

<b>Zeitschrift:</b>	Romanica Raetica
<b>Herausgeber:</b>	Societad Retorumantscha
<b>Band:</b>	18 (2010)
<b>Artikel:</b>	Die Stimmen des Windes : zum Engadin-Mythos bei Andri Peer
<b>Autor:</b>	Riatsch, Clà
<b>Kapitel:</b>	4: Die Stimme des Inns
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-858960">https://doi.org/10.5169/seals-858960</a>

### 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:** 08.02.2026

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

4.

## **Die Stimme des Inns**

## 4.1. Larschs vidwart l'En / Lärchen über dem Inn (1955)

### *Larschs vidwart l'En*<sup>112</sup>

A Reto Caratsch

- I. Las sbaluonzchas verdas da las manzinas  
ninan ils utschels e mi'orma  
in lur sü e gio musical  
Ün mouver uschè lom fluidus  
5 chi nasch'e nu glivra da nascher  
O chant dals pövels passats  
sco früjas suot il vent da la stad  
quant leiv sbaluonzcha l'impissamaint  
sün vossas rains vegetalas
- II. 10 Leiv sco ün chant da flötna  
cur cha'l sulai va adieu  
vuschs dal vent e vuschs da l'aua  
funtanas da l'algordanza  
schuschuran dascus illa not  
15 cotschen s-chüra da l'udida
- III. Vos raquint ha ils bats dal sang  
cur ch'eu od a frantunar  
ils veiders pövels qua via  
cur cha chatschand e clamand  
20 seguivan las vias da l'aua  
avainas da lur destin
- IV. Ed eu eira là tanter els  
instant cha'l's chavals traplignaivan  
e la charra scruoschiv'e lur s-chierpa  
25 e'l's uffants malpazchaints cridaivan  
sü per lur fermas mammas

- V.    E lura sfuondra il pal aint il tschisp  
      immez il sulom tschernü  
      e lasur'ais creschüda la chasa  
30    culla fatscha seraina e la porta  
      averta al viandan  
      spalancada e bun'al vaschin
- VI.    Chasa atras tschientiners  
      tü insaina per tuot ils fidels  
35    chi han sduvlà quaista terra  
      e's dat il man pro'l schaschin  
      e pro la riainta trais-cha
- VII.    Nun od eu amo suot ils vouts  
      il pass rebomband dals babuns  
40    cur chi crouda la not illas giassas  
      e'l sgrizch da la chüna allegra?  
      Perche quella ais lur istorgia  
      noudada cun pennas e spadas  
      e culla süjur da lur fatscha
- VIII. 45    Mo'l cling da lur ümla üsaglia  
      ais amo aint il En chi schuschura  
      Amo tuna tras las manzinas  
      la vusch d'argent da las fotschs  
      ün chant chi mâ nu va pers
- IX. 50    E quella glüschor d'arom  
      chi sdaïsda l'amur illas mattas  
      nun ais forsa stüzza cul temp  
      Ella ria amo aint ils guinchels  
      e sbrinzlaja illa scorza d'larsch
- X. 55    Schi tuot ais sfuondrà aint in mai  
      tras e tras sco stagiuns chi s'inscuntran

l'impraima da vos fatschögn  
la tratta tremblanta da vos man  
e la savur da vossas dumengias

- XI. 60 Mo vus eschat its ün ad ün  
crodand i'l chavüerg dal temp  
cul mintun stendü vers il tschêl  
e sainza guardar inavo  
O beats in vos ümel cumgià  
65 modestas e püras crouslas  
d'üna schlatta chi stüda bainbod

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

### **Lärchen über dem Inn (1959)**

- I. Die grünen Schaukeln der Zweige  
halten die Vögel und meine Seele  
in wiegendem Gesang  
Ein weichbewegtes Strömen  
5 immer von neuem geboren  
Oh Lied hingegangener Völker  
Kornfelder unter dem Winde  
wie leicht schaukelt der Sinn  
auf eurem federnden Rücken
- II. 10 Leicht wie ein Flötenton  
im Sinken der Sonne  
Stimmen des Windes Stimmen des Wassers

Brunnen des Erinnerns rauscht ihr  
verborgen in dunkelroter  
15 Nacht des Gehörs

- III. Wie der Schlag des Blutes tönt ihr  
wenn vorüberbrausen  
die alten Völker  
und mit Drängen und Rufen  
20 den Wasserläufen folgen  
Adern ihres Schicksals
- IV. Und ich war unter ihnen  
mitten im Stampfen der Rosse  
im Klirren der Wagen und Waffen  
25 im Greinen der Kinder am starken  
Mutterleibe
- V. Dann dringt der Pfahl in den Grund  
im erwählten Bezirk  
und darüber wächst das Haus  
30 mit dem heiteren Gesicht dem Tor  
offen dem Wanderer  
und freundlich dem Nachbarn
- VI. Haus jahrhundertlang  
Wahrzeichen für alle Getreuen  
35 die diesen Boden gebrochen  
und sich die Hand gereicht  
bei Arbeit und Reigentanz
- VII. Hallt nicht unter den Gewölben  
der Ahnen dröhrender Schritt  
40 wenn die Nacht in die Gassen fällt  
und knarrt nicht die lustige Wiege?  
denn das ist ihre Geschichte

geschrieben mit Feder und Schwert

- VIII.   Aber den Klang ihres schlichten Geräts  
45 bewahrt der rauschende Inn  
      Noch tönt durch die Zweige  
      die Silberstimme der Sensen  
      ein nie versiegendes Lied
- IX.    Und jener Kupferglanz  
50 der die Liebe weckt in den Mädchen  
      wurde nicht matt mit der Zeit  
      er lacht noch aus allen Winkeln  
      und sprüht aus der Lärchenrinde
- X.     Ja alles sank auf den Grund mir  
55 wie sich Jahreszeiten durchdringen  
      die Kerbe eures Messers  
      der zitternde Zug eurer Hand  
      und der Geruch eurer Sonntage
- XI.    Doch einer folgte dem andern  
60 und fiel ins Leere der Zeit  
      mit steilem Kinn und ohne  
      sich umzuschaun  
      Oh selig schlichter Abschied  
      leichte und reine Hüllen  
65 eines sterbenden Stamms
- XII.   Wenn euer Geist je zurückkäm  
      fänd er öde die Wohnung  
      Wiesen und Weide verkauft  
      Nur die Lärchen mit grünen Armen  
70 geben Zeichen die ihr noch versteht  
      und der Inn mit gewaltiger Stimme  
      wird euch beim Namen nennen

## Die Stimmen

Der Anfang folgt dem Topos der «Inspiration», die sich, wie die etymologische Figur suggeriert, als Lufthauch oder als Wind manifestiert. In Peers Erzählung *Sün skis vers prüma vaira* (1957a) erscheint der Winter als grosser Zeichner, der seine Leinwände bemalt, auch mit Hilfe des Winds:

[...] cur cha'l vent, quist inventader da tuot ils gös, tessa meanders e mezzas glünas sül damast da la naiv e tschübla svanatschand intuorn crappa e muots laschand inavo sas sculpturas surrealas laint. (1957a:26)

[...] wenn der Wind, dieser Erfinder aller Spiele, Mäander und Halbmonde auf den Damast des Schnees zeichnet und irre um Steine und Hügel pfeift und seine surrealen Skulpturen darauf zurücklässt.

In einem Wortspiel wird der Wind als Erfinder apostrophiert, «il vent, quist inventader». Als Weber und Bildhauer versieht er die schneebedeckte Landschaft mit seinen faszinierenden Figuren, die geheimnisvoll und verschlüsselt sind wie die natürlichen «Hieroglyphen» der Romantiker. Ihr akustisches Pendant ist hier das Pfeifen des Windes, dessen «svanatschand» auf die unverständlichen, verwirrten Laute verweist, die zum Indiz der «Inspiration» des Sehers und des Dichters werden.

Am Anfang von Montales *Corno inglese* spielt der Wind «die Instrumente der dichten Bäume»<sup>113</sup>, hier macht er die Zweige der Lärchen zu «sbaluonzchas», zu «Schaukeln», welche zweierlei Wesen wiegen, «ils utschels e mi'orma» (v. 2), «die Vögel und meine Seele». Die Aneinanderreihung ungleicher Objekte ist eine geläufige Figur der Komik, eine entsprechende Wirkung wird hier aber durch den Topos des Dichters als natürlicher «Sänger»<sup>114</sup> verhindert. In einer früheren Fassung, einem Manuscript mit dem Titel *Las vuschs*, zeigt sich, dass die Parallelie zwischen den Vögeln und der Seele aus

der Verdichtung einer Variante hervorgeht, in der die Zweige ange- rufen werden, auch die Seele mitzuschaukeln<sup>115</sup>. Die Bewegung der Lärchenzweige im Wind wird als «sü e gio musical», «musikalisches Auf und Ab» und als «mouver uschè lom fluidus», «weichbewegtes Strömen» (v. 4), charakterisiert. Damit ist die Analogie zum «Gesang» vorbereitet, den die deutsche Übersetzung im dritten Vers erläuternd vorwegnimmt. Im romanischen Text ist von «chant» erst in der Apostrophe des sechsten Verses die Rede: «Oh chant dals pövels passats», «Oh Lied hingegangener Völker» (v. 6). Die erläuternde Apposition, die das musikalische «Strömen» spezifiziert, bleibt in ihrer Determination ambivalent: je nach Lesart des Genitivs (*subjectivus* oder *objectivus*) können die Völker der Vergangenheit Subjekt oder Gegenstand dieses «Gesangs» sein. Da dies für den Mythos des Textes über seinen eigenen Ursprung von Bedeutung ist, muss versucht werden, diese Frage unter Einbezug des gesamten Kontextes zu klären. Der folgende Vergleich (v. 7-11) des Gesangs mit wogenden Kornfeldern (cfr. v. 7) führt zirkulär zurück zum Anfang: auf ihren Rücken wiegt sich «l'impissamaint» (v. 8), «der Gedanke», wie oben die Seele auf den Zweigen. Da der Gedanke leicht schaukelt (cfr. v. 8) und zwar leicht wie ein «chant da flötna» (v. 10), «wie ein Flötengesang», schliesst sich der Kreis.

vuschs dal vent e vuschs da l'aua  
funtanas da l'algordanza  
[...]  
Vos raquint ha ils bats dal sang (v. 12f.,16)

Stimmen des Windes Stimmen des Wassers  
Brunnen des Erinnerns [...]  
[...]  
Wie der Schlag des Blutes tönt ihr

Von Anfang an als Ursprung von Musik und Gesang präsent, wird hier der Wind, neben dem neu hinzukommenden Wasser, explizit zur Stimme dieses Gesangs. Die Determination bestimmt zugleich

den lyrischen und epischen Charakter des Gedichts; die Stimmen des «Gesangs» (cfr. v. 6) sind zugleich die Stimmen der «Erzählung» (v. 16)<sup>116</sup>. Diese Erzählung macht den Hauptteil des Gedichts aus, sie umfasst die Strophen 3–11 und handelt von der Landnahme und der Besiedlung des Engadins durch die «pövels passats» (v. 6), die «hingegangenen Völker». In diesem Sinn wäre der Genitiv «chant dals pövels passats» (v. 6) als *objectivus* zu verstehen, als Bestimmung eines Gesangs, der «die hingegangenen Völker» zum Thema hat.

Die Apposition zu «vuschs» verlegt die Stimmen vom Äusseren ins Innere, vom Wasser des Inns ins Blut des spätgeborenen Engadiners. Die Quellen sind metaphorische «funtanas da l'algordanza» (v. 10), «Quellen des Erinnerns»:

schuschuran dascus illa not  
cotschen s-chüra da l'udida (v. 14f.)

verborgen in dunkelroter  
Nacht des Gehörs

Diese Verlagerung entspricht derjenigen, die die Stimmen der Natur im Werk eines Romantikers wie Eichendorff zu einer Metapher für die inneren Stimmen des Menschen macht<sup>117</sup>. Da ihr Medium bei Peer das Blut ist, ihr Rauschen ein leises, verborgenes, ihr Ort die «Nacht des Gehörs», müssen diese Stimmen und Erinnerungen dem als «dunkel» stilisierten Unbewussten entspringen. Damit bietet sich für den Genitiv «chant dals pövels passats» (v. 6) auch der *subjectivus* an; im Wind, im Wasser, im Blut, im Unbewussten des Dichters sprechen oder singen die Stimmen der toten Ahnen. Dass Wasser und Wind die Geräusche der Vergangenheit bewahren, zeigt die achte Strophe:

Mo'l cling da lur ümla üsaglia  
ais amo aint il En chi schuschura  
Amo tuna tras las manzinas  
la vusch d'argent da las fotschs  
ün chant chi mâ nu va pers (v. 45ff.)

Aber den Klang ihres schlichten Geräts  
bewahrt der rauschende Inn  
Noch tönt durch die Zweige  
die Silberstimme der Sensen  
ein nie versiegendes Lied (v. 44ff.)

Die Stimmen des Windes und des Wassers bewahren die Geräusche der Vergangenheit und da ihre Erzählung, den «bats dal sang» (v. 16), dem «Schlag des Blutes», folgt, kann sie der Dichter der Natur oder dem eigenen Innern ablauschen. In einem Versuch Andri Peers, die als «Melancholie» angesprochene «increchantüm» der Engadiner zu erklären, zeigt sich die Vorstellung einer Verschmelzung genetisch-ethnischer Züge des Spätgeborenen mit der Natur des Engadins und ihren Stimmen. Diese werden ähnlich wie diejenigen aus *Larschs vidwart l'En* beschrieben:

Wie soll man sich dann aber die Schwermut mancher Engadiner erklären, ihr schreckliches Heimweh, die *increchantüm*, in der Fremde und ihr Fernweh in der Heimat? Sie ist ein Produkt der Generationen, das Merkmal einer alten Rasse, diese Melancholie, die mit den Wellen des Inns und dem Rauschen der Lärchen verschmilzt und den Augen unserer Mädchen einen träumerischen Schimmer verleiht [...] (Peer 1961b:52)

Diese an Jungscher Archetypen-Theorie sich orientierende Vorstellung wird durch zwei Verse bestätigt, die das Wissen des Sprechenden um die erzählte Vergangenheit verankern und herleiten:

Ed eu eira là tanter els (v. 22)

Und ich war dort unter ihnen

und:

Schi tuot ais sfuondrà aint in mai (v. 55)

Ja alles ist in mich hineingesunken.

Damit betrachtet sich der Sprechende nicht nur als spätgeborener Erbe, sondern als eigentlicher Wiedergänger, möglicherweise unter dem Einfluss der Idee der «ewigen Wiederkunft» Nietzsches, den Peer seit seiner Jugend bewunderte<sup>18</sup>. Dazu will allerdings die Charakterisierung der erzählten Geschichte am Ende der siebten Strophe nicht richtig passen:

Perche quella ais lur istorgia  
Noudada cun pennas e spadas  
e culla sujür da la fatscha (v. 42ff.)

denn das ist ihre Geschichte  
geschrieben mit Feder und Schwert.

Zunächst ist ein logischer Bruch festzustellen, die Strophe beginnt nämlich mit der rhetorischen Frage nach der Hörbarkeit vergangener Geräusche:

Nun od eu amo suot ils vouts  
il pass rebombond dals babuns (v. 38f.)

Hör' ich nicht noch in den Gewölb'en  
den hallenden Schritt der Ahnen

Der Dichter hört noch immer die Geräusche, weil sie die Geschichte sind und zwar, wie die Emphase des «quella» suggeriert, die wirkliche, wahre, tiefe Geschichte. Das ist, im Rahmen eines entsprechenden Mythos, kohärent. Dass diese Geschichte aber plötzlich die «geschriebene Geschichte», die «istorgia noudada», sein soll, ist wenig einleuchtend. Genau diese Geschichte, die vom Klang der Schritte und vom einfachen Arbeitsgerät, von der Arbeit, dem Alltag, dem «Duft der Sonntage» (cfr. v. 59) erzählt, ist nicht diejenige, die Chroniker und ältere Historiographen bevorzugterweise schriftlich

festhalten<sup>119</sup>. Auch wenn dies nicht zutreffen sollte, wäre die kausale Verknüpfung vom Typ «Ich höre, weil es geschrieben steht» zu trivial, um den so insistent erhobenen Anspruch auf ein besonderes Gedächtnis zu untermauern. Gehen wir von diesem rhetorischen Topos, der mit Blut, Schweiss und Tinte geschriebenen Geschichte, zurück zur Erzählung, die den «bats dal sang» folgt. Wenn der Dichter in sich hineinhorcht, kann er dem Rauschen in der «dunkelroten Nacht des Gehörs» genau das ablauschen, was das Rauschen des Inns und des Windes bewahren, die Ur-Geschichte des Engadins. Die Sprache der Natur bringt den Wiedergänger zurück in seine Vergangenheit. Die Entsprechung dazu ist die Vision der letzten Strophe, die von der Wiederkunft der «spierts», der «Geister» der Ahnen, spricht. Der Unterschied der beiden Zeitreisen bildet das Zentrum des ideologischen Diskurses: der Spätgeborene, der zum Ursprung zurückgeht, findet eine volle Welt, die Frühgeborenen, die sich in die Gegenwart vorwagen, finden ein verkauftes, von ihren Nachkommen verlassenes Tal und damit niemanden mehr, der ihren Namen sagen könnte:

Be ils larschs cun lur bratscha verda  
faran tschegns cha vus inclegiaivat  
e l'En cun sa vusch da gigant  
savará amo dir vos nom (v. 70ff.)

Nur die Lärchen mit grünen Armen  
geben Zeichen die ihr noch versteht  
und der Inn mit gewaltiger Stimme  
wird euch beim Namen nennen (v. 69ff.)

Der Grund der ausbleibenden Wiedererkennung der Ahnen und der Unfähigkeit, «ihren Namen zu sagen», ist auch ein sprachlicher. Die Nachfahren haben nicht nur das Tal, sondern auch die Sprache aufgegeben, wenn sie den Namen ihrer Vorfahren aussprechen, haben sie einen fremden «Akzent», das Stigma ihrer Untreue<sup>120</sup>. Die Treue gehalten haben die Lärchen und der Inn; die Lärchen geben Zeichen mit ihren vom Wind bewegten Zweigen<sup>121</sup>, der Inn nennt



«Seguian las vias da l'aia / avainas da lur destin».

sie beim Namen mit seiner «vusch da gigant», seiner «Stimme eines Riesen» (v. 71). Es sind also wiederum die «Stimmen des Windes und die Stimmen des Wassers», die «vuschs dal vent e vuschs da l'aua», die am Anfang und am Ende des Gedichts die Zeit überbrücken. In der Schlussstrophe kommen die Stimmen der Natur einmal mehr zu ihrer historisch-ideologischen Botschaft<sup>122</sup>. Diejenige von Larschs *vidwart l'En* ist die Treue gegenüber dem natürlichen und kulturellen Erbe; die Schlussstrophe ist zugleich eindringliche Mahnung und resignierte Elegie über die als unabwendbar prophezeite Untreue<sup>123</sup>.

Das Sprechen dieser Stimmen und die Art, wie der Dichter sie in der «dunkelroten Nacht des Gehörs» vernimmt und weitergibt, ist nicht weniger Thema des Gedichts, als das, was sie erzählen. Dies ist die poetologische Seite von Larschs *vidwart l'En*, die vor allem im lyrischen Vorspann und in der 10. Strophe der epischen Erzählung konzentriert ist. Die Quintessenz ist der poetische Mythos zweier Stimmen im Gleichklang. Sie sind beide Stimmen einer romanischen Erinnerung, die den Namen der Ahnen sagen kann; und es sind die Stimmen von zwei Riesen, die des Inns und die des Dichters. Dieser hat eben getan, was der Inn, den schon Peider Lansel in *Il plü grond chantadur* (1939)<sup>124</sup> als den grössten Sänger des Engadins bezeichnet, durch alle Zeiten hindurch tut.

## Das Epos vom Ur-Engadin

Lied und Erzählung (cfr. v. 6, 16) der dahingegangenen Völker führen in eine unbestimmte Urzeit der Besiedlung des Engadins zurück, in der die «alten Völker» innaufwärts vorstiessen. Ihre Bezeichnung als «veiders pövels» zeigt mit dem Archaismus («veider» statt «vegl») den Versuch, das historische Motiv wo möglich im Bereich der sprachlichen Register zu spiegeln<sup>125</sup>. Die alten Völker:

Seguivan las vias da l'aua  
avainas da lur destin (v. 20f.)

folgten den Wasserläufen  
Adern ihres Schicksals.

Die Metapher der Wasserläufe als «Adern», gehört zum Inventar der anthropomorphen Landschaft (cfr. oben, 1.). Indem die Siedler den «Adern ihres Schicksals» folgen, suchen sie die ihnen vorbestimmte, natürlich vorgegebene, richtige Heimat. Zugleich spiegelt die Ader-Metapher den Parallelismus zwischen Wasser und Blut im Herkunftsmythos der erzählenden Stimmen. Mythologische Züge tragen die Figuren der «starken Mütter», der «fermas mammas» (v. 26), bei denen die weinenden Kinder Trost suchen, vor allem aber der Akt der Landnahme:

E lura sfuondra il pal aint il tschisp  
Immez il sulom tschernü (v. 27f.)

Dann dringt der Pfahl in den Grund  
im erwählten Bezirk.

Dieses Detail erinnert an den Anfang von Kellers *Der Grüne Heinrich*, an den Alemannen, der mit seinem Spiess den Platz des «uralten Dorfes» bestimmt und diesem auch gleich seinen Namen gibt<sup>126</sup>. Auf dem mit dieser Geste in Besitz genommenen Land steht später ein anthropomorphes Haus, das nicht gebaut wurde, sondern «gewachsen» ist:

e lasura ais creschüda la chasa  
culla fatscha seraina e la porta  
averta al viandan  
spalancada al bun vaschin (v. 29ff.)

und darüber wächst das Haus  
mit dem heiteren Gesicht dem Tor  
offen dem Wanderer  
und freundlich dem Nachbarn

Das «Wachsen» des Hauses ist keine einfache rhetorische Figur, es steht in engem Zusammenhang mit der Vorstellung einer organischen, der Landschaft angemessenen, aus ihr hervorgegangenen Architektur, eine Vorstellung, die Peer auch in seinen wissenschaftlichen Arbeiten zum Engadinerhaus immer wieder äussert: «[...] das Engadinerhaus, dieses [...] Kunstwerk im Gebirgsdorf, ein Haus, das sich [...] wie eine Pflanze auf günstigem Standplatz scheinbar selbstverständlich entfaltete [...]» (Peer 1963:135f.). Ein auffälliger anthropomorpher Zug ist die «*fatscha*» des nächsten Verses, die, als etymologische Figur, anstelle des üblichen «*fatschada*», für die «Fassade» des Hauses steht. Die Fassade als Gesicht, die Türe als Mund, die Fenster als Augen sind nicht nur auf Kinderzeichnungen zu sehen, sie finden sich auch in Cla Bierts *La müdada*, in der Traumszene des Kapitels *Il cumün vantüraivel* (Biert 1962:288-295), wo sich die vermenschlichten Häuser Geschichten erzählen und sich gegenseitig zum Lachen bringen. Eine Türe ist eine alte Frau, die Fenster sind die Augen junger Mädchen, sie können mit ihren Fensterläden aber auch zu Gesichtern werden, die Ohren haben<sup>127</sup>. Das heitere «Gesicht» des Hauses, das offene, freundliche Tor sind die Indizien eines sonnigen, weltoffenen Charakters, den Andri Peer, dem Stereotyp folgend, den Engadinern zuschreibt<sup>128</sup>. Das Haus-Motiv eröffnet auch die nächste Strophe, in der das Haus als «tü insaina per tuot ils fidels» (v. 34), «Wahrzeichen für alle Getreuen», bezeichnet wird, die den Boden des Engadins gebrochen haben. Wie wichtig das Wort «*insaina*» ist, wie stark die diesem «Zeichen» zugeschriebene Symbolik, belegt seine Verwendung als Titelwort von zwei Gedichtbänden von Andri Peer<sup>129</sup>. Die jahrhundertelang anhaltende Wirkung der «*insaina*» auf die «*fidels*» rückt das Engadinerhaus, durch den Anklang an sakralsprachliche Formeln, in die Nähe einer Kirche<sup>130</sup>.

In der nächsten Strophe wird es zum Resonanz- und Gedächtnisraum, in dem, für das feine Ohr des Nachgeborenen, die Schritte der Ahnen zu hören sind:

Nun od eu amo suot il vouts  
il pass rebomband dals babuns

cur chi crouda la not illas giassas (v. 38ff.)

Haltet nicht unter den Gewölben  
der Ahnen dröhnender Schritt  
wenn die Nacht in die Gassen fällt

Die Wiedergängerei der Geister wird in derjenigen der Laute gespiegelt und zugleich magisch evoziert, dem Mythos der «Schritte der Ahnen» als Garanten der Kontinuität entspricht die «Natürlichkeit» der durch die Lautfiguren<sup>131</sup> motivierten Sprache. Der Schritt des Vaters, der Schritt der toten Ahnen im Haus, ist ein topisches Motiv literarischer Zelebrierung von Tradition und Kontinuität<sup>132</sup>. Der Schritt ist erst in der Nacht zu hören, in Entsprechung zu den Stimmen in der «not / cotschen s-chüra da l'udida» (v. 14f.), der «dunkelroten / Nacht des Gehörs», der zweiten Strophe. Das wieder aufgenommene Thema der Herkunft der Stimmen wird in der achten Strophe weiter entwickelt, der thematische Fokus verlagert sich von der Urzeit des Engadins zurück zu den «Stimmen» des poetischen Textes.

In der neunten Strophe wechselt die Inventarisierung des Noch-Vorhandenen vom Hörbaren, der «vusch d'argent da las fotschs» (v. 48), der «Silberstimme der Sensen» (v. 47), zum Sichtbaren:

E quella glüschor d'arom  
chi sdaisda l'amur illa mattas (v. 49f.)

Und jener Kupferglanz  
der die Liebe weckt in den Mädchen.

Mit dem «Kupferglanz» kommen, nach dem Gesang der Sensen, die mähenden Jünglinge zur Sprache, der bräunliche Glanz ihrer Haare, ihrer Augen, ihrer Haut ist noch heute zu sehen, da er «aus der Lärchenrinde sprüht», «sbrinzlaja illa scorza d'larsch» (v. 54). Damit ist ein zentrales Motiv der Metamorphosen im Spiel, in den Lärchen ist der verwandelte Eros der Ursprünge noch sichtbar<sup>133</sup>.

Die zehnte Strophe schliesst das Inventar des Noch-Vorhandenen

ab und damit auch das Thema der Prägung des Nachkommen durch das Leben der Ahnen, das zur Quelle seiner poetischen Stimme wird. Als letzte wirken nach:

la tratta tremblonta da vos man  
e la savur da vossas dumengias (v. 58f.)

der zitternde Zug eurer Hand  
und der Geruch eurer Sonntage.

Der zitternde Zug der Hand könnte der Schriftzug alter Dokumente sein, womit die kulturelle Form der Tradierung wenigstens angedeutet wäre. Als Schriftzug gelesen, nähme diese «tratta» auch das Motiv der «istorgia noudada», der «aufgeschriebenen Geschichte» (cfr. v. 42f.), wieder auf. Der Geruch ist hier nicht, wie der Geschmack in der berühmten Madeleine-Episode aus Prousts *À la recherche du temps perdu*, das Medium, das die Erinnerung hervorruft, er ist erstaunlicherweise ihr Inhalt, was die rückführende Magie des Gedächtnisses noch stärker hervorhebt.

Nachdem der Katalog des im Gedächtnis Noch-Vorhandenen seinen Abschluss gefunden hat, wird seine implizite Voraussetzung thematisiert und ausgearbeitet, der Tod der eine lange Reihe bildenden Ahnen, das Dahinsinken ihrer Welt:

Mo vus eschat its ün ad ün  
crodand i'l chavüerg dal temp  
cul mintun stendü vers il tschêl  
e sainza guardar inavo  
O beats in vos ümel cumgià  
modestas e püras crouslas  
d'üna schlatta chi stüda bainbod (v. 6of.)

Doch einer folgte dem andern  
und fiel ins Leere der Zeit  
mit steilem Kinn und ohne

sich umzuschaun  
Oh selig schlichter Abschied  
leichte und reine Hüllen  
eines sterbenden Stamms

Der Ort ihres Falls, «il chavüerg dal temp», die «Schlucht der Zeit», erinnert an den *Abyss dal aeternitad* (Der Abgrund der Ewigkeit) von Martinus und Rauch aus dem Jahre 1693, aber auch an den «abissso orrido, immenso / ov'ei precipitando, il tutto oblia», in den der irrende Hirte in Leopardis *Canto notturno* am Ende seines Lebens fallen wird<sup>134</sup>. Die damit evozierte theologische Tradition wird in der seligsprechenden Anrufung der Toten, «O beats» (v. 64) fortgesetzt, in der die Adjektive «schlicht», «bescheiden und rein», «ümel» (HUMILE), «modestas e püras» (v. 64f.) allesamt eigentliche Markenzeichen protestantischer Tradition darstellen. Das eindrückliche Detail, wonach die Toten «cul mintun stendü vers il tschêl» (v. 61), «das Kinn zum Himmel gestreckt», in die Ewigkeit fallen, hat einen heimtückischen Anklang an populäre Metaphorik, die im Zusammenhang mit Sterben und Tod das Verb «stender», «strecken», verwendet, in drastischen Idiomatismen wie «restar stais» oder «stender la chomma». Wichtiger aber ist der Topos, wonach der Blick zum Himmel den Menschen vom Tier unterscheidet, das als HUMILE zur Erde blickt. In *Mia orma as schlada...* aus dem Jahr 1963 ist es statt des Blicks direkt die Seele, die vom Himmel angezogen wird. Anstelle des «mintun stendü» der Toten ist hier von der «orma tendüda» der Lebenden die Rede:

[...]  
o povra ormetta uschè expansibla,  
tendüda, tendüda  
vers las bes-chas da tschêl. (v. 14ff.)

o armes Seelchen, so dehnbar,  
gespannt, gespannt  
in Richtung der Tiere des Himmels.

Die in Richtung des Himmels gespannte Seele könnte aus einem *Prelude* von T.S. Eliot stammen, das Andri Peer übersetzt hat<sup>135</sup>.

## Schlussbemerkung

*Larschs vidwart l'En* ist ein poetischer Ursprungs- und Herkunftsmythos mit zwei Themen, die sich aus den zwei Lesearten von «O chant dals pövels passats» (v. 6) ergeben. Der Gesang vom grossartig einfachen Leben und dem würdevollen Tod der Urahnen, die das Engadin besiedelt haben, verbindet sich mit dem Gesang der Ahnen, deren Stimmen im Wind, im Wasser und im Blut des Dichters noch hörbar sind. So geht es zugleich um die Herkunft des Dichters und um diejenige seines Gedichts, dessen Entstehung einer speziellen Fähigkeit zu verdanken ist, die nachklingenden Stimmen zu hören und die Natursprache des Tals in die natürliche Sprache der Ahnen zurück zu übersetzen. So finden die wiederkehrenden Toten neben den Lärchen, die ihnen verständliche Zeichen machen, noch zwei Stimmen, die ihren Namen sagen können, die des Inns und die des Dichters. Auf diesen werden die Toten aber nicht mehr stossen, denn er präsentiert sich als der Letzte<sup>136</sup>, auf ihn folgen Ausverkauf und Entfremdung. Das traumatische Vergessen und Aufgeben trifft damit nicht nur die Ahnen, sondern auch den ihnen gewidmeten Gesang.

## 4.2. *Furnatsch* (1960)

### *Furnatsch*<sup>137</sup>

- I. Amo scha tü sast tadlar  
Resuna la bocca dal grip  
D'üna vusch be suldüm  
Chi nasch'illa not d'avuost
- 5 Aivra da fains muantats  
E sflatschöz da forellas

- II. Ella crescha aint il cuvel  
 Cull'odur da föglia d'serp  
 E d'erba schmaladida
- <sup>10</sup> Serpagiond in stiglia spirala  
 Ün füm d'insainas –  
 Povra vusch cuntriada  
 Chi's sduvl'our dal verd  
 Ed alvainta illa fanzögna
- <sup>15</sup> Da sias döglias vardailas  
 Chalischs da fö
- III. Sibilla retica Silvana  
 Chürast suot marva dainta  
 La palantada tschimainta
- <sup>20</sup> Da tias s-chürdüms  
 O Furnatsch saduol d'offertas  
 Da che taimpel offais  
 Membra schlisürada?
- IV. Sün quaders vont e paraid  
 L'En tira la resgia  
 Ed aint il vöd chi suosda  
 Rimbomba sia chanzun  
 Da mürader e marangun  
 Cullas gïas da sablun
- <sup>30</sup> E cul bass da l'auazun  
 Tadlai tadlai tadlai  
 Che lavurader ch'eu sun
- V. Larschs  
 Sül ur dal grip  
 Delireschan d'oracul  
<sup>35</sup> Stendan stendan aval  
 Lur bratscha chandalera  
 Tadlond il plont

Da las pelegrinas  
40 Chi vegnan e van  
E mâ nu stan  
Curraintas s-chümaintas  
Suot il sindal  
Da lur verd coral

VI. 45 Il vent am stumpla  
Sül pass eu sguond  
Ils spazis fladan  
Ün sen profuond  
Che dieu am tschercha?  
50 Eu'm sgrisch eu stun  
E lasch mi'uraglia  
Sül ümid sablun  
Quel rumurar  
Fin oura pro'l mar  
55 Sember schomber  
Da l'En chi passa  
E mâ nu's lassa

VII. Straglüschidas stilettan  
La not da meis ögl  
60 Meis cour rafüda da batter  
Mi'orma nüda  
Tanter las rivas  
Sablunivas  
Immez sbodats  
65 Cluchers da las  
Sumbrivas

## **Furnatsch**<sup>138</sup>

- I.      Noch tönt wenn du zu hören weisst  
Der Felsenmund  
Von einsamer Stimme  
In Augustes Nächten
- 5      Trunken von wogenden Wiesen Heu  
Und aufklatschenden Forellen
- II.     Wächst an in der Höhle  
Mit dem Duft von Farnkraut  
Und Isländisch Moos
- 10     Lässt schlängeln in zarter Spirale  
Den Rauch voller Zeichen  
Armselige hilflose Stimme  
Sie löst sich heraus aus dem Grün  
Und erhebt in der Trance
- 15     Wahrhaftiger Wehen  
Feurige Kelche
- III.    Silvana rätische Sibylle  
Unter starren Fingern hütest du  
Die glimmende Offenbarung
- 20     Deiner Dunkelheiten  
Furnatsch von Opfergaben gesättigt  
Welch geschändeten Tempels  
Versprengte Glieder?
- IV.     An Quadern Gewölbe und Wand
- 25     Legt an der Inn seine Säge  
Und in der gähnenden Leere  
Widerholt sein Lied  
Sein Maurerlied sein Zimmerlied  
Mit den Geigen von Sand
- 30     Und dem Bass der Flut

Hört hin hört hin hört hin  
Welch ein Werker ich bin

- v. Lärchen  
Am Rand des Felsengrunds  
35 Vom Orakel ergriffen  
Sinken sinken lassen sie  
Ihre Leuchterarme  
Lauschen dem Klagelied  
Der Pilgerinnen  
40 Die kommen die gehen  
Und niemals stille stehen  
Fliessend und schäumend  
Unter dem Schleier  
Ihres grünen Chorals

- VI. 45 Der Wind stösst mich  
Ich folge dem Weg  
Die Räume atmen  
Tiefen Sinn  
Welcher Gott sucht mich?  
50 Ich erschaudere halte inne  
Und lege mein Ohr  
Auf den feuchten Sand  
Dies Tosen  
Bis hin zum Meer  
55 Dunkler Trommelschlag  
Des Inn der fliest  
Und unermüdlich weiterfliest

- VII. Leuchtende Wetter durchblitzen  
Die Nacht meines Auges  
60 Mein Herz will nicht mehr schlagen  
Nackt liegt meine Seele  
Zwischen den sandigen Ufern

Inmitten  
Zerfallener  
65 Glockentürme  
Lauter Schatten

## Der besondere Ort

«Furnatsch» ist ein Ortsname. Was er bezeichnet und woher er stammt, erläutert Andri Peer mehrmals selber, im Jahre 1967 für die Leserschaft der NZZ:

Furnatsch heisst eine Senke unterhalb von S-chanf mit Wiesen, Bäumen und dem Inn, der nach einer kühnen Kurve in die Schlucht einmündet, die zwischen Brail und Carolina hindurch fast bis nach Zernez reicht. Die Innkurve, mit Zeugen früherer Flussarbeit: riesige ofenähnliche Höhlen (daher der Name Furnatsch, das heisst «ungeschlachter Ofen») und eine natürliche Felsbrücke, die wohl schon vor Jahrtausenden einstürzte, bildete mit den schönen Lärchen, ohne alle Zeichen der Zivilisation, eine urtümliche Landschaft von prähistorischem Zauber. Man vermutet, dass eine vorgeschichtliche Siedlung in Furnatsch stand<sup>139</sup>.

Die Assoziation des Natürlichen und Urtümlichen mit dem Prähistorischen müsste ohne den vermittelnden Begriff des beiden innenwohnenden «Zaubers» widersprüchlich erscheinen. Aus heutiger Sicht wird der Beitrag des Prähistorischen am Zauber von Furnatsch eher bestritten. So äussert etwa Luzius Keller berechtigte Zweifel an der Existenz einer prähistorischen Siedlung:

Halten wir fest: Furnatsch ist ein Toponym, mit dem Orte bezeichnet werden, an denen einst Schmelzöfen standen. Die von den tosenden Wassern des Inn umspülten Felsen bei S-chanf tragen ihren Namen aber nur deshalb, weil sie Schmelzöfen ähnlich sehen – und zwar der Form und der Hohlform von Schmelzöfen.

Dass in der Flussschleife bei S-chanf je ein Schmelzofen errichtet wurde, ist ebenso unwahrscheinlich, wie die Vermutung, dass sich dort je eine vorgeschichtliche Siedlung befand. Als Unterschlupf mögen die Höhlen gedient haben, gesiedelt aber wurde im Engadin eher an den sicheren Hängen als in der gefährlichen Talsohle, und Schmelzöfen setzte man eher in den Wald als an den Rand eines Abgrunds<sup>140</sup>.

Was prähistorische Siedler wahrscheinlich nicht geschafft haben, ist den Kraftwerkbauern des 20. Jahrhunderts gelungen: sie haben Furnatsch und die ganze Flusslandschaft verändert oder, je nach Sichtweise, zerstört. Auslöser dieser Veränderung war der Bau der Engadiner Kraftwerke, der 1962 begonnen wurde, nachdem er zuvor jahrelang im Namen von Natur- und Heimatschutz bekämpft worden war<sup>141</sup>. Ganz im Sinne der Opponenten gegen eine Nutzung des Inns durch die Elektrowirtschaft äussert sich Andri Peer in einem Brief an Cla Biert aus dem Jahre 1953. Die Bündner hätten schon immer die fatale Neigung gehabt, «das Heiligste» zu verkaufen:

Eu chat apunta cha vendand l'En fain nus l'absurdità da sacrificiar quai cha nus laivan salvar cul sacrificizi, cun oters pleids cumüns cha nus per pudair star cusü, fain üna müdada chi nu'n's permetta plü da star cusü.

Quai ais adüna stat la tentaziun dals Grischuns da vender il plü sonch per salvar la buorsa: dal temp da Jenatsch vendaivan lur pensar e lur independenza insembe culs pass da muntagna, davo vendettan la pürezza da lur esser retic als oteliers e'ls esters chi invadettan in rotschas ed hoz vendan l'orma da l'Engiadina, l'En e'l mettan suot giuf per ch'el chaja raps. Povers nars cha nus eschan. Üna cuntrada tecnica dà bainschi raps mo ella nun ais plü üna cuntrada, ella dvainta vöda sco üna fuormla matematica sula sco ün desert e qua reistan plü be ils fachins da la munaida alba<sup>142</sup>.

Ich finde eben, dass wir mit dem Verkauf des Inns die Absurdität begehen, das zu opfern, was wir mit dem Opfer retten wollten,

mit andern Worten, dass wir, um im Tal bleiben zu können, es so verändern, dass wir nicht mehr da bleiben können. Es war schon immer die Versuchung der Bündner, das Heiligste zu verkaufen, um ihren Geldsack zu retten: Zu Zeiten Jenatschs verkauften sie ihr Gedankengut und ihre Unabhängigkeit zusammen mit den Bergpässen, später verkauften sie die Reinheit ihres rätischen Wesens den Hoteliers und den Fremden, die scharenweise eindrangen, und heute verkaufen sie die Seele des Engadins, den Inn, und unterjochen ihn, damit er Geld scheisse. Arme Irre, die wir sind. Eine technische Landschaft bringt wohl Geld, sie ist aber keine Landschaft mehr, sie wird leer wie eine mathematische Formel, öde wie eine Wüste, und zurück bleiben nur noch die Lakaien des weissen Gelds.

Einer dieser Lakaien ist der Direktor des Schweizerischen Wasserwirtschaftsverbands, der Engadiner Gian-Andri Töndury. Er ist auch der Redaktor des von seinem Verband herausgegebenen Sonderhefts *Engadin*, in dem Andri Peer 1967 *Furnatsch* samt einer beschwichtigen Richtigstellung veröffentlicht. Nach dem mythologisch-poe-tischen Teil kommt er auf den heiklen Punkt:

Leider ist der Ort, wie Sie vielleicht wissen, durch den Bau der Engadiner Kraftwerke in Mitleidenschaft gezogen worden, doch das erhöht m.E. nur seine Würde – mit anderen Worten – wir müssen uns immer bewusst sein, dass jeder Eingriff in die Natur die Verantwortung mit einbezieht für Dinge, die wir vielleicht nur ahnen, die wir nicht, oder noch nicht erkennen.

Das Gedicht, im Entwurf erdacht lange vor der Verwirklichung der Engadiner Kraftwerke, hat also keine polemische Spitze: ich kann Ihnen für das Sonderheft *Engadin* nichts Besseres, nichts Passenderes anbieten und hoffe, dass Sie als Engadiner vom tiefen Raunen der Stimmen angesprochen werden, die wir Ladins noch hören sollten. (Peer 1967)

Dass die Zerstörung die Würde des Zerstörten erhöht, ist nur unter

der Voraussetzung eines wörtlich genommenen Pathos plausibel, eines Leids, das einer anthropomorphen Landschaft zugefügt wird. Nur so ist der als Begründung angefügte Appell an die «Verantwortung» für nur Erahnbares zu verstehen. Die Beschwichtigung, das Gedicht habe keine «polemische Spitze», ist schon dadurch unglaubwürdig, dass sie der Autor für notwendig hält<sup>143</sup>. Die Beschwörung des Raunens der Naturstimme des Inns mag auf Mythologie und Poetik fokussiert sein, im zeitgenössischen Kontext und im Heft der Kraftwerkbauer wird der Mythos politisch. Die Schlussbemerkung nimmt den Herausgeber in die ethnisch begründete moralische Pflicht: «als Engadiner» sollte er «vom tiefen Raunen der Stimmen angesprochen werden, die wir Ladins noch hören sollten». So wird dem Frevler in Erinnerung gerufen, was er überhört hat. Brisant ist vor allem das «noch», das als erstes Wort des Gedichts auftaucht und implizit, aber eindringlich von Dekadenz spricht. Ohne den breiten Konsens über den unpolitischen und damit harmlosen Charakter von Lyrik ist nicht zu erklären, dass der Herr Redaktor *Furnatsch* samt Levitenlese in seinem Heft abdruckt.

## Stimmen und Echos

Auch für nicht besonders Hellhörige zu vernehmen ist in *Furnatsch* das Rauschen des Inns. Thematisiert und lautmalerisch vorgeführt ist dieses Rauschen vor allem in der fünften Strophe:

Sün quaders vout e paraid  
L'En tira la resgia  
Ed aint il vöd chi suosda  
Rimbomba sia chanzun  
Da mürader e marangun  
Cullas gias da sablun  
E cul bass da l'auazun  
Tadlai tadlai tadlai  
Che lavurader ch'eu sun (v. 24ff.)



«Wenn du noch zu hören verstehst, / so tönt der Felsenmund»

Die massiert auftretenden Figuren lautlicher Wiederholung<sup>144</sup> imitieren das monotone unermüdliche Lied des grossen «Schaffers», der als «mürader e marangun» (v. 28), als «Maurer und Zimmermann», am Talboden des Engadins sägt und nicht mit dem üblichen «lavuraint» (Arbeiter), sondern mit dem Neologismus «lavurader» - reimend mit «mürader» - bezeichnet wird. Die Ikonizität dieser Figuren wird explizit mit Musik in Verbindung gebracht, im Topos der «chanzun» (v. 27), in den Instrumenten der Genitivmetaphern, den «giás da sablun» (v. 29), «Geigen von Sand» und dem «bass da l'auazun» (v. 30), dem «Bass der Flut». Das Rauschen, das «Lied», des Inns ist als Widerhall zu hören:

Ed aint il vöd chi suosda  
Rimbomba sia chanzun (v. 27f.)

Und in gähnender Leere  
Widerholt sein Lied

«Il vöd chi suosda», die als Echoraum wirkende «gähnende Leere», ist eine Umschreibung der im Titelwort «Furnatsch» angesprochenen «ofenähnlichen Höhlen» (cfr. oben). Das «Gähnen» (cfr. 27) wiederum nimmt die Metapher des «Felsenmunds» wieder auf:

Amo scha tü sast tadlar  
Resuna la bocca dal grip (v. 1f.)

Wenn du noch zu hören verstehst,  
so tönt der Felsenmund

In diesem engen Zusammenhang werden «resuna» (v. 2) und «rimbomba» (v. 27) zu Synonymen, wobei das Präfix des ersteren sogar die Transparenz eines «re-suna» wiedererlangt. Damit scheinen Art und Herkunft der Stimme von *Furnatsch* eindeutig bestimmt: Zu hören ist das Echo des Inns, das aus den «ofenähnlichen Höhlen» widerhallende Rauschen. Im Folgekontext der zitierten Musik-

Strophe stösst diese Leseart auf keinen Widerstand: Wenn die Lärchen zuhören, wird dieses Echo, in einem an D'Annunzios *Pioggia nel pineto* erinnernden Vers, zur «Klage»: «tadlond il plont» (v. 38)<sup>145</sup>. Ist das Ich im Spiel, erahnt dieses «ün sen profuond» (v. 48), «einen tiefen Sinn», den es dem «rumurar» (v. 53), dem «Tosen» des Inns abzulauschen versucht. Widerstand gegen diese Leseart, die *Furnatsch* auf eine Variation des Topos vom Lied des Inns und seinem unaussprechbaren Sinn reduzieren könnte, bieten die ersten drei Strophen. Es beginnt mit dem ausschliessenden Gestus des ersten Verses: «Amo scha tü sast tadlar», «wenn du noch zu hören verstehst». Die syntaktische Umstellung (Hyperbaton) hebt das «noch» hervor, das sich als Emblemwort des Dekadenzthemas auf die sich verlierende Hellhörigkeit der Spätgeborenen bezieht und die Unempfindlichen an der Schwelle verabschiedet<sup>146</sup>. Die Stimme ist Thema und angerufenes Subjekt der ersten drei Strophen. Sie ist eine «vusch be suldüm» (v. 3), eine «einsame Stimme», vielleicht «aivra», «trunken»<sup>147</sup>, eine Rauchspirale (cfr. 10f.), eine «povra vusch cuntriada» (v. 12), eine «arme verwirrte Stimme», die «sich aus dem Grün windet», «chi's sduvl'our dal verd» (v. 13) und schliesslich «feurige Kelche aufrichtet», «Ed alvainta [...] / Chalischs da fö» (v. 14, 16). Die Reihe von Umschreibungen hat die Struktur eines Rätsels, dessen Lösung nicht einfach die «Stimme des Flusses» oder ihr tatsächlich hörbares Echo sein kann. Am Anfang der dritten Strophe wird das geheimnisvolle Subjekt dieser langen *retardatio* endlich namentlich angerufen und bestimmt:

Sibilla retica Silvana (v. 17)  
Silvana rätische Sibylle.

Wie sich diese zum Echo und zur Nymphe Echo der klassischen Mythologie verhält, erläutert Luzius Keller:

*Furnatsch* ist eine rhetorische Amplifikation des sprechenden Felsens, nämlich des Echos. Echo ist, wie Ovid in den *Metamorphosen* erzählt, jene bedauernswerte Nymphe, die [...] zu Stein wird.

Nur ihre Stimme überlebt. Man kann sie sowohl in der Natur wie auch in der Dichtung vernehmen. [...] Nicht von ungefähr hat die Naturlyrik Echo zu ihrer Schutzheiligen, zu ihrer Muse gemacht. Als solche und nicht nur als Klangeffekt oder als rhetorische Figur taucht sie denn auch an zentraler Stelle in *Furnatsch* wieder auf, nämlich in Vers 17: «*Sibilla retica Silvana*».

Echo ist nicht irgendeine Nymphe, sie ist eine Dryade, eine Wald- oder Baumnymphe, ja die Waldnymphe par excellence. Sie ist die «*Silvana*». Dem synkretistischen Gestus des Gedichts angemessen legt Peer Nymphe und Sibylle übereinander. Silvana, die rätische Sibylle ist gleichzeitig eine Dryade und eine Sibylle. (Keller 2009:121f.)

Zum «synkretistischen Gestus» passen die Verbindungen und Übergänge ihrer Epiphanie, die mit Hörbarem beginnt und über den Geruch ins Sichtbare wechselt:

Ella crescha aint il cuvel  
Cull'odur da föglia d'serp  
E d'erba schmaladida  
Serpagiond in stiglia spirala  
Ün füm d'insainas – (v. 7ff.)

Sie steigt auf in der Höhle  
mit dem Geruch von Farn  
und Isländisch Moos,  
drehend in dünner Spirale  
einen Rauch voller Zeichen.

Obwohl es syntaktisch möglich wäre, geht es hier nicht einfach um die Bestimmung des Geruchs der Höhle. Suggeriert wird vielmehr, dass es die Stimme ist, die mit diesem aus der Verbrennung «übler», magischer Kräuter<sup>148</sup> hervorgehenden Geruch wächst und zugleich zu einer Rauchspirale voller Zeichen wird. Der duftende Rauch der verbrannten «erba schmaladida» inspiriert die «rätische Sibylle»,

während sich der rätische Dichter auch von Erinnerungsschwaden der *Fleurs du mal* inspirieren lässt.

Die Sibylle als Muse des Dichters, ihr Reden als Metapher von Inspiration, Inkubation und erster Manifestation des lyrischen Textes zu lesen, drängt sich tatsächlich auf. Die intertextuelle Dimension dieser Analogie arbeitet Luzius Keller heraus. In Andersens *Das Fliedermütterchen* ist die Dryade die Erinnerung, die klassische Sibylle gehört als orakelnde Prophetin von Delphi wie die Musen zum Umkreis Apollos: «[...] So zeigt sich in dem Vers «*Sibilla retica Silvana*», sowohl der retrospektive, als auch der prospektive Charakter von Peers Dichtung»<sup>149</sup>. Neben Verbindungen zu anderen Texten, zur klassischen und poetischen Mythologie gibt es auch Verbindungen zu Peers eigener Poetik und Lyrik. So lesen wir am Anfang der sechsten Strophe des frühen poetologischen Gedichts *Mumaint créativ* (1948)<sup>150</sup> von aufsteigenden Rauchschwaden: «Uossa s’alvaintan füms» (v. 22), die sich am Anfang der siebten Strophe vermengen, im selben Schlängeln wie die Rauchschwaden der Sibylle: «I’s cruschan serpagiand» (v. 28).

Im direkten Anschluss an den «füm d’insainas» (v. 11) heisst es:

Povra vusch cuntriada  
Chi’s sduvl’our dal verd  
Ed alvainta illa fanzögna  
Da sias döglia vardaivlas  
Chalischs da fö (v. 12ff.)

Armselige hilflose Stimme  
Sie löst sich heraus aus dem Grün  
Und erhebt in der Trance  
Wahrhaftiger Wehen  
Feurige Kelche

Dadurch, dass sie sich dem «Grün» entwindet, steht die sibyllinische Stimme mit der emblematischen Farbe von Peers Dichtung<sup>154</sup> in Verbindung. Als Moment der Inspiration zeigt sie sich in der vierten

Strophe von *Mumaint creativ*, wo sich der Dichter «in verda tremblar-öla» (v. 18), «in grünem Zittern», von den Birken inspirieren lässt. Die als «Trance» übersetzte «fanzögna» ist ein Topos der Poetik von Andri Peer. Von «fanzögna verdas» ist am Ende von *Davo mezdi* (1959)<sup>152</sup> in Zusammenhang mit der Stunde des Pan die Rede:

e'l sang ans sgrischa  
da fanzögna verdas (v. 38f.)

Und das Blut erschauert uns  
in grüner Trance

Eine ganz andere Bedeutung erhält das Grün, wenn die «fanzögna» der Sibylle als «Feuerlilie» gelesen wird, die in den «chalischs da fö», den «Feuerkelchen» am Schluss der Strophe ihre metaphorische Entsprechung hätte<sup>153</sup>. Die «döglas» (v. 15), die «Geburtswehen», sind eine gängige Metapher der Mühen «kreativer Arbeit», so gängig, dass die «paglioulas» als ironische Metapher für Dichtung und Schreibarbeit in die Familiensprache der Peers eingegangen sind<sup>154</sup>. Die «döglas vardailvas» (cfr. v. 15), die «wahrhaftigen Wehen» der Sibylle verweisen metonymisch auf die Wahrhaftigkeit und Wahrheit ihrer Rede. Da diese auf der «fanzögna» gründet, scheint dieser Anspruch wenig plausibel, bedeutet doch «fanzögna» im Romanischen häufig auch «Wahn, Hirngespinst» (cfr. DRG, s.v.). Bei der Sibylle ist die «fanzögna» jedoch der spezielle Wahn der «Trance», das Medium der Verbindung zum Göttlichen. Damit wird die «fanzögna» wahrheitsfähig; wie die Dichtung, die – seit sie nicht mehr mit Lüge verwechselt wird – für ihre Visionen und Fiktionen nicht nur Wahrhaftigkeit, sondern Wahrheit beansprucht.

Im «ungeschlachten Ofen» von Furnatsch vermischen sich also das Echo des Inns mit der Rede der «Sibilla retica Silvana» als Allegorie der poetischen Inspiration und der dynamischen Entstehung des poetischen Textes.

## Rauschen und Raunen: die Wiedergabe

In der zehnten Strophe von *Mumaint creativ* (1948) wird ein Echo angerufen:

Rebomb, vusch dal misteri  
ve pro e dvainta cling. (v. 43f.)

Echo, Stimme des Geheimnisses  
komm herbei und werde Klang.

Das poetische Programm dieser Anrufung ist in *Furnatsch* so evident umgesetzt, dass sich die Verse von 1948 wie eine Prophetie und magische Heraufbeschwörung lesen. In der ästhetisch motivierenden Umsetzung ist das Rauschen des Inns zum sprachlichen Klang geworden, das Echo ist ebenfalls da, unter Aufrufung klassischer und moderner Referenzen heraufbeschworen und herbeizitiert. Als Nymphe Echo kann die Stimme aus der Höhle nur wiederholen, als «Sibilla retica» kann sie auch prophezeien. Als Echo wiederholt sie, was der Inn sagt, «sia chanzun» (v. 27), sein Lied, für das der Fluss mit seinem Rauschen um Aufmerksamkeit bittet:

Tadlai tadlai tadlai  
Che lavurader ch'eu sun (v. 31f.)

Hört hin hört hin hört hin  
Welch ein Werker ich bin

Die Wiederholungen spiegeln den Rhythmus eines «lavuraders», der schon lange an der Arbeit ist, wie lange zeigt die Schlucht, die er «ausgesägt» hat. Sein Lied vereint Gegenwart und lange zurückreichende Vergangenheit im Zeichen einer Kontinuität, die den Echoraum der Höhle und des Textes ausfüllt. Der Inhalt des Lieds wird im Folgenden durch vage umrissene Textsorten oder durch lautmalerischen Rückbezug auf das Rauschen präzisiert. In der fünften Strophe hören

die Lärchen dem «Klagelied», dem «plont» (v. 38), der Wellen zu, die metaphorisch als «Pilgerinnen», «pelegrinas» (v. 39), angesprochen werden. In der Synästhesie des Schlussverses dieser Strophe wird ihr Rauschen zum «grünen Choral», «verd coral» (v. 44). In der siebten Strophe ist vom «tiefen Sinn», «sen profuond» (v. 48), die Rede, der, obwohl ihn die Räume atmen (cfr. v. 47f.), auch der Sinn des «Klagelieds» und des «Chorals» sein muss. So lässt sich der Inhalt des Echos vage als elegisches, sakrales Klagelied über die Vergänglichkeit der Zeit bestimmen, der sich das Echo zugleich wiederholend widersetzt. In der Apostrophe an Furnatsch am Schluss der dritten Strophe wird der Ort als «saduol d'offertas» (v. 19), «von Opfergaben gesättigt», angesprochen. Die Frage zu welchem geschändeten Tempel die «membra schlisürada» (v. 23), die «versprengten Glieder»<sup>155</sup>, gehören, wird vom «Klagelied», vom «Choral», soweit beantwortet, wie wir seine Natursprache und ihre Echos verstehen<sup>156</sup>. Da diese Natursprache ihrerseits immer ein Echo historisch-kultureller Vorgaben ist, sind hier die archaisierenden Mythen der Naturlyrik der 50er-Jahre zu hören. Dass diese offensichtlich nicht nur in Texten von Andri Peer vorkommen, zeigt Peter Rühmkorfs Motiv-Inventar der deutschen Naturlyrik der Nachkriegszeit:

Einsiedler, Pilger, Eremiten und andere seltsame Heilige deuteten den Vogelflug, lasen die Schattenspur, wiesen die Fährte. Wohin und worauf zu? Nun, allemal zu Örtern einer exquisiten Einsamkeit, zu Grotten (nächtigen, schattigen, schmalen, vernarbten), zu Höhlen, Kratern, Spalten, Klüften, Labyrinthen [...] [Der Dichter, C.R.] singt von Tempel und Lorbeer, Oleander und Zypressen, von Zelten, Türmen, Toren und Kastellen. Sein Leib- und Lieblingsadjektiv ist ohne Zweifel das Wort «alt». (Rühmkorf 2001:19f., 1962<sup>1</sup>)

Das Weltabgewandte, ostentativ Unpolitische dieser Nachkriegslyrik, das Rühmkorf missfällt, ist im Kontext von Peers Engadin-Lyrik deshalb weniger evident, weil sein Hohelied auf die Natur, das er zur Zeit ihrer beginnenden Übernutzung anstimmt, auch dann eine «polemische Spitze» (cfr. oben) hat, wenn der Dichter das Gegenteil beteuert.

Die Rede der Sibylle bedeutet für den Hörenden, wie Eva Stubbe festhält, eine «Heimsuchung»: «Diese ‹Heimsuchung› trifft jeden, der zu ‹hören› versteht, was die alte Sibylle aus früheren (mythischen) Zeiten zu erzählen weiss.» (Stubbe 2008:53). Noch stärker ist die Wirkung allerdings, wenn Inn und Sibylle orakeln, wenn sich ihr Reden auf Zukünftiges bezieht. Die ersten, die zuhörend in Trance geraten, sind die Lärchen:

Larschs  
Sül ur dal grip  
Delireschan d'oracul  
Stendan stendan aval  
Lur bratscha chandalera (v. 33ff.)

Lärchen  
Am Rand des Felsengrunds  
Vom Orakel ergriffen  
Sinken sinken lassen sie  
Ihre Leuchterarme

In *Larschs vidwart l'En* geben die Lärchen «mit ihren grünen Armen» (cfr. oben) den zurückkehrenden Ahnen Zeichen, hier strecken sie «ihre Leuchterarme» dem Ursprung der natürlichen Stimme entgegen. Wie die «chandalers», die «Leuchter» der Arven in *Stad engiadinaisa* (cfr. oben) trägt auch der Neologismus des Adjektivs «chandalera» dazu bei, die Landschaft von Furnatsch als Sakralraum, als Tempel der Natur darzustellen.

In den letzten beiden Strophen geht es um die Heimsuchung eines «Ich», das bisher lediglich unter den mit «du» angesprochenen Hellhörigen des ersten Verses zu finden war. Als letztes der vier Elemente erfasst die Luft, der Wind der Inspiration oder der Bedrohung<sup>157</sup>, den Sprechenden:

Il vent am stumpla  
Sül pass eu sguond (v. 45f.)

Der Wind stösst mich  
Ich folge dem Weg

Der vom Wind Gestossene folgt seiner Bestimmung, ist offen für den «sen profuond» (v. 48), den «tiefen Sinn», der Umgebung, ahnt, dass er zum Medium einer göttlichen Epiphanie werden soll. Nach dem erschauernden Innehalten kann er aber nur, wie schon die Lärchen vor ihm, dem Befehl des grossen Schaffers (cfr. v. 31) nachkommen und ebenfalls hinhören. Und was er hört, ist immer dasselbe Rauschen, das er durch kunstvolle sprachliche Echo-Figuren<sup>158</sup> wieder gibt.

In der letzten Strophe wechselt die Epiphanie vom Akustischen ins Optische:

Straglüschidas stilettan  
La not da meis ögl (v. 58f.)

Leuchtende Wetter durchblitzen  
Die Nacht meiner Augen.

Die Genitivmetapher der «not da meis ögl» deutet nicht nur auf die Blindheit des Spätgeborenen hin (in Analogie zur Taubheit jener, die die Stimme nicht mehr hören), sie nimmt auch das Szenarium der «trunkenen Augustnacht» der ersten Strophe (cfr. v. 4f.) wieder auf. Die Gewalt des Lichts der Epiphanie – «stilettan» heisst wörtlich «mit dem Stilet durchstechen» – scheint, ganz im Sinne des Mythos, tödlich; das Herz hört auf zu schlagen, es bleibt die «nackte Seele». Die «Verwirrung» schlägt auf die Syntax durch, die Seele liegt:

Tanter las rivas  
Sablunivas  
Immez sbodats  
cluchers da las  
sumbrivas (v. 62ff.)

Zwischen den sandigen Ufern  
Inmitten  
Zerfallener  
Glockentürme  
Lauter Schatten

Luzius Keller versucht, die syntaktische Unbestimmtheit in seiner Übersetzung zu reproduzieren. Das Fehlen des bestimmten Artikels in Vers 64 könnte auch metrische Gründe haben, die syntaktisch-logische Kohäsion<sup>159</sup> wird auf jeden Fall dem Spiel der Wiederholungsfiguren untergeordnet. Dass dieses auch über grössere Segmente hinweg wirksam bleibt, zeigt eine Gegenüberstellung des Sibylle- und des Erleuchtungsverses:

Sibilla retica Silvana (v. 17)  
straglüsidas stilettan (v. 58).

In den Schlussversen verbindet sich im Reim «rivas» (v. 62) - «sumbri-vas» (v. 66), bei dem das Wort für «Schatten» sein Reimwort als Hypogramm einschliesst<sup>160</sup>, die lautliche und optische Motivation. Mit dieser Konvergenz ist die unbestimmte spirituelle zur bestimmten poetischen Epiphanie<sup>161</sup> geworden.

