

Zu Poesie und Mythos bei Andri Peer

Clà Riatsch

1. Mythos: Ursprung und Naturalisierung

Als Erzählung von Schöpfung und Ursprung¹ zeigt der Mythos zwei miteinander untrennbar verbundene Züge: die Anthropomorphisierung der Natur (Sternbilder, Pflanzen und Landschaften als verwandelte Körper²) und die Naturalisierung des Menschen. Dass diese auch die Geschichte erfasst, ist schon aufgrund der Tatsache zu erwarten, dass der vom Mythos beanspruchte Ursprung kein dokumentierbar historischer, sondern ein urzeitlich göttlicher oder eben, durch die vielen Gott-Natur-Identifikationen, ein natürlicher ist. Als Naturalisierung von Geschichte wird der Mythos von Roland BARTHES definiert, auf (problematischer) semiologischer Grundlage und in ideologiekritischer Absicht. Die Naturalisierung der Geschichte ist nach BARTHES das grundlegende Prinzip des Mythos: “Nous sommes ici au principe même du mythe: il transforme l’histoire en nature.” (1957, 215). Weitere Elemente von BARTHES Definition bestimmen den Mythos als “savoir confus” (204), als “parole dépolitisée” (230) oder, in unserem Zusammenhang wichtig, als Zeichen, das sich dem Arbiträren entzieht und in Richtung Motivation und Ikonizität verschiebt: “[...] la signification mythique: elle n’est ni plus ni moins arbitraire qu’un idéogramme.” (213).

¹ Cf. *El iade* 1988, 15. Für den Weiterbestand von Mythen in der Moderne macht *El iade* die Furcht der Menschen vor der Zeit verantwortlich: cf. 1988, 184f.

² Zur Anthropomorphisierung der Landschaft cf. Vico (unten Anm. 6). Eine bekannte literarische Verarbeitung findet sich in Joyces *Finnegans Wake*, in der Figur des “Riese(n) Finn, der sich die Weisheit erschlich und nun zur Strafe ausgestreckt in der Landschaft liegt: sein Kopf ist die Dublin vorgelagerte Halbinsel Howth, sein Leib Dublin, seine Füße Castle Knock im Phönix-Park[...].” (Reichert in Joyce 1982, 16).

Wer Lyrik von Andry PEER (1921–1985) liest, stösst bald einmal auf Ahnen-Figuren aus unbestimmten Urzeiten, auf prähistorische Höhlenbewohner und ihre Zeichnungen, auf flussaufwärts wandernde erste Besiedler der Alpentäler, aber auch auf merkwürdige rätsiche Gottheiten wie die “Sibilla retica Silvana” aus dem Gedicht *Furnatsch*³. Die Naturalisierung des (vielleicht) Historischen ist hier allein schon durch die Vermittlungsart gegeben. Von den Höhlenzeichnungen einmal abgesehen, führt der Weg in die Vergangenheit durch die Natur, die das Vergangene im Rauschen des Wassers und im Rauschen des Blutes bewahrt hat und das hörende Subjekt, den Dichter, über dieses ewige Fluidum zu seinen Ursprüngen zurückführt. Diese “Rückführung” ist nicht nur poetisches Thema, sondern auch Grundlage einer mythologisch begründeten Poetik, die sich auf ein Hören und ein Sehen beruft, das die Zeit transzendiert und aufhebt. So ist des Dichters Rückkehr zum Ursprung immer auch Rückkehr zum Ursprung der Poesie. Dass bei solcher Rückkehr der Weg das Ziel ist, entspricht dem poetischen Topos der Unsagbarkeit des Eigentlichen und passt auch zur mittlerweile fast *ad absurdum* theoretisierten Selbstbespiegelung (Autoreflexivität) des poetischen Textes.

Bleiben wir bei den Stichworten Ursprung, Anthropomorphismus und Naturalisierung der Zeit als Definitionselemente des Mythos und wenden wir uns einigen Beispielen der mythischen Poetik Andri PEERS zu.

2. Mythos und Poetik

Die Poetik Andri PEERS soll keineswegs banalisierend auf biographische Gegebenheiten zurückgeführt oder gar biographisch begründet werden. Trotzdem liest man mit Interesse, was der Bruder Oscar PEER in seinem autobiographischen Roman *La rumur dal flüm* (1999) über Trance-Zustände und Somnambulismus des in transparenter Fiktionalisierung als “Adrian” angesprochenen jungen Andri PEER schreibt:

El admira a Nietzsche. Üna saira ans legia'l avant “Also sprach Zarathustra” - cun vusch declamatorica dad actur, cun ögliadas dramaticas e cun chavels giò sül frunt. [...] Minchatant para'l sco dad esser tanter realtä e sömmi. [...] scha nus giain sün chombra ed impizzain la glüm, as drizza'l dandetta-maing sü,

Er bewundert Nietzsche. Eines Abends liest er uns aus “Also sprach Zarathustra” vor - im deklamatorischen Tonfall eines Schauspielers, mit dramatischem Blick und wirr hinunterfallendem Haar [...] Manchmal scheint er wie zwischen Wirklichkeit und Traum. [...] wenn wir in sein Zimmer hinaufgehen und Licht machen, richtet er sich plötzlich auf,

³ Cf. Peer 1960, 18–20, V. 17.

ans fixond cun ögls mez spaventats, lura cumainza'l a discuorrer sveltezzas, e quai in üna lingua chi nu's inclegia, id es ün scuttöz agità tanter ils daints, sco sch'el ans stuvess avertir dad alch privel. [...] Somnambulismem ... (PEER 1999, 174).

starrt uns erschrocken an und beginnt dann sehr schnell zu sprechen, und das in einer Sprache, die man nicht versteht, es ist ein aufgeregtes, zwischen den Zähnen herausgequetschtes Flüstern, als müsste er uns vor irgendeiner Gefahr warnen [...] Somnambulismus ...

Der Hinweis auf PEERS Bewunderung für NIETZSCHE verlockt einen dazu, seine mythologische Poetik als ganze auf NIETZSCHES apollinischen Traum und dionysischen Rausch zurückzuführen, die in der *Geburt der Tragödie* als “künstlerische Mächte [...], die aus der Natur selbst, ohne Vermittlung des menschlichen Künstlers, hervorbrechen [...]”⁴ bezeichnet werden. Ohne diese Hypothese weiter zu verfolgen, können wir festhalten, dass die Vorstellung von Traum und Rausch als natürliche Grundlagen von Poesie, in PEERS Poetik allgegenwärtig sind. Interessant ist auch, dass der somnambule Zustand “tanter realtà e sömmi” eine aufgeregte geflüsterte, unverständliche Sprache hervorbringt, “üna lingua chi nu's inclegia”. Diese Sprache ist selbstverständlich nicht mit derjenigen von PEERS Poesie gleichzusetzen, obwohl in Poetik und Rezeption sehr häufig von der innovativen Einzigartigkeit und der entsprechenden Unverständlichkeit der Lyrik Andri PEERS die Rede ist. Wer in dieser Lyrik nach dem Trance-Zustand als dem Ausgangspunkt von Poetik und Poesie sucht, stösst zunächst auf den bekannten Topos des Dichtens als passiven Akt der blossen Aufzeichnung und Vermittlung einer andern Stimme, die, ob klassische Muse, stilnovistische Liebe oder allgegenwärtige Stimme der Natur, im Dichter zu sprechen beginnt. Im zweiten Gedichtband PEERS aus dem Jahre 1948 finden wir ein Cla BIERT gewidmetes Gedicht mit dem Titel *Mumaint creativ* (Kreativer Augenblick) (1948, 12f.), in dem von der Herkunft des unbestimmten kreativen “Es” die Rede ist:

I vain sco pluschignar
da nùvlas culuridas
e's placha in meis sang
[...] (V. 1f.)

*Es kommt wie ein Rieseln
aus farbigen Wolken
und landet in meinem Blut*

Erstaunlich ist weniger der Vergleich mit dem Regen, denn Wasser ist von der “Quelle” über den “Redefluss” bis zum Meer und der Seefahrt in der Metaphorik dichterischen Sprechens allgegenwärtig⁵. Erstaunlich ist, dass dieses “Es”, das wie Regen kommt, “in meinem Blut landet”, ein erster Kurzschluss,

⁴ Cf. Nietzsche 1968, 34.

⁵ Als Beispiel aus Peer sei nur auf das Sonett *G.H. Muoth* verwiesen, wo die zweite Quartine ebenfalls Wasser und Blut in einen (andern) Zusammenhang bringt: “Frais-ch sco l' aual illa ramusa riva / cuorra ta verva, impetuus sbrüin / e sur la prada cregna d'sang babun / movvast tü l'alabardica sumbriva.” (Peer 1948, 28, V. 5f.).

der auf das häufige mythische Motiv verweist, in dem die Landschaft als Körper⁶, das Wasser als Blut erscheint. Die Verbindung von Wasser und Blut, die von der lexikalisierten Metapher der “Wasseradern” als häufige ausgewiesen wird, taucht in PEERS Lyrik an vielen Stellen auf. Das Gedicht mit dem Titel *I dà* (Es gibt) präsentiert eine Enumeratio verschiedenster Gefühle und Reize, die meist durch Vergleiche, seltener durch metaphorische Attribute mit ihrem objektiven Korrelat verbunden werden. Die fünfte Strophe lautet:

I dà avinas chi chantan sco funtanas
ed otras taisas d'naira stanglantüm
(1951, 10, V. 9f.)

*Adern gibt es die singen wie Quellen
und andere prall vor schwarzer Ermüdung*
(H. MEIER, in PEER 1988, 3)

Das Singen der Adern und der Quellen verbindet wiederum Blut und Wasser, wobei hier ein Stereotyp der beseelten, anthropomorphen Landschaft, die “singende Quelle”, auf den Menschen zurückprojiziert und in den Körper hineinverlagert wird⁷. Die “singende Ader” ist die poetische, durch sie fließt eine offenbar euphorische Poesie, während die anderen, die “prall vor schwarzer Ermüdung” (H. MEIER) sind, auf die Müdigkeit und Melancholie verweisen könnten, auf die “Schwarzgalle”, die den poetischen Fluss ins Stauen bringt oder durch dessen Stauen ausgelöst wird.

In einem andern frühen Gedicht mit dem Titel *Mezzanot* (Mitternacht) (1948) wird der Bezug dieses innerlichen Flusses zur Zeit fassbar. Von einer seltsamen Leichtigkeit erfasst, hört der Dichter, wie es vom Kirchturm Mitternacht schlägt:

E tuot quai chi'd ais stat
chi ais e chi sarà -
i para chi'n ün flüm
am cula tras e tras (1948, 10f., V. 16f.)⁸.

*und alles was war
was ist und was sein wird -
es scheint mir in einem Fluss
durch und durch zu fließen.*

Die von der topischen Geisterstunde ausgelöste ekstatische Erweiterung des Bewusstseins und der Empfindung erfasst die Vergangenheit, die Gegenwart

⁶ Cf. die bekannte Theorie Vicos, der in anthropomorpher Metaphorik ein Indiz einer “logica poetica” sieht: “Quello è degno d’osservazione: che ‘n tutte le lingue la maggior parte d’espressioni d’intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e dell’umane passioni. Come “capo” per cima o principio; “fronte”, “spalle”, avanti e dietro; [...]“lingua” di mare; “fauce” o “foce” di fiumi o monti; [...] Lo che tutto va di séguito a quella degnità: che “l’uomo ignorante si fa regola dell’universo” [...]” (Vico 1982, 284 (1744¹)).

⁷ Die “Rückstrahlung” der anthropomorphen Projektion wird schon von B. Snell am Beispiel des homerischen Vergleichs des Menschen mit einem Felsen gezeigt. Es geht nicht nur um Anthropomorphismus: “[...] man müsste denn hinzufügen, dass der Mensch den Felsen nur dadurch anthropomorph sehen kann, dass er sich selbst petromorph sieht...” (Zitat und Diskussion in Kil Iy 1972², 10).

⁸ Mit späterer Variante: “am para chi'n ün flüm” (1951, 2f., V. 18).

und die Zukunft, die im inneren “Fluss” vereinigt und vermengt werden. Damit wird der Dichter, am zeitlichen Gegenpol der “Stunde des Pan”, von einem “panischen” Erlebnis erfasst, das eine innere Verbindung zu allen Dingen und allen Zeiten herstellt. Die Vermengung aller Zeiten im “inneren Fluss” bedeutet die Aufhebung von Zeitlichkeit überhaupt; die Ekstase macht den Dichter gleichzeitig zum Medium der Erinnerung und der Prophetie⁹.

Die poetologische Dimension ist auch im Gedicht *Furnatsch* (1960) offensichtlich, in dem der Dichter in einer Schlucht bei S-chanf in den Bann des rauschenden Inns gerät. Für ein auserwähltes “Du”, das zu hören versteht und also den Dichter zumindest einschliesst, ist aus dem Felsenmund eine einsame Stimme zu hören:

Amo scha tü sast tadlar
Resuna la bocca dal grip
D'üna vusch be suldüm

(V. 1f.)

*Wenn du noch zu hörn verstehst
so tönt der Felsenmund
vor einer einsamen Stimme*

(A. PEER/G. SCHMIDLIN, in PEER 1980, 31)

Im Laufe der sukzessiven Annäherung an diese Stimme wechseln ihre Manifestationen vom Akustischen ins Optische, die Stimme wird zum “füm d'insainas”, zum “Rauch voller Zeichen” (V. 11), sie schafft es, trotz aller Hindernisse, “feuerige Kelche” aufzurichten:

Ed alvainta illa fanzögna
Da sias döglias vardaivlas
Chalischs da fö.

Sibilla retica Silvana
Chürast suot marva dainta
La palantada tschimainta
Da tias s-chürdüms.

(V. 14f.)

*Sie richtet auf im Dämmer
ihrer wahrhaftigen Schmerzen
feuerige Kelche.*

*Rätische Sibylle, Waldweib,
du hüttest unter starren Fingern
die glimmende Sage
deiner Dunkelheiten*

(A. PEER/G. SCHMIDLIN, in PEER 1980, 31)

Die Stimme spricht im “Fieberwahn”, der “fanzögna” ihrer “wahrhaftigen Schmerzen”, die rätische Waldsibylle offenbart ihre Dunkelheiten in einem Glimmen. Das Licht, das Feuer kommt aus der Dunkelheit, der Fieberwahn der Sibylle, ihr “Irreden” ist der Schmerz einer Epiphanie der Wahrheit. Ohne dass hier von Poesie die Rede wäre, sind die Analogien zum Topos der “dunklen Wahrheit”, die im “konfusen” poetischen Text durchscheint, offensichtlich. In

⁹ Cf. die folgende Aussage Peers zum freien Vers: “[...] 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 schauernd aufgeht” (A. Peer 1968, 320).

unklarer Beziehung zur Stimme der Sibylle steht die Stimme des Inns, die hier, in evidenten Analogie zu D'ANNUNZIOS berühmter *La pioggia nel pineto*, in onomatopoesisch insistenten Reimen imitiert wird¹⁰. Das mit der Sibylle eingeführte Orakel-Motiv wird vom Orakel-Delirium der Lärchen am Ufer (cf. V. 33f.) aufgenommen und hier werden die beiden Stimmen verknüpft: die Lärchen orakeln, indem sie dem Klagen der Wellen zuhören:

tadlont il plont
da las pelegrinas
chi vegnan e van
e mâ nu stan
(V. 38f.)

*und hören auf die Klage
der Pilgerinnen,
die kommen und gehen
unverweilt*

(A. PEER/G. SCHMIDLIN, in PEER 1980, 33)

Hier wird durch die Analogie des inneren Reims: “tadlont il plont” der Bezug zu D'ANNUNZIO offensichtlich, der mit “Ascolta. Risponde / al pianto il canto” (V. 40f.) die Motivation der Lautentsprechungen seines Gedichtes offen thematisiert.

Dann wird der Dichter, erstmals in der ersten Person, vom Wind erfasst:

Il vent am stumpla
Sül pass eu sguond
Ils spazis fladan
Ûn sen profuond.
Che dieu am tschercha?
Eu'm sgrisch eu stun
E lasch mi'uraglia
Sül ùmid sablun.
(V. 45f.)

*Der Wind stösst mich
gegen die Schwelle, ich folge.
Die Räume atmen
einen tiefen Sinn.
Welcher Gott sucht mich?
Ich erschauere, stehe
und lasse mein Ohr
auf dem feuchten Sand.*

(A. PEER/G. SCHMIDLIN, in PEER 1980, 33)

In Analogie zu einschlägigen Beispielen bei Eugenio MONTALE¹¹ liesse sich hier der Wind als Konkretisierung der poetischen Inspiration verstehen. Der Bezug zwischen dem in den Räumen wehenden “tiefen Sinn” und der Heimsuchung des Dichters durch einen Gott ist syntaktisch zwar nicht expliziert, doch thematisch evident: der Gott braucht den Dichter, wie die Sibylle, als vermittelndes Medium für seine Botschaft¹². Wie die Stimme der Sibylle, wechselt auch die Rede des Dichters im Sagen des Unsagbaren vom Akustischen ins

¹⁰ Bezzola spricht von *Furnatsch* als einer “variante fìch persunela e reuschida da la “Pioggia sul pineto” da D'Annunzio” (1979, 688). Cf. D'Annunzio 1982 (1902¹), 252–258. Cf. Peer 1960, 18f., V. 24–32.

¹¹ Cf. etwa *In limine* oder *Corno inglese* aus den *Ossi di seppia* (Montale 1983, 13, 19).

¹² Cf. *Sün vias creschüdas aint*: “Ûna poesia tschercha il pass / aint il cler, sur la tschiera. / Eu tilla sieu [...]” (Peer 1979, 11).

Optische:

Straglüschildas stiletan

La not da meis ögl.

Meis cour rafüda da batter.

Mi'orma nüda

Tanter las rivas

Sablunivas

Immez sbodats

cluchers da las

sumbrivas.

(V. 58f.)

*Blitze treffen**die Nacht meiner Augen.**Mein Herz hört auf zu schlagen.**Meine Seele nackt**zwischen den Ufern,**den sandigen,**inmitten zertrümmerter**Türme der**Schatten.*

Der Lichteinfall, das Aussetzen des Herzschlags und die “nackte Seele”, die bereit ist, die Botschaft zu empfangen sind die Indizien der Epiphanie. Und während das “Ich” das Geheimnis des Gottes zu erhören und zu erschauen sucht, verwandelt es dieses Warten in einer Figur der Unsagbarkeit in sprachliche Motivation und Ikonizität, in den Hypogramm-Reim zwischen “rivas” und “sumbrivas”¹³, den die Ufer enthaltenden Schatten, die zum Interpretanten des ganzen Textes gemacht werden könnten. Der Text ist nur das Echo des Zuhörenden, der Schatten des Zu-Sehenden. In der evidenten Parallele zwischen der rätsichen Sibylle und dem schauernden Dichter erreicht die mythologische Poetik ihren Höhepunkt.

3. Wasser, Blut und die Stimmen der Ahnen

Von den Stimmen der Natur und ihrer Gottheiten kann der poetische Text nur sagen, dass sie sprechen, während der Inhalt ihrer Rede Mysterium zu bleiben scheint. Die einzige mögliche Konkretisierung ist nicht die vorausschauend prophetische – sie wäre lächerlich –, sondern die rückschauend erinnernde, die die Natur, salopp gesprochen, zum Phonogrammarchiv macht, das die Stimmen der Ahnen aufbewahrt. Ein besonders evidentes Beispiel hierfür ist das Gedicht *Larschs vidvart l'En* (Lärchen am anderen Ufer des Inns) aus dem Jahre 1955¹⁴. Auch hier weht ein Wind, der die Zweige und die Seele wiegt (cf. V. 1–4), eine fließende Bewegung erzeugt, die plötzlich Stimme wird:

O chant dals pövels passats

sco früjas suot il vent da la stad *Kornfelder unter dem Winde*

(V. 6f.)

Oh Lied hingegangener Völker

(U. OBERLIN, in PEER 1959, 47)

¹³ Der Übersetzung von Peer und Schmidl in gelingt die Wahrung dieser Ikonizität mit einem Paragramm: “inmitten zertrümmerter / Türme der / Schatten” (Peer 1980, 35).

¹⁴ Cf. Peer 1955, 46–49. Das Gedicht ist Reto Caratsch gewidmet. Cf. Bezzola 1979, 686.

In der anaphorischen Wiederaufnahme werden die Stimmen dieses Gesangs genauer bestimmt:

vuschs dal vent e vuschs da l'aua
funtanas da l'algordanza
schuschuran dascus illa not
cotschen s-chüra da l'udida
(V. 12f.)

*Stimmen des Windes Stimmen des Wassers
Brunnen des Erinnerens rauscht ihr
verborgen in dunkelroter
Nacht des Gehörs*
(U. OBERLIN, in PEER 1959, 47)

Die anthropomorphisierte Natur, die “Stimmen des Windes und des Wassers” sind “Quellen der Erinnerung”. Damit entspricht der “Vermenschlichung” der Natur, durch die beginnende Rückprojektion, die “Naturalisierung” des Menschen. Vollzogen wird diese Rückprojektion mit der Ortung des Rauschens “in der dunkelroten Nacht des Gehörs”, eine weitere Analogie zwischen der “Wasserader” in der Landschaft und dem Blut im Körper des Dichters, seinem Puls, den der In-Sich-Hineinhorchende vernimmt. Die Wasser-Blut und die Wasser-Seele-Analogie machen hier den Inn zur Metapher eines kollektiven Gedächtnisses; die aus der Dunkelheit des Bluts raunende Stimme kann mit dem Jungschen Konzept eines “kollektiven Unbewussten” in Verbindung gebracht werden. Das Rauschen wird im Folgenden zur Erzählung, die den epischen Teil des Gedichts einleitet, die Geschichte der ersten Besiedler des Engadins:

Vos raquint ha ils bats dal sang
cur ch'eu od a frantunar
ils veiders pövels qua via
cur cha chatschand e clamand
seguivan las vias da l'aua
avainas da lur destin
(V. 16f.)

*Wie der Schlag des Blutes tönt ihr
wenn vorüberbrausen
die alten Völker
und mit Drängen und Rufen
den Wasserläufen folgen
Adern ihres Schicksals*
(U. OBERLIN, in PEER 1959, 47)

Auch hier ist der Dichter nur ein Vermittler, ein Übersetzer der Erzählung der Naturstimmen, die, in erneuter Verschmelzung der Bereiche, den Rhythmus des Pulses haben: “Vos raquint ha ils bats dal sang”. Das Erzählte spiegelt seine Tradierungsart; der Stoff ist im Rauschen des Flusses und des Blutes, der Stoff erzählt von den Ahnen, die den “Wasserstrassen” folgen, den “Adern” (!) ihres Schicksals. Die poetische Erzählung der Erstbesiedlung hat ihrerseits einige mythische Elemente, die “starken Mütter”, “las fermas mammas” (V. 26), der an den Anfang von Kellers *Der grüne Heinrich* erinnernde, in die Erde gerammte Pfahl (V. 27)¹⁵, das

¹⁵ “Mein Vater war ein Bauernsohn aus einem uralten Dorf, welches seinen Namen von dem Alemannen erhalten hat, der zur Zeit der Landteilung seinen Spiess dort in die Erde steckte und einen Hof baute.” (Keller 1984, 7).

“gewachsene Haus”, “e lasura ais creschüda la chasa” (V. 29). Der Naturalisierung der Geschichte und ihrer Tradierungsart entspricht die ästhetische Motivierung von Sprache in der onomatopoetischen Imitation der wiederkehrenden Geräusche:

Nun od eu amo suot il vouts
il pass rebomband dals babuns
(V. 38f.)

*Hallt nicht unter Gewölben
der Ahnen dröhnender Schritt*
(U. OBERLIN, in PEER 1959, 49)

Am Ende der 7. Strophe ist wieder von der Aufzeichnungsart ihrer Geschichte die Rede, eine “istorgia”:

noudada cun pennas e spadas
e culla süjur da lur fatscha

*geschrieben mit Feder und Schwert
(und dem Schweiss ihres Angesichts)*

Mo'l cling da lur ümla üsaglia
ais amo aint il En chi schuschura
(V. 43f.)

*Aber den Klang ihres schlichten Geräts
bewahrt der rauschende Inn*
(U. OBERLIN, in PEER 1959, 49)

Die Tinte der geschriebenen Geschichte ist nur eine der die Zeit transzendierenden Flüssigkeiten; die andern sind das Blut (metonymisch in den “Schwertern”), der topisch dazugehörnde Schweiss und, in der nächsten Strophe, das Wasser des Inns. Blut und Schweiss haben, wie der Topos das will, den Körper und die Erde als Körper gezeichnet¹⁶, das Wasser des Inns bewahrt, in Analogie zum Blut im Puls des Dichters, die Klänge des Alltags der Ahnen. Dass diese Klänge nicht nur vom “einfachen Gerät”, der “ümla üsaglia” herrühren, sondern auch die Sprache umfassen, ist evident und könnte als inhaltsbezogene Erklärung für den häufigen poetischen Archaismus in PEERS Lyrik herangezogen werden. Das Gedicht schliesst mit einer Vision der Rückkehr der Geister der Ahnen, einer Rückkehr, die wie so häufig eine böse Überraschung ist:

Vhè voss spierts ünsacura schi tuornan
chattaran be suldüm vossa dmura
e vendüda prad' e pas-chüra
Be ils larschs cun lur bratscha verda
faran tschegns cha vus inclegiaivat
e l'En cun sa vusch da gigant
savarà amo dir vos nom.
(V. 66f.)

*Wenn euer Geist je zurückkäm
fänd er öde die Wohnung
Wiesen und Weide verkauft
Nur die Lärchen mit grünen Armen
geben Zeichen die ihr noch versteht
und der Inn mit gewaltiger Stimme
wird euch beim Namen nennen*
(U. OBERLIN, in PEER 1959, 51)

¹⁶ Cf. die folgenden Verse aus dem Sonett *G.H. Muoth* (1948, 28), wo auf die episch-historische Poesie Muoths angespielt wird: “e sur la prada cregna d'sang babun / movvast tü l'alabardica sumbriva.” (V. 7f.).

Die Ahnen finden an ihrer Wohnstätte nur Öde, “prada e pas-chüra”, Haus und Hof, sind verkauft, die Nachkommen haben das Erbe und damit die Ahnen verraten. Verständliche Gesten, “tschegns cha vus inclegiaivat” machen noch die Lärchen, deren “Beseelung” von der topischen Metapher des “Volkes der Bäume” mitgetragen wird. Den Namen der Ahnen, das Emblem der Wiedererkennung, aber auch der sprachlichen Kontinuität kann nur noch der Inn sagen und aussprechen, der Inn, “cun sa vusch da gigant”, mit seiner Riesenstimme. Über die insistenten Wasser-Blut-Analogien ist die Stimme des Inns auch die Stimme des Dichters, die in ihrer mythischen Überhöhung als die Zeit bewahrende und transzendierende Stimme eines Riesen, den Namen, die Sprache der Ahnen bewahrt und seine Zeitgenossen für ihre Vergesslichkeit tadelt¹⁷.

4. Schluss

Poetologisch (und am Rande auch biographisch) finden wir einen Bezug zwischen Lyrik und Mythos in Hinweisen auf somnambule Trance-Zustände, die den Dichter zum Medium einer andern Stimme, einer “unverständlichen” Sprache machen.

Poetisch umgesetzt, verbindet ihre immerzu angekündigte, nie direkt “übersetzte” Rede Erinnerung an den Ursprung und Prophetie. Unschwer zu erkennen sind hier Einflüsse des dichterischen Genie-Kults der Belle-Epoque, der den Dichter zum Propheten und Vermittler verschlüsselter sibyllinischer Wahrheit macht. D’ANNUNZIO als “poeta vate” und Dino Campana als besessener Vermittler dunkler Wahrheiten sind nur zwei Beispiele dafür.

Thematisch und *motivisch* sind Mythen als naturalisierte Geschichte, Erzählung vom Ursprung und zukünftigen Schicksal an vielen Stellen fassbar. Signifikante Schnittstellen sind Wasser-Blut- und die Landschaft-Körper-Analogien, die Natur, Urgeschichte der Sippe und unbewusste, “biologische Tiefe” des dichtenden Ich miteinander verbinden und im Extremfall zur magischen Übereinstimmung bringen. Auffällig ist auch, etwa in der Figur der “Sibilla retica Silvana”, die hybride Verbindung von alter griechischer¹⁸ und neuerer rätischer Mythologie.

¹⁷ Cf. auch das Gedicht *Lügl* (1960, 23), wo der Inn als “Vater der Zeit” erscheint: “E l’En ais il bap dal temp / cun seis uondagiar / profuond da sabgentscha / e seis rumurar / di e not [...] Quai ha’l üna chanzun / lomma e prüvada / chi ria e crida / chi lascha durmir ils morts / e chi sdaisda ils vivs” (V. 14f.).

¹⁸ Cf. auch die Sphinx in *Las Maisas* (1979, 23, V. 1); oder *Uliss* (1979, 67).

Semiologisch zeigt sich die naturalisierende Tendenz des Mythos am deutlichsten in der onomatopoeischen Motivation, die den sprachlichen Laut seiner arbiträren Geschichtlichkeit zu entziehen und ihn dem natürlichen Geräusch, der “Stimme der Natur”, anzugleichen versucht.

5. Bibliographie

5.1. Primärliteratur

- D'ANNUNZIO, G.: *Alcyone*, a cura di RONCORONI, F., Milano 1982.
- JOYCE, J.: *Anna Livia Plurabelle*, Frankfurt am Main 1982 (1939¹).
- KELLER, G.: *Der Grüne Heinrich*, Zürich 1984 (1879/80¹).
- MONTALE, E.: *Ossi di seppia*, Milano 1983 (1925¹).
- PEER, A.: *Poesias. Atmosferas, Satiras, Purtretts, Versiuns*, Paris 1948.
Sömmis, Winterthur 1951.
Battüdas d'ala, Mustèr 1955.
Sgrafits (Deutsch von OBERLIN, U.), Zürich 1959.
Suot l'insaina da l'archèr, Samedan 1960.
La terra impromissa, Turich 1979.
Refügi. Gedichte, rätoromanisch und deutsch, Wado 1980.
- PEER, O.: *La rumeur dal flüm*, Puntraschigna 1999.

5.2. Sekundärliteratur

- BARTHES, R.: *Mythologies*, Paris 1957.
- BEZZOLA, R. R.: *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuirà 1979.
- ELIADE, M.: *Mythos und Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1988 [1963¹].
- KILLY, W.: *Elemente der Lyrik*, München 1972².
- NIETZSCHE, F.: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: HOLZ, H.H. (ed.) Studienausgabe, vol. 1, Frankfurt am Main 1968, 30–125, [1872¹].
- PEER, A.: *Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur*, in: “Terra Grischuna”, 27/6, 1968, 317–322.
- VICO, G.B.: *La scienza nuova*, Milano 1982 [1744¹].