Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 51 (2006)

Artikel: Zu Andri Peers "Ars Poetica"

Autor: Riatsch, Clà

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-269893

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: 23.11.2025

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

ZU ANDRI PEERS «ARS POETICA»

Ars poetica

I va greiv da cleger ils pleds
per tia poesia
Forsa tils chattast
aint il üert dasper chasa,
o aint il zardin signuril
cun plantas in coreografia.
Forsa sün sendas giò d'via,
sco ün chi va in tschercha
da sai svess, o ün disperà
cha l'amur chastia.

Lascha chi tschernan sulets
ün dasper tschel lur lö,
ad els destinà ünsacura,
cur cha be la memoria
e'l rebomb aint il cuvel
salvaivan il clom da l'utschè
suldan chi savaiva l'ura.

Lascha cha'ls pleds as radunan,
lingia per lingia
e fetschan chamüngia.
Mo tü, sta sül glim
e sbandischa l'intrus
chi's chatscha nanpro servil,
e vanitus
e corrumpa il tröp.
Artschaiva la rima,
sch'ella vain leiva e bella
sco ballarina;
cha las bleras sun vans custabs,

rima – clinöz da vainch raps.

E uossa.
ils vers van our'ün ad ün,
tschiorbantats ed intscherts illa glüm
e tscherchan il pass vers il taimpel
chi solva in chant lur s-chürdüm.

Ars poetica

Schwer fällt's, die Worte zu wählen
für dein Gedicht.
Vielleicht findest du sie
im Garten neben dem Haus,
oder im herrschaftlichen Park
mit Bäumen, aufgereiht wie zum Tanz.
Vielleicht auf Pfaden ins Abseits,
wie einer, der nichts als sich selbst sucht,
oder wie ein Verzweifelter,
den die Liebe bestraft.

Lass allein sie wählen
den Ort, der ihnen bestimmt ist,
seit Erinnerung in der Höhle
den Angstruf des Vogels verwahrt,
dem die Stunde bekannt war.

Lass die Worte sich sammeln
Zeile um Zeile, damit sie
gemeinsam Abendmahl halten.
Du aber, steh an der Schwelle
und weise den Eindringling ab,
der unterwürfig sich nähert,
mit Hochmut jedoch
die Versammelten sprengt.

Nimm den Reim in Empfang,
kommt er wie eine Tänzerin

leicht und gefällig daher.
Doch meistens sind Reime leer,
Wortgeplänkel, nicht mehr.

Nun aber:
Hinaus geht Vers um Vers,
geblendet und schwankend im Licht,
und sucht zum Tempel den Gang,
wo sein Dunkles erblüht zum Gesang.

1. Struktur

Als Einzeltext erscheint *Ars poetica* erstmals in der Zeitschrift *Litteratura*[1], ein Jahr später figuriert es als Anfangsgedicht von *Ils ons vantüraivels*, der letzten, in den *Annalas* veröffentlichten Gedichtsammlung Andri Peers[2]. Die beiden Fassungen variieren nur sehr geringfügig[3]; im Peer-Nachlass des Schweizerischen Literaturarchivs (SLA) in Bern finden sich weder Varianten noch andere Hinweise auf die Genese dieses Textes.

Die thematische Gliederung von *Ars poetica* ist eng mit der strophischen Gliederung verbunden und sehr transparent. Die erste Strophe beschäftigt sich mit Paradigmatik und Selektion, mit der Auffindung und der Auswahl einzelner Wörter aus lexikalischen Beständen verschiedener Register. Die zweite (v. 11-17), dritte (v. 18-25) und vierte (v. 26-30) Strophe beschäftigen sich auch mit Syntagmatik und Kombination, mit dem Sich-Zusammenfinden der Wörter im Text. Bei der Selektion ist der als lyrisches Du angespro-

---

1 «Ars poetica», *Litteratura*, 7/1, 1984, p. 38s.

2 Andri Peer, *Ils ons vantüraivels, Annalas da la Societad Retorumantscha*, 98, 1985, pp. 269-318, p. 269. Deutsche Übersetzung von Iso Camartin, in Andri Peer, *Poesias – Gedichte*, Iso Camartin (ed.), Disentis/Mustér, Desertina, 1988, p. 143ss.

3 «[...]disparà» (v. 9, 1984), «[...]disperà» (v. 9, 1985); «insus, vanitus» (v. 24, 1984), «e vanitus» (v. 24, 1985). Als Entstehungsdatum ist einmal «favrer e marz 1984» (1984), einmal «favrer 1984» (1985) angegeben.

chene Dichter aktiver, hier geht es ums schwierige «Pflücken der Wörter» (cfr. v. 1), bei der Kombination fällt ihm dagegen nur eine Kontrollaufgabe zu, hier gilt es, das falsche Wort, den «eitlen Eindringling» (Strophe 3), und den banalen Reim (Strophe 4) als solche zu erkennen und auszusondern. So verbinden sich hier Kombination und negative Selektion. Die fünfte und letzte Strophe (v. 31-35), erinnert zunächst an ein «Commiato», das die «hinausgehenden» Verse begleitet und sie auf ihrem Gang zum «Tempel» (v. 34) beobachtet, wo ihr «Dunkles erblüht zum Gesang».

1. Metaphorik, Intra- und Intertextualität

Nach den knappen Angaben zum strukturellen Gerüst von *Ars poetica* wird im Folgenden etwas eingehender auf die einzelnen Segmente eingegangen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht die poetologische Metaphorik in ihrer offensichtlich starken intra- und intertextuellen Abstützung.

1.1. «Worte pflücken» (v. 1-10)

Die Metapher des «Pflückens der Worte», «cleger ils pleds» (v. 1), steht, wie schon der Begriff der «Anthologie» zeigt, in einer langen Tradition der Metaphorisierung von Poesie als Blume oder Frucht, von dichterischer Arbeit als Pflücken und Ernten. Der bäuerliche Hintergrund romanischer Poesie wird hier zur Kontinuität beigetragen haben: Heu, Korn und Blumen finden sich bis heute als Elemente rhematisch auf die Texte verweisender Buchtitel[4]. Unterstützt wird diese Tradition durch eine sprachkämpferische Mythenbildung, die die romanische Sprache an die «romanische Erde» bindet und sie als

[4] Cfr. etwa die von G. Bundi edierte Lyrik-Anthologie *Engadiner Nelken* (1920), das von G. Deplazes edierte Kompendium *Spigias da nies èr* (1959), aber auch neuere Sammlungen von Prosatexten wie Cla Biert, *Fain manü* (1969) oder Göri Klainguti, *Raschladüras* (2004).

Arve oder Bergblume anspricht[5]. Eine Gedichtsammlung Andri Peers trägt den Titel *Il chomp sulvadi* (Der wilde Acker). Im entsprechenden Titelgedicht wird der wilde Acker als «verkannter Bruder» angesprochen:

> [...]
> Chomp sulvadi,
> meis frar scugnuschü.
> Eir tü
> madür cun tias
> spias invanas[6].
> [...]

Da diese «unnützen Ähren» den Konvergenzpunkt der Analogie bilden, liegt es nahe, sie als Metapher für die sich selbst gerne als «unnütz» stilisierende Lyrik zu lesen[7].

Die naturalisierende Metaphorik des «Pflückens von Worten» erhält eine im etymologisierenden Sinn «kulturelle» Komponente durch die beiden angegebenen Orte, dem «üert dasper chasa», dem «Gemüsegarten neben dem Haus» (v. 4), als Ort des Alltäglichen und dem «zardin signuril», dem «herrschaftlichen Park» (v. 5). Niedere und hohe sprachliche Register und entsprechende Dichtungstraditionen sind hier metaphorisch und mimetisch kontrastiert: «üert» (HORTUS) ist ein Alltagswort, «zardin» ein Lehnwort, das die religiöse Tradition auch im metaphorischen Sinne des «Ziergartens der Seele» verwendet hat, wie etwa Ulric de Salutz in seinem *Zardin*

---

[5] Umfassende Dokumentation und Analyse dieser Metaphorik in R. Coray, *Von der «mumma romontscha» zum «Retortenbaby» Rumantsch Grischun* (in Bearbeitung).

[6] A. Peer, *Il chomp sulvadi. Poesias,* Winterthur, Ediziun da l'autur, 1975, p. 7, v. 4ss. («Wilder Acker, mein verkannter Bruder. / Auch du / reif mit deinen / unnützen Ähren.»).

[7] «Ähren» als Gedichte, «Garben» als Gedichtsammlungen finden sich auch in L. Famos, *Eu nu sa,* in *Poesias/Gedichte*, Zürich, Arche, 1995, p. 84 [1974[1]].

da l'orma fidela von 1711[8]. Mit dem dritten angesprochenen Ort, den «Sendas giò d'via», den «Pfaden ins Abseits» (v. 7), scheinen Montales *I limoni* evoziert, obwohl bei Montale nur der abgelegene Ort wichtig ist, die «abgelegene» Sprache dagegen explizit abgelehnt wird. Der Anfang von *I limoni* distanziert sich ja von den «poeti laureati» und ihren speziellen Pflanzen[9], während Andri Peer den Park als Ort der «plantas in coreografia» (v. 6) als sprachliche und poetische Domäne gelten lässt. Die Auflistung lässt sich als Klimax einer zunehmenden Entfernung lesen, von der Alltagssprache des Gemüsegartens, zur künstlichen Sprache des Parks, zur «abgelegenen» Sprache der versteckten Pfade. Für sich genommen, könnte man diese als historisch abgelegte, nur noch dem Philologen zugängliche Sprache interpretieren. Wir hätten damit einen weiteren Hinweis auf Peer als *poeta philologus*, der sich unter anderem intensiv mit der Sprache der Pioniere des bündnerromanischen Schrifttums auseinandersetzt. Im vorliegenden Kontext wird diese Art Sprache allerdings zu zwei topischen lyrischen Figuren in Beziehung gesetzt, zum Menschen «chi va in tschercha / da sai svess», «der sich selber sucht» (v. 8s.) und zum «disperà / cha l'amur chastia», zum «Verzweifelten / den die Liebe bestraft» (v. 9s.). Damit könnte diese auf den «Pfaden ins Abseits» zu findende Sprache auch diejenige einer subjektiven Innerlichkeit sein, mit der die Lyrik so häufig in Verbindung gebracht wird.

---

[8] Cfr. Decurtins, C. (ed.), *Rätoromanische Chrestomathie*, VII, Chur, Octopus, 1984, p. 215ss. [1904/05[1]].

[9] E. Montale, *I limoni*, in *Ossi di seppia*, Milano, Arnaldo Mondadori, 1983, p. 17s. [1920-27[1]]: «Ascoltami, i poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti. / Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi dove in pozzanghere / mezzo seccate agguantano i ragazzi / qualche sparuta anguilla: / le viuzze che seguono i ciglioni, / discendono tra i ciuffi delle canne / e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni» (v. 1-10).

1.2. Zulassen und Aussondern (v. 11-30)

Mit der zweite Strophe kommt die Kombination ins Spiel und damit eine neue Rolle des «lyrischen Du», die kritische Überwachung eines syntagmatischen Prozesses, der nach einer eigenen Dynamik und nach eigenen Gesetzen abzulaufen scheint. Die drei Imperative am Strophenanfang, das auf die Wörter bezogene, anaphorische «Lascha» (v. 11, 18) und das auf den Reim bezogene «Artschaiva» (v. 26), unterstreichen die von so vielen Anrufungs-Topoi als passiv bestimmte Rolle des Dichters als Empfänger und Vermittler einer «andern» Rede. Die Angaben zu ihrem Ursprung variieren von der klassischen Muse, zum stilnovistischen Amor, zur kollektiven oder individuellen poetischen Seele (romantische Volksseele oder Pascolis «Fanciullino»), zu nur scheinbar präziseren Begriffen wie dem individuellen oder kollektiven Unbewussten. Der komplementäre aktive Teil dieser Rolle besteht wiederum in einer Selektion, diesmal in einer negativen, der Aussonderung. Die Aufforderung dazu gibt «sbandischa», «weise zurück, vertreibe» (v. 22), das Antonym zu «lascha» und «artschaiva». Zurückgewiesen werden sollen das falsche Wort (v. 22ss.) und der banale Reim (v. 29s.), wobei die letzte Aufforderung nur indirekt, durch die syntaktisch-logische Implikation, vermittelt ist.

Die zweite Strophe thematisiert die Eigendynamik der poetischen Syntax, die Fähigkeit der Wörter, sich ihren Platz selber auszuwählen. Diese Fähigkeit gründet in einer schicksalhaften Bestimmung, die nur zeitlich determiniert wird, der Platz wurde den Wörtern «destinà ünsacura», «irgendwann (vom Schicksal) zugewiesen». Die Präzisierung dieses «irgendwann» in einem vier Verse (v. 14-17) umfassenden temporalen Nebensatz ist trotz der scheinbar dunklen Periphrase im wesentlichen eindeutig: «Irgendwann» heisst in einer durch den «cuvel», die «Höhle» (v. 15), angedeuteten, prähistorischen Zeit, die keine Schrift kannte. In dieser Zeit gab es nur zwei Arten des Nachhalls des fatalen Zeichens, «la memoria» (v. 14), das Gedächtnis, und das Echo in der Höhle, «(i)l rebomb aint il cuvel» (v. 15). Als Ruf des «utschè / suldan chi savaiva l'ura» (v. 16s.), des einsamen

Vogels, der die Stunde wusste, ist dieses Zeichen wohl als augurale Prophetie einer schicksalhaften Stunde von Unglück und Tod zu lesen. Die genaue Ausdeutung ist weniger wichtig als die Verbindung zwischen poetischer Syntax und ihrer Bestimmung in prähistorischer Höhlenzeit. Diese ist ein poetisches Thema Andri Peers, gerade in dieser letzten Gedichtsammlung, die mit *Ars poetica* beginnt und eine Sektion mit dem Titel *Val Camonica* enthält. Im Zeichen dieser wichtigen prähistorischen Ausgrabungsstätte sind hier fünf Gedichte versammelt, die sich mit Höhlenmalerei, Jagd und Leben neolithischer Jäger befassen[10]. Die Höhlen «rätischer» (ligurischer, lepontischer) Urahnen sind aber nicht erst in dieser späten Sammlung wichtig, die Urzeit und ihre totemischen Zeichen werden in Peers Lyrik zum eigentlichen Ursprungsmythos des poetischen Textes stilisiert. Im Gedicht *Furnatsch* ist, für jene, die sie zu hören wissen, in der Innschlucht eine Stimme zu vernehmen, die aus einer Höhle dringt:

> Ella crescha aint il cuvel
> Cull'odur da föglia d'serp
> E d'erba schmaladida
> Serpagiond in stiglia spirala
> Ün füm d'insainas –[11]

Nach dieser Einbettung der Stimme in eine ganze Reihe mit ritualistischer Mantik verbundener Elemente («Farn», wörtlich «Schlangenblatt», «Isländisch Moos», wörtlich «verfluchtes Gras», «Spirale», «Rauch voller Zeichen») erstaunt es nicht, dass sich diese Stimme nach Auflösung der *retardatio nominis* als diejenige einer

---

[10] A. Peer, *Sculptur, Naquane, Uors da cuvel, La giuvna, Val Camonica,* in *Ils ons vantüraivels, op. cit.*, pp. 313-318. Die fünf Texte tragen alle das Datum 2-10-84.

[11] A. Peer, *Furnatsch,* in *Suot l'insaina da l'archèr*, Samedan, Ediziun da l'autur, 1960, pp. 18-20. Vers 7ss. In der von Andri Peer und Guido Schmidlin besorgten Übersetzung lauten diese Verse: «Sie steigt auf in der Höhle / mit dem Geruch von Farn / und isländisch Moos, / drehend in dünner Spirale / einen Rauch voller Zeichen» (A. Peer, *Refügi,* Zürich, Wado, 1980, p. 31, v. 7ss.).

«Sibilla retica Silvana» (v. 17) herausstellt. In der Innschlucht Furnatsch verbindet sich diese Stimme mit derjenigen des Inns zu jenem magischen Medium, das das lyrische Ich besetzt und mit dem Schauder einer poetischen Trance erfüllt. In Analogie zu *Ars poetica* taucht auch in *Furnatsch* neben der Höhle der «Tempel» auf, die zerklüftete Innschlucht wird mit der Metapher der «zerstückelten Glieder eines geschändeten Tempels» angesprochen:

> O Furnatsch saduol d'offertas
> Da che taimpel offais
> Membra schlisürada? (v. 21ss.)[12]

In *Furnatsch* ist das Wasser des Inns das Medium, das die Stimme der rätischen Urzeit mit dem Ohr des Dichters verbindet, im andern grossen Inn-Gedicht, in *Larschs vidvart l'En* (1955), ist es die mythische Verbindung zwischen Wasser und Blut. Die Stimmen von Wind und Wasser vereinigen sich zu «Quellen der Erinnerung», ihr Rauschen ist «in der dunkelroten Nacht des Gehörs» zu vernehmen:

> [...]
> vuschs dal vent e vuschs da l'aua
> funtanas da l'algordanza
> schuschuran dascus illa not
> cotschen s-chüra da l'udida (v. 12ss.)[13].

Im Gedicht *Temp sainza temp* (1969) wendet sich ein Spätgeborenener in den Lichtern der Stadt um und blickt zurück zu seinen

---

[12] «O Furnatsch, opfergesättigt, / von welchem geschändeten Tempel / zerstückelte Glieder?» (A. Peer, *Refügi*, Zürich, Wado, 1980, p. 31, v. 21ss.).

[13] A. Peer, *Larschs vidvart l'En*, in *Battüdas d'ala*, Winterthur, Mustér, Ediziun da l'autur, 1955, pp. 46-49. In der Übersetzung von Urs Oberlin: «Stimmen des Windes Stimmen des Wassers / Brunnen des Erinnerns rauscht ihr / verborgen in dunkelroter / Nacht des Gehörs» (A. Peer, *Sgrafits*, Zürich/Stuttgart, Rascher, 1959, p. 47, v. 12ss.). Ausführlicheres dazu in C. Riatsch, *Zu Poesie und Mythos bei Andri Peer*, *Ladinia*, XXVI-XXVII, 2002-2003, pp. 367-377.

Ahnen, den Höhlenbewohnern. Dabei geschieht es, dass das Blut von den Jahrtausenden gezeichnet wird:

> Ed uossa,
> millennis inters
> fan in teis sang
> ün tuorbel disegn[14].

Aufgrund der oben belegten Verbindung zwischen den Stimmen der Natur, dem Wasser und dem Blut der Ahnen als «Quellen der Erinnerung» ist es naheliegend, diese «trübe Zeichnung im Blut» des Spätgeborenen als eine Art «Urtext» seiner Dichtung zu lesen. Die Vorstellung einer solchen in der Natur und im Blut aufgehobene Matrix liegt denn auch der Vorstellung von *Ars poetica* zugrunde, wonach die Syntax des poetischen Textes als Bereich seiner nicht konstruierbaren Tiefe, «irgendwann bestimmt» wurde, «destinà ünsacura» (v. 13).

Die dritte Strophe beginnt mit einer anaphorischen Wiederholung derselben Aufforderung zur Passivität; der Dichter soll zulassen, dass sich die Wörter zeilenweise versammeln, «e fetschan chamüngia», «und Abendmahl halten» (v. 20). Der Wechsel vom vorchristlich-rätischen Mythos zur christlichen Sakralhandlung ist doch einigermassen überraschend. Wie die Transsubstantiation hier zu verstehen ist, sei dahingestellt, sie wird auf jeden Fall zur Metapher für die Verwandlung der Semantik einzelner Lexeme durch kontextuelle Determination, eine Verwandlung, deren Paradebeispiel die Metapher ist.

Die Aufforderung zur negativen Selektion bezieht sich in der 3. Strophe auf das falsche Wort, den «Eindringling», «l'intrus» (v. 22), der sich unterwürfig hineindrängt und «eitel», «vanitus» (v. 24), die Gesellschaft verdirbt, «corrumpa il tröp» (v. 25). Als Lehnwort aus

---

[14] A. Peer, *Temp sainza temp,* in *Da cler bel di. Poesias,* Winterthur, Ediziun da l'autur, 1969, p. 7s., v. 14ss. («Und jetzt / machen ganze Jahrtausende / eine trübe Zeichnung / in dein Blut»).

dem Italienischen, das keine Aufnahme in die Gebrauchswörterbücher und schon gar nicht in die mündliche Umgangssprache gefunden hat, ist «intrus» selber ein solcher «Eindringling». Die Konvergenz von Behauptung und Vorführung von «Meta-» und «Demotextualität» würde durch den auffälligen Reim, «intrus» – «vanitus» (v. 22/24) bestätigt, noch deutlicher in der ersten Fassung, mit dem Binnenreim: «insus, vanitus»[15]. Im Falle des Reims ist diese Konvergenz eindeutig, im Falle des Lehnwortes ist die Sache ambivalent. Einerseits steht Andri Peer deutlich in der Nachfolge engadinischer Dichter und Philologen wie Peider Lansel und Chasper Pult, welche die «Italianisierung» des Ladin durch preziöse bildungssprachliche Entlehnungen heftig bekämpften. Ihrer Philologie attestiert Andri Peer, sie hätte für das Engadiner-Romanisch «die wahren Güter aus dem vielen fremden Ramsch, der sie entstellte, gerettet», «salvà ils bains vardaivels our da blera rüzcha estra chi'ls sgradaiva»[16]. Zu diesem «Ramsch» könnte «intrus» durchaus gezählt werden. Andererseits sind romanistisch gebildete Lehnwörter in Peers Lyrik, vor allem auch in feierlichen und keineswegs ironischen Kontexten, ein auffälliges Stilmerkmal.

Dass die Konvergenz von Behauptung und Vorführung beim Reim eindeutig ist, zeigt sich auch in der vierten Strophe, wo der unreine Reim «rima» – «ballarina» (v. 26/28) als Beispiel der zu akzeptierenden, weil «nicht gesuchten» Analogie dient, während der Paarreim: «custabs» – «raps» (v. 29/30) als Beispiel des «herausgeklopften» Ramsch-Reims dient. An dieser Stelle zeigt sich auch der deutlichste und interessanteste intertextuelle Bezug. Der Vers «rima – clinöz da vainch raps» ist eine Übersetzung aus Paul Verlaines *Art poétique*, wo der Reim als «bijou d'un sou» kritisiert wird:

---

[15] Cfr. *Ars poetica, Litteratura*, 7/1, 1984, p. 38s., v. 24. «Meta-» und «Demotextualtität» im Sinne von P. Stocker, *Theorie der intertextuellen Lektüre: Modelle und Fallstudien*, Paderborn, Schöningh, 1998, p. 68.

[16] A. Peer im Vorwort zu Ch. Pult, *Papparin* («Chasa Paterna», 68), 1954, p. 7.

Ô qui dira les torts de la Rime?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime?[17]

So zeigt sich hier eine grundlegende Diskrepanz in der als «negative Selektion» angesprochenen Aufgabe des Dichters, der den selbstgesteuerten Prozess der Textualisierung überwachen soll. Lexikalische «Eindringlinge» und banale Reime soll er abweisen, Hypotexte, die diese Abweisung längst verordnet haben, passieren aber offenbar die Kontrolle.

2.3. Hinaustretende Verse (v. 31-35)

Der im «commiato» zentrale Aspekt des sich selber mit besten Wünschen für seine Aufnahme hinausbegleitenden poetischen Textes ist hier allenfalls latent vorhanden. Deutlich ist hingegen der Bezug zum platonischen Höhlengleichnis; wie die losgebundenen Menschen aus der Höhle, treten hier die Verse hinaus, «tschiorbantats ed intscherts illa glüm», «geblendet und unsicher im Licht» (v. 33). Die Verse figurieren auch hier als aktive Subjekte, die hinaustreten und sich den Weg suchen: «e tscherchan il pass vers il taimpel» (v. 34). Eine sehr ähnlich formulierte Variation dieses Motivs finden wir im Anfangsvers von *Sün vias creschüdas aint* von 1979[18], wo sich ein Gedicht den Weg ans Licht sucht:

Üna poesia tschercha il pass
aint il cler, sur la tschiera.

---

[17] P. Verlaine, *Art poétique,* in *Oeuvres poétiques complètes*, Y.-G. Le Dantec (ed.), Paris, Gallimard, 1962, p. 326s., v. 25ss. [1874[1]].

[18] A. Peer, «Sün vias creschüdas aint», in *La terra impromissa. Poesias,* Turich, Adolf Hürlimann, 1979, p. 11. «Auf verwachsenen Pfaden»: «Tastet hinauf ein Gedicht / nach der Helle über dem Nebel. / Ich gehe ihm nach / auf verwachsenen Pfaden. / Und atme schwer und rufe, / feucht vor Angst / ist mein Mund» (in A. Peer, *Poesias – Gedichte,* Disentis/Mustér, Desertina, 1988, p. 93).

Eu tilla sieu
sün vias creschüdas aint.
Eu sadai e clom
culs lefs ümids
d'anguoscha

Hier versucht der Dichter, ausser Atem, dem Gedicht zu folgen, ruft ihm ängstlich nach. Aufgrund der gängigen metaphorischen Verbindung zwischen Licht und Bewusstsein, Dunkelheit und Unterbewusstem könnte hier der Moment angesprochen sein, in dem der Text «über die Schwelle drängt», nur ansatzweise, aber doch so deutlich wird, dass der Dichter befürchtet, seine Spur zu verlieren. Da das angesprochene Dichter-Du von *Ars poetica* ebenfalls aufmerksam auf der «Schwelle», «glim» (v. 21) stehen soll, ist es verlockend, die letzte Strophe unter diesem Vorzeichen zu lesen. Die «Dunkelheit» der Verse wäre ihr noch nicht versprachlichter Sinn, ihre Auflösung im Gesang, die Folge ihrer poetischen Versprachlichung. Als Subjekt und Ursache liegt, von der Syntax her, der «Tempel» am nächsten: «[...] il taimpel / chi solva[...]» (v. 34s.). Vom Sinn her drängt sich eher eine Verbindung «il pass[...] chi solva[...]» (*ibid.*) auf; der Katalysator der Auflösung in Musik wäre der Schritt in die Zone der versprachlichenden Spannung zwischen Laut und Sinn. Dass diese Zone als «Tempel» angesprochen wird, ist überraschend: im Sinne des «Tempels der Kunst» gelesen, wäre die Metapher obsolet, in Zusammenhang mit dem «Abendmahl» der Worte (v. 20) ergeben sich evidente Probleme mit der Sukzession der Phasen, denn das Abendmahl wurde ja schon bei der Entstehung der Verse (cfr. v. 20) abgehalten.

2. Schnittstellen und Ambivalenzen

Andri Peer hat sich nicht erst in *Ars poetica* mit Fragen der Poetologie befasst. In einer frühen Satire kritisiert er Automatismen und Banalitäten romanischer Dichtung in einem höhnischen «Brevier

für den jungen romanischen Dichter», *Breviari pel giuven poet rumantsch*[19]. Für ein Gedicht brauche es Wörter, Reime und Strophen, Wörter finden sich im Wörterbuch, Reime kommen zuäusserst, das Reimsieb geht von einem zum andern, so höhnt der junge Peer[20]. Die automatisierte Banalität des Reims ist also sehr früh ein Thema und auch ihre demonstrative Vorführung findet sich schon im *Breviari*, wo zur Ode bemerkt wird, sie sei nicht mehr in Mode: «L'oda ais our d'moda per exaimpel»[21]. In einem Aufsatz zur neuen friaulischen Dichtung aus dem Jahre 1957 wird dieser attestiert, sie verachte den «faciloneria»-Reim und werde eben dadurch zum «dunklen Schreiben», zum «trobar clus» der mittelalterlichen Troubadours angestachelt[22]. Das zeigt, dass Andri Peer seine Vorstellungen von poetischer «Dunkelheit» nicht nur aus neuzeitlicher Hermetik bezieht. Auch das in *Ars poetica* herausgearbeitete Zusammenspiel von Zulassung und Kontrolle ist in der Bemerkung des *Breviari* zu den Strophen vorweggenommen. Die Strophen ergeben sich von selbst, man muss sie nur an der richtigen Stelle beendigen können, «Las strofas as dan da sai. I's sto be savair t'illas padimar al dret lö»[23]. In den drei Jahrzehnten zwischen dem *Breviari* und *Ars poetica* hat Andri Peer nicht nur reimlose freie Verse und strophisch unbestimmte Gedichte veröffentlicht, im Gegenteil: Der Reim bleibt wichtig, metrisch und strophisch reguläre Formen bleiben wichtig, auch diejenigen des traditionellen Volkslieds, auch die klassischste, das Sonett, für das es im veröffentlichten Werk Andri

---

[19] A. Peer, *Breviari pel giuven poet rumantsch,* in *Tizzuns e sbrinzlas,* Winterthur, Selbstverlag, 1951.

[20] «Tü hast dabsögn da pleds, rimas e strofas. a) Pleds chattast aint il dicziunari. b) Rimas sun las cranzlas dals pleds; i vegnan il prüm a cumanzar viasom. Il cribel da rimas ais per intant pro'l suottascrit. El va in rouda» (*ibid.*, p. 33).

[21] *Ibid.*, p. 34.

[22] A. Peer, *«Risultive». Baderlada da la giuvna poesia furlana*, Zavrà our dal *Fögl Ladin*, 1957, p. 4: «Quai voul dir spredsch dal rimöz muglin muglinè, da "faciloneria"; quai'ls incitescha ad ün "*trovar clus*", ad ün scriver s-chür sco quel dals trubadurs medievals».

[23] A. Peer, *Breviari, op. cit.*, p. 34.

Peers zwischen 1946 und 1985 immerhin sieben Beispiele gibt. Dass dieselbe traditionelle Vorstellung, die syntagmatisch-textuelle Eigendynamik des poetischen Textes, im *Breviari* satirisch gegeisselt, in *Ars poetica* emphatisch zelebriert wird, dass traditionelle Formen nicht abgelehnt, sondern, mit strengen Qualitätsrestriktionen belegt, akzeptiert bleiben, passt genau zu einer Stellungnahme Andri Peers aus dem Jahre 1968, in der das ideale Verhältnis von Tradition und Innovation in der romanischen Lyrik bestimmt wird:

> Die neue Generation hat, wie es scheint, Freude an der Befreiung des Verses aus den Fesseln der schematischen Metrik und des Reims. Dabei kann ich mir sehr wohl gute moderne Gedichte vorstellen, die gereimt sind oder sich einem strengen Versmass unterordnen. [...]Auch sollten wir unsere eigenen Texte immer wieder einer strengen Prüfung unterziehen, um vielleicht zu erfahren, dass nichts strenger zu nehmen ist als der freie Vers, dass es nichts Schwierigeres gibt als diese geheimnisvolle geballte Zusammenwirkung von Laut, Rhythmus und Sinn, in der Uraltes einfällt und wo die Ahnung des Zukünftigen schaudernd aufgeht. Aber auch im Gedicht schiene es mir falsch, kategorisch nur Neues zu fordern. Das traditionelle Gedicht, ja sogar das treuherzige Gelegenheitsgedicht sollen neben der Suche nach neueren Strukturen in unserer Literatur Hausrecht behalten[24].

Die Ambivalenz der «konservativen Erneuerer» hat ihrerseits eine grosse Tradition und hat sich zum literarhistorischen Topos der grossen Innovatoren (Dante, Leopardi) verdichtet, die die Tradition gerade deshalb so nachhaltig verwandeln, weil sie es von «innen her» tun. Diese Ambivalenz passt aber noch genauer zum wichtigsten Hypotext von *Ars poetica*, zu Verlaines *Art poétique*. Was hier zum Reim als «bijou d'un sou» (cfr. oben) gesagt wird, ist von einer ironisch gebrochenen Radikalität, die weder zum Werk Verlaines noch zu seiner Poetologie passt. Auf die Kritik von Charles Morice,

---

[24] A. Peer, «Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur», *Terra Grischuna. Zeitschrift für Bündnerische Kultur, Wirtschaft und Verkehr*, 27/6, 1968, pp. 317-322, p. 320s.

der findet, *Art poétique* sei hermetisch und voller Verachtung für den Vers, antwortet Verlaine: «Nous sommes d'accord au fond, car je résume ainsi le débat: rimes irréprochables, français correct, et surtout de bons vers, n'importe à quelle sauce»[25]. Und in seinem *Un mot sur la rime* sieht Verlaine gar die Notwendigkeit des Reims als «notwendiges Übel» französischer Dichtung: «Notre langue peu accentuée ne saurait admettre le vers blanc....Rimez faiblement, assonez si vous voulez, mais rimez ou assonez, pas de vers français sans cela....La rime est un mal nécessaire...»[26]. Von der Sprache abstrahiert, passt sogar das «Rimez faiblement, assonez» perfekt zur «rima[...] leiva e bella / sco ballarina» von *Ars poetica* (cfr. v. 27ss.). Und auch die grundlegende Einschätzung der Position Verlaines durch seinen Herausgeber Le Dantec liesse sich voll und ganz auf Andri Peer übertragen: «Au fond, ce novateur ne renia jamais tout à fait le Parnasse d'òu il était sorti[....]»[27].

Dieselbe Ambivalenz zeigt sich auch in poetologischen Gedichten von Andri Peer. Da ist zunächst das Bild des einsamen Kundschafters und Wegbereiters. Die von der lyrischen Tradition gefestigte poetologische Valenz dieser Metaphern wird dazu beigetragen haben, dass sie von der Peer-Rezeption als Charakteristik von Autor und Werk übernommen wurden[28]. Wie entschlossen diese Rolle von Peer selber beansprucht wird, zeigt ein früher Aphorismus, in dem behauptet wird, der Schriftsteller fange dort an, wo die andern aufhören: «Il scriptur cumainza là ingio cha tschels finischan»[29]. Die Konstanz dieser Vorstellung zeigt das späte Gedicht *Dapersai*[30], wo

---

[25] Cfr. P. Verlaine, *op. cit.*, p. 975.

[26] Zitat nach P. Verlaine, *op. cit.*, p. 974.

[27] *Ibid.*, p. 974.

[28] «Gedichte sind unkriegerische Eroberungsfeldzüge in ein sprachliches Niemandsland. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die Menge einmal dem solitären Kundschafter folgt» (I. Camartin, «Die Sonne der Wörter. Zu "Poesias-Gedichte" von Andri Peer», in A. Peer, *Poesias-Gedichte, op. cit.*, pp. II-VII, p. IV).

[29] A. Peer, *Aforissems II. In reguard als scriptuors*, in *Tizzuns e sbrinzlas*, Winterthur, ediziun da l'autur 1951, p. 28.

[30] A. Peer, *Insainas*, Buchs, Zürich, Waser, 1984, p. 7.

es zunächst über eine Brücke und auf einem ausgetretenen Weg vorangeht. Dann aber «musst du dir / den Weg bahnen, / wenn du / hinaufgelangen willst / in die Höhen»:

Dapersai

Ün piogn,
ün clavadigl.
I va amo ün toc
sün via battüda.
Davo esa da far
la ruotta,
scha tü voust
rivar
süls ots.

Das ambivalentere und realitätsnähere Gegenstück zu diesem Mythos des solitären Kundschafters nietzschescher Prägung sind die «verwachsenen Pfade» des oben zitierten Gedichts *Sün vias creschüdas aint.* Ein eindrücklicheres Gegenstück ist aber die intertextuelle Praxis von *Ars poetica*, wo der auf der Schwelle stehende Wächter schale Lehnwörter und banale Reime als «Eindringlinge» abwehren soll, einschlägige poetische Hypotexte aber, die genau dies verlangen, in fast wörtlicher Übersetzung passieren lässt. Dies zeigt nur einmal mehr, dass der solitäre Weg zur Erneuerung einer regionalliterarischen Tradition der bereits begangene Weg der europäischen Moderne ist.

Clà RIATSCH
Universität Zürich