Zeitschrift: Romanica Raetica
Herausgeber: Societad Retorumantscha
Band: 18 (2010)

Artikel: Die Stimmen des Windes : zum Engadin-Mythos bei Andri Peer
Autor: Riatsch, Clà
Kapitel: 3: Drei Idyllen
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858960

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: 12.12.2025

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

3.

Drei Idyllen

3.1. Daman d'instà / Sommermorgen (1955)

Daman d'instà[59]
A Jon Semadeni

Las chavras sun passadas sü da Gonda
Auals rumuran tras ils erbaduoirs
Da mia fotsch daguottan tuns d'argient
E la daman sbrinzlaja da falcuns

5 Il sulai nasch'in mincha guot ruschè
E giova a sumbrivas culla bos-cha
E sur l'albur dals mürs fingià sulets
Va la sajetta verda dal zerpaischem.

Sommermorgen
Für Jon Semadeni

Die Ziegen sind nach Gonda hinauf
Bäche rauschen durch die Grasnarben
Von meiner Sense tropfen silberne Töne
Und der Morgen funkelt von Falken

5 Die Sonne wird in jedem Tautropfen geboren
Und spielt Schatten mit den Bäumen
Und über das Weiss der schon einsamen Mauern
Geht der grüne Blitz der Eidechse

Der Sommermorgen gehört in der romanischen Literatur zum Kernbestand des Idylls, das auch die übliche Arbeit dieses Tagesabschnitts, das Mähen, in hohen Tönen verklärt. Dies belegt, nicht zufällig, ein Passus aus *La Jürada* (1967), dem innovativsten Werk von Jon Semadeni, dem das Gedicht gewidmet ist. Der Text spielt in einer Winternacht in einem lawinenbedrohten Bergdorf, Gegenstand der

Erzählung und des Monologs sind aber vor allem die Erinnerungen, die Ängste und Schuldgefühle des Protagonisten, der schlaflos oder unruhig träumend im Bett liegt. Der herbeigesehnte Schlaf erscheint ihm wie ein Sommermorgen:

> O quel sön banadi chi lascha renascher nouv e frais-ch
> sco ün di da stà, cuolmen da spranzas madüradas,
> propösts e buna vöglia!
> Ils auals glüschan giò da las spuondas aint il sulai da la daman.
> Aint illas uraglias tun'amo sco'l rebomb d'ün allegra uvertüra
> il sclingöz da la scossa d'chavras cha'l chavrer e seis
> chan han rablà tras las giassas.
> Cagiò davant porta batt'inchün la fotsch. (Semadeni 1967:10)

> Schlaf, der du uns wieder gebärst, neu und frisch,
> wie der Sommertag aufgeht.
> Wie der Sommertag aufgeht –
> Morgensonne.
> Glitzernde Bäche.
> In den Ohren klingt noch die fröhliche Ouvertüre des
> Herdengebimmels, das Horn des Geisshirts,
> das Hundegekläff.
> Drunten vor der Tür dengelt einer die Sense. (Semadeni 1967:11, übersetzt von Huldrych Blanke).

Die beiden Texte liegen auch zeitlich nicht so weit auseinander wie die Daten ihrer Veröffentlichung suggerieren: Andri Peers *Daman d'instà* ist 1951 erstmals veröffentlicht worden, Jon Semadenis *La Jürada* trägt im Impressum den Vermerk «Novella scritta dal 1958», in einem Interview mit Iso Camartin erklärt der Autor zudem, diese Prosa sei «das Resultat eines langen Suchens» (Camartin 1976:60). Die beiden Autoren könnten also durchaus zur gleichen Zeit an diesen Texten gearbeitet haben, die kultur- und literarhistorischen Voraussetzungen der beiden Sommermorgen-Szenen sind grundsätzlich identisch. Da sie sich ganz offensichtlich aus demselben Inventar

bedienen, könnte dies allerdings auch ohne unmittelbare Relevanz sein, lassen sich doch für die Kombination der gemeinsamen Elemente, die Sonne, die Ziegen, die Bäche, die Musik, die Sense, in viel früheren und auch in späteren Bergdorfidyllen fast beliebig viele Beispiele finden.

Die genaue Verortung der Szene im ersten Vers: «Las chavras sun passadas sü da Gonda», «Die Ziegen sind nach Gonda hinauf», bringt einen in Versuchung, *Daman d'instà* auf der Ebene der Motive als eine Art Postkarte in Versen zu lesen. Gonda, die Ruine eines Weilers, ist zwar später durch Andri Peer und, vor allem, durch Luisa Famos, zu einem Ort ladinischer Poesie geworden[60], es liegt aber auch in der Nähe von Giarsun und damit des Hauses der Familie Semadeni. In Zusammenhang mit der Widmung wird das Idyll zu einer poetischen Variante der in Briefen geläufigen Manier, den Wohnort des Empfängers zu loben und ihm, der «nicht weiss, wie schön er's hat», für dessen Schönheiten die Augen zu öffnen. Erstaunlicherweise ist die Verortung erst in der zweiten Fassung von 1955 vorhanden, die Erstfassung von 1951 hat anstelle von «Gonda» ein allgemeines «rövens», «Raine»[61]. Die Widmung, die Verortung und der bäuerliche Hintergrund des *dédicataire* bringen diesen als mögliches Subjekt des possessiven Adjektivs «mia fotsch» und damit als fiktiven *locuteur* ins Spiel. Der Text wäre so nicht nur «für Jon Semadeni» im Sinne der Widmung, er spräche auch für ihn, wie das Ortskompliment ein Versuch ist, für ihn und zugleich mit seinen Augen zu sehen.

> Da mia fotsch daguottan tuns d'argient
> E la daman sbrinzlaja da falcuns (v. 3f.)

Die vielfachen Bezüge dieser zwei Verse zu Andri Peers Gedichten *Fnada* (1963), *Prada maigra* (1985) und zu seinen Erzählungen *Retuorn dal prader* und *Ultima sgiada* (1961) sind von Annetta Ganzoni ausführlich belegt und analysiert worden. Sie weist auch auf eine signifikante Abweichung gegenüber der Fassung von 1951 hin, wo die Sense «wie eine goldene Geige singt» und der Morgen «von Liedern funkelt»: «Sco gïa d'or chantina mia fotsch / e la daman

sbrinzlaja da chanzuns» (1951, v. 3f.). Die neue Fassung bringt auch eine Abschwächung des sehr engen intertextuellen Bezugs der ersten Fassung zu einem Gedicht von Pater Alexander Lozza aus dem Jahre 1938, das denselben Titel, *Dumang da stad*, trägt und in dem die Sensen ebenfalls «scu violignas», «wie Violinen» singen[62]. Wichtig sind schliesslich auch die von Ganzoni minutiös herausgearbeiteten Hintergründe des Mähens als poetologische Metapher, die das Dichten als Erntearbeit präsentiert, als das Einbringen von natürlich Gewachsenem und Gereiftem (cfr. ibid.). Einen versteckten Bezug hierzu könnte man auch an der oben zitierten Stelle aus Semadenis *La Jürada* sehen, wo der Sommertag, in einer etwas deklamatorischen Apposition, auch als «di da stà, cuolmen da spranzas madüradas», «Sommertag, Höhepunkt gereifter Hoffnungen», apostrophiert wird. Vor diesem Hintergrund ergeben sich für die rhetorischen Figuren des dritten Verses vielfältige Bezüge:

Da mia fotsch daguottan tuns d'argient (v. 3)

Von meiner Sense tropfen silberne Töne

Von der Sense tropft der Tau, am deutlichsten sichtbar und spürbar, wenn man sie zum Wetzen in der Hand hält. Der Tau gehört, wie das Wasser der Bäche des zweiten Verses, zum Motiv der Frische des Morgens, die bei der Arbeit sichtbar und spürbar ist. An die Stelle der herabfallenden Tautropfen treten nun aber «silberne Töne». «Silbern», die übliche Metapher für die Farbe des Wassers, bezieht sich hier zugleich (als Metonymie) auf die Farbe des Senseblatts und bringt das erste der beiden Metalle ins Spiel, die diesem Morgen seine Farben geben, Silber und Gold. Da die «goldene Geige» der ersten Fassung gestrichen wurde, taucht das Gold nur implizit auf, als gängigste Farbmetapher für die im fünften Vers aufblitzende Sonne:

Il sulai nasch'in mincha guot ruschè (v. 5)

Die Sonne wird in jedem Tautropfen geboren

Die vom Bild der «silbernen Töne» verdrängte Referenz, die «Tautropfen», wird hier nachgeliefert, nicht mehr im Kontext der todbringenden Sense, sondern als Spiegel der Geburt der Sonne. Die Spiegelung der Sonne im Tau ist ein Beispiel der Figur «Feuer im Wasser», die später in der durch das Laub «tropfenden Sonne» von *Serainada* (1959) und in den «tropfenden Sternen» von *Stad engiadinaisa* (1960) auftaucht. Dieselbe Figur findet sich auch bei Luisa Famos[63]. In den «silbernen Tönen», die von der Sense tropfen, verbinden sich zunächst nur zwei rhetorische Figuren (Metonymie und Synästhesie). Die Umwandlung von Sichtbarem und Fühlbarem in Hörbares[64] spiegelt aber, auch vor dem Hintergrund der erwähnten Ernte-Metaphorik, die Arbeit des Dichters. «Prader e poet – / fradglianza tendüda», «Mäher und Dichter – / gespannte Brüderlichkeit», wie es in *Prada maigra* (1985)[65] heisst. Das Zusammenspiel des dritten und fünften Verses erweitert mit der Synästhesie nicht nur die Anzahl der an der Wahrnehmung des Sommermorgens beteiligten Sinne, es erweitert auch die Liste der Elemente. Die Erde bildet mit den «erbaduoirs», den «Grasnarben» (v. 2), die Grundlage der Szene, Feuer und Wasser sind im fünften Vers verdichtet, die Falken des vierten bringen die Luft ins Spiel:

E la daman sbrinzlaja da falcuns (v. 4)

Und der Morgen funkelt von Falken

Bevor das Feuer der Sonne in den Wassertropfen zu sehen ist, funkelt es von den Flügeln der Falken. Die in der Sonne glitzernden Flügel grosser Vögel könnten dazu verleiten, bei der Suche nach Vorlagen weit auszuholen, von Dantes Adler zu reden, der als «l'uccel di Dio» (cfr. *Par.* VI, 4) mit der Sonne als Gottessymbol in Verbindung steht. Es gibt aber näher liegende Anknüpfungspunkte: Sperber kreisten über den Wald von Carolina, wo Andri Peer einen Teil seiner Kindheit verbrachte. Die Raubvögel bedeuteten eine stete Bedrohung für die Hühner der Familie. Falken am Himmel finden sich in der Lyrik Eugenio Montales, dessen Ligurien, vor allem dasjenige der *Ossi di*

seppia (1925), längst zum Schulbeispiel einer solaren Landschaft geworden ist[66], wenn auch, im Gegensatz zu Peers Engadin, einer eher negativen. Flügelschlag ist ferner schon im Titel der Sammlung *Battüdas d'ala* (1955) angekündigt, und Falken stehen auch am Anfang des unmittelbar auf *Daman d'instà* folgenden Gedichts *Sulvaschina:* «Ils falcuns sun viscals cur chi giouan / e lur alas glüschan i'l sulai», «Die Falken sind flink, wenn sie spielen / und ihre Flügel in der Sonne glänzen»[67].

Mit dem Funkeln der Falkenflügel ist das Sonnen-Thema der zweiten Strophe vorweggenommen. Die in den Tautropfen tausendfach gespiegelte Sonne wird zum handelnden Subjekt in einem Spiel von Licht und Schatten:

E giova a sumbrivas culla bos-cha (v. 7)

Und spielt Schatten mit den Bäumen

In Analogie zum üblichen «giovar a + Substantiv» wird hier ein überraschendes «giovar a sumbrivas», «Schatten spielen», neu gebildet, das Sonne und Bäume zu Partnern oder Gegenspielern eines Licht-Schatten-Spiels macht. Diesem Spiel, dessen bildnerische Wiedergabe in den Glanzstücken impressionistischer und pointillistischer Malerei zu bewundern ist, hat Andri Peer immer wieder mit den Mitteln der Poesie beizukommen versucht. Neben der bereits zitierten «tropfenden Sonne» von *Serainada* wären auch die «Schattenschluchzer», «singluots da sumbriva» (ibid., v. 18), zu erwähnen, dann auch der siebte Vers von *Stad engiadinaisa* mit seinen Varianten «Nascher murir da sumbrivas», «Die Schatten werden und schwinden» (1960) und «Trais-cha da verdas sumbrivas», «Tanz der grünen Schatten» (1977) oder auch die «Lichtgitter», «e giatters da glüm», aus *In barcha* (1969, v. 10).

Der Schluss führt von der Feldarbeit zurück ins verlassene Dorf:

E sur l'albur dals mürs fingià sulets
Va la sajetta verda dal zerpaischem. (v. 7f.)

Und über das Weiss der schon einsamen Mauern
Geht der grüne Blitz der Eidechse

Die scheue Eidechse huscht erst über die weissen Mauern, wenn der Lärm des morgendlichen Aufbruchs von Menschen und Ziegen verstummt ist, und das Dorf verlassen daliegt. Der auffällige Neologismus «albur», der im Kontext von «Schreibszenen» auf das leere Blatt Papier bezogen ist[68], und das Grün als emblematische Farbe von Peers Dichtung suggerieren eine symbolische Analogie zum Moment der poetischen Intuition. Wie der Topos es will, und in Analogie zu Montales *I limoni* (1925), bevorzugt der Blitz des magischen Moments das Abseits, den verlassenen Raum, die Stille eines speziellen Augenblicks voller Sonne, die antike Stunde des Pan, Nietzsches «grossen Mittag», Peers Sommermorgen. Auch die Eidechse kann auf Montale verweisen, sie gehört zu seinem Bestiarium, ihre pfeilschnelle Bewegung steht, im Mottetto *Il ramarro, se scocca*, ebenfalls in Verbindung mit dem Lichtblitz, der «Luce di lampo»[69]. In Cla Bierts *Co ch'eu n'ha imprais a chantar* (1957) vermag der Gesang, zuerst derjenige des Vaters, schliesslich auch derjenige des Sohns, die scheue Eidechse, die auch hier als «zerpaischem» bezeichnet ist, unter einer Felsplatte hervorzulocken. Die erste Gedichtsammlung von Luisa Famos aus dem Jahre 1960 trägt den Titel *Mumaints*. Ihr erstes Gedicht, *Il rudè* (Der Kreis), beginnt mit einem Synonym für das Titelwort «mumaints», mit «batterdögls»: «Batterdögls / Sco serpaischems» («Augenblicke / Wie Eidechsen»)[70]. Die im Engadin eher seltene Eidechse findet Eingang in die Literatur, als orphisches Tier bei Cla Biert, als Tier der Vergänglichkeit des besonderen Augenblicks bei Luisa Famos, als «grüner Blitz» der poetischen Intuition bei Andri Peer. Am Ende von *Daman d'instà* blitzt es auf, das seltene Tier, das wartet, bis die allgegenwärtigen Ziegen des Anfangs abgezogen sind. *Daman d'instà* ist ein Idyll und bleibt als solches innerhalb des topischen Inventars. Die poetischen Figuren, in erster Linie die Synästhesien, und die poetologisch lesbaren Aspekte, die von der Sense tropfenden Töne, die aufblitzende Eidechse, unterscheiden diesen Sommermorgen allerdings von seinen volksliterarischen Varianten.

3.2. Stad engiadinaisa / Engadiner-Sommer (1960)

Stad engiadinaisa[71]

Dis chi scruoschan da sulai
Nots chi sguottan da stailas
Muntognas unida vigur
Cun draguns da glatsch aint il flanc

L'En verd tras prad'e chavorgia
Gods d'ümida resüstanza
Nascher murir da sumbrivas
Sulvaschina sün blais e clerais

Briclar da l'aual aint ill'erba
Da dialas ün gö transparaint
Vuschs dal vent e da l'aua
E l'alb strasönà dal cumün

Lais – planüras d'opal
Suot chandalers da dschember
Il tschêl fa be ün passun
blau da chadain'a chadaina

Engadiner Sommer[72]

Tage, die von Sonne knistern
Nächte, die von Sternen tropfen.
Berge in geeinter Kraft,
Mit Eisdrachen an den Hüften.

Der Inn, grün durch Wiesen und Schlucht,
Die Wälder, feuchte Wiedergeburt.
Die Schatten werden und schwinden.
Auf Grashalden, in Lichtungen das Wild.

Geglitzer des Baches im Gras,
10 Ein luftiges Spiel von Feen.
Stimmen des Windes, des Wassers
Und das dösende Weiss des Dorfs.

Aus Opal die Flächen der Seen
Unter dem Leuchter der Arve.
15 Der Himmel macht nur einen Schritt,
Blau, von Kette zu Kette

An diesem Sommer-Idyll fällt zunächst auf, dass es sich unverhohlen aus Inventaren von Engadin-Stereotypen bedient. Die evozierte Landschaft ist eine Postkarten-, besser noch eine Kunstkartenlandschaft, vorgezeichnet in Sujets von Giovanni Giacometti, Ferdinand Hodler oder Giovanni Segantini. Ihre Bilder prägen, auch über Kunstkarten und Werbeplakate vermittelt, das kollektive Engadin-Bild bis heute mit[73]. Weitere Vorgaben für das Bildinventar von *Stad engiadinaisa* liefert die engadinische Volkskultur mit ihren Märchen und Sagen, die von «draguns» (Drachen, v. 4) und «dialas» (Feen, Nymphen, v. 10) erzählen. Die Drachen sind zugleich ein beliebtes Motiv populärer Malerei und entsprechend häufig als Sgraffiti auf Fassaden von Engadiner-Häusern zu sehen[74]. Als Sgraffiti, aber auch als Bildmotiv finden sich Drachen im Werk von Constant und Steivan Liun Könz, die auch mehrere Bücher von Andri Peer illustriert haben[75]. Ein beliebtes Motiv von Malerei, Photographie und Dichtung ist die Arve (v. 14), die in der Nachfolge von Giacun Hasper Muoth und von Peider Lansels *Tamangur* (1923) zum Emblem-Baum der Rätoromanen und ihrer bedrohten Sprache geworden ist[76]. Die Stereotypie zeigt sich schliesslich auch an den Farben, dem grünen Fluss, dem weissen Dorf, dem blauen Himmel (cfr. v. 5, 12, 15f.), die wiederum an die typische Postkarte aus den Sommerferien im Engadin erinnern, wobei das Grün zugleich eine emblematische Farbe von Peers Lyrik ist (dazu unten). Die angedeutete Überlagerung bildnerischer und textueller Vorlagen trägt zur Verwischung einer eindeutigen Referenz des poetischen Bildes bei: die Gletscher und See-Ebenen (cfr. v. 4, 13)

evozieren eher die von Bildern besetzte Oberengadiner Seenlandschaft, während die Schlucht (cfr. v. 5) an die Topographie von Peers grosser Inn-Hymne *Furnatsch* (1960) erinnert, die den prähistorisch-magischen und poetischen Zauber der Innschlucht unterhalb von S-chanf besingt[77]. Diese Ambivalenz beschränkt sich nicht auf das Räumliche, der durch die Verbindung mit *Furnatsch* abgesteckte eigenwillige poetische Ort ist das Indiz einer Tendenz zum Eigenständigen, die das stereotype Motivinventar destabilisiert. Dass sich der Dichter der Last der Stereotypie bewusst war, zeigen Bemerkungen aus einem Brief an den Herausgeber, in dem er *Stad engiadinaisa* im Vergleich zu einem zweiten Gedicht, das zur Auswahl stand, als «plakathafter, durchsichtiger und darum volkstümlicher» einschätzt und die Befürchtung zum Ausdruck bringt, damit «ein wenig brav zu erscheinen»[78].

Dis chi scruoschan da sulai
nots chi sguottan da stailas (v. 1f.)

Tage, die von Sonne knistern
Nächte, die von Sternen tropfen.

Das Spiel zwischen Vorgabe und Variation zeigt sich schon im ersten Vers, der die idiomatisierte Bedeutung von «chi scruoscha» («dass es knistert» für: «sehr viel») ins Spiel bringt. Die Geläufigkeit des Idiomatismus und seine Zugehörigkeit zu einem umgangssprachlich-expressiven Register betrachtet ein anonymer Rezensent – er zeichnet mit XY – als Indiz dafür, dass Andri Peers Lyrik «ganz volkstümliche Elemente in sich aufnimmt»[79]. Das ist die eine Seite, die andere ist die Neu-Motivierung des Idiomatismus im poetischen Kontext. In den Tagen «chi scrouschan da sulai», «die von Sonne knistern», verbindet sich eine Figur aus der poetischen Tradition mit einer zweiten, von der Erfahrung gestützten, dass die Sonne zwar nicht selber knistert, wohl aber etwas anderes, Heu oder Holz zum Beispiel, «knistern lassen» kann (Metonymie). Mit der Ersetzung von Sichtbarem durch Hörbares (Synästhesie) sind die beiden Pole ins Spiel gebracht, die

für die Spannung dieses poetischen Textes entscheidend sind. Dass dieser in seinem ersten Vers nicht irgendeinen Gegenstand, sondern gleich die Quelle und das Symbol des Lichts hörbar machen will, deutet auf einen traditionsreichen hohen Einstieg. Entsprechend ist auch die intertextuelle Einbettung dieser Figur, von Dantes dunklem Wald als «[...] là dove il sol tace» («dort, wo die Sonne schweigt»), zum berühmten «Die Sonne tönt nach alter Weise» des Engels Raphael aus Goethes *Faust*[80]. Bei Goethe ist die Figur zwar durch die alte, schon pythagorische Vorstellung eines «Sphärengesangs» plausibel gemacht, doch wirkt der berühmte Vers auch ohne Kontext weiter. «Dis chi scruoschan da sulai», ein Anfang, der von Stereotypie und populärem Idiomatismus ausgeht und diese durch kontextuelle Neubesetzung und intertextuelle Veredelung in etwas Neues verwandelt.

Dis chi scruoschan da sulai
nots chi sguottan da stailas (v. 1f.)

Die Ähnlichkeit der beiden Szenarien ist lautlich doppelt gespiegelt, «scruoschan» und «sguottan», «sulai» und «stailas»[81]. Die Verben verbinden die Lichtquellen mit den beiden Elementen Feuer und Wasser, die Metaphern «scruoschan» (knirschen) und «sguottan» (tropfen) spielen lautlich und semantisch mit der Ähnlichkeit und dem Gegensatz von Tag und Nacht. Die Verbindung von Feuer und Wasser zeigt sich auch in einem Vers von *I sun passadas* ... von Luisa Famos:

Mo eu m'algord be d'üna saira
Cha stailas eu n'ha vis sco guots[82]

Ich aber entsinne mich des einen Abends nur
Als ich Sterne wie Tropfen sah

Auch im Werk von Andri Peer zeigt sich die metaphorische Verbindung von Feuer und Wasser nicht nur an dieser Stelle. In *Segns dascus* (1955) lesen wir von einem schäumenden Wasser, das «seine Leidenschaft in Funken zerstiebt»:

aint il sbriun d'ün'aua ravaschusa
chi squitta our'in sbrinzlas sa paschiun[83]

im Schwall eines schäumenden Wassers,
das seine Leidenschaft in Funken zerstiebt.

Die beiden Anfangsverse von *Stad engiadinaisa* sind in ihrer lautlichen und semantischen Konfiguration derart kompakt, in ihrer Verbindung von Wiederholung und Überraschung derart bestechend, dass die aus der Analyse des *dossier génétique* resultierende Tatsache, dass sie von Anfang an vorhanden und durch alle Fassungen unverändert geblieben sind, wie eine Bestätigung ihrer Qualität erscheint. Sehr einleuchtend deshalb auch der Hinweis von Annetta Ganzoni, dass es sich hier um ein Beispiel jenes «von den Göttern geschenkten» Anfangs handelt, von dem Andri Peer in Anlehnung an Valéry spricht[84].

Die mythologische Prägung von *Stad engiadinaisa* zeigt sich in den beiden folgenden Versen in aller Deutlichkeit:

Muntognas unida vigur
Cun draguns da glatsch aint il flanc (v. 3f.)

Berge in geeinter Kraft,
Mit Eisdrachen an den Hüften.

Die erläuternde Metapher der «Eisdrachen» bezeichnet die Gletscher. Mit Bezug auf ihre häufige Rolle in Märchen und Sagen könnten die Drachen als Hüter eines Alpenschlosses aufgefasst werden, mit Bezug auf kosmogonische Bilder klassischer Herkunft blitzt hier ein Kampf zwischen den Elementen auf, eine Titanomachie, mit Eisdrachen, die die Berge anfallen. Die «Hüften» der Berge zeigen die als Körper konfigurierte Landschaft, für die es in Peers Lyrik viele Beispiele gibt, von den als «Adern» bezeichneten Wasserläufen von *Larschs vidvart l'En* bis zur vollständigen Gesichts-Allegorie von *Paur bergiagliot*[85].

Das Wasser, das in der Anfangsstrophe nur in der Metapher «sguottar» aufblitzt, wird im folgenden zum strukturierenden Element, das die drei restlichen Strophen eröffnet: der Inn, der Bach, die Seen: «L'En verd tras prad'e chavorgia» (v. 5), «Briclar da l'aual aint ill'erba» (v. 9), «Lais planüras d'opal» (v. 13)[86]. Grün ist eine offensichtlich emblematische Farbe der Lyrik Andri Peers[87], es ist aber auch die Farbe des Sommers. So gesehen wäre «L'En verd» (v. 5) eine Spiegelung (Chiasmus) des Titels *Stad engiadinaisa*. Wie sich das Wasser-Motiv mit dem mythologischen Diskurs verbindet, zeigt sich im Vers, der das Glitzern des Bachs in einer Apposition verdeutlicht: «Da dialas ün gö transparaint» (v. 10), «Ein luftiges Spiel von Feen». Der Verweis auf die Figur der Volkskultur hat auch eine poetologische Dimension, tritt die «Diala» doch in Peers Lyrik vielfach als poetische Muse in Erscheinung, sehr deutlich schon in der Synonymie «diala – melodia» aus *Mumaint creativ* (1948), eindeutig dann in *Segns dascus* (1955), wo die Poesie als «Nossa Diala culs ögls d'or» (v. 3), «unsere Diala mit den Goldaugen», bezeichnet wird[88]. Noch deutlicher wird die poetologische Bewandtnis der Auflistung von Naturmotiven mit den «Stimmen des Windes und des Wassers» des folgenden Verses: «Vuschs dal vent e da l'aua» (v. 11). Der Wind vervollständigt die Liste der vier Elemente, auf die *Stad engiadinaisa* Bezug nimmt. Der Vers ist ein variierendes Selbstzitat aus *Larschs vidvart l'En* (1955): «vuschs dal vent e vuschs da l'aua» (v. 12), wo diese Stimmen als «Quellen der Erinnerung» angesprochen werden, die in der «not cotschen s-chüra da l'udida», in der «dunkelroten Nacht des Gehörs», rauschen[89]. Die Landschaft spricht mit der Stimme des Windes, die, wie das Wort «Inspiration» verbürgt, ein poetologischer Topos ist. Sie spricht auch mit der Stimme des Wassers, das über die «Wasseradern» der Landschaft als Körper mit dem Blut des Dichters verbunden ist und diesen so zum spätgeborenen Empfänger einer mythischen Botschaft macht. Das Engadin erhält damit die Stimme einer elementaren Naturpoesie, der Dichter wird zum ergriffenen Lauscher, die geheimnisvolle Rede bleibt in ihrem Inhalt unsagbar, die poetische Hymne kann nur die Tatsache feiern, dass diese Landschaft Stimmen hat, und der Dichter ein Ohr, sie zu hören.

Die Landschaft der Alpen wird in Europa, anti-zyklisch, erst seit der Aufklärung sakralisiert, der Epoche, die sonst eher für Kritik und Verspottung des Sakralen berühmt ist[90]. Mit dieser Sakralisierung verbunden ist das Bild der Alpen als einer von Gott selbst gebauten Kirche, die Berge wären die Säulen, der Himmel das Deckengewölbe. Diese Vorstellung ist der auffälligste Kontaktpunkt von *Stad engiadinaisa* zu Hölderlins *Der Rhein*, dessen Titel auf der zweiten Handschrift von *Stad engiadinaisa* vermerkt ist[91]. «Im dunkeln Efeu sass ich, an der Pforte / Des Waldes, eben, da der goldene Mittag, / Den Quell besuchend, herunterkam / Von Treppen des Alpengebirgs, / Das mir die göttlichgebaute / Die Burg der Himmlischen heisst / Nach alter Meinung, [...]» (v. 1ff.). Der Besuch des Lichts («der goldene Mittag») beim Wasser, beim «Quell», bietet sich als mythologischer Hypotext von *Stad engiadinaisa* als ganzer Text an, während die Alpen als «göttlichgebaute [...] Burg der Himmlischen» nur gerade in den «chandalers da dschember» (v. 14), «dem Leuchter der Arve», genauer «den Kandelabern der Arven», aufscheint, die eine Kirche ins Spiel bringen. Vorweggenommen ist der Bezug zum Sakralen in der zweiten Strophe, wo die Wälder als Ort einer «feuchten Wiedergeburt», genauer einer «feuchten Auferstehung», «Gods d'ümida resüstanza» (v. 6), angesprochen sind. Als Titel findet sich der Kandelaber in *Chandaler etrusc*, das im selben Band *Suot l'insaina da l'archèr* erstmals veröffentlicht wird (1960:72ff.). Trotz aller thematischer Verschiedenheit der beiden Texte, trotz der Lexikalisierung von «chandaler» in der Bedeutung von «Seitenstämmchen» (cfr. *DRG*, s.v.) ergibt sich hier ein Bezug zwischen dem Arven- und dem Etrusker-Mythos. Wenn in Cla Bierts *La müdada* (1962) die Arve mit einem «edlen Volk, mit einer in den Städten der Ebenen entwickelten Kultur, das von Barbaren in unsere Berge zurückgedrängt wurde» verglichen wird, so ist diese Analogie überdeutlich:

> Lur aguoglias sun lungas e lommas, lur lain finezzas es dür be dadouravia, e lur betschlas han ün disegn plü prezius e manü co las puschas dad oters bös-chs. I sun sco persnavels d'ün pövel da nöblia, cun cultura sviluppada in citads da las planüras e sbandits

da barbars sü in nossas muntognas, ingio cha tuot lur nöblia es restada, mo ha tut intuorn sai üna crousla düra per resister a fraid e strasoras; stats buns da s'adattar, cun lur intelligenza innada, a la vita düra in quista patria nouva. Mo a la massa nun ha'l vuglü s'adattar, il dschember; el es restà aristocrat.[92]

Der edle aristokratische Baum entspricht so dem edlen Volk der von den römischen Barbaren verdrängten Etrusker und wird damit, in anderer Weise als bei Lansel, zum mythischen Vertreter der Rätoromanen[93].

Die Sakralisierung der Berglandschaft passt zu den aufgelisteten Stereotypien dieses Postkarten-Gedichts. Was ihm eine überraschende Dynamik und Qualität verleiht, ist die Überlagerung der Bezüge: populäre Sprach- und Bildtraditionen des Engadins verbinden sich mit intertextuellen Bezügen zu berühmten Texten und Mythen der europäischen Tradition. Aus ihrer dynamischen Verbindung schafft der Dichter seinen persönlichen Engadin-Mythos und emblematisiert zugleich die eigene Poetik und Dichtung. Vor allem aber sind es die geschenkten Anfangsverse, die in Erinnerung bleiben: «Dis chi scruoschan da sulai / nots chi sguottan da stailas».

3.3 Lügl / Juli (1960)

Lügl[94]

Las funtanas chi cuorran
Ils vents chi schrantunan
La glüm scumpigliada
aint il cribel viv
5 da la romma

La muntogna
anguel da crap
inaccumpli

in sia vöglia da nascher
stenda la teista
vers il sulai
chi'l vain bütschond
cun lefs da grusaida

E l'En ais il bap dal temp
cun seis uondagiar
profuond da sabgentscha
e seis rumurar
di e not
EI dà sgrischidas d'argent
tanter ils gods

Quai ha'l üna chanzun
lomma e prüvada
chi ria e crida
chi lascha durmir ils morts
e chi sdaisda ils vivs

Juli [95]

Die sprudelnden Quellen
Die brausenden Winde
Das wirre Licht
im lebendigen Sieb
der Äste

Der Berg
Steinengel
unvollendet
In seiner Lust geboren zu werden
streckt er den Kopf
der Sonne entgegen

die ihn küsst
mit Alpenrosenlippen

Und der Inn ist der Vater der Zeit
15 mit seinem Wellenschlag
tief von Weisheit
und seinem Rauschen
Tag und Nacht
Es durchzucken ihn silberne Schauder
20 zwischen den Wäldern

Er hat ein Lied
weich und heimelig
das lacht und weint
das die Toten schlafen lässt
25 und die Lebenden weckt

Von allem Anfang an fallen die Analogien zwischen *Lügl* und *Stad engiadinaisa* ins Auge: eine auf die vier Elemente fokussierte Aufzählung von Themen, deren Rhema im präzisierenden Relativsatz isoliert ist, eine Struktur, die Peer als «Kette von Eindrücken, die fast ohne Verb zusammengehalten sind», beschreibt[96]. Die beiden ersten Verse:

Las funtanas chi cuorran
Ils vents chi schrantunan (v. 1f.)

präsentieren sich als offensichtliche semantische und strukturelle Abwandlung von «Vuschs dal vent e [vuschs] da l'aua», jenes Verses, der seit *Larschs vidvart l'En* (1955) die anthropomorphe Landschaft des Engadins mit dem poetischen Mythos der vom Dichter erlauschten Stimmen der Natur verbindet[97]. Die «sprudelnden Quellen» des ersten Verses sind schon durch den Topos der «sprudelnden Rede» oder des «Redeflusses» mit der Entstehung von Rede und Text verbunden. Mit dem «uondagiar» (v. 15) und dem «rumurar» (v. 17) der dritten Strophe wird dieser «Fluss» aufgenommen und mit der «chanzun» (v. 21)

der vierten Strophe explizit abgeschlossen. Der zweite poetische Topos, der inspirierende Wind, manifestiert sich für einmal nicht als sibyllinisches Flüstern und Raunen, sondern, als «schrantunar» (v. 2), als starkes Brausen, Rauschen und Schütteln. Eine weitere Analogie zu *Stad engiadinaisa* zeigt sich in der auffälligen Kombination von Sichtbarem und Hörbarem, dort zur Synästhesie verdichtet, hier als Kontrast in einer Abfolge, in der das Licht-Motiv (v. 3-13) das Anschwellen des «Lieds» unterbricht, das mit den Quellen (v. 1) beginnt und mit dem Inn (v. 14-25) schliesst. Der Einschub ist kompakt, das Licht-Motiv wird explizit eingeführt, «La glüm [...]» (v. 3), und durch seine metaphorische Entsprechung, den «Alpenrosenlippen», den «lefs da grusaida» (v. 13), abgeschlossen.

La glüm scumpigliada
aint il cribel viv
da la romma (v. 3ff.)

Das wirre Licht
im lebendigen Sieb
der Äste

Das Spiel des Lichts im Wald ist in der Sieb-Metapher verdichtet, die durch die Korrektur «cribel viv», «lebendiges Sieb» (v. 4), und durch die erläuternde Angabe der Referenz «da la romma», «der Äste» (v. 5), aufgeschlüsselt ist. Die Ersetzung des «drai» der Typoskriptfassungen durch «cribel» könnte auch durch den phonosymbolischen Effekt mitbegründet sein: «cribel viv» erhellt den Vers durch die Wiederholung des akzentuierten, als «hell» geltenden «I»[98]. In der veröffentlichten Fassung bleibt es dem Leser überlassen, vom «rauschenden Wind» und dem «lebendigen Sieb» auf die bewegten Äste zu schliessen. Der Zusammenhang von Ursache und Wirkung der unruhigen Licht-Effekte wird durch die Lautähnlichkeit von «schrantunan» und «scumpigliada» verstärkt. Der motivierende Effekt von «schrantunan» für das Rauschen der Winde wird durch die Wiederholung des Zischlautes in «scumpigliada» auf das Licht

übertragen, die «Verwirrung» von Licht und Geräusch wird ansatzweise gespiegelt.

La muntogna
anguel da crap
inaccumpli
in sia vöglia da nascher
stenda la teista
vers il sulai
chi'l vain bütschond
cun lefs da grusaida (v. 6ff.)

Der Berg
Steinengel
unvollendet
In seiner Lust geboren zu werden
streckt er den Kopf
der Sonne entgegen
die ihn küsst
mit Alpenrosenlippen

Die metaphorische Apposition (v. 7–9) und das Prädikat (v. 10ff.) des Themas «muntogna» bringen gleich mehrere Alpen-Topoi ins Spiel: die Alpen als Kathedrale, die Alpen als mythische, von übermenschlichen Figuren besetzte Landschaft, und die Alpen, die in ihrer Zerklüftung die Spuren der «Entstehung der Welt»[99] bewahrt haben. Das Motiv der Figuren findet sich auch in einer Prosaskizze mit dem Titel *Sün skis vers prümavaira* (1957a), wo sich Andri Peer über Art und Wandel der Wahrnehmung alpiner Landschaften seine Gedanken macht. Die Rede ist vom Winter in Engadiner-Dörfern des 19. Jahrhunderts:

> Mo quai nu's faiva grands sigls; i's giaiva ün paet sü o giò per val, pro'ls «honorats» cumüns vaschins e las muntagnas eiran là via, nöbel accumpagnamaint, staffage, üna sort sculpturas natüralas ch'ün admiraiva dalöntsch e tmaiva daspera. (Peer 1957a:25)

> Man machte aber keine grossen Sprünge; man ging ein wenig tal-auf- und talabwärts, in die «verehrten» Nachbardörfer; die Berge auf der andern Talseite standen da wie edle Begleiter, Staffage, eine Art natürlicher Skulpturen, die man von ferne bewunderte und von nahem fürchtete.

Erstaunlich ist nicht nur, dass die Metapher der Berge als «Skulpturen» auch in einer historisierenden Prosa vorkommt, sondern auch, dass sie zur Charakterisierung der Sichtweise des vorgestellten Kollektivs gebraucht und damit offen als Allgemeingut, als Topos, gekennzeichnet wird. Als solcher gehört er zu einem Grundmuster des Lobs von Natur und Kunst: Skulpturen und Gemälde werden für ihre Natürlichkeit gelobt, Naturschönheiten wird lobend zugestanden, sie könnten von Künstlerhand sein[100]. In einer älteren Fassung ist vom Berg als «Anguel da crap / Laschà stara / Ant ch'el eira sculpi», «Steinengel / Stehengelassen / Bevor er (fertig) behauen war», die Rede[101]. Bezeichnenderweise wird das schaffende Subjekt, das die unfertige Skulptur stehengelassen hat, ausgespart, die «vöglia da nascher» (cfr. v. 9), der «Wille geboren zu werden», wird der Figur selber zugeschrieben[102]. Dass diese ihren Kopf der Sonne entgegenstreckt, die ihn küsst, entspricht der gängigen Vegetations-Allegorie, in der ein Kuss der Sonne die Blumen zum Leben erweckt. Hier küsst die Sonne den Steinengel «cun lefs da grusaida» (v. 13), «mit Alpenrosenlippen»: die variierte Allegorie verbindet sich mit dem Topos der Gestirne als «Blumen des Himmels», in Abwandlung der barocken Metapher der Sonne als «Rose am Himmel»[103] wird sie hier zur Alpenrose. In einer älteren Fassung rührt die angedeutete rötliche Färbung des Steinengels von der Abenddämmerung her, die ihn mit ihren «Alpenrosen-Händen» streichelt[104].

Das Wasser der Quellen des ersten Verses findet sich am Anfang der dritten Strophe im Inn wieder, dem der zweite Teil des Gedichts gilt:

> E l'En ais il bap dal temp
> cun seis uondagiar
> profuond da sabgentscha

e seis rumurar
di e not
El dà sgrischidas d'argent
tanter ils gods (v. 14 ff.)

Und der Inn ist der Vater der Zeit
mit seinem Wellenschlag
tief von Weisheit
und seinem Rauschen
Tag und Nacht
Es durchzucken ihn silberne Schauder
zwischen den Wäldern

Fliessendes Wasser als Bildspender für Zeit-Metaphern ist Allgemeingut, die Zeit, die «im Fluss» ist, die Zeit als «Strom» sind so geläufig, dass ihr metaphorischer Aspekt nicht auffällt. Auffällig dagegen ist die Abwandlung, die den Fluss, dazu noch einen bestimmten, zum «Vater der Zeit» macht. Während eine abstraktere Sichtweise eher von einer umgekehrten Beziehung ausgehen und im Fluss eine von vielen Erscheinungen sehen würde, in der sich die Zeit manifestiert, ist die Priorität des Bildspenders typisch poetisch: das objektive Korrelat ist hier der Ursprung, der «Vater» der abstrakten und konzeptuellen Zeit.

Der Fluss als «Vater der Zeit» erinnert an einen Passus aus dem Reisebericht *Viadi in Lucania* (1961c), in dem das Ionische Meer als Vater, nicht der Zeit, sondern der Dichter, angesprochen wird:

> [...] il Mar Jonic, il divin Mar Jonic plain rimbombs, culla vusch d'Odysseus, las lingias püras d'Archimedes e'ls tuns da lira chi rivan nan da Zakynthos. El licha la riva cun uondas ladas e planas. El m'attira; el am cloma cun sia musica greca; el ais il bap dals poets. (Peer 1961c:29)

> [...] das Ionische Meer voller Echos, mit der Stimme von Odysseus, die reinen Linien des Archimedes und die Töne der Leier, die

von Zakynthos herüberwehen. Es leckt das Ufer mit breiten, langsamen Wellen. Es zieht mich an; es ruft mich mit seiner griechischen Musik; es ist der Vater der Dichter.

Wenn aus dem Ionischen Meer die «griechische Musik» von Homer und die griechisch-italienische von Ugo Foscolo[105] tönen, so tönt aus dem Inn diejenige von Peider Lansel. In seinem Gedicht *Il plü grond chantadur* (Der grösste Sänger, 1939) apostrophiert dieser den Inn zwar nicht als Vater der Dichter, aber immerhin als «grössten Sänger des Engadins»:

Il plü grand chantadur da l'Engiadina
ais sainz'oter nos En, cler e glüschaint[106]

Der grösste Sänger des Engadins
Ist ohne Zweifel unser Inn, klar und glänzend.

Die Ambivalenz des Genitivs (*subjectivus / objectivus*) macht den Inn zum grössten Sänger im Engadin, aber auch zum grössten Sänger, der das Engadin besingt. In seinem Kommentar bezeichnet Andri Peer dieses Gedicht als «ziemlich konventionell», nimmt aber den letzten Vers von diesem Urteil aus: «Bel l'ultim vers», «Schön der letzte Vers». Dieser spricht vom Inhalt des Inn-Gesangs:

schi's taidla bain, minchün lur'ingiavina
i'l chant per tuots alch be per el sulet. (v. 11f.)[107]

wenn man gut hinhört, entdeckt dann jeder,
im Gesang für alle, etwas nur für sich allein.

Dass Andri Peer diesen Schluss geschätzt hat, könnte damit zusammenhängen, dass die Verbindung von Allgemeinem und Besonderem auch ein Ideal poetischer Texte sein kann[108], die sich als einfach und allgemein zugänglich dem Leser öffnen und gleichzeitig so intim und persönlich zu ihm reden, als wären sie im Wissen um sein

Geheimstes nur für ihn geschrieben. Die poetologische Dimension ist in Lansels *Il plü grond chantadur* explizit thematisiert, während sie sich in Peers *Lügl* zurücknimmt und nur indirekt erschliesst. Der Wellenschlag des Inns ist «profuond da sabgentscha» (v. 16), «von tiefer Weisheit», eine starke Suggestion des Einschlusses anderer Stimmen in die natürlichen Geräusche des Flusses. Die Lichtreflexe des in der Sonne aufblitzenden Flusses werden als «sgrischidas», als «Schauder», bezeichnet:

EI dà sgrischidas d'argent (v. 19)

Es durchfahren ihn silberne Schauder.

Das Verb «as sgrischir» wird in *Furnatsch* für das Subjekt gebraucht, das vor der Epiphanie des Mysteriösen erschaudert: «Eu'm sgrisch eu stun» (v. 50), «Ich erschaudere halte inne». Die silbernen «sgrischidas» sind lautlich effektvoll, das wiederholte /sch/ spiegelt das Rauschen, das wiederholte «I» das helle Aufblitzen[109]. Der Zusammenhang mit *Furnatsch* legt eine metonymische Lektüre nahe: die Empfänglichkeit des Auserwählten, der im Rauschen des Inns eine mysteriöse «sabgentscha» vernimmt und erschauert, wird hier dem Inn übertragen, der diese «Weisheit» als «Vater der Zeit» bewahrt und sie empfänglichen Spätgeborenen weitergibt.

Wie sehr diese Empfänglichkeit eine poetische ist, zeigt sich an den Attributen des Lieds, das der Inn singt:

Quai ha'l üna chanzun
lomma e prüvada
chi ria e crida
chi lascha durmir ils morts
e chi sdaisda ils vivs (v. 21ff.)

Er hat ein Lied
weich und heimelig
das lacht und weint

das die Toten schlafen lässt
und die Lebenden weckt

Vom Stereotyp abgesehen, das ein von der Mutter in der Muttersprache gesungenes Lied zur «chanzun / lomma e prüvada» macht, fällt es schwer diesen Vers zu lesen, ohne an die berühmteste Sprachhymne des Engadins, an Gudench Barblans *Alla lingua materna* (1908) zu denken, wo das Ladin im ersten Vers als «Chara lingua della mamma», im dritten als «Tü favella dutscha, *lamma*» angesprochen wird. Der Bezug zwischen den beiden Texten verleiht dem Lied des Inns eine sprachkämpferische Note, die einen Aspekt des Schlussverses: «e chi sdaisda ils vivs», «und das die Lebenden aufweckt», verständlich macht. Der Indikativ versteckt hier einen nachdrücklichen Imperativ, den Aufruf an die Lebenden aufzuwachen, der so vielen romanischen «Sprachgedichten»[110] eigen ist. Dass dieses Lied auch in seiner Appell-Funktion die Toten ungestört weiter schlafen lässt, ist eine Respektbezeugung, aber auch ein Hinweis darauf, dass das Lied in Melodie und Sinn den Toten vertraut ist, ja dass es ihr Lied ist, das der Inn weitersingt. Erstaunlich erscheint zunächst, dass es ein Lied sein soll, «chi ria e crida» (v. 23), «das lacht und weint». Vorlagen für diese Koinzidenz des Gegensätzlichen finden sich auch in allgemeinen, die Ambivalenz von Lachen und Weinen herausstellenden *Aperçus*, wie dem berühmten Motto von Giordano Bruno: «In tristitia hilaris, in hilaritate tristis». Vor allem aber ist die Koinzidenz von Lachen und Weinen ein insistent wiederholter Zug der Poetik und Kunsttheorie von Cla Biert. Am Schluss seiner an den Orpheus-Mythos orientierten Initiationsgeschichte *Co ch'eu n'ha imprais a chantar* (1957) reden die Äuglein der Eidechse, die der Sänger mit seinem mühsam erlernten Gesang aus ihrem Versteck hervorgelockt hat. Sie machen dem Sänger Mut weiterzusingen:

> «Chanta, chanta amo daplü, quai fa invlidar, quai fa sömgiar da robas chi sun vaira, chi vegnan e van darcheu, chi cridan e rian e sun intuorn tai, e sun aint in tai, her ed hoz e daman ed adüna.» (Biert 1957:52)

> «Sing, sing weiter, dabei kannst du vergessen und träumen von wahren Dingen, die kommen und gehen und wieder zurückkehren, die weinen und lachen und um dich herum sind und auch in dir drinnen, gestern und heute und morgen und immerzu.» (Biert 2009:107)[111].

Die Stelle spricht von der Kunst, die die Grenze von innen und aussen, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überwindet und zu jenem Ursprung menschlichen Fühlens führt, in dem auch Lachen und Weinen zusammenfallen. So liest sich dieses Lob der Magie des Gesangs wie ein konziser Kommentar *ante litteram* zu den Wirkungen, die in Peers *Lügl* dem Lied des Inns vorbehalten bleiben. Der Urheber dieses Lieds ist der «Vater der Zeit», der Inn, mit ihm aber der Fluss der Erinnerung und der Rede des Dichters.