Zeitschrift: Annalas da la Societad Retorumantscha
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 122 (2009)

Artikel: Bezüge Andri Peers zur spanischen Literatur
Autor: Siebenmann, Gustav
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-323057

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

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

Bezüge Andri Peers zur spanischen Literatur

Gustav Siebenmann

Zur Einführung ein Stück Memoiren
Andri Peer und das Spanische
Peers Übersetzung der *farsa violenta* von Federico García Lorca: *La zapatera prodigiosa*
Mögliche Spuren des Spanischen in Peers Lyrik

Zur Einführung ein Stück Memoiren

Zuallererst muss ich ein Geständnis ablegen: Ich kann kein Rätoromanisch. Als Romanistikstudent in Zürich habe ich zwar zwei Semester lang bei Reto R. Bezzola eine Einführung besucht, doch konnte sich dieser sympathische und undisziplinierte Professor nie entscheiden, ob er uns Puter oder Vallader oder Sursilvan beibringen wollte, so dass uns ein ladinischer Sprachensalat serviert wurde und wir es bei diesen Bündnerwirren bewenden liessen. Dass ich nun als nahezu Sprachunkundiger – ich bin knapp lesekundig – zu diesem Kolloquium geladen wurde, verdankt sich meiner langen und engen Freundschaft mit Andri Peer. Die davon zeugenden Dokumente – Bücher mit Widmung und Briefe – habe ich dem Schweizerischen Literaturarchiv überreicht, geblieben sind mir viele persönliche Erinnerungen. Davon nun einiges.

Den Namen von Andri hörte ich erstmals, als ich in Thusis den Minenwerferkorporal abverdiente, in derselben Churer Rekrutenschule wie Andri unter dem gefürchteten Major Furrer, zudem im strengen Winter 1944. Er diente, schon als Leutnant, in der Churer Kompanie, doch sein Ruf eines flotten, Spass treibenden Sängers war bis ins Domleschg gelangt. Zum wahnwitzigen Nachtmarsch durch die Schyn-Schlucht waren die RS-Kompanien zusammengezogen worden, so dass Andri Peer und ich – damals noch unerkannt – mit Vollpackung, Ross und Geschützen in der gleichen Kolonne auf der gefährlichen Route bergauf unterwegs waren. Dabei ereignete sich der Absturz einer Infanteriekanone mitsamt Zugpferd in die Schlucht. Der Trainsoldat, der das Pferd führte, konnte noch rechtzeitig loslassen. Von dem Drama handelt eine der besten Erzählungen Andris: *A l'ur dal precipizi*[1]. Erst als ich mein Studium in Zürich fortsetzte, im Som-

[1] Andri Peer: *A l'ur dal precipizi*, in: *Trais Raquints, Chasa Paterna* 55, Lavin 1947. Dasselbe deutsch: *Halt in der Schlucht*, in: *Erzählungen*, Zürich, Verlag Gute Schriften, 1968 (auch SJW Nr. 1077: *Halt in der Schlucht*, mit 2 weiteren Erzählungen, 1970, ferner in: *Der Aktivdienst*, 1975).

mer 1945, sind wir uns direkt begegnet. Gemeinsame Studienjahre bis 1949, das Wintersemester 1947/48 zusammen in Paris, stets mit viel Geselligkeit und Gesang, auch der Lieder, die ich aus Spanien mitgebracht hatte. Von 1952 an waren wir dann jahrelang Kollegen an der Kantonsschule Winterthur. Die Nähe wurde 1966 unterbrochen, als ich nach Erlangen berufen wurde. Die Entfernung brachte auch Distanz. Am 2. Juni 1985 telefonierte uns seine Frau Erica das traurige Ereignis von Andris plötzlichem Tod nach Erlangen. Wir nahmen Abschied an seinem Grab im Friedhof Rosenberg.

Andri Peer und das Spanische

Ich muss auch hier mit einem Geständnis beginnen: Andri Peer war nie in Spanien, wollte auch nie dorthin, wo Franco diktierte. Er konnte auch kaum mehr Spanisch als ich Vallader. Ein gewisses Leseverständnis und ein paar Brocken des Spanischen hatte er noch im Studium erworben, vor allem jedoch sang er die erwähnten Lieder mit Inbrunst und in einwandfreier Diktion. An unserem gemeinsamen Auftritt in Winterthur mit einem Programm über spanische Folklore namens *Olla podrida* (so nennt man in Spanien ein Potpourri), im März 1956, hat Andri – neben anderen Referenten – gekonnt informiert über die *copla*, eine lyrische Kleinform, die tausendfach in Spaniens Volkstum vorkommt. Die Texte einiger *coplas* sowie die Texte der von uns vorgetragenen Volkslieder hat Andri sehr schön ins Deutsche übersetzt. Dieses literarische und musikalische Programm fand damals grossen Anklang[2]. Das Echo drang bis nach Bern, so dass wir es am 16. Januar 1958 auch am Radio vortragen mussten. Ich darf hier einfügen, dass die Texte vieler spanischer Volkslieder so dicht, so reich an Metaphern und Bildern sind, so emotionsgeladen und melodiös eigenwillig, dass sich einige Dichter des 20. Jahrhunderts nicht nur daran begeisterten, sondern sich davon inspirieren liessen, so vor allem Alberti und Lorca. Sie haben in der andalusischen Volksdichtung Züge entdeckt, die exakt der Moderne entsprachen. Lorca vor allem hat in seinen frühen Werken, bis hin zu den *Zigeunerromanzen*, diese traditionelle Ader genutzt und auch zahlreiche Lieder mit Text und Melodie gesammelt. Sie stehen in jeder Lorca-Gesamtausgabe, mitsamt den Noten. Heute ist dieses Gut in Spanien weitgehend verschüttet von der Unterhaltungsmusik. Doch Andri Peer hatte noch anderen Zugang zur spanischen Dichtung. Es waren lange Abende, an denen ich ihm spanische Gedichte vorlas und ihm

---

[2] Besprechungen sind erschienen in *Der Landbote* vom 26. März 1956 (Käthi Kempter) und im *Winterthurer Tagblatt* vom 23. März 1956 (Otto Oberholzer).

berichtete vom Fortgang meiner Habilitationsarbeit über die moderne spanische Lyrik. Er, der feinfühlige Dichter, gab mir mehr als einmal nützliche Tipps für ein anderes Verständnis gewisser Textstellen.
Nun gilt es zu bedenken, dass Spanien und das Spanische in den 50er Jahren keineswegs so beliebt und bekannt waren wie heute. Spanien war ein durch den Bürgerkrieg (1936–1939) weitgehend zerstörtes und durch den anschliessenden Weltkrieg ausgehungertes, zudem von Franco diktatorisch unterdrücktes Land. So war Spanien hierzulande damals eine besonders fremde Fremde, Spanisch war höchstens an Handelsschulen ein Sprachfach. Andri jedoch war schon damals fasziniert von allen Fremdländern, in denen eine romanische Sprache gesprochen wird. Die Weite des spanischen Sprachraums hat ihn, den Sohn dieses engen Gebirgstals, stark beeindruckt. Nur so kann ich mir den folgenden anekdotenhaften Vorfall erklären: Wenn wir in der Öffentlichkeit, etwa im Foyer des Schauspielhauses, Bekannte Andris trafen – sie waren zahlreich –, denen er mich vorstellen wollte, sagte er unweigerlich: «Das ist Gustav Siebenmann, in Peru geboren». Er wusste genau, dass es nicht stimmt, ich bin in Aarau geboren und erst als einjähriges Kind nach Peru gebracht worden. Aber das Bedürfnis, sich mit weltweit gereisten Freunden zu umgeben, der Bergler Andri konnte es nicht unterdrücken, und mir war es jedes Mal peinlich. Kurzum, Spanien, Peru, das waren für Andri Peer faszinierende Mythen.

Peers Übersetzung von Federico García Lorcas *La zapatera prodigiosa*

Auch hier beginne ich mit einem Geständnis, es ist jetzt schon das dritte: Ich weiss nicht genau, wie Andri dazu gekommen ist, jedenfalls habe nicht ich den Anstoss dazu gegeben. Höchstwahrscheinlich war es Tista Murk. Er hat die 'heftige Farce' des Andalusiers Lorca am 5. Dezember 1959 in Chur zur Aufführung gebracht, anlässlich einer Festa ladina der Uniun dals Grischs[3]. Jedenfalls hat Tista Murk Regie geführt und danach den Text in der Übersetzung Andri Peers in seiner Dramensammlung publiziert[4].
Doch nun zu dieser Übersetzung. Ein Textvergleich der *Chalgera chapriziusa* in der Fassung Peers mit Lorcas Original einerseits sowie mit der deutschen Fassung von Enrique Beck andererseits ergibt, dass Andri sehr

---

[3] Rezension im *Fögl Ladin* vom 11. Dez. 1955, gez. J.G-a. (d. i. Jon Guidon). Das Stück wurde am 20. Nov. 1971 nochmals aufgeführt, für die Uniun dals Grischs in Zuoz. Rezension im *Fögl Ladin* vom 26. Nov. 1971. Ich danke Annetta Ganzoni für die Beschaffung dieser Auskünfte.

[4] La *chalgera chapriziusa. Farsa violenta in duos acts ed ün prolog da Federico García Lorca*, tradütta our dal spagnöl dad Andri Peer, in: *La Scena* 21, 1959.

wahrscheinlich aus dem Deutschen übersetzt hat, nicht aus dem spanischen Original, verständlicherweise. Denn Lorcas Text ist voller idiomatischer, zum Teil seltener, auch umgangssprachlicher Wendungen, die man mit Hilfe eines simplen Wörterbuchs nicht versteht. An jenem Dezembersonntag in Chur nun – ich folge der Besprechung im *Fögl Ladin* – sei Andri vor den Vorhang getreten und habe einiges zu den Spaniern und ihrem Temperament und speziell zu Federico García Lorca vorgetragen. «Ün grond poet», der dann zum Theater übergegangen sei und mit seinen andalusischen Frauentragödien weltberühmt geworden sei. Peer habe dann noch erwähnt, dass Lorca zu Beginn des Bürgerkriegs, 1936, von Reaktionären bei Granada erschossen worden sei, «pervia cha el in sias ouvras ha adüna dechantà e defais la libertà… Ma sias ouvras t'il dan l'immortalità».

Hier darf ich eine kurze Information zu diesem von Lorca als *farsa violenta* bezeichneten Zweiakter einschieben. Schauplatz ist ein andalusisches Dorf; ein über fünfzig Jahre alter Schuhmacher hat eine 18jährige hübsche Frau geheiratet, die von allerhand Freiern umworben wird, so dass der Dorfklatsch nicht ausbleibt. Die Konstellation entspricht dem alten literarischen Stoff des Hahnreis, in der wichtigen Variante allerdings, dass die Schustersfrau ihren Mann gar nicht betrügt, sich vielmehr gegen die klatschenden Nachbarinnen wild zur Wehr setzt und den zudringlichen Freiern rüde Absagen erteilt. Gleichzeitig aber demütigt sie ihren Mann im Hausinnern laut und taktlos, indem sie ihr Nonnenschicksal beklagt. Sie schwärmt vor dem Schuhmacher von einem jungen Galan, der ihr einst den Hof machte – und es sind lauter Träumereien. Dem friedliebenden Schuster wird dieses Eheleben zu bunt: Er packt seine Siebensachen und zieht grusslos aus. Die *chalgera* erfährt davon durch ein Nachbarskind, ihrem einzigen Vertrauten im Dorf.

Der zweite Akt beginnt mit dem grossen Wehklagen der Schustersfrau. Doch sie fasst sich bald und macht aus dem Schusterladen eine Schenke. Prompt stellen sich dort die Freier ein und machen ihr nun erst recht den Hof. Der alte Alcalde, reich und verwitwet, lockt mit Reichtum und Ansehen, der eine junge Galan versucht es auf die sinnliche Tour, der zweite mit schmachtenden Selbstmorddrohungen. Allen hält die Schustersfrau resolut entgegen, sie sei eine verheiratete Frau und verlange gebührenden Respekt. Dann kommt ein Puppenspieler und Bänkelsänger vorbei und ruht sich am Schanktisch der *chalgera* aus. Die Zuschauer ahnen schon, dass es der verkleidete Schuster in Person ist. Im Sinne einer Moritat erzählt er von einer bösen Frau, die ihren Mann vertrieben habe – also von seinem eigenen Schicksal. Die Schustersfrau empört sich über solche Lieblosigkeit und klagt nun im Gegenzug in rührenden Tönen ihr eigenes Leid, schwärmt von ihrem geliebten Mann, der sie leider verlassen habe.

Der Puppenspieler gibt sich dann als der alte Schuster zu erkennen und es ergibt sich – ja was denn? Ein freudiges Wiedersehen beim Schuster, bei der Schustersfrau eine wilde Wut darüber, dass sie in seine Falle getappt ist. Kaum hört sie draussen die alten Spottverse der Nachbarinnen wieder, wendet sie sich gegen den noch immer glückseligen und neu verliebten Schuster, gibt ihm die Schuld an allem und verspricht ihm die Hölle. «Corremundos! Ay, cómo me alegro de que hayas venido! Qué vida te voy a dar! Ni la inquisición! Ni los templarios de Roma!». Jahre später, in einem Interview von 1933 in Buenos Aires, erklärt Lorca dazu, diese Ausrufe seien alles Drohungen und die Schustersfrau sei wieder gleich ungnädig mit ihrem Schuster wie zuvor. Daher müsste diese Stelle auf Deutsch etwa lauten: «Landstreicher! Oh, ein Glück, dass du gekommen bist! Dir werde ich ein Leben bereiten! Nicht mal die Inquisition [hat solche Folter parat]! Nicht mal die Tempelritter in Rom [haben solches durchgemacht]!». Der Übersetzer Beck hat die Ironie dieser Aussagen verkannt und den Drohton nicht gehört. Daher übersetzt er treuherzig wie folgt: «Nicht die Inquisition hats so gut! Nicht mal die Tempelherren in Rom!»[5]. Andri Peer hat trotz dieser falschen Beckschen Basis recht getreu übersetzt, wenn auch frei: «Toc vagabund, ah, che dalet ch'eu n'ha cha tü est tuornà! Che vitina ch'eu't farà. Da far gnir l'aua in bocca als güdischs da l'inquisiziun ed als sacerdots da Roma!».

Und Lorcas Text fährt im selben Tenor fort. Die *zapatera* wendet sich wieder gegen die Klatschweiber und schimpft im Original wie folgt: «¡Y venid, venid ahora, si queréis. Ya somos dos! dos! yo y mi marido». Und dann zum Schuster: «¡Con este pillo, con este granuja!». Die Szenenanweisung verlangt dazu lauten Spottgesang von der Strasse her und danach ein wütendes Glockengebimmel. Vorhang. Zu deutsch etwa: «Nun sind wir zu zweit, um uns zu wehren, zwei, zwei, ich mit meinem Mann… (nun wieder zu diesem gewendet), mit diesem Gauner, diesem Schuft!». Und im Vallader von Andri Peer: «Gnit be, gnit be, scha vus laivat. Uoss'eschan in duos a defender mia chasa. In duos! In duos! Eu e meis hom!». Und zu diesem gewendet: «Quist sfarfat, quist lumbardun!» Vorhang. Wer diesen zweideutigen Schluss als *happy end* liest, liegt wie gesagt falsch.

Um das zu verstehen, müssen wir etwas mehr über Lorcas Intention erfahren und nach der Genese dieser Farce fragen. Erste Erwähnung im Juli 1923, Fertigstellung 1926, doch 1928, dann 1929 und 1930 in New York Überarbeitung, schliesslich an Weihnachten 1930 Erstaufführung in Mad-

---

[5] Die dramatischen Dichtungen Lorcas lagen in der Übersetzung von Enrique Beck zwar erst 1972 vor, doch einzelne Stücke sind schon früher veröffentlicht worden. Die zitierte Stelle im Insel Taschenbuch 3, Wiesbaden 1972, S. 134.

rid, mit gutem Erfolg. Den eigentlichen Triumph findet das Stück jedoch im Dezember 1933, in Buenos Aires. Lola Membrives, die Lorca nach dem Erfolg seines Dramas *Bluthochzeit* nach Argentinien eingeladen hatte, wünschte sich mit der Farce von der Schustersfrau ein abendfüllendes Stück, worauf Lorca seinen Text mit allerhand Gesangs- und Tanzeinlagen verlängerte. Was Wunder, dass in dieser zehn Jahre dauernden Entstehungszeit die ursprüngliche Farce von Lorca nicht nur verändert, vielmehr auch umgedeutet wurde zu einem allegorischen Kampf zwischen Traum und Wirklichkeit, zu einem Widerstreit, der sich nur im Inneren der Schustersfrau abspielt. Diese Selbstinterpretation Lorcas aus jenem Interview in Buenos Aires hält jedoch einer genaueren Textanalyse nicht stand. Es ist zu viel derbe Bodennähe im Part der *chalgera* stehen geblieben. Der grosse Publikumserfolg, zunächst in Buenos Aires, danach wieder in Madrid, geht just auf diese unaufgelöste Spannung zurück. Die Interpreten meinen mehrheitlich, das vom Autor verlangte schrille Glockengebimmel nach dem Vorhang deute den Fortgang der Raserei an. So oder so – ob als Charakterstück oder als Allegorie gespielt: Es ist verfehlt, die Farce mit einer Versöhnung des Paares enden zu lassen. Allein schon das Attribut in Becks Titelgebung: Die *wundersame* Schustersfrau, weist auf eine Fehldeutung des deutschen Übersetzers hin. Lorca hat seine *zapatera* bekanntlich als *prodigiosa* bezeichnet, was in diesem Kontext etwa «fabelhaft», «erstaunlich», «unerhört» bedeutet. Die neue deutsche Übersetzung von Thomas Brovot schreibt «wunderbar», und lässt den Schluss offen wie das Original[6]. Andri Peer hat mit *chapriziusa* ein Attribut gewählt, das der Schuster nach einem Streit seiner Frau im Zorn dreimal nachruft: «Caprichosa, caprichosa, caprichosa!». Er liegt mit *chapriziusa* somit recht nah am Original. Kurzum: Ob Tista Murk und Angelica Biert ihre Churer *chalgera* auch so gesehen haben, nämlich als unbezähmbaren Poltergeist, als Teufelsweib des Widerspruchs, das kann ich leider nicht entscheiden. Gern hätte ich zugeschaut, wie Angelica ihren Mann Clà Biert, der damals den Schuster gab, auf der Bühne traktiert hat.

Finden sich Spuren des Spanischen in Peers Lyrik?

Ich muss zum vierten Mal beichten: Ich habe keine gefunden, fast keine. So eindeutige Spuren wie etwa von Verlaine oder von Prévert oder von Ungaretti jedenfalls nicht. Wenn die besten Kenner von Andri Peers Lyrik wiederholt aussagen, er habe die rätoromanische Dichtung in die Moderne geführt, so meinen sie damit nicht den konkreten Einfluss eines be-

---

6 Federico García Lorca, *Die wunderbare Schustersfrau*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 2005.

stimmten Fremd-Textes oder die offenkundige Übernahme einer Wortwahl, einer Metapher. Gemeint sind vielmehr die Strukturen und Verfahren, die der modernen Lyrik eigen sind, etwa der freie Vers, der aufgehobene Reimzwang, die kühne Metapher, die gewagten Zäsuren, die lakonische Rede, der Verzicht auf Anekdotisches. Solche Anzeichen von Modernität offenbaren sich eher im Textverlauf als an einer einzelnen Textstelle, sie sind auch nicht an eine Sprache, an ein Land gebunden. Andri Peer hat sie als mehrsprachiger Romanist und als neugieriger Leser gewiss nicht nur in Spanien gefunden. Wenn ich also bestimmten Spuren des Spanischen nachgehen will, muss ich meine Optik auf die erwähnten direkten Übernahmen einstellen, auf konkrete Textstellen.
Nahezu erfolglos war zunächst das Augenmerk auf die Gedichttitel Peers, so wie sie in den *Indices racoltas* der schönen, von Clà Riatsch besorgten Gesamtausgabe seiner *Poesias*[7] stehen. Ich habe nur zwei Titel mit Anklang an Spanisches gefunden, beide nennen die Gitarre. Zum einen ist es das Sonett *Spadas e guitarras*. Es steht im Gedichtband *Sömmis* (Träume) aus dem Jahr 1951 und wurde auch in den Band *Battüdas d'ala* (Flügelschläge) von 1955 übernommen[8]. Andri hat es mir gewidmet und die 14 Verse gelten unseren gemeinsamen Erlebnissen. Wer unsere Lebensläufe nicht kennt, wird wohl nicht alles verstehen, aber dem Genuss der rhythmischen und klangvoll gereimten Verse wird das keinen Abbruch tun. Das erste Quartett handelt von meiner erwähnten Meerfahrt als Kind, das zweite bringt dann den Engadiner in den Text. Es hebt an in gekonnter Antithese: «Naschü suot dschember eu e tü suot palma», und nennt dann unseren gleichzeitigen Waffendienst in Graubünden, in einem Pathos, das der Aktivdienstgeneration nun einmal eigen ist:

perche at salüdar nöbla chaschun
füttan las spadas cha'l dovair impalma

Thema der anschliessenden Terzette sind unsere gemeinsamen Erlebnisse in Frankreich, wo wir nun einen anderen 'Kampf' ausfochten, den Sängerwettstreit der Troubadours:

E ta spagnöla lira e ma rumantscha
sonoras sco al temp da Ventadorn
pro cours e boccas vettan leiva via

---

7 Andri Peer, *Poesias. 1946-1985*, ediziun procurada da Clà Riatsch, Cuoira, Desertina, 2003. Fortan zitiert als Peer (2003).
8 Peer (2003:52 und 61s.).

Unter den sieben Sonetten Andri Peers, die Clà Riatsch in seiner Edition aufzählt[9], ist dieses eines der schönsten. Es entspricht mit seinem gehobenen Ton besonders gut der klassischen Form des Sonetts. Ist es nicht doch mehr als eines jener «treuherzigen Gelegenheitsgedichte», über die Peer selber einmal spottet[10]? Indes, einen Bezug zur spanischen Literatur lässt dieses biografische, anekdotische Gedicht nur marginal erkennen: nämlich mit der *spagnöla lira* – womit er die von mir aus Spanien mitgebrachten Volkslieder meint – und mit der Erwähnung der Gitarre im Titel.
Dieses Instrument gibt auch dem zweiten 'Spanien-Gedicht' Andri Peers den Titel: *Pleds per guitarra*[11]. Es steht im Gedichtband *Clerais*, der 1963 erschienen ist. In vier kurzen Strophen unternimmt Peer darin den gewagten Versuch, vier verschiedene Varianten der andalusischen Flamenco-Tradition nachzudichten. Es darf als sicher gelten, dass er dazu angeregt wurde durch das Beispiel García Lorcas, das im *Poema del cante jondo* steht (1921). Lorca hatte zusammen mit Manuel de Falla im Jahr 1922 in Granada ein Festival del *cante jondo* organisiert und im Hinblick darauf im Jahr zuvor schon die erwähnte Gedichtsammlung geschrieben. Darin finden sich Sequenzen zu den Themen «Siguiriya», «Soleá», «Saeta» und «Petenera» sowie Flamenco-Vignetten. Bei Peer lauten die Titel «Flamenco», «Seguidilla», «Habanera» und «Saeta». Bei Lorca sind es ganze Gedichtfolgen, bei Peer vier bis sieben Verse zählende, ungereimte Stücke mit Metaphern, die sich stark an Lorca anlehnen. Am deutlichsten im letzten Vers der «Habanera», wo er ein besonders bekanntes Bild aus Lorcas Zigeunerromanze von der «Untreuen Frau» nahezu wörtlich übernimmt:

Lorca:	Con el aire se batían / las espadas de los lirios.
Deutsch:	Es fochten mit dem Wind / der Lilien schlanke Schwerter
Peer:	e davant il flüm patern / cruschan las gilgias lur sabels.[12]

Wie Andri Peer zu dieser andalusischen Eskapade gekommen ist, vermag ich nicht zu sagen. Zwar habe ich ihm oft und viel über Lorcas Lyrik berichtet, doch über die *cante-jondo*-Gedichte haben wir nur *en passant* gesprochen. Weshalb nur kam er auf die Idee, just diese folkloristischen Kleinode nachzudichten, deren geballte Kürze besonders hohe Ansprüche stellt? Andri Peer war wie gesagt nie in Spanien. Vermutlich hat er in Paris eines Abends andalusischen Strassenmusikanten zugehört und war von

---

[9] Cf. Peer (2003:488).
[10] Cf. Clà Riatsch, *Zu Andri Peers «Ars poetica»*, in: *Versants*, Nr. 51 (2006), S. 183–199, hier S. 197.
[11] Peer (2003:176s.).
[12] Peer (2003:177).

diesem arabisierenden, exotischen Gesang beeindruckt. Man kann diese *Pleds per guitarra* als Paraphrasen von Lorca-Versen bezeichnen. Für mein Empfinden ist Peer damit ein zu grosses Wagnis eingegangen. Im Gespräch hat Peter Fischli, Peers Schwiegersohn, mit Fragen des Zeitgeistes wohl vertraut, den originellen Gedanken geäussert, Andri habe hier das postmoderne Verfahren des Zitats im Zitat vorweggenommen.
Noch in weiteren Gedichten kann man auf Spuren Lorcas stossen, etwa in der heiteren *Schlitrada*[13], dem Schlussgedicht von *Clerais* (1963). Dort heisst es eingangs der zweiten Strophe:

Las stailas sgrizchivan,
stilets in dajas da vaider.

Da hatte Peer vielleicht die Metapher Lorcas im *Romance somnámbulo* (V. 14) im Ohr, wo es heisst: «Grandes estrellas de escarcha / Grosse Sterne aus Raureif». Doch solche Spurensuche mündet in philologischem Geplänkel, finden Sie nicht auch? Besser fragt man sich, ob solche dichterische Leihgaben – wenn es denn wirklich welche sind – nicht eine Hommage an den Urheber bedeuten, anstatt gleich ein Plagiat zu wittern.
Schliesslich sehe ich in meiner Ausgabe von *Clerais*, dass im Anschluss an das Schlussgedicht *Schlitrada* noch dreiunddreissig Übersetzungen von Andri Peer stehen: aus dem Friaulischen, Italienischen, Englischen und Französischen. Keine aus dem Spanischen. Auch das ist eine Aussage.
Soviel, so wenig hat meine Suche nach Spuren ergeben. Es liessen sich gewiss noch weitere finden. Doch auch aus diesem Wenigen darf man schliessen, dass für Andri Peer Spanien, alles Spanische eine faszinierende Fremde und, wie gesagt, ein Mythos war. Am nächsten ist er an diese Fremde herangekommen bei seiner Übersetzung der *Chalgera chapriziusa*. Der Anflug einer 'spanischen Phase', wenn man das so sagen darf, hat bei Andri Peer etwa von 1950 bis 1963 gedauert, länger nicht.

[13] Peer (2003:185).