung ist aber auch sie nicht, am wenigsten in den poetischen

Texten. So könnte man sich beispielsweise fragen, ob der epische Teil von *Larschs vidvart l'En* nicht ebenfalls ein Engadin entwirft, «das es nie gegeben hat»; ob das geheimnisumwitterte Raunen der «rätischen Sybille» aus *Furnatsch* nicht ein prähistorisches Engadin verklärt, das es ebensowenig gegeben hat. Die Suggestivfragen sollen die Unterschiede nicht verwischen. Gegenüber Heer will sich Andri Peer, wie fast alle seine Zeitgenossen, zunächst als Einheimischer abgrenzen, der das Engadin nicht nur durch die grossen Fenster der Hotelhallen von St. Moritz und von der Seepromenade her gesehen hat. Dem deutschschweizer Schriftsteller gegenüber wird ein historisches und ethnologisches Deutungsmonopol beansprucht. Nietzsches Blick ist ebenfalls äusserst selektiv, der grosse Seher hat aber eher den griechischen (und den eigenen) Mythos vor Augen als die Realität oder die Geschichte des Tals, sein sprachlich-ästhetischer Duktus ist derjenige einer Hochkultur, die nichts so heftig stilisiert, wie ihre Distanz zum Populären und allgemein Verständlichen. In den immer wieder dokumentierten Augenblicken von Verbitterung gegen die «Unsrigen», die in ihrer Biederkeit den Sohn ihres Tals verkennen und geringschätzen, greift Andri Peer gerne auf die Figur des Nietzscheschen Propheten zurück, den man erst lange nach seinem Tod allmählich verstehen wird. Über Zurückweisung oder Aneignung einer Aussensicht aufs Engadin entscheidet die Ästhetik ihrer sprachlichen Ausformung: Wer von aussen kommt, soll das Engadin nicht trivialisierend verklären; hat er allerdings grosse Mythen in grossen Texten zu bieten, werden ihm auch evidente Verklärungen gerne abgekauft.

Auf der Fähigkeit, die sinnträchtigen Stimmen der Natur zu hören, gründet ein selektiver Gestus, der die Unempfindlichen ausschliesst. Seine einfachste und radikalste Form sind die Anfangsverse von *Furnatsch:* «Amo scha tü sast tadlar / Resuna la bocca dal grip», «Noch tönt wenn du zu hören weisst / Der Felsenmund» (1960, v. 1f.). Diese Ausgrenzung der Unempfindlichen stiftet die Gemeinschaft der wenigen Hellhörigen, ihre Sensibilität wird bestätigt und gefeiert. Was die Initiierten seitens der Natur hören, der erlauschte und erahnte Inhalt der Stimmen von Wind und Wasser, ist nicht wiederzugeben,

und so bleibt die geschärfte Aufmerksamkeit für das, was seitens der Kunst zu hören ist. Die Hellhörigen sollen die Leser sein, die eigentliche Initiationsprobe ist die Lektüre des poetischen Textes. Seine ästhetische Motivation, seine Art, die Naturstimmen zu evozieren und zu imitieren, sein Sinn für das Unsagbare ist, vom ideologischen Ideendiskurs abgesehen, der eigentliche Inhalt des in die Welt gesetzten Geheimnisses.

In der Literaturkritik wird die Unvereinbarkeit von ästhetischer Qualität und Stereotypie häufig einfach vorausgesetzt. Ästhetisch wertvolle Texte würden Stereotypien reflektieren, aufbrechen, unterlaufen, ihre falsche Affirmation und ihr verdächtiges Ressentiment kritisch befragen. Die Folge dieses kritischen Stereotyps ist die Tabuisierung der poetischen Landschaftsidylle, die schnell der Ausblendung und Verlogenheit als Indizien des Kitschs bezichtigt wird. Im Corpus der Engadin-Gedichte Andri Peers finden sich auch Idyllen, welche die wilde Schönheit eines zeitlosen, solaren Hochtals feiern. In diesen Idyllen, wie *Daman d'instà* (1955) oder *Stad engiadinaisa* (1960), sind auch Postkarten-Motive zu finden, die sich aber durch die Kühnheit ihrer sprachlichen Figuren, in erster Linie Metaphern und Synästhesien, dem Automatismus der Reproduktion entziehen. Die ästhetische Qualität dieser Gedichte hängt nicht an der Subversion affirmativer Inhalte, sondern an der Erneuerung ihrer formalen Artikulation. Diese Erneuerung ergibt sich häufig aus der Kombination und Transformation von Elementen aus verschiedenen literarischen Referenztexten und kulturellen Traditionen, populären einheimischen, wie prominenten fremden. Die Kühnheit der Verbindungen einer nicht-parodistischen «transformation sérieuse» (Genette) der Inventare zeigt sich an der sprachlich-stilistischen Oberfläche auch im Bereich der Register, wo etwa Archaismus und Neologismus, gebildetes Lehnwort und populär-expressiver Ausdruck wirkungsvoll aufeinanderprallen.

Der wirksamste Schutz vor Verklärung ist die Ersetzung natürlicher und archaischer Referenzen durch zivilisatorische zeitgenössischer oder wenigstens neuzeitlicher Provenienz. Das St. Moritz der Zwischensaison mit seinen gespenstischen Gassen und Hotelhallen

ist ein gutes Beispiel für dieses typisch moderne Anti-Idyll, dessen herabsetzende Tendenz in den «marenghins in salv» (v. 17), den «Goldtalern im Schrank», gipfelt. Die realistische Gegenrede ist aber auch hier nicht durchgehend, die historische «stagiun morta» wird zur allegorischen Todes-Szenerie, die Bedrohung geht von einer titanischen oder zoomorphen Landschaft aus, vom See als «lama da marmel» (v. 2), als «Marmorklinge am Berg», vom lauernden Wald des Schlusses mit seinen «lenguas blauas» (v. 31), seinen «blauen Zungen» (v. 30). Dass die Licht-Allegorie von *Stagiun morta*, die Sonne, die ihr Weiss aus Krügen über die Schultern des April schüttet (cfr. v. 3ff.), in einen hymnischen Essay wie *Denke ich ans Engadin ...* (1968) übernommen wird, zeigt, dass auch die deutlichste Anti-Idylle noch Elemente enthält, die zur poetischen Feier des Hochtals taugen.

Die zeitlos-mythische Figuration der Natur und ihrer lyrischen Ur-Sprache ist zwar für sich grundsätzlich idyllisch, sie kennt aber visionäre Verbindungen zur näheren Vergangenheit, zur Gegenwart und Zukunft, die im Zeichen von Schuld und tragischem Missverständnis stehen. So erkennt das ausverkaufte Engadin der Zukunft die als Geister zurückkehrenden toten Ahnen nicht mehr. Ihre Rückkehr ist eine Heimsuchung der Nachkommen, die mit der peinlichen Frage nach dem Umgang mit ihrem Erbe konfrontiert werden. Der einzige, der die Ahnen erkennt und ihre Namen noch sagen kann, ist der Inn, der letzte treue Garant von Kontinuität. Als solcher ist er auch befugt, die unausgesprochene Frage zu stellen, die am Schluss von *Retuorn* (1975) unbeantwortet bleibt: «E tü / che respuondast / a l'En?», «Und du / was antwortest du / dem Inn?» (1975, v. 10ff.). Diese peinliche Frage bedrängt den Emigranten der Nachkriegszeit, der nicht selten zum Luxus-Emigranten oder gar zum Verräter gestempelt wird, der aber auch an Schuldgefühlen leidet, die mit seinen eigenen Vorstellungen seiner kulturellen Mission zusammenhängen. Unter diesen Vorzeichen steht eine lyrische Rede, die deshalb von diesem Tal «nicht genug bekommen kann», weil sie unfähig ist, die immer neu sich aufladenden Schuldgefühle zu bannen. Damit stehen die Engadin-Gedichte Andri Peers grundsätzlich im Spannungsfeld zwischen Idyll und Anti-Idyll, zwischen Sehnsucht und Schuld, Heimweh und

Leiden an einer Heimat, die den «verlorenen Sohn» missversteht, ablehnt und mit Vorwürfen eindeckt. Aus dieser Spannung erklärt sich auch die von den anklagenden Stimmen von *Intschertezza* (1985) erhobene Forderung nach einer poetischen Arbeit am Wort, «bis es den Klang / des alten Romanisch hat / das wir verstehen», «fin ch'el ha il cling / dal veider rumantsch / nus inclegiain» (v. 16ff.). Die «Rückkehr» zu den Ursprüngen im Sprachlich-Ästhetischen wird hier zur symbolischen Wiedergutmachung der versäumten Rückkehr des Ausgewanderten. Die «intschertezza», die Ungewissheit, mag quälend sein, im Poetischen bewahrt sie die Engadin-Gedichte vor oberflächlicher Idyllisierung und epigonaler Verklärung.