

Zwei Anti-Idyllen?

Objektyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Romanica Raetica : perscrutaziun da l'intschess rumantsch**

Band (Jahr): **18 (2010)**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

5.

Zwei Anti-Idyllen?

5.1. Stagiun morta / Nachsaison (1980)

*Stagiun morta*¹⁶²

Il lai inglatschà –
üna lama da marmel
cunter la spuonda.

Il sulai svöda crias d'albur
5 sur las givellas d'Avrigl.
La muntogna sa d'esser greiva
suot il tramagl da las nüvlas.

Illa giassa inchün chi va
cun pass absaint.

10 Clocs da martè –
splats da cazoula
e'l sbarbuogliar dal standschen.

Ils spejels da festa e stüfchentscha
dorman suot palperas clausas.

15 Scuas ravaschan aint il hall.
Vaidrinas orbas,
marenghins in salv.
La partitura stuorna da las corniglias
svanischa cun plonts da suldüm.

20 La cità tuorna cumün.
Ils sains marmuognan
lur sol-mi cridulaint
e tuot dvainta metal.
Alch va in tschercha
25 d'ün vöd fratern
davo ils curtels chi tschiorbaintan.

Mezdi passa speravia

sün pattas da luf tscharvèr
Il god tegna il flà
30 e spetta be da'ns traplar
cun linguas blauas.

Nachsaïson

Der vereiste See –
eine Marmorklinge am Berg.
Aus Krügen schüttet die Sonne
dem April ihr Weiss über die Schultern.
5 Der Berg kennt seine Schwere,
kaum sieht er die Wolken,
die über ihm spielen.

In der Gasse geht einer
mit abwesendem Schritt.
10 Hammerschläge –
eine Maurerkelle klatscht,
und die Traufe gurgelt.

Spiegel der Freude und Langweile
haben geschlossene Lider.
15 In der Halle geistern die Besen.
Blinde Vitrinen
Und die Goldtaler im Schrank.
Auf wirbeln die Dohlen, eine trunkene
Partitur, mit Klagerufen, die verfliegen.
20 Die Stadt wird wieder ein Dorf.
Weinerlich brummen die Glocken
Ihr SOL – MI, und alles wird Metall.
Hinter den gleissenden Messern des Lichts
macht etwas sich auf und sucht
25 die brüderliche Leere.

Der Mittag zieht vorbei
auf Luchspfoten und wartet,
zu schnellen nach uns
mit seinen blauen Zungen.

[Mittag zieht vorbei
auf Luchspfoten.
Der Wald hält den Atem an
und wartet nur darauf, uns zu erwischen
30 Mit blauen Zungen.]

Im Band *Suot l'insaina da l'archèr* (1960), wo *Stagiun morta* zum ersten Mal erscheint, wirkt es als Gegenstück zu *Stad engiadinaisa*, *Furnatsch* und *Lügl*, die das hochsommerliche, solare Engadin besingen. Wie das spätere *Bunatscha* (1984)¹⁶³ gehört es zu den engadinischen Anti-Idyllen, die das Tal in seinen grauen, bleiernen Momenten poetisch ausloten. Dass diese in der «toten Saison», der touristischen Zwischensaison, liegen, ist ein weiteres Indiz dafür, dass Tourismusindustrie und Dichtung bei der Stilisierung schöner und «toter» Zeiten und Orte aufeinander bezogen bleiben.

Ein Ort mit grossen Hotels (cfr. v. 13ff.), einem noch im April vereisten See (cfr. v. 1ff.), einer Zwischensaison, die diese Stadt wieder zum Dorf macht (cfr. v. 20), kann nur St. Moritz sein. Bestätigt wird dies durch die Widmung der ersten Fassung «A Peter Kasper», der von 1945 bis 1978 Kurdirektor von St. Moritz war¹⁶⁴.

Eine weitere, überraschende Bestätigung dafür findet sich in einem Essay von Andri Peer mit dem Titel *Ein Dorf, genannt San Murrezzan. Porträt eines Weltkurorts*, aus dem Jahre 1969. Im vorletzten Absatz dieses im *Freien Rätier* veröffentlichten Textes lesen wir:

Jetzt giesst die Sonne ihre weissen Krüge auf die Schultern der Berge, der See ist wie eine Marmorplatte geädert und schneidet den Abhang an. Über dem Dorf verschwindet eine trunkene Partitur von Dohlen, während die Turmuhr ihre weinerliche Terz durch die Gassen sendet. (Peer 1969a)

Die Paraphrase übersetzt die ersten fünf Verse, verändert die Abfolge der beiden Motive See und Sonne und ersetzt die metaphorische Apposition «Der vereiste See – / eine Marmorklinge am Berg» (v. 1f.) durch einen Vergleich, der die Metapher zugleich erläutert: «der See ist wie eine Marmorplatte geädert». Die Licht-Allegorie ist vereinfacht, die Sonne schüttet ihr Weiss nicht mehr «dem April [...] über die Schultern» (v. 4), sondern, nahe liegender, «auf die Schultern der Berge». Es folgen die Metapher der «trunkenen Partitur von Dohlen» aus dem Ende der dritten Strophe (cfr. v. 18f.) und das «SOL-MI» der Glocken aus der vierten (cfr. v. 22), das durch «weinerliche Terz» (für die kleine Terz) ersetzt wird. Die Prosifizierung konzentriert sich auf besonders auffällige Figuren des poetischen Textes und neigt zugleich dazu, diese abzuschwächen und zu erläutern.

Von einer weiteren Prosifizierung einzelner Sequenzen aus *Stagiun morta* war oben schon die Rede, sie findet sich am Anfang des Essays *Denke ich ans Engadin...* aus dem Jahre 1968:

Liebenswertig 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. (Peer 1968)

Auch hier steht die Licht-Allegorie am Anfang, diesmal noch mit den «Schultern des April», die unverändert aus *Stagiun morta* übernommen sind. Der Vergleich des Mittags mit einem Tiger dagegen hat eine Entsprechung im Prosastück *Fastens* (1961)¹⁶⁵, variiert aber zugleich die Luchs-Metapher aus dem Anfang der fünften Strophe: «Mezdi passa speravia / sün pattas da luf tscharvèr» (v. 27f.), «Mittag zieht vorbei / auf Luchspfoten». Auch hier wird die Metapher

durch einen Vergleich, «Sonne [...] quergestreift wie ein Tiger», ersetzt. Das spezielle Licht ist hier nicht genauer verortet, der Bezug zu St. Moritz wird erst im letzten Satz des Zitats mit der Angabe «Dort beim schiefen Turm» nachgeliefert. Die gurgelnden Traufen und die klatschenden Maurerkellen des nächsten Satzes stammen aus dem Ende der zweiten Strophe (cfr. v. 11f.), in veränderter Reihenfolge und unterbrochen durch das Motiv der Reinigung der Hotelhallen aus der dritten Strophe (cfr. v. 15). Die Paraphrase schliesst mit dem Ende der dritten Strophe, die Metapher «la partitura stuorna da las corniglias» (v. 18) ist auch hier durch einen erläuternden Vergleich, die «Partitur» durch die verständlichere «Notenschrift» ersetzt: «[...] verschwindet mit Klagerufen ein Schwarm Dohlen und sieht aus wie eine durcheinander geratene Notenschrift». Eine Analyse solcher Koinzidenzen von Poesie und Prosa im Werk von Andri Peer müsste grundsätzlich eher von einer Wechselwirkung als von einer einseitigen Wiederverwendung ausgehen und sie müsste versuchen, die poetologische, selbstinterpretatorische und kommentierende Seite dieser auktorialen «prosification»¹⁶⁶ zu verstehen.

Das vom romanischen Titel ins Spiel gebrachte Todes-Motiv scheint in den ersten zwei Versen von der Metapher der «lama da marmel», der «Marmorklinge», für die Eisdecke des Sees aufgenommen zu werden: «Il lai inglatschà – / üna lama da marmel» (v. 1f.), «Der vereiste See – / eine Marmorklinge am Berg». Die «Klinge» gehört zu einer Reihe von Metaphern einer anthropomorphen und mythischen Landschaft, die vom Kampf der Elemente gezeichnet ist: die Berge von *Stad engiadinaisa*: «Cun draguns da glatsch aint il flanc» (v. 4), «mit Eisdrachen an den Hüften», die Schlucht von *Furnatsch*, wo «der Inn seine Säge anlegt», «L'En tira la resgia» (v. 25), oder, noch auffälliger, das Ende von *Stradun*: «e'l god sfuondra sia resgia / aint ils vantrigls da las nüvlas» (v. 7f.), «der Wald drückt seine Säge / in die Waden der Wolken»¹⁶⁷. Eine Analogie zum Wasserspiegel des Sees als Klinge, die den Berg anschneidet, findet sich in Cla Bierts Erzählung *La fotsch* (Die Sense) aus dem Jahr 1981. Während einer Bootsfahrt auf dem Fluss wird dieser dem Protagonisten zur Sense:

Mo tschütta uossa, es quai propcha il flüm chi tschiorba? E sun quai ruvers a la riva? Nun esa plüchöntschi üna fotsch, üna fotschuna immensa chi va oura a piz? [...] I nu's vezza il praderun chi seja, mo eu dod seis flà davo mai [...] Il latsch morda aint illa costa cha'ls salschs e'ls faus, ils uolms e'ls ruvers as sdrajan in fotschigliada [...] (Biert 1981a:294).

War das wirklich der Fluss, der blendete? Und waren dies Eichen an den Ufern? War es nicht vielmehr eine Sense, die dort in einer Spitze auslief? [...] Der riesige Mann, der hier mähte, war nicht zu sehen, doch hörte ich seinen Atem in meinem Rücken [...] Die Schneide biss sich in den Hang hinein, dass sich die Weiden, die Buchen, die Ulmen beim Schnitt der Länge nach hinlegten [...] (Biert 1981a:295)

Eine weitere Gemeinsamkeit der beiden Texte ist das «tschiorbantar», der die Augen schmerzende Lichtreflex, die Blendung. Bei Cla Biert blendet der zur Sense gewordene Fluss: «[...] nan da quella storta haja dat üna tschiorbada chi m'ha fat mal ils ögls» (Biert 1981:294), «[...] die Flussbiegung warf ein so grelles Blendlicht, dass die Augen schmerzten» (1981:295), bei Andri Peer sind es «Messer», die blenden: «davo ils curtels chi tschiorbaintan» (v. 26). Die deutsche Übersetzung erläutert, dass es sich bei den «Messern» um eine Metapher für die in die Augen fallenden Lichtstrahlen handelt: «Hinter den gleissenden Messern des Lichts» (v. 23). Auch ohne den von der psychoanalytischen Lektüre des Oedipus-Mythos strapazierten Zusammenhang von Blendung, Kastration und Tod zu bemühen, ist offensichtlich, dass diese Klänge in der Hand von Riesen gefährlich sind. Das Motiv des blind machenden «tschiorbantar» ist durch eine etymologische Figur in den «vaidrinas orbas» (v. 16), den «blinde[n] Vitrinen», vorweggenommen, die Beziehung zwischen Vitrinen und Augen ist durch die lexikalisierte Metapher der «Fassade», der «fatschada», vorbereitet, die diese zum «Gesicht», zur «fatscha», des Hauses macht, die Fenster zu «Augen». Die «vaidrinas orbas» wiederum stehen in einer lautlichen wie inhaltlichen Analogie zu «dorman», «schlafen», das die

zugedeckten und damit blind gemachten Spiegel der Hotelhallen beschreibt (cfr. v. 14). Die Analogie zwischen Blendung, Blindheit und Tod wird durch die lautliche Entsprechung verstärkt, die sich durch die Ausbreitung des «or» verlängert: vom Titel «Stagiun morta», zu «dorman» (v. 14), zu «orbas» (v. 16), zu den schwarzen Dohlen, den «corniglias» (v. 18), zu «tschiorbaintan» (v. 26). Spitzfindige Leser können das in den «marenghins» (v. 17), den «Goldvreneli», versteckte, ebenfalls blendende «or», «Gold», dazu nehmen. Die blinden Spiegel in den Hotels entsprechen dem durch Vereisung blind gewordenen Wasserspiegel des Sees. Der vereiste Seespiegel als «lama», «Klinge», wird von der Metapher der Lichtstrahlen als «curtels» (v. 26), «Messer», aufgenommen, die Spiegel von *Stagiun morta* bleiben auch als blinde gefährlich.

Die Folgen der Blendung sind Blindheit und Tod. Die kritische Spitze dieses durch lautliche Analogien hervorgehobenen Zusammenhangs richtet sich gegen den Glanz des mondänen Kurorts als «Blendwerk», um diesen Begriff der religiösen Kritik an der *Vanitas mundi* aufzunehmen. Die Ambivalenz dieses Glanzes zeigt sich schon in den Attributen der Spiegel, die zugleich beschreiben, was sich in der Hochsaison in ihnen spiegelt: «Spejels da festa e stüfchentscha» (v. 13), «Spiegel des Festes und Überdrusses».

Die Klängen-Metapher des zweiten Verses bildet den Anfang des Metall-Motivs, das sich durch das ganze Gedicht zieht: «martè» (v. 10), «Hammer», «cazoula» (v. 11), «Maurerkelle», «standschen» (v. 12), «Traufe», «marenghins» (v. 17), «Goldvreneli», «sains» (v. 21), «Glocken», «metal» (v. 23), «Metall», «curtels» (v. 26), «Messer». Metallische Klänge beherrschen die Szene, nach den Hammerschlägen, «clocs da martè» (v. 10), sind es die Glocken:

Ils sains marmuognan
 lur sol – mi cridulaint
 e tuot dvainta metal. (v. 21ff.)

Weinerlich brummen die Glocken
 Ihr SOL – MI, und alles wird Metall. (v. 21f.)

Dem Glockenton – die Fassungen variieren zwischen «batter» («schlagen) und «marmuognar» (brummen), zwischen «mi-ut» und «sol-mi»¹⁶⁸ – wird die Macht zugesprochen, eine Metamorphose auszulösen: «e tuot dvainta metal» (v. 23), «[...] und alles wird Metall» (v. 22). Die magische Wirkung des Glockentons verweist ein weiteres Mal auf die Ruhe der Zwischensaison¹⁶⁹, schafft aber auch einen intertextuellen Bezug zu einem Gedicht von Luisa Famos aus demselben Jahr, das den Titel *Sunasoncha* (1960:13), *Glockengeläut*, trägt:

Cur sunasoncha
Rebomba tras cumün
Tuot dvainta nouv (v. 2ff.)

wenn das Läuten der Glocken
das Dorf erfüllt
wird alles neu (Famos 1995:17).

Der Vers aus *Stagiun morta*: «e tuot dvainta metal» (v. 23) liest sich wie eine Antwort auf denjenigen aus *Sunasoncha*: «Tuot dvainta nouv» (v. 4), als eine Korrektur ins Negative, die eine religiöse Konnotation¹⁷⁰ materialistisch herabsetzt und die Verwandlung nicht als Erneuerung, sondern als Erstarrung darstellt.

Ein weiterer intertextueller Kontaktpunkt ergibt sich durch die Vögel, die mit ihrer schwarzen Farbe ebenfalls zum Todes-Thema gehören:

La partitura stuorna da las corniglias
svanische cun plonts da suldüm. (v. 18f.)

Auf wirbeln die Dohlen, eine trunkene
Partitur, mit Klagerufen, die verfliegen.

Die «partitura stuorna», die «trunkene Partitur», des Flugs der Dohlen interagiert mit den «gös da fanzögna», den «Irrflügen», der Raben aus *Di d'inviern* (1960:15), *Wintertag*, von Luisa Famos:

Corvs fond gös
Da fanzögna
Laschan sur il glatsch
Sbrajs racs (v. 4ff.)

Raben
Irrflüge fliegend
hinterlassen heisere Schreie
über dem Eis (1995:19)

In der Fassung von *Stagion morta* aus dem Jahr 1971 ist der Bezug noch enger, hier «überlassen die Dohlen dem Wind / ihre Schreie», «Las corniglias cedan al vent / lur cloms» (1971, v. 14f.), ganz analog zum «laschan sur il glatsch / Sbrajs racs» (v. 6f.), «hinterlassen heisere Schreie / über dem Eis», der Raben von Luisa Famos. Anstelle der in Irrflügen davonfliegenden Raben und der von ihnen zurückgelassenen Schreie haben wir die Dohlen als «eine trunkene / Partitur, mit Klagerufen, die verfliegen», «la partitura stuorna da las corniglias / svanische cun plonts da suldüm» (v. 18ff.). Die zitierte auktoriale Paraphrase aus dem Jahr 1968 deutet die Metapher ausschliesslich optisch: «[...] verschwindet mit Klagerufen ein Schwarm Dohlen und sieht aus wie eine durcheinander geratene Notenschrift»¹⁷¹. Es bleibt die Möglichkeit, nicht nur den graphischen Repräsentanten, sondern auch die akustische Entsprechung der Partitur einzubeziehen und das «stuorn» auch auf die Klangqualität der durcheinander wirbelnden Klagerufe zu beziehen.

Von den drei gefährlichen Gegenständen, die das Licht reflektieren könnten, der Klinge, den Spiegeln und den Messern, tun dies nur die letzteren, die grosse «Klinge» ist weiss (cfr. v. 1f.), die Spiegel sind zugedeckt (cfr. v. 13f.). Der Kontext der blendenden Messer ist überraschend:

Alch va in tschercha
d'ün vöd fratern
davo ils curtels chi tschiorbaintan. (v. 24ff.)

Hinter den gleissenden Messern des Lichts
macht etwas sich auf und sucht
die brüderliche Leere. (v. 23ff.)

Wenn der angedeutete Bezug von «tschiorbaintan» zu «corniglia» (v. 18), «orbas» (v. 16), «dorman» (v. 14), «morta» (Titel) signifikant ist, scheint es nahe liegend, das «vöd fratern», die «brüderliche Leere», als euphemistische Umschreibung des Todes zu lesen. Das Subjekt, das diese Leere sucht, bleibt unbestimmt: «alch» (v. 24), «etwas». Eine von der toten Umgebung hervorgerufene Todessehnsucht im sprechenden Subjekt? Cla Biert bezeichnet diese Verse in seiner Rezension als sehr schwierig, es gäbe da etwas ausserhalb der Zeit, so dass man nicht merke, dass diese vergeht¹⁷².

Das einzige menschliche Subjekt der vorausgehenden Strophen ist ein ebenfalls nicht näher bestimmter «jemand»:

Illa giassa inchün chi va
cun pass absaint. (v. 8f.)

In der Gasse geht einer
mit abwesendem Schritt.

Wie man die «brüderliche Leere» hinter dem Licht, den «abwesenden Schritt» des Unbekannten auch liest, sie bleiben durch ihren Bezug zu Trance- und visionärer Grenzerfahrung mit dem Todes-Thema von *Stagiun morta* verbunden. Dem «abwesenden Schritt» des Unbekannten entspricht der unhörbare Schritt der «pattas da luf tscharvèr» (v. 28), der «Luchspfoten», auf denen der Mittag vorüberzieht.

Das Motiv des «Andern», das hinter dem blendenden Licht lauert, kommt in der letzten Strophe nochmals explizit zur Sprache:

Mezdi passa speravia
sün pattas da luf tscharvèr.
Il god tegna il flà

e spetta be da'ns traplar
cun linguas blauas. (v. 27ff.)

[Mittag zieht vorbei
auf Luchspfoten.
Der Wald hält den Atem an
und wartet nur darauf, uns zu erwischen
Mit blauen Zungen.]

Der Mittag als Augenblick der Gefahr ist ein Topos der klassischen Tradition, es ist die Stunde des Pan, die dem von der Lichtflut benommenen Menschen einen «panischen» Schrecken einjagen kann¹⁷³. Es ist die Zeit der Ruhe, des Stillstands, des trügerischen Fehlens von Lebenszeichen, in der sich das Schrecken verbreitende Wesen lautlos heranschleicht. Der zoomorphe, zum wilden Tier gewordene Wald lauert hier als allegorischer Vertreter eines Schattenreichs, das alles Lebendige mit seinen als «blaue Zungen» metaphorisch angesprochenen Schatten erfassen und vereinnahmen will.

Vom klassischen Topos einmal abgesehen, ist die Gefahr in der Stunde des Lichts ein Paradox, das für die Konfiguration des Todes-Themas von *Stagiun morta* bezeichnend ist. Es artikuliert sich offen in den Motiven des Klagens und Weinens, den «plonts da suldüm» (v. 19) der Dohlen, dem «sol-mi cridulaint» (v. 22) der Glocken, aber auch im Motiv des Tückischen, dem gefährlichen Licht (cfr. v. 26ff.), oder der fatalen Anziehung, der «brüderlichen Leere» (v. 25). Rettung vor der Allgegenwart des Todes ist keine in Sicht, gerettet sind einzig die «marenghins in salv» (v. 17), die «Goldtaler im Schrank».

5.2. Bunatscha / Tauwetter (1984)

*Bunatscha*¹⁷⁴

Hoz est trist,
Lavin da bunatscha,

culla via suos-cha
davant la punt
5 e l'En chi va plan
vers la Crappa Fügen.

Il sain da mezdi
tuna sco'n sain da mort.

Our'in charpenna
10 suna intivà in meis bap
i'l sclingir d'üna chadaina.
Eu til n'ha dumperà:
«Ingio via, Jon Peer?»

Mo'l m'ha be guardà
15 cun ögls trists
ed es i our'in lobgia-suler.

Hoz chi plova immez inviern
e cha la tschierva
es saglida
20 aint in üert,
am paisan ils vegls.

Fast bain da tuornar
ingio chi't guaita
tant algord
25 dutsch ed amar?

Tauwetter

Heute bis du traurig,
Lavin im Tauwetter
mit der schmutzigen Strasse
vor der Brücke

5 mit dem Inn
der langsam um die Felsen fließt.

Die Mittagsglocke tönt
als wäre jemand gestorben.

Draussen im Estrich
10 beim Geklirr einer Kette
seh'ich plötzlich meinen Vater.
Ich hab'ihn gefragt:
«Wohin des Weges, Jon Peer?»

Doch er schaut mich nur an
15 etwas traurig
und geht zur Tür
auf die Laube hinaus.

Heute, da es mitten im Winter regnet
und die Hirschkuh
20 uns in den Garten sprang
lasten die Alten auf mir.

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

Die Bedeutung des Titelwortes «Tauwetter, Schneeschmelze, besonders bei föhnigem Wetter» erhält durch die Transparenz des Suffixes «-atscha» eine negative Komponente, die sich auch in speziellen Bedeutungen wie «tridas vias», schlechte, verschlammte Wege, zeigt. Auch die Bedeutungsnuancen des plötzlich Hereinbrechenden und Bedrohlichen werden im Zusammenspiel von Titel und Text wichtig¹⁷⁵.

Bunatscha (Tauwetter) ist das einzige (mir bekannte) Gedicht von Andri Peer, in dem ein Familienangehöriger mit seinem vollstän-

digen Namen vorkommt: «Jon Peer» (cfr. v. 13), der Name des Vaters im Gedicht (cfr. v. 10), ist auch Name des Vaters von Andri Peer (cfr. Peer 2003:475). Damit ist der Text indirekt, aber eindeutig autobiographisch signiert, seine erzählende Sequenz, «Auf dem Estrich in Lavin bin ich meinem toten Vater begegnet», ist ein Stück poetische Autobiographie¹⁷⁶. Das Kriterium der Identität von Autor und Erzähler des autobiographischen Textes impliziert die Ernsthaftigkeit des Sprechakts, die Haftbarkeit des Autors, dem man in dieser Textsorte eventuelle Unstimmigkeiten, ja sogar Lügen, vorhalten könnte, ohne sich damit lächerlich zu machen¹⁷⁷. Die minimale Inhaltsparaphrase von *Bunatscha*, «Begegnung mit dem toten Vater» kann die Gültigkeit der skizzierten Definition allerdings in Frage stellen (dazu unten).

Die ersten beiden Strophen illustrieren das erste Motiv, das «traurige Lavin»:

Hoz est trist,
Lavin da bunatscha, (v. 1f.)

Heute bis du traurig,
Lavin im Tauwetter.

Die Zeitangabe ist zugleich die Begründung einer Ausnahme, der Kontrast zum solaren Engadin von Texten wie *Stad engadinaisa*, *Daman d'instà* oder *Lügl* ist zwar nur implizit, aber eindeutig. Bei Tauwetter, so wird zugestanden, kann sogar das Engadin, sogar das vertraute Lavin, traurig sein. Damit ist das «Hoz», das «Heute», des Anfangs auch ein intratextuelles Signal, das *Bunatscha* in Kontrast zu Peers hymnischer Engadin-Poesie mit ihrer einschlägigen, nicht nur in der Literatur verbreiteten Topik setzt.

culla via suos-cha
davant la punt
e l'En chi va plan
vers la Crappa Fügen. (v. 3f.)

mit der schmutzigen Strasse
vor der Brücke
mit dem Inn
der langsam um die Felsen fließt.

Die verschlammte Strasse vor der Brücke bringt nicht nur die ange-deutete negative Bedeutung von «bunatscha» ins Spiel, sie ist auch ein Element der autobiographischen Verortung der Szene im Haus der Familie Peer vor der Inn-Brücke in Lavin.

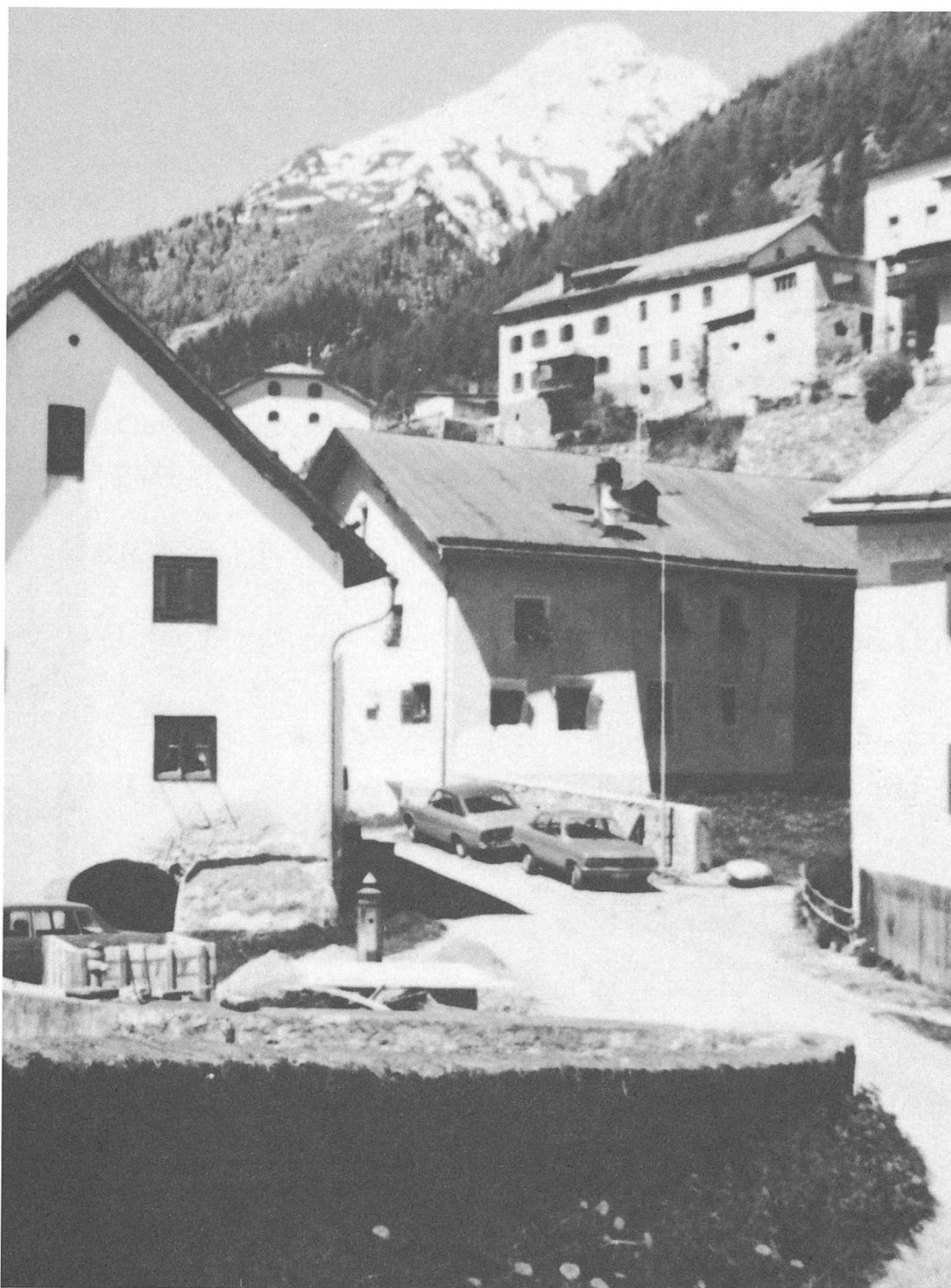
Die räumliche Situation ist genau dieselbe wie im Gedicht *Sün fanestra* (Am Fenster, 1975), wo klar wird, dass Strasse und Brücke durch das Fenster des Hauses zu sehen sind:

Eu saint in mai tuot ils vegls
guardond our da fnestra,
intant cha la via
aintra illa punt
cun pass precaut. (v. 6ff.)

Ich fühle alle Alten in mir,
wenn ich zum Fenster hinausschaue,
während die Strasse
in die Brücke hineingeht
mit vorsichtigem Schritt¹⁷⁸.

Dass Andri Peer bei seinen Aufenthalten in diesem Haus die damit verbundenen Erinnerungen auch als Last empfinden konnte, ist in seinen Tagebuch-Notizen nachzulesen. Eine davon ist in den folgenden Bemerkungen seiner Witwe Erica Peer zitiert:

Il chavazzin per scriver ha Andri chattà il plü facil in nossa chasa a Lavin, in quist refügi ingiò ch'el speraiva da's retrar in avegnir per plü lungas periodas. Co ch'el as sentiva là da chà, co ch'el d'eira fermamaing determinà da seis antenats, muossan la poesia BUNATSCHA (1984) ed il diari: «Lavin, Tschinquaisma 1978, il prüm



«... intant cha la via / aintra illa punt»

m'assaglia adüna quista tristezza, eir ils genituors e'ls padernuors
amo preschaints in chasa, algords vivs, cloms, rumuors ... I vuol
temp, eu stögl digerir meis passà per giodair la chasa...»¹⁷⁹

Der unter dem Haus vorbeifliessende Inn ist in vielen Peer-Gedichten ebenfalls ein Medium der Erinnerung, es sei hier nur an den Vers von *Lügl* (1960) erinnert, wo er als «Vater der Zeit» bezeichnet wird: «E l'En ais il bap dal temp»¹⁸⁰. Hier fliesst er langsam, der Binnenreim «E l'En [...]» (v. 5) – «[...] Füsen», verstärkt den Eindruck einer die Bewegung und die Zeit aufhebenden Rückkehr¹⁸¹. Obwohl es nicht viel Sinn hat, über die nicht genannte Farbe des Inns zu spekulieren, könnte auch sie eher derjenigen entsprechen, die der Fluss in *Sün fanestra* hat, als dem emblematischen Grün oder dem silbrigen Schaudern, die ihn in den hymnischen Gedichten auszeichnen:

L'En – culur da soda –
passa tanter ils ognu
chi savuran da sdratscha.¹⁸²

Der Inn – sodafarben –
fliesst zwischen den Erlen
die nach Lumpen riechen.

Die Mittagsglocke der zweiten Strophe, die «wie eine Totenglocke», «sco'n sain da mort» (v. 8), tönt, bringt die Toten ins Spiel und bietet damit eine Interpretationshilfe für die folgende Begegnungsszene. Dass die Toten am Mittag zurückkehren, bricht zwar mit der volkstümlichen Tradition, die dafür eher die Mitternacht vorsieht, durch den Bezug zur Schreckensstunde des Pan steht die Szene aber in einer klassischen Tradition:

Our'in charpenna
suna intivà in meis bap
i'l scingir d'üna chadaina.
Eu til n'ha dumperà:

«Ingio via, Jon Peer?»

Mo'l m'ha be guardà
cun ögls trists
ed es i our'in lobgia-suler. (v. 9ff.)

Draussen im Estrich
beim Geklirr einer Kette
seh' ich plötzlich meinen Vater.
Ich hab' ihn gefragt:
«Wohin des Weges, Jon Peer?»

Doch er schaut mich nur an
etwas traurig
und geht zur Tür
auf die Laube hinaus.

Ort und Umstände der Begegnung sind zweifach präzisiert: «Our'in charpenna» (v. 9), «Draussen im Estrich», und «i'l scingir d'üna chadaina» (v. 11), «beim [wörtlich: im] Geklirr einer Kette». Für die zweite Bestimmung drängt sich eine metonymische Leseweise auf: das Klirren der Kette ist kein einfacher Umstand der Begegnung, sondern ihre Ursache, ihr Auslöser¹⁸³. Das Motiv der Traurigkeit (cfr. v. 1ff.) und die Totenglocke (cfr. v. 8) tragen das Ihre zur Verschiebung der Begegnungsszene in Richtung einer Erinnerungsszene bei. Das Klirren der vom Vater benutzten Kette weckt die Erinnerung an ihn, die «Begegnung» ist, wie das Verb «intivar» (cfr. v. 10) klar macht, zufällig und damit unvermeidlich. Die an den erinnerten Toten gerichtete Frage «Ingio via [...]?», «Wohin des Weges [...]?» (v. 13), ist eine Abwandlung des topischen «Ubi sunt?» (Wo sind sie?), das nach dem Verbleib der Verstorbenen fragt, um die Vergänglichkeit des Lebens in Erinnerung zu rufen. Das Schweigen des Befragten entspricht dem rhetorischen Charakter der Frage und unterscheidet die Szene zugleich von ihrer literarischen Referenz, der Begegnung des lebenden Dante mit den vielen Toten im katholischen Jenseits der *Commedia*. Ihre Reden, über

die Dante nicht selten staunt, präsentieren sich im Rahmen seiner Reise gerade nicht als Erinnerungen, sie bilden vielmehr ein Element der Fiktionswirkung, die den autobiographischen Pakt (cfr. Lejeune 1975) dieses Textes fragwürdig machen. So bleibt Genette in seiner Systematisierung der gattungsbestimmenden Relationen zwischen Autor, Erzähler und Person nichts anderes übrig als die *Commedia* als «autofiction» auszugliedern und ihr den logisch widersprüchlichen Status $A \neq N$ / $A = P$ / $N = P$ zuzuweisen. Für Dantes «Ich» im Jenseits gilt damit das charmante: «C'est moi et ce n'est pas moi»¹⁸⁴. In *Bunatscha* verschiebt das Verhalten des Vaters, die Tatsache, dass er sich abwendet, um in die Laube hinauszugehen, die autobiographische Szene in Richtung «autofiction», während sein Schweigen die metaphorische Leseweise der «Begegnung» und damit die Illusionswirkung der Autobiographie bestätigt.

Hoz chi plova immez inviern
e cha la tshierva
es saglida
aint in üert,
am paisan ils vegls. (v. 17ff.)

Heute, da es mitten im Winter regnet
und die Hirschkuh
uns in den Garten sprang
lasten die Alten auf mir.

Der metaphorische Charakter der Szene wird von der fünften Strophe bestätigt, die als Quintessenz festhält, dass «die Alten», «ils vegls» (v. 21), die toten Ahnen, als Last empfunden werden können, was nur in der Erinnerung geschehen kann. Die beiden neuen Themen der fünften Strophe, der Regen mitten im Winter und die Hirschkuh, die in den Garten gesprungen ist, führen, als Ereignisse, die «aus dem Rahmen fallen», die Destabilisierung des Gattungs-Rahmens in der vierten Strophe weiter. Der Sprung der Hirschkuh in den Garten zeigt, obwohl an sich keineswegs unrealistisch, den Einbruch des

Wilden und Unberechenbaren ins Kontrollierte und Abgesteckte und kann damit auch als konkretisierende *mise-en-abîme* des Einfalls der unberechenbaren Erinnerung ins Bewusstsein des sprechenden Subjekts gelesen werden.

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?

Die Frage ist nicht rhetorisch, die Ambivalenz der lauernden Erinnerung lässt sie ihre Dringlichkeit behalten. Diese Ambivalenz, die im «Schmerz des Wiedersehens»¹⁸⁵ ihre Parallele hat, markiert eine entscheidende Zäsur zwischen Peers Lyrik und der Heimwehlyrik engadinischer Emigranten, für die eine Rückkehr an den Ort voller Erinnerungen ein letztes Ziel darstellt, zu dem es keine Fragen geben kann.

