

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2009)

Heft: 40: Probleme der Gattungstheorie = Problèmes de la théorie des genres littéraires = Problems of genre theory

Artikel: Poesie auch fürs Ohr? : Zur Variabilität des lyrischen Gedichts bei Andri Peer

Autor: Caduff, Renzo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1006336>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.03.2025

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

Renzo Caduff

Poesie auch fürs Ohr?

Zur Variabilität des lyrischen Gedichts bei Andri Peer

1. Einleitung

Neben metrisch regulierten und metrisch freien Gedichtformen findet man im Werk des bündnerromanischen Dichters Andri Peer¹ auch Mischformen, die weder der einen noch der anderen Kategorie zugeordnet werden können. Lautes Sprechen oder auch nur Subvokalisierung² des lyrischen Gedichts (hierzu Lamping 2000) können helfen, dem hybriden Wesen solcher Formen, die das Alte mit dem Neuen verbinden, auf die Spur zu kommen. Auf diese Weise werden Segmente regulierter Metrik (z. T. auch nur vor dem ‘inneren Ohr’) hörbar, die sich hinter einer modernen Versgliederung verbergen. Anhand einer Auswahl motivisch ähnlicher Gedichte (‘Seegedichte’) sollen in diesem Beitrag die Formenvielfalt der Lyrik Peers veranschaulicht und einige metrische Zuordnungsprobleme, die sich für solche Zwischenformen ergeben, thematisiert werden. Gleichzeitig kann mit Hilfe der besprochenen Textbeispiele gezeigt werden, wie der Autor in diesen

1 Der Unterengadiner Autor Andri Peer (1921–1985), in Sent geboren, studierte nach der Primarlehrerausbildung Romanistik in Zürich und Paris. Er gilt neben Luisa Famos als der bekannteste bündnerromanische ‘moderne’ Dichter des 20. Jahrhunderts. Eine repräsentative Auswahl seines lyrischen Schaffens gibt der zweisprachige Band *Poesias – Gedichte*. Übersetzung von Herbert Meier, Disentis/Mustér (1988). 2003 erschien die romanische Gesamtausgabe der Gedichte Andri Peers, *Poesias (1946–1985)*, Clà Riatsch (Hg.). Für weitere Angaben zu Andri Peer sei auf *Quarto* 3 (1994) verwiesen, diese Nummer des SLA ist diesem Autor gewidmet. Eine Bibliographie zu Andri Peer ist unter www.nb.admin.ch einsehbar.

2 Darunter ist die mentale Repräsentation gesprochener resp. gehörter Laute gemeint. Siehe auch Mellmann (2008, S. 256).

Formen einzelne Motive mit klarem Bezug zur bündnerromanischen Tradition aufgreift, diese auf eigenständige Art und Weise verarbeitet und so auch auf der Inhaltsebene Tradition und Moderne miteinander verbindet.³

Die im Titel aufgeworfene Frage “Poesie auch fürs Ohr?” ist als direkte Bezugnahme auf Otto Lorenz’ Aufsatz “Poesie fürs Auge” (1980) gedacht. Dieser Beitrag wurde als Antwort auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung – “Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers?” – vom Jahr 1979 verfasst.⁴ Lorenz beschreibt darin vier typologische Merkmale von Gedichten in Freien Versen. Davon sind für unsere Fragestellung insbesondere die ersten beiden von Interesse. Als *erstes* erforderliches Merkmal für Lyrik überhaupt wird deren “abgesetzte Druckanordnung” (1980, S. 89) bzw. für die freien Formen “die Reduktion des Gedichts auf seine graphische Form” (1980, S. 95) genannt. Als *zweites*, wiederum die Form betreffendes Merkmal Freier Verse nennt Lorenz deren “unsichtbaren Traditionsbezug” (1980, S. 90).⁵

Nach Lorenz sind “freie Versformen eher schriftlich-visuelle als klanglich-akustische Phänomene” (1980, S. 102). Dennoch stellt sich beim zweiten Merkmal des “unsichtbaren Traditionsbezugs” die Frage, ob dieser Traditionsbezug wenn auch unsichtbar nicht zumindest hörbar sei. Mit der Terminologie Zymners könnte man in diesem Zusammenhang von der Spannung zwischen “graphisch” und “phonisch repräsentierter Lyrik” (Zymner 2009, S. 25–33) sprechen. Der Frage nach dieser Spannung soll im Folgenden anhand konkreter Beispiele im lyrischen Werk Andri Peers nachgegangen werden. Es soll

3 Vgl. dazu auch Renzo Caduff, “Furmas da passagi tranter poesia moderna e poesia tradiziunala”, *Annalas da la Societad Retorumantscha*, 121, 2008, S. 145–154.

4 Hans-Jost Frey / Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses*, Heidelberg, Schneider 1980. Zusammen mit Lorenz’ Beitrag erschien auch Freys Aufsatz, “Verszerfall” (1980, S. 13–81). Vgl. im Zusammenhang mit Letzterem: “Differenzierte Kriterien für die Bewertung von Freien Versen sind bislang noch kaum entwickelt worden; wenig überzeugend bleibt eine pauschale, an einem konservativen Formbegriff orientierte Kritik des Freien Verses als eines Beispiels für ‘Verszerfall’” (Lamping, 1997, S. 632).

5 Das *dritte* und *vierte* Merkmal gegenwärtiger Lyrik sind inhaltlicher Art: 3) ihre “unerreichte Identität” (1980, S. 91) bzw. ihr “Mangel an Individualität” (1980, S. 93) und 4) ihre “Vorläufigkeit” (1980, S. 92) bzw. ihr “prozesshafter Charakter” (ibid.). Diese beiden letzten Merkmale scheinen sich einer näheren Bestimmung zu entziehen.

soll gezeigt werden, dass der formale Traditionsbezug einzelner lyrischer Texte bei Peer zwar unsichtbar, als lyrische Rede aber durchaus hörbar ist. Um diesen Traditionsbezug aufzeigen zu können, wird im folgenden Kapitel je ein Beispiel für eine metrisch regulierte Gedichtform (“O schlincha vaila ...” / Oh schiefes Segel) sowie für eine metrisch freie Gedichtform (“Stà” / Sommer) vorgestellt. Anschliessend sollen weniger eindeutige Textbeispiele besprochen werden, die das Paradox der graphisch freien, phonisch aber regulierten Form in sich enthalten.

2. Unterscheidung zwischen regulierten und freien Formen

Bis heute muss mangels einer eigenen theoretischen Metrik für metrische Gedichtanalysen bündnerromanischer Lyrik auf anderssprachige Metriken ausgewichen werden. Fast immer wird dabei ganz selbstverständlich und ohne nähere Begründung auf die deutsche Metrik zurückgegriffen. Für die meisten bündnerromanischen Dichterinnen und Dichter scheint die Analyse metrischer Phänomene nach den Regeln der deutschen Metrik auch angebracht zu sein, da aufgrund ihrer (Sprach-)Biographie von einer gewissen Nähe zur deutschen Metrik ausgegangen werden kann. Dass eine solche Betrachtungsweise aber auch problematisch sein kann, zeigt die metrische Analyse einiger bündnerromanischer Sonette durch Walther (1993). Sie bezeichnet die Sonette Peider Lansels (1863–1943)⁶ aus der Perspektive der deutschen Metrik sicherlich zu Recht als von “hinkender Gangart” (1993, S. 215). Analysiert man die gleichen Sonette aber mit Hilfe der italienischen Metrik, so merkt man, dass sie die Norm perfekt erfüllen (Fasani 1992/93). In der bündnerromanischen Lyrik ist deshalb der sprachbiographische und kulturelle Hintergrund des analysierten Dichters für die Annahme einer germanischen oder eher romanischen Metrik von entscheidender Bedeutung. Für einzelne Dichter – so auch für Andri Peer – ist die Ausgangslage in dieser Hinsicht je-

⁶ Peider Lansel war ein typischer Vertreter der engadinischen Auswanderer, der Randulins. Er verbrachte einen grossen Teil seines Lebens in Italien, bevor er sich wegen besserer Ausbildungsmöglichkeiten für seine Kinder in Genf niederliess. Lansel hat sich vor allem durch sein Engagement für die Unabhängigkeit und Anerkennung des Rätoromanischen hervorgetan.

doch nicht eindeutig und es müssen verschiedene Metrik-Typen im Sinne von Wagenknechts metrischer Typologie (2007, S. 30ff.) in Betracht gezogen werden.⁷

Die oben gemachten Bemerkungen sollen auch bei der nun folgenden Metrikanalyse des Gedichts “O schlincha vaila ...” (1975/2003, S. 272) berücksichtigt werden: d.h. das Gedicht soll sowohl nach einem fussmetrischen Muster wie auch nach einem romanischen silbenzählenden Muster analysiert werden.

O schlincha vaila...

O schlincha vaila cotschna sur il lai,
che sapchantada ninast nan vers mai?
Cha'l nüvel as mantuna sur il muot?
Cha'l vent teis alber amo nun ha ruot?

O vaila, teis müdaivel movimaint
ais be ün tschegn da meis giavüsch ardaint
chi va in tschercha da sa clera staila,
sperond da riva in riva, schlincha vaila.⁸

Für eine Formanalyse nach deutscher Metrik scheint im vorliegenden Fall insbesondere Wagenknechts 7. Metrik-Typ in Frage zu kommen. Als typische Beispiele für diesen Metrik-Typ gelten die deutschen Barockgedichte und zahlreiche deutsche Gedichte späterer Versgestaltung bis in die Gegenwart (2007, S. 33).⁹ Bei diesem Typ kommen alle drei Arten der Versifikation gleichzeitig vor. Die Verse werden also nach Silben gezählt, nach Grössen geordnet und sind durch Reime gebunden. Ausgehend von dieser allgemeinen Typologie können für

7 Dass Wagenknechts metrische Typologie, erschienen 1981, ihre Gültigkeit noch immer nicht eingebüsst hat, zeigt deren Übernahme in Zymner (2009, S. 60). Kritischer hat sich hingegen Christoph Küper, *Sprache und Metrum* (1988) zur Typologie Wagenknechts geäußert.

8 “Oh schiefes Segel ...”: “Oh schiefes, rotes Segel über dem See, / welche Botschaft wiegst du herüber zu mir? / Dass die Wolke sich über dem Hügel auf-türmt? / Dass der Wind deinen Mast noch nicht zerbrochen hat? // Oh Segel, deine wechselhafte Bewegung / ist nur ein Zeichen meines brennenden Wun-sches, / der auf die Suche geht nach seinem hellen Stern, / hoffend von Ufer zu Ufer, schiefes Segel.” [Übersetzung R.C.].

9 Nach Wagenknecht kann dieser Metrik-Typ den “Inbegriff einer ‘Deutschen Me-trik’ bilden” (2007, S. 33).

die Analyse des Gedichts “O schlincha vaila ...” folgende Differenzierungen vorgenommen werden: die Verse bestehen jeweils aus 10 bzw. 11 Silben; das Versmass wird von fünfhebigen Jamben gebildet; das Endreimmuster ist ein Paarreim (*aabb*). Für zwei Verse (v. 4; 8) ergeben sich jedoch Unregelmässigkeiten bzw. Abweichungen:

Cha’l vent teis alber amo nun ha ruot? (v. 4)

In Vers 4 ist für das Adverb “amo” eine Diskrepanz zwischen metrischer (Versakzent) und sprachlicher Betonung (Wortakzent, “amó”) feststellbar.¹⁰ Aufgrund der terminologischen Spezifizierungen Wagenknechts (2006, S. 70) muss für diesen Fall eher von einer Tonversetzung bzw. versetzten Betonung anstatt von einer Tonbeugung gesprochen werden. Für den vorliegenden Fall ist davon auszugehen, dass bei einem mündlichen Vortrag der sprachlichen Betonung bzw. dem Wortakzent der Vorzug gegeben würde.¹¹

Vers 8 enthält eine überzählige linguistische Silbe. Anstelle von Versfüssen könnte man sich für diesen Vers die folgende taktorientierte Notation vorstellen:

sperond da riva in riva, schlincha vaila. (v. 8) x | x̣ x | x̣ xx | x̣ x | x̣ x | x̣ x

Die verwendete Notationsform¹² könnte auf das ganze Gedicht angewendet werden, dabei würde “weniger die Rekonstruktion einer objektiven Textstruktur als vielmehr die der rhythmischen Form eines konkreten Vortrags im Vordergrund stehen” (Mellmann 2007, S. 83).¹³

Andererseits ist es durchaus denkbar, dass dem metrisch regulierten Gedicht “O schlincha vaila ...” ein silbenzählendes Muster zugrunde liegt. Eine Metrikanalyse, die diesem romanischen Metrik-Typ

10 Die metrischen Betonungen werden durch Unterstreichungen hervorgehoben.

11 *Verse design* und *verse instance* des *verse designs* weichen somit an dieser Stelle voneinander ab. Siehe Jakobson (1979, S. 102ff.) und Zymner (2009, S. 70).

12 “Eine quasimusikalische Notation des Taktschemas (anstelle von Versfüssen) empfiehlt sich vor allem in liedhafter (oder tatsächlich gesungener), oft ‘füllungsfreier’ Lyrik wie z.B. im Volkslied” (Mellmann 2007, S. 83).

13 In diesem Zusammenhang ist auf Warren Thews Liedfassung für gemischten Chor von “O schlincha vaila ...” hinzuweisen. Siehe *Bibliografia retorumscha (1552–1984)*, Cuira, Lia rumantscha, 1986, S. 107, Nr. 1201.

Rechnung¹⁴ trägt, soll an dieser Stelle am Beispiel der italienischen Metrik vorgenommen werden. Während sich für die Beschreibung der Ausgangsreime nichts ändert, handelt es sich bei der Versart um “endecasillabi”. Diese können nach der klassischen italienischen Metrik in drei verschiedene Haupttypen mit folgenden Haupthebungen unterteilt werden:¹⁵ a) 6. und 10. Position; b) 4., 8. und 10. Position; c) 4., 7. und 10. Position. Im Gedicht kommen alle drei Typen vor.

x x x x x $\acute{x}$ x x x $\acute{x}$ [x]	a) 6. und 10. Position	v. 1; 3; 5; 8
x x x $\acute{x}$ x x x $\acute{x}$ x $\acute{x}$ [x]	b) 4., 8. und 10. Position	v. 2; 6; 7
x x x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$ x x $\acute{x}$ [x]	c) 4., 7. und 10. Position	v. 4

Es fällt auf, dass der oben mit den Kategorien der deutschen Metrik festgestellte Widerspruch zwischen Wort- und Versakzent für die italienische Metrik nicht mehr besteht. Im betreffenden Vers – “Cha’l vent te is alber amo nun ha ruot?” (v. 4) – fallen metrische und sprachliche Betonung zusammen, womit dieser Vers exemplarisch den 3. Haupttyp des “endecasillabo” realisiert, mit Betonung auf der 4., 7. und 10. Position.¹⁶

Im Falle des letzten Verses (v. 8), bei dem eine überzählige Silbe festgestellt wurde, kann im silbenzählenden Metrik-Typ auf die metrische Figur der Synalöphe zurückgegriffen werden. Die überzählige linguistische Silbe in “riva in” wird also verschliffen.¹⁷ Auf diese Weise ist es möglich, dass die fünfte metrische Position des “endecasilla-

14 Nach Wagenknechts metrischer Typologie handelt es sich dabei um den 5. Metrik-Typ: “nach Silben gezählt und durch Reime gebunden” (2007, S. 32).

15 Für diese “tipi-base” des “endecasillabo” siehe Menichetti (1993, S. 393–406). Siehe auch Maurizio Dardano / Pietro Trifone, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Milano, Zanichelli, 1997, S. 659.

16 Wenn wir wie Fasani (1992/93) davon ausgehen, dass die italienische Metrik insbesondere bei Peider Lansel eine wichtige Rolle spielt, für dessen Werk Peer (1966) als Herausgeber gezeichnet hat, so können für Lansel z.B. folgende analoge “endecasillabi” desselben Typs angeführt werden: “La cullana d’ambras” (Die Bernsteinkette): “Üna cullana, chi forsa d’Olanda” (v. 5) und “quel di d’las nozas (cun ir sü Schigliana)” (v. 11) (1912, S. 7). Man ist erstaunt, dass dieser Typ bei der weiteren Überarbeitung des Gedichts verloren geht, siehe z.B. “Üna cullana, forsa our d’Olanda” (1929, S. 71).

17 Nach Menichetti (1993, S. 173) hat die Anwendung der Synalöphe keineswegs zur Folge, dass der verschliffene Vokal, wie mancherorts behauptet, auch seine lautliche Realisierung verliert, wie es bei der Elision der Fall ist.

bo” durch zwei linguistische Silben besetzt ist: “sperond da riva in riva, schlincha vaila” (v. 8).¹⁸

Die beiden unterschiedlichen Metrikanalysen verdeutlichen also, wie sich zwei unterschiedliche Analysen einer metrischen Struktur konkurrenzieren. Auch ohne sich für den einen oder anderen Metrik-Typ zu entscheiden, zeigt sich eindeutig, dass es sich im Fall des Gedichts “O schlincha vaila ...” um metrische Verslyrik aus einem überlieferten Formenbestand handelt. Diese wird auch in der rhetorischen Artikulation des Gedichts sichtbar. Da ist einerseits die Anapher “O schlincha vaila” (v. 1) und “O vaila” (v. 5) zu nennen, dann der Kyklos “O schlincha vaila [...] schlincha vaila” (v. 1; 8) oder der verkürzte Parallelismus “Cha’l nüvel” (v. 3), “Cha’l vent” (v. 4). Zu erwähnen wären ferner Figuren wie das Hypogramm “vaila” – “lai” (v. 1) oder das Paragramm “vaila” – “müdaivel” – “movimaint” (v. 5). Metrische und rhetorische Gedichtgliederung bestehen also beide aus traditionellen Elementen.

Der metrischen Verslyrik polar gegenüber stehen die freien Formen bzw. die aussermetrische Verslyrik.¹⁹ Unter diesem Begriff subsummiert Zymner (2009, S. 67) drei Typen freier Versgestaltung deutscher Lyrik: a) Freie Verse; b) Reimlose Verse in unregelmässigen Rhythmen und c) Prosaische Verse.²⁰

Für die italienische freie Metrik hat sich Mengaldos Definition mit den folgenden drei Charakteristika etabliert.²¹

18 Für die Verse 6–7 kommt hingegen die metrische Figur der Dialöphe (“dialefe”) zur Anwendung: “ais bevün tschegn da meis giavüsch ardaint / chi va’in tschercha da sa clera staila”.

19 Zymner unterscheidet folgende “generische Sektoren oder Sparten der Lyrik”: 1. Metrische Verslyrik; 2. Aussermetrische Verslyrik; 3. Prosimetrische Lyrik; 4. Reimprosa-Lyrik; 5. Metrische Prosalyrik; 6. Prosagedicht und 7. Bindungsneutrale Lyrik (2009, S. 67ff.).

20 Wie schon bei den Metrik-Typen geht auch diese Unterscheidung auf Wagenknecht (1981/2007, S. 126ff.) zurück. Dieselbe Unterscheidung findet sich auch bei Burkhard Moennighoff, *Metrik*, Stuttgart, Reclam, 2004, 90–96.

21 Mengaldo “[...] ho proposto di sostituire l’equivoca dizione d’origine francese ‘verso libero’ con la più comprensiva ‘metrica libera’, e di riservare la prima strettamente a ciò che avviene per la versificazione.” (1991, S. 35). Mengaldos terminologische Vorschläge sind von der einschlägigen Metrikforschung z.B. Menichetti (1993, S. 49) positiv rezipiert worden.

1. Perdita della regolarità e funzione strutturale delle rime, che restano eventualmente "effetti locali".
2. Libera mescolanza di versi canonici e non canonici: presenze anche massicce dei primi, endecasillabo compreso, ovviamente non spostano la questione.
3. Mancanza dell'isostrofismo, ma distinguendosene un grado debole (strofe di configurazione versale differente ma con lo stesso numero di versi) e uno forte (strofe anche di differenti dimensioni). (Mengaldo 1991, S. 35)

Freie Metrik ist nach Mengaldo durch simultane Auflösungserscheinungen auf allen drei Ebenen – der Reim-, Vers- und Strophenebene – gekennzeichnet. *Erstens* ist der Reimgebrauch nicht mehr regelmässig und büsst seine strukturierende Wirkung ein.²² *Zweitens* werden in Gedichten in freier Metrik überlieferte, metrisch regulierte und Freie Verse gleichzeitig verwendet, wobei ein Überwiegen der Ersteren keine Rolle spielt. *Drittens* weisen die Strophen dieser Art von Gedichten nicht die gleichen Versarten auf. Dabei werden zwei Abstufungen unterschieden: bei einer ersten Abstufung sind die Strophen, trotz Gebrauchs unterschiedlicher Verstypen, gleich lang und täuschen somit graphisch eine Regelmässigkeit vor; bei einer zweiten Abstufung unterscheiden sich die Strophen auch bezüglich ihrer Länge. Die von Mengaldo genannten Charakteristika freier Metrik sind mit Wagenknechts Arten der Versifikation (nach Silben gezählt, nach Grössen geordnet, durch Reime gebunden) und ihren entsprechenden Metrik-Typen durchaus vergleichbar. Mit Mengaldos Unterscheidung der Strophenbeschaffenheit freier Metrik ("mancanza dell'isostrofismo") wird eine zusätzliche Spezifizierung eingeführt, die für die metrisch regulierte Verslyrik aufgrund ihrer Regelmässigkeit (bzw. der eingebürgerten Konventionen bei Gedichtformen wie dem Sonett) automatisch erfüllt ist. Die Vorzüge von Mengaldos Definition der freien Metrik sind im Vergleich zu den allgemein gehaltenen Typen freier Versgestaltung in der deutschen Metrik evident.²³ Mengaldos Definition von freier Metrik ergänzt zudem als eine Art

- 22 Durch vereinzelter Reimgebrauch können jedoch noch immer spezifische Wirkungen erzielt werden ("effetti locali", Mengaldo 1991), siehe z.B. bei Peer folgende Stelle der freien Gedichtform "HBF": "Fachins e padrins / e marchadants da vins / e figls da marenghins / e pover tagnins" (1948/2003, S. 26ff., v. 31–34).
- 23 Diese orientieren sich zudem zu einseitig an einzelne Autoren, so für b) Reimlose Verse in unregelmässigen Rhythmen an Brecht. Eine Verfeinerung wäre somit auch für die deutsche Metrik wünschbar.

achter Metrik-Typ, die metrische Typologie Wagenknechts in sinnvoller Weise.

Zur Exemplifizierung von Mengaldos “metrica libera” soll das lyrische Gedicht *Stà* (1969/2003, S. 201) betrachtet werden.

Stà

Blau
Blau
Manzinas
Tschêl
5 Uondas
cun craista

Pizza
Vadret
Il vent
10 Il lai
Teis ögls
Tia bocca
Teis cour²⁴

Mit Ausnahme des identischen Reims “Blau / Blau” (v. 1 / 2) weist das Gedicht keinen Reimgebrauch auf. Bei den Verszeilen handelt es sich fast ausnahmslos um Kürzestverse von 1 bis 4 Silben. Die beiden Strophen sind unterschiedlich lang. Nach Mengaldo erfüllt das Gedichtbeispiel somit alle Kriterien, um als freie Metrik angesehen zu werden. Hervorstechendes Merkmal des Gedichts “*Stà*” ist sicherlich seine Vertikalität. Es dominieren Einzelelemente, oder anders gesagt, besteht das Gedicht aus einer reinen Aufzählung von Nomen.²⁵ Diese sind einzeln segmentiert, was lange Pausen zwischen den einzelnen Zeilen notwendig macht. Jeglicher rhythmischer Zusammenhang scheint aufgelöst und eine Verbindung der einzelnen Elemente ist nur noch rein optisch vorhanden.

In der ersten Strophe ist einzig das letzte Nomen der Aufzählung näher bestimmt: “Uondas / cun craista”, also “Wellenkämme”, die

24 “Sommer” (1969): “Blau / Blau / Zweige / Himmel / Wellen- / kämme // Berge / Gletscher / Der Wind / Der See / Deine Augen / Dein Mund / Dein Herz” [Übersetzung R.C.].

25 Vgl. für die Bevorzugung der Wortart Substantiv und der Farbe “Blau” Benn in seiner 1951 gehaltenen Rede “Probleme der Lyrik” (2001, S. 24; 25f.).

vom "Wind" ("Il vent", v. 9) hervorgerufen wurden. In Analogie zu dieser metaphorischen Konfiguration, welche als lexikalisiert und daher als verblasste Metapher angesehen werden kann, stehen die "Berggipfel" ("Pizza", v. 5) in der 2. Strophe. In dieser Strophe findet ein Übergang vom Unbestimmten zum Bestimmten statt, der sich durch den Gebrauch von bestimmten Artikeln und Possessivpronomen im parallelistischen Schluss zeigt. Auch wenn es sich bei "Stà" eindeutig um eine freie Gedichtform handelt, ist das Gedicht inhaltlich in seiner Reaktualisierung des Klischees, welches Natur und Liebende in Harmonie zeigt, weit weniger modern²⁶.

Als Veranschaulichung von metrischer resp. aussermetrischer Verslyrik können die beiden vorgestellten Textbeispiele dennoch als exemplarisch gelten.

3. Das Paradox der graphisch freien, phonisch regulierten Form

Ein weiteres Seegedicht, bei dem die Unterscheidung zwischen metrischer und aussermetrischer Verslyrik bzw. freier Metrik nicht so offensichtlich ist, stellt "Lai Leman" (1975/2003, S. 253) dar. Wie das oben beschriebene "O schlincha vaila ..." wurde es ebenfalls im Gedichtband *Il chomp sulvadi* / Der wilde Acker (1975) publiziert.

Lai Leman

Sguonda
tia staila,
uonda,
alba vaila.

- 5 Vigna,
god,
chastè
fan
al lai
10 anè.²⁷

26 Signifikant ist hingegen der starke Bruch in der aus rein äusserlichen Elementen bestehenden Aufzählung, um am Gedichtende zum Herzen zu gelangen ("Tia bocca / Teis cour").

27 "Genfersee" (1975): "Folge / deinem Stern, / Welle, / weisses Segel. // Weinberg, / Wald, / und Schloss / machen / dem See / einen Ring." [Übersetzung R.C.].

Das Gedicht „Lai Leman“ besteht aus zehn Versen, die sich auf zwei Abschnitte unterschiedlicher Länge verteilen. Kennzeichnendes graphisches Merkmal des Gedichts ist wiederum dessen Vertikalität. Während die erste Strophe durch einen Kreuzreim strukturiert wird, hat auch der Ausgangsreim „chastè / anè“ des zweiten Abschnitts eine strukturierende Funktion, indem er diesen in zwei Momente gliedert. In einer ersten Phase (v. 5–7) werden drei Charakteristika des Lavaux, der Genferseeregion, aufgezählt, in einer zweiten wird deren Integration in die Umgebung beschrieben; sie bilden in Ergänzung mit dem See einen Ring (v. 8–10).²⁸ Ein nur lokaler Reimeffekt im Gedicht kann somit ausgeschlossen werden. Die Verse variieren zwischen einer und vier Silben und weisen keine Regelmässigkeiten auf. Möchte man das Gedicht einer der oben besprochenen Kategorien zuordnen, ergibt sich folgendes Dilemma. Einerseits kann man es aufgrund der festgestellten strukturierenden Reimfunktion kaum zur freien Metrik im Sinne Mengaldos zählen, andererseits kann ein Gedicht, das eine solche Verssegmentation aufweist, auch nicht als regulierte Metrik gelten.

Erst durch die ‚Verlautlichung‘ des lyrischen Textes – geschehe dies nun durch lautes Sprechen oder Subvokalisierung²⁹ – werden metrisch-rhythmische Regelmässigkeiten hörbar. Eine Re-Segmentierung³⁰ des Gedichts basierend auf den festgestellten akustischen Wiederholungen sieht folgendermassen aus.

28 Auf die Sichelform des Genfersees weist Peer in einem Zeitungsartikel hin: „Für den jungen Schweizer, wenn er nicht das Glück hat, an seinem Ufer aufzuwachsen, findet die erste Begegnung mit dem Genfersee auf der Schulbank statt, wo er diese grosse blaue Mondsichel fein säuberlich mit dem Bleistift auf kariertem Papier zeichnen muss und nicht ohne Mühe die kleinen Buchten und das längliche Genferhorn im richtigen Verhältnis von der Landkarte überträgt.“ (Peer 1966). Für den sichelförmigen Genfersee siehe bereits Peider Lansel, „Üna vaila“: „sco sch’a fin da sa cuorsa’l stanguel di / l’inütla farcla vess in el [i’l Lai Leman] büttada.“ (1966, 74f., v. 7–8).

29 Für die Bedeutung der Subvokalisierung siehe auch Mellmann (2008, S. 256f.).

30 Die hier verwendete Technik der Re-Segmentierung einzelner Verse zu grösseren metrisch-rhythmischen Einheiten ist vor allem in der italienischen Metrikforschung weit verbreitet. Siehe Pier Vincenzo Mengaldo, „D’Annunzio e la lingua poetica del Novecento“, in: *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, S. 204–231; 225 oder Fabio Magro, „Un ritmo per l’esistenza e per il verso“. *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra, 2005.

Sguonda / tia staila,
uonda, / alba vaila.

Vigna, / god, / chastè
fan / al lai / anè.

Mittels einer phonischen Re-Segmentation wird unter Aufhebung der graphisch markierten Versgrenzen das erwartbare Performanzereignis veranschaulicht. Das Gedicht ist nunmehr eindeutig als metrisch regulierte Verslyrik gekennzeichnet. In dieser rekonstruierten phonischen Repräsentation erfüllt das Gedicht "Lai Leman" Wagenknechts Bedingungen des 7. Metrik-Typs. Beide Zweizeiler sind nach Silben gezählt (6 bzw. 5 Silben), nach Grössen geordnet (dreiebiges Trochäen) und durch Reime gebunden (Paarreim).³¹ Das Gedicht "Lai Leman" erweist sich somit als ein typisches Beispiel für die Schnittstelle zwischen graphisch und phonisch repräsentierter Verslyrik. Eine Klassifizierung, welche einzig die schriftlich-visuelle Form des Gedichts berücksichtigte, würde in diesem Fall der komplexeren Sachlage nur teilweise gerecht. Die einzige Möglichkeit, das Paradox der graphisch freien, phonisch aber regulierten Gedichtform zu überwinden, besteht in der Schaffung einer neuen Zwischenkategorie hybrider Formen. Diese sind auf einem Kontinuum zwischen metrisch regulierten und metrisch freien Gedichtformen anzusiedeln. Dass dabei mit graduellen Übergängen zu rechnen ist, soll ein letztes Gedichtbeispiel zeigen.

Lai sül cuolmen

Il lai fa spejel
eir a quel
chi nu guarda.
L'at piglia in barat
5 inter ed intrat,
surriaint,
intant
cha tü vast
ingrat
10 inavant.³²

31 Nach der italienischen Terminologie handelt es sich bei diesen Versen um "senari" mit einer Hebung auf der 1., 3. und 5. Position.

32 "Bergsee" (1988): "Der See / ist Spiegel / auch dem, / der nicht hineinblickt. / Er nimmt dich / samt und sonders / lächelnd / in Tausch, / und du gehst weiter, / Undankbarer." (Übersetzung von Herbert Meier).

Graphisch ist das aus einem einzigen Versabschnitt bestehende Gedicht “Lai sül cuolmen” (1984/2003, S. 388) eindeutig der aussermetrischen Verslyrik zuzuordnen. Spätestens bei lautem Sprechen des Gedichts fällt aber die hohe Reimfrequenz auf (der unebene Reim “spejel / quel”; dann die Reime “barat / intrat / ingrat”; “intant / inavant”). Liest man zusätzlich über die ursprünglichen Versgrenzen hinweg, werden auch metrische Einheiten (Verbindungen von Jambus und Anapäst) hörbar.³³ Besonders deutlich wird dies im zweiten Teil des Gedichts.

L’at piglia^in barat	x ˘ x x ˘
inter ed intrat,	x ˘ x x ˘
<i>surriaint,</i>	
intant / cha tü vast	x ˘ x x ˘
ingrat / inavant.	x ˘ x x ˘

Der Wanderer, der am Bergsee vorbeigeht und von der Seeoberfläche reflektiert wird, ist bei lautem Sprechen auch in einer ‘akustischen’ Reflexion wahrnehmbar. Die Spiegelachse bildet dabei das Partizip Präsens “surriaint” (“lächelnd”). Auch in diesem Gedicht verbirgt sich also unter einer modernen Zeilenumbruchtechnik, die insbesondere die Ausgangsreime hervorzuheben scheint, ein hörbarer Traditionsbezug.

Noch offensichtlicher ist der Traditionsbezug auf inhaltlicher Ebene. Neben der Wahl eines bereits bei Peider Lansel vorhandenen Titels (1966, S. 26; 379) werden wichtige Motive aus diesem Gedicht Lansels übernommen.

Peider Lansel, *Lai sül cuolmen*

Quel es tant s-chür cha gnanca’l cler mezdi
nu vain pro da’l sclerir, il lai ingrat
para sbüttar quels razs, chi pür ün di
cun lur pussanza liber til han fat.
[...]

S-chür e chafuol. Giodim seis let profuond
improva l’ögl da tendscher giò invan (1966, S. 26, v. 7–10; 13–14)³⁴

³³ Nach der italienischen Metrik handelt es sich um “senari” mit betonter 2. und 5. Position.

³⁴ “Bergsee”: “Dieser ist so dunkel, dass nicht einmal der helle Mittag / dazu kommt, ihn zu erhellen, der undankbare See / scheint diese Strahlen zurückzu-

Eine Schlüsselstelle ist sicherlich das Motiv des “undankbaren Sees” (“il lai ingrat”, v. 8), welcher so dunkel ist, dass nicht einmal die mit-täglichen Sonnenstrahlen seinen Grund erhellen mögen. Ja, er scheint sie sogar zurückzuweisen (“sbüttar”, v. 9). Auch der Beobachter bzw. Wanderer müht sich umsonst ab, dem See auf den Grund zu schauen (v. 13–14).

Bei Andri Peer findet eine signifikante Umkehrung statt. Nicht mehr der Bergsee wird als “ingrat” bezeichnet, sondern der Wanderer, der am See vorbeigeht und sich um die Spiegelung seines Profils auf der Seeoberfläche wenig kümmert. Der klanglich-akustisch vorhandene Traditionsbezug scheint dieses unbekümmerte Vorbeigehen des “undankbaren Wanderers” zusätzlich zu unterstreichen. Die festgestellten intertextuellen Bezüge könnten an dieser Stelle für die deutsche Übersetzung nutzbar gemacht werden, indem das “ingrat” eher als Adjektiv anstatt als Nomen aufgefasst und übersetzt würde. Für “Lai sül cuolmen” bestehen als eines der wenigen Gedichte Peers drei publizierte, deutsche Fassungen. Für den uns interessierenden zweiten Teil des Gedichts (v. 4–10) lauten diese folgendermassen:

L’at piglia in barat
inter ed intrat,
surriaint,
intant
cha tū vast
ingrat
inavant. (A. Peer, 1975)

Er nimmt dich in Tausch
ganz wie du bist,
lächelnd,
während
du
Undankbarer
weiterziehst. (Camartin, 1985)

Er nimmt dich auf
so wie du bist,
lächelnd,
während du
undankbar
weitergehst. (O. Peer, 1986)

Er nimmt dich
samt und anders
lächelnd
in Tausch,
und du gehst weiter,
Undankbarer. (Meier, 1988)

Wenn die Übersetzungen an dieser Stelle wiedergegeben wurden, dann nur um zu zeigen, wie bei hybriden Formen, die in diesem Beitrag nachgewiesenen hörbaren Traditionsbezüge bei der Übersetzung häufig verloren gehen. Von metrisch sich entsprechenden Einheiten

weisen, die ihn eines Tages doch / mit ihrer Macht [vom Eis, R.C.] befreit haben.
// Dunkel und tief. Zuunterst auf seinen tiefen Grund / zu gelangen, versucht
das Auge vergeblich” [Übersetzung von R.C.].

kann keine Rede mehr sein und die fehlenden Reime können durch die Assonanz (“lächelnd / während”) und/oder die Alliterationen (“während / weiterziehst”, “während / weitergehst”, “samt / sonders”) kaum aufgewogen werden.

4. Konklusion: Poesie auch fürs Ohr

Die Analyse einiger ausgewählter Textbeispiele hat gezeigt, wie eine einseitige Reduktion lyrischer Gedichte auf ihre graphische Form zu einer, im wahrsten Sinne des Wortes, optischen Täuschung führen kann, indem bestehende klanglich-akustische Phänomene ausgeblendet bzw. vernachlässigt werden. Nicht wenige lyrische Gedichte, die aufgrund einer rein optischen Verssegmentierung als modern (aussermetrische Lyrik) wahrgenommen werden, erweisen sich bei lautem Sprechen bzw. bei Subvokalisierung als ganz oder zumindest teilweise metrisch-rhythmisch regulierte Formen. Kennzeichen der hier exemplifizierten Kategorie hybrider Formen ist gerade die beobachtete Spannung zwischen optischer und akustischer Wahrnehmung. Um dieses besondere Spannungsverhältnis, das in gewissem Sinne auch ein Verhältnis zwischen Tradition und Moderne ist, überhaupt wahrnehmen zu können, braucht es beides, Auge und Ohr. Es handelt sich also nicht nur um Poesie fürs Auge, sondern auch um Poesie fürs Ohr. Dass Andri Peer als Vertreter einer Kleinliteratur und Erneuerer der bündnerromanischen Lyrik in einem besonderen Spannungsverhältnis zwischen bündnerromanischer Tradition und europäischer Moderne steht, verdeutlichen nicht zuletzt die hybriden Formen.

Aufgrund der metrischen Analyse einiger Gedichte eines rätoromanischen Dichters im Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne lässt sich also ansatzweise aufzeigen, wie wichtig die Beachtung der akustischen Realisierung eines Gedichts zur Bestimmung seiner Form ist. Die in metrischen Analysen oft einseitige Reduktion aussermetrischer Verslyrik bzw. Freier Verse auf ihr Druckbild müsste von zukünftigen Metrikanalysen also vermehrt in Frage gestellt und der akustischen Komponente der Lyrik, die seit jeher gegeben ist, wiederum mehr Gewicht gegeben werden. Nur so geht meines Erachtens bei der Bestimmung von metrischer bzw. aussermetrischer Verslyrik nicht vergessen, dass die Übergänge graduell und nicht zuletzt diese Zwischenformen vielleicht die interessantesten sind.

Literatur

- Gottfried Benn, "Probleme der Lyrik" [1951], in: Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, Prosa 4 (1951–1956), Stuttgarter Ausgabe, G. Schuster / H. Hof (Hg.), Stuttgart, Klett-Cotta, 2001, S. 9–44.
- Renzo Caduff, "Furmas da passagi tranter poesia moderna e poesia tradiziunala", *Annalas da la Societad Retorumantscha*, 121, 2008, S. 145–154.
- Iso Camartin, "Bergsee", in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24.08.1985.
- Remo Fasani, "Metrica di Peider Lansel, metrica romancia e traduzione della *Commedia*", *Estratto da 'Quaderni grigionitaliani'*, Jg. 61, Nr. 4 und 62, Nr. 1–2, 1992/93, S. 1–44.
- Roman Jakobson, "Linguistik und Poetik" [1960], *Poetik. Ausgewählte Aufsätze (1921–1971)*, Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert (Hg.), Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1979, S. 83–121.
- Dieter Lamping, "Freie Verse", in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. I: A–G, hg. v. Klaus Weimar, Berlin, New York, 1997, S. 631–632.
- *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, 3. Auflage, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000 (¹1989).
- Peider Lansel, *Poesias originalas e versiuns poeticas*, Andri Peer (Hg.), Samedan, Uniuns dals Grischs e Lia Rumantscha, 1966.
- Otto Lorenz, "Poesie fürs Auge", in: Hans-Jost Frey / Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1980, S. 85–124.
- Katja Mellmann, "Versanalyse", in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Methoden und Theorien*, Band 2, Thomas Anz (Hg.), Stuttgart, Metzler, 2007, S. 81–97.
- "Die metrische Gestalt. Mit Überlegungen zur Sinnfälligkeit des Viertakters", in: *Journal of Literary Theory*, Vol. 2, Nr. 2, 2008, S. 253–272.
- Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993.
- Pier Vincenzo Mengaldo, "Questioni metriche novecentesche", in: *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, S. 27–74.
- Andri Peer, *Da cler bel di. Poesias*, Winterthur, Ediziun da l'autur, 1969.
- *Il chomp sulvadi. Poesias*, Winterthur, Ediziun da l'autur, 1975.
- *Insainas*, Buchs, Zürich, Waser, 1984.

-
- “Bergsee”, in: *Poesias/Gedichte*. Deutsch von Herbert Meier mit einem Nachwort von Iso Camartin, Disentis/Mustér, Desertina, 1988, S. 120f.
- *Poesias (1946-1985)*, Clà Riatsch (Hg.), Cuoir, Desertina, 2003.
- Oscar Peer, *Dicziunari rumantsch ladin – tndais-ch*, Cuoir, Lia Rumantscha, 1962.
- “Bergsee”, in: *Bündner Jahrbuch* 28, 1986, S. 39.
- Christian Wagenknecht, “Zum Begriff der Tonbeugung” (2002), *Metrica minora. Aufsätze, Vorträge, Glossen zur deutschen Poesie*, Paderborn, Mentis, 2006, S. 63–76.
- *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, München, Beck, 2007 (1981).
- Lucia Walther, “Der Umgang mit traditionellen Formen: das Sonett”, in: Clà Riatsch / Lucia Walther, *Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Chur, Società Retoromantscha, 1993, S. 211–235.
- Rüdiger Zymner, *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis, 2009.

Abstract

La poésie lyrique d'Andri Peer (1921–1985), poète de la Basse Engadine, est caractérisée par une grande diversité de formes poétiques. Après quelques réflexions d'ordre général, la présente contribution s'attache à déterminer le domaine entre poésie métrique et poésie non métrique, occupé par les formes dites hybrides. À première vue, ces formes hybrides semblent, en raison de leur présentation graphique du discours, ne rien avoir en commun avec tout critère de périodicité. Une lecture à haute voix (ou simplement de sous-vocalisation) fait en revanche systématiquement ressortir des régularités rythmiques. On constate donc dans ces textes une forte tension entre l'aspect purement graphique et la perception acoustique. Ces exemples illustrent dans quelle mesure la réalisation acoustique d'un poème peut être importante afin de déterminer son statut métrique. Une réduction trop simpliste des formes non métriques à leur aspect graphique devrait ainsi être à l'avenir remise en question par des analyses métriques.