

Renzo Caduff

(Tujetsch, GR)

Die Metrik Andri Peers im Spannungsfeld zwischen
bündnerromanischer Tradition und europäischer Moderne

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der philosophischen Fakultät der Universität
Freiburg in der Schweiz

Genehmigt von der philosophischen Fakultät auf Antrag der Professoren Clà Riatsch
(1. Gutachter) und Georges Darms (2. Gutachter). Freiburg, den 20. Dezember 2010.

Prof. Thomas Austenfeld, Dekan.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wäre nicht in dieser Form entstanden, wenn ich nicht die Möglichkeit gehabt hätte, im SNF-Projekt *Die Lyrik Andri Peers zwischen Tradition und Moderne* (2005-2008) unter der Leitung von Clà Riatsch (Universität Zürich) mitzuarbeiten. Mein Dank geht darum in erster Linie an die Projektgruppe Peer, mit Annetta Ganzoni, Dumenic Andry und Clà Riatsch, die mir mit zahlreichen Hinweisen, Rückmeldungen und Ermunterungen geholfen haben.

Des Weiteren gilt mein Dank Georges Darms (Universität Fribourg), der mir als Assistent für rätoromanische Sprache und Literatur an der Universität ideale Arbeitsbedingungen ermöglichte und immer wieder Interesse an meiner Arbeit bekundete.

Ein weiterer Dank geht an die Trägerschaft des Germanistischen Doktorandenkolloquiums der Universität Fribourg unter der Leitung von Harald Fricke für die Möglichkeit, an den Kolloquien teilnehmen zu dürfen und die stets konstruktiven Rückmeldungen zu meinen präsentierten Vorlagen.

Die Familie Peer ermöglichte mir Einblick in die umfangreiche Bibliothek sowie den noch umfangreicheren Nachlass im Schweizerischen Literaturarchiv, was mir half, die Welt Andri Peers und die literarischen Einflüsse auf ihn besser verstehen zu können.

Bedanken möchte ich mich auch bei Christian Genetelli, Guido Pedrojetta, Sara Pacaccio und Peter Frei für ihre bibliographischen Hinweise zur italienischen und französischen Metrik.

Schliesslich danke ich verschiedenen Freundinnen und Freunden für fachliche und technische Hilfeleistungen, mitdenkendes Korrekturlesen und ihr Interesse an meiner Arbeit.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung: Fragestellung und Aufbau der Arbeit	1
2	Bündnerromanische Lyrik und ihre metrische Beeinflussung von aussen	4
3	Metriktheorien.....	8
3.1	Theoretische Grundlagen.....	8
3.2	Deutsche Metrik	13
3.2.1	Metrische Typologie (Wagenknecht 1981).....	14
3.2.2	Drei-Ebenen-Modell (Küper 1988)	15
3.2.3	Versanalyse und metrische Gestaltprinzipien (Mellmann 2007 und 2008)	20
3.2.4	Stufen der metrischen Abstraktion (Donat 2007)	27
3.3	Italienische Metrik.....	28
3.3.1	Grundlagen der italienischen Metrik (Menichetti 1993)	28
3.3.1.1	Verstypen	29
3.3.1.2	Versbezeichnung und «Versallotropie».....	31
3.3.1.3	Metrische Silbe und metrische Figuren	32
3.3.1.4	Der Rhythmus: Akzente und ‚Pausen‘ bzw. Verseinschnitte.....	35
3.3.1.5	Der Reim	39
3.3.2	Positionen-Schema (Di Girolamo 1976).....	40
3.3.3	Zeit-Schema (Esposito 2003).....	41
3.4	Französische Metrik	43
3.4.1	«Loi des huit syllabes» und «métricométrie» (Cornulier 1982 und 1995)	44
3.4.2	«Métrique générale» und «prototype métrique» (Gouvard 2000a)	48
3.5	Vergleich der besprochenen Metriken.....	54
4	Theorie der Freien Verse	57
4.1	Grundform versus ‚Verszerfall‘	58
4.2	Freie Verse in der deutschen Lyrik.....	60
4.2.1	Spielarten freier Versgestaltung (Wagenknecht 1981).....	61
4.3	«Verso libero» im Italienischen	62
4.3.1	«Metrica libera» (Mengaldo 1991).....	66
4.4	«Préface sur le vers libre» (Kahn 1897).....	68
5	Metrisch regulierte Gedichtformen bei Peer.....	70
5.1	Überblick über die Typen metrisch regulierter Gedichte	70
5.2	Versifikation und Konvention: metrische Figuren	80
5.3	Die Sonette.....	88
5.3.1	Aspekte einer Definition des Sonetts	91
5.3.2	Zur Aktualität der Sonettform	94
5.3.3	Das Sonett in der Bündnerromanischen Tradition.....	97
5.3.4	Äusserungen Peers zum Sonett.....	102
5.3.5	Zu Form und Publikationsort der Sonette Peers	105
5.3.6	Textbeispiele	107
5.3.6.1	<i>Momaint apatic</i>	107
5.3.6.2	<i>Il poet sulvadi</i>	111
5.3.6.3	<i>Il chant porta</i> (1956) bzw. <i>Vamporta</i> (1960): Imitation und Neu-Dichtung	116
5.3.7	Schlussfolgerungen zu den Sonetten Peers	132

5.4	‚Volksliedhafte‘ Gedichte und weitere Vierzeiler	134
5.4.1	Zum Begriff «Volksliedstrophe»	134
5.4.2	Textbeispiel: <i>Vers saira</i>	136
5.4.3	Textbeispiel: <i>Pro ün pêr stinvs</i>	139
5.4.4	Textbeispiel: <i>Arsantüm</i>	140
5.5	Zur Funktion metrisch regulierter Gedichtformen	142
6	Hybride Gedichtformen bei Peer	144
6.1	Textbeispiel: <i>Il psicofuader</i>	145
6.2	Textbeispiel: <i>Abandun</i>	147
6.3	Textbeispiel: <i>Serainada</i>	149
7	Freie Gedichtformen bei Peer	154
7.1	Gebrauch gleicher Versformen	154
7.1.1	Gedichte überwiegend in «settenari»	156
7.1.1.1	Akzentmodelle beim «settenario»	162
7.1.1.2	Textbeispiel: <i>La staziun</i>	166
7.1.2	Gedichte überwiegend in «endecasillabi»	175
7.1.2.1	Textbeispiel: <i>Davomezdi</i>	179
7.1.3	Relikte des Alexandriners	185
7.1.3.1	Textbeispiel: <i>Tantüna: Uoss'est qua</i>	186
7.2	Gedichte im Reihungsstil	190
7.3	Reimwiederholung und Funktionen des Reims	197
7.3.1	Komische Funktion des Reims	198
7.3.2	Der Reim als Element der Einstimmung aufs Dichten (<i>Ün man chi scriva</i>)	199
7.3.3	Reimgebrauch als ein Intertextualitätssignal (<i>Chant da la plövgia</i>)	202
7.3.4	Der Reim als Echo von «Naturstimmen» (<i>Furnatsch</i>)	209
7.3.5	Der Reimgebrauch als Anklang an Kinderreime (<i>Ün mattin</i>)	214
7.3.6	Verweise auf die Volkstradition (<i>Ustaria</i>)	220
8	Exkurs: Aspekte moderner Lyrik in Peers poetologischen Gedichten	225
8.1	Textbeispiel: <i>Ars poetica</i>	226
8.2	Textbeispiel: <i>Sül far not</i>	231
9	Zusammenfassung und Ausblick	235
9.1	Metrisch regulierte Gedichtformen	235
9.2	Hybride Gedichtformen	236
9.3	Freie Gedichtformen	237
9.4	Erkenntnisse für eine bündnerromanische Metrik	237
9.5	Ausblick	239
A	Bibliographie	240
B	Abbildungsverzeichnis	257
C	Tabellenverzeichnis	258
D	Textvorlagen	259

Fragen bleiben jung. Antworten altern rasch.
Kurt Marti (1995:25)

1 Einleitung: Fragestellung und Aufbau der Arbeit

Der Engadiner Andri Peer (1921-1985) gilt gemeinhin als erster und bis heute wichtigster ‚moderner‘ Dichter des Bündnerromanischen (u.a. Camartin 1976, 1988 und 1994; Riatsch 2003 und 2006). Peer, der in Zürich und Paris Romanistik studierte, kam früh mit der modernen Lyrik zahlreicher europäischer Vertreter in Kontakt¹. Charakteristisch für den von Andri Peer eingeleiteten Modernisierungsprozess innerhalb der bündnerromanischen Lyrik ist denn auch dessen Spannungsverhältnis zwischen Eigenem und Fremdem, Tradition und Innovation.

Als ‚moderner‘ Vertreter einer Kleinliteratur hat sich Andri Peer zeitlebens zwischen den beiden Polen Tradition und Moderne bewegt (vgl. Camartin 1994:35). Im Rahmen des SNF-Projekts *Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers* wurde dieses Spannungsverhältnis aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet. So kontextualisiert Ganzoni (2011) die Prozesse der Gedichtentstehung, Andry (2008) weist Formen von Intertextualität und Interdiskursivität im lyrischen Werk Peers nach und Riatsch (2010) beschäftigt sich mit dem Engadin-Mythos bei Andri Peer².

Als wichtigster Beitrag Peers für die bündnerromanische Lyrik gilt gemeinhin die Einführung der Freien Verse bzw. der freien Gedichtformen (vgl. u.a. Bezzola 1963 und 1979; Riatsch 2003). Peers lyrisches Werk weist jedoch die verschiedensten Vers- und Gedichtformen auf. Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, diese metrische Vielfalt in Andri Peers Gedichten zu beschreiben und zu zeigen, wie sich auch seine Metrik stets im Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Moderne bewegte. Im Folgenden soll also untersucht werden, wie sich dieses kulturelle Spannungsverhältnis in der Vielfalt der Gedichtformen und Versifikationsarten Andri Peers spiegelt. Da Peers lyrisches Werk über einen relativ langen Zeitraum erschien (1943-1985) und die verschiedensten Formen aufweist, kann an ihm auch exemplarisch aufgezeigt werden, wie ein metrischer Modernisierungsprozess innerhalb einer Kleinliteratur verlaufen kann.

Das der Arbeit zugrunde liegende Textkorpus bildet in erster Linie die 2003 publizierte Gesamtausgabe der originalen Gedichte Andri Peers, *Poesias* (1946-1985). Eine weitere Grundlage für die folgenden Ausführungen stellen die Dokumente im Nachlass des Dichters im Schweizerischen Literaturarchiv in Bern dar sowie seine zahlreich erschienenen literarischen und publizistischen Beiträge³.

Da diese Arbeit die Metrik Andri Peers immer auch im grösseren Zusammenhang der Nachbarliteraturen betrachtet, sollen als Erstes einige wichtige Einflüsse anderssprachiger Metriken auf die bündnerromanische Lyrik aufgezeigt werden (Kap. 2). In Kapitel 3 werden

¹ Für genaue biobibliographische Angaben zu Andri Peer vgl. Peer (1994 und 2003).

² Frühere Monographien über Peer stammen von Köhler (1985) und Stubbe (1979-1983/2008).

³ Siehe Peers Gesamtbibliographie unter www.nb.admin.ch/sla.

denn auch – nach einigen allgemeinen theoretischen Überlegungen – die deutsche, italienische und französische Metrik in ihren Grundzügen vorgestellt und ihre Besonderheiten referiert. Da Peer nachweislich von der Lyrik dieser drei Sprachen beeinflusst war und eine bündnerromanische theoretische Metrik bis heute nicht existiert, werden in der vorliegenden Arbeit insbesondere diese drei Metriken berücksichtigt. Besondere Beachtung wird dabei den Stufen der metrischen Abstraktion, den Verskonstituenten und der Versebene geschenkt. Ein Vergleich dieser drei Metriken, in dem trotz unterschiedlichster metrischer Terminologie einige Gemeinsamkeiten festgestellt werden können, rundet dieses erste Theoriekapitel ab. In einem zweiten, theoretisch angelegten Kapitel (Kap. 4) werden aktuelle Erkenntnisse zu den Freien Versen vorgestellt. Für die Analyse des Gedichtkorpus Peers hat sich dabei insbesondere Mengaldos Kategorie der «metrica libera» (Kap. 4.3.1) als nützlich erwiesen.

Das Kernstück der Arbeit bilden die Kapitel 5 bis 7, in denen die Vielfalt der Gedichtformen Peers anhand exemplarischer Beispiele aufgezeigt wird. Als Erstes werden in Kapitel 5 die metrisch regulierten Gedichtformen Peers vorgestellt. Neben einer detaillierten Beschreibung typischer Formen wie der Sonette und der ‚volksliedhaften‘ Gedichte werden auch mögliche Funktionen der metrisch regulierten Gedichte diskutiert. Das für Andri Peer typische Spannungsverhältnis zwischen Tradition und Moderne ist auf metrischer Ebene besonders gut für die hybriden Gedichtformen nachweisbar (Kap. 6). Mit diesem Begriff werden in dieser Arbeit Zwischenformen bezeichnet, die je nach eingenommenem Blickwinkel sowohl typische Merkmale regulierter wie auch freier Gedichtformen aufweisen. In Kapitel 7 werden charakteristische Merkmale der freien Gedichtformen Peers vorgestellt. Im Zentrum des Interesses steht dabei die Beschreibung verschiedener Segmentierungstechniken. Dazu gehört der überraschend häufige Gebrauch einzelner Versformen, welcher als Kompensation für die fehlende metrische Regulierung zu werten ist. Andere von Peer wiederholt verwendete Techniken sind ein ausgeprägter Reimungsstil sowie ein ausgiebiger Reimgebrauch.

Anschliessend wird in einem Exkurs (Kapitel 8) anhand zweier poetologischer Gedichte Peers exemplarisch aufgezeigt, wie weitreichend die Beeinflussung der europäischen Moderne auf Peers lyrisches Schaffen ist. Kapitel 9 schliesslich gibt einen Überblick über die wichtigsten Erkenntnisse dieser Arbeit. Dabei werden auch weiterführende Überlegungen für eine zukünftige bündnerromanische Metriktheorie angestellt.

In Anhang D finden sich die Textvorlagen einzelner ausgewählter Gedichte. Einerseits handelt es sich um *Bavuorcha* und *Fin da la chatscha*, zwei in Peer I (2003) nicht publizierte Gedichte, andererseits um die in Kap. 7 besprochenen, aber nicht abgedruckten Texte freier Gedichtformen.

Sebastian Donats (siehe auch Kap. 3.2.4) neuer sprachübergreifender Ansatz einer deskriptiv-typologischen Matrix gebundener Verse⁴ war zur Zeit des Verfassens dieser Arbeit noch nicht publiziert. Dieser für zukünftige Versanalysen sicherlich viel versprechende Ansatz konnte somit für die folgenden Ausführungen nicht berücksichtigt werden.

Unter Einbezug theoretischer Erkenntnisse aus der russischen Verstradition (insb. Buchštab und Gasparov) entwickelt Donat u.a. die in dieser Arbeit ebenfalls besprochenen metrischen Typologien von Lotz, Wagenknecht und Küper (vgl. Kap. 3.1, 3.2.1 und 3.2.2) weiter. In seiner deskriptiv-typologischen Matrix gebundener Verse steht dabei einerseits die Bestimmung der Verskonstituenten im Vordergrund, andererseits deren mögliche Anordnungsprinzipien. Konstitutiv sind gemäss Donat: (1) Silbenhaftigkeit, (2) prominente vs. nicht-prominente Silben, (3) Reim und (4) ‚Pause‘ bzw. Zäsur. Als wichtige Neuerung im Vergleich zu den früheren Typologien ist vor allem die «gleichberechtigte Berücksichtigung von Konstituenten- und Anordnungsebene» (2010:129) hervorzuheben. Neu ist zudem die klare Trennung der beiden Ebenen (ibd.). Die für die metrisch regulierten Gedichte Peers in der vorliegenden Arbeit berücksichtigten Klassifikationskriterien bzw. Konstituenten – (1) strukturbildende Strophen- bzw. Gedichtformen, (2) strukturierendes Reimschema, (3) konstante Silbenzahl und (4) Versfüsse (siehe Kap. 5.1) – stehen jedoch in keinem Gegensatz zu Donats Typologie, sie sind aber durchaus differenzierbar (vgl. z.B. die Pause als Verskonstituente).

⁴ Sebastian Donat, *Deskriptive Metrik*, Innsbruck/Wien/Bozen, StudienVerlag, 2010 (= *Comparanda. Literaturwissenschaftliche Studien zu Antike und Moderne*, hg. v. Beate Burtscher-Bechter et al., Band 15).

2 Bündnerromanische Lyrik und ihre metrische Beeinflussung von aussen

Da für die bündnerromanische Dichtung bis heute keine theoretischen Standardwerke und nur wenige Studien zur Metrik⁵ existieren, muss, wer eine Beschreibung ihrer Gedichtformen in Betracht zieht, immer auf die Metriken der Nachbarsprachen zurückgreifen. Wie die Studien und Einzelanalysen von Gedichten⁶ zeigen, wird dafür meistens die deutsche Metrik herangezogen. Dabei ist allen Studien gemeinsam, dass die Wahl der zugrunde gelegten Metrik gar nicht begründet wird. Im Folgenden soll exemplarisch aufgezeigt werden, dass nebst der deutschen Metrik auch andere Einflüsse auf die bündnerromanische Lyrik eingewirkt haben.

Für die meisten bündnerromanischen Dichterinnen und Dichter scheint die Analyse ihrer Gedichte nach den Regeln der deutschen Metrik vermutlich angebracht zu sein, denn aufgrund ihrer Ausbildung dürfte ihnen die deutsche Lyrik am nächsten liegen. Gion Antoni Huonder (1824-1867) und Giacun Hasper Muoth (1844-1906) studierten z.B. beide in München⁷ und schienen mit den damaligen metrischen Gepflogenheiten der deutschen Lyrik vertraut zu sein⁸. Dies zeigt sich besonders in jenen Gedichten, die sie später – wieder zurück in der Heimat – auf der Grundlage deutscher Melodien als Liedtexte verfassten⁹. Auch auf das frühe dichterische Werk Alfons Tuors (1871-1904) scheint die ‚volksliedhafte‘¹⁰ (deutsche) Dichtung einen beträchtlichen Einfluss gehabt zu haben. In den ersten zwei Bänden (1891a, 1891b) seiner dreiteiligen *Poësias romonschas I-III* (1891-1894) lässt sich dieser Einfluss der deutschen Lieder bzw. Gedichte auf Tuors Übersetzungen ins Surselvische besonders gut nachweisen¹¹.

Aufgrund dieses Einflusses deutscher Dichtung auf die damaligen bündnerromanischen Dichter erstaunt es nicht, dass auch in der Sekundärliteratur bei der Analyse bündnerromanischer Gedichte vornehmlich die deutsche Metrik herangezogen wird.

⁵ Dies gilt selbstverständlich auch für andere Teildisziplinen bzw. Teilbereiche der Metrik wie die *historische, deskriptive* und *angewandte Metrik* (u.a. Wagenknecht 2007:15).

⁶ Vgl. u.a. Hartmann (1906 und 1908), Maxfield (1938), O. Peer (1964), Deplazes (1991) und Walther (1993).

⁷ So entstand auch Muoths Idyll *Las spatlunzas* während der Studienzeit in München. In der *St. Galler-Zeitung* (12.11.1872) schreibt der Rezensent: «Die Verse lassen sich ausserordentlich leicht scandiren und sind für die Rhätoromanen Bündens wahrscheinlich nicht schwerer im rythmischen Takt zu lesen, als für uns die Idyllen von Voss, mit welchen sie wohl in der Dichtungsart Verwandtschaft haben.» (Muoth 1997b:25).

⁸ Riatsch schreibt zu Huonders *Il pur suveran* (1863-65): «Cun sias 4 strofas da 4 vers giambics (cun 4 u 3 silbas accentuadas, en alternanza regulara) corresponda questa chanzun a la furma da standard da la chanzun populara.» (2002:116).

⁹ Vgl. dafür Muoths, *Al pievel romonsch*: «Stai si! defenda» (1997a:75f., v. 1), welches auf der Grundlage des Liedes *Der Sängerbund*, «Wacht auf, ihr Lieder» (v. 1) entstand. Ausführlicheres dazu in Deplazes (1988:19-31) und Muoth (1997b:127-152).

¹⁰ Vgl. Wagenknecht (2007:70-75) und Moennighoff (2004:39-42; insb. S. 41), ferner unten Kap. 5.4.

¹¹ Vgl. jeweils die Nachbemerkung des Autors zu den zwei Gedichtbändchen. Vgl. auch Caduff (2004:24ff.).

Auf diese Weise verfährt z.B. Walther (1993:211-235) in ihrer Analyse bündnerromanischer Sonette. Als typisches Versmass der Sonettform gelten demzufolge die elfsilbigen Zeilen bzw. die jambischen Fünffüssler (1993:211). Dieses einseitige Vorgehen erweist sich zumindest für einzelne Dichter als problematisch. Als Beispiel sei das metrisch analysierte Sonett Lansels *Iris florentina* (1993:215-217) genannt. Während Walther zum Schluss kommt, dass «in der Hälfte der Zeilen die metrische Füllung nicht in Ordnung» sei (1993:215), zeigt Fasani in einer fast zur gleichen Zeit erschienenen Analyse zur Metrik Peider Lansels, dass dieses Sonett durchaus den Regeln der italienischen Metrik entspricht und als regelmässig bezeichnet werden kann (1992/93).

Fasani's weitere metrische Analysen von Gedichten Lansels lassen ferner vermuten, dass die italienische Metrik bei einzelnen, vor allem engadiner Dichtern¹², eine grössere Rolle spielt, als bisher angenommen wurde. Bei seinen Analysen bedient er sich der metaphorischen Unterscheidung zweier Begriffe aus dem Sonett *Iris florentina* (Lansel 1966:25), den «fluors» (v. 8) und der «ragisch» (v. 10). Über die «fluors» im Werk Lansels hält Fasani Folgendes fest: «I ,fiori' sono le varie forme che il Lansel prende dalla poesia toscana: prima fra tutte, il sonetto [...]; poi lo stornello; poi la terzina; poi la sestina lirica; e infine il verso sciolto.» (1992/93:4f.). Neben den gerade genannten Gedicht- und Strophenformen interessiert er sich vor allem für ‚die Wurzel‘ dieser Formen:

Ma ben altra portata ha quella che chiamo la ‚radice‘, cioè la forma segreta. Anzitutto, essa risiede nella preferenza data all'endecasillabo, [...] Poi, e soprattutto, la «radice» sta nel modo in cui il Lansel usa questo verso, che non corrisponde al *Blankvers* o al *fünffüssiger Jambus* delle letterature germaniche, ma rimane una tipica creazione di quelle romanze [...] (1992/93:5)

Für diese Versform geht Fasani also klar von einer Leseweise nach italienischem Muster aus und bringt dies folgendermassen auf den Punkt: «Ora, il poeta romancio che interrompe in modo deciso, ma senza divenire per questo un caposcuola, la tradizione del verso giambico, è appunto il Lansel.» (1992/93:6). Fasani verdeutlicht seine Aussage, dass Lansel mit der Tradition des jambischen Verses gebrochen habe, mit Beispielen zu vier «endecasillabo»-Typen¹³ aus Lansels Gedicht *Il vegl chalamer* (1966:7-11), welche sich von der gewöhnlichen jambischen Lesart nach deutschem Muster unterscheiden¹⁴. Was Fasani hier für den «endecasillabo» an Lansels Gedichten ausführt, müsste einerseits auf die anderen italienischen Versformen (z.B. «settenario», «ottonario», «novenario») und andererseits auf

¹² Dies lässt sich damit erklären, dass es sich bei den meisten engadiner Dichtern um sogenannte Randulins, Emigranten, handelt, die entweder ihre Kindheit in Italien verbrachten z.B. Peider Lansel (Maxfield 1938:146) oder sich arbeitshalber in Italien aufhielten und somit dem Italienischen näher standen als dem Deutschen. So veröffentlicht S. Caratsch neben seinen auf Puter verfassten Gedichten auch neun Gedichte auf Italienisch. Vgl. die letzte Sektion mit dem Titel *Poesie italiane* in seinem ersten Gedichtband *Poesias umoristicas e populeras* (1865:135-150).

¹³ Es handelt sich um folgende vier Typen: «endecasillabo» 1. «di 3^a [e 6^a]», 2. «di 7^a», 3. «di 6^a e 7^a» und 4. «di 4^a e 5^a» (1992/93:7-12).

¹⁴ Die Frage, warum bei Maxfield (1938), die in persönlichem Kontakt mit dem Dichter stand, die Rede von «blank verse» (1938:190) ist, bleibt hingegen weiterhin offen.

mehrere Dichter ausgeweitet werden, um genauere Aussagen zum Einfluss der italienischen Metrik machen zu können.

Wenn Fasani Recht hat, wäre Zaccaria Pallioppi (1820-1873) in dieser Hinsicht eine Ausnahme. Denn seine metrischen Anmerkungen im Band *Poesias I. Segunda ediziun* (1868a) und *Poesias III* (1868b) deuten sowohl auf einen Einfluss einer antiken, fussmessenden (1868a:41-43; 1868b:53-56) als auch auf einen Einfluss deutscher und italienischer Metrik hin. Pallioppi gibt darin u.a. eine genaue Beschreibung des Aufbaus des Hexameters und Pentameters mit den möglichen Zäsuren und den Ersetzungsmöglichkeiten eines Fusses durch einen anderen.

Als Beispiel für die Nachbildung eines antikisierenden Metrums soll an dieser Stelle Pallioppis Ode *All'Elvezia* angeführt werden, deren metrisches, d.h. asklepiadeisches Schema, im Gedichtband nach dem Titel abgedruckt wurde¹⁵:

All'Elvezia.

```

- u - u u - | - u u - u -
- u - u u - | - u u - u -
- u - u u - u
- u - u u - u -

```

Grand sarò l'univers, be ün atom in quel,
Mamma terra, sarost, bel e glüschant però;
Rer asil d'üna rera
Glied, chi mê nun bütschet il giuf. (1868b:13-15)

Für die aus dem Italienischen stammende Sonettform spricht Pallioppi von einem «metro jambic», welches diese kennzeichne, und zitiert August Wilhelm Schlegels berühmtes poetologisches Gedicht *Das Sonett* (1868a:44-46; siehe in dieser Arbeit auch Kap. 5.3.3). Mögliche Einflüsse der italienischen Metrik lassen sich bei Pallioppi in den Formen der «terzina dantesca» und der «octava calabraisa» (1868b:56-58) nachweisen.

Im Unterschied zur italienischen Metrik scheint der Einfluss der französischen Metrik auf die bündnerromanische Lyrikproduktion gering zu sein. Neben dem Alexandriner, der jedoch meistens indirekt über die deutsche Tradition eingeführt wurde, sind es am ehesten einzelne Gedichtformen wie z.B. das Rondeau, welche auf die französische Tradition hinweisen. Alfons Tuor z.B. macht von beiden Gebrauch, so vom Alexandriner in den Gedichten *Ils zens (En alexandrins)* (1898:213) und *Sin la pézza (Sonnet en alexandrins)* (1898:230)¹⁶ oder von der Gedichtform des Rondeaus in *Rondeau sil rondeau* (1898:233f.). In seiner letzten Gedichtpublikation in den *Annalas da la Societad Retorumantscha (ASR)* 15 schreibt Tuor zudem: «Las poesias suondontas ein u en fuorma ne metrum tuttas differentas

¹⁵ Neben Pallioppi notieren auch andere bündnerromanische Dichter ab und zu das Metrum eines Gedichts durch Versfussnotation (siehe Kap. 3.2.3). Meistens geschieht dies oberhalb der ersten Verszeile wie die Autographen G.H. Muoths, *Gian Caldar* (1997b:414), A. Tuors, *Il semnader* (im Nachlass des Dichters) oder G. Fontanas (1966:6) verdeutlichen.

¹⁶ An dieser Stelle wurden in den ASR 12 die Titel zweier Gedichte vertauscht, vgl. *Bab e fegl* (1898:230) und *Sin la pézza* (1898:233).

in da l'otra. Pliras fuormas ein cheu applicadas per l'emprema gada el lungatg sursilvan.» (1901:135). Diese Aussage deutet auf den hohen Stellenwert der Form bei diesem Dichter hin.

Trotz der aufgezeigten Einflüsse der italienischen und französischen Metriktradition kann für die Bündnerromanische Dichtung davon ausgegangen werden, dass die deutsche Metrik auf sie den grössten Einfluss ausgeübt hat, ist doch das Deutsche für die meisten Bündnerromanischen Dichterinnen und Dichter die erste Kontaktsprache.

3 Metriktheorien

Wie aus Kapitel 2 hervorgegangen ist, müssen für die metrische Analyse bündnerromanischer Gedichte zwangsläufig Metriken anderer Sprachen hinzugezogen werden. Dieses Kapitel widmet sich deshalb ausgewählten metrischen Ansätzen, die aus der deutschen, italienischen und französischen Metrikologie stammen und auch für die Analyse der Gedichte Peers von Relevanz sein können. Da die Bestimmung des metrischen Typs immer auch von der Sprache abhängt, müssen zunächst jedoch einige grundlegende Überlegungen zum Verhältnis von Sprache und Metrum vorausgeschickt werden. Ferner soll Jakobsons einflussreiche Unterscheidung verschiedener Abstraktionsebenen beim Vers, die sprach- und literaturübergreifende Gültigkeit hat, dargelegt werden.

3.1 Theoretische Grundlagen

Im Zusammenhang mit Metrik bzw. Metrum ist immer auch von Sprache die Rede. In der Sekundärliteratur wird auf die kausale Abhängigkeit des Metrums von der Phonologie der Sprache immer wieder hingewiesen (Baehr 1996:437; Wagenknecht 2007:33). Die Struktureigenschaften einer Sprache sind es, die das Metriksystem wesentlich bestimmen. Für das Italienische formuliert es Menichetti so:

Il metro ha il suo fondamento nella lingua: i tratti costitutivi della sua fisionomia sono quelli della lingua portatrice, le sue figure sono la stilizzazione di procedimenti linguistici, così come linguistici sono quei tratti a cui il metro assegna una speciale rilevanza strutturandoli secondo moduli propri. [...] Lingua e metro sono così indissolubilmente legati (Menichetti 1993:60f.)

Der Sprach-Typ muss somit immer auch in Betracht gezogen werden, will man näheres über den Metrik-Typ aussagen.

In der Phonetik wird auf der Basis der Prosodie zwischen silben- (*syllable-timed*) und akzentzählenden (*stress-timed*) Sprachen unterschieden (siehe Auer 2001:1391-1399)¹⁷. So tendieren nach der Isochroniehypothese in den silbenzählenden Sprachen die Zeitabstände von einem Silbenbeginn zum nächsten dazu, gleich (isochron) zu sein, in den akzentzählenden Sprachen sind es hingegen die zeitlichen Intervalle von einem Akzent zum nächsten (2001:1391f.). Als typisch silbenzählende Sprachen gelten das Italienische und Spanische¹⁸, exemplarisch für akzentzählende Sprachen werden hingegen das Deutsche, Englische, Russische und Portugiesische angeführt (ibd.). Laut Auer hat sich die ursprüngliche dichotomische Unterscheidung zwischen Silben- und Akzentssprachen im

¹⁷ In neuerer Zeit wird z.B. für das Japanische ein dritter, morenmetrisierter Typ angenommen (2001:1392). Bussmann definiert die «More» folgendermassen: «Phonologische Masseinheit für eine kurze Silbe, die aus einem kurzen Vokal und höchstens einem Konsonanten besteht.» (2002:448).

¹⁸ Ähnliches gilt höchst wahrscheinlich auch für das Französische, das bei Auer (2001) nicht aufgeführt ist. Als Beispiel einer Silbensprache wird es dafür neben dem Italienischen und Ungarischen bei Bussmann erwähnt (2002:63f.).

Laufe der Zeit zu einer skalaren gewandelt (2001:1393). Man kann deshalb nicht mehr davon ausgehen, «dass Sprachen entweder dem einen oder dem anderen Typ angehören; vielmehr sind vielerlei Zwischenstufen möglich» (2001:1398).

In ähnlicher Art und Weise unterscheidet Mellmann (2007:90-95) für die Versanalyse zwischen sogenannten Gewichtssprachen, d.h. Quantitäts- und Akzentsprachen (z.B. Lateinisch, Deutsch), und nicht-gewichtssensitiven Sprachen wie dem Französischen. Während im Deutschen die Silbenqualität (betont und unbetont) relevant sei, habe diese für das Französische keine prosodische Relevanz (2007:90). Der klassische französische Alexandriner sei daher allein durch die Silbenzahl (12 bzw. 13 Silben je nach Endreim) und durch die Zäsur nach der sechsten Position definiert (siehe Kap. 3.4). Die prosodischen Unterschiede innerhalb der verschiedenen Sprachen, aber auch Sprachstufen (z.B. das quantifizierende Alt- und Mittelhochdeutsche vs. das akzentuierende Neuhochdeutsche) machen also deutlich, dass «die jeweils spracheigentümliche Prosodie für eine ‚natürlich‘ sich in dieser Sprache entwickelnde bzw. langfristig sich durchsetzende Metrik» (2007:92) von Bedeutung ist. Wenn metrische Schemata von einer Sprache in eine andere entlehnt werden, müssen solche Sprachunterschiede demnach berücksichtigt werden¹⁹. Im Zusammenhang mit den Begriffen «gewichtssensitive» und «nicht-gewichtssensitive» Sprachen bleibt m.E. anzumerken, dass die Tendenz zur Tonik oder Syllabik keine feste, sprachbedingte Eigenschaft ist, sondern dass einer Sprache beide Möglichkeiten innewohnen. Im Zentrum steht also immer die Frage nach der jeweiligen Dominanz.

Wie wichtig es ist, die entsprechenden prosodischen Merkmale einer Sprache bei der metrischen Analyse zu berücksichtigen, verdeutlicht folgendes Zitat von Frey zu den Freien Versen bzw. zum Verszerfall:

Dass die Auflösung der strengen metrischen Gesetze nicht wie in Frankreich als eine Bedrohung des Verses gedeutet wurde, hängt mit den andersartigen Voraussetzungen des deutschen Versbaus zusammen. Der französische Vers ist hauptsächlich durch die Silbenzahl bestimmt und dadurch viel prekärer als der deutsche, der von den Akzenten lebt. Der rhythmisch schwächer ausgeprägte französische Vers ist deshalb auch in höherem Masse als der deutsche auf den Reim angewiesen, der dazu beiträgt, ihn fassbarer abzugrenzen, als dies sonst geschehen könnte. (Frey 2000:34)

Der von Frey festgestellte Unterschied zwischen dem französischen und dem deutschen Vers ist somit auch für das Beispiel des Verszerfalls von besonderer Relevanz, so wenn es wie hier um den Verzicht des verskonstitutiven Elements «Reim» geht²⁰.

¹⁹ Mellmann verweist aus Sicht der historischen Metrik ferner auf «das Problem des musikalisch bedingten Metrums» (2007:92). In diesem Fall dürften metrische Besonderheiten älterer Texte nicht nur prosodisch zu erklären sein, sondern auch aufgrund damaliger musikalischer Konventionen, nach welchen der Text vorgetragen wurde (ibd.).

²⁰ Auf die Rolle der sprachlichen Unterschiede weist auch Jakobson hin: «Der *vers libre* ist eine internationale Erscheinung, die in den letzten Jahrzehnten in mehreren Literaturen aufgekommen ist. Es genügt aber, den russischen und den französischen freien Vers zu vergleichen, um sich zu

Die sprachtypologische Unterscheidung spiegelt sich auch in den verschiedenen Metrik-Typen. Ein typologischer Ansatz, welcher die prosodischen Konstituenten der Sprache als Ausgangspunkt für die Beschreibung verschiedener Versifikationssysteme nimmt, ist John Lotz' Aufsatz *Metric Typology* (1960 und 1972):

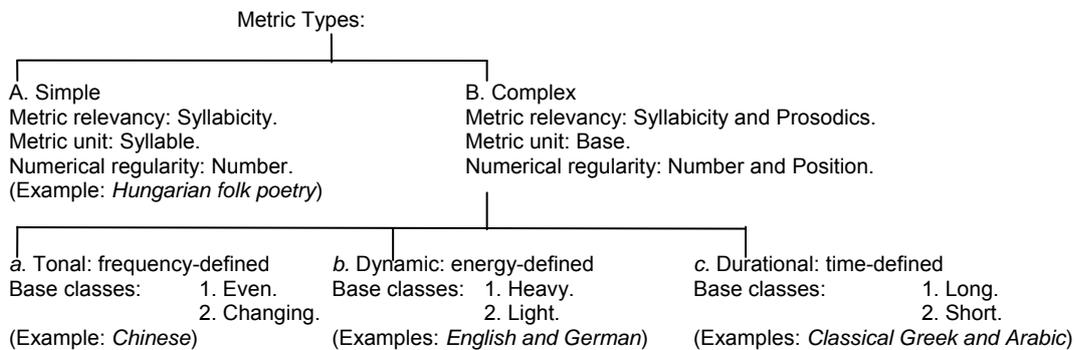


Abbildung 1: Metric Typology von Lotz (1972:16)

Lotz (1972:13-16) geht von einem (einfachen) *syllabischen Typ* und mehreren (komplexen) *syllabisch-prosodischen Verstypen* aus: (A) Alleiniges Kriterium des einfachen syllabischen Typs ist die Silbenhaftigkeit der Sprache. Lotz verweist für diesen Typ auf die ungarische Volksdichtung. (B) Die syllabisch-prosodischen Verstypen haben zusätzlich zum Kriterium der Silbenhaftigkeit jeweils noch eine zusätzliche prosodische Eigenschaft:

(a) Der *tonale Typ* kennzeichnet sich durch die zusätzliche Eigenschaft des Tonverlaufs (eben und nicht-eben) aus. Beispiel für diesen Typ ist die chinesische Dichtung.

(b) Der *dynamische Typ* weist als zusätzliches Merkmal zwei Akzentklassen (schwer und leicht) auf. Zu diesem Typ gehören die englische und deutsche Dichtung.

(c) Der *quantitierende Typ* hat als zusätzliches Kriterium die Silbenquantität (lang und kurz). Als Beispiele können die klassische griechische und die arabische Dichtung angeführt werden (siehe Küper 1988:253).

Wenn also in den entsprechenden Metriken für das Deutsche von einem akzentuierenden Prinzip, für das Italienische und Französische von syllabisch-rhythmischen Prinzipien ausgegangen wird (vgl. Kap. 3.2, 3.3 und 3.4), so sind dennoch beide Prinzipien Lotz' komplexem, dynamischem Verstyp (B.b) zuzuordnen, jeweils mit unterschiedlicher Dominanz von Tonik und Syllabik.

überzeugen, wie grundverschieden diese Formen sind, eben weil die entsprechenden sprachlichen Strukturen verschieden sind.» (Jakobson 1988:63).

Da die sprachspezifischen Besonderheiten des Bündnerromanischen kaum erforscht sind²¹, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht abschliessend diskutiert werden, ob es sich beim Bündnerromanischen bzw. seinen fünf verschiedenen Idiomen²² tendenziell eher um Silben- oder Akzentsprachen handelt. Was die einzelnen Idiome betrifft, so ist ferner – sowohl aus synchronischer wie diachronischer Sicht – mit unterschiedlichen Verteilungen und Verschiebungen zwischen den beiden Polen «Akzent-» vs. «Silbensprache» zu rechnen. Für das Surselvische lassen die zahlreichen Alternanzen im Vokalismus des Verbalsystems (Verbalstamm des Präsens, z.B. «cantár» -> «cónta») eine nicht unbedeutende Rolle des Akzents vermuten. Im Vallader ist diese Alternanz weniger häufig («chantár» -> «chánta»), was sich auch auf den Stellenwert des Akzents in diesem Idiom auswirken dürfte.

Ausgehend vom *Rückläufigen Wörterbuch des Surselvischen/Dicziunari Invers dil Romontsch Sursilvan (DIRS)* (1988) wurde in einer Seminararbeit die Akzentuierung des surselvischen Wortschatzes untersucht (Degonda/Tambornino 1990). Für jeden Endbuchstaben A-Z wird die Anzahl Wörter angegeben, welche auf der letzten, zweit-, dritt- bzw. viertletzten Silbe betont sind. Wenn man die Zahlen der entsprechenden Endungen zusammenzählt, kommt man zu folgendem Ergebnis:

endbetonte Wörter:	14766 Wörter
Wörter, die auf der zweitletzten Silbe betont sind:	9445 Wörter
Wörter, die auf der drittletzten Silbe betont sind:	351 Wörter
Wörter, die auf der viertletzten Silbe betont sind:	13 Wörter

Es wäre jedoch falsch aufgrund dieser Zahlen darauf zu schliessen, dass eine Charakteristik des surselvischen Verses dessen ausgeprägte Endbetonung sei. So gibt es für die Endung auf «-r» bzw. «-ár» (z.B. «cantar») im Surselvischen 2906 Nachweise. Davon machen jedoch nicht weniger als 2904 Infinitivendungen von Verben der 1. Konjugationklasse aus²³ (1990:20). Finite Verbalformen werden in dieser Aufstellung nicht berücksichtigt. Diese sind jedoch in der Lyrik sicherlich von ebenso grosser Bedeutung wie die infiniten Verbalformen.

Wichtiger als eine sprachtypologische Zuordnung des Bündnerromanischen bzw. seiner Idiome zu einem der oben genannten Sprach-Typen scheint im Fall der Metrik einer Kleinliteratur wie jene des Bündnerromanischen vielmehr der direkte Einfluss der

²¹ Nach Liver (2010:41) fehlt eine «umfassende Beschreibung des heutigen Bündnerromanischen auf dem Stand der aktuellen Forschung». Ausserdem sind «ganze Bereiche [...] entweder mangelhaft (so Syntax und Wortbildung) oder überhaupt nicht bearbeitet (Semantik, Intonation)» worden (ibd.).

²² Im Gegensatz zu den zahlreichen Regional- und Ortsdialekten haben die Idiome, die ein bestimmtes Dialektgebiet vertreten, einen Status als Schriftsprachen. Siehe für weitere Informationen Liver (2010:43ff. und 93ff.).

²³ Bei den beiden anderen Nachweisen handelt es sich um «cár» als Adjektiv und als Nomen. Im *DIRS* und dementsprechend auch in der Seminararbeit nicht berücksichtigt ist der Nachweis für «bar» («die Bar»). Auch wenn die Angaben für eine weitere Verwendung überprüft werden müssten, können sie an dieser Stelle als Indikatoren von Tendenzen herangezogen werden.

Nachbarliteraturen zu sein. Diese haben nicht nur die bisherigen metrischen Analysen bündnerromanischer Lyrik (Kap. 2) bestimmt, sondern hatten auch einen Einfluss auf das Verfassen der Gedichte. So kann dieser Einfluss z.B. für Zaccaria Pallioppi anhand seiner eigenen Anmerkungen zu den Gedichten nachgewiesen werden (vgl. Kap. 2). Dabei ist für die bündnerromanische Lyrik hauptsächlich von Einflüssen deutschen und italienischen Ursprungs auszugehen. Für Peer als Romanist ist ferner mit einem Einfluss seiner französischen Lektüren und somit der französischen Metrik zu rechnen²⁴.

Als grundlegenden Beitrag für die vergleichende Metrik kann Jakobsons Unterscheidung zwischen verschiedenen Abstraktionsebenen des Verses gelten. In *Linguistics and Poetics* (1960)²⁵ erschienen, ist diese Unterscheidung neben den Ausführungen zum Kommunikations- und Funktionsmodell der Sprache fast ein wenig untergegangen. In der Metriktheorie (u.a. Wagenknecht 1981/2007; Küper 1988; Menichetti 1993; Gouvard 2000a; Donat 2007) wird aber dennoch immer wieder an Jakobsons Unterscheidung zwischen «verse design» – «verse instance» bzw. «delivery design» – «delivery instance» (Jakobson 2007:181-185) angeknüpft:

Das Metrum – oder expliziter: der *Verstyp* [verse design] – ist durchaus kein abstraktes Schema der Theorie, sondern die Grundlage jeder einzelnen Zeile – oder, mit einem logischen Terminus, jeder einzelnen *Versrealisierung* [verse instance]. Typ und Realisierung gehören als Begriffe zusammen. Der Verstyp legt die invarianten Eigenschaften der Versrealisierungen und die Grenzen für die Variationen fest. (Jakobson 2007:181)

Ausgangspunkt jeder Versrealisierung ist also immer ein bestimmter Verstyp. Zwischen diesen beiden Stufen metrischer Abstraktion spielt sich denn auch das für die Versifikation grundlegende Verhältnis von Invarianz und Variation ab²⁶.

Analog zu «Verstyp» und «Versrealisierung» wird auf der Ebene des Versvortrags zwischen «Vortragstyp» und «Vortragsrealisierung» (2007:185) unterschieden²⁷. Jakobson hat dafür die beiden Begriffe «delivery design» und «delivery instance» geprägt. Für den Bereich der Versifikation sind jedoch nur der Verstyp und die Versrealisierung von

²⁴ Ein diesbezüglicher Einfluss der französischen Metrik könnte vor allem auf der Versebene, im Spezifischen für die Versform des Alexandriners, zu erwarten sein.

²⁵ Für die Publikationen und die bestehenden Übersetzungen dieses Beitrags siehe Jakobson (2007:155).

²⁶ Nach Holenstein/Schelbert (1979:83) ist das Verhältnis Invarianz – Variation als «methodologisches Prinzip bei der Aufklärung der Beziehung zwischen Idee und Realisation (z.B. einem allgemeinen Verstyp und einer einzelnen Instanz eines solchen Typs) einerseits und der Produktion und Rezeption eines dichterischen Textes (z.B. dieser einzelnen Versinstanz und ihren verschiedenen Rezitationen) andererseits» zu berücksichtigen.

²⁷ Vgl. Jakobson (2007:185): «In acht nehmen müssen wir uns vor den binären Vereinfachungen, die zwei Paare in einen einzigen Gegensatz pressen, indem sie entweder die hauptsächliche Unterscheidung zwischen Verstyp und Versrealisierung (und auch die zwischen Vortragstyp und Vortragsrealisierung) fallen lassen oder fälschlich Vortragsrealisierung und Vortragstyp mit Versrealisierung und Verstyp gleichsetzen.»

Interesse²⁸, währenddem der Vortragstyp und die Vortragsrealisierung zur Ebene der akustischen Realisation gehören (Jakobson 2007:183).

Die strenge Unterscheidung zwischen der Ebene des Verses und jener des Vortrags ist auch der Grund, weshalb die sowohl aus Sicht des Vortragstyps als auch der Vortragsrealisierung durchaus interessanten Aufnahmen der Gedichtrezitationen Peers (Ganzoni (ed.) 2008a) in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden.

Jede Sprache hat im Laufe ihrer Literaturgeschichte ein ihr entsprechendes eigenes metrisches System ausgebildet. Deshalb sollen hier überblicksmässig die einzelnen Systeme der Nachbarsprachen, von denen auszugehen ist, dass sie einen Einfluss auf die bündnerromanische Metrik gehabt und immer noch haben, vorgestellt werden.

3.2 Deutsche Metrik

Im Folgenden sollen einige wichtige metrische Modelle mit vorwiegender Relevanz für die deutsche Lyrik vorgestellt werden. Im Fokus soll dabei die Frage nach den primären Verskonstituenten und deren Anordnungsprinzipien stehen. Bei der Auswahl wurde neben der Aktualität der Theorie im Speziellen deren Eignung für die spätere Anwendung auf das Gedichtkorpus Andri Peers berücksichtigt. Aus der Fülle der in den 1980er Jahren erschienenen Metriken²⁹ zum Deutschen sollen deshalb zunächst Wagenknechts (1981) und Küpers (1988) metrische Modelle näher vorgestellt werden³⁰. Wagenknechts metrische Typologie ist für diese Arbeit besonders interessant, da sie es erlaubt, die Charakteristika verschiedener metrischer Systeme zu berücksichtigen und miteinander zu vergleichen. Gegenüber Wagenknechts Metrik eher kritisch eingestellt ist Küper (1988). Das von ihm vorgeschlagene Drei-Ebenen-Modell bietet einige nützliche Begriffsspezifizierungen und regt zu weiteren metrischen Überlegungen an.

Neueren Datums sind die Studien Mellmanns (2007 und 2008)³¹ und Donats (2007). Mellmanns Verdienst ist es, neu gewonnene Erkenntnisse auch aus dem Bereich der kognitiven Poetik (insbesondere Tsur 1998) für die deutsche Metrik fruchtbar gemacht zu haben (Kap. 3.2.3). Donat schliesslich entwickelt unter Einbezug von Überlegungen Jakobsons und Küpers ein fünfstufiges Modell der metrischen Abstraktion (Kap. 3.2.4).

²⁸ Vgl. Gouvard (2000a:25): «C'est bien entendu à ces seuls objets [verse design et verse instance, R.C.], c'est-à-dire le modèle de vers et ses «exemples», que le métricien doit s'intéresser.»

²⁹ Vgl. auch Asmuth (1972/1984), Arndt (1981/1990), Breuer (1981/1999), Albertsen (1984/1997) und Behrmann (1989).

³⁰ In den letzten Jahren sind zahlreiche ältere Werke zur deutschen Metrik neu aufgelegt worden. So ist z.B. Wolfgang Kayzers *Kleine deutsche Versschule* (1946) im Jahre 2002 in 27. Auflage erschienen oder Christian Wagenknechts *Deutsche Metrik* (1981) 2007 in 5., wenn auch erweiterter, Auflage herausgekommen.

³¹ Spezifisch zur Gattungsfrage bzw. zu Begriffen wie «Gedicht» und «Lyrik» haben sich schliesslich Lamping (1989/2000 und 1991/2008) und Zymner (2009) geäussert. Darin finden sich ferner nützliche bibliographische Hinweise zur aktuellen Diskussion.

3.2.1 *Metrische Typologie (Wagenknecht 1981)*

Stellvertretend für andere in denselben Jahren erschienenen Metriken soll in dieser Arbeit diejenige Wagenknechts (1981/⁵2007) herangezogen werden³². Wie oben erwähnt, erlaubt sie es, die Charakteristika verschiedener metrischer Systeme miteinander zu vergleichen. Ausgehend von Jakobsons Vorschlag (Kap. 3.1) zwischen «verse instance» und «verse design» klar zu trennen, unterscheidet Wagenknecht zwischen der Realisation des einzelnen Verses und dessen Metrum³³. Im Vergleich zur lautlichen und graphischen Realisation des Verses («delivery instance») bildeten diese beiden Grössen relativ ‚abstrakte‘ Gegenstände (2007:16)³⁴. Ein Verstext bestehe einerseits aus «sprachlichen Konstituenten» (2007:17), die der *Prosodie* angehörten, andererseits aus *Versifikationsregeln* «über die Anordnung der prosodisch bestimmten Konstituenten» (ibd.)³⁵. Prosodisch wird die Silbe als «wichtigste phonetische Einheit des Textes» (2007:18) in Äquivalenzklassen eingeteilt, wobei Wagenknecht mit drei verschiedenen Möglichkeiten rechnet: (1) alle Silben sind gleich und gehören einer einzigen Äquivalenzklasse an; (2) die Silben können nach «,prosodischen‘ Merkmalen» wie «schwer» vs. «leicht» verschiedenen Äquivalenzklassen angehören; (3) die Silben können aufgrund «,inhärenter‘ (oder ausserdem ‚prosodischer‘) Merkmale» in verschiedene Klassen bzw. Reimgruppen eingeteilt werden (2007:18ff.). Je nach Art der Prosodie unterscheidet Wagenknecht deshalb zwischen folgenden drei Arten der Versifikation (2007:20ff.):

- (1) Im Falle einer Prosodie, die die Silben nur als solche bestimmt, unabhängig davon, wie sie im einzelnen beschaffen sind, regelt die Versifikation die Anzahl der Silben im Vers. Diese Verse sind dann *nach Silben gezählt*.
- (2) Wenn die Prosodie die Silben nach ‚prosodischen‘ Merkmalen klassifiziert, dann regelt die Versifikation Anzahl und Abfolge der Elemente dieser Klassen im Vers. Die Verse sind *nach Grössen* (Lotz: «bases») *geordnet*.
- (3) Im Falle einer Prosodie, die die Silben nach ‚inhärenten‘ Merkmalen in Reimgruppen zusammenstellt, regelt die Versifikation die Stellung einander

³² Vorwiegend auf Wagenknechts Typologie beziehen sich Moennighoff (2004 und 2008) und Zymner (2009:60f.).

³³ Der Rhythmus bezeichnet nach Wagenknecht hingegen «die Art und Weise [...], in der irgendein Metrum jeweils behandelt wird.» (2007:17). Küper (1988) weist darauf hin, dass Jakobsons «verse design» eine «*Realisierungsform* eines Metrums, die für eine bestimmte Periode typisch oder gar normativ» (1988:106) sei, bezeichne. Beim «verse design» handle es sich somit um eine «*Abstraktion niedrigerer Stufe* als das abstrakte metrische Schema» (1988:106). Fälschlicherweise sei in der Jakobson-Rezeption aber häufig das «verse design» mit dem abstrakten metrischen Schema oder Versmass identifiziert worden, wie dies z.B. bei Wagenknecht (2007:15f.) der Fall sei (1988:106).

³⁴ Vgl. Wagenknecht: «Ebensowenig wie mit seinem Metrum darf der einzelne Vers mit irgendeiner seiner phonetischen oder graphischen Realisationen, im Vortrag oder im Druck, verwechselt werden – schon darum nicht, weil diese Realisationen («delivery instances» nach Jakobson) je nach Massgabe des Verses für mehr oder minder ‚angemessen‘ und im Extremfall auch für ‚fehlerhaft‘ müssen gelten können.» (2007:16).

³⁵ Vgl. März «Seine Bauform [des Verses, R.C.] ist bestimmt durch die Prosodie nach der Seite des Sprachmaterials (z.B. Länge, Kürze, Hebungsfähigkeit von Silben) und die Versifikation nach der Seite der Metrik.» (2003:761). Für die Bedeutung und Definition des Worts «Prosodie» vgl. auch Küper (1988:76).

entsprechender Elemente im Vers. Dann sind die Verse *nach Reimen gebunden*. (Wagenknecht 2007:20)

Diese Arten der Versifikation bzw. Verskonstituenten – (1) Silbenhaftigkeit, (2) Versfüsse, (3) Reim – können je nach Metrik einzeln oder kombiniert vorkommen. Daraus ergeben sich folgende Kombinationsmöglichkeiten. Wagenknecht spricht dabei von einer metrischen Typologie und ihren entsprechenden Metrik-Typen:

	nach Silben gezählt	nach Grössen geordnet	nach Reimen gebunden
(1)	+	–	–
(2)	–	+	–
(3)	–	–	+
(4)	+	+	–
(5)	+	–	+
(6)	–	+	+
(7)	+	+	+

Tabelle 1: Metrische Typologie nach Wagenknecht (2007:30f.)

Im Anschluss an diese Kreuzklassifikation führt Wagenknecht für jeden dieser sieben Metrik-Typen (2007:31ff.) Beispiele an. Für das Textkorpus Peers sind insbesondere die Typen (4), (5) und (7) von Bedeutung. Dem Typus (4) entspricht in der deutschen und englischen Literatur der Blankvers. Typus (5), der durch Silbenzählung und Reimbindung charakterisiert ist, findet eine ausgeprägte Verwendung in der italienischen und französischen Lyrik. Typus (7), bei dem alle drei Versifikationsarten vorhanden sind, entspricht in der deutschen Literatur der Barockdichtung und grosser Teile der nachfolgenden ‚volksliedhaften‘ Dichtung.

Wagenknecht weist selbst darauf hin, dass seine Typologie der Versifikation im Vergleich zu anderen sprachwissenschaftlich orientierten Metriken (vgl. Lotz 1960; 1972 und Küper 1988) Neuerungen beinhaltet, so der Umstand, dass die Reimbindung als grundlegende Verskonstituente angesehen werde (2007:21).

3.2.2 Drei-Ebenen-Modell (Küper 1988)

In seinem linguistisch perspektivierten Ansatz entwickelt Küper ein dreistufiges Modell metrischer Abstraktion. Sein Drei-Ebenen-Modell sieht folgende Ebenen bzw. Stufen der metrischen Abstraktion vor:

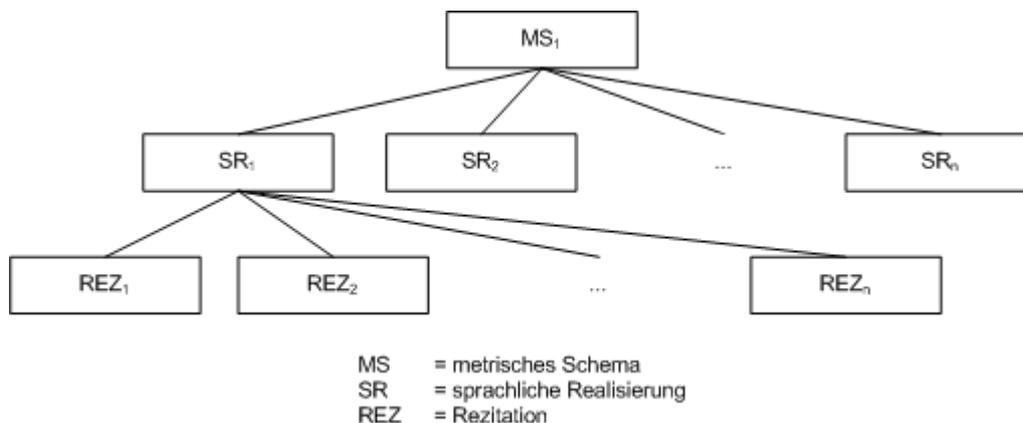


Abbildung 2: Drei-Ebenen-Modell nach Küper (1988:149)

Das metrische Schema wird als «komplexe, abstrakte metrische Einheit» (1988:109) durch die Verszeile realisiert. ‚Komplex‘ ist das Schema deshalb, da es sich als Folge metrischer Einheiten konstituiert, die wiederum aus Untereinheiten bestehen können, z.B. werden Versfüsse von Hebungen und Senkungen gebildet (ibd.). ‚Abstrakt‘ ist das Schema, da es «zunächst einmal unabhängig von jeder sprachlichen Realisierung zu denken» (1988:110) ist. Den Unterschied zwischen der ersten und zweiten Ebene, d.h. zwischen dem metrischen Schema und seiner sprachlichen Realisierung, illustriert Küper am Beispiel der Zuordnungsproblematik von Position (= metrische Einheit, zum metrischen Schema gehörend) und Silbe (= sprachliche Einheit, zur sprachlichen Realisierung zählend). Die damit einhergehenden Schwierigkeiten sind insbesondere für silbenzählende Metriken wie die italienische und französische von Bedeutung (vgl. Kap. 3.3.1.3).

Die zweite Ebene, die sprachliche Realisierung, verdeutlicht die möglichen Versrealisierungen eines metrischen Schemas. Auf einer dritten Ebene können die verschiedenen sprachlichen Realisierungen eines metrischen Schemas schliesslich «durch eine beliebig grosse Zahl von Rezitationen [...] akustisch aktualisiert» (1988:148) werden.

Die drei beschriebenen Ebenen stehen in einer hierarchischen Beziehung zueinander. Folglich kann ein vorhandenes abstraktes metrisches Schema auf verschiedene Art und Weise sprachlich realisiert werden. Jede sprachliche Realisierung, d.h. der Wortlaut des Textes, kann wiederum verschiedentlich rezitiert werden. Küper weist jedoch darauf hin, dass diese Abhängigkeit nicht einseitig sei. So könne oft von einer «Spannung» zwischen metrischem Schema und sprachlicher Realisierung die Rede sein. Die Rezitation könne dann «sozusagen auf die eine oder andere Seite schlagen oder einen Kompromiss zwischen beiden darstellen» (1988:149). Als typischen Kompromiss einer Rezitationsweise, die sich in einer Art ‚Zwischenbereich‘ zwischen metrischem Schema und sprachlicher Realisierung abspielt, nennt Küper die «schwebende Betonung», während die Tonbeugung auf eine metrisch orientierte Rezitation hinweise (1988:150). Ferner bezeichnet Küper die verschiedenen Rezitationen als «eigene Analyseobjekte» (1988:151), welche im Schema der metrischen Abstraktion aber gerade darum berücksichtigt werden müssten, weil die jeweilige Rezitation sich entweder mehr nach dem metrischen Schema oder nach der entsprechenden sprachlichen Realisierung richten könne.

In einem Folgekapitel an die verschiedenen Stufen metrischer Abstraktion behandelt Küper die Beziehungen zwischen den metrischen Ebenen. Wichtige Kernprobleme, die darin herausgearbeitet werden, sind die Korrespondenzregeln, die zwischen dem metrischen Schema und seiner sprachlichen Realisierung bestehen³⁶. Dabei wird zwischen den

³⁶ Küper bezeichnet diese Korrespondenzregeln als «das eigentliche Kernstück der generativen Metrik» (1988:153).

Aspekten der «Metrikalität», der «metrischen Ambiguität» und der «Komplexität» unterschieden (1988:153ff.).

Unter dem Begriff der «Metrikalität» (1988:156-167) differenziert Küper zwischen metrischen, unmetrischen und ametrischen Versen. «Metrisch» sei ein Vers, wenn er dem metrischen Schema einer bestimmten Gedichtform entspreche. Ein «unmetrischer» Vers hingegen verstosse gegen bestimmte metrische Regeln oder sei in einem anderen Metrum geschrieben. Nach Küper müsste man also einen korrekten trochäischen Vers innerhalb eines jambischen Gedichts als «unmetrisch» bezeichnen. Für sich betrachtet, sei er aber durchaus metrisch. Die ametrischen Verse würden schliesslich Prosa oder Verse bezeichnen, die überhaupt keinen metrischen Regeln entsprächen (1988:167). Küper betont des Weiteren, dass die Metrikalität nicht nur als «klassifikatorisches Prädikat» (1988:166) zu verstehen sei, durch welches Verse in Klassen «metrisch» vs. «unmetrisch» eingeordnet würden, sondern vor allem auch in ihrer graduellen Dimension von Bedeutung sei. Vor dem Hintergrund der Korrespondenzregeln der generativen Metrik (1988:152-156) könne der jeweilige Grad der Metrikalität bzw. Unmetrikalität bestimmt werden.

Von «metrischer Ambiguität» (1988:167-176) ist dann die Rede, wenn das Metrum eines Verses ohne Einbezug des Kontexts nicht eindeutig bestimmt werden kann (1988:167). So kann ein Vers wie:

Einmal kamen sie an eine Stadt
(Brecht, *Kinderkreuzzug*, Str. 27, zitiert nach Küper 1988:168)

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — (trochäisch)
× × × × × × × × × (akzentuierend)

sowohl trochäisch als auch akzentuierend (3 Hebungen) aufgefasst werden. Erst aufgrund des Kontexts wird deutlich, dass Brecht für sein Gedicht *Kinderkreuzzug* von einem akzentuierenden Versifikationstyp ausgeht.

Um mit der metrischen Ambiguität sinnvoll umgehen zu können, schlägt Küper eine weitere Darstellungsebene, den «metrischen Typ» (1988:172ff.) vor, welcher sich zwischen dem metrischen Schema und der sprachlichen Realisierung situieren lässt³⁷. Bei dieser abstrakten Darstellung werden einzig eindeutig hervorgehobene Silben (Wortakzent sowie Phrasen- oder Satzakzent) markiert. Wichtig ist dabei, dass «die Zuordnung des Akzents [...] allein aufgrund der phonologischen Regeln der Sprache» (ibd.) erfolgt, währenddem das Metrum keine Rolle spielt³⁸. Jedes metrische Schema kann durch verschiedene metrische Typen – d.h. der «Menge aller Verszeilen mit dem gleichen Akzentmuster» (1988:172) –

³⁷ Sinnvollerweise müsste Küper also von einem Vier-Ebenen-Modell sprechen.

³⁸ Gemäss Küper erlaubt insbesondere das Konzept der metrischen Typen eine «metrische Stilistik» zu entwickeln. Siehe ferner für die Bestimmung des Akzentbegriffs Küper (1997:33f.): «Als ein rein sprachbezogener Begriff ist ‚Akzent‘ strikt von dem metrischen Begriff Hebung zu unterscheiden. In welcher Weise Hebungen und Senkungen im Vers durch betonte und unbetonte Silben realisiert werden, gehört zum Untersuchungsbereich der Metrik» (hier S. 33).

sich vor allem dazu, die verschiedenen Versifikationssysteme einzelner Sprachen miteinander zu vergleichen. Für «eine angemessene Beschreibung verschiedener Versifikationsprinzipien innerhalb ein und derselben Sprache [...] oder für den Vergleich zwischen Verstraditionen in verwandten Sprachen» (ibd.) reiche sie jedoch nicht aus.

Aus obiger Tabelle ist erkennbar wie der im (vorwiegend) theoretischen Teil herausgearbeitete Unterschied zwischen sprachlichen und metrischen Einheiten beibehalten wird³⁹. Auf der Grundlage der vier «metrisch (numerisch) relevanten Einheiten» (1988:257) Position, Hebung, Fuss und Takt, welche in verschiedenen Kombinationen auftreten können, konstituieren sich für das Deutsche und Englische folgende fünf Versifikationstypen: syllabisch, syllabotonisch, fussmessend, akzentuierend und taktierend.

Beim syllabischen Typ ist einzig die Zahl der Positionen numerisch bestimmt. Im syllabotonischen Typ sind hingegen die Anzahl der Positionen und der Hebungen sowie deren Anordnung bestimmt. Im Unterschied dazu können beim fussmessenden Versifikationstyp bestimmte Versfüsse durch andere ersetzt werden, so z.B. beim Hexameter⁴⁰. Die Gesamtzahl der Positionen pro Vers spielt bei diesem Versifikationstyp jedoch keine Rolle. Für die beiden letzten Versifikationstypen sei der Unterschied oft fließend und die Grenze somit nicht immer leicht zu bestimmen (1988:268). Während beim akzentuierenden Typ die Hebungen für die numerische Strukturierung verantwortlich sind, sind es beim taktierenden Typ die Takte.

Im Zusammenhang mit dem syllabotonischen – dem im Deutschen seit Opitz am häufigsten verwendeten – Versifikationstyp verweist Küper auf die hohe Variationsbreite der sprachlichen Realisierungen und betont die Wichtigkeit, klar zwischen metrischem Schema und sprachlicher Realisierung zu unterscheiden:

Alle Versuche, konkrete Verszeilen, die in einem syllabotonischen Versmass geschrieben sind und dem metrischen Schema nicht exakt folgen, durch verschiedene andere Versfüsse zu beschreiben, müssen insofern scheitern, als hier die Ebene der sprachlichen Realisierung mit der Ebene des abstrakten metrischen Schemas vermischt wird. (Küper 1988:259)

Im Vergleich zu den anderen Versifikationstypen, die sich nur aufgrund der Rekurrenz einer einzigen metrisch relevanten Einheit konstituierten, zeichne sich der syllabotonische Versifikationstyp durch eine «*doppelte Fixierung seiner Bauelemente*» aus: «erstens durch die Zahl (wie bei den übrigen Typen auch), und zweitens durch die exakte Angabe, wie diese Bauelemente arrangiert» (1988:261) seien. Die Möglichkeiten bei der sprachlichen

³⁹ «Denn das metrische Schema ist immer eine bestimmte Organisationsform *metrischer* Einheiten, die sich nicht immer mit den *sprachlichen* Einheiten, welche die Grundlage für die metrischen Einheiten bilden, decken, und folglich werden auch nicht die sprachlichen, sondern die metrischen Einheiten numerisch organisiert.» (Küper 1988:256). Vgl. auch «Nichts hat in der Geschichte der Metrik so fatal gewirkt und den allseits beklagten Wirrwarr ausgelöst wie gerade das Versäumnis, sauber zwischen sprachlichen und metrischen Einheiten zu unterscheiden.» (Küper 1988:36f.).

⁴⁰ Dem fussmessenden Typ entsprechen in der bündnerromanischen Lyrik z.B. Muoths Hexameter aus *Las spatlunzas* und *Il Gioder* (Muoth 1997a:13ff.; 53ff.).

Realisierung vom metrischen Schema abzuweichen, seien deshalb um ein Wesentliches grösser⁴¹. Die Anzahl der Abweichungen bestimme dabei die Komplexität der Realisierung, die bis zu einem gewissen Grad durchaus erwünscht sei, um eine metrische Gleichförmigkeit zu vermeiden. (1988:260)⁴². Neben diesen metrisch bedingten Ursachen für den Erfolg des syllabotonischen Verstyps, nennt Küper auch sprachliche Gründe, insbesondere das «Alternieren», das einer gemeinsamen Tendenz der beiden Sprachen entspreche.

Im Gegensatz zur metrischen Typologie Wagenknechts (siehe 3.2.1) zählt Küper den Reim nicht zu den metrisch relevanten Einheiten bzw. zu den Grundkonstituenten des Verses. Der Reim sei vielmehr als «*eigenständige poetische Struktur* aufzufassen, die zusammen mit metrischer Organisation auftreten kann, aber nicht daran gebunden ist» (1988:255). Die Reimbindung als «zusätzliches Phänomen» (ibd.) ist, laut Küper, also ohne Belang, wenn es darum geht den Versifikationstyp zu bestimmen, für die genauere Klassifizierung eines metrisch regulierten Texts ist sie jedoch einzubeziehen⁴³.

Wie die metrische Typologie Wagenknechts erlaubt auch Küpers Versifikationstypologie die Beschreibung mehrerer Versifikationsprinzipien innerhalb einer Sprache. Dies ist für die bündnerromanische Lyrik, bei der wie im Deutschen von mehreren Versifikationstypen ausgegangen werden kann, sicherlich ein Vorteil.

3.2.3 Versanalyse und metrische Gestaltprinzipien (Mellmann 2007 und 2008)

Weiterführende Überlegungen zur deutschen Versanalyse und zu den metrischen Gestaltprinzipien hat in den letzten Jahren Katja Mellmann (2007 und 2008) angestellt. Mellmann geht grundsätzlich davon aus, dass die Analyse «eines als ‚Vers‘ klassifizierten Textabschnitts» (2007:81) zum Ziel hat, dessen sprachliche Form zu rekonstruieren. Alle Verse sind in erster Linie durch die Segmentierung resp. durch die vorgenommenen Zeilenumbrüche optisch markiert. Zentrales Formmerkmal für die akustische Erkennung eines Verses ist dessen metrisches Schema. Als Bestandteile des *metrischen Schemas* bzw. verskonstituierende Merkmale nennt Mellmann (1) eine festgelegte Silbenzahl und/oder (2) eine festgelegte Anordnung akzentfähiger Silben. In einzelnen Fällen können noch (3) Wort- und Kolongrenzen (Zäsuren) hinzutreten. Oft bestehen zwischen den einzelnen Versen auch (4) Homöophonien (z.B. Reim, Assonanz), die mehrere Verse zu «grösseren Gebilden» (ibd.) z.B. Strophen verbinden⁴⁴. Bei modernen Verstexten, «die auf metrische Regulierung

⁴¹ Das metrische Schema muss trotz der Abweichungen aber immer erkennbar sein.

⁴² Vgl. auch Kayser: «Das Ziel des Verses kann nicht sein, die exakte Regelmässigkeit zu erlangen, die immer unlebendig ist. Das Metrum mag das unterliegende Schema sein. Das eigentliche tragende Element des Verses ist der Rhythmus.» (1960:16).

⁴³ Vgl. folgende Stelle: «im Deutschen und Englischen ist die Reimbindung für viele Strophen- und Gedichtformen konstitutiv.» (Küper 1988:254).

⁴⁴ Versbildende Wirkung kann in einigen («seltenen») Fällen auch vom *parallelismus membrorum*, damit ist die «Gleichordnung der Satzglieder» gemeint, ausgehen (Mellmann 2007:81; vgl. auch Küper 1988:50ff.). Wagenknecht zählt den *parallelismus membrorum* der alten hebräischen Poesie,

der Verse, auf homöophonische und syntaktische Bindung mitunter ganz verzichten» (2007:81) ist die Einheit eines Verses in erster Linie optisch durch die vorgenommenen Zeilenumbrüche erkennbar.

Als Grundelement eines metrischen Schemas sei – für die deutsche Dichtung – der *Versfuss* anzusehen: «Das Basiselement eines metrischen Schemas ist der Versfuss» (2007:81). Für die deutsche Lyrik komme man fast immer mit folgenden fünf Versfüßen aus: Jambus, Trochäus, Anapäst, Daktylus und Spondeus. Das *Versmass* bezeichnet hingegen eine festgelegte Abfolge von Versfüßen innerhalb einer Verszeile. Je nachdem ob ein Vers oder eine Strophe aus gleichartigen oder unterschiedlichen Versfüßen bzw. Versmassen besteht, wird von einem iso- oder heterometrischen Versmass bzw. Strophenmass gesprochen⁴⁵. Eine weitere Konstituente des metrischen Schemas stellt der *Reim* dar. Für das Deutsche sind neben dem Stabreim, der die Alliteration an Tonstellen bzw. Hebungen bezeichnet, insbesondere die verschiedenen Endreimmuster (z.B. Paarreim *aabb*, umarmender Reim bzw. Blockreim *abba*, Kreuzreim *abab*...) sowie «verschiedene Grade des Gleichklangs» (ibid.) z.B. reiner/unreiner Reim, Assonanz, Konsonanz zu nennen.

Innovativ an Mellmanns metrischen Überlegungen sind insbesondere die unterschiedlichen Notationssysteme, die passend zu Textkorpus und Beschreibungsabsicht gewählt werden können. Mellmann (2007:82ff.) unterscheidet für die metrische Analyse folgende Notationssysteme: (1) die Silbenakzentnotation, (2) die Versfussnotation, (3) die quasimusikalische Notation des Taktschemas (anstelle von Versfüßen), (4) die taktororientierte Notationsform. Diese unterschiedlichen Notationsformen (vgl. ferner u.a. Wagenknecht 1981/2007:26-30 und Küper 1988:124-127) sollen an dieser Stelle kurz vorgestellt werden, da sich ihre Kenntnis für die Versanalyse der metrisch regulierten Gedichtformen Peers als nützlich erwiesen hat.

Die Grundlage für all diese Notationssysteme bildet (1) die Silbenakzentnotation. Bei dieser Notationsart entspricht jede Silbe einem « x », welches bei einer Hebung noch mit einem Akzent versehen wird. Um das Versmass eines Gedichts zu bestimmen, werden zuerst die Wortakzente mehrsilbiger Wörter bestimmt. Beim sich abzeichnenden metrischen Schema sollte es dann möglich sein, die fehlenden Hebungen zu vervollständigen.

Dies sieht z.B. für zwei Verse aus Georges *Nach der lese* folgendermassen aus⁴⁶:

Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellet die weiher und die bunten pfade.

(1.a) x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ
x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x ẋ x

z.B. die Psalmen des Alten Testaments, nicht zum Bereich der Metrik. Seiner Meinung nach lässt sich dieser mit den Begriffen der Rhetorik beschreiben und erklären (2007:21).

⁴⁵ Siehe für die Bezeichnungen «Vers», «Versfuss» und «Versmass» März (2003).

⁴⁶ Die Beispiele stammen alle aus Mellmann (2007:82-84).

Die geraden Verse werden dabei von einer Pause beschlossen, welche «die tatsächliche rhythmische Gleichwertigkeit» (2007:84) der 3- resp. 4-hebigen Verse dieser Volksliedstrophe hervorstreichen.

Die eben vorgestellten Notationssysteme reichen von der Bestimmung eines eher abstrakten Schemas (Silbenakzentnotation) bis hin zu einer rezitationsorientierten Metrikanalyse (taktorientierte Notationsform). Da für das Textkorpus der vorliegenden Arbeit bisher noch keine metrischen Analysen vorliegen, sollte eine metrische Analyse die objektive Textstruktur rekonstruieren und weniger die rhythmische Form eines konkreten Vortrags (Performanzanalyse).

Wenn oben der Versfuß als kleinste Einheit des Metrums bezeichnet wurde, so sind es für den Rhythmus die prosodischen Füße und rhythmischen Gestalten. Dies können einzelne Wörter, komplexe Ausdrücke oder syntaktische Wortgruppen sein (Mellmann 2007:85, siehe ferner Arndt/Fricke 2003):

Der Rhythmus eines Verstextes ergibt sich [...] aus jeder Art von Zeitgliederung durch die Wahrnehmung einzelner rhythmischer ‚Gestalten‘, unabhängig davon, ob sich diese durch Wiederholung oder andere Gliederungsprinzipien (Semantik, Syntax, Steigerung, Emphase, Pausierung, Taktwechsel usw.) zu erkennen geben. (Mellmann 2007:85)

Der Rhythmus kann entweder sehr nah am metrischen Schema bleiben oder aber auch gegen das Metrum verstossen. Wagenknecht spricht in diesem Zusammenhang vom Rhythmus als der «Interrelation («tension») zwischen metrischer Ordnung und sprachlicher Erfüllung.» (Wagenknecht 2007:166). Je ähnlicher Rhythmus und Metrum sind, desto eher wird man «beim Vortrag zum monotonen Skandieren („Leiern“») verführt (Mellmann 2007:86). Wie rhythmische Spannung dies verhindern kann, hat bereits Kayser verdeutlicht (1946/2002:104f.).

Mellmann (2008) setzt sich mit einigen typischen Merkmalen der metrischen Gestalt auseinander. In einem ersten Teil werden Probleme erörtert, die sich bei einer metrischen Analyse nach dem Kriterium der ‚Einfachheit‘ ergeben können. Der zweite Teil befasst sich mit Annahmen zu möglichen gestaltbildenden Faktoren (binäres Bauprinzip und Gestaltabschlüsse), welche bei einer wahrnehmungsorientierten Analyse (Tsur 1977, 1998) berücksichtigt werden müssen.

Einleitend stellt Mellmann fest, dass je nach metrischer Analyse «oft mehrere theoretisch mögliche Realteilungen [d.h. Unterteilungen des metrischen Schemas in seine Konstituenten, R.C.] einer metrischen Struktur in Konkurrenz zueinander stehen» (2008:253). Dies sei oft auch der Grund, warum immer wieder langwierige Diskussionen stattgefunden hätten über die Angemessenheit dieser oder jener Realteilung. Mellmann gründet ihre weiteren Darlegungen auf die Erkenntnisse der «wahrnehmungsorientierten Metrik» Reuven Tsurs (1998), der – Wertheimers (1921) Gestalttheorie aufgreifend – davon

ausgeht: «dass die einfachste metrische Analyse immer die beste sei; d.h. diejenige, die mit den wenigsten Einheiten, Regeln und Ausnahmen auskommt» (2008:254)⁴⁸.

An einem Textbeispiel Byrons illustriert Mellmann drei mögliche metrische Analysen:

(a) While sadly we gazed on the river ◡ – / ◡ ◡ – / ◡ ◡ / – ◡ Chatman (1965:118)

(b) While sadly we gazed on the river ◡ – ◡ / ◡ – ◡ / ◡ – ◡ Tsur (1998:70f.)

(c) While sadly we gazed on the river ◡(◡) / – ◡ ◡ / – ◡ ◡ / –(◡) Mellmann (2008:255)

Das Beispiel illustriert Folgendes: Während Chatman für die Analyse des Verses noch auf vier verschiedene Versfüsse (Jambus, Anapäst, Pyrrhichius und Trochäus) zurückgreift, analysiert Tsur den Vers nach seinem Leitkriterium der ‚Einfachheit‘ in einer Sequenz von drei Amphibrachys. Basiselement seiner Versanalyse ist der Versfuss. Bei Mellmann hingegen stellt die Verszeile die Basis dar. Dadurch, dass ihr metrisches Schema im Auftakt und in der Kadenz jeweils eine zusätzliche fakultative Senkung erlaubt, gilt das Versschema auch für die übrigen fünf Zeilen der Gedichtstrophe. Während also bei Tsur das Prinzip der Ähnlichkeit in der horizontalen Regulierung angewendet wird (Struktur AAA), besteht es bei Mellmann in der vertikalen Regulierung, d.h. jede Verszeile wiederholt die Struktur ABBC. Zusätzlich zur vertikal gegebenen Regelmässigkeit lassen sich gemäss Mellmann innerhalb der horizontalen Regulierung des Verses durch Subvokalisierung⁴⁹ «Ähnlichkeitsrelationen» (2008:256) ausmachen. Diese bestehen in der einmaligen Wiederholung der identischen Zeitspanne t im Versinnern (BB):

$$\begin{array}{ccccccc} \times (\times) \acute{\times} & \times \times & \acute{\times} & \times \times & \acute{\times} & (\times) \\ | & t & | & t & | \end{array}$$

Die Wiederholung dieses relativen Zeitwerts ist in einer «performanzorientierten‘ Analysetechnik» (2008:257) – Mellmann meint damit «eine typisierte skandierende Subvokalisation» und keineswegs «die Rezitation eines bestimmten Sprechers» (ibd.) – wahrnehmbar. Im Anschluss empfiehlt die Autorin, anstelle einer quasimusikalischen Notation, welche sehr bald einen Komplexitätsgrad erreichen könne, für dessen Rechtfertigung einzig empirische Rezitationen sprächen, eine Notation, «die lediglich die Taktgrenzen markiert und dadurch veranschaulicht, wie in Orientierung an akzentfähigen Silben gleiche Zeitsequenzen gebildet werden [...]» (2008:258).

In Fällen in denen verschiedene Gliederungsprinzipien miteinander konkurrieren – Küper (1988:167ff.) hat für solche Fälle von «metrischer Ambiguität» gesprochen (siehe oben) – plädiert Mellmann zwischen einer «historisch-intentionalen» und einer

⁴⁸ «Einfachheit» wird dabei durch folgende Prinzipien definiert: «Symmetrie, Ähnlichkeit, Regelmässigkeit, Ausgewogenheit, deutliche Kontraste und distinkte Umrisse» (Mellmann 2008:254; vgl. Tsur 1998:56).

⁴⁹ Vgl. Mellmann: «Als Subvokalisierung bezeichnet man die Umsetzung der gelesenen Buchstaben in artikulatorische und auditive Repräsentationen (mentale Repräsentationen gesprochener/gehörter Laute). Der Leser liest sich den Text gewissermassen innerlich selbst vor. Damit etabliert er in Ansätzen eine zeitliche Dimension seiner Wahrnehmung.» (2008:256).

«systematisch-linguistischen» Metrikanalyse zu unterscheiden (2008:259, vgl. auch Mellmann 2007:88-95). So könne das Parzenlied aus Goethes *Iphigenie* nach zwei verschiedenen Prinzipien gegliedert werden:

Es fürchte die Götter
Das Menschengeschlecht! (Goethe, zitiert nach Mellmann 2008:258)

nach Versfüßen: υ – υ / υ – υ

nach Takten: x | ẋxx | ẋx

Erstere Analyse sei aus «produktionsästhetischer» Sicht vorzuziehen, da mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden könne, dass Goethe dieses Bauprinzip gewählt habe. Letztere Gliederung, zeitmessend-hebiger Natur, sei aus Sicht der Rezeptionsästhetik die passendere und «mindestens gleichwertig» mit der «schulmetrisch-füssigen Analyse» (2008:258). Mellmanns Quintessenz dieser parallel bestehenden Realteilungsverfahren lautet folgendermassen:

Die intentionale Analyse fragt in erster Instanz danach, welches Metrum der Dichter verwenden wollte, und berücksichtigt gegebenenfalls historische Verslehren, die ihm zur Verfügung standen. Die linguistische Analyse fragt hingegen, welche regelmässigen Strukturen sich aus einem Text objektiv ergeben, wenn man lediglich dessen prosodische Merkmale und basale perzeptive Gesetzmässigkeiten zu Grunde legt. Keines dieser beiden Realteilungsverfahren ist dem anderen grundsätzlich nachgeordnet, vielmehr führt erst die komplementäre Betrachtung beider Aspekte zu einer angemessenen Beschreibung. (Mellmann 2008:259)

Im Zusammenhang mit einem weiteren Beispiel – dem «iambic pentameter» aus Miltons *Paradise Lost* – verweist Mellmann wiederum auf Tsur, der unter den ersten 165 Blankversen dieses epischen Gedichts gerade zwei regelmässig gebaute jambische Fünfheber nachgewiesen habe (2008:259). Anstatt wie in der Regel die Blankverse nach Versfüßen zu gliedern, analysiert Tsur die Verse nach Kolongrenzen. Jeder Vers besteht aus sogenannten «sub-line segments» (Tsur 1998:60f.), welche zusammengezählt immer zehn Silben ergeben. Die sich daraus ergebende Gestalteinheit des «iambic pentameter» ist somit der ‚Zehnsilbler‘:

The distribution of such sub-line segments is quite unpredictable. This irregularity, however, points to the fact that the ‚random‘ segments always add up to ten syllables; the segments are so arranged that, whatever their distribution, every two or three of them make precisely ten syllables. Thus, simplicity demands that units of ten syllables be perceived as the most stable ones in these lines. (Tsur 1998:60f.)

Einen ersten Grund, wieso sich aber der ‚Jambus‘ als Gestalteinheit des «iambic pentameter» durchgesetzt hat, sieht Mellmann im Effekt der ‚Assimilationskraft des Metrums‘ (vgl. auch Tsur 1998:58). Bei einem überwiegenden Teil der Verse entfielen die prominenten Silben auf geradzahlige Positionen, dadurch finde als Folge der Erinnerung⁵⁰ eine Optimierung der «Gestalteigenschaften einer tatsächlichen Reizkonstellation» (2008:261)

⁵⁰ Siehe auch unter Kap. 3.3.1.4 Menichettis axiomatische Prinzipien des Rhythmus.

statt. Ein weiterer Grund für die ‚jambische Erwartungshaltung‘ beim «iambic pentameter» ergebe sich durch das Kriterium der «fasslichen Grösse»:

Ein Jambus ist eine kleinere, kürzere, überschaubarere Einheit als ein Zehnsilbler und passt besser in das von Turner/Pöppel (1988) postulierte Drei-Sekunden-Fenster, in dem unser Gehirn akustische Reize verarbeitet, während es von einem Zehnsilbler bereits grenzwertig ausgereizt wird. (2008:261)⁵¹.

In einem Bezug zum Kriterium der «fasslichen Grösse» scheint ferner der nicht nur im Deutschen weitverbreitete Viertakter bzw. der 4-hebige Vers zu stehen. Überzeugend stellt Mellmann dar, dass die Überrepräsentierung dieses Versmasses weniger mit seinem Schema der «Binarität»⁵² als mit seiner optimalen Länge zu tun habe. Man könne sich fragen, ob Binarität «vielmehr nur ein Mittel zur Herstellung kleinerer Einheiten» sei (2008:263). Sprachübergreifende Untersuchungen von Kinderliedern, Abzähl- und Spottversen, so genannten *nursery rhymes*, hätten ergeben, dass neben der metrischen Universalie des Viertakters kürzere Verse (1- bis 3-hebig) durchaus bestehen, längere Verse (5- und mehr-hebig) hingegen kaum (2008:263). Daraus folgt, dass «die metrische Universalie des Viertakters eher als Universalie des Höchstmasses denn eines Schemas zu definieren ist» (2008:263).

Schliesslich ist eine metrische Gestalt auch durch festgelegte Gestaltabschlüsse (Klauseln) erkennbar. Mellmann begründet die Relevanz des Versschlusses für die Gestaltbildung damit, dass der Versschluss im Gegensatz zum Verseingang fast keine Variationsfreiheit erlaube (2008:264). Am Beispiel der Hexameter-Klausel × × × × × × lasse sich gut zeigen, wie diese hörbar die Verlaufsgestalt eines metrischen Textes markiere und somit als ein klares Gestaltkriterium aufzufassen sei. Ein im Zusammenhang mit den Gestaltabschlüssen weiteres wichtiges Kriterium ist auch die Pause als «Signal für Gestaltgrenzen» (2008:266)⁵³.

Während bei metrischen Typologien und Versmodellen (u.a. Wagenknecht 2007; Küper 1988) oftmals die Rekonstruktion eines, wenn möglich, symmetrischen Bauprinzipes des metrischen Schemas bzw. der sprachlichen Realisierung im Vordergrund steht (z.B. Taktprinzip), zeigen Mellmanns Beobachtungen, wie wichtig es ist, bestimmte andere Kriterien wie die fassliche Grösse, Klauseln und Pausen bei einer wahrnehmungsorientierten Analyse mitzubedenken.

⁵¹ Bereits früher hat Küper (1988:83) auf Millers These (1956) hingewiesen, wonach unser Kurzzeitgedächtnis sich an maximal sieben Einheiten («plus or minus two») erinnere.

⁵² Mellmann illustriert dieses Kriterium folgendermassen: «Ein vierhebiger Vers besteht aus zwei Halbversen (An- und Abvers); jeder Halbvers besteht wiederum aus zwei Versfüssen.» (2008:262).

⁵³ Für zwei weitere Formen des Gestaltabschlusses und deren Exemplifikation – «die Figur der *Beschwerung* und das Prinzip der *Variation an vorletzter Stelle*» – siehe Mellmann (2008:267ff.).

3.2.4 Stufen der metrischen Abstraktion (Donat 2007)

Auf der Grundlage der Überlegungen von Jakobson (1960/2007, vgl. Kap. 3.1) und des dreistufigen Modells metrischer Abstraktion von Küper (1988, vgl. Kap. 3.2.2) differenziert Donat folgende Abstraktionsebenen:

1. abstraktes metrisches Schema
2. metrischer Typ bzw. charakteristisches metrisches Profil – bei Jakobson: ‚verse design‘
3. Rhythmus des konkreten Einzelverses – bei Jakobson: ‚verse instance‘
4. Vortragstyp (Skansion vs. Rezitation) – bei Jakobson: ‚delivery design‘
5. Einzelvortrag – bei Jakobson: ‚delivery instance‘ (Donat 2007)

Aus spezifisch metrischer Sicht sind ausschliesslich die ersten drei Abstraktionsebenen von Interesse, weil allein sie die Versifikation betreffen. Sie sollen hier im Einzelnen kurz dargelegt werden.

Wie die entsprechenden Verweise Donats auf die Terminologie Jakobsons verdeutlichen, ist als Neuerung die Ebene des abstrakten metrischen Schemas⁵⁴ hinzugekommen. Für diese «höchste Stufe der metrischen Abstraktion» (Donat 2007) lässt sich für jede Literatur zu einem gegebenen Zeitpunkt ein bestimmter Vorrat an kanonisierten, abstrakt beschreibbaren Formen nachweisen. Ein solches abstraktes Schema ist z.B. der Blankvers. Wie Donat auf der Grundlage der Blankverse in Lessings *Nathan der Weise* veranschaulicht, bestehen für das metrische Schema des Blankverses unterschiedliche, systematisch beschreibbare Realisierungsformen, so genannte metrische Typen⁵⁵. Gemäss Donat stellen metrische Typen:

[...] eine insbesondere in der russischen Verstheorie in grossem Umfang erprobte Kategorie zur statistischen Untersuchung grösserer Textcorpora dar. Im Ergebnis können charakteristische rhythmische Profile für Epochen, Gattungen, Autoren oder einzelne Werke erstellt werden. (Donat 2007)

Als Unterscheidungskriterium von metrischen Typen wird in fussmetrisch gebundenen Versen häufig die Realisierung der Hebungen verwendet:

metrisches Schema: v – v – v – v – v – (v)

metrischer Typ 1: alle Hebungen realisiert

x X x X x X x X x X (x)

Und Schulden einkassieren ist gewiss

metrischer Typ 2: erste Hebung nicht realisiert

x x x X x X x X x X (x)

Dass ich nur alles schon vernommen habe

metrischer Typ 3: zweite Hebung nicht realisiert

x X x x x X x X x X (x)

Was Sträfliches vor Gott hierbei geschieht

⁵⁴ Als das «metrische Schema» konkurrierende Bezeichnungen nennt Donat: «Metrum», «Versmass» und «metrisches Gerüst» (2007, s.v.).

⁵⁵ Vgl. ebenfalls Küper (1988:102-151 und 167-176).

usw. (Donat 2007)

Für die Blankverse in Lessings Drama *Nathan der Weise* können auf diese Weise im Ganzen acht metrische Typen nachgewiesen werden, denen 98% der Blankverse in Lessings Drama zugeordnet werden können (siehe dazu Donat 2007). Um diese metrischen Typen feststellen zu können, hat Donat Wagenknechts vierstufige Akzentskala (2007:34ff.)⁵⁶ der deutschen Prosodie weiterentwickelt (vgl. Donat 2007, s.v. *Silbenprominenz*).

3.3 Italienische Metrik

Die folgenden Überlegungen zur italienischen Metrik beziehen sich vor allem auf Menichettis *Metrica italiana* (1993)⁵⁷. Seine Ausführungen zu den metrischen Grundlagen, zur Prosodie und zum Reim können als wegweisend für die italienische Metrikforschung betrachtet werden⁵⁸. Berücksichtigt werden zudem grundlegende Terminologie- und Typologisierungsvorschläge von Di Girolamo (1976), Mengaldo (1987; 1991, vgl. Kap. 4.3.1) und neuere spezifische Arbeiten insbesondere zum Vers von Esposito (2003)⁵⁹.

3.3.1 Grundlagen der italienischen Metrik (Menichetti 1993)

In einem allgemeinen Sinn wird im Italienischen unter dem Begriff «metro» jenes formale Strukturationsprinzip verstanden, welches einen literarischen Text als Nicht-Prosa kennzeichnet und in diesem Sinne die Grundlage für die eigentliche Disziplin der Metrik darstellt (Menichetti 1993:19)⁶⁰. Die Elemente, die den Unterschied zwischen Prosa und Lyrik ausmachen, werden von Menichetti als «formanti metrici» bezeichnet. Dazu gehören: (1) die Verssegmentierung, (2) der Isosyllabismus bzw. die gleiche Anzahl Positionen⁶¹, (3) der Rhythmus und (4) der Reim (1993:19ff.). Einziges, unerlässliches Merkmal, um einen lyrischen Text von einem Prosatext zu unterscheiden, ist nach Menichetti die

⁵⁶ Dabei handelt es sich ausschliesslich um die Markierung des Wortakzents (im Gegensatz zum Satzakzent).

⁵⁷ Menichetti zieht das Wort «metrica» jenem der «versificazione» vor, obwohl beide oft synonym verwendet würden. In einem etymologischen Sinne bezeichne der Begriff «Versifikation» die Technik der Versbildung und sei normativ zu verstehen (Menichetti 1993:26f.). Menichettis Metrik hingegen ist historisch-deskriptiver Natur: «questo volume infatti intende solo indagare come, e in base a quali principî, i versi sono stati fatti nel corso dei secoli» (ibd.). In dieser Arbeit werden beide Begriffe synonym verwendet. Insbesondere in Zusammenhang mit der deutschen Metrik ist von «Versifikationstypen» und «Versifikationsarten» die Rede (vgl. Wagenknecht 1981/2007 und Küper 1988).

⁵⁸ Auf die Metrik Menichettis verweisen u.a. Lavezzi (1996), Esposito (2003) und Magro (2005).

⁵⁹ Andere aktuelle Arbeiten wie diejenigen von Magro (2005) oder Lavezzi (2008) sind hingegen eher für den Bereich des «verso libero» von Nutzen und werden an entsprechender Stelle in die Ausführungen einbezogen (vgl. Kap. 4.3).

⁶⁰ Meistens ist jedoch in einem spezifischen Sinn von «metro di una poesia» die Rede. Mit dem Begriff «metro» wird dann der Versifikationstyp eines (lyrischen) Gedichts angegeben z.B. «sestina», «ottave», «(endecasillabi) sciolti» usw. (Menichetti 1993:18).

⁶¹ Vgl. genauer Menichetti: «sono considerati *isosillabici* i versi che contengono lo stesso numero di «sillabe metriche» non entro i loro margini reali (quelli segnati di solito a sinistra e a destra dai bianchi tipografici), ma dal loro inizio all'ultimo loro «ictus» o accento metrico.» (1993:110).

«segmentazione versale»⁶². Im Gegensatz zur Verssegmentierung hat ein Fehlen der anderen Merkmale nicht zur Folge, dass ein lyrischer Text als Prosa wahrgenommen wird (ibd.).

In die gleiche Richtung wie Menichettis Bestimmung der «formanti metrici» zielt auch Mengaldos Vorschlag, diesen in die folgenden drei Grundkomponenten zu unterteilen (1987:139ff.; 1991:34):

[S]comporrò l'organismo metrico nelle tre componenti fondamentali: uso e trattamento dei versi; assetto strofico; rima ed equivalenti o sostituiti. Col che sono conscio di separare tatticamente ciò che è sempre bene tener unito [...] (Mengaldo 1991:34)

Menichettis vier «formanti metrici» können den drei allgemeineren metrischen Komponenten Mengaldos problemlos zugeordnet werden. Menichettis erstes Merkmal lyrischer Texte, d.h. die Verssegmentierung, ist implizit auch in Mengaldos Komponente der «strophischen Ordnung» enthalten⁶³.

Im Gegensatz zum Deutschen, welches sich, wie in Kap. 3.2 beschrieben, mehrheitlich durch ein nach Versfüßen organisiertes Versprinzip auszeichnet, ist sich die italienische Metrikforschung einig, dass der italienische Vers grundsätzlich nach einem silbenzählenden Prinzip organisiert ist (u.a. Menichetti 1993; Esposito 2003):

Escludendo pochissime eccezioni, *il principio che regge il verso italiano è sillabico-ritmico: il verso è cioè metricamente definito dal numero delle «sedi» sillabiche che lo compongono e dal suo «ritmo».* (Menichetti 1993:89) [kursiv im Original]

Der italienische Vers ist demnach in erster Linie durch die Verbindung von Silbe und Rhythmus definiert. Auf diese beiden und alle weiteren «formanti metrici» soll in den folgenden Unterkapiteln schwerpunktmässig eingegangen werden.

3.3.1.1 Verstypen

Aufgrund des oben erwähnten «syllabisch-rhythmischen» Prinzips⁶⁴ lassen sich für die italienische Lyrik drei Verstypen benennen: (1) «versi tradizionali», (2) «versi regolari» und (3) «versi liberi» (Menichetti 1993:89-98). Als (1) traditionelle Verse bzw. «segmenti isosillabico-ritmici» (1993:89) werden solche Verse bezeichnet, die ‚idealen‘, konventionellen, d.h. zum Kanon gehörenden Formen entsprechen. Für diesen Verstyp kann davon ausgegangen werden, dass dessen Merkmale von den (meisten) Leserinnen und Lesern erkannt werden. Aufgrund der Silbenzahl werden die traditionellen Verse in Verse mit

⁶² Vgl. auch Menichetti: «La segmentazione versale, conferendo al testo poetico la sua tipica impaginazione in colonna (almeno di solito), funge da immediato segnale visivo di riconoscimento [...]» (1993:14).

⁶³ Die von Mengaldo eigens hervorgehobene Komponente der strophischen Ordnung erweist sich als ausschlaggebend für die feinere Differenzierung innerhalb seiner «metrica libera» (siehe Kap. 4.3.1).

⁶⁴ Neben dem vorherrschenden syllabisch-rhythmischen Prinzip müssen für die italienische Lyrik noch die Versuche in der quantitativen Metrik, in der «metrica ‚barbara‘», d.h. in der Nachahmung alter traditioneller Vers- und Strophenschemata mittels syllabisch-rhythmischer Verse, und in der akzentuellen Metrik erwähnt werden (vgl. Menichetti 1993:90-98).

einer ungeraden Anzahl Silben, «imparisillabi» (insbesondere der «endecasillabo» und der «settenario») und Verse mit einer geraden Silbenzahl, «parisillabi», u.a. «decasillabo», «ottonario», unterteilt (1993:127). Die traditionellen Verse können ferner kombiniert werden. Als (1.a) «versi doppi o accoppiati» (1993:134) werden dementsprechend solche Verse bezeichnet, die aus der Verbindung zweier gleicher Versformen entstanden sind. Im Gegensatz dazu sind die (1.b) «versi composti» aus dem Zusammenschluss zweier einfacher Verse «di misura fra loro diseguale» (1993:138) entstanden.

(2) Die regelmässigen Verse, obschon im Grossen und Ganzen klaren syllabisch-rhythmischen Regeln gehorchend, fanden nur gelegentliche oder experimentelle Verwendung und konnten sich somit nicht institutionalisieren (1993:89). Die Unterscheidung zwischen den Verstypen (1) und (2) hat rein praktischen Nutzen; denn sowohl traditionelle wie regelmässige Verstypen entsprechen den geforderten syllabisch-rhythmischen Prinzipien (1993:89). Ein Beispiel für den Typ eines regelmässigen Verses ist der «tredecasillabo» (Dreizehnsilbler) Govonis. Dieser Vers kann nicht wie die «versi doppi» oder die «versi composti» in kleinere Verseinheiten unterteilt werden. Als regelmässig gelten auch zahlreiche andere Versbeispiele, die durch eine wechselnde und somit unvorhersehbare Wiederholung gleicher Einheiten bzw. Versfüsse von Vers zu Vers entstanden sind. So der nicht vorhersehbare, wiederholte Gebrauch des Amphibrachys bei Palazzeschi oder des Anapästs bei Pavese (Menichetti 1993:133f.).

(3) Die so genannten Freien Verse – «*versi detti liberi*» (1993:90) – schliesslich sind anders als die traditionellen und regelmässigen Verstypen nicht an sich wiederholende syllabisch-rhythmische Gesetzmässigkeiten gebunden. Ihre Beschaffenheit ist nicht vorhersehbar, zudem sind sie nicht auf bestimmte Modelle rückführbar. Sie können nicht ‚inventarisiert‘ werden und sind nicht memorierbar. Die Zahl ihrer Ausformungen und Möglichkeiten ist theoretisch nicht limitiert (1993:90; vgl. auch Kap. 4.3).

Trotz dieser Typisierung sollte nicht übersehen werden, dass ein Vers, unabhängig ob er nun als traditionell, regelmässig oder als Freier Vers eingestuft wird, seine eigentliche metrische Konfiguration erst in der von der Versumgebung ermöglichten Rekurrenz bzw. Serialität erhält (vgl. Menichetti 1993:16).

Insbesondere in Zusammenhang mit der Bezeichnung der traditionellen Verse ist für die italienische Metrik auf eine weitere Besonderheit hinzuweisen, der so genannten «Versallotropie».

3.3.1.2 Versbezeichnung und «Versallotropie»

Im Italienischen ist die am häufigsten vorkommende Versendung mit einer klingenden Kadenz («variante piana») ausschlaggebend für die Berechnung der metrischen Stellen («sedi») eines Verses und somit auch für dessen Bezeichnung⁶⁵.

Die Grundform eines als «endecasillabo» bezeichneten Verses weist somit elf (metrische) Silben auf (siehe Kap.3.3.1.3). Kennzeichen aller «endecasillabi» ist aber nicht eine gleiche Silbenzahl, sondern der letzte metrische Akzent (oft auch als rhythmischer Akzent oder Iktus bezeichnet, vgl. Menichetti 1993:110): «Si noti che l'ultimo accento – importantissimo, vero cardine del verso – colpisce nell'endecasillabo non l'undicesima, ma la decima sede [...]» (Menichetti 1993:99). Viel wichtiger als die Silbenzahl ist also die letzte betonte Stelle. In einem «settenario» ist nicht die siebte, sondern die sechste Stelle betont, im «novenario» nicht die neunte, sondern die achte usw.

Eine Eigenart der italienischen Versbezeichnung ist das, was Menichetti in Anlehnung an den linguistischen Begriff «Allotropie», als «,allotropia' (in senso metrico)» bezeichnet (1993:109). In der Linguistik wird allgemein von «Allotropen» gesprochen, wenn von Varianten eines gleichen Worts die Rede ist. So bestehen z.B. im Italienischen für das Wort «Kopf/Haupt» folgende Varianten «co'», «capo» bzw. «capite» (Menichetti 1993:109). Ähnlich wie in der Linguistik wird bei der Versallotropie für die Versendungen von einer «equivalenza istituzionale dei tre tipi» (1993:109) ausgegangen. D.h. eine Versform variiert je nach Kadenz («piano», «tronco», «sdrucchiolo») in ihrer Silbenzahl. Menichetti erläutert die metrische Allotropie u.a. an folgenden Beispielen des «endecasillabo»:

Nel mezzo del cammin di nostra vita	(<i>Inf.</i> 1 1)
che mal non seppe carreggiar Fetòn	(<i>Purg.</i> 4 72)
Ora cen porta l'un de' duri margini	(<i>Inf.</i> 15 1) (Menichetti 1993:109)

Diese Beispiele aus Dantes *Commedia* haben alle ihren letzten metrischen Akzent an 10. Stelle. Dabei handelt es sich allesamt um Variationstypen des «endecasillabo», dies obwohl das zweite Beispiel («verso tronco») nur zehn Silben, das dritte Beispiel («verso sdrucchiolo») zwölf Silben aufweist⁶⁶. Die drei Versbeispiele mit einem letzten metrischen Akzent auf der zweitletzten, letzten und drittletzten Silbe sind folglich metrisch äquivalent.

⁶⁵ «I versi piani sono sentiti come i soli veramente ,naturali': essi sono di gran lunga i piú frequenti nella poesia italiana» (Menichetti 1993:100). Di Girolamo (1976:24) verweist für das Überwiegen von Versen mit klingender Kadenz («versi piani») in der italienischen Lyrik auf die «natura stessa della lingua italiana». Für Fragen zur Sprachtypologie siehe auch Kap. 3.1.

⁶⁶ Die syllabischen Allotropien werden abgekürzt mit Hilfe eines Apostrophs dargestellt: 11 = «endecasillabo piano», '11 = «endecasillabo tronco» und 11' = «endecasillabo sdrucchiolo» (vgl. Menichetti 1993:XVIII). Diese Kennzeichnung wird auch für die folgende Arbeit übernommen. Giovannetti (1994) kennzeichnet die verschiedenen Endungsmöglichkeiten anders: «negli *schemi* metrici l'apice semplice (') indica rima *tronca*, l'apice doppio (") rima *sdrucchiola*» (1994:VIII) [kursiv im Original].

Zusätzlich zu den Ausführungen zu den Verstypen und zur Versallotropie drängt sich für die italienische Metrik auch eine Spezifizierung des Silbenbegriffs auf. Oben (Kap. 3.3.1) wurde darauf hingewiesen, dass der italienische Vers auf der Silbeneinheit und dem Rhythmus gründe (vgl. Menichetti: «*il principio che regge il verso italiano è sillabico-ritmico*», 1993:89). Im Folgenden sollen diese beiden Grundprinzipien näher betrachtet werden.

3.3.1.3 Metrische Silbe und metrische Figuren

Beim silbenzählenden Metrik-Typ des italienischen Verses deckt sich der linguistische Silbenbegriff nur teilweise mit dem metrischen (Menichetti 1993:173-179). So muss eine metrische Silbe nicht immer einer einzigen linguistischen⁶⁷ Silbe entsprechen. In der italienischen Metrik wird daher der herkömmliche Begriff «sede» (1993:111) anstatt «Silbe» verwendet (siehe oben). Eine solche «Stelle» kommt jeweils einer metrischen Silbe gleich. In der Lyrik haben sich bei der Silbenzählung im Laufe der Zeit bestimmte Regelungen, «determinate convenzioni» (1993:173), herausgebildet, die sich von denjenigen der linguistischen Silbentrennung unterscheiden. Die Beachtung der Konventionen führte zur Herausbildung «metrischer Figuren» (1993:173). Diese Figuren, vier an der Zahl, stellen denn auch ein charakteristisches Merkmal der italienischen Metrik dar. Sie sind Teil der Konvention und verändern das Verhältnis zwischen linguistischen und metrischen Silben im Vers bzw. manchmal auch zwischen den einzelnen Verszeilen. Aufgrund ihres Auftretens wird zwischen einer «sillabazione nella parola» (1993:173-312) und einer «sillabazione interverbale» (1993:313-359) unterschieden. So kann die Silbenmenge innerhalb eines Worts aufgrund der jeweiligen metrischen Figur entweder ausgedehnt («dieresi»)⁶⁸ oder reduziert («sineresi») werden. Analog dazu können zwischen einzelnen Wörtern aufeinandertreffende Vokale einzeln ausgesprochen werden («dialefe») oder verschliffen («sinalefe»), d.h. reduziert werden (vgl. Menichetti 1993)⁶⁹.

Für die beiden ersten metrischen Figuren hebt Menichetti Folgendes hervor:

«Dieresi» e «sineresi» sono termini che divengono prosodicamente e stilisticamente funzionali quando indicano *deviazioni* rispetto alla normalità linguistica, quando cioè designano delle «figure» metriche, in qualche modo delle licenze poetiche. (1993:302)

Bei den beiden metrischen Figuren handelt es sich nicht um einander entgegengesetzte Begriffe, denn beide beziehen sich auf eine dritte Grösse, die Sprache. Für das Italienische heisst dies: ausschlaggebend für die Bestimmung der Silben ist der «fonetismo fiorentino»

⁶⁷ Lavezzi (1996:27) und Sarri (1996:195f.) sprechen von «sillaba grammaticale».

⁶⁸ Die metrische Figur der Diärese unterscheidet sich vom Pausenbegriff der Diärese wie er in der klassischen Metrik verwendet wurde. Vgl. Donat: «Pause im Inneren der Verszeile, bei der Kolon- bzw. Wortgrenze einerseits und Versfussgrenze andererseits (Versfüsse) zusammenfallen.» (2007, s.v. *Diärese*).

⁶⁹ Ausführlich zu «sinalefe» und «dialefe» in der italienischen Metrik äussert sich auch Elwert (1968:29-36).

(1993:302). Konkret hat ein Wort wie «viola» in der toskanischen, genauer florentinischen, Aussprache drei Silben. Dieselbe Silbenanzahl hat der Begriff auch bei normalem metrischem Gebrauch. Von einer metrischen Figur kann also nur dann die Rede sein, wenn das Wort vom florentinischen ‚Standard‘ abweicht und zweisilbig (Synärese⁷⁰) gebraucht wird. In diesem Fall unterscheidet sich der metrische Gebrauch von der spezifisch sprachlichen Realität und gilt folglich als Abweichung oder metrische Lizenz. Als Beispiel für eine Diärese⁷¹ soll an dieser Stelle folgender Elfsilbler Petrarcas angeführt werden:

La gola^e 'l somno^e et l'otiose piume (Petrarca, RVF 7 1)

Petrarca verwendet das Adjektiv «ozioso» viersilbig wie im Lateinischen (O-TĪ-Ō-SUS), während es unter ‚normalen‘ Umständen als dreisilbig gilt (1993:174)⁷². Die Diärese wird folglich definiert als:

[L]o scindersi in due sillabe, per un artificio proprio della lingua della poesia, di nessi vocalici che [...] normalmente costituiscono in italiano una sola sillaba. (Menichetti 1993:182) [kursiv im Original]

Aus etymologischen Gründen ist die Aufspaltung einer vokalischen Verbindung in zwei Silben nicht immer zulässig. Die entsprechenden Verbindungen, bei denen eine Teilung untersagt, vor allem aber auch jene, bei denen eine solche erlaubt ist, werden in Menichetti detailliert besprochen (vgl. 1993:189-199 und 199-312).

Während Diärese und Synärese die Silbentrennung bzw. Silbenzählung im Wortinnern betreffen, regeln Synalöphe und Dialöphe die Silbentrennung bzw. Silbenzählung zwischen den einzelnen Wörtern. Im Italienischen sehr häufig ist die metrische Figur der Synalöphe⁷³, deren Kennzeichen ist es, dass zwei oder mehrere linguistische Silben als eine einzige metrische Silbe gerechnet werden⁷⁴ und somit nur eine metrische Stelle besetzen. Wenn Schlussvokal(e) eines Worts und Anfangsvokal(e) des folgenden Worts eine einzige metrische Stelle besetzen, spricht man daher von einer Synalöphe⁷⁵. Im Gegensatz zu den phonetischen Phänomenen der «Elision»⁷⁶ und der «Aphärese»⁷⁷ hat der Gebrauch der

⁷⁰ Menichetti definiert die Synärese folgendermassen: « *fusione in una sola sillaba metrica di vocali contigue che nella lingua sono normalmente separate da iato e che quindi corrispondono normalmente a due sillabe*» (1993:182) [kursiv im Original].

⁷¹ Als diakritisches Zeichen zur Markierung der Diärese wird das Trema (¨) verwendet, Synalöphen sind hier mit ^ markiert.

⁷² Im Gegensatz dazu handelt es sich beim dreisilbigen «paura» um einen Hiat zwischen «a» und «u» (1993:206).

⁷³ Menichetti weist auch auf das in der (Alltags-)Sprache bekannte Phänomen der Synalöphe hin. So werde ein Syntagma wie «forte e bello» gewöhnlich auch ausserhalb der Lyrik in vier Silben artikuliert (Menichetti 1993:62).

⁷⁴ D.h. die Silben werden «verschliffen» oder «verschmelzen». Menichetti spricht von «fondersi» (1993:173). Normalerweise wird darauf verzichtet, die Synalöphe anzuzeigen, in Zweifelsfällen wird sie jedoch mit folgendem Zeichen markiert: ^ (= *hyphèn*).

⁷⁵ Für die Möglichkeiten einer Synalöphe zwischen zwei Versen – «sinalefe interversale regressiva» und «progressiva» siehe Menichetti (1993:162ff. und 105ff.).

⁷⁶ Als «Elision» bezeichnet man die Tilgung eines Endvokals vor einem anderen mit einem Vokal beginnenden Wort (Marchese 1991:89). Währenddem die Elision ein phonetisches Phänomen darstellt, gehört die Synalöphe zur Ebene der literarischen Konvention.

metrischen Figur der Synalöphe keine Unterdrückung der betreffenden Vokale in Schrift und Aussprache zur Folge (1993:319):

[I]n regola generale si consiglia di elidere nell'esecuzione solo ciò che già figura eliso nella scrittura (apostrofato); altrimenti, fin dove ragionevolmente possibile, si effettuerà la sinalefe senza sopprimere nessuna vocale. (Menichetti 1993:323)

Die Synalöphe hat folglich auf den mündlichen Vortrag keine Auswirkungen und ist durchaus mit einer Pause bzw. einer inhaltlich bedingten Verzögerung vereinbar (1993:313)⁷⁸. Wie Menichetti an folgendem Versbeispiel Leopardis verdeutlicht, kann die Synalöphe in einzelnen Fällen die Versrealisierung bzw. eine bestimmte Vortragsrealisierung sogar erleichtern.

Dolce[^] e chiara[^] è la notte [^] e senza vento (Leopardi, *La sera del dì di festa*, 1)
(Menichetti 1993:319)

Die Synalöphen unterstützen die im Vers beschriebene Stille und Bewegungslosigkeit:

[II] fatto di articolare distintamente le vocali finali dei due aggettivi e poi di rispettare la sospensione dopo *notte* richiesta dall'iperbato («e senza vento» dovrebbe, a rigor di logica pedestre, stare dopo «chiara») non impedisce affatto l'esecuzione delle sinalefi, che si producono da sole nella mente del lettore (e dell'ascoltatore) senza che ci sia bisogno di sottolinearle con particolari accorgimenti. (Menichetti 1993:320)

Im Gegensatz zur Synalöphe werden bei der Dialöphe (gekennzeichnet mit ^v = *cuneo*) die Vokale aufeinandertreffender Wörter jeweils einer eigenen metrischen Silbe zugerechnet. Linguistische und metrische Silbe stimmen somit überein. (1993:174f.).

Für den unterschiedlichen Gebrauch der Synalöphe und der Dialöphe beklagt Menichetti noch für die modernen italienischen Metriken die allgemeinen Erklärungen, «considerazioni generiche, scoraggiate e scoraggianti» (1993:327), die er insbesondere auf den Mangel an spezifischen Untersuchungen zurückführt. Als Gründe für die Schwierigkeit diesbezügliche Aussagen zu machen, nennt er (1) die unterschiedlichen Gepflogenheiten innerhalb der langen italienischen Tradition; (2) die Unterschiede im Gebrauch der beiden metrischen Figuren zwischen den Dichtern, selbst zeitgenössischen und (3) kann ein Autor für das gleiche Syntagma «dì et notte» einmal auf die Synalöphe, ein andermal auf die Dialöphe zurückgreifen, wie folgende «endecasillabi» Petrarca zeigen:

Meco si sta chi dì[^]et notte m'affanna (Petrarca, *RVF* 70 38)

che dì^vet notte ne la mente stanno (Petrarca, *RVF* 107 6)

Menichettis Beitrag zu einer weiteren Erforschung des Gebrauchs dieser beiden Figuren ist ein Raster der möglichen Varianten des Zusammentreffens von Vokalen zwischen zwei Wörtern, «griglia delle giunture interverbali» (1993:343-347).

⁷⁷ Im Gegensatz zur «Elision» bezeichnet die «Aphärese» den Anlautschwund, um das Aufeinandertreffen zweier Vokale zu vermeiden z.B. «verno» anstatt «inverno» (Marchese 1991:16).

⁷⁸ Vgl. Menichetti: «È solo un pregiudizio duro a morire quello secondo cui questa figura sarebbe di segno contrario rispetto a pause e sospensioni linguistiche (e anche a certe cesure), che la sinalefe avrebbe la proprietà di ridurre o annullare.» (1993:313).

Während die Bestimmung bzw. Erkennung der beiden Figuren in metrisch regulierten Versen relativ wenig Schwierigkeiten bereitet, empfiehlt Menichetti sich für deren Bestimmung in den Freien Versen auf das subjektive Kriterium der «maggior naturalezza» (1993:314) zu stützen, auch wenn ein solches Kriterium wenig Objektives impliziert.

3.3.1.4 Der Rhythmus: Akzente und ‚Pausen‘ bzw. Verseinschnitte

Im Italienischen, das als ausgesprochene Akzentsprache bzw. akzent-zählende Sprache gilt – «una lingua ad accento intensivo qual è l'italiano» (Menichetti 1993:360) – ist der Rhythmus besonders im Wechsel von betonten Silben, unbetonten Silben und Pausen spürbar. Der Rhythmus wird also immer nur in seiner Diskontinuität wahrgenommen (ibd.)⁷⁹. In einer sprachlichen Äusserung bestimmen demnach folgende drei Faktoren den Rhythmus: (1) die Silben, die einen Satzaccent aufweisen; (2) die unbetonten Silben und (3) die Leerstellen bzw. Pausen innerhalb der lautsprachlichen Äusserung. Menichetti spricht für letzteren Punkt von «i vuoti di emissione, cioè il silenzio su cui si staglia l'enunciato e quelli determinati dalle sue pause interne, ora appena accennate, ora anche molto lunghe» (1993:360).

Dieselben Faktoren werden auch in der folgenden Rhythmusdefinition Espositos erwähnt:

[I]n poesia, il ritmo è dato dalla *ricorrenza di determinati suoni o elementi fonici (pause comprese) organizzati in strutture temporalmente equivalenti* (Esposito 2003:40) [kursiv im Original]

Wird bei Menichetti die Diskontinuität des Rhythmus, d.h. der Wechsel zwischen den verschiedenen Faktoren betont, ist es im Fall der Definition von Esposito deren Rekurrenz. In ihrer Grundaussage sind beide Definitionen aber identisch, unterschiedlich ist nur der jeweils eingenommene Blickwinkel.

Esposito betont ferner, dass die wiederholten Strukturen «zeitlich äquivalent» seien. Dieses wichtige Äquivalenzprinzip kann auf Jakobson zurückgeführt werden:

Die Äquivalenz wird dabei zum konstitutiven Verfahren für die Sequenz erhoben. In der Dichtung wird die eine Silbe irgendeiner zweiten Silbe in derselben Sequenz angeglichen; Wortbetonung gleich Wortbetonung, unbetont gleich unbetont; prosodische Länge passt zu prosodischer Länge, und die Kürze zur Kürze; Wortgrenze gleich Wortgrenze, keine Grenze gleich keine Grenze; syntaktische Pause gleich syntaktische Pause, keine Pause gleich keine Pause. Silben werden in Masseinheiten verwandelt, und Moren oder Betonungen ebenso. (Jakobson 2007:170f.)

⁷⁹ Um dieses Merkmal der «discontinuità» (1993:360) zu veranschaulichen, verweist Menichetti auf eine Äusserung Ciceros, nach der wir den Rhythmus im Fallen eines Tropfens wahrnehmen, nicht aber im Geräusch eines Wasserfalls (ibd.).

Die Gleichung ist somit das Bauprinzip der Sequenz (vgl. auch Menichetti 1993:66f.; 360)⁸⁰. Kennzeichen der regelmässigen, d.h. regulierten Metrik ist die Anordnung der eben genannten Faktoren nach dem Periodizitätsprinzip («principio di periodicità», 1993:360). Der rhythmische Idealtypus, «quello che si percepisce d'istinto» (1993:361), ist ein regelmässiger, einfacher, aus gleichartigen Segmenten bestehender Rhythmus, bei dem die betonten Silben nicht zu weit auseinanderliegen.

Die freie Metrik (Kap. 4.3.1) ihrerseits verzichtet nicht auf den Rhythmus, sondern auf ebendieses Grundprinzip der regelmässigen Wiederkehr äquivalenter Einheiten (= Periodizitätsprinzip). Beibehalten wird die Verssegmentierung, die bereits eine Form nicht naturalistischen Rhythmus («non naturalistico ritmo», 1993:361), darstellt: «[L]o stesso alterno susseguirsi di versi (anche liberi) e di bianchi tipografici (e di emissioni e pause nel discorso) produce ritmo» (ibd.).

Im Anschluss an diese grundsätzliche Bestimmung des Rhythmus formuliert Menichetti folgende drei axiomatische Prinzipien, von denen weitere Aussagen in Bezug auf den Rhythmus abgeleitet werden können: (a) «inerzia ritmica (orizzontale)», (b) «scomposizione ritmica» und (c) «memoria ritmica» (1993:362).

Nach Prinzip (a) gehen die Leserinnen bzw. Hörer aufgrund einer «rhythmischen Trägheit» davon aus, dass ein bestimmter rhythmischer Versbeginn ebenso weitergeführt wird. Prinzip (b) besagt, dass ein längeres rhythmisches Segment zerlegbar ist in kleinere, gleichartige Teile, so genannte «moduli ritmici» (1993:362). So ist das folgende rhythmische Segment $x \ x \ x \ x \ x \ x \ x \ x$ seiner durch «rhythmische Zerlegung» entstandenen Variante $x \ x \ x \ x \ x \ x \ x \ x$ ähnlich. Prinzip (c) basiert schliesslich auf der Annahme eines rhythmischen Erinnerungsvermögens. Dieses ist umso besser, je einfacher und gleichförmiger der Rhythmus ist. Als eine Art Folge dieser drei Prinzipien ist mit einer «inerzia verticale» zu rechnen, d.h. innerhalb einer Verssequenz ergibt sich beim Leser bzw. Hörerin die Erwartung, im folgenden Vers wiederum den gleichen (oder zumindest einen vereinbaren) Rhythmus wie im vorhergehenden Vers anzutreffen (ibd.).

Eine wichtige Rolle spielen diese Prinzipien für die Rekonstruktion der Akzentmodelle verschiedener regelmässiger Versformen. Beim Rekonstruieren eines solchen «modello' accentativo» (1993:362ff.) für eine bestimmte Versform geht es in erster Linie darum, die Grundkadenz – «cadenza-guida» (1993:379) – zu identifizieren. Am besten geschieht dies, indem die Wortakzente (und weniger die Wortgruppen- und Versakzente) ermittelt werden

⁸⁰ Vgl. Jakobson: «Man mag einwenden, dass die Metasprache ebenfalls sequentiellen Gebrauch von äquivalenten Einheiten macht, wenn sie synonyme Ausdrücke zu einem identifizierenden Satz kombiniert: $A = A$ (,Die Stute ist das Weibchen beim Pferd'). Dichtung und Metasprache sind einander jedoch genau entgegengesetzt: In der Metasprache wird die Sequenz zum Bau einer Gleichung verwendet, während in der Dichtung die Gleichung verwendet wird, um eine Sequenz zu bauen.» (2007:171).

(ibd.)⁸¹. Menichetti stellt in diesem Zusammenhang fest: «Nell'interpretazione ritmica dei versi reali occorre infatti trovare il giusto punto di equilibrio tra le esigenze del metro e quelle della lingua» (1993:363). In der folgenden Übersicht wird eine Auswahl⁸² an wichtigen versspezifischen Akzentmodellen bzw. metrischen Typen vorgestellt:

Ungerade Versformen (vgl. Menichetti 1993:428-436)

«endecasillabo» a) 4., 8. und 10. Position
b) 6. und 10. Position
c) 4., 7. und 10. Position⁸³

«novenario» a) 2., 5. und 8. Position
b) 3., 5. und 8. Position
c) 3., 6. und 8. Position
d) 4. und 8. Position

«settenario» a) 2., 4. und 6. Position (jambisches Modell)
b) 3. und 6. Position (anapästisches Modell)

Gerade Versformen (vgl. Menichetti 1993:436-440)

«decasillabo» a) 3., 6. und 9. Position
b) 3., 7. und 9. Position

«ottonario» a) 3. und 7. Position
b) 1., 4. und 7. Position

Wie oben bereits ausgeführt wurde, wird der Versrhythmus nicht nur durch die syllabisch-akzentuierende Gestaltung bestimmt, sondern in wesentlichen Teilen auch durch die Verteilung der ‚Pausen‘:

[I] ritmo (in senso prosodico) di un testo dipende non solo dalla sua configurazione sillabico-accentativa ma dal vario disporsi e organizzarsi delle sue ‚pause‘. (1993:447)

Mit dem allgemeinen Begriff «pause» werden die verschiedensten ‚Leerstellen‘, d.h. «ogni tipo di ‚vuoto‘ presente all'intorno e all'interno dell'opera in versi» (1993:445), bezeichnet.

⁸¹ Vgl. dazu Mellmann: «Es empfiehlt sich, mit den Wortakzenten mehrsilbiger Wörter zu beginnen, da der syntaktische Akzent meist weniger eindeutig ermittelbar bzw. je nach Versmass flexibel anzupassen ist.» (2007:82). Siehe auch Kap. 3.2.3.

⁸² In dieser Aufstellung werden nicht alle Akzentmodelle der herkömmlichen Versformen berücksichtigt. Bei den ungeraden Versformen fehlen der «quinario» und der «trisillabo», bei den geraden der «senario», «quadrisillabo» und «bisillabo» (siehe hierzu Menichetti 1993:428-440).

⁸³ Den Vorschlag für ein abstrakteres Akzentmodell des «endecasillabo» lehnt Menichetti hingegen ab: «Quanto alle teorie moderne, talune risultano troppo sommarie e timorate (definire l'endecasillabo un verso con l'ictus di 10^a e basta è tautologico, sostanzialmente falso e non serve a nulla) [...]» (1993:386).

Nach ihrer Position wird zwischen ‚Pausen‘ im Versinnern und solchen zwischen den Versen unterschieden.

Am Beispiel zweier «endecasillabi» aus dem 5. Gesang von Dantes *Inferno* kann der Einfluss von Wortlänge und Wortgruppen auf die Setzung der linguistischen Pausen⁸⁴ im Versinnern veranschaulicht werden. Im ersten Beispielves beschreibt Dante wie die Seelen der «lussuriosi», der «Wollüstigen» von den Winden hin und hergetrieben werden:

di qua, di là, di giú, di sú li mena (*Inf.* 5 43) (zitiert nach Menichetti 1993:451)⁸⁵

Im zweiten «endecasillabo» wird der gerade und sichere Flug der Tauben beschrieben:

Con l'ali[^]alzate[^]e ferme[^]al dolce nido (*Inf.* 5 83) (ibd.)

Obschon die betonten Positionen in beiden Versen die gleichen sind, ist die rhythmische Versgestaltung jeweils eine andere, dies zeigt sich nicht zuletzt auch in der Übersetzung Andri Peers⁸⁶. Menichetti betont daher:

[...] versi di uguale misura e di accentazione consimile producono effetti radicalmente diversi a seconda della lunghezza delle parole e dei sintagmi che li compongono. (Menichetti 1993:451)

Neben diesen linguistischen Pausen nach einzelnen Wörtern, Syntagmen, Sätzen, kann die Position von ‚Pausen‘ bzw. Verseinschnitten im Versinneren metrisch vorgeschrieben sein⁸⁷. Ein solch metrischer Verseinschnitt ist die Zäsur⁸⁸. Gemäss Menichetti trägt die Zäsur zu einem grossen Teil dazu bei, einzelne Verse und Verstexte prosodisch wie stilistisch zu kennzeichnen:

[L]a cesura [...] contribuisce in misura capitale alla caratterizzazione prosodica e stilistica dei singoli versi e di testi tutt'interi. (Menichetti 1993:474)

So wird beim «endecasillabo» je nach Verseinschnitt zwischen einem «endecasillabo a *maiori*» und einem «endecasillabo a *minori*» unterschieden⁸⁹:

Nel mezzo del cammin || di nostra vita, a *maiori* ('7 + 5)

mi ritrovai || per una selva oscura. a *minori* ('5 + 7)

Von *a maior* wird dann gesprochen, wenn der erste Halbvers aus einem «settenario» besteht, von *a minori*, wenn dieser einem «quinario» entspricht. Infolge der so genannten

⁸⁴ Menichetti spricht von «,pause' linguistiche» (1993:450) bzw. «,pause' della lingua (che certo sono legate al senso del messaggio)» (1993:462).

⁸⁵ Dieses Versbeispiel realisiert das von Menichetti als «modello-guida latente o ,arcimodello'» bezeichnete, 5-hebig jambische Modell des Elfsilblers (Menichetti 1993:393f.).

⁸⁶ Vgl. Peer: «Tils stir' amunt, aval, invia, innan:» (Peer 1985:6, v. 43) und «Cun ala[^]avert'e ferma,[^]al gnieu prüvà» (ibd., v. 83). Für den ersten Vers wird die Synärese («in-via») einer Synalöphe «in-vi-a,[^]innan» vorgezogen.

⁸⁷ Jakobson warnt zu Recht davor die Zäsur mit einer syntaktischen Pause gleichzusetzen (2007:182).

⁸⁸ Für eine ‚dynamische‘ Definition der Zäsur, deren mögliche Bedeutungen sich zwischen einem allgemeinen und einem spezifisch-prosodischen Extrem ansiedeln lassen, siehe Menichetti (1993:463-466).

⁸⁹ Die Zäsur fehlt hingegen, wenn in einem «endecasillabo» weder die 4. noch die 6. Position betont sind, z.B. «e Cesare per soggiogare Ilerda» (*Purg.* 18 101; 2., 8. und 10. Position). Vgl. Menichetti (1993:476 und 396).

Versallotropie (Kap. 3.3.1.2) ist der Verseinschnitt bzw. die Zäsur beweglich und kann zwischen der 4. und der 8. metrischen Position liegen.

Im Zusammenhang mit den Pausen am Versende bzw. zwischen den einzelnen Versen wird schliesslich auf den Gebrauch möglicher Enjambements bzw. «inarcature» hingewiesen (1993:477ff.). Menichetti unterscheidet dabei zwischen verschiedenen Intensitätsgraden, die zwischen den Polen «inarcatura molto forte» und «inarcatura debole» (1993:479ff.) anzusiedeln sind. Diese hängen u.a. von der Zusammensetzung der getrennten Verbindung ab (z.B. Prädikatsteile, attributive Verbindung, Haupt- und Nebensatz), von der Länge der betroffenen Wörter bzw. Syntagmen, von der Intensität angrenzender Pausen usw. (1993:486ff.).

3.3.1.5 Der Reim

Kennzeichnendes Merkmal zweier oder mehrerer sich reimender Wörter ist der Gleichklang zwischen den Wörtern mindestens ab dem letzten betonten Vokal. Menichetti definiert den Reim als:

l'omofonia (cioè l'identità del suono) delle loro vocali toniche e, nello stesso ordine, di tutti i suoni, vocalici e consonantici, che eventualmente le seguono» (1993:506)
[kursiv im Original]

Die Definition setzt die Minimalbedingungen fest, damit überhaupt von einem Reim die Rede sein kann. Für die verschiedenen Arten von Homöophonien (Reim, Assonanz und Konsonanz), ihrer Definition und ihren weiteren Unterscheidungen («assonanza tonica», «assonanza atona» usw.) sei auf Menichetti (1993:506-531) verwiesen⁹⁰.

Typisches Erkennungszeichen des Reims ist dessen Wiederholung («iteratività») (1993:507)⁹¹. Bezugnehmend auf Cornulier (1981) spricht Menichetti in diesem Zusammenhang von «rima d'attesa» und «rima-eco» (1993:507). Das erste Reimwort weckt eine Erwartungshaltung, die im Gebrauch des zweiten Reimworts als ‚Reim-Echo‘ eingelöst wird.

Als Funktionen des Reims nennt Menichetti insbesondere für die gebundenen Verse: die strukturierende (1993:531-548), die prosodisch-demarkative (1993:548-551) und die phonische Funktion (1993:551-557). Die *strukturierende Reimfunktion* – «la rima pausa, ordina e organizza la forma» (1993:531) – kann dabei als wichtigste Funktion bezeichnet werden. Gebundene Gedicht- und Strophenformen, z.B. das Sonett und die Terzine, werden dadurch erkennbar. Eine lokale strukturierende Funktion des Reims ist ferner auch für

⁹⁰ Eine übersichtliche Darstellung der Reimformen im Italienischen, geordnet nach verschiedenen Kriterien wie Reimschwierigkeit, Stellungsvarianten, Reimschemata usw., gibt Sarri (1996:205-211). Für den Verzicht einer eingehenden Beschreibung der phonologischen Varianten des Endreims siehe folgende Bemerkung Menichettis: «La qualità fonica delle rime ha in poesia un'importanza capitale, che peraltro interessa più la stilistica che la metrica.» (1993:553).

⁹¹ Andernorts wird das Wiederholungsprinzip auch als «principio di ‚parallelismo‘ (G.M. Hopkins), ‚periodicità‘ (Jakobson) o ‚ricorsività‘ (Zumthor)» (siehe Menichetti 1993:551) bezeichnet.

zahlreiche ungebundene Formen feststellbar, wie dies z.B. für D'Annunzios *Pioggia nel pineto* (1993:533) der Fall ist (siehe dazu Kap. 7.3.3). Am Ausgang gebundener Verszeilen übernimmt der Reim, genauer der Ausgangsreim, zusätzlich eine *prosodisch-demarkative Funktion*, die für das Erkennen der Verseinheiten von Bedeutung ist (1993:548). Grundlegend ist schliesslich auch die *phonische Funktion*, welche im Wiederholungsprinzip hörbar wird und als «fondamento stesso della forma-poesia» (1993:552) bezeichnet werden kann.

Auch wenn in den metrisch freien Formen der italienischen Dichtung – mit wenigen Ausnahmen – keineswegs auf den Reim verzichtet wird, ist eine Abschwächung der eben besprochenen Reimfunktionen festzustellen:

Salvo rare impennate polemiche (futuristi), la rima in quanto ripetizione di suoni non è affatto condannata o rifuggita dalla poesia moderna in metri liberi: ciò che in genere decade è il suo ruolo strutturante, mentre si stempera la funzione demarcativa. (Menichetti 1993:553)

Auf die verschiedenen Funktionen des Reims für die metrisch freien Formen bei Andri Peer wird in Kap. 7.3 genauer eingegangen.

Abschliessend sollen bezugnehmend zu den in Kap. 3.3.1.4 gemachten Ausführungen zum «endecasillabo» noch zwei Konzepte eines metrischen Modells für diesen Vers besprochen werden.

3.3.2 Positionen-Schema (Di Girolamo 1976)

Während auf der Versebene normalerweise mit dem Begriff «sede» jeweils eine metrische Silbe bezeichnet wird, geht Di Girolamo (1976) mit seinem «Positions-Schema» einen anderen Weg.

In Anlehnung an die Theorien der generativen Metrik (insbesondere Halle/Keyser 1966) besteht sein metrisches Modell des «endecasillabo» nur aus zehn Positionen (und nicht aus elf metrischen «Stellen» wie bei Menichetti). Di Girolamos metrisches Modell sieht folgendermassen aus (P = Position; s = Silbe; # = Versgrenzen; fakultative Elemente befinden sich zwischen runden Klammern):

P₁ P₂ P₃ P₄ P₅ P₆ P₇ P₈ P₉ P₁₀ # (s(s)) (Di Girolamo 1976:23)

Je nach syllabischer Allotropie können nach der zehnten Position eine unbetonte («verso piano»), zwei unbetonte («verso sdruciolato») oder gar keine Silbe («verso tronco») folgen⁹². Die nach der zehnten und letzten betonten Position gezogene Versgrenze hat zur Folge, dass eventuell vorhandene unbetonte Silben am Versende unberücksichtigt bleiben. Menichettis Kritik an diesem Modell zielt insbesondere auf die Setzung der Versgrenzen. Hauptsächlich aus historischen Überlegungen kann er überzeugend darstellen, dass die rechts gelegene Versgrenze # erst nach der elften, unbetonten Position gezogen werden

⁹² Auf Di Girolamos metrisches Modell verweist noch Jahre später Sarri (1996:195f.).

müsste und nicht bereits nach der zehnten. Die erste im Modell als «s» bezeichnete Silbe sei nämlich zu tief in der linguistischen Struktur des Italienischen verankert, um als fakultativ bezeichnet zu werden (Menichetti 1993:110).

3.3.3 Zeit-Schema (Esposito 2003)

Ausgehend von Di Girolamos in Positionen unterteiltem metrischen Versmodell schlägt Esposito (2003:51ff.) eine nach «Zeiten» («,tempi' del verso» 2003:52) gegliederte metrische Versstruktur des «endecasillabo» vor. Eine solche Gliederung entspreche eher der musikalischen Natur des Verses (2003:52). Im Gegensatz zum Positionen-Schema Di Girolamos weist Espositos Zeit-Schema («schema ,temporale'») für den «endecasillabo» elf ‚Zeitanteile' auf:

T₁ T₂ T₃ T₄ T₅ T₆ T₇ T₈ T₉ T₁₀ T₁₁

Das Zeit-Schema geht auch im Falle eines unbesetzten Zeitanteils T₁₁ («endecasillabo tronco» = Vers mit stumpfer Kadenz) von einem «,tempo vuoto'» (2003:53) bzw. «,spazio d'eco'» (2003:54) aus⁹³. Ein solch leerer Zeitanteil bzw. Echoraum entspricht dann einer Pause, die wie in der musikalischen Notation erkannt und auch angezeigt werden muss.

Umgekehrt stelle sich auch bei einem «endecasillabo sdrucchiolo» die Frage, ob es einen real gegebenen Zeitanteil T₁₂ gebe und wenn ja, ob er als eigenständiger oder als kurze Verlängerung eines T₁₁ aufzufassen sei (2003:55). Esposito zitiert als Antwort darauf folgende Erklärung Sansones:

[...] in prospettiva melodica, il grado zero dopo una tronca finale è fittizio visto che l'inevitabile pausa dopo di essa (anche ove vi sia *enjambement*) equivale a una sillaba inarticolata ma ritmicamente esistente, così come, per converso, il bisillabo postonico finale si riduce a un solo tempo fonoritmico. (Sansone 1967:179-180)

Espositos Zeit-Schema geht folglich nicht von der Annahme eines zusätzlichen Zeitanteils T₁₂ aus. Stattdessen machen nach ihm die zwei ‚überzähligen' Silben eines «endecasillabo sdrucchiolo» zusammen die Zeiteinheit T₁₁ aus. Durch die graphische Repräsentation des Betonungsprofils eines «endecasillabo» (hier mit den Haupthebungen auf der 4., 7. und 10. «Zeit») lässt sich Espositos «endecasillabo»-Schema veranschaulichen:

⁹³ An dieser Stelle ist zu betonen, dass es sich beim Zeitbegriff um eine dehnbare Grösse handelt. Nicht eine zeitlich genaue Messung der Zeitanteile spielt eine Rolle, sondern deren Wahrnehmung. Vgl. Menichetti: «L'equivalenza è beninteso d'ordine funzionale, cioè mentale non cronometrica [...]» (1993:67).

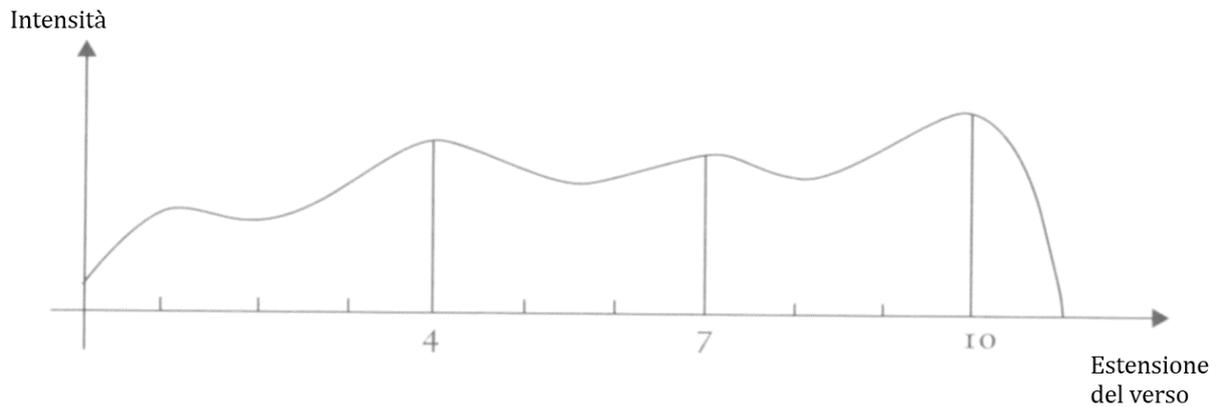


Abbildung 3: Akzentprofil des «endecasillabo» (Esposito 2003:54)

Abschliessend definiert Esposito den Vers als:

segmento linguistico organizzato secondo principi musicali, tendenzialmente legato in serie ad analoghi segmenti e derivante la sua specifica semantica dal mutuo rapporto di lingua e musica (2003:32f.) [kursiv im Original]

Der Vers erhält seine spezifische Bedeutung in der gegenseitigen Beziehung zwischen Sprache und Musik⁹⁴, dabei ist er als «linguistisches Segment» rhythmisch bzw. nach «musikalischen Prinzipien» geordnet, erkennbar vor allem in der Wiederholung gleicher Segmente.

Zusammenfassend lässt sich zu den beiden unterschiedlichen Verskonzeptionen Di Girolamos und Espositos Folgendes festhalten: Di Girolamos (1976) räumliches Positionenschema hat sich für die italienische Metrik als ungeeignet erwiesen und konnte sich dementsprechend nicht durchsetzen (vgl. Menichetti oben und Bertone 1999:X). Es hatte aber den positiven Effekt, dass im Sinne einer Weiterentwicklung ein Zeit-Schema wie jenes Espositos überhaupt entstehen konnte⁹⁵. Die Erkenntnisse, die sich aus Espositos propagierter «ipotesi ,temporale'» (2003:54) gewinnen lassen, könnten zukünftig für einzelne Metrikbereiche wie die in Kap. 3.2.3 beschriebenen, quasimusikalischen und taktorientierten Versanalysen durchaus von Nutzen sein.

⁹⁴ Auf die Nähe zwischen Lyrik und Musik verweist auch Menichetti: «Occorrerà rilevare, in primo luogo, che poesia e musica (come la danza o il cinema) si svolgono nel tempo, distinguendosi per questo loro carattere comune dalle arti pittorali e plastiche, che invece si accampano nello spazio [...]» (1993:66).

⁹⁵ Dies soll aber nicht heissen, dass Überlegungen dieser Art nicht bereits bestanden hätten. So hat z.B. Bertinetto die Existenz eines «,Ur-endecasillabo'» vermutet: «Al limite, si deve supporre che al di sotto di ogni endecasillabo sia sotteso un modello astratto fondamentale, un ,Ur-endecasillabo' per intenderci, che si può rappresentare così: - - - - - + -. Tale modello deve considerarsi come il presupposto per qualunque concreto attualizzarsi della misura, e fornisce una sorta di scansione globale (che impressionisticamente potremmo chiamare ,respiro del verso'), entro cui si inquadrano tutti i singoli eventi prosodici» (Bertinetto 1973:66f.).

3.4 Französische Metrik

Für die französische Metrik⁹⁶ wird zumeist von einem syllabischen Verstyp ausgegangen, obwohl in dieser Beziehung bis heute kontroverse Ansichten bestehen (vgl. ausführlich dazu Gouvard 1996; Peureux 2009:32f.). Neben den Anhängern einer Silbenmetrik⁹⁷, gab und gibt es die Verfechter einer akzentuierend-rhythmischen Metrik. Ein wichtiges Unterscheidungsmerkmal zwischen diesen beiden Tendenzen ist die Rolle, die dem Versakzent beigemessen wird. Während die akzentuierend-rhythmischen Theorien jedem einzelnen Vers seine eigene prosodische Skansion zuweisen, beurteilt die Silbenmetrik solche prosodischen Merkmale hingegen als vom Rhythmus abhängig⁹⁸. Im Ansatz des «syllabisme», «où la part de l'accent se trouve considérablement réduite» (Gouvard 1996:242), wird das Metrum vielmehr als identische Versrekurrenz aufgefasst, d.h. im Sinne einer «récurrence, de vers à vers, d'une forme identique» (1996:223). Diese Differenzierung zwischen Metrum und Rhythmus lässt sich gut an folgendem Alexandriner aus Corneilles Tragödie *Suréna* (I. Akt, Szene 3, v. 268) illustrieren:

Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir (Corneille 1970:124)

Im Gegensatz zu den akzentuierend-rhythmischen Analysen dieses Alexandriners in 4-4-4 oder 4-2-2-4 Einheiten beschreibt die Silbenmetrik dieses Versbeispiel nicht zuletzt aufgrund seiner alexandrinischen Versumgebung und folglich seiner identischen Versrekurrenzen wegen als zweigliedrig (6-6). In diesem Zusammenhang schreibt Gouvard: «Au rythme, irrégulier, s'oppose ainsi un mètre 6-6, régulier, qui n'est pas nécessairement concordant avec les articulations prosodiques, syntaxiques et sémantiques de chaque vers» (1996:223).

Im Folgenden sollen einige grundlegende Merkmale⁹⁹ der französischen Silbenmetrik genauer beschrieben werden. Eine der jüngsten Definitionen zur metrischen Verslyrik des Französischen stammt von Peureux (2009):

[L]a poésie littéraire française est isosyllabique, c'est-à-dire que sa métrique se fonde sur l'équivalence en nombre de syllabes (ou voyelles numéraires) qui composent les

⁹⁶ Während seiner Studienjahre in Zürich besuchte Peer Vorlesungen bei Theophil Spoerri (Peer III, [1978]), der dort französische und ältere italienische Literatur lehrte (1922-1955). Spoerri hat u.a. eine *Französische Metrik* (1929) herausgegeben.

⁹⁷ Vergleiche für die Silbenmetrik insbesondere die Arbeiten Cornuliers (1982) und (1995). Eine Übersicht über weitere grundlegende Sekundärliteratur zu einer syllabischen Metriktheorie gibt Gouvard (1996). Andere Ansätze wie die Rhythmustheorie von Meschonnic (1982) bzw. Dessons/Meschonnic (1998) oder Mazaleyrats Akzentverteilung nach rhythmischen Gruppen (Mazaleyrat 1995) können im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden. Ein Kurzbescrieb der wichtigsten aktuellen Ansätze der französischen Metrik- bzw. Versforschung findet sich in Peureux (2009:575-608).

⁹⁸ Vgl. für die problematische Begriffsbestimmung des «Akzents» Cornulier: «[...] la notion d'accent et l'analyse de l'accentuation sont si loin d'être l'objet de consensus que toute analyse ou théorie métrique fondée sans éclaircissement sur cette notion encourt le risque d'être floue, ne serait-ce – entre autres raisons – que parce que l'accentuation en français est variable (une même phrase peut s'«accentuer» de bien des façons différentes)» (1995:236). Ferner Cornulier (1982:64; 279) und Peureux (2009:602).

⁹⁹ Die Auswahl der beschriebenen Merkmale richtet sich vornehmlich nach den in den Kapiteln zur deutschen und italienischen Metrik besprochenen Begriffen.

vers d'un même texte et que ces syllabes ont toutes la même valeur [...] (Peureux 2009:43)

Kennzeichen einer solchen silbenzählenden Metrik – «métrique syllabique (ou isosyllabique)» (Peureux 2009:32) – sind Verse, die auf einer gleichen Anzahl gleichwertiger metrischer Silben (isosyllabisch) basieren¹⁰⁰. Auf die Gleichwertigkeit der Silben, unabhängig von deren Silbenlänge, hat bereits Cornulier hingewiesen:

L'idée d'équivalence (*iso*) étant redondante en matière de métrique, une métrique isosyllabique peut se caractériser essentiellement comme une métrique à *syllabes ou voyelles indifférenciées*. (Cornulier 1995:259)

Ob ein Vers als korrekt empfunden wird, hängt primär vom Empfinden rekurrenter Versäquivalenzen ab. Diese Versäquivalenzen sorgen für einen «effet d'identité» (Peureux 2009:33) und werden von den Lesenden wahrgenommen¹⁰¹ (und nicht die Silbenzahl des Verses an sich):

L'oreille et le cerveau du lecteur ne comptent pas les syllabes. Ils en ont une perception globale qui leur permet de sentir si le nombre est équivalent à celui des autres vers ou non, dans le contexte d'une périodicité qui est la condition de possibilité de cette perception. (Peureux 2009:45)

Richtungsweisend für die syllabische französische Metrik war Benoît de Cornuliers Bestimmung der «loi des huit syllabes» (Cornulier 1982:32ff.; 1995:43ff.; Peureux 2009:146ff.).

3.4.1 «Loi des huit syllabes» und «métricométrie» (Cornulier 1982 und 1995)

Cornuliers Gesetz besagt, dass bei Sequenzen von mehr als acht Silben¹⁰², diese in ihrer Wiederholung nicht mehr als äquivalente Sequenzen wahrgenommen würden¹⁰³:

En français, au-delà de huit, le nombre syllabique exact est inaccessible à la perception. (Cornulier 1995:47)

Die Gesetzmässigkeit einer achtsilbigen Grundeinheit¹⁰⁴, welche dem französischen Vers unterlegt werden kann, hat zur Folge, dass die regelmässige Wiederkehr nicht aufgrund der Anzahl Silben wahrgenommen wird, sondern aufgrund ihrer Unterteilung in Sequenzen.

¹⁰⁰ Für den durch Silbenzählung bestimmten französischen Verstyp siehe u.a. Cornulier (1982:58ff.) und (1995); Dominicy/Nasta (1993); Gouvard (1996), (1999:73-89), (2000a) und besonders (2000b); Aquien (2007:26). Mancherorts ist synonymisch zu «vers syllabique» auch von «vers numérique» die Rede. Für die Frage, ob es sich um Silben oder Vokale handelt, sei auf Cornulier (1995:24) verwiesen.

¹⁰¹ Vgl. auch folgende Feststellung Jakobsons zur serbischen Volkspoesie: «Wer unter den serbischen Bauern Ependichtung vorträgt, wird manchmal zigtausend Zeilen auswendig lernen, vortragen und zu einem grossen Teil improvisieren, und die Metrik dieser Zeilen ist in seinem Geist lebendig. Ausserstande, die Regeln zu abstrahieren, bemerkt und bemängelt er nichtsdestoweniger noch den kleinsten Verstoss.» (2007:181; siehe ferner S. 272f.).

¹⁰² Die französischen Verse werden nach der letzten betonten Position benannt, d.h. bei einem «8-syllabe» bzw. «octosyllabe» ist die achte Position betont. Dies hat vor allem mit der grossen Zahl endbetonter Wörter im Französischen zu tun. Vgl. auch Menichetti (1993:100).

¹⁰³ Für das Italienische verweist Cornulier (1995:47) auf Beltramis Annahme einer «legge delle sei sillabe» (1984:592-595). Vgl. diesbezüglich auch Beltrami (1991:31f.): «[...] l'accento sembra avere la funzione di aiutare il riconoscimento della misura, che invece sembrerebbe direttamente identificabile se non si superano le 7 sillabe (con la 6^a tonica)».

¹⁰⁴ Die methodische Argumentation für die Annahme einer solchen Grundeinheit wird insbesondere in Cornulier (1982:11-67) geliefert.

Verse, die mehr als acht metrische bzw. numerische Silben aufweisen, lassen sich in zwei Sequenzen gliedern, die selber wiederum nicht mehr als acht Silben betragen. So weisen die «12-» oder «9-syllabes» häufig eine binäre rhythmische Sequenz in der Form 6-6 oder 4-5 auf (Cornulier 1995:44). Bei den Versen wird daher zwischen «vers simples» und «vers complexes» unterschieden. Einfache Verse sind einander in ihrer ganzen Länge äquivalent, während die Äquivalenz der «vers complexes» durch deren sich wiederholende, rhythmische Sequenz gewährleistet wird und sie in diesem Sinne «komplex» sind (Dominicy/Nasta 1993:78; Cornulier 1995:44; Peureux 2009:145f.)¹⁰⁵.

Cornuliers «loi des huit syllabes» schliesst aber nicht von vornherein aus, dass französische Achtsilbler auch als ‚komplexe‘ Sequenz von 4 + 4 oder 3 + 5 Silben wahrgenommen werden können oder dass Verse mit mehr als acht Silben immer «mn-syllabiques (où m et n seraient deux nombres successifs, chacun inférieur à 9)» zu sein haben (1995:48). So können z.B. Zehnsilbler auch ohne eine Aufteilung in Sequenzen äquivalent sein; in diesem Fall sind sie in ihrer Äquivalenz aber nicht instinktiv, d.h. ohne die Silben zu zählen, erkennbar (ibd.). Peureux formuliert diesen Sachverhalt folgendermassen:

Au-delà de séquences de huit émissions sonores, la répétition des séquences n'est pas perceptible comme répétition de séquences équivalentes. (Peureux 2009:146)

Diese angenommene Grundeinheit mit einer oberen Grenze von acht metrischen Silben weist einen klaren Bezug zur Beschreibung der verschiedenen Versformen im Französischen auf (vgl. Gouvard 1999:91-157). Bei den einfachen Versformen werden acht Möglichkeiten («1-syllabe» bis «8-syllabe», 1999:92) unterschieden; bei den komplexen Versformen vom «9-syllabe» aufwärts gibt es theoretisch keine Begrenzung, dennoch wird kaum über den «16-syllabe» hinausgegangen (1999:125). Von den Dichterinnen und Dichtern bevorzugt wurden zudem nur einige wenige Verslängen bzw. Versformen («10-syllabe», Alexandriner), wobei auch für die Unterteilung in Halbverse nur einzelne Kombinationen gewählt wurden, z.B für den «10-syllabe» die Abfolgen: 4-6, 5-5 oder 6-4 (ibd.).

Unter den einfachen Versen ist der «8-syllabe», die am meisten verwendete Versform, «au moins à partir du moyen français» (Gouvard 1999:108)¹⁰⁶. Auch in jüngerer Zeit wird der französische Achtsilbler regelmässig verwendet: so stellt er im 19. Jahrhundert nach dem Alexandriner die am häufigsten verwendete Versform dar (1999:109).

Bei den komplexen Versformen ist insbesondere auf die Sequenzierung des Zehnsilblers und des Alexandriners (siehe unten) hinzuweisen. Beim «décasyllabe» (1999:126-134) ist die Unterteilung in 4-6 weit verbreitet, was dazu geführt hat, dass diese

¹⁰⁵ Anstatt von «vers complexes» ist mancherorts auch von «vers composés» die Rede z.B. Gouvard (1999:91-157), aber auch Cornulier (2001:494).

¹⁰⁶ «Il *novenario* è il corrispettivo dell'«octosyllabe», uno dei versi piú usati nella poesia medievale d'oïl e d'oc.» (Menichetti 1993:429).

Sequenzierung als «vers commun» bezeichnet wird¹⁰⁷. Die Form wird u.a. von Maurice Scève und Louise Labé verwendet (vgl. Gouvard 1999:126) und findet sich auch bei Peer. Einen Einfluss von Scèves Liebesdichtung *Délie* vermutet Bezzola (1979:683) für die zwei Gedichte *Brama* und *Arsantüm* aus Peers erstem Gedichtband *Trais-cha dal temp* (1946). Auf das zweistrophige Gedicht *Arsantüm* (1946/2003:20) könnte Scève zudem in formaler Hinsicht einen Einfluss ausgeübt haben, wie dies folgende zwei Verse illustrieren:

da sentimaints chi cregns da fö sco l'ais-cha (v. 3) 4-6

dumanda pasch, schi plü l'umbrasa flamma (v. 7) 4-6

Ein Anschluss an Scève ist hier nicht nur thematisch gegeben (u.a. mit dem Motiv der «Flamme»), sondern auch im Gebrauch des «décasyllabe», nicht zuletzt nach Scèves typischer Sequenzierung 4-6 (v. 3, 4, 5, 7 und 8).

Weitere herkömmliche Unterteilungen des «décasyllabe» sind 5-5 und 6-4 (1999:126-134). Letztere Unterteilung steht oft anstelle einer Sequenzierung in 4-6.

Eine wichtige Rolle in Cornuliers Analysemethode kommt dem «statut conclusif de la dernière voyelle masculine (DVM)» (Cornulier 2000:59) zu¹⁰⁸. Dieser letzte ‚männliche‘ Vokal ist es, welcher das Versmass als solches begrenzt und somit im Französischen das Ende einer metrischen Sequenz – «[v1.....DVM]» (2000:60) – anzeigt. Gemäss Peureux hat dieser Vokal «une valeur ou une fonction conclusive» (Peureux 2009:46)¹⁰⁹.

Die «DVM» ist einerseits für die Versbezeichnung entscheidend, andererseits ist sie auch Schnittstelle mit anderen Wiederholungsfiguren des Verses. Cornulier spricht von einem «centre de gravité du vers et des formes diverses qui lui sont associées» (2000:62). Mit letzteren sind u.a. der Reim, die Assonanz und die Kadenz gemeint. Im Vergleich zur Verseinheit werden diese Einheiten jedoch zu einer übergeordneten Ebene, derjenigen der «superstructures métriques» (Cornulier 1995:127) gezählt. Zu diesen metrischen Überstrukturen gehören auch die verschiedenen Strophenformen.

Cornulier hat die von ihm gewählte Versbeschreibung als «métricométrie» bezeichnet (2000:57-91). Diese soll im Folgenden in ihren Grundzügen dargestellt werden.

Um Regelmässigkeiten in der metrischen Struktur eines Korpus z.B. von «12-syllabes» bzw. Alexandrinern und dessen Grundprinzipien herauszufinden, unterscheidet Cornulier zwischen verschiedenen «critères métricométriques» (vgl. Cornulier 1982:137-141; 1995:78-

¹⁰⁷ Burdorfs Behauptung, dem «Vers commun» entspreche im Italienischen der «endecasillabo» (1997:88), trifft daher nur für den «endecasillabo *a minori*» mit Zäsur nach dem «quinario» zu.

¹⁰⁸ Für den Unterschied zwischen «DVM» und «tonique» siehe Cornulier: «Les notions de DVM et de tonique [...] sont donc évidemment apparentées, mais elles ne sont pas équivalentes [...]» (2000:63). In einem neueren Beitrag spricht Cornulier anstelle von «DVM» von «dernière voyelle non post-tonique»: «La notion de dernière voyelle non post-tonique (parfois dite dernière voyelle masculine ou DVM) sera cruciale dans la détection des régularités.» (Cornulier 2008:40).

¹⁰⁹ Vgl. ferner «[...] cette voyelle déclenche la perception globale de la mesure à laquelle elle appartient (elle ne la conclut pas nécessairement, comme dans les vers féminins)». (Peureux 2009:602).

106, 262; 2000:63-65)¹¹⁰. Die Auswahl der Kriterien erfolgte unter Berücksichtigung früherer normativer Metriken und Versbeschreibungen. Gouvard (2000b:86f.), der Cornuliers Methode einer metrischen Versanalyse weiterentwickelt hat, fasst dieses Vorgehen folgendermassen zusammen:

Ces phénomènes [types de configurations linguistiques, R.C.] n'apparaissant pas sur la sixième position de l'alexandrin de la seconde moitié du XVI^e siècle à la première moitié du XIX^e, il est raisonnable de postuler qu'ils étaient jugés comme incompatibles avec une coupe métrique. Les repérer, ce n'est donc pas coder directement les accents prosodiques: c'est baliser des syllabes qui ne sauraient être suivies d'une coupe métrique parce que la configuration linguistique qu'elles portent n'apparaît jamais sur les sixième et douzième positions de l'alexandrin classique. (Gouvard 2000b:86f.)

Die Kriterien kennzeichnen «linguistische Konfigurationen» wie z.B. einsilbige Präpositionen, die nach Gouvard im klassischen Alexandriner nie die 6. Position besetzen (dürfen), d.h. vor der klassischen Zäsur vorkommen (dürfen). Indem solche linguistische Konfigurationen im Vers ausfindig gemacht werden, werden jene Silben markiert, denen über Jahrhunderte keine Zäsur folgen konnte. Im Gegensatz dazu können jene Silben, die keine solche Konfiguration aufweisen, von einer Zäsur gefolgt werden, sie müssen aber nicht (2000b:87). Auf dieser Grundlage ist es möglich, wiederkehrende Verskonstellationen zu bestimmen¹¹¹.

Cornulier konzentriert sich in seiner Methode bei der metrischen Analyse auf die «régularités rythmiques systématiques» (Cornulier 2008:37; auch Cornulier 2001:493 und 2000:57f.). Darunter sind aber keineswegs alle rhythmischen Aspekte zu verstehen, welche oft viel komplexer sind. Eine Schwierigkeit ist es denn auch:

de distinguer le rythme métrique, donc le *mètre*, qui par définition ne peut pas être absolument libre, des aspects non métriques du rythme, plus variés, et *a priori* plus séduisants pour l'analyste. (Cornulier 2008:37)

Während metrische Formen also rhythmisch sind, muss ein Rhythmus nicht metrisch sein. Die metrischen Aspekte machen demnach nur einen Teil des allgemeineren Begriffs «Rhythmus» aus (siehe auch Kap. 4.1). Ausschlaggebend für den «rythme métrique» ist die Wiederkehr gleich strukturierter Verssequenzen.

Der Strukturierung des Verses durch Verssequenzen wird auch in der folgenden Definition eine grosse Bedeutung beigemessen. U.a. in Anlehnung an Dominicy/Nasta (1993:80) definiert Gouvard (2000a:51; siehe bereits Gouvard 1996) den syllabischen Verstyp bzw. die Silbenmetrik folgendermassen:

[J]e proposerai de réserver le terme de métrique «syllabique» à ce type de mètre dont tous les exemples instancient le même nombre de syllabes, et dont seules les

¹¹⁰ Auf eine differenzierte Kriterienunterscheidung «F, s, M, C, P» wie sie bei Cornulier erfolgt (1995:262), kann im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden. Eine Weiterentwicklung von Cornuliers «métricométrie» stellt Gouwards «analyse distributionnelle» (2000b:85-127) dar.

¹¹¹ Vgl. für den Vorteil dieser Methode: «Cette méthode permet à l'enquêteur de se dégager de la contingence phrasique, puisqu'il ne s'agit plus de repérer des schémas prosodiques ponctuels, mais d'étudier la distribution de quelques configurations linguistiques clairement définies, quelle que soit la phrase qui porte ces configurations.» (Gouvard 2000b:87).

positions finales d'hémistiches reçoivent une spécification accentuelle, les autres restant «libres», c'est-à-dire sans spécification prosodique d'aucune sorte: le fait qu'elles portent éventuellement une proéminence accentuelle dans tel exemple de vers ne sera pas considéré comme un phénomène pertinent d'un point de vue métrique. (Gouvard 2000a:51)

Gleiche Versformen verfügen somit immer über die gleiche Anzahl metrischer Silben. Ein weiteres Kennzeichen der Silbenmetrik betrifft die betonten Positionen. Diese befinden sich immer am Ende eines Halbverses bzw. einer rhythmischen Sequenz. Für den klassischen Alexandriner ergibt sich folgendes Modell:

X X X X X S + X X X X X S (X) (Gouvard 1996:223)

Der klassische Alexandriner wird hier als Folge von jeweils sechs metrischen Silben beschrieben. Jeder Buchstabe «X» und «S» («Strong») entspricht einer metrischen Position. Ferner sind alle mit «X» gekennzeichneten Positionen nicht spezifiziert, während die mit «S» markierten Positionen am Ende jedes Halbverses akzentuiert sind (siehe auch Dominicy/Nasta 1993:78ff.). Die einzige «position optionelle» befindet sich am Versende. Sie wird als aussermetrisch bezeichnet, dies im Gegensatz zu allen anderen, obligatorischen Positionen, die metrischen bzw. numerischen Status haben. Zur metrischen Strukturierung der ganzen Sequenz tragen die 6. und 12. Position bei¹¹². Einzig diese beiden Positionen sind durch «proéminences accentuelles récurrentes» (Gouvard 1996:223) gekennzeichnet. Der Verstyp des klassischen französischen Alexandriners besteht somit aus zwölf Positionen, deren 6. und 12. Position immer betont sind.

3.4.2 «Métrique générale» und «prototype métrique» (Gouvard 2000a)

Die Idee einer komparatistischen Metrik vertritt Gouvard (2000a). In seinem als «métrique générale» (2000a:23) bezeichneten Ansatz wird die metrische Analyse des französischen Verses in einen allgemeinen, andere Sprachen berücksichtigenden Kontext eingebettet. Die ausgearbeiteten Beschreibungskriterien eignen sich nach Gouvard somit für die zahlreichen Verssysteme der unterschiedlichsten Nationalliteraturen.

In einem ersten Schritt seines komparatistischen Ansatzes umreißt Gouvard den Bereich der Metrik mit Hilfe des grundlegenden und wirkungsmächtigen Vorschlags Jakobsons (siehe Kap. 3.1):

Le mérite de Jakobson est d'avoir circonscrit nettement le champ spécifique de la métrique, lequel [...] doit se limiter à examiner les vers considérés en tant qu'énoncés-types ou *tokens*, afin de déterminer, à partir d'eux et d'eux seuls, à travers quels constituants linguistiques se traduit en surface le faisceau de contraintes formelles spécifiques qui correspond au mètre de ces énoncés-vers. (Gouvard 2000a:26).

¹¹² Mellmann (2008:262) vermutet in der Binarität des deutschen Alexandriners ein zu einfaches Muster und damit einen Grund für dessen Ersetzung durch den «anspruchsvolleren» Blankvers als Tragödienvers.

Der Metrikologe hat sich einzig und allein auf die beiden Konzepte der «énoncés-vers» und der «énonces-types» zu fokussieren¹¹³, d.h. jenes der Versrealisierung («verse instance»), die sich wiederum auf einen Verstyp («verse design») zurückführen lässt¹¹⁴. Die metrische Analyse beschränkt sich also auf den Bereich des «énoncé», der klar von der Vortragsrealisierung bzw. «énonciation» zu trennen ist¹¹⁵.

Der Bezug zwischen «verse design» und «verse instance» ist aber nicht hieratisch («hiératique», 2000a:27). In einzelnen Fällen kann eine bestimmte Versrealisierung auch Einfluss auf den Verstyp haben. Demzufolge können rekurrente Regelverstöße einen Verstyp verändern und dieser sich seinerseits als Quasi-Norm etablieren (vgl. Fricke 1981:162-167). Dies ändert aber nichts an der Tatsache, dass zwischen Verstyp und Rhythmus des konkreten Einzelverses eine «relation d'antériorité» (2000a:27) besteht. «Si le modèle évolue dans le temps ou selon les auteurs, suite à la récurrence d'infractions qui s'imposent comme nouvelles normes, le mètre demeure une forme transcendante qui vient se superposer au vers» (ibd.).

Gouvards theoretischer Beitrag besteht darin, dass er die Vorstellung einer Hierarchie zwischen einer abstrakten metrischen Struktur und den (konkreten) Versrealisierungen in Frage stellt. Dabei greift er auf die Prototypensemantik (Kleiber 1990) zurück, deren Erkenntnisse ihm unter anderem erlauben, «de représenter les phénomènes de sous-catégorisation de manière relativement souple» (2000a:28). Am Beispiel des generischen Begriffs «Vogel» lässt sich zeigen wie einige Vertreter dieses Begriffs z.B. ein «Spatz», der Kategorie «Vogel» besser entsprechen als ein «Pinguin» oder ein «Kiwi». Die Unterkategorie «Spatz» profitiert dabei zumindest für einen Westeuropäer von einem «effet de prototypie» (2000a:28). Ein Prototyp ist demzufolge das Resultat eines «Prototypeneffekts». Überträgt man die in der Prototypensemantik gewonnenen Einsichten auf den Bereich der Metrik, kann folglich von einem «prototype métrique» (ibd.) die Rede sein.

L'objet que je construis n'est pas un «patron», un «moule», ou un «plan», mais la formalisation des régularités qui sont actualisées dans la plupart des occurrences de mon corpus. Le prototype ne «fixe» rien, il est fixé par les récurrences de vers à vers; il est, par définition, cette «ressemblance» (de famille) commune à la presque totalité des exemples de vers de mon corpus. (Gouvard 2000a:29)

Kennzeichen eines solchen metrischen Prototyps einer Versform ist, dass er durch die Versrekurrenzen, «récurrences de vers à vers» (ibd.), bestimmt wird. Die häufig hierarchisch verstandene Vorstellung zwischen «verse design» und «verse instance» ist somit eine andere, flexiblere.

¹¹³ «C'est bien entendu à ces seuls objets, c'est-à-dire le modèle de vers et ses «exemples», que le métricien doit s'intéresser» (Gouvard 2000a:25).

¹¹⁴ Gouvard selbst übersetzt die betreffenden Konzepte Jakobsons mit «exemple de vers» bzw. «énoncé-vers» (2000a:25) und das abstraktere Versmodell mit «structure de base» bzw. «structure fondamentale» (2000a:26).

¹¹⁵ Siehe auch Jakobson: «Die Variation der *Versrealisierungen* innerhalb eines vorliegenden Gedichts ist von den verschiedenen *Vortragsrealisierungen* streng zu unterscheiden.» (2007:183).

Die Operationalisierbarkeit einer solchen metrisch-abstrakten Prototypenbildung aufgrund dieser «positions pures»¹¹⁷ verdeutlicht Gouvard ferner mit Textbeispielen aus der hebräischen Lyrik des Mittelalters und mit der Stabreimdichtung im Altenglischen.

Für uns aufschlussreicher sind die Beispiele aus den Akzent- oder Silbenmetriken. So illustriert Gouvard einen weiteren Prototyp am Beispiel des «décasyllabe iambique» und stützt sich dabei auf Versbeispiele des rumänischen Dichters Octavian Goga (2000a:41-44), auf Rainer M. Rilke (2000a:44-46) und Juan R. Jiménez (2000a:47-49). Der Prototyp eines «décasyllabe iambique européen» sieht gemäss Gouvard folgendermassen aus:

X X X X X X X X X X positions

W S W S W S W S W S (W) accents

P P P P P pieds

Décasyllabe iambique européen (Gouvard 2000a:46) [W = «Weak»; S = «Strong», R.C.]

Auffällig ist an diesem Prototyp, dass eine mögliche unbetonte Silbe am Versende zur letzten «position pure», d.h. zur zehnten Position gerechnet wird. Gouvard legt wert darauf diese überzählige Silbe am Versende von anderen überzähligen Silben im Versinnern¹¹⁸, die er als überflüssig («superfétatoire», 2000a:44) bezeichnet, zu unterscheiden, weil sie anderen Regeln unterstehe: «Dans le cas du décasyllabe, elle ne peut apparaître qu'en post-tonique à la fin du vers, et jamais à la fin du premier hémistiche» (2000a:44)¹¹⁹.

Ferner ist darauf hinzuweisen, dass eine akzentfähige Silbe (in der Graphik mit S = «Strong» bezeichnet) nicht unter allen Umständen akzentuiert sein muss:

Dire qu'une syllabe est «forte» d'un point de vue accentuel, cela ne signifie pas qu'elle porte un accent, mais que les récurrences globales observables sur un corpus donné montrent que cette syllabe peut recevoir un accent prosodiquement proéminent. (Gouvard 2000a:43)

Diese Spezifizierung verdeutlicht die dynamische Dimension des Prototyps, der eher als eine Basis- bzw. Grundstruktur und weniger als starres metrisches Modell zu verstehen ist (Gouvard 2000a:32). Zur Dimension des Prototyps gehören demnach auch die «variations linguistiques» (ibd.). Für die untersuchten akzent-metrischen Korpora handelt es sich dabei um «variations accentuelles» und «inversions». Von einer «variation accentuelle» wird dann

¹¹⁷ «[I] ne s'agit nullement d'un raffinement aussi abstrait qu'inutile [position pure, R.C.], mais d'un composant du mètre, au même titre que des facteurs plus «voyants», comme l'accent ou la quantité, puisqu'il permet de décrire certaines variations métriques très spécifiques, dont il est impossible de rendre compte autrement.» (Gouvard 2000a:41).

¹¹⁸ Siehe dazu Gouvards Analysen zur hebräischen Lyrik des Mittelalters (2000a:36-37) und zum altenglischen Stabreimvers (2000a:37-41).

¹¹⁹ Dominicy/Nasta (1993:78) bezeichnen eine solche «position optionelle» als «extramétrique»: «Une position optionelle qui n'est suivie d'aucune position obligatoire dans son sous-vers est extramétrique; les autres positions sont métriques.»

gesprochen, wenn eine als betont geltende Position unbetont bleibt, z.B. die geraden Positionen eines jambischen Zehnsilblers. Die Inversion hingegen betrifft das Phänomen der «inversion de pied» (2000a:44). Gouvard bezeichnet diese Phänomene als «procédures ‚générales’», weil sie ein sprachunabhängiger Bestandteil verwandter metrischer Systeme darstellen, dies auch wenn ihre Gestaltung und Komplexität vom jeweiligen Korpus respektive von der jeweiligen Sprache abhängen (2000a:46). Obwohl Gouvard sinnvollerweise betont, dass es keinen Grund gebe «de multiplier les mètres là où nous avons des réalisations qui peuvent se penser en terme de variations» (Gouvard 2000a:47), macht er darauf aufmerksam, dass für den Fall zu vieler akzentuierender Varianten nicht mehr nur von «variations» eines Prototyps die Rede sein könne (2000a:50).

Dies ist der Fall bei Louise Labé, für dessen Zehnsilbler Gouvard aufgrund einer Korpusanalyse folgenden Prototyp bestimmt:

X X X X X X X X X X	positions
S S (W)	accents

Prototyp du décasyllabe de Louise Labé (Gouvard 2000a:50)

Im Gegensatz zum metrischen Prototyp eines «décasyllabe iambique européen» (Gouvard 2000a:46) weisen Labés «décasyllabes» nur zwei metrisch betonte Positionen (die 4. und die 10.) auf (siehe auch Gouvard 1999:126-127).

Der Fall Labés ist insofern von Interesse als Andri Peer vier ihrer insgesamt 24 Sonette übersetzt hat¹²⁰. Der metrische Prototyp (4-6) der «décasyllabes» Labés wird von Peer weitgehend berücksichtigt wie aus folgender Übersetzung des 1. Quartetts von «O beaus yeus bruns, ô regards destournez» hervorgeht:

O beaus yeus bruns, ô regards destournez,
 O chaus souspirs, ô larmes expandues,
 O noires nuits vainement atendues,
 O iours luisans vainement retournez:

O bels ögls brüns, o sguards astraviats,
 o chods suspürs, o larmas tant curridas,
 o nairas nots per nöglia tralanguidas,
 o dis glüschaints per nöglia returnats: (II. Sonett, 1985:344f., v. 1-4)

Für eine metrische Analyse der übersetzten Sonette Labés kann metrikübergreifend also ohne weiteres derselbe metrische Prototyp wie für die Originale herangezogen werden. Unmittelbar einleuchtend erweist sich die Bevorzugung des Prototyps Labés anstatt des jambisch europäischen Prototyps bei den Anfangsversen des 1. Terzetts:

¹²⁰ Es handelt sich dabei um die Sonette, Nr. II, VIII, XI und XIV. Diese wurden mit dem gegenüberliegenden Original in Peer (1985:344-351) publiziert. Peers Übersetzungen stammen aber aus früheren Jahren wie die Publikationen des Sonetts Nr. II vermuten lassen. Dieses erschien ein erstes Mal im *Chalender Ladin* 42 (1952:68), später dann im Band *Clerais* (1963:64).

O ris, ô front, cheueus, bras, mains & doigts:

O lut pleintif, viole, archet & vois:

O rier, frunt, chavels, bratscha e chommas:

o lüt da plont, gïa, archet e vusch: (v. 9-10)

W W W S W W W W S W Prototyp nach Labé

W S W S W S W S W S W jambisch europäischer Prototyp

Wird für diese Verse ein Prototyp nach Labé angenommen, sind die Beispiele regelmässig; bei Annahme eines jambisch europäischen Prototyps, wären die trochäischen Inversionen auf «brátscha» und «gïa» jedoch als «variations» des Prototyps zu nennen¹²¹.

Abschliessend sollen drei Beispielverse aus den übrigen übersetzten Sonetten Labés den Prototyp mit betonter 4. und 10. Position erhärten:

Ainsi Amour inconstamment me meine:

Uschena Amur instabel zuond am maina: (VIII. Sonett, Peer 1985:346f., v. 9)

le ne souhaite encore point mourir.

Schi nu giavüscha amo brich da murir. (XIV. Sonett, Peer 1985:350f., v. 9)

O dous regars, ô yeus pleins de beauté,

O dutschs sguards, o ögls plains da beltà. (XI. Sonett, Peer 1985:348f., v. 1)

Die Verse bereiten in dieser Hinsicht keine grösseren Probleme, wenn die aufeinandertreffenden Vokale in «Uschena^Amur» und «giavüscha^amo» verschliffen werden – bei Labé muss für letzteres Beispiel von einer «*élision métrique*» («*souhaitt(e) encore*») gesprochen werden – und wenn «*squ-ards*» zweisilbig gelesen wird.

Gouvard bezweckt mit den eingeführten Bezeichnungen «*prototype métrique*» und «*variations (du prototype métrique)*» das Gleiche wie die deutsche Metrik mit den Stufen der metrischen Abstraktion (Kap. 3.2.4). Indem aber einmal von einem «*prototype de l'hexamètre dactylique grec et latin*», ein andermal von einem «*prototype du décasyllabe de Louise Labé*» die Rede ist, bezeichnet der Prototyp zwei verschiedene Stufen. Beim Hexameter ist damit das abstrakte metrische Schema gemeint, beim Zehnsilbler Labés hingegen ein metrischer Typ. Bei einem trennscharfen Gebrauch des Begriffs als Bezeichnung eines «*metrischen Typs*» bzw. eines «*charakteristischen metrischen Profils*» (Donat 2007) weist der vergleichende Ansatz Gouvards durchaus Gemeinsamkeiten mit den Abstraktionsebenen auf, wie sie für die deutsche Metrik vorgestellt wurden.

¹²¹ Auf die Verse (v. 5, 11, 12, 14), bei denen keine typische Sequenzierung nach 4-6 stattfindet, kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Als «*variations*» sind aber auch sie einfacher nach dem Prototyp Labés zu erklären als nach dem jambisch europäischen.

3.5 Vergleich der besprochenen Metriken

Denn in der Metrik redet jeder seine Sprache und lässt sich von seinen Voraussetzungen leiten. (Heusler 1925:7)

Auch wenn Heuslers Zitat in weiten Teilen noch heute seine Berechtigung haben mag, soll es nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen den Metriken der einzelnen Sprachen trotz unterschiedlicher Sprachstrukturen und historisch-metrischer Entwicklungen gewisse Gemeinsamkeiten bestehen. Die oben skizzierten Grundlagen der deutschen, italienischen und französischen Metrik lassen diesbezüglich verschiedene gemeinsame Ansätze erkennen.

Eine erste grundlegende Gemeinsamkeit der drei besprochenen Metriken besteht in der Differenzierung verschiedener Abstraktionsebenen des Verses. Gemeinsamer Nenner aller drei Metriken ist dabei Jakobsons Vorschlag, auf Versebene zwischen einem Verstyp bzw. einem metrischen Typ («verse design») und seiner konkreten Versrealisierung («verse instance») zu unterscheiden (Kap. 3.1). Für die deutsche Metrik abstrahieren insbesondere Küper (1988) und Donat (2007) metrische Typen aus den konkreten Versrealisierungen. Der Ebene eines «metrischen Typs» entspricht auch Gouvards (2000a) komparatistischer Vorschlag, konkrete Versrealisierungen auf einzelne «prototypes métriques» zurückzuführen. Ebenso zeigt Menichetti für die italienische Metrik, dass sich im Laufe der Zeit für jede Versform typische Akzentmodelle herausgebildet haben. So überwiegen z.B. für den «endecasillabo» metrische Typen mit folgenden Haupthebungen: (a) 4., 8. und 10. Position; (b) 6. und 10. Position und (c) 4., 7. und 10. Position. Der Vorteil solcher metrischer Prototypen – als zusätzliche abstrakte Ebene zwischen der höchsten Abstraktionsstufe, dem metrischen Schema, und der konkreten Versrealisierung – liegt vor allem darin, dass sich epochen-, gattungs- oder autorspezifische rhythmische Profile ermitteln lassen. Gleichzeitig wird die Vielfalt der verschiedenen Repräsentationen eines abstrakten metrischen Schemas vor Augen geführt. Im Gegensatz dazu wäre eine Rückführungsmöglichkeit auf ein gemeinsames abstraktes metrisches Schema bei einer Versbeschreibung, die nur die empirischen Versrealisierungen berücksichtigte, kaum möglich bzw. nur schwer durchführbar. Schliesslich erleichtern die Ebenen der metrischen Abstraktion auch, gleiche Versformen festzustellen und gleichzeitig Abweichungen zu erkennen.

Eine weitere Gemeinsamkeit der berücksichtigten Metriktheorien ist deren Annahme einer Grundeinheit des Verses, im Sinne einer idealen Verseinheit bzw. einer fasslichen Grösse. Für die deutsche Metrik hat Mellmann den Viertakter als «Universalie eines Höchstmasses» (2008:263) bezeichnet. Als gestaltbildende Faktoren einer sinnfälligen metrischen Gestalt vermutet die Autorin neben einer optimalen Länge, indes weniger das Kriterium der Binarität, als vielmehr bestimmte Verlaufsmuster bzw. Abschlussignale (u.a. Klauseln). In der französischen Metrikforschung findet die ‚Universalie‘ des Viertakters ihre

Entsprechung in Cornuliers «loi des huit syllabes» (1982; 1995). Nach dieser Regel gilt der «octosyllabe» als Grundeinheit oberer Grenze, um in seiner Wiederholung noch als äquivalente Verseinheit wahrgenommen zu werden. In der italienischen Metrikforschung schliesslich unterscheidet Menichetti (1993) zwischen drei axiomatischen Prinzipien des Rhythmus, die für die Wahrnehmung einer Verseinheit eine wichtige Rolle spielen (Kap. 3.3.1.4). In diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben ist das Prinzip der «scomposizione ritmica». Dieses besagt, dass längere Verse nach so genannten «moduli ritmici» gegliedert werden, was wiederum dem rhythmischen Erinnerungsvermögen entgegenkommt.

Bezüglich der Frage nach den relevanten Verskonstituenten bzw. den «formanti metrici» sind insbesondere für die Metrikbeschreibungen Menichettis (1993) und Donats (2007, s.v. *Verskonstituenten*) Parallelen feststellbar, während andere Metrikologen häufig die Art der Silbenübergänge bzw. ‚Pausen‘ ausser Acht lassen oder die Reimkonstituente als metrische Überstruktur («superstructure métrique», Cornulier 1995) betrachten. Alle Theorien betonen hingegen die optische Segmentierung als fundamentales versifikatorisches Kennzeichen und heben für die gebundenen Verse zusätzlich das Merkmal der regelmässigen Rekurrenz hervor.

Zuletzt zeigen sich auch Gemeinsamkeiten in der Darstellung eines Versmodells nach metrisch relevanten Einheiten (Positionen, «sede», «syllabe» bzw. «voyelle numérique»).

Unterschiede zwischen den drei Metriken gibt es insbesondere bei den Versbezeichnungen. Dieser Umstand mag sich in einem ersten Moment für den metrischen Laien verständniserschwerend auswirken. Wenn in der fussmetrisch regulierten Metrik von 5-hebigen Jamben die Rede ist, so ist nicht ohne weiteres evident, dass die in der silbenzählenden italienischen Metrik als «endecasillabo» bezeichnete Versform in ihrer Grundform bzw. ihrem «arcimodello» dem 5-hebigen Jambus mit klingender Kadenz entspricht. Zusätzlich wird das Ganze noch dadurch erschwert, dass in der französischen Metrik dieser Verstyp als «décasyllabe» bezeichnet wird. Aufgrund der Wortstruktur benennt diese nämlich die Verse nach ihrer letzten betonten Position und nicht wie im Italienischen nach der Grundform mit klingender Kadenz («variante piana»), bei der die Senkung am Versende mitgezählt wird¹²². Mehr noch als in ihrer Bezeichnung unterscheidet sich diese Versform je nach Metrik in ihren metrischen Typen, was in metrischen Beschreibungen oft vereinfacht wird oder unerwähnt bleibt. Dies gilt selbstverständlich auch für andere Versformen.

¹²² Dasselbe Versbezeichnungssystem wie in der italienischen Metrik wird auch in der spanischen Metrik verwendet, demgegenüber richten sich die katalanische und die portugiesische Versbezeichnung nach dem französischen System (vgl. Menichetti 1993:100).

Schwierigkeiten eine gemeinsame Sprache zwischen den analysierten Metriken zu finden, ergeben sich ferner für die italienische und französische Metrik im Bereich der Silbenzählung. Für das Italienische gilt dabei die genaue Kenntnis der metrischen Figuren als unerlässliche Voraussetzung, für das Französische neben der Diärese und Synärese vor allem die sich eingebürgerten Gewohnheiten im Umgang mit der Zählung bzw. Nichtzählung des «e caduc»¹²³. Für beide Metriken ist die Kenntnis der metrischen Figuren aber wichtig, um Divergenzen zwischen der linguistischen gegenüber der metrischen Silbenzahl zu erkennen und zu verstehen.

Für einzelne Begriffe im Bereich der metrischen Lizenzen – mitunter auch als Abweichungen bezeichnet – wie «Tonversetzung» oder «Tonbeugung», «inversione trocaica» oder «variations accentuelles» sind Vergleiche noch schwieriger, zumal diese Begriffe selbst innerhalb der Metrikforschung ein und derselben Sprache z.T. unterschiedlich definiert werden. Als Paradebeispiel ist die «Tonbeugung» zu nennen (vgl. Wagenknecht 2006).

Für andere Begriffe wie «Diärese» bestehen gar so genannte ‚falsche Freunde‘. In der deutschen Metrik wird mit «Diärese» eine Pause am Versfussende fussmetrisch regulierter Gedichte bezeichnet (Donat 2007), im Italienischen und Französischen handelt es sich indessen um eine metrische Figur (Kap. 3.3.1.3).

¹²³ Wird die ‚Verschleifung‘ aufeinandertreffender Vokale zweier benachbarter Wörter im Italienischen als Synalöphe bezeichnet, ist in der französischen Metrik von «élision métrique du e» die Rede. Dies scheint insofern gerechtfertigt, als das so genannte «e caduc» nicht ausgesprochen wird.

4 Theorie der Freien Verse

Die so genannt «Freien Verse» werden in dieser Arbeit analog zur modernen Lyrik (Lamping 2008:7) als internationales Phänomen angesehen. Aus diesem Grund wird auf einen historischen Überblick über die Freien Verse für die einzelnen Nationalliteraturen verzichtet¹²⁴. Gewöhnlich betont die einschlägige Literatur die Anfänge Freier Verse in der französischen Dichtung (u.a. Friedrich 1956/2006; Frey 1980/2000; Mengaldo 1991; Murat 2008) und verweist dabei zumeist auf Kahns Vorwort *Préface sur le vers libre* zu seinem Gedichtband *Premiers poèmes* (1897) (u.a. Kloepfer 1971; Mengaldo 1991; Lamping 1997; Murat 2008) (siehe Kap. 4.4).

Im Vergleich zu den zahlreichen verstheoretischen und -geschichtlichen Darstellungen zu den gebundenen Versen, sind anwendbare, differenzierte Kriterien für die Beschreibung Freier Verse nur in geringem Masse vorhanden (vgl. Lamping 1997:632). Dies trifft generell für alle drei in dieser Arbeit berücksichtigten Metriken zu. Eine mögliche Typologie der freien Versgestaltung im Deutschen, die in Kap. 4.2.1 kritisch besprochen wird, hat Wagenknecht (2007:126-129) vorgeschlagen¹²⁵. Das Phänomen des «verso libero» ist im Vergleich zu anderen Bereichen der italienischen Metrik (z.B. «endecasillabo», «metrica barbara», einzelne Gedichtformen wie «canzone» oder Sonett) bisher ebenfalls eher spärlich erforscht worden (vgl. Giovannetti 1994:1; Pietropaoli 1994:5)¹²⁶. Mengaldo bringt dies in seinem richtungsweisenden Aufsatz *Questioni metriche novecentesche* (1991) folgendermassen auf den Punkt:

Arretratissima la situazione nei manuali, che o non parlano affatto o quasi di metrica novecentesca, come fosse del tutto anòmica, o se ne parlano, in linea di massima sarebbe meglio che tacesero. (Mengaldo 1991:31)

Auch Lavezzi spricht für die italienische Forschung zur Metrik des 20. Jahrhunderts bzw. zum «verso libero» von einer «materia tanto interessante quanto complessa [...] finora complessivamente poco esplorata» (1996:12). Als in dieser Hinsicht lobenswerte Ausnahmen nennt sie die Arbeiten Mengaldos und Giovannettis (vgl. Lavezzi 1996:335ff., s.v.). Insbesondere auf Mengaldos Vorschlag einer «metrica libera» (1991) wird in Kap. 4.3.1 näher eingegangen werden. Schliesslich stellt auch Murat für den französischen «vers libre» fest: «que le vers libre n'ait pas fait l'objet de travaux de référence comparables à ceux qui ont renouvelé, depuis une vingtaine d'années, notre approche du vers régulier» (2008:12).

¹²⁴ Dies führt in der Darstellung zwangsläufig zu Vereinfachungen. Für die Spielarten der Freien Verse in der deutschen Lyrik sei insbesondere auf Nagel (1989) und Lamping (1997; 2008) verwiesen, für diejenigen des italienischen «verso libero» auf Pietropaoli (1994), Giovannetti (1994) und Magro (2005), für die französischen «vers libres» auf Scott (1990) und Murat (2008).

¹²⁵ In den letzten Jahren ist immer wieder auf diese Typologie verwiesen worden, siehe u.a. Moennighoff (2004:91ff.) und Zymner (2009:61f.).

¹²⁶ Literaturangaben zu neueren und neuesten Erkenntnissen zum «verso libero» bzw. zur «metrica libera» geben Giovannetti (1994), Bertone (1999), Beltrami (2002) und Esposito (2003). Für einen Sammelband mit wichtigen Beiträgen zur Erforschung des «verso libero» in Italien siehe Pietropaoli (1994).

Die Bezeichnung «Freie Verse» wird hier derjenigen in der Einzahl «Freier Vers» bzw. «freier Vers» vorgezogen¹²⁷. Diese Bezeichnung hat sich in der Literatur zur deutschen Metrik in den letzten Jahren eingebürgert (u.a. Wagenknecht 1981/2007, Fricke/Zymner 1996, Lamping 1997, Moennighoff 2004 und 2008 sowie Zymner 2009)¹²⁸. Die Grossschreibung des Adjektivs soll dabei anzeigen, dass es sich bei den «Freien Versen» um einen terminologischen Begriff bzw. eine Kategorie handelt, die nur so genannt wird. Denn Freie Verse sind nicht völlig frei, sie heissen nur so¹²⁹. Auch Menichetti weist auf diesen zuletzt genannten Umstand hin, wenn er von «*versi detti liberi*» (1993:90) [kursiv im Original] spricht.

Die folgenden theoretischen Ausführungen zu den Freien Versen sollen insbesondere zwei in der Literatur häufig anzutreffende, gegensätzliche Positionen darstellen. Während die eine die Freien Verse als Grundform bezeichnet, versteht die andere diese als Ausdruck eines ‚Verszerfalls‘. Die anschließenden Kapitel präsentieren und diskutieren einige ausgewählte Definitionen und Typologien der Freien Verse bzw. der freien Metrik insbesondere aus der deutschen und italienischen Metrikforschung. Die Auswahl erfolgt vor allem im Hinblick auf ihren späteren Nutzen für die konkrete Versbeschreibung der freien Metrik Andri Peers. In einem letzten Kapitel sollen Kahns ‚theoretische‘ Überlegungen zum «*vers libre*» (1897) umrissen werden, wird Kahn doch häufig als dessen Erfinder bezeichnet (vgl. Murat 2008:89).

4.1 Grundform versus ‚Verszerfall‘

Das Phänomen der Freien Verse wird in der Metrikforschung auf zwei ganz unterschiedliche Arten betrachtet. Während die eine Position die Freien Verse als «Grundform» aller Verse überhaupt ansieht (u.a. Lamping 1989/2000), versteht die andere Position sie als Ausprägung, die sich durch «Verszerfall» ergeben hat (u.a. Frey 1980/2000).

Nach Lampings (2000) Minimaldefinition des lyrischen Gedichts als «Einzelrede in Versen» (2000:63) wird der Vers als rhythmische Einheit definiert, genauer: als «Segment, das durch zwei [...] aufeinander folgende Pausen geschaffen wird» (2000:24)¹³⁰. Diese

¹²⁷ Eine kurze Übersicht über die mit den «Freien Versen» konkurrierenden Begriffe wie «Freivers», «eigenrhythmische Lyrik», «unregelmässige Rhythmen mit freier Takt- und Zeilenfüllung» gibt Lamping (1997:631).

¹²⁸ Im Gegensatz dazu verwenden Frey/Lorenz (1980), Nagel (1989) und Lamping (2000) die Bezeichnung «der freie Vers». Donat spricht von «ungebundenen Versen» (2007, s.v.).

¹²⁹ In einer Rezension zu Fornaros neuem Gedichtband *Offerta dell'alba* spricht auch Peer vom «rhythmischen Muster der freien Verse, die ja bekanntlich alles andere als frei sind.» (Peer III, 1961f). Vgl. auch folgendes poetologisches Zitat Eliots: «No *vers* is *libre* for the man who wants to do a good job», zitiert nach Behrmann (1989:122). Fricke (1981:173) spricht von «*begrenzten* Freiheiten» [kursiv im Original].

¹³⁰ Als «Versrede» definiert Lamping «jede Rede [...], die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip dieser Segmentierung ist die Setzung

rhythmische Definition des Verses hat – im Gegensatz zu einer metrischen Definition – zur Folge, dass die nicht regulierten Freien Verse die «Grundform des Verses» (2000:27) darstellen. Sie gelten also als die einfachste Ausprägung eines Verses. Alle metrisch regulierten Formen sind folglich als komplexer einzustufen. Eine mögliche metrische Regulierung erfolgt somit auf der Grundform der Freien Verse:

Ein Vers *kann* metrisch reguliert sein, er *muss* es jedoch nicht sein. Im einfachsten Fall ist er nicht reguliert, und diesen Fall stellt der freie Vers dar, der somit, im Gegensatz zur Schulmeinung der Metriker, unter typologischem Aspekt nicht als die Grenz-, sondern als die Grundform des Verses angesehen werden kann. Im Vergleich mit ihm sind alle metrisch regulierten Formen komplexer. (Lamping 2000:26f.)

Die metrische Regulierung stellt demnach nicht ein konstitutives Merkmal eines lyrischen Gedichts dar, sondern eben nur ein typisches.

Die entgegengesetzte Position vertritt Frey (1980 bzw. 2000), der den «freien Vers» als Ausprägung eines ‚Verszerfalls‘ versteht¹³¹. Davon kann selbstverständlich nur die Rede sein, wenn der «freie Vers» vor dem Hintergrund des metrisch regulierten Verses betrachtet wird. Dieser gibt sich nach Frey «nur in der Wiederholung als Vers zu erkennen» (1980:17; 2000:12). Der Autor spricht auch vom «Gesetz der Wiederkehr» (1980:13; 2000:8). Ein Vers werde also nur in seiner Wiederholung als solcher erkannt. Das ‚Gesetz‘ des Verses wolle es somit, dass mindestens zwei metrisch identische Verse vorliegen würden. Der «freie Vers» hingegen lehne sich gegen dieses ‚Gesetz‘ auf, er «möchte von diesem Gesetz frei und unregelmässig sein» (1980:13; 2000:8)¹³². Nach Frey sei der «freie Vers» ferner im Übergang zwischen Vers- und Prosagedicht anzusiedeln (1980:21ff.; 2000:17ff.). Der «freie Vers» als zerfallender Vers sei immer auch «Verweis auf den Vers, der er nicht ist» (1980:31; 2000:28). Frey exemplifiziert seine These hauptsächlich anhand der Spannung zwischen Vers und Prosa bei Baudelaire und Mallarmés *Crise de vers* (1897).

Die Diskussionen um den Begriff «Freie Verse» lassen sich zwischen diesen beiden Lagern einordnen. Je nachdem wird der Begriff mehr aus Sicht der einen oder der anderen Perspektive definiert. Dass die beiden Positionen sich jedoch nicht grundsätzlich ausschliessen müssen, zeigen die poetologischen Überlegungen Eliots – *Reflections on ‚Vers libre‘* (1917) – und Pounds *A Retrospect* (1918). Gemäss beiden gehen gute Freie Verse entweder von einfachen regulierten Formen aus und setzen sich von diesen ab, oder aber sie gehen von gar keiner Form aus und nähern sich erst einer Form an (vgl. Behrmann 1989:122). Ersteres würde der Position Freys entsprechen, zweiteres (eher) jener Lampings.

von Pausen, die durch den Satzrhythmus der Prosa, und das heisst vor allem: durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht gefordert werden.» (2000:24).

¹³¹ Lamping zufolge ist der Ansatz Freys ein Beispiel für eine «pauschale, an einem konservativen Formbegriff orientierte Kritik des Freien Verses» (1997:632).

¹³² Vgl. auch Esposito: «Il verso libero è in sostanza, positivamente inteso, una proposta dinamica, il rifiuto a integrarsi in uno schema – avvertito ormai come stancamente ripetitivo – spingendo ‚più in là‘ la possibile risposta, fino al punto (magari) di non ritorno» (2003:141).

Während für Lamping die ‚Essenz‘ der Freien Verse im Mittelpunkt steht, entspricht Freys Idee von ‚Verszerfall‘ eher dem historischen Standpunkt, der dort ansetzt, wo sich im Vergleich zum Vorherigen etwas Neues herausbildet. Für die Definition der Freien Verse als metrisch (kaum) regulierte Verse ändert der eingenummene Blickwinkel jedoch nichts.

Freys Verständnis des «freien Verses» im Sinne eines Zerfalls bzw. einer Lockerung der Regeln, die immer nur in Bezug zu einer ‚Norm‘ geschehen und auch beschrieben werden kann, ist für Peers freie Gedichtformen, der idealtypischen (und somit zeitlosen) Perspektive Lampings vorzuziehen.

4.2 Freie Verse in der deutschen Lyrik

Die Freien Verse als ‚Grundform des Verses‘ definiert Lamping an anderer Stelle als «Verse entweder ganz ohne oder wenigstens ohne durchgehende fuss- und reimmetrische Bindung und Strophenmass» (1997:631)¹³³. Gemäss dieser Definition betrifft das Phänomen der Freien Verse folgende Ebenen eines Gedichts: Vers-, Reim- und Strophenebene. Mit Freien Versen ist also immer auch die Gedichtform als solche gemeint. Deutlicher wird dieser Sachverhalt in Fricke/Zymners Bestimmung der Freien Verse als «Gedichte ohne Reimbindung, strophische Ordnung und durchgehendes Versmass» (1996:118).

Von den Freien Versen gilt es insbesondere die Freien Rhythmen zu unterscheiden. Doering bezeichnet diese ebenfalls als «reimlose Verse ohne einheitliche metrische Bindung und feste strophische Ordnung» (1997:629). Im Gegensatz zu den Freien Versen orientieren sich die Freien Rhythmen aber an klassischen Versmassen. Ein weiterer Unterschied zu den Freien Versen ist zudem, dass die Freien Rhythmen ursprünglich dem hohen Stil angehörten (ibd., vgl. auch Moennighoff 2004:91). Im Laufe der Zeit wurde die Bindung an klassische Versmassen aufgegeben und die Freien Rhythmen näherten sich immer mehr einem «prosanahen Ton» (1997:630) an, was zu einem fließenden Übergang zu den Freien Versen geführt hat.

Andere Metriker gebrauchen die Bezeichnung «Freie Verse» synonym zu «Madrigalversen» (vgl. Kayser 1960:44; Breuer 1981:63f.; Hönig 2008:25) oder führen sie zumindest darauf zurück (Gelfert 1998:118) bzw. betrachten diese Versgebilde wenigstens als miteinander verwandt (Arndt 1986:180)¹³⁴. Was die aktuelle Forschung übereinstimmend als «Freie Verse» bezeichnet, nennt z.B. Hönig noch in jüngster Zeit «Moderne Freie Rhythmen» (2008:125ff.). Auf diese Definitionen wird hier nicht eingegangen.

¹³³ Lamping (2000) unterscheidet je nach Regulierung bzw. Nicht-Regulierung zwischen vier verschiedenen Arten von Versen. Zur ersten Art gehören nach ihm die «freien Verse», die «weder gereimt noch metrisch reguliert sind» (2000:29).

¹³⁴ Nach Arndt sind Freie Verse durch «eine strenge Taktgliederung mit meist starrer Füllung» gekennzeichnet (1986:180).

Wie die obigen Ausführungen zeigen, wird das Phänomen der Freien Verse bis heute aufgrund verschiedener historischer Annahmen unterschiedlich definiert. Dennoch scheint Lampings Definition einem in der heutigen Forschung verbreiteten Gebrauch der Freien Verse zu entsprechen. Freie Verse sind demnach sowohl auf Vers-, als auch auf Reim- und Strophenebene ganz oder zumindest teilweise frei von Bindungen (vgl. auch Fricke/Zymner 1996:118; Moennighoff 2008:277).

Von *den* Freien Versen kann aber trotzdem nicht die Rede sein, es muss vielmehr zwischen verschiedenen Formtypen unterschieden werden (Nagel 1989:42). Nach Nagel deuten diese Formtypen auf «ein jeweils anderes Verhältnis zur Sprache, eine andere Wunschvorstellung vom Dichterischen» (1982:42) hin. Dies lässt mehrere Formen der Freien Verse vermuten, die für jeden Autor einzeln beschrieben werden müssten¹³⁵. Ebendies hat Wagenknecht mit seiner generellen Bestimmung der Spielarten freier Versgestaltung vorgeschlagen.

4.2.1 *Spielarten freier Versgestaltung (Wagenknecht 1981/2007)*

Wagenknechts Differenzierung verschiedener Spielarten freier Versgestaltung basiert vornehmlich auf entsprechenden Erscheinungen bei einzelnen Autorinnen und Autoren¹³⁶. Dabei unterscheidet er drei Arten von freier Versgestaltung: (1) *Freie Verse*, (2) *Unregelmässige Rhythmen* und (3) *Prosaische Lyrik*¹³⁷.

Den ersten Typus findet Wagenknecht in den Gedichten Trakls, Lasker-Schülers, Celans und Bachmanns. Gemeinsames Kennzeichen dieser Autorinnen und Autoren sei ein «gewisses Mass an rhythmischer Gleichförmigkeit» (2007:127). Dieser erste Typus weise Muster der traditionellen Dichtung auf, die frei kombiniert würden und sich im Gegensatz zu den Freien Rhythmen nicht nach den klassischen Odenmassen richteten. Im Hinblick auf ähnliche Beispiele in der französischen und englischen Dichtung könne von *Freien Versen* gesprochen werden.

Wagenknechts zweiter Typus – die *Unregelmässigen Rhythmen* – geht unübersehbar auf Brechts Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen* (1939) zurück. Diesem Typus lasse sich «durchaus» ein regelmässiger Rhythmus unterlegen, dabei müssten aber (bei der Rezitation) auch Dehnungen und Pausierungen berücksichtigt werden (2007:127).

¹³⁵ Nagel interessiert sich aber mehr für die poetologischen Äusserungen der Autoren und stellt deren Überlegungen u.a. zur «neue[n] Sprache der zeitgenössischen Dichtung» (1989:72) in den Vordergrund.

¹³⁶ Auf Wagenknechts Spielarten freier Versgestaltung beziehen sich auch Lamping (1997:632), Moennighoff (2004:91-95; 2008:282f.) und Zymner (2009:67).

¹³⁷ Die *Konkrete Poesie* fällt für Wagenknecht hingegen «ganz aus der Zuständigkeit der Metrik» (2007:130) heraus. Diese kategorische Behauptung ist aber insbesondere für zwei der drei von ihm zitierten Beispiele – nämlich Gomringers Gedicht «schweigen schweigen schweigen» und Jandls Sonett «das a das e das i das o das u» (ibd.) – nicht nachvollziehbar, demonstrieren diese Beispiele ja geradezu ihre metrische Beschaffenheit (vgl. auch Moennighoff 2008:283).

Nach Brecht haben die betreffenden Beispiele «keinen regelmässigen, aber doch einen (wechselnden, synkopierten, gestischen) Rhythmus» (Brecht 1993:358). Das Gestische ist dabei auf die Sprache ausgerichtet: «die Sprache sollte ganz dem Gestus der sprechenden Person folgen» (1993:359) und somit der «Sprechweise des Alltags» (1993:364) entsprechen. Brechts Erläuterungen zu seiner ‚reimlosen Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen‘ werden spätestens dann problematisch, wenn es heisst: «Die fehlenden Versfüsse müssen beim Sprechen durch Verlängerung des vorhergehenden Fusses oder durch Pausen berücksichtigt werden.» (1993:362). Auf diese und ähnliche Schwierigkeiten einer praktischen Anwendung von Brechts Ausführungen, weisen Lamping (1990:68) und Birkenhauer (1971) hin. Birkenhauer bezeichnet Brechts Notationssystem als «eine ganz eigentümliche, aber in sich konsequente Mischung aus quantitierender und akzentuierender Formelsprache» (1971:72).

Der dritte Typus freier Versgestaltung macht nach Wagenknecht die *Prosaische Lyrik* aus. Diese ist metrisch nicht beschreibbar und zeichnet sich vor allem durch ihre graphische Segmentierung aus. Von versartig segmentierter Prosa unterscheidet sie sich insofern, dass sie «mindestens dann und wann wirklich «sprechend» [sei] und nicht allein der syntaktischen Gliederung des Textes» folge (1981:102f.).

Diesen aus metrischer Sicht unternommenen Versuch Wagenknechts die Freien Verse nach Gestaltungsarten einzuteilen, bezeichnet Lamping als «weiter differenzierbare Typologie» (1997:632). Tatsächlich scheinen präzisere Kriterien wie sie Lamping u.a. für Brechts *Svendborger Gedichte* feststellt, für eine Beschreibung der Freien Verse angebracht zu sein. So nennt er z.B. den «Wechsel von langen und kurzen Zeilen oder die nicht selten a-syntaktische Segmentierung der Rede und die akzentuierende Plazierung von adversativen Konjunktionen am Versanfang oder -ende» (1997:632) oder weist für die Lyrik Celans auf die «extreme, staccato-artig wirkende Verkürzung der Zeilen» (ibd.) hin.

Ein eigentlicher Schwachpunkt der Unterscheidung Wagenknechts scheint der Typus der auf Brecht zurückgeführten *Unregelmässigen Rhythmen* zu sein, denn dort vermischt seine Typologisierung ‚objektive‘ Kriterien mit solchen, die sich auf die Autorpoetik eines einzelnen Autors beziehen¹³⁸. Zudem sind die *Unregelmässigen Rhythmen* dem Vortragstyp («delivery design») zugehörig, wohingegen die übrigen Typen auf der Ebene des Verstyps («verse design») liegen.

4.3 «Verso libero» im Italienischen

Die Bezeichnung des «cosiddetto verso libero» (Menichetti 1993:44) geht auf die französische Entsprechung «vers libre» zurück; Mengaldo spricht von einem «calco passivo»

¹³⁸ Einem ähnlichen Vorwurf scheint auch Nagel (1989) in seiner Bestimmung des freien Verses nicht entgehen zu können.

(1987:140). Französischen Ursprungs ist neben der Bezeichnung auch die Definition des «verso libero». Als «etichetta, presa in prestito dalla poesia d'oltralpe» (1993:44) zitiert Menichetti folgende frühe Definition des «verso libero»:

verso che, senza numero fisso di sillabe, senza accenti in sede costante, vuol seguire ed assecondare i moti del pensiero, il vagare della fantasia, le pulsazioni del sentimento. (Flamini 1919:115, zitiert nach Menichetti 1993:44)

Dieser in Silbenzahl und Abfolge der Hebungen freie Verstyp – der einzig den Gedanken, der Phantasie und dem Gefühl ‚entsprechen‘ will – bezeichnet im Italienischen seit Ende des 19. Jahrhunderts mitunter ziemlich unterschiedliche Typen metrischer Ausprägung (vgl. Menichetti 1993:43f.)¹³⁹.

Geschichtlich ist nach Menichetti (1993:44) die Entwicklung des italienischen «verso libero» anders verlaufen und nicht vergleichbar mit jener des französischen «vers libre». Während jener in erster Linie als Auflösung des klassischen Alexandriners verstanden wurde (Kap. 4.4), habe im Italienischen nicht zuletzt die Erfahrung mit der «metrica barbara» günstige Bedingungen für den «verso libero» geschaffen (Menichetti 1993:44)¹⁴⁰. Bertone (1999) seinerseits stellt fest, dass in der italienischen Lyrik im Vergleich zum Nachbarland Frankreich die Freien Verse erst mit zeitlicher Verzögerung auftreten. Je nach Autor müsse dabei von einer grossen bis zu gar keiner Abhängigkeit von internationalen Einflüssen (Baudelaire, Whitman) ausgegangen werden (1999:113f.; vgl. auch Beltrami 2002:181).

Nicht zu den Freien Versen zu rechnen sind gemäss Menichetti hingegen solche Formen, «in cui resta comunque in vigore il principio di ‚periodicità‘» (1993:44)¹⁴¹. Ein erster solcher Typ (a) ist als unvorhersehbare Folge von Versen unterschiedlicher, aber ‚traditioneller‘ Silbenzahl mit auftretendem Reimgebrauch und häufig gleicher Strophenlänge gekennzeichnet. Ein typisches Beispiel dafür stellt D’Annunzios *Laus Vitae* (1903)¹⁴² dar (1993:44). Zu einem zweiten Typ (b) werden einzelne Verstexte des 20. Jahrhunderts gerechnet, die aus (grösstenteils) regelmässigen experimentellen Versen bestehen (in Kap. 3.3.1.1 als «regelmässige Verse» bezeichnet): so Govonis «tredecasillabi» (siehe Kap. 4.3.1) oder Palazzeschis Wiederholungen unterschiedlich langer Amphibrachys-Sequenzen (1993:47)¹⁴³.

¹³⁹ Brioschi/Di Girolamo sprechen für den Freien Vers von einer «denominazione, per la verità generica e alquanto ambigua» (1984:128).

¹⁴⁰ Vgl. auch Mengaldo: «Nessuno naturalmente [...] nega l'importanza dell'esperienza barbara tra Otto e Novecento, se non altro perché ha creato [...] condizioni favorevoli all'irruzione del verso libero transalpino.» (1991:32).

¹⁴¹ In dieser Hinsicht unterscheidet sich Menichettis Definition des «verso libero» von (zahlreichen) anderen, die solche regelmässigen, aber nicht auf die ‚traditionellen‘ Modelle rückführbaren Versformen zu den Freien Versen zählen (z.B. Pazzaglia 1994).

¹⁴² Vgl. Lavezzi: «*Laus Vitae* [...] è un poema di 8400 versi (dal quinario al decasillabo), raggruppati in 400 strofe libere ciascuna composta da 21 versi» (1996:289).

¹⁴³ Bausi/Martelli bezeichnen diese Sequenzen als «versificazione ‚colica‘» und sprechen von einem «falso verso libero» (1993:284-286).

In riva ^ allo stagno s'innalza ^ il palazzo,	4 Amphibrachys
soltanto lo stagno lo guarda perenne ^ e lo specchia.	5 Amph.
Già lenta l'orchestra ^ incomincia la danza,	4 Amph.
la notte ^ è profonda.	2 Amph.

(Palazzeschi, *A palazzo Oro Ror*, zitiert nach Menichetti 1993:47)

Im Gegensatz zu diesen beiden Typen (a) und (b) sind die Freien Verse¹⁴⁴, wie bereits in Kapitel 3.3.1.1 angetönt, an keine syllabisch-rhythmischen Gesetzmässigkeiten gebunden und ihre Beschaffenheit somit nicht vorhersehbar (1993:90). Auch können sie nicht auf präzise Versmodelle zurückgeführt werden. Jeder Freie Vers ist demnach als Gebilde *eigener Art* aufzufassen:

ciascuno di essi si vuole infatti programmaticamente costruito come un organismo *sui generis*, non vincolato da leggi ,esterne' (Menichetti 1993:146)

Der Versuch sie zu katalogisieren oder mit einer Etikette versehen zu wollen, ist folglich von vornherein zum Scheitern verurteilt (ibd.)¹⁴⁵. Die einzelne Verszeile bzw. die Pause am Zeilenende stellt die einzige obligatorische Konstituente Freier Verse dar und entspricht in diesem Sinne einer Minimalbedingung. Menichetti spricht aber bewusst von «*versi detti liberi*» (1993:90)¹⁴⁶:

Sono questi i *versi detti liberi*: che tali infatti sono nel senso ora specificato, ma che – presso quei poeti per i quali il nuovo modo di comporre risponde a una motivazione profonda e non è puramente antagonistico rispetto a quello tradizionale – ubbidiscono anch'essi a precise esigenze espressive e, studiati, si rivelano talvolta costruiti con notevole rigore formale. (Menichetti 1993:90)

Die den Freien Versen zugeschriebene Freiheit ist folglich zu relativieren¹⁴⁷. Neben metrischen «Bruchstücken», die in zahlreichen freien Gedichtformen ausgemacht werden können – «Anche nei metri liberi non è raro incontrare qua e là spezzoni di moduli periodici [...]» (1993:134) – ist für die Freien Verse ebenfalls auf das Vorkommen von so genannten «*versi ombra*» (Menichetti 1993:151ff.) hinzuweisen. Diese «Schattenverse» sind entweder innerhalb des Verses in Form von «*sezioni subversali*» (1993:151) oder als Kombinationen zwischen den Versen «*combinazioni trans-versali*» (ibd.) auszumachen. Oft können auf diese Weise z.B. kürzere Verse zu einem längeren, auf die Tradition rückführbaren Vers

¹⁴⁴ Parallel zu den Freien Versen wird im Italienischen auch von «*metri liberi*» gesprochen als «*sequenze di versi programmaticamente «aperiodici» dal punto di vista sillabico-ritmico, rimico e strofico*» (1993:47) [kursiv im Original]. Die Aperiodizität dieser freien Gedichtformen betrifft neben der Versebene also immer auch deren Reim- und Strophenstruktur. Sowohl die Freien Verse wie auch die freien Gedichtformen fallen in den von Mengaldo als «*metrica libera*» (siehe Kap. 4.3.1) bestimmten Bereich.

¹⁴⁵ Nichtsdestoweniger zielen viele Darstellungen zum Freien Vers darauf ab, dessen verschiedene Ausprägungen nach Typen zu ordnen. So z.B. Brioschi/Di Girolamo (1984:128-133), Bausi/Martelli (1993:278-290) und Sarri (1996:152-155), welche 4- bis 6-stufige Typologien des Freien Verses entwickelt haben. Dabei wird immer auch auf die Unvollständigkeit solcher Typologien verwiesen bzw. darauf, dass die Realität noch viel komplexer sei.

¹⁴⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch Bertone, der reduzierende Definitionen bemängelt, die den Freien Vers als «un mero fatto aritmetico-sillabico della linea versale, inducendo spesso l'idea di una liberazione assoluta dalla forma» betrachten (1999:113).

¹⁴⁷ Auf diesen Umstand weist auch Fricke hin, wenn er die Verszeile Freier Verse als eine «stets intendierte poetische (wenn schon nicht metrische) Einheit» (1988:109) bezeichnet.

verbunden werden. Beispielhaft in dieser Beziehung ist gemäss Menichetti die lyrische Produktion Ungarettis (1993:153).

Insbesondere für die freien Formen Andri Peers könnte sich die Suche nach ‚Schattenversen‘ eignen. Bereits Camartin hat für Luisa Famos und Andri Peer von einem «Ungaretti-Effekt» (1994:34) gesprochen:

Heute sehen wir, dass ein Autor wie Giuseppe Ungaretti geradezu eine katalysatorische Funktion in jener Frühphase der modernen bündnerromanischen Lyrik hatte. Es wird interessant sein, anhand der nun im Schweizerischen Literaturarchiv vorhandenen Dokumente einmal nachzuzeichnen, wie diese neue Ästhetik allmählich zum Durchbruch kam. Jedenfalls sind sowohl Luisa Famos wie Andri Peer als Lyriker ohne diesen «Ungaretti-Effekt» kaum denkbar. (Camartin 1994:34)

Auch wenn Camartin an dieser Stelle vornehmlich an Ungarettis vertikale, aus kurzen bis Kürzestzeilen bestehenden Gedichte¹⁴⁸ gedacht haben mag, wie sie bei Andri Peer erstmals für die Gedichtbände *Sgrafits* (1959) und insbesondere für *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) nachweisbar sind¹⁴⁹, so scheint der Nachweis längerer Verse mittels «‚composizione‘ di versi brevi» (Magro 2005:16) durchaus legitim und lohnenswert zu sein. Die Möglichkeiten und Vorteile einer doppelten Leseweise, die eine solche ‚Komposition‘ einzelner kurzer Verszeilen moderner Formen bietet, wurden für die italienische Lyrik u.a. am Beispiel von Gedichten D'Annunzios (Mengaldo 1996) und Bertoluccis (Magro 2005) aufgezeigt. So streicht Mengaldo für D'Annunzios Lyrik die Möglichkeit doppelter rhythmisch-metrischer Lesarten hervor:

la possibilità continua di doppie letture ritmico-metriche, suggerite rispettivamente dalla partizione esteriore in versi e dalle possibilità di scomposizione e ricomposizione degli stessi secondo misure meno esteriormente suggerite (Mengaldo 1996:225)

An diese Vorgehensweise aus der italienischen Metrik anschliessend wird insbesondere im Kapitel 7.1 von der Möglichkeit einer solchen Re-Segmentation bzw. Re-Segmentierung für die frühen freien Gedichtformen Peers Gebrauch gemacht.

Im Folgenden soll näher auf einen weiteren Vorschlag Mengaldos eingegangen werden. Mit seinem Vorschlag einer «metrica libera» hat dieser Wissenschaftler eine neue Kategorie geschaffen, die es erlaubt, aufgrund klarer Merkmale von metrisch freien Gedichtformen zu sprechen.

¹⁴⁸ Menichetti spricht vom «‚staccato‘ del primo Ungaretti» (1993:361).

¹⁴⁹ Vgl. z.B. folgende Gedichte: *Serainada* (1959/2003:92f.), *Tschütschaiver dals morts* (1959/2003:96f.), *Uniun* (1960/2003:117), *Cler glüna* (1960/2003:125f.). Beiden Gedichtbänden ist ausserdem gemeinsam, dass sie ähnlich den Gedichten Ungarettis in *L'Allegria* (1942) keine Satzzeichen aufweisen.

4.3.1 «Metrica libera» (Mengaldo 1991)

In Anlehnung an die französische Unterscheidung zwischen «vers libre» und «vers libéré»¹⁵⁰ schlägt Mengaldo für die italienische Metrik vor, zwischen einer «metrica libera» und einer «metrica liberata» bzw. «liberazione metrica (nelle sue varie forme e gradi)» zu differenzieren (1991:35)¹⁵¹. Dabei verwendet er die neue Kategorie «metrica libera» anstelle der spezifischeren, vom französischen «vers libre» stammenden Bezeichnung «verso libero»¹⁵². Als weiterhin wichtiger Bestandteil der freien Metrik bleibt der Begriff «verso libero» also strikt der Versifikation vorbehalten (1991:35).

Für die italienische freie Metrik¹⁵³ hat sich Mengaldos Definition der «metrica libera» mit den folgenden drei Charakteristika etabliert:

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

Freie Metrik ist nach Mengaldo durch simultane Auflösungserscheinungen auf allen drei Ebenen – der Reim-, Vers- und Strophenebene – gekennzeichnet. *Erstens* ist der Reimgebrauch nicht mehr regelmässig und büsst seine strukturierende Wirkung ein. Durch vereinzelt Reimgebrauch können jedoch noch immer spezifische Wirkungen, so genannte «effetti locali» erzielt werden. *Zweitens* werden in Gedichten in freier Metrik überlieferte, metrisch regulierte und Freie Verse gleichzeitig verwendet, wobei ein Überwiegen der Ersteren keine Rolle spielt. *Drittens* weisen die Strophen dieser Art von Gedichten nicht die gleichen Versformen auf. Dabei werden zwei Abstufungen unterschieden: bei einer ersten Abstufung sind die Strophen, trotz Gebrauchs unterschiedlicher Versformen, gleich lang und täuschen somit graphisch eine Regelmässigkeit vor; bei einer zweiten Abstufung unterscheiden sich die Strophen auch bezüglich ihrer Länge.

In einer ersten definitiven Fassung der Merkmale freier Metrik hatte Mengaldo für die verbleibenden Funktionen des Reimgebrauchs neben einem «effetto locale» noch von

¹⁵⁰ Mengaldo (1987) verweist für diese Unterscheidung auf Kahn (1897) (siehe Kap. 4.4).

¹⁵¹ In *Questioni metriche novecentesche* (1991) äussert sich Mengaldo zu spezifisch metrischen Fragen der Lyrik des 20. Jahrhunderts. Für die freie Metrik im Italienischen ist dieser Aufsatz neben demjenigen Continis (1970) grundlegend.

¹⁵² Eine Übersicht über terminologische Fragen geben Sarri (1996:150ff.) und Bertone (1999:124f.).

¹⁵³ Mengaldos terminologischer Vorschlag ist von der einschlägigen Metrikforschung positiv rezipiert worden (vgl. Menichetti 1993; Bausi/Martelli 1993; Sarri 1996; Bertone 1999; Esposito 2003). Anderer Meinung ist Giovannetti (1994:4-7), der sich auf die Metriktheorie Cornuliers (1982:36-50) bezieht, nach der als einzige Bedingung Freier Verse, die Nichterfüllung des Isosyllabismus angesehen wird.

einem «automatismo tecnico» (1987:140) gesprochen¹⁵⁴. Dieser zuletzt angesprochene ‚Reimautomatismus‘ spielt für zahlreiche freie Gedichtformen Andri Peers eine besondere Rolle (siehe Kap. 7.3).

Mengaldos Merkmale freier Metrik waren zuerst für einen Einzelfall, d.h. für die frühe Lyrik Corrado Govonis (1903-1915) gedacht, wobei bereits damals eine breitere Anwendung in Betracht gezogen wurde (1987:142). Auch war sich der Autor bewusst, mit seinem Vorschlag Zusammenhängendes zu trennen, indem innerhalb eines eigentlichen Kontinuums verschiedene Qualitätsunterschiede ausgemacht würden, d.h. «di immettere discontinuità e salti di qualità in una fenomenologia che, sia sincronicamente che nella successione storica dei vari operatori, è per definizione un *continuum*» (1987:141). Er rechtfertigt sein Vorgehen jedoch damit, dass erst mit der Bestimmung der Grundvoraussetzungen freier Metrik, die vielfältigen Zwischenformen bestimmt und beschrieben werden könnten (ibd.).

Genauere Unterscheidungskriterien sind gemäss Mengaldo vor allem dann unabdingbar, wenn der Übergang von der metrisch regulierten zur freien Metrik allmählich geschieht wie dies für Govonis frühe Lyrikproduktion der Fall ist, für die Mengaldo eine «conquista graduale della metrica libera attraverso una serie di liberazioni successive e concatenate» (1991:35) festgestellt hat.

Für die Kategorie der freien Metrik wie sie Mengaldo definiert hat, spricht, dass eine direkte Anbindung an die (frühe) französische Metrik-Theorie des «vers libéré» und des «vers libre» besteht, was ihre Anwendung aus historischer Sicht zu rechtfertigen scheint. Vor allem aber erlaubt die Kategorie der freien Metrik dank ihres hohen Abstraktionsgrads bzw. ihrer formalen Kriterien eine Anwendung auf die Lyrikproduktion weiterer Autoren¹⁵⁵, auch Autoren einer anderen romanischen Sprache.

Für eine Anwendung von Mengaldos Kategorie der freien Metrik auf Peers Lyrik spricht insbesondere das von Mengaldo zu Beginn seiner Untersuchung formulierte Hauptziel, der Frage nachzugehen, wann und auf welche Weise sich Govoni (1884-1965) von der herkömmlichen Metrik befreit habe, um zur Anwendung des «verso libero» zu gelangen (1987:139). Speziell die Frage nach dem Wie dieser Abkehr von der regulierten Metrik spielt auch bei der Analyse von Peers Gedichten eine wichtige Rolle. Ferner ist sowohl für die Lyrik Govonis (Mengaldo 1991:37) als auch für jene Peers von einem Einfluss seitens der französischen Dichtung (u.a. der französischen Symbolisten) auszugehen. Für beide Autoren sind somit in Bezug auf das Ziel des Ansatzes (die Frage nach dem Wie) wie auch in Bezug auf mögliche Einflüsse auf ihre Lyrik Gemeinsamkeiten auszumachen. Ein weiterer Vorteil

¹⁵⁴ Vgl. Mengaldo (1987:140): «Perdita di funzione della rima, che diviene assente o sporadica, tale cioè, anche nel secondo caso, da perdere il suo preciso valore strutturante e di indicatore di una regolarità formale, per ridursi a mero effetto locale o ad automatismo tecnico.»

¹⁵⁵ Vgl. Bertone: «Mengaldo ha apprestato una tabella di requisiti della metrica effettivamente ‚libera‘, quasi in esclusiva funzione dell’analisi di Govoni, che tuttavia può essere adottata indicativamente in un ventaglio più ampio di situazioni» (1999:125).

stellt Mengaldos ‚Zwischenstufe‘ der «metrica liberata» dar, worunter die hybriden Gedichtformen (Kap. 6) einzuordnen wären.

Im Anschluss an Mengaldo (1991) wird in dieser Arbeit also von «freier Metrik» die Rede sein, wenn alle drei oben besprochenen Grundvoraussetzungen erfüllt sind. Die Analyse der freien Gedichtformen bei Peer wird sich in erster Linie auf Mengaldos zwei erste Merkmale, d.h. Reimgebrauch (Kap. 7.3) und freie Versgestaltung (Kap. 7), konzentrieren. Die Strophenbeschaffenheit – Merkmal 3 bei Mengaldo – wird indessen in dieser Arbeit nicht genauer analysiert.

4.4 «Préface sur le vers libre» (Kahn 1897)

Zu Beginn des Kapitels 4 wurde bereits auf Kahns Vorwort *Préface sur le vers libre* (1897) hingewiesen. Kahns ‚theoretische‘ Überlegungen zum «vers libre» zeigten nicht nur in Frankreich ihre Wirkung, sondern auch im Nachbarland Italien. So bezeichnet Mengaldo Kahn als «teorizzatore più influente anche in Italia del ‚verso libero‘» (1987:141) (vgl. auch Mengaldo 1987; 1991; Pazzaglia 1994; Bertone 1999)¹⁵⁶. Im Folgenden sollen Kahns Überlegungen und insbesondere seine Unterscheidung zwischen «vers libre» und «vers libéré», auf die sich Mengaldo in seinem Vorschlag der «metrica libera» (Kap. 4.3.1) berufen hat, dargestellt werden. Nach Kahn ist der «vers libéré» dadurch gekennzeichnet, dass die Zäsur an verschiedenen Stellen auftreten kann:

Ce vers [l’alexandrin classique, R.C.] est devenu le vers de douze syllabes, avec dix césures possibles, avec césure obligée, car il n’y a pas de mots de douze syllabes: ce qui est presque l’abolition de la césure. Ce vers [vers libéré, R.C.], qui suffit soixante ou soixante-dix ans, ne nous suffit plus. (Kahn 1897:10f.)

Kahn fordert in der Folge einen «vers libre»¹⁵⁷, der – neben der Möglichkeit ein ausgehendes «e caduc» vor einem Konsonanten nicht zu zählen (1897:30f.) – den folgenden drei Voraussetzungen entspricht:

- (1) die Länge des Verses und sein Rhythmus stimmen mit der inhaltlichen Aussage überein, d.h. vom Enjambement wird abgeraten, Kahn selbst spricht von einem «arrêt simultané du sens et du rythme sur toute fraction organique du vers et de la pensée» (1897:26);
- (2) dem Reim sind Assonanzen und Stabreime, insbesondere auch im Versinnern, zu bevorzugen (1897:33);
- (3) Struktur und Länge der Strophe sind nicht vorgegeben, sondern sie haben sich nach dem Inhalt bzw. den Gedanken zu richten (1897:34) (vgl. Mengaldo 1987:142)¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Einen vergleichbaren Einfluss hatten auf die deutsche Dichtung z.B. Holz’ *Selbstanzeige aus «Evolution der Lyrik»* (1898) oder für die italienische Dichtung Lucinis *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908); eine internationale Ausstrahlung ist schliesslich für Marinettis *Enquête internationale sur le vers libre* (1909) zu vermuten.

¹⁵⁷ Vgl. Murat: «Kahn ne crée pas le vers libre, c’est-à-dire une ‚forme nouvelle‘ susceptible de se substituer à l’ancienne, mais un vers libre, et par son exemple, offre à ‚quiconque‘ la possibilité d’en faire autant.» (2008:90f.).

Wie Mengaldo explizit betont, bestehen zwischen seinem Vorschlag einer «metrica libera» und Kahns Voraussetzungen für den «vers libre» offensichtliche Übereinstimmungen (1987:142), dies vor allem auf der Merkmalsebene (Vers, Reim, Strophe). Im Gegensatz zu Kahns «conception ‚expressive’» (Murat 2008:95) dieser Merkmale des «vers libre» sind Mengaldos Kriterien aber rein formaler Natur.

¹⁵⁸ Kloepfer (1971:85f.) spricht von «fünf Thesen Kahns».

5 Metrisch regulierte Gedichtformen bei Peer

Metrisch regulierte Gedichtformen können für alle Schaffensperioden Andri Peers nachgewiesen werden. Peer hat sich also nie vollkommen von ihnen abgewendet. Tendenziell hat er aber doch häufiger in jungen Jahren auf regulierte Formen zurückgegriffen. Dies gilt insbesondere für die Sonette. Weitere gebundene Gedichtformen, die man in Peers Werk findet, sind die vierzeiligen Strophen¹⁵⁹, oft in Form der ‚volksliedhaften‘ Strophe. Weniger häufig sind zwei- bis sechszeilige Strophenformen wie auch solche Beispiele, die aus verschiedenen regulierten Strophen bestehen. Im Nachlass (Peer SLA, A-1-u) finden sich zudem einige Gelegenheitsgedichte, die aber nicht publiziert wurden. In diesem Kapitel wird auf die beiden häufigsten Gedichttypen, die Sonette sowie die vierzeiligen ‚volksliedhaften‘ Strophen näher eingegangen (Kap. 5.3 und 5.4). Zunächst soll jedoch in Form eines Überblicks die Vielfalt der metrisch regulierten Gedichtformen¹⁶⁰ bei Andri Peer aufgezeigt werden (Kap. 5.1). Für eine genaue Versbeschreibung dieser Gedichtformen ist eine Analyse der metrischen Figuren unumgänglich (Kap. 5.2). Da Peer vor allem als ‚moderner‘ Dichter bekannt ist, interessiert selbstverständlich auch, weshalb er überhaupt ab und zu von der metrischen Regulierung Gebrauch machte. Auf die Funktionen der gebundenen Gedichte wird in Kapitel 5.5 eingegangen.

5.1 Überblick über die Typen metrisch regulierter Gedichte

Als metrisch regulierte Gedichtformen gelten Beispiele, die sich nach den folgenden Klassifikationskriterien einteilen lassen:

- (1) eine Gliederung in strukturbildende¹⁶¹ Strophen- bzw. Gedichtformen (Sonett);
- (2) ein strukturierendes Reimschema, wobei das Gedicht nicht durchgehend gereimt sein muss;
- (3) eine konstante Silbenzahl in den Versen¹⁶²;
- (4) Versfüsse.

¹⁵⁹ Die Begriffe «Vierzeiler» (Frank 1980) und «vierzeilige Strophen» (Gelfert 1998) werden in dieser Arbeit synonym verwendet.

¹⁶⁰ Als Basis für das untersuchte Textkorpus dient die Gesamtauflage der originalen Gedichte Andri Peers, *Poesias 1946-1985* (2003). Berücksichtigt werden auch metrisch regulierte Beispiele, die in Zeitschriften publiziert wurden, später aber keine Aufnahme in den Gedichtbänden fanden.

¹⁶¹ Der Begriff «strukturbildende Strophen» erlaubt es im Gegensatz zum Begriff «regelmässige Strophen», auch Gedichte, die unterschiedliche Strophenformen bzw. Versgruppen aufweisen, als metrisch reguliert zu bezeichnen. So z.B. das gereimte, aus fünfsilbigen Versen bestehende Gedicht *Prümavaira a Lümign* (1975/2003:255f.), welches aus drei unterschiedlich langen Versgruppen besteht: 8 + 10 + 22 Verse.

¹⁶² In der vorliegenden Arbeit werden die Versformen in der italienischen Terminologie angegeben. Diese hat sich insbesondere für die Silbenzählung, welche für die Bestimmung der Versform verwendet wird, am geeignetsten erwiesen. Ausgangspunkt für die Angabe der Silbenzahl ist deshalb immer die Versform mit klingender Kadenz bzw. «verso piano».

Wie die folgende Matrix verdeutlicht, muss ein Gedicht nicht alle genannten Klassifikationskriterien aufweisen, um als metrisch regulierte Gedichtform bezeichnet zu werden. Innerhalb der regulierten Gedichtformen bei Andri Peer können je nach Zusammensetzung der Kriterien in Anlehnung an Wagenknecht (1981/2007; vgl. Kap. 3.2.1) folgende Metrik-Typen unterschieden werden:

metrisch regulierte Gedichtformen	Metrik-Typen			
	(a)	(b)	(c)	(d)
Klassifikationskriterien				
(1) strukturbildende Strophen- bzw. Gedichtformen	x	x	x	x
(2) strukturierendes Reimschema	x	x	x	
(3) konstante Silbenzahl	x	x		x
(4) Versfüsse aufweisend		x		

Tabelle 3: Kreuzklassifikation der metrisch regulierten Gedichtformen

Damit ein Textbeispiel den metrisch regulierten Gedichtformen zugeordnet werden kann, muss es mindestens zwei der oben bestimmten Klassifikationskriterien aufweisen. Während das Kriterium der «strukturbildenden Strophen» eine Grundbedingung (aller metrisch regulierten Gedichtformen) darstellt, genügt für die Zuordnung eines Gedichts zu den metrisch regulierten Gedichtformen bereits das Vorhandensein eines weiteren Kriteriums. Aus der Kombination der vier Kriterien ergeben sich die Metrik-Typen (a) bis (d).

Bei der Analyse des Textkorpus waren insbesondere folgende metrisch regulierte Gedicht- und Strophenformen am auffälligsten: das Sonett und die vierzeiligen Strophen. Daneben kommen vereinzelt auch andere Strophenformen zur Anwendung wie zwei-, drei-, fünf- und sechszeilige Strophen. Einige wenige Beispiele setzen sich aus unterschiedlichen Strophenformen (vier- + fünfzeilige bzw. drei- + zweizeilige) zusammen.

Die folgenden Tabellen geben eine Übersicht über die metrisch regulierten Gedicht- und Strophenformen in Peers Werk. Berücksichtigt werden jeweils nur die Ersterscheinungen, spätere Fassungen sind in Peer (2003:553ff., s.v.) aufgeführt.

Sonette

Andri Peer hat im Ganzen acht originale Sonette publiziert. Berücksichtigt wurde auch das Sonett *Fin da la chatscha*, welches im *Chalender Ladin* 48 ([1958a:44]) publiziert wurde, später aber in keine Publikation aufgenommen wurde¹⁶³. Für die weiteren Fassungen der Sonette siehe Kap. 5.3.5 und Peer (2003, s.v.).

Sonette	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Momaint apatic</i> (1946/2003:17f.)	abab cdcd efe gfg	11	–
<i>Fauna</i> (1948/2003:40f.)	abba abba cde cde	10	–
<i>G.H. Muoth</i> (1948/2003:41)	abba abba cdc ede	11	–
<i>Flur scumandada</i> (1951/2003:47)	abba abba cdc ede	11	–
<i>Spadas e guitarras</i> (1951/2003:52)	abba abba cde cde	11	–
<i>Il poet sulvadi</i> (1951/2003:53)	abba abba cde cde	11	–
<i>Fin da la chatscha</i> (1958)	abba abba cde cde	11	–
<i>Vamporta</i> (1960/2003:122)	abba abba cdc ede	11	–

Tabelle 4: Peers Sonette und deren metrische Regulierung

Vierzeilige Strophen

Der grösste Teil der metrisch regulierten Gedichtformen Peers besteht aus vierzeiligen Strophen. Wiederum werden nur die Ersterscheinungen aufgeführt. Eine Ausnahme macht das Gedicht *Bavuorcha*, welches wie das Sonett *Fin da la chatscha* im *Chalender Ladin* 48 ([1958a:36]) veröffentlicht wurde, später aber keine Aufnahme in eine Gedichtpublikation fand.

Im Gegensatz zu den Sonetten, für welche – mit Ausnahme der übersetzten Sonette Louise Labés (Peer 1963:64; 1985:344-351) – keine Beispiele nach 1960 nachweisbar sind, kommen metrisch regulierte Vierzeiler auch in Peers letzten Gedichtpublikationen vor. Verzeichnet werden nur solche Vierzeiler, die ein Reimschema und/oder die gleiche Silbenzahl aufweisen¹⁶⁴. Einzelne Vierzeiler sind zudem durch ein durchgehendes Versmass gekennzeichnet.

¹⁶³ Das Sonett *Fin da la chatscha* ist insofern von Interesse, da es die einzige metrisch regulierte Gedichtform ist, in welcher das Wort «poesia» vorkommt. Als Ausgangsreim des ersten Verses wird das Wort viersilbig gebraucht: «Per tai ais nada quaista poesia». Dies könnte bei der Bestimmung der Versform für alle anderen Okkurrenzen dieses Worts von Nutzen sein z.B. für *Segns dascus* (1955/2003:83, v. 2; 8).

¹⁶⁴ Für die Schwierigkeiten, die sich bei der Bestimmung der Silbenzahl eines Verses ergeben können, insbesondere für die metrische Figur der Synalöphe, sei auf Kap. 5.2 verwiesen.

vierzeilige Strophen	Reimschema ¹⁶⁵	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Pro ün pêr stinvs</i> (1946/2003:15)	abab cdcd efef	8	4-hebige Trochäen
<i>Vers saira</i> (1946/2003:18f.)	abab [7 Strophen]	7	3-hebige Jamben
<i>Brama</i> (1946/2003:19)	abba cdcd efef	'8	4-hebige Trochäen
<i>Arsantüm</i> (1946/2003:20)	abba cddc	11	5-hebige Jamben
<i>Vers magic</i> (1948/2003:32f.)	aaax bbbx ccca ¹⁶⁶	5	–
<i>Calisch per tai</i> (1948/2003:38f.)	aabb [7 Strophen]	8	4-hebige Trochäen
<i>Il placat</i> (1948/2003:39f.)	abab cdcd efef	6	jamb.-anapästisch
<i>Schelpcha infernala</i> (1951/2003:49f.)	abba [11 Strophen]	10	5-hebige Trochäen
<i>Pittüra abstracta</i> (1951/2003:51f.)	[3 Strophen]	11	–
<i>Giavüsch</i> (1955/2003:60)	abba cddc	–	–
<i>Daman d'instà</i> (1955/2003:66)	[2 Strophen]	11	–
<i>Clav da la pittüra</i> (1955/2003:84)	aabb cddc effe ghhg ijji	–	–
<i>Bavuorcha</i> ([1958a:36])	abab cdcd efef	–	–
<i>Insaina</i> (1960/2003:136f.)	abab cdcd	–	–
<i>Champogna romana</i> (1960/2003:149)	aabb cdcd	–	–
<i>Ahasver</i> (1963/2003:180)	abab cdcd	–	–
<i>Pitschna cità</i> (1969/2003:204)	a _(a) xbb _(c) cddd	–	–
<i>Verset per uffants</i> (1969/2003:216)	xaxa bcbc ¹⁶⁷	–	–
<i>Mal d'amur</i> (1969/2003:225)	tend. abab [4 Str.]	–	–
<i>O schlincha vaila</i> (1975/2003:272)	aabb ccdd	11	5-hebige Jamben
<i>Lavur cumüna</i> (1979/2003:320)	abab ccdd	9	–
<i>Salüd cevenol</i> (1979/2003:332)	abab ccdd	–	–
<i>Tschertezza</i> (1979/2003:336)	a ₄ a ₅ b ₃ b ₃ ¹⁶⁸	–	–
<i>Impazienza</i> (1979/2003:339)	a ₉ b ₅ a ₈ b ₉	–	–
<i>Aberystwyth</i> (1984/2003:413)	a ₁₃ a ₁₁ b ₁₁ b ₁₁	–	–
<i>Revair culs Carolinai</i> (1985/2003:457)	abba caac beeb	–	–

Tabelle 5: Peers vierzeilige Strophen und deren metrische Regulierung

¹⁶⁵ Ein «x» im Reimschema bezeichnet einen ungereimten Vers, vgl. z.B. den Zweizeiler *Be figlias* (1979): xa xa xa. Zwischen runden Klammern gesetzte und tiefgestellte Reime kennzeichnen Binnenreime, so z.B. im Vierzeiler *Pitschna cità* (1969): a_(a)xbb_(c)cddd.

¹⁶⁶ Verbindet man jeweils die letzten beiden Verse der ersten und zweiten Strophe (ax bzw. bx) ergibt sich in beiden Fällen ein «novenario».

¹⁶⁷ Die beiden ungereimten Verse sind beide neunsilbig: «Quist sulaïn da prümavaira, [...] sco üna puolvra d'or chi crouda» (v. 1, 3).

¹⁶⁸ Mit den tiefgestellten Zahlen wird bei den einstrophigen Gedichten zusätzlich die Versform angegeben.

Zusammenfassend lässt sich Folgendes zur Ausprägung und Verteilung der vierzeiligen Strophen bei Peer festhalten: Ein Grossteil der insgesamt 26 metrisch regulierten Vierzeiler besteht entweder aus zwei (11 Gedichte) oder drei Strophen (7 Gedichte). Drei Gedichte sind einstrophig. Fünf Textbeispiele weisen vier und mehr Strophen auf.

In untenstehender Tabelle werden die Vierzeiler nach den zu Beginn dieses Kapitels festgesetzten Metrik-Typen geordnet:

vierzeilige Strophen Klassifikationskriterien	Metrik-Typen			
	(a)	(b)	(c)	(d)
(1) strukturbildende Strophen	x	x	x	x
(2) strukturierendes Reimschema	x	x	x	
(3) konstante Silbenzahl	x	x		x
(4) Versfüsse aufweisend		x		
Anzahl Gedichte pro Typ (bei einem Total von 26)	2	8	14	2

Tabelle 6: Klassifikation der vierzeiligen Strophen Peers nach Metrik-Typen

Bei einem Total von 26 Vierzeilern erfüllen 8 Gedichtformen alle Kriterien, während 10 Gedichte die Kriterien (1), (2) und (3) erfüllen. Die meisten Vierzeiler erfüllen jedoch lediglich die beiden Kriterien (1) strukturbildende Strophen und (2) strukturierendes Reimschema. Die zwei Vierzeiler *Pittüra abstracta* (1951) und *Daman d'instà* (1955) schliesslich sind trotz strophischer Regulierung ungereimt, weisen aber eine konstante Silbenzahl auf.

Bei der Bestimmung und Zuordnung der vierzeiligen Strophen ergaben sich für einzelne Gedichte verschiedene Schwierigkeiten, die an folgender Stelle kurz umrissen werden sollen. So bestehen einzelne Gedichte wie *Tschertezza* (1979) nur aus einem einzigen Vierzeiler, sie werden aber aufgrund eines vorhandenen Reimschemas trotzdem zu den metrisch regulierten Gedichtformen gerechnet. Eine weitere Schwierigkeit liegt in der Nicht-Übereinstimmung der graphischen und akustischen Form einzelner Gedichte. So wird *Vers magic* (1948), das optisch aus drei Vierzeilern mit jeweils eingerücktem letztem Vers besteht, als Vierzeiler bestimmt, obwohl eine akustische Wiedergabe des Gedichts eine Aufteilung in zwei Drei- und einen Vierzeiler ergibt (vgl. Kap. 5.2). Im Gegensatz dazu wird *psicosfuader* (1948) nicht als metrisch regulierte Gedichtform bezeichnet, da die beiden Vierzeiler, ausser der strukturbildenden Funktion der Strophen, keine Merkmale metrisch regulierter Formen aufweisen. Aufgrund einer metrisch-rhythmischen Analyse lässt sich nachweisen, dass das Gedicht aus vier 11-silbigen Versen besteht, die in zwei Zweizeiler aufgeteilt werden können (siehe dazu ausführlich Kap. 6.1). Ein weiteres Problem ergibt sich bei Gedichten, bei denen sich die Strophenzusammensetzung ändert, wie z.B. beim Gedicht *L'Alba*, welches dreimal publiziert wurde (vgl. Peer 2003:566)¹⁶⁹. In den zweisprachigen Bänden *Sgrafits* (1959) und *L'Alba* (1975a) besteht das Gedicht aus 13 Versen, in der

¹⁶⁹ Weitere Gedichte, bei denen sich die Strophengliederung ändert, sind: *Sül far not* (1963; Vier- + Fünfzeiler) und (1980; 2 Vierzeiler); *Uclan* (1969; 1980; 2 Vierzeiler), (1971; 1977; Vier- + Dreizeiler) und (1975a; Achtzeiler); *Tagliainaina* (1969; 1977; Achtzeiler) und (1980; 2 Vierzeiler).

einsprachigen Ausgabe *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) weist es drei vierzeilige Strophen auf (Reimschema: abab xced exx_(d)c). Grund dafür ist eine unterschiedliche Segmentierung des letzten Verses «da tia giuventüm glüminusa» (1960) in «da tia giuventüm / glüminusa» (1959; 1975a). Der Autor selbst äussert sich in seiner Nachzeichnung der Entstehung dieses Gedichts folgendermassen zur unterschiedlichen Segmentierung dieses Schlussverses und zum Reimschema:

L'ultim pled da la poesia: l'adjectiv «glüminusa» mettessa uossa darcheu dapersai per til dar daplü pais. Ün farà surasèn cha la poesia ha vers d'ineguala lunghezza ed ais rimada, mo nöglia in möd regular. Els am pon crajer cha quaist'ais la prüma jada ch'eu noud il schema: abab / xdex / exxd (x v.d. silba chi nu rima). (Peer III, 1968/2011:51)

Dem Autor geht es also in erster Linie um eine andere Gewichtung des Adjektivs «glüminusa»; die klarere Kennzeichnung des Reims «füm : giuventüm» – in der Fassung von 1960 noch als Binnenreim getarnt – ist sekundär.

[...]
Süls lefs averts da cumgià
ün gust d'alossas e da füm

Cul di chi scruoscha fingià
sumbrivas invadan
meis ögl amo culpi
da tia giuventüm glüminusa

(1960/2003:115, v. 7-12)

[...]
Süls lefs averts da cumgià
ün gust d'alossas e da füm

Cul di chi scruoscha fingià
sumbrivas invadan
meis ögl amo culpi
da tia giuventüm
glüminusa

(1959/2003:106 u. 1975a/2003:282, v. 7-13)

Aus blossen Vierzeilern bestehen ferner noch folgende metrisch nicht regulierte Gedichte: *Stad engiadinaisa* (1960) und *Vagliar* (1975) weisen 4 Vierzeiler auf; *Urazchun* (1969), *Tramunt* (1975) und *Lavur* (1979) jeweils 2 Vierzeiler; *Baselgia vöda* (1969), *Clom* (1969), *Pesch cun chommas* (1975) und *Il poet in cità* (1979) bestehen aus 1 Vierzeiler. Wie Mellmann (Kap. 3.2.3) vom Achttakter als «Universalie des Höchstmasses» spricht, könnte man den Vierzeiler vielleicht als eine Art ‚Idealmass‘ bezeichnen.

Wie schliesslich ein Blick auf die freien Gedichtformen zeigt, ist der Vierzeiler bzw. der vierzeilige Abschnitt ein häufiger Bestandteil der freien Versgestaltung so z.B. in *Mezzanot* (1948/2003:28f.) oder *Davomezdi* (1948/2003:33ff.).

Zwei-, drei-, fünf- und sechszeilige Strophen

Neben den Sonetten und den vierzeiligen Strophen können bei Peer noch weitere Strophentypen metrisch regulierter Gedichtformen nachgewiesen werden.

Aus zweizeiligen Strophen bestehen folgende Gedichte:

zweizeilige Strophen	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Ad üna mattetta</i> (1955/2003:61)	ab ab ab cd cd	–	–
<i>Cumgià</i> (1955/2003:89)	ab ab cd cd	9	–
<i>Be figlias</i> (1979/2003:334)	xa xa xa ¹⁷⁰	–	–
<i>Versets müral</i> s (1985/2003:456)	aa bb [5 Zweizeiler]	9 (9 : 10) ¹⁷¹	–

Tabelle 7: Peers zweizeilige Strophen und deren metrische Regulierung

Eine Ausnahme unter den Zweizeilern bildet das Gedicht *I dà...* (1951/2003:53f.), für dessen Strukturierung in erster Linie rhetorisch-inhaltliche Faktoren eine Rolle spielen wie die anaphorische Wiederholung «I dà [...] I dà» und die inhaltliche Gliederung der Zweizeiler als Auflistung von Eindrücken mit entsprechenden Assoziationen (vgl. Kap. 7.2). Biert spricht in diesem Zusammenhang von «üna o duos impreschiuns cun imaginas associadas» (1951). Eine genaue Versanalyse des Gedichts *I dà...* zeigt jedoch, dass auch der «endecasillabo» (20 Verse eines Totals von 26 Versen) zur Regulierung des Gedichts beiträgt (vgl. Kap. 7.1.2).

Als regulierte Gedichte sind auch die folgenden *Dreizeiler* zu erwähnen:

dreizeilige Strophen	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Daman d'utuon</i> (1955/2003:63)	xxa xxa xxb xxb	–	–
<i>Engiadina</i> (1979/2003:327)	(a)(a)(a)	6	–
<i>Elemaints</i> (1984/2003:404)	xxa xaa xa _(b) b xcc	–	–

Tabelle 8: Peers dreizeilige Strophen und deren metrische Regulierung

In *Daman d'utuon* (1955/2003:63) sind es bei fünf verschiedenen Versformen die Ausgangsreime am Ende jedes Dreizeilers («sulai : mai» und «argient : vent»), die dem Gedicht seine Struktur geben. Dass der Reimgebrauch von Bedeutung ist, lassen die Varianten des letzten Verses erkennen: «e m'invlüd dalöntsch davent» ([1954]), «cun ün suspür fervent» ([1954/55]) und «e'm lasch eir eu ir cul vent» (1955/2003:63).

Eine etwas anders geartete Strukturierung findet sich in den vier Dreizeilern von *Elemaints* (1984/2003:404), wo die Nennung der vier Elemente jeweils die dreizeiligen Strophen einleitet: «Less esser activ sco'l fö» (v. 1), «Less esser passiv sco l'aua» (v. 4), «Less esser leiv sco l'ajer» (v. 7) und «Less esser greiv sco la terra» (v. 10). Die Wiederholung der gleichen syntaktischen Struktur «Less esser + Adjektiv + Vergleich» bildet einen Ersatz für den fehlenden Reim. Als Reimersatz kann auch die Assonanz «consüma» (v. 2) zum Paarreim «nudritüra : s-chüra» (v. 11/12) betrachtet werden. Damit hat jeder Vers

¹⁷⁰ Bei den drei ungereimten Versen (v. 1, 3, 5) handelt es sich um «quinari».

¹⁷¹ Das nach der Versform («9» = «novenario») angegebene Verhältnis «(9 : 10)» bezeichnet jeweils die im Gedicht vorherrschende Versform im Verhältnis zur Gesamtzahl an Versen.

(auch die ungereimten) seine Entsprechung innerhalb des Gedichts. Der Dreizeiler *Elemaints* verdeutlicht also, wie Parallelismen eine fehlende metrische Regulierung wettmachen können.

In *Engiadina* (1979/2003:327) sind es die drei Infinitivreime, welche als Eingangsreime dem Dreizeiler eine klare Struktur geben:

Engiadina

S'algordar las vias,
invlidar las fossas,
salüdar ils gods.

Für eine weitere Kompaktheit sorgt neben den «senari» auch deren parallelistische Bauart.

Bei den *fünfzeiligen Strophen*¹⁷² finden sich folgende fünf Beispiele metrisch regulierter Gedichtformen:

fünfzeilige Strophen	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Surleivg</i> (1946/2003:15)	a ₈ b ₈ b ₈ x ₆ a ₁₀	–	–
<i>Libertà</i> (1955/2003:64ff.)	aabbc [8 Strophen]	7 (c = 5)	–
<i>Bsögn dal poet</i> (1955/2003:80)	xxxxa [4 Strophen] ¹⁷³	(a = '7)	–
<i>Utuon madür e sflommagiont</i> (1969/2003:211)	xxaxa	–	–
<i>Fluors chadaina</i> (1975/2003:248)	xaabb	–	–

Tabelle 9: Peers fünfzeilige Strophen und deren metrische Regulierung

Aufgrund der strukturierenden Funktion des Reims wurden auch das vierstrophige Gedicht *Bsögn dal poet* (1955/2003:80) – bei dem der letzte Strophenvers jeweils in den ersten drei Fünfzeilern wiederholt («quai douvra il poet») und im letzten variiert wird («quai tocca al poet») – sowie der einstrophige Fünfzeiler *Utuon madür e sflommagiont* (1969/2003:211; vgl. den Reim «tratgnüda : accomplida», v. 3 : 5) als metrisch reguliert bestimmt.

Ferner hat Peer einige wenige metrisch regulierte *Sechszweiler* publiziert. Zwei davon sind im Band *Da cler bel di* (1969) erschienen. Beim ersten Gedicht *Abandun* (1969/2003:226) handelt es sich um eine zweite, diesmal graphisch klar als metrisch regulierte Form markierte Fassung (vgl. Kap. 6.2). Ein weiteres metrisch reguliertes Gedicht ist *Mastralia*. Nach den Angaben des Dichters wurde das Gedicht als Liedtext verfasst: «poesia scritta per gnir chantada tenor üna cumposiziun da P. Champell» (1969/2003:199).

¹⁷² Folgende Fünfzeiler werden zu den freien Formen gerechnet: die einstrophigen Fünfzeiler *Larschs illa naiv* (1969/2003:197), *Batterdögl* (1969/2003:227) und *Messagi* (1979/2003:322); die zweistrophigen *Tulipanas* (1960/2003:131), *Refügi* (1975/2003:268) und *Vainter cun ögls* (1979/2003:347), und das dreistrophige *Fügia* (1979/2003:319).

¹⁷³ Das exakte Reimschema für *Bsögn dal poet* ist folgendes: xxxxa xxxba cbxca dddaa.

sechszeilige Strophen	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Abandun</i> (1969/2003:226)	ababcc	11	5-hebige Jamben
<i>Mastralia</i> (1969/2003:198f.)	aabccb [4 Strophen]	7	3-hebige Jamben
<i>Mulhouse</i> (1979/2003:329)	aabbcc	–	–

Tabelle 10: Peers sechszeilige Strophen und deren metrische Regulierung

Ein Beispiel einer *siebenzeiligen Strophe* findet sich im Gedichtband *Il chomp sulvadi* (1975).

siebenzeilige Strophe	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Braïna</i> (1975/2003:251)	aabbcac	8 (6 : 7)	

Tabelle 11: Siebenzeilige Strophe und deren metrische Regulierung

Unterschiedliche Strophenformen

Folgende Gedichtbeispiele setzen sich aus verschiedenen Strophenformen zusammen. Aufgrund ihres Reimschemas und ihrer Silbenzahl weisen aber auch sie eine metrische Regulierung auf.

Vierzeiler und Fünfzeiler	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Chanzun ferma</i> (1969/2003:230)	abab cddcd	10	–
<i>Cascada in frain</i> (1975/2003:250)	ababb abab	–	–
Dreizeiler + Zweizeiler		–	–
<i>Binsan</i> (1955/2003:63f.)	xab xab xc cx dd	10	–
Unterschiedliche Abschnitte	Reimschema	Silbenzahl	Versfüsse
<i>Quader moesan</i> (1975/2003:253f.) (4 + 4 + 8 + 6 + 4 Verse)	abab cdcd efefghhg cicijj klkl	vorwiegend 7	–
<i>Prümavaira a Lümign</i> (1975/2003:255f.) (8 + 10 + 22 Verse)	durchgehend gereimtes Gedicht (Paar- bzw. Kreuzreime) ¹⁷⁴	5	–

Tabelle 12: Metrisch regulierte Gedichte Peers, aus unterschiedlichen Strophenformen bestehend

Chanzun ferma (1969) und *Cascada in frain* (1975; [1975b]) setzen sich jeweils aus einem Vier- und einem Fünfzeiler zusammen. In zwei Publikationen mit Übersetzung – *28 poesias*

¹⁷⁴ Der Paarreim «darcheu : crouda» (v. 33 : 34) kann als «rima eccedente» (Menichetti 1993:529f.) bezeichnet werden.

([1977a]) und *Refügi* (1980) – ist die Strophenunterteilung in *Cascada in frain* jedoch aufgehoben worden¹⁷⁵.

Eine weitere aus Zwei- und Dreizeilern kombinierte metrische Form ist *Binsan* (1955/2003:63f.). Wie für den Sechszeler *Mastralia* spielt auch hier der Gesang eine wichtige Rolle wie aus der Präzisierung «als „Stüidents chantaduors“» ersichtlich wird. In einer früheren Fassung (*Chalender Ladin* 43, 1953:46) war der Willkommensgruss noch an die «„Stüidents chantunzs“» gerichtet und die letzten beiden Zweizeiler bildeten eine einzige vierzeilige Strophe (vgl. Peer 2003:556). Mit dem Ausruf «Binsan!» («Willkommen!») grüssen sich Verwandte und Personen, die sich duzen. Eine literarische Entsprechung hat dieser Gruss insbesondere in Lansels Gedicht *Vuschs da la patria* (1966:41, 390): «Binsan!...Binsan!...cun vusch cuntschainta / salüda l'En tras l'ota pasch –» (v. 1-2), wo der Inn auf diese Weise den Rückkehrer begrüsst.

Zusammenfassend ergibt sich für die insgesamt 55 metrisch regulierten Gedichte folgende Hierarchie von Metrik-Typen:

metrisch regulierte Gedichtformen	Metrik-Typ			
	(a)	(b)	(c)	(d)
Klassifikationskriterien				
(1) strukturbildende Strophen bzw. Gedichtformen	x	x	x	x
(2) strukturierendes Reimschema	x	x	x	–
(3) konstante Silbenzahl	x	x	–	x
(4) Versfüsse aufweisend	–	x	–	–
Anzahl Gedichte pro Typ (bei einem Total von 55)	19	10	24	2

Tabelle 13: Anzahl der metrisch regulierten Gedichtformen Peers nach Metrik-Typen geordnet

(1) Fast alle metrisch regulierten Gedichte (53 von 55 = 96.4% der Fälle) weisen ein (zumeist) durchgehendes Reimschema auf, wobei Peer die typischen Stellungsvarianten des Ausgangsreims (Kreuz-, Block- und Paarreim) relativ flexibel anwendet. So kommen häufig im selben Gedicht verschiedene Reimschemata zur Anwendung, z.B. *Brama* (abba cdcd efef) oder *Champogna romana* (aabb cdcd). In einigen Gedichten ist zudem das Reimschema nicht durchgehend erfüllt, z.B. in *Be figlias* (xa xa xa) oder *Daman d'utuon* (xxa xxa xxb xxb). Eine strukturierende Funktion des Reims ist aber auch für diese Gedichte deutlich erkennbar.

(2) Mehr als die Hälfte der metrisch regulierten Gedichte hat neben der Reimbindung auch (zumeist) eine konstante Silbenzahl (29 von 55 = 52.7% der Fälle). Die bevorzugte Versform ist der elfsilbig gereimte Vers (10 Gedichte).

(3) Knapp ein Fünftel der metrisch regulierten Gedichte (10 von 55 = 18.2% der Fälle), insbesondere der früheren, weist neben Reim- und Silbenzahl zusätzlich ein nach Versfüssen reguliertes Versmass auf. Die verwendeten Versfüsse (Jamben und Trochäen) halten sich dabei die Waage.

¹⁷⁵ Von beiden Gedichten bestehen auch Liedfassungen (vgl. BR II, Nr. 827 und Nr. 1189-1190).

(4) Schliesslich sind zwei Gedichte ungereimt (2 von 55 = 3.6% der Fälle). Sie erhalten ihre Regulierung aber durch das Kriterium der Silbenzahl: *Pittüra abstracta* und *Daman d'instà*.

5.2 Versifikation und Konvention: metrische Figuren

Wie in Kapitel 2 erläutert wurde, ist für die bündnerromanische Metrik bzw. Versifikation von den unterschiedlichsten Einflüssen auszugehen. In Bezug auf die italienische Metrik, für welche u.a. auf die Wichtigkeit der metrischen Figuren hingewiesen wurde (Kap. 3.3.1.3), stellt sich z.B. die Frage, ob der Gebrauch metrischer Figuren, insbesondere der Synalöphe, nicht auch für die bündnerromanische Lyrik eine Rolle spielen könnte. In der einschlägigen Sekundärliteratur (insb. Fasani 1992/93:18ff.; Riatsch 1993:509f. und 2001:106) gibt es bisher nur wenig Hinweise auf den Gebrauch metrischer Figuren. Umso mehr scheint es wichtig v.a. den Gebrauch der Synalöphe in den Gedichten Peers zu bestimmen, da je nach angenommenem Versprinzip die metrische Analyse eines Gedichts, insbesondere der regulierten, aber z.T. auch der freien Formen, ganz anders ausfallen kann¹⁷⁶. Dies soll in einem ersten Schritt anhand der freien Gedichtformen erläutert werden.

Untersucht man einzelne Gedichte der frühen freien Metrik Peers nach einem fussmessenden Prinzip, fallen einem jambisch-anapästische Sequenzen auf, so z.B. bei *Il placat* (1948/2003:39f.), *Mezzanot* (1951/2003:45f.), *La staziun* (1955/2003:73ff.) und *Aint il parc* (1955/2003:76ff.). Für *La staziun* können folgende jambisch-anapästische Sequenzen × × × × × (×) nachgewiesen werden:

ed ester a l'ögl [clouder] (v. 11)

Fachins e padrins (v. 31)

e pover tagnins (v. 34)

chi van sü Tavau (v. 38)

t'ìls raspa^a mantun (v. 45)

I couscha^e's stortiglia (v. 50)

as raja^ir e gnir (v. 51)

as solva^il gurdibel (v. 58)

fadima^e strasöna (v. 63)

Bei einer Gesamtanzahl von 63 Versen, lassen sich in *La staziun* insgesamt neun jambisch-anapästische Sequenzen ermitteln. Beim ersten Beispiel ist die jambisch-anapästische Sequenz zudem nur Teil eines Verses, welcher als ganzer Vers gelesen eine andere

¹⁷⁶ Vgl. Baehr: «Die Kenntnis der Silbenzählung ist die Grundvoraussetzung für jegliche Beschäftigung mit der regelmässigen, in gewissem Umfang selbst mit der silbisch unregelmässigen Metrik, angefangen von der Bestimmung der Versformen und ihrer allfälligen Varianten über die Beurteilung des Dichterverhaltens gegenüber dem überkommenen Regelkodex bis zur Erfassung der versstilistischen Expressivität» (1996:448).

rhythmische Sequenz aufweist. Die nächsten drei Beispiele (v. 31, 34, 38) bestehen dann aber aus einem Jambus gefolgt von einem Anapäst. Die übrigen Verse weisen dieselbe Sequenz jedoch nur auf, wenn wie im Italienischen jeweils eine Synalöphe in Erwägung gezogen wird bzw. die aufeinandertreffenden An- und Auslautvokale verschliffen werden.

Wenn dieselben Verse aber anstatt nach einer fussmessenden nach einer syllabisch-rhythmischen Metrik – bei der aber die Möglichkeit einer Synalöphe zwischen zwei aufeinandertreffenden Vokalen ausgeschlossen wird – analysiert werden (siehe Kap. 7.1), sieht es ganz anders aus. Von den neun Versbeispielen sind sechs als «settenari» und drei als «senari» zu bezeichnen.

Das Beispiel verdeutlicht also eine Art Paradox. Eine Metrik nach Versfüßen kommt nicht ohne eine typische Figur der silbenzählenden Metrik aus, umgekehrt dürfen aufeinandertreffende Vokale in einer silbenzählenden Metrik nicht verschliffen werden, wenn nach metrisch-rhythmischen Versregelmässigkeiten gesucht wird. Gegen eine Annahme von Synalöphen kann zudem der Einwand erhoben werden, dass Peer auf die Tilgung einzelner Vokale (insb. der Elision) hätte zurückgreifen können, falls er eine bestimmte Reihenfolge von Versfüßen angestrebt hätte, z.B. «t'ìls rasp' a mantun» (v. 45). Weiter unten in Kap. 7.1.1.2 wird denn auch nachgewiesen, dass das Gedicht *La staziun* nach einem silbenzählenden Prinzip strukturiert ist, bei dem ein Gebrauch der Synalöphe ausgeschlossen werden kann.

Im Folgenden sollen die metrisch regulierten Gedichte Andri Peers auf solche metrische Figuren (Synalöphe, Dialöphe, Diärese, Synärese) und andere phonetische Phänomene (Elision, Aphärese, Apokope) hin untersucht werden¹⁷⁷. Dies ist deshalb von Interesse, da das Vorhandensein ebendieser Figuren, insbesondere der Synalöphe, einige metrische Abweichungen zu erklären hilft, die sonst als Zuwiderhandlungen bezeichnet werden müssten.

Für den Nachweis einzelner Synalöphen eignen sich insbesondere die metrisch regulierten Formen. Grundsätzlich ist jedoch auch hier Folgendes zu bemerken: in den meisten Fällen werden Mehrdeutigkeiten in Bezug auf die Silbenzahl eines Verses durch den Gebrauch der auch in der gesprochenen Sprache gängigen Prinzipien phonetischer Natur (Elision, Aphärese) vermieden. Insbesondere Elisionen, aber auch Aphäresen (mitunter ebenfalls Apokopen) werden im analysierten Verskorpus so häufig verwendet, dass ihr Gebrauch in den meisten Fällen ganz natürlich wirkt und somit nicht spezifiziert werden muss. Trotzdem sollen an dieser Stelle einige Beispiele angeführt werden, um den Gebrauch dieser phonetischen Phänomene zu illustrieren.

Der folgende Beispielsvers aus dem Sonett *Il chant porta* (1956) enthält neben einer gewöhnlichen Elision «cucc'aint» die beiden für Peer auffälligen Apokopen «d'la» und

¹⁷⁷ Vgl. für die Definitionen dieser Figuren Kap. 3.3.1.3.

«d'larsch», hier in rhythmischer Anlehnung an Lansel gebraucht (vgl. Kap. 5.3.6.3; siehe ferner Riatsch 1993:509f.):

cucc'aint d'la porta d'larsch tot spalancada. (1956) 11

-> Alvainta sa barüda inflommada (1960) 11

(in: *Il chant porta*, 1956:21, v. 4 -> *Vamporta*, 1960/2003:122, v. 4)

Ebenfalls zur Kürzung der Silbenzahl werden phonetische Figuren in den ersten beiden Fassungen des folgenden Verses aus *Davomezdi* verwendet:

dschema'l lungaint sgoabar da las collinas (1948/2003:33ff., v. 10)

dschem'il lungaint sgoabar da las collinas (1955/2003:67ff., v. 9)

dschema il sgoabar da collinas (1969/2003:205, v. 8)

Das Beispiel verdeutlicht wie Peer in einer ersten Phase von einer Aphärese (Anlautschwund), später von einer Elision Gebrauch macht, um die für den «endecasillabo» angestrebte Silbenzahl nicht zu überschreiten. In der letzten Fassung, die sich grundsätzlich von den vorherigen unterscheidet (siehe hierzu die genaue Analyse in Kap. 7.1.2.1), kann er auf beide verzichten, da anstelle des «endecasillabo» der «novenario» überwiegt.

Umgekehrt wird in *Vers magic* verfahren:

plü ch'ella'm guarda (1948:15)¹⁷⁸

plü ch'ell'am guarda (1952:29)

plü ch'ella'm guarda (1955/2003:72)

Einer anfänglichen Aphärese wird zwischenzeitlich die Variante mit einer Elision vorgezogen, um in der letzten Fassung wiederum die Variante mit Aphärese zu bevorzugen. Mit grosser Wahrscheinlichkeit hat die Wahl des einen oder anderen Phänomens für das vorliegende Beispiel auch mit der fehlenden Standardisierung schriftsprachlicher Normen des Vallader zu tun (vgl. Grünert 2002/2003).

Währenddem Elision und Aphärese für Aussprache und Silbenzählung keine grösseren Schwierigkeiten bereiten, hat der Gebrauch der Synalöphe in dieser Hinsicht schwerwiegendere Folgen. Eindeutig feststellbar ist die metrische Figur der «Synalöphe» nur in den metrisch (insb. nach der Silbenzahl) regulierten Gedichtformen. Die Untersuchung dieser metrisch regulierten Gedichtformen nach vorhandenen Synalöphen hat folgende Resultate zu Tage gebracht: die eindeutigsten Beispiele von Synalöphen finden sich in den Vierzeilern, gefolgt von den Sonetten, den Dreizeilern, Zweizeilern und Sechszeilern.

Die klarsten Beispiele für die Synalöphe finden sich also in den vierzeiligen Strophen bzw. Vierzeilern¹⁷⁹ und den Sonetten. Zur Vergleichsmöglichkeit und zugleich auch zur

¹⁷⁸ In Peer (1948/2003:32f.) hat sich ein Fehler (hier kursiviert) eingeschlichen «plü ch'ella a'm guarda». Für die im *Il chalender ladin* publizierte Variante von 1952 könnte auch ein evtl. Eingriff der Redaktion in Betracht gezogen werden.

Argumentation wird bei den jeweiligen Beispielen immer die ganze Strophe wiedergegeben (bzw. bei den Terzetten der entsprechende zweite Reimvers). Bei den Vierzeilern können folgende fünf Beispiele nachgewiesen werden:

Vierzeiler:

Cur cha schnuogl cumplain as volva 8
 d'milli anzas quaid tin. '8
 Be cha l'ümil fil s'resolvera, 8
 bain s'adatta^a seis destin. '8
 (in: *Pro ün pêr stinvs*, 1946/2003:15, v. 5-8)

O vaila, teis müdaivel movimaint '11
 ais be ün tschegn da meis giavüsch ardaint '11
 chi va in tschercha da sa clera staila, 11
 sperond da riva^in riva, schlincha vaila. 11
 (in: *O schlincha vaila...*, 1975/2003:272, v. 5-8)

Ma pêš co tuot natüra aise quaint. '11
 Il fö nu tascha, plü cha mia brama 11
 dumanda pasch, schi plü l'umbrasa flamma 11
 sü sigl'e gira^e ruoja seis turmaint. '11
 (in: *Arsantüm*, 1946/2003:20, v. 5-8)

Maisda fegher meis striun, '8
 tössi d'vipra, sang dragun, '8
 risch gianzana^e nair savü, '8
 lura d'Belladuonn'il zü... '8
 (in: *Calisch per tai*, 1948/2003:38f., v. 1-4)

Aivra füt utschels vossa rapina, 10
 cun schladada l'ala^ed ögl alert. '10
 Hoz infern s'aspira sü avert '10
 sco la griffila sprer a la giallina. 10
 (in: *Schelpcha infernala*, 1951/2003:49f., v. 5-8)

Bei den Sonetten finden sich in folgenden Beispielen Synalöphen:

Sonette:

Frais-ch sco l'aual illa ramusa riva 11
 cuorra ta verva,^impetuus sbrion¹⁸⁰ '11
 e sur la prada cregna d'sang babun '11
 movast tü l'alabardica sumbriva. 11
 (in: *G.H. Muoth*, 1948/2003:41, v. 5-8)

¹⁷⁹ Die beiden Begriffe werden im Folgenden in dieser Arbeit synonym verwendet. Gleiches gilt auch für die anderen Strophenformen z.B. «dreizeilige Strophen» bzw. «Dreizeiler».

¹⁸⁰ Eine andere Schreibweise für «sbrion» ist «sbrüun» (vgl. Peer, *Il chüern da bügl*: «In quist sonch da glatsch / svöd eu meis sbrüun.» (1984/2003:397f., v. 1-2), damit kann auch die Zweisilbigkeit dieses Worts und die Notwendigkeit einer Synalöphe zwischen «verva^impetuus» erklärt werden. Für den «endecasillabo» wird hier der Typ (4., 8. und 10.) angenommen.

Mo lura in teis üerts, o dutscha Frantscha	11
[...]	
E ta spagnöla lira [^] e ma rumantscha	11
(in: <i>Spadas e guitarras</i> , 1951/2003:52, v. 9, 12)	
Aint il cuvel müj'ün chatschaduoir	'10
[...]	
Minchatant chi strembla [^] i'l erbaduoir,	'10
(in: <i>Sulvaschina</i> , 1955/2003:66f., v. 9, 12)	
Davant la dmura da bodun beada	11
t'alvaintast tü cul prüv ^à teis banket,	'11
o veidr' Alvada, [^] intant cha'l di quiet	'11
cucc'aint d'la porta d'larsch tot spalancada.	11
(in: <i>Il chant porta</i> , 1956:21, v. 1-4)	
Mo sch'üna jà da bara suna [^] il segn	'11
Clomond ad ün dals lur pro l'ultim viadi	11
Schi vainst vampoirt'eur tü da larmas cregn	'11
(in: <i>Vamporta</i> , 1960/2003:122, v. 12-14)	

Insbesondere für das letzte Sonett *Il chant porta* (1956) bzw. *Vamporta* (1960) lohnt sich ein Vergleich der beiden Fassungen (siehe Kap. 5.3.6.3). Beide von der Synalöphe betroffenen Verse erfahren bzw. haben eine Änderung erfahren. Einerseits wird die anfänglich bestehende Synalöphe im Vers «o veidr' Alvada,[^] intant cha'l di quiet» (1956, v. 3) in der zweiten Fassung aufgegeben, «O veider chant intant cha'l di quiet» (1960), andererseits kommt für Vers 12 eine neue hinzu: «Be cur ch'ün di da bara sun' il zegn,» (1956, v. 12) -> «Mo sch'üna jà da bara suna[^]il segn» (1960).

Das folgende Beispiel soll noch die Anwendung einer Synalöphe für einen Zweizeiler¹⁸¹ belegen:

Tegna d'intuorn bun vaschinadi,	9
Ch'eur tia chasa [^] es part dal stadi.	9
(in: <i>Versets mürales</i> , 1985/2003:456, v. 1-2)	

All diese Beispiele verdeutlichen, wie die metrische Figur der Synalöphe eine nicht zu vernachlässigende Grösse für Peers metrisch regulierte Gedichtformen darstellt. Die Beispiele zeigen überdies, dass bei den Beispielen Peers ausnahmslos jeweils zwei unbetonte Silben von einer Synalöphe betroffen sind. Offensichtlich ist auch, dass der Gebrauch der Synalöphe eindeutig mit der Gedichtform zusammenhängt und tendenziell ein Merkmal von Peers früher Lyrik darstellt.

¹⁸¹ Denkbar wäre auch eine einsilbige Lesart des Attributs «tia» wie es im Italienischen für einen solchen «nesso vocalico discendente» (Menichetti 1993:244) im Versinnern üblich ist.

Bisher wurden für die aufgefundenen Fälle der Synalöphe nur die umliegenden Verse in die Beschreibung mit einbezogen, folgendes Beispiel soll die Bedeutung einer konsistenten metrischen Analyse für eine Gedichtform als Ganzes verdeutlichen.

Vers magic (1948/2003:32f.)

Diala d'amur	'5	× × × ×
svöda ardur	'5	× × × ×
rasain fin pro l'ur dal magöl.	'6 + '4 } '9	× × × × × / × × ×
Dà'la da baiver,	5	× × × × ×
fa'la^il cour aiver	5	× × × × ×
chi bricla sco paiver seis sang.	6 + '3 } '9	× × × × × × / × ×
Cha la testarda,	5	× × × × ×
plü ch'ella'm guarda	5	× × × × ×
da brama arda	5	× × × × ×
e da dolur.	'5	× × × ×

Was hier als «Zaubervers» betitelt wird, ist die Aufforderung eines lyrischen Ichs an die Liebesfee, das Glas mit Zaubertrank bis an den Rand zu füllen und dieses der Geliebten zum Trinken zu geben. Damit soll die «Unnachgiebige», «la testarda», betört werden. Das inhaltlich als Beschwörungsformel gedachte Gedicht findet auch seine Entsprechung im Formalen. Der «Zaubervers» soll auch metrisch verzaubern. Dies geschieht einerseits durch den jede der drei Strophen einleitenden Dreireim¹⁸², andererseits durch einen wiederholten Gebrauch metrisch identischer «quinari». Der dadurch erzeugte, vorwärtsdrängende und insistierende Rhythmus wird einzig am Ende der ersten beiden Strophen durch einen rekonstruierten «novenario» unterbrochen. Dieser beginnt mit einer Senkung und durchbricht somit das Prinzip der «inerzia verticale» (vgl. Kap. 3.3), zudem wird er an der Stelle des reimenden Binnenworts («l'ur» und «paiver») jeweils segmentiert. Gelungen erscheint insbesondere die erste Segmentation, welche in ikonischer Funktion das bis zum Rand gefüllte Glas zeigt. Die kurzen Strophenschlüsse haben eine klare Strukturierungsfunktion, denn sie markieren das Strophenende deutlich¹⁸³.

Die rhythmische Gleichmässigkeit der «quinari» × × × × (×) und die damit einhergehenden Prinzipien der «inerzia ritmica» und der «inerzia verticale» führen dazu, dass der zweite Vers der zweiten Strophe fast automatisch mit einer Synalöphe gelesen wird. Auf diese Weise kann die metrisch-rhythmische Geschlossenheit des Gedichts bewahrt werden. Ein Auftreten der Synalöphe ist also auch in Gedichten mit einem heterometrischen Strophenmass zu erwarten bzw. kann für solche Gedichte nachgewiesen werden.

¹⁸² Küper (1988:43) weist für den Zauberspruch auf die Verwendung der magischen Zahl drei hin.

¹⁸³ Eine ähnliche Strophenform findet sich in Baudelaires Gedicht *À une mendiante rousse*: «Blanche fille aux cheveux roux, / Dont la robe par ses trous / Laisse voir la pauvreté / Et la beauté,» (1996:123ff., v. 1-4). Der letzte Strophenvers ist jeweils eingerückt.

Für die beiden letzten Verse der dritten Strophe könnte man (fälschlicherweise) von einer «sinalefe interversale» ausgehen und so einen weiteren, im Rhythmus aber abweichenden «novenario» bilden («da brama arda[^]/e da dolor»). Dazu gibt es aber keinen Grund, da unser Beispiel keine überzählige Silbe aufweist¹⁸⁴. Die letzte Strophe besteht somit aus vier «quinari», deren vierter durch den Reim auf «-ur» den einleitenden Dreireim wieder aufnimmt.

Der Gebrauch der Synalöphe ist in einzelnen Fällen auch für die freien Gedichtformen nachweisbar:

Plövgia crouda in filadas
 our da nūvlas s-chartatschadas
 crouda[^]e sflatscha sainza fin¹⁸⁵
 giò da tschêl in ün sgurdibel
 Plövgia blaua plövgia
 (*Chanzun da la plövgia*, in: *Chalender Ladin*, ann. 48, 1958:45, v. 5-9)

Inaquella vain il vent,
 e quel piglia tuot davent:
 a sulai e glüna[^]e staila.
 Be la mostra da müstaila
 (*Ün mattin*, 1979/2003:332f., v. 11-14)

Auffallend an beiden Beispielen ist eine lokal rhythmisch regulierte Versumgebung (vgl. Kapitel 7.3.3 und 7.3.5), welche gleichzeitig die Bedingung für das Auffinden dieser metrischen Figur darstellt.

Abschliessend sollen einige Beispiele für die ebenfalls bei Peer vorzufindende metrische Figur der «Diärese» (hier mit " gekennzeichnet) vorgestellt werden.

Cula sbicha prezïusa
 gio sül cour da la marusa
 (in: *Calisch per tai*, 1948/2003:38f., v. 21-22)

cuorra ta verva,[^]impetuous sbrïun
 e sur la prada cregna d'sang babun
 (*G.H. Muoth*, 1948/2003:41, v. 6-7)

¹⁸⁴ Bei den von Menichetti (1993:105f.; 162f.) vorgestellten Typen der «sinalefe interversale progressiva» bzw. «regressiva» wird mittels Synalöphe jeweils eine überzählige Silbe zum folgenden bzw. zum vorausgehenden Vers gerechnet.

¹⁸⁵ In einer späteren Fassung *Chant da la plövgia* (1960/2003:129f., v. 7) entscheidet sich Peer für eine Elision: «croud[^]e sflatscha sainza fin».

Quai chi füt chavagl, bouv e liun,¹⁸⁶
 ais la belma, glera, crappa e sablun.
 (in: *Schelpcha infernala*, 1951/2003:49f., v. 13, 16)

sdrappa cun anguoschiüs discuors
 d'una mala vita malas fluors
 (*Schelpcha infernala*, 1951/2003:49f., v. 22)

E d'ün cuntin
 invad'il bröl
 flur da ginestra,
 per l'avüöl
 (*Prümavaira a Lümign*, 1975/2003:255f., v. 22-25)

Im Vergleich zur Synalöphe ist die Diärese jedoch weit weniger häufig. Noch seltener nachzuweisen ist die Synärese¹⁸⁷, für die auf Peers Dante Übersetzungen zurückgegriffen werden muss¹⁸⁸. Folgende Beispiele der Synärese (hier in kursiver Schrift gesetzt) finden sich in der Übersetzung des 5. Gesangs aus Dantes *Inferno* (Peer III, 1985:5-8):

E cur chi rivan nan vidvart la ruina, (v. 34)

Tils stir'amunt, aval, invia,^vinnan: (v. 43)

Ni da posar, ni da schminuir la paina. (v. 45)

Galiot es stat il cudesch e l'autur: (v. 137)

Während für die italienische Sonettform eine Analyse nach syllabisch-rhythmischen Prinzipien unter Berücksichtigung metrischer Figuren, insbesondere der Synalöphe, durchaus sinnvoll erscheint, ist für die fussmetrisch regulierten Vierzeiler auch eine quasimusikalische Notation (vgl. Kap. 3.2.3) in Betracht zu ziehen. Das hiesse mit anderen Worten: hypothetisch würde für die Sonettform eine Versifikation nach syllabisch-rhythmischen Regeln (wie in der italienischen Metrik) angenommen; für die Vierzeiler, bei denen oft volksliedhafte Elemente eine Rolle spielen, würde dagegen ein Einfluss der deutschen Metrik vermutet. Mithilfe zweier Stellen aus *Calisch per tai* soll gezeigt werden, dass sich zwei verschiedene Metrikanalysen nicht ausschliessen müssen, dass aber je nach Gedichtbeispiel die eine der anderen vorzuziehen ist. Zuerst werden die Verse nach dem silbenzählenden-italienischen Prinzip analysiert:

¹⁸⁶ Vgl. folgende Stellen bei S. Caratsch: «L'Uors ais üna bestia grossa, / Ferm' e granda sco'n liun» (in: *Üna chatscha al Uors*, 1865:93-95, v. 25-26) und «Zernez possed'inoltra eir degn d'admiraziun / La veglia Tuor de Planta e l'Hotel del Liun!» (in: *L'Engiadina bassa*, 1865:13-16, v. 23-24).

¹⁸⁷ Vgl. auch die folgende Synärese bei Darms, *En tun popular*: «Mia matta ei carina, / sia vusch vegn sur la mar, / vegn encunter per adina, / vegn mia veta cunsalvar.» (1986:17, v. 9-12) [kursiv, R.C.].

¹⁸⁸ Die Übersetzungen sind am leichtesten einsehbar in Peer III (1985). Für Peers Dante-Übersetzung (*Purgatorio*, 27, v. 64-93) vgl. Camartin (1985:268-272). Ausführlich zu den verschiedenen Übersetzungen von Dantes *Commedia* ins Bündnerromanische äussert sich Riatsch (1993:381-408), dort finden sich auch weiterführende Literaturangaben. Vgl. auch Fasani (1992/93).

Maisda fegher meis striun,	'8
tössi d'vipra, sang dragun,	'8
risch gianzana^e nair savü,	'8
lura d'Belladuonn'il zü...	'8

(in: *Calisch per tai*, 1948/2003:38f., v. 1-4)

Damit die Verse als regelmässige «ottonari» bezeichnet werden können, muss das Reimwort «striun» zweisilbig gelesen werden, in Vers 3 ist ferner eine Synalöphe notwendig.

Für eine Versanalyse nach deutschen Metrikprinzipien drängt sich für die gleichen Verse folgende quasimusikalische Notationsform auf:

Maisda fegher meis striun,	× × × × × × ×
tössi d'vipra, sang dragun,	× × × × × × ×
risch gianzana e nair savü,	× × × × × × × ×
lura d'Belladuonn'il zü...	× × × × × × ×

(in: *Calisch per tai*, 1948/2003:38f., v. 1-4)

Die Annahme, das Gedichtbeispiel baue auf musikalischen Prinzipien auf, könnte folgender Vers stützen:

sgraffla giat – püffa tschuetta (v. 15) × × | × ^ | × × | × ×

Der Vers ist durch eine Pause (^) gekennzeichnet, welche im Text mit dem Gedankenstrich angedeutet wird. Vor allem dieser Vers könnte als Indiz gewertet werden, dass den ‚Unregelmässigkeiten‘ dieses Gedichts mit einer quasimusikalisch-taktororientierten Notation besser Rechnung getragen werden könnte.

5.3 Die Sonette

Die wenigen Sonette, die Peer im Vergleich zu anderen Gedichtformen (z.B. den vierzeiligen Strophen) verfasst hat, könnten dazu verleiten, der Sonettform innerhalb seines Werks einen geringen Stellenwert beizumessen. Für Peer, der sich als ‚moderner‘ Dichter verstand (vgl. Ganzoni 2011), ist der Umstand, Sonette geschrieben zu haben, jedoch von nicht zu unterschätzender Bedeutung¹⁸⁹. Im Folgenden geht es darum zu sehen, ob überhaupt und wenn ja, worin bei Peer die Aktualität des Aufgreifens dieser traditionellen Form liegt.

In seinen 16 wichtigsten Gedichtpublikationen¹⁹⁰ hat Peer nur gerade sieben Mal auf die Sonettform zurückgegriffen und eigene Sonette publiziert¹⁹¹. Während sich die

¹⁸⁹ Dies auch im Wissen, dass das Sonett bei den Vertretern des französischen Symbolismus, die Peer wichtig waren, als Form beliebt war. Vgl. Borgstedt: «Auch der französische Symbolismus macht das Sonett zu einer seiner bevorzugten Formen (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine).» (2003:449).

¹⁹⁰ Diese wurden auch in der Gesamtausgabe seines lyrischen Werks, *Poesias (1946-1985)*, neu aufgelegt, vgl. Riatsch (ed.) (2003:550).

¹⁹¹ Im *Chalender Ladin* 48 (1958:44) erschien ein weiteres Sonett, *Fin da la chatscha*, mit klaren Anspielungen auf die Geschichte des Aktaion. Sonettübersetzungen Peers finden sich einzig für Louize Labé. Eine erste Übersetzung *Sonet* erscheint im Band *Clerais* (1963:64) und wird später in *Il sons vantüraivels* (1985:344-351) noch einmal mit drei weiteren Sonetten dieser französischen Dichterin publiziert. Labés Sonette wurden u.a. auch von Rilke übersetzt. Für Labé vgl. auch Kap. 3.4.2.

Lyrikpublikationen über einen fast 40-jährigen Zeitraum erstrecken (1946 erscheint mit *Traischa dal temp* die erste, 1985 mit *Ils ons vantüraivels* des Autors letzte Veröffentlichung), findet sich die Sonettform nur für den Zeitraum von 1946 bis 1960. Das erste Sonett *Momaint apatic* wird im oben erwähnten Gedichtband von 1946 publiziert, das letzte *Vamporta* in *Suot l'insaina da l'archèr* (1960). Die Sonettform findet sich, mit Ausnahme des zweisprachigen Gedichtbands *Sgrafits* (1959), in den ersten sechs Publikationen. Das Fehlen der Sonettform in dieser frühen romanisch-deutschen Ausgabe mag insofern signifikant sein, als überhaupt keine Beispiele für vom Autor übersetzte und veröffentlichte eigene Sonette vorliegen¹⁹². Während der Autor den romanischen Lesern eigene Sonette bietet, bleiben diese dem deutschsprachigen Publikum offensichtlich verwehrt.

Im Sinne einer Ausgangshypothese für die nähere Beschreibung der Sonettform bei Peer wird angenommen, dass sich bei dieser traditionellen Gedichtform besonders gut nachweisen lässt, wie der Dichter ein für Teile der modernen Lyrik charakteristisches Merkmal, die Kombination einer traditionellen Form mit neuen Inhalten und Funktionen, umsetzt. Nach Lamping (2008:14) gilt es nämlich «zumindest zwei verschiedene Typen moderner Poesie: einen sprachlich und einen formal innovativen» Typ zu unterscheiden.

Dementsprechend lassen sich auch zwei Innovationsstränge ausmachen, die anfangs kaum miteinander verknüpft sind [...]. Jedenfalls geht die Entwicklung verfremdender Darstellungsweisen nicht notwendig mit der Ausbildung freier Vers- und Gedichtformen einher, oft vielmehr mit einem entschiedenen Formtraditionalismus [...] (Lamping 2008:14)¹⁹³

Als Beispiel einer solchen «verfremdenden Darstellungsweise» im Sinne Lampings könnte man folgende Verse aus Peers Sonett *Flur scumandada* (1955/2003:60f.) heranziehen: «aint in ün vasch d'eterna giuventüm / zoppada tegnast ta fraischlezza nüda.» (v. 10-11). In einer vom Autor handgeschriebenen Übersetzung dieses Sonetts *Verbotene Blume* lauten diese Verse: «in der Schale (Vase) ewiger Jugend hältst du / verborgen (gefangen) deine nackte Zerbrechlichkeit» (Peer SLA, A-1-c/3). Riatsch (2003) äussert sich zum letzten zitierten Vers folgendermassen:

Zoppadas vegnan tgnüdas las parts dal corp, nüdas e fraischlas. L'abstracziun «zoppada tegnast ta fraischlezza», paress a prüma vista tipica per Andri Peer. Ella es però fich derasada i'l simbolissem frances e bain documentabla eir illa poesia da Giovanni Pascoli. (Riatsch 2003:514)

Die Abstraktion «nackte Zerbrechlichkeit» scheine auf einen ersten Blick typisch für Peer zu sein. Doch sei diese im französischen Symbolismus weit verbreitet und auch für die Lyrik

¹⁹² Einzig im Nachlass Peers finden sich für einige Sonette hand- und maschinengeschriebene Übersetzungen (Peer SLA, A-1).

¹⁹³ Siehe auch: «Insgesamt bewegt sich die moderne Lyrik in ihrer historischen Entfaltung zwischen Extremen. Gegen die traditionelle realistische Lyrik setzt sie zunächst eine Dichtung der Verfremdung – und gegen die wiederum nach einer Zeit einen neuen Realismus.» (Lamping 2008:14).

Pascolis gut nachweisbar, so Riatsch¹⁹⁴. Solche Figurensysteme, die ihren Ursprung in der Korrelation von Konkretem und Abstraktem haben, ermöglichen es unter anderem, einen sprachlichen Innovationsstrang im Sinne Lampings nachzuweisen.

Im Folgenden werden die Sonette Peers im Hinblick auf die aufgestellte Hypothese, dass sie eine traditionelle Form mit neuen Inhalten und Funktionen kombinieren, geprüft. Dabei ist eine moderne, nicht zu enge Sonettdefinition massgebliche Voraussetzung einer solchen Beschreibung. Die Untersuchung von Walther (1993) zu gut sechzig bündnerromanischen Sonetten hat gezeigt, welche Probleme sich ergeben bei einer zu engen – metrisch an der ‚klassischen‘ Form¹⁹⁵, inhaltlich am romantischen Paradigma¹⁹⁶ sich orientierenden – Definition. Die Resultate sind ernüchternd, da die wenigsten der von Walther untersuchten Sonette der ‚auferlegten‘ Norm¹⁹⁷ entsprechen. Notwendigerweise ergeben sich wertende Aussagen wie: «Denn grundsätzlich sei einmal vermerkt, dass sich die strenge und äusserst schwierige Sonettform besser nur auferlegt, wer damit auch fertig wird oder wer weiss, inwiefern und – vor allem! – wozu er davon abweicht» (1993:220) oder «Ein Sonett ist nun einmal etwas klar Definiertes, so dass ein so benannter Text oder einer, der sich äusserlich als solcher zu erkennen gibt, es sich gefallen lassen muss, an der entsprechenden Norm gemessen zu werden» (1993:233)¹⁹⁸. Was Walther (1993:218f.) meist als Verstösse¹⁹⁹ betrachtet, wird in anderen Beschreibungen zur Sonettform generell und offener als «im 20. Jh. vollzogene Auflösung der strengen romantischen Formkonzeption» (Borgstedt 2003:449) bezeichnet²⁰⁰.

Die folgende Bemerkung bringt das, worauf mit diesen Zitaten hingewiesen werden soll, auf den Punkt: «Gattungsgeschichtliche Untersuchungen folgten lange Zeit dem romantischen Paradigma und erforschten die Korrelation von Satzführung und Sonettgliederung, von innerer und äusserer Form.» (Borgstedt 2003:450). Dass aber gerade auch die Abweichung von jeher zur Tradition des Sonetts gehört, zeigt Christian Gryphius *Ungereimtes Sonett* von 1698. Wagenknecht schreibt dazu: «So kann etwa ein *Ungereimtes*

¹⁹⁴ Der Archaismus «fraischlezza» findet sich später auch bei Luisa Famos: «L'Indio / Vezz' as drivir / Orchideas / In tuot lur fraischlezza.» (1970/1995:112).

¹⁹⁵ «Seit der Romantik gilt der fünfhebige Jambus mit durchgängig weiblichen Reimen als deutsche Entsprechung des italienischen Elfsilblers und damit als gleichsam ‚klassische‘ Form.» (Borgstedt 2003:447).

¹⁹⁶ «Die strengste Fassung erhielt er [der Sonettbegriff] in der deutschen Romantik durch A.W. Schlegel, der die formale Gliederung in Quartette und Terzette dialektisch ausdeutete [...]» (Borgstedt 2003:448).

¹⁹⁷ Für die Sonettdefinition bei Walther siehe besonders (1993:211-213; 220-221).

¹⁹⁸ Siehe auch: «Die Art und Weise, wie Vertreter von Randliteraturen oder Literaturen mit regionaler Reichweite mit den literarischen Normen umgehen, zeugt ja oft auch von einer Unbekümmertheit, welche einem das Urteilen schwer macht.» (Walther 1993:234).

¹⁹⁹ Dies betrifft weniger die Verstösse gegen Wort- und Satzakzent als die inhaltliche Gliederung des Sonetts.

²⁰⁰ Siehe auch die nachfolgende Präzisierung: «Metrik und Reimschema werden nun zunehmend frei behandelt, das Enjambement kehrt ins deutsche Sonett zurück und trägt zur Flexibilisierung der modernen Sonettform bei.» (Borgstedt 2003:449).

Sonett, wie das von Christian Gryphius, seiner Reimlosigkeit ungeachtet doch als Sonett angesehen und bezeichnet werden – freilich mit dem Bemerkten, dass es *abweichend* gebildet ist.» (Wagenknecht 2007:24; vgl. auch Fricke 1981:151).

5.3.1 Aspekte einer Definition des Sonetts

Bevor auf die Sonette Peers eingegangen wird, soll nach einer für diese Gedichtform anwendbaren Definition gesucht werden²⁰¹, um die in der Ausgangshypothese angesprochenen Probleme zu vermeiden.

Stellt man sich die Frage nach einer nicht zu engen, wertfreien Sonettdefinition, ist in einem ersten Schritt zu überlegen, ob eine Definition des Sonetts ab einem bestimmten Zeitpunkt gilt, ob sie also als statisch angesehen wird, oder ob sie sich den jeweiligen Konjunkturen anpasst und sich folglich dynamisch wandelt. Scott (1976) geht in seinen Fragestellungen dabei von folgendem Dilemma aus:

should he [the student of the sonnet] say that the form *exists*, in an absolute sense, after a certain date [...] and treat deviations from the absolute as deviations? Or should he look upon the form as being in a state of incessant evolution and treat ‚deviations‘ as historical developments? (Scott 1976:237)

Während sich nach Scott der erste Standpunkt auf sogenannt exemplarische, prototypische Sonette einzelner Epochen konzentriert und dabei viele Sonette, die vielleicht experimentell von dieser paradigmatischen Form abweichen, ausser Acht lässt, lehnt der zweite Standpunkt jedes abstrakte Vorhandensein einer Sonettform ab. Laut Scott hat dies zur Folge, dass es äusserst schwierig ist, Abweichungen als Missachtung einer Konvention zu betrachten. Scotts vorübergehende Schlussfolgerung lautet: «Certainly the alternatives seem to be contradictory, but nowhere, perhaps, do they need to be reconciled more urgently than in the case of the sonnet.» (1976:237)²⁰².

Aufgrund dieser Ausgangslage sollte eine für unsere Zwecke brauchbare Sonettdefinition sowohl eine statische als auch eine dynamische Komponente beinhalten. Für die Form geschieht dies am besten so, dass mehr von einer ‚Begriffsexplikation‘ für das Sonett ausgegangen wird. Derzeitige Sonettdefinitionen streben wieder vermehrt danach, «zur Klärung der Bedeutung von Ausdrücken den tatsächlichen Gebrauch dieser Ausdrücke zu beschreiben» (Strube 1989:35)²⁰³. In Anlehnung an Wittgenstein würde das heissen «Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.» (2001:43). Strubes «Begriffsexplikation» basiert auf folgenden «Präzisierungsvorschlag» Frickes (1981:150f.):

²⁰¹ Auf die Diskussion um die Entstehungsgeschichte der Sonettform wird hier nicht eingegangen. Eine repräsentative Auswahl an bibliographischen Angaben dazu findet sich in Bertone (1999:255-256). Verwiesen sei ferner auch auf Borgstedt (2003:450), Gelfert (1998:124), Gorni (1993:68) und Bausi/Martelli (1993:54).

²⁰² Dieser Widerspruch findet sich auch bei Gorni bestätigt, der das Sonett zugleich als «forma più sperimentata e stereotipa della versificazione europea» bezeichnet (1993:63).

²⁰³ Vgl. Borgstedt: «Neuere Versuche der Gattungsbestimmung zielen auf eine nicht mehr normative, sondern historisch angemessene Berücksichtigung der Formenvielfalt des Sonetts [...]» (2003:450).

Ein Text ist ein Sonett dann und nur dann, wenn die beiden folgenden Bedingungen erfüllt sind:

(1) Der Text ist abweichend durch Versgliederung

(2) Als interne Funktion der abweichenden Gliederung erfüllen die Verse mindestens eins der folgenden metrischen Schemata:

- | | | | |
|-----|-------|---|-------------------------------------------------|
| (a) | 8 | + | 6 Verse |
| (b) | 2 x 4 | + | 2 x 3 Verse |
| (c) | 3 x 4 | + | 2 Verse |
| (d) | 4 x 3 | + | 2 Verse |
| (e) | 2 x 4 | + | 2 x 3 + 1, 2, 3 oder n x 3 Verse ²⁰⁴ |

Im Anschluss an diesen Präzisierungsvorschlag gelangt Fricke zu folgender Aussage: «In einer allgemeinen Sonett-Definition kann man also nicht mehr festlegen als eine *alternative* Reihe wechselseitig ersetzbarer Strophengruppierungen.» (1981:151). Eine solche rein auf die Binnengliederung des Sonetts bezogene Definition macht die Form als solche graphisch identifizierbar bzw. rekonstruierbar, wobei Abweichungen von der ‚klassischen‘ Form auf der Ebene des Metrums wie auch der Reimkombinatorik als Realisierungsmöglichkeiten bzw. als Vielfalt und nicht als Formüberschreitungen gelten.

Was hier für die Form beschrieben wurde, trifft auch für den Inhalt zu²⁰⁵. Für diesen kommt es vor allem darauf an, von der schon erwähnten dialektischen Ausdeutung der Gliederung in Quartette und Terzette Abschied zu nehmen. Nach Scott ist es notwendig:

to envisage the sonnet as a form looking to measure its suitability to different modes of feeling and expression. This is to think of the sonnet as a formal perspective in a permanent state of availability²⁰⁶, contributing to other poetic modes without itself constituting one. (Scott 1976:239)

Diese Idee der Form «Sonett» als «formaler Ausblick in einem dauernden Zustand von Verfügbarkeit» für unterschiedliche Inhalte ist es, die eine zu strenge Regelung der Sonettform verhindert. Am Schluss seiner Ausführungen gelangt Scott zu folgender Aussage über die Sonettform:

The sonnet has a large appetite and absorbs into itself many kinds of poetic form and poetic mode. It has, too, a high degree of availability; it is at the disposal of developing prosody as a whole. It is the basic unit of European poetic currency. (Scott 1976:248)²⁰⁷

Mit ähnlichen Worten hebt auch Gorni (1993) den hohen Grad an Verfügbarkeit der Sonettform für verschiedene Funktionen und Inhalte hervor:

²⁰⁴ Das Merkmal (2e) erfasst das «Schweifsonett» bzw. «sonetto colla coda».

²⁰⁵ Zur Semantik der Sonettform vgl. auch Lamping (2000:50f.).

²⁰⁶ Das Gegenteil würde nach Scott folgendes bewirken: «The regularisation of the sonnet kills the sonnet, because by making it a form to be complied with, the critic takes all urgency, particularity, expressiveness from the rhyme-scheme and gives it instead mere, uncritical, lawfulness.» (1976:238).

²⁰⁷ Siehe auch: «But the sonnet's unprejudiced, hybrid nature may be precisely what is peculiar to it. The sonnet not only communicates forms, it communicates between forms, and it communicates between different forms of itself.» (Scott 1976:244).

Il fatto è che nessuna forma metrica del patrimonio romano quanto il sonetto appare, nella sua lunga vita, così costante nella figura e così polivalente per funzione e contenuti: il sonetto è il contenente più disponibile ai vari generi di poesia, è paradossalmente il tipo metrico più rigoroso nella morfologia e più eclettico nella sostanza. (Gorni 1993:63f.)

Nach Gorni ist das Sonett der Form nach konstant, der Funktion und dem Inhalt nach polivalent. Metaphorisch als «Gefäss» betrachtet, kann es inhaltlich die verschiedensten Themen und Funktionen aufweisen²⁰⁸. Der dazu notwendige Wandel des Formverständnisses wird auch von Mengaldo angesprochen: «Strofe e metri tendono a trasformarsi da forme piene a vuote, non strutturali ma all'estremo poco più che grafiche, o magari iconiche.» (1991:50).

Gerade um die Sonettproduktion Peers innerhalb seines Werks richtig einzuordnen und ihr die Bedeutung zukommen zu lassen, die ihr gebührt, ist es wichtig, die Produktion nicht als epigonal abzutun, sondern vor allem auf die zahlreichen von Peer genutzten Möglichkeiten der Verwendungen des Sonetts hinzuweisen. Dabei sollte es vor allem darum gehen, die vorliegende Bandbreite des Aufgreifens und Gebrauchens der Form festzuhalten und zu beschreiben.

Um dies zu ermöglichen, müsste eine Klassifizierung von Literatur im Gegensatz zur oben festgestellten, zu engen Sonettdefinition Walthers Folgendes bezwecken:

Classification makes sense of literature, does not immobilise it, but releases it, by allowing it to change, to develop, to multiply. [...] And this is why classification so peculiarly suits the sonnet, because the sonnet is, if it is anything, a set of variables which make themselves into a formal discipline only as each adopts a specific and verbalised shape. No sonnet is a fixed form, unless retrospectively. The limits of the sonnet are overreached when our ability to relate different embodiments ceases; the absolute sonnet, the paradigm, is an abstraction, a notional precipitate of all variations, but for that reason the authority it exerts is neither despotic nor gratuitous, it is an authority bestowed by the common consent of those variations. (Scott 1976:250)

Klassifizierung hat nach Scott also nur dann einen Sinn, wenn sie die Literatur nicht als etwas Statisches betrachtet, sondern ihren Veränderungscharakter und die dynamischen Elemente betont. Gerade eine solche Betrachtungsweise ist es, die zur Sonettform als «Set von Variablen» passt und die auch ihre unterschiedlichen Verwendungsweisen miteinander in Beziehung bringt.²⁰⁹

²⁰⁸ Vgl. «Die thematische Offenheit und der formale Charakter erlauben sowohl artistisch-experimentelle, metapoetische Verwendungsweisen wie einen traditionalistisch-konservativen, politisch-engagierten oder parodistischen Gebrauch der überkommenen Form.» (Borgstedt 2003:449).

²⁰⁹ Weitere interessante Formulierungsansätze eines Sonett-Konzepts finden sich bei Schindelbeck (1988) und Greber (1994; 2002), die beide in Böhn (1999:10-14) besprochen werden. Dazu: «Schindelbeck und Greber stimmen darin überein, dass sie sich gattungstheoretisch von der traditionellen Sicht des Sonetts als der strengen Form entfernen und Texte der Zeit nach 1945 in den Blick nehmen, die ansonsten mehr oder weniger als Abweichungen von der Form und als Randphänomene in einer Gattungsgeschichte des Sonetts erscheinen müssten.» (Böhn 1999:13).

5.3.2 Zur Aktualität der Sonettform

In diesem Abschnitt geht es um die Frage, wieso Peer, der sich von Anfang an als ‚moderner‘ Dichter verstanden hat, parallel zu seinen freien Gedichten auch auf eine so traditionelle Gedichtform wie das Sonett zurückgreift. Ist der Rückgriff als Beweis der Formbeherrschung zu werten, oder ist diese Bezugnahme auf Gattungs- und Formtraditionen als Fortführung zu verstehen? Geht es ihm darum, zu zeigen, dass er als moderner Dichter auch so traditionelle Formen wie das Sonett beherrscht? Oder ist die Bezugnahme auf Gattungs- und Formtraditionen nur Vorwand, es ihm aber vor allem darum geht, die Form von innen her aufzubrechen?

Zum Gebrauch von Formen und zum Verweis auf Formen des zeitgenössischen deutschsprachigen Sonetts stellt Böhn (1999) Folgendes fest:

Auch die Verwendungsweisen des Sonetts nach 1945 und gerade in den letzten Jahrzehnten lassen sich nur zu einem geringeren Teil als epigonal oder als unreflektierte Fortschreibung einer Tradition charakterisieren [...]. Welche anderen Möglichkeiten des Aufgreifens der Form gibt es, wie lassen sich diese systematisch erfassen, und in welcher Weise gehen sie aus den kulturhistorischen Prozessen von Formprägung, Formverwendung, Formenwandel und Archivierung von Formen hervor? Welche Funktionen kann der Rückgriff auf eine Form wie das Sonett haben, wenn er weder traditionell zugeschriebene Formen bestätigt noch ausschliesslich diese negiert, also weder naives Sonettieren noch dessen einsinnige Parodie ist? (Böhn 1999:50)

Die Feststellung, dass die deutschen Sonette nach 1945 «nur zu einem geringeren Teil als epigonal oder als unreflektierte Fortschreibung einer Tradition» betrachtet werden können, ist für die Sonette Peers noch zu untersuchen. Von den zur Diskussion gestellten Fragen interessiert im Besonderen jene nach den Funktionen, welche «der Rückgriff auf eine Form wie das Sonett» haben könnte. Dies im Sinne Böhns, der später noch genauer ausführt: «Jeder Rückgriff auf Formen stellt diese in einen neuen Kontext, in dem die Aktualisierung ihres früheren Kontexts einen komplexen Wechselwirkungsprozess auslöst.» (Böhn 1999:52). Zur Frage nach Aktualität und Angemessenheit der Sonettform äussert sich auch Riatsch:

Sper trats da classicissem linguistic chattaina eir trats da *classicissem poetic* chi muossan il stret liom da la poesia dad Andri Peer cun la tradiziun rumantscha ed europeica. L'exaimpel il plü evidaint sun ils *sonets* da sias prümas racoltas poeticas. Els muossan cha'l «revoluziunari» nu spredscha e nu temma neir la fuorma la plü classica e tradiziunala cha'l «repertori» metta a disposiziun. (Riatsch 2003:487f.)

Neben Zügen eines sprachlichen Klassizismus – gemeint ist damit der auf die ‚Quellen‘ der rätoromanischen Schriftsprache des 16. Jahrhunderts zurückgehende, archaisierende Sprachgebrauch Peers – finden sich gemäss Riatsch in seinem Werk auch Züge eines poetischen Klassizismus. Diese weisen auf die enge Verbindung von Peers Lyrik sowohl mit der rätoromanischen als auch mit der europäischen Tradition hin. Offensichtlichstes Beispiel dafür sind die Sonette seiner ersten lyrischen Sammlungen. Sie zeigen, dass der «Revolutionär» die klassischste und traditionellste Form, welche das «Repertoire» zur

Verfügung stellt, nicht verabscheut und auch nicht fürchtet. Der Rückgriff auf eine Form wie das Sonett kann also dahingehend verstanden werden, dass Peer sich nicht nur als Vertreter der rätoromanischen Tradition versteht, sondern dass es ihm vor allem darum geht, einen Bezug zur europäischen Tradition herzustellen²¹⁰. Bei Lamping findet sich folgende Aussage zum Sonett in der modernen Lyrik:

Die sozusagen klassische Form der symbolistischen Dichtung ist das Sonett geworden. Seine Regelmässigkeit, ja Strenge, seine Gegliedertheit, ja Konstruiertheit gab den Symbolisten Gelegenheit, nicht nur Form-Bewusstsein, sondern auch Form-Beherrschung zu zeigen – und das gleich in zweifacher Hinsicht: als Beherrschung *der* Form und Beherrschung *durch* Form. Alle grossen Dichter, die man mit dem Symbolismus in Verbindung bringt, haben deshalb Sonette geschrieben – von Baudelaire und Mallarmé über George und Yeats bis zu Blok und Rubén Darío, von einem Virtuosen dieser Form wie Rilke nicht zu reden. (Lamping 1991:61)

Indem auch Peer Sonette verfasst, kann er sich in die lange Traditionslinie der ganz ‚grossen‘ europäischen Dichter einreihen. Eine solche Vermutung ist in der Tat nachvollziehbar, wenn man bedenkt, dass Peer während seiner Studienzeit, insbesondere während seines Aufenthalts in Paris, sich eingehend mit moderner Lyrik beschäftigt hat.²¹¹

Eine interessante Einschätzung zu den Sonetten Peers findet sich in einer Besprechung von Reto Caratsch, der zwischen 1947 und 1963 als Auslandkorrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung* in Paris weilte. Im *Fögl Ladin* von 1956 erscheint eine fünfteilige Serie über den Dichter Andri Peer. Der Verfasser Reto Caratsch versteckt sich hinter dem Pseudonym Fortunat a Griatschouls. An einer Stelle äussert er sich über die vier Sonette im Band *Battüdas d'ala* (1955)²¹²:

Quatter clinözs aint il cudesch nouv sun ils *sonets*. Las reglas severas chi cumandan quel gener da poesia sun cuntschaintas: Quattordesch vers da desch u ündesch silbas minchün, premiss ch'ün rispetta il mouden tradiziunel, rimas intratschuledas d'ün möd speciel. Curius cha daspö settschient ans haun tschurmas da poets in tuot las zonas d'Europa la schmagna da's serrer in quella chamischöla da sforz. Ils püs sonets chi vegnan sül muond nu velan ün fastüj, eir scha lur tecnica ais perfetta. Perche? Ün vair sonet stu avoir que cha'ls Frances nomnan «une pointe», ün elemaint da surpraisa chi al do üna dimensiun dalöntschi surour ils quattordesch vers concess. [...] La magia dals sonets peeriauns provain eir d'ün'otra funtauna. Que ais lur lingua – ma na, que surpassa la lingua, que ais spüra musica, [...] (Caratsch 1956, in: Peer III, 2011:413)²¹³

²¹⁰ Dazu Böhn: «Autoren, die ihre Modernität oder gar Postmodernität anderswo unter Beweis gestellt haben, müssen nicht mehr den Vorwurf fürchten, in eine anachronistische Literaturlauffassung zurückzufallen, wenn sie Sonette schreiben.» (1999:59).

²¹¹ Siehe auch Walther: «Ob Beliebtheit [des Sonetts] etwas mit dem Schwierigkeitsgrad zu tun hat, weil der mit Anerkennung belohnt wird, der ihn nicht scheut, steht hier nicht zur Diskussion, dass dem Sonett aber Prestige anhaftet, ist nicht von der Hand zu weisen.» (1993:213) und «[...] wer Sonette schreibt, orientiert sich doch an der ‚grossen Literatur‘ [...]» (1993:233).

²¹² Dass die Sonette Peers noch immer gelesen werden, zeigen Fasanis Worte: «e alcuni bei sonetti scriverà ancora Andri Peer» (1992/93:4; Anm. 3).

²¹³ In einem früheren Brief an Peer hatte sich Caratsch bereits auf ähnliche Weise geäussert: «La musicalited da quels duos sonnets [*Spadas e guitarras, Il poet sulvadi*, R.C.], l'arditezza da la lingua, l'originalited dals symbols sun vairamaing impreschiunantas.» (Peer SLA, B-2-CARR/2, 11.11.1950).

Caratsch bezeichnet die vier im Band *Battüdas d'ala* abgedruckten Sonette als Schmuckstücke, die, wenn man die traditionellen Regeln dieser Hohlform befolge, aus 14 zehn- oder elfsilbigen Versen bestünden, wobei auch die Reime auf spezielle Art und Weise angeordnet seien. Seltsam, dass seit siebenhundert Jahren Scharen von Dichtern in allen Gegenden Europas das Verlangen verspürten, sich in diese «Zwangsjacke» einzusperren, fragt sich Caratsch mit der ihm eigenen Ironie. Die meisten Sonette, die auf die Welt kämen, seien «nicht einen Halm wert», auch wenn ihre Technik perfekt sei. Wieso? Das ‚wahre‘ Sonett müsse das aufweisen, was die Franzosen ‚eine Pointe‘ nennen; ein Überraschungselement, welches dem Sonett eine Dimension verleihe, die weit über die 14 erlaubten Verse hinausreiche. Drei dieser vier Sonette erreichen gemäss Caratsch dieses Ziel. Dabei handelt es sich um *Flur scumandada*, *Spadas e guitarras* und *Il poet sulvadi*. Einzig bei *Sulvaschina* sei dies nicht der Fall, da sich der Dichter gegen Ende in eine detaillierte Anordnung verliere, die den Leser gleichgültig lasse. Der Rezensent schreibt weiter: «Die Magie der Peerschen Sonette entstammt auch einer anderen Quelle. Das ist ihre Sprache – aber nein, das übertrifft die Sprache, das ist reine Musik [...]». Ja, Caratsch geht sogar soweit, dass er das zweite Quartett des Sonetts *Flur scumandada* zitiert und wagt, geltend zu machen, es sei auf der Höhe von Petrarca²¹⁴.

Bei Caratsch fällt auf, dass er von einer statischen Sonettdefinition ausgeht, was in der Äusserung «las reglas severas chi cumandan quel gener da poesia» zum Ausdruck kommt. Ferner ist zu erwähnen, dass der Inhalt, d.h. «das, was die Franzosen «Pointe» nennen», deutlich der Form übergeordnet ist. Caratschs Sonettverständnis orientiert sich somit sehr wahrscheinlich an französischen Modellen, die ohne weiteres denjenigen der französischen Symbolisten entsprechen könnten. Als herausragendes Merkmal bezeichnet Caratsch die Sprache Peers, die er mit Musik gleichsetzt. Wie sich in der Analyse der Textbeispiele noch zeigen wird, ist es gerade die Sprache, mit der es Peer gelingt, den Spielraum der übernommenen Form auszuloten. Böhn bringt dies so auf den Punkt: «Die Vorgegebenheit der Form, die Beschränkung der Möglichkeiten, die Absehbarkeit des Endes, der starre Schematismus bringen auf der anderen Seite, als ihr Widerspiel geradezu einen Zwang zur Variation hervor.» (1999:35).

Aufschlussreich im Hinblick auf die gestellte Frage nach der Aktualität des Sonetts scheint auch eine Stelle bei Gorni zu sein, in der die Gattung ‚Sonett‘ bei einer bevorstehenden oder sogar eingetretenen Krise der metrischen Gedichtformen von jedwelcher Infragestellung verschont bleibt.

²¹⁴ Diese letzte Aussage des Satirikers Caratsch ist mit Vorsicht zu geniessen. Es sei auch an die sechs Jahre zuvor im *Fögl Ladin* erschienene Satire *La saireda litteraria* erinnert, in der über eine poetische Lesung eines Dichters aus «Laviraglia» gespottet wird (Caratsch 1949). Dass es sich dabei um Andri Peer handelt, zeigt nicht zuletzt die Nähe zwischen «Laviraglia» und Lavin.

Il sonetto, in un'età di crisi delle istituzioni metriche, imminente o già operante, che può essere ben documentata tra le aspirazioni di poesia ‚barbara‘ e le rivendicazioni del verso libero, resta al di fuori e al di sopra di ogni contestazione, anche quando non sia direttamente praticato. (Gorni 1993:66)

Die Sonettform wird somit auch in Zukunft nicht zu einem stereotypen Abziehbild erstarren, sondern im Sinne einer produktiven und innovativen Formentwicklung weitergeführt werden (vgl. Böhn 1999:1)²¹⁵.

Ein adäquates Bild dieser zeitgenössischen Weiterführung kann nur eine Gesamtschau der vielfältigen Realisierungsmöglichkeiten vermitteln. Abschliessend sei noch einmal Böhn zitiert:

‚Das Sonett‘ kann nur dann als ‚überholt‘, ‚anachronistisch‘ oder ‚tot‘ gelten, wenn man einen Formbegriff zugrunde legt, der das Sonett mit bestimmten historischen Ausprägungen der Gattungsnorm oder auch mit von Literaturwissenschaftlern konstruierten Idealtypen identifiziert und konkrete Texte vorrangig an diesem Massstab misst. Macht man sich von dieser Beschränkung frei, dann erscheint das Sonett als Gegenstand von vielfältigen Bezugnahmen mit einer überraschenden Variationsbreite, [...] (Böhn 1999:138)

Dabei ist es von wesentlicher Bedeutung, die angesprochene «Variationsbreite» nicht als Nachteil, sondern als Vorzug der Sonettform aufzufassen.

Im folgenden Teil soll eine Übersicht über die Sonettproduktion in der bündnerromanischen Literatur gegeben werden, wobei das besondere Augenmerk auf die engadinische Lyriktradition vor Peer gerichtet wurde²¹⁶.

5.3.3 *Das Sonett in der bündnerromanischen Tradition*

Conradin de Flugi (1787-1874), der nach einer von Peider Lansel²¹⁷ und heute allgemein verbreiteten und anerkannten Ansicht als «Wegbereiter der neueren Literatur im Engadin» (Deplazes 1991:199) bezeichnet wird, macht von der Sonettform noch sparsamen Gebrauch. In seinem Werk²¹⁸ finden sich vier Sonette, davon eine Übersetzung aus dem Italienischen²¹⁹. Bei den drei originalen Sonetten handelt es sich allesamt um Widmungssonette an Verstorbene: *Sün la mort della Signura Deta de Planta-Samedan* (1861:21) [abab cdcd efefgg], *Sün la mort da mia mamma* (1861:49) [abab cdcd efefef] und *Sün la fossa da Roduolf de Planta-Samedan* (1861:63) [abab cdcd efefgg]²²⁰. Es fällt auf, dass Flugi seine Sonette in 2x4 und 1x6 bzw. 1x4 + 2 Verse gliedert. Dieses ihm eigene

²¹⁵ Vgl. Mengaldo: «Altrettanto ovviamente, il primato di resistenza nei metri complessi spetta al sonetto, ancor oggi (o piuttosto: oggi di nuovo) molto vitale.» (1991:51).

²¹⁶ Für eine Gedichtauswahl der in diesem Abschnitt besprochenen Dichter vgl. *Crest.* VIII.

²¹⁷ «Las rimas da Flugi sun e reistan il prüm documaint significativ da la lirica ladina moderna» (Lansel 1930:VII).

²¹⁸ Die Werke de Flugis sind *Alchünas rimas romaunschas I* (1845), eine zweite überarbeitete und vermehrte Ausgabe *Alchünas rimas romaunschas II* (1861) und eine postume Edition *Rimas* (1894).

²¹⁹ Es handelt sich um das Sonett *Plaunt sur l'Italia* des italienischen Dichters Felicaja (1861:30 bzw. *Crest.* VIII, S. 141). Eine Übersetzung desselben Sonetts hat später auch Zaccaria Pallioppi publiziert (*Poesias III*, 1868:21).

²²⁰ Vgl. *Crest.* VIII, S. 129-160. Für die hier interessierende Sonettform siehe besonders S. 141, 151f.

Merkmal, die Terzette graphisch und syntaktisch nicht zu trennen, findet sich nicht bei seinen Nachfolgern²²¹.

Auf einzelne Sonette stösst man auch in den Werken des Unterengadiners Flurin Valentin, *Poesias compostas per l'ütil dellas Scolas* (1863), weiter bei Giovanni Singer, *Poesias I* (1876), und Gian Pitschen Balastè²²², während für Gian Battista Sandri (u.a. in: *ASR* 17, 1903:14-32), Otto Paul Juvalta (*Peidras impolidas*, 1863) und Simeon Caratsch (1826-1891)²²³ keine Sonette gefunden wurden.

Einen ersten Aufschwung erhält die Sonettform durch Zaccaria Pallioppi (1820-1873). In ihren *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine* (1938) schreibt Maxfield Folgendes über Form und Technik der Gedichte Pallioppis:

He introduced forms new to Romansh from the Italian – the Dantescan *terzina*, the Calabrian octave, and the Italian sonnet. This latter was his favorite form, for nineteen of his fifty-one²²⁴ original poems, as well as many of his translations are in this form. All but two have the standard beginning – *abba, abba*, and the two *tercets*²²⁵. Here Pallioppi has permitted himself many variations. Yet he by no means has used all the possible ones. (Maxfield 1938:53)

In ihrer Arbeit gibt Maxfield dann auch eine Übersicht über die Anzahl der veröffentlichten Sonette in den Gedichtpublikationen Pallioppis²²⁶. Von den 52 eigenen Gedichten umfasst die Sonettform, wie schon gesehen, mehr als einen Drittel, nämlich 19 Sonette. Keine andere Form ist durch mehr Beispiele vertreten. Neben der Sonettform sind vor allem die vierzeiligen (17 Beispiele) und die achtzeiligen Strophen (8 Beispiele) zu erwähnen (Maxfield 1938:217).

Pallioppi selbst schreibt in den Anmerkungen zur zweiten revidierten und erweiterten Ausgabe der *Poesias I* (²1868) Folgendes über die Form der fünf dort publizierten Sonette:

[...] la fuorma decismaing rimeda, proveniainta dal italiaun e cognita suot sieu bel nom *sonèt*. Quaista fuorma compiglia successivmaing duos *quartets* e duos *terzinas* (duos strofas da quatter e duos strofas da trais vers u lingias) concordantamaing basedas sün il metro jambic (v-) da 5 peis (tacts poetics) u da 5½, què ais: da 10 u 11 silbas per scodüna lingia (vers), chi as separa per il pü zieva la quarta silba

²²¹ Verbreitet anzutreffen ist der Verzicht auf eine syntaktische Trennung der beiden Terzette in neuerer Zeit bei Victor Stupan, der im Band *Funtana* (1983:7-28) zwanzig Sonette in einer eigenen mit *Sonets* betitelten Sektion unterbringt. Bei allen Sonetten werden die Terzette graphisch nicht voneinander getrennt.

²²² Für Valentin siehe *Crest*. VIII, S. 176, für Singer (1876:19; 34), z. T. auch *Crest*. VIII, S. 192 und für Balastè, *ASR* 19 (1905:107f.; 118f.).

²²³ Genauer zu untersuchen wären noch folgende Gedichte: Juvalta, *Guida e cossagl della mamma* (1863:68) [aabbcdcddefgg] und Caratsch, *Il caput, l'amih ed il parasol* (1881:140) [abab abab abab cc].

²²⁴ In der Gesamtübersicht zu Pallioppis Werk (Maxfield 1938:217) kommt die Autorin auf ein Total von 52 originalen Gedichten.

²²⁵ Die von Maxfield angegebene Zahl von 19 originalen Sonetten stimmt. Bei den Quartetten finden sich hingegen 4 Sonette mit der Reimfolge abab abab: *Conradin de Flugi* (1866:6), *Adam da Camuesch* (1866:9), *Fontana* (1866:10) und *Giachem Biveroni* (1866:24).

²²⁶ Eine für Pallioppi repräsentative Auswahl an Gedichten für seine drei Gedichtpublikationen (*Poesias I-III*, 1864 bzw. ²1868; 1866; 1868) findet sich in der *Crest*. VIII, S. 198-235.

(seguond tact u pè) tres la cesura, dellas voutas però eir in oters, variabels möds.
(Pallioppi ²1868:44)

Anhand dieser Definition Pallioppis lässt sich gut zeigen, wie der Einfluss verschiedener Metriken sich auswirken kann. Einerseits weist Pallioppi auf den italienischen Ursprung der Form hin, braucht den vom Italienischen beeinflussten Begriff «terzinas» und spricht von 10 bzw. 11 Silben (ital. Silbenzählung)²²⁷, andererseits ist die Rede von «quartets» und von einem fünffüssigen jambischen Versmass (poetische Takte), Begriffe also, die eindeutig an die deutsche Metrik erinnern. Dass Pallioppi für Fragen der Terminologie sensibilisiert zu sein schien, ist auch an der Stelle erkennbar, wo er von Versen oder Zeilen, «vers u lingias» spricht.

Zur Reimfolge in den Quartetten äussert sich Pallioppi dann folgendermassen: «Ils duos *quartets* sun strictamaing unieus tres duos rimas differentas, chi's ripetan alternand *abab, abab*, u auncha pü sovenz e pü melodijs tres duos intretschamaints: *abba, abba* (l'intretschamaint predominant), oppür: *abba, baab* (l'intretschamaint subordino.)» (²1868:44). Die Reimfolge in den Terzetten sei hingegen nicht strikt vorgegeben und könne die verschiedensten Verbindungen aufweisen (²1868:44f.).

Folgende Worte im Anschluss an die postulierten Reimfolgen für die Quartette und Terzette sollen verdeutlichen, dass die Sonettform für den Dichter einen hohen Stellenwert hatte:

Ch'ün releg' in quist rapport na be mieus 5 sonets ut supra, anzi eir ils 25 ulteriurs da mieus seguaints fasciculs, per incler, cha nonobstante lur frequaintas mutaziuns da rima nellas duos terzinas eau dovess compuoner aunch' ün tripel u quadrupel numer, voliad cittadiner na be tres ün, ma tres divers, scodüna fuorma soprascritta in nos idiom. – (Pallioppi ²1868:45)

Pallioppi hat in seinen drei Gedichtbändchen insgesamt 30 Sonette publiziert, wovon es sich bei 11 Sonetten um Übersetzungen handelt. Mit Ausnahme zweier Sonette – eines von Rückert und eines als «libra versiun dal tudais-ch» gekennzeichnet – stammen alle von italienischen Dichtern wie z.B. Metastasio oder Monti. Vor diesem Hintergrund erscheint der oben erwähnte Einfluss zweier Metriken verständlicher.

Laut Pallioppi reicht es jedoch nicht, sich an die bisher aufgestellten Normen zu halten, um «ein ordentliches Sonett» zu schreiben, viel wichtiger als die Form sei dessen inhaltlicher Aufbau:

Que nun ais però l'essenziel, da's tgnair be allas normas già expostas, per extender ün sonet in uorden. L'essenzialited da quaist basescha anzi, scu in otras poesias, sün sieu contenut, chi ais prescrit dall'arte e nun po, tuot uschè poch cu sia externa fuorma, esser casuel, arbitrari u indifferent. El stu nempe adopter las qualiteds d'ün epigramma lyric, cioè ricchezza et elevaziun d'ideas, regolarited da lur contrasts in poch, mo precisas, cleras espressiuns, per corrispuonder a sieu scopo in scodün rapport. (Pallioppi ²1868:45)

²²⁷ Auf den Einfluss italienischer Formen im Werk Pallioppis weist auch Hartmann (1908:6) hin.

Als Vorzeigebeispiel wie ein Sonett nach Form und Inhalt zu sein habe, zitiert Pallioppi *Das Sonett* von August Wilhelm Schlegel «Zwei Reime heiss' ich viermal kehren wieder». Dieser direkte Bezug auf einen wichtigen Vertreter der deutschen Romantik verdeutlicht wiederum, wie bei Pallioppi die strenge Form des Sonetts «als Beispiel für traditionsverpflichteten Kunstanspruch» fungierte (Borgstedt 2003:448).

Später finden sich mit Gian Fadri Caderas (1830-1891) und Peider Linsel (1863-1943) noch zwei weitere wichtige Vertreter der Engadinerlyrik, die Sonette publizieren. Den Angaben Maxfields kann man entnehmen, dass die Sonettproduktion bei Caderas 40 Sonette ausmacht bei einem Total von 530 Gedichten. Das bevorzugte Reimschema ist: *abab cdcd efe fgg* (1938:225)²²⁸. Bei Linsel (siehe auch unten) lassen sich laut Maxfield 14 Sonette bei einer Gesamtproduktion von 129 Gedichten nachweisen (1938:256). «Linsel's sonnets are mostly regular Italian sonnet quatrains – abba, abba, or abba baab – with varying tercets.» (1938:190). Bei beiden Dichtern sind die vierzeiligen Strophen am weitaus häufigsten vertreten.

Diese kurze Übersicht gibt einen Eindruck vom Stellenwert, den die Sonettform bei den einflussreichsten engadinischen Dichtern hatte. Da es sich um einen Abriss handelt und ein genauer Nachweis zum Sonettgebrauch der einzelnen Dichter nicht im Vordergrund steht, soll hier auf weitere Angaben verzichtet werden. Von der Sonettform Gebrauch gemacht haben z.B. auch Dichter wie Chasper Po (1856-1936), der aus Domat/Ems stammende Gion Antoni Bühler (1825-1897) oder der surselvische Dichter Alfons Tuor (1871-1904).

Typisch für die bündnerromanische Sonettproduktion des 19. Jahrhunderts sind die auch anderenorts häufigen Widmungssonette an Freunde oder bekannte Persönlichkeiten. Als Paradebeispiel dieser Art gelten die Sonette von Chasper Bardola (1831-1919), die in den *Romanische[n] Forschungen* (Band XXXII, Heft 3, 1913) erschienen sind²²⁹. In einem Sonderabdruck schreibt der Autor:

A scopo, cha la successiun ventura possa resentir ils celebres merits da tschertas ouvras editas e fats eroics, ha [il] scriptur quitras voglù honorar ils editurs resp. scripturs e'ls acturs da quellas tras sequaints Sonets, anuvand allura a quels eir ailch oters, cun resentimaints morals per la vita. (Bardola 1913:1)

So hat z.B. das an den Herausgeber der *Philomela* gewidmete Sonett folgenden Titel: *Al p. m. trapassà, ma immortal poet, meis suppost präceptor Rev^{do} Martinus ex Martinis de Ramosch* oder ein anderes *Al celebres editur della Chrestomathie Räthoromantscha, Sigr. Professor Dr. Casper Decurtins da Truns*. Dass diese Art Sonette auch weiterhin bestehen blieb, zeigt folgende Bemerkung Tönjachens, die sich auf das schriftstellerische Werk

²²⁸ In ihren Erläuterungen zur Technik Caderas schreibt Maxfield: «Besides these two forms [the related six-line stanza and the four-line stanza plus a rimed couplet – ababcc] we have his sonnets, forty of them, but more than half of these are merely three of his four-line stanzas plus a rimed couplet, although he arranges the lines in sonnet form: abab cdcd efe fgg.» (1938:114).

²²⁹ Vgl. für Bardola *Crest.* XI, S. 199ff. Häufig vertreten ist das Widmungssonett zudem bei Pallioppi (*Poesias II*, 1866) und Bühler (*Rimas*, 1875). Vgl. Deplazes (1990:119).

Jachen Luzzi (1880-1949) bezieht: «La granda maestria fuormala, cha'l poet e scriptur J. Luzzi avaiva, as palainta cler e net e s-chet eir aint ils bels sonets dedichats a cussglier naziunal A. Vital, Peider Lansel, G. F. Caderas, Z. Pallioppi, G. Keller e. o. p. [...]» (Tönjachen 1950:11)²³⁰. An diese Tradition der Widmungssonette knüpft nicht zuletzt auch Andri Peer mit seinen Sonetten *G. H. Muoth*²³¹ (1948/2003:41), *Spadas e guitarras (A Gustav Siebenmann)* (1951/2003:52) und *Vamporta* (1960/2003:122) an. Letzteres ist – wie aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich – Erica Chable-Lansel gewidmet (vgl. Kap. 5.3.6.3).

Während sich die Sonettform für die Dichter des 19., anfangs des 20. Jahrhunderts häufig nachweisen lässt, ist sie bei den direkten Vorgängern (mit Ausnahme Peider Lansels) und den Zeitgenossen Andri Peers eher selten²³². Im Gegensatz zu Peider Lansel, auf dessen Sonettproduktion schon eingegangen wurde, finden sich im gesamten lyrischen Werk Gian Fontanas nur zwei Sonette (1971:26; 133). Alexander Lozza scheint überhaupt keine Sonette geschrieben zu haben, jedenfalls können keine für die postume Edition *Poesias* (1954) nachgewiesen werden.

Was die Sonettproduktion seiner Zeitgenossen anbelangt, scheint Peer auf diese keinen direkten Einfluss gehabt zu haben. Bei Flurin Darms finden sich nur 4 Sonette (1986:14-16; 104), während Theo Candinas in seinen beiden Gedichtbänden, *Fastitgs e Fistatgs* (1959) und *L'orva* (1966), keine Sonette publiziert hat. Zahlreich vertreten ist die Sonettform hingegen bei Gion Deplazes. In seinen Gedichtbänden trifft man immer wieder auf Sonette; zu erwähnen sind insbesondere zwei Sonettzyklen von je zwölf Sonetten (Deplazes 1994:237-264). Auch die *Dudesh Sonets Toskans/Zwölf Toskanische Sonette* (1958)²³³ von Leza Uffer scheinen in keinem Zusammenhang mit den Sonetten Peers zu stehen. Am ehesten spürbar ist ein möglicher Einfluss der Sonette Peers noch in den fünf Sonetten Hendri Speschas *alla notg* (1963 bzw. 1998:33-45). Dabei könnte sich vor allem ein Vergleich im Gebrauch der Sprache lohnen. Prägendes Merkmal sowohl bei Peer wie auch später bei Spescha ist die Vermischung unterschiedlicher Stilebenen. Dass Speschas Sonette zur Kenntnis genommen worden sind, zeigen unter anderem folgende Bemerkungen. In seiner Rezension zum Gedichtband Speschas *Sendas* (1975) spricht Andri

²³⁰ Vgl. Luzzi (1932:65; 67f.)

²³¹ In einem Brief an Biert schreibt Peer folgendes über die beiden Sonette *Fauna* und *G.H. Muoth* in der Sektion *Purtrets* von *Poesias* (1948): «Purtrets, omagis alla sustanza eroica da terra retica. *Fauna*, ün sömmi archaic dvantà sculptura. *Muoth* ün lod al geni epic da la Surselva» (Peer SLA, B-1-BIE/2, 12.02.1949, in: Peer III, 2011:299). Vgl. auch Peers Rezension zum *Dicziunari Rumantsch Grischun*: «Die nächste Lieferung [des *Dicziunari Rumantsch Grischun*, R.C.] enthält eine Reihe lockender Stichwörter typisch rätscher Prägung [...] und den surselvischen Hexentanz, den vom Dichter Muoth so köstlich geschilderten *barlot*.» (Peer III, 1949b/2011:40).

²³² Die hier getroffene Auswahl beschränkt sich nur auf einige wenige Vertreter und erhebt nicht den Anspruch repräsentativ zu sein. Sonette finden sich auch bei Gion Cadieli, Men Rauch, Jon Guidon, um nur einige zu nennen.

²³³ Diese Sonette blieben soweit ersichtlich unpubliziert. Es ist aber anzunehmen, dass sie innerhalb des Freundeskreises von Uffer bekannt waren. Vgl. die Erwähnungen, die sie in Bezzola (1979:668) und Deplazes (1990:116) finden.

Peer von «üna collecziun da poesias da caracter plü classic in *alla notg*» (Peer III, 1976/2011:128), aber auch Theo Candinas bemerkt zur lyrischen Produktion Speschas: «Surtut ils *Sonets* han mussau eclatantamein sia predilecziun per la fuorma biala, quasi classica.» (Candinas 1986:25). Gegenstand spielerischer Auseinandersetzung ist die Sonettform in jüngster Zeit in fünf Sonetten von Vic Hendry (in: *Litteratura* 26, 2004:16-18)²³⁴. Der Autor, der sonst vom Sonett keinen Gebrauch macht, betrachtet hier die Sonettform als Regel, die es zu befolgen gilt.

5.3.4 Äusserungen Peers zum Sonett

Äusserungen zum Sonett finden sich nicht nur bei Pallioppi, sondern auch bei Peer selber. Ungefähr zur selben Zeit in der Peer seine eigenen Sonette verfasst, schreibt er in der Satire *Breviari pel giuven poet rumantsch* (1951)²³⁵, «Brevier für den jungen romanischen Dichter», in spöttischem Ton²³⁶:

Raschunaivel ais il sonet cun sas 14 lingias. Tant va sün mincha pagina. Bler da far dan quia be las rimas. Üna jà cha quellas sun a pantun resta be amo da metter aint ils vers. Bod fat. Palperi as douvra pac; iminchacas poust trametter mincha poesia a la gazetta, e schi nu piglian imnatschast da tschunker l'abunamaint; quai fa effet! Cur ch'eu vögl scriver poesias vegna giò la posta principala e'm fetsch dar divers mandats da pajamaint – vers epic sülla vart largia, vers lyric sülla vart cuorta. Penna e tinta am furnischa il stadi. Quai dà a mia poesia üna taimpra ufficiala. (Peer II, 1951:34; jetzt ebenfalls in Peer III, 2011:48)

Hier interessiert vor allem die Behauptung, dass für die besprochene Gedichtform nur die Reime viel zu tun gäben. Dieser Aufwand wird insofern relativiert, als vorgängig gesagt wurde, den rätoromanischen Dichtern stehe für die Reime ein Reimsieb zur Verfügung (vgl. Riatsch 2006:195f.). In seinen «tschegns pratics», «praktischen Winken» wie man ein Gedicht verfasse, schreibt Peer nämlich:

Tü hast dabsögn da plets, rimas e stofas. a) Plets chattast aint il dicziunari. b) Rimass sun las cranzlas dals plets; i vegnan il prüm a cumanzar viasom. Il cribel da rimas ais per intant pro'l suottascrit. El va in rouda. c) Las stofas as dan da sai. l's sto be savair t'illas padimar al dret lö. (Peer II, 1951:33; ebenfalls in Peer III, 2011:47)

In einem ähnlichen Ton hatte sich zwei Jahre zuvor schon Reto Caratsch – unter dem Pseudonym Fortunat a Griatschouls – in seiner Satire *La Renaschentscha dals Patagons* (1949) über das Sonett geäußert. Um die Druckkosten der Zeitungsverlage zu senken, werde den Dichtern empfohlen vor allem Sonette zu schreiben:

Propi facila ais be üna chosa: collocher poesias aint illas giassetas. Lo vain fat la suletta cundiziun cha l'ultim pled da mincha lingia stöglija as rimer a l'ultim pled d'üna lingia correspudenta. Per redür ils cuosts vain arcumando als poets da cultiver surtuot la fuorma dal sonet. Scha cotres las schicanas per las rimas s'ardoblan,

²³⁴ In dieser Nummer werden Texte publiziert, die nach Prinzipien des Oulipo verfasst wurden.

²³⁵ Reto Caratsch bemerkt dazu: «Ein Vademecum für junge Dichter in einer Talschaft, wo sogar die Bäckerjungen Verse schmieden und jemand finden, der sie druckt, rundet sich zu einem Kabinettstück wohlwollender Satire von pädagogischem Wert.» (Caratsch 1952).

²³⁶ Im selben Jahr publiziert Peer vier Sonette im Gedichtband *Sömmis* (1951). Im Übrigen erscheinen alle originalen Sonette Peers während des Zeitraums 1946-1960.

sch'ils edituors haun almain la garanzia da stuair metter in lur büdschet be precis ils cuosts per quattordesch lingias. Ch'exista eir la fuorma da l'uschedit «sonet cun cua» e cha poets taliauns e frances avaivan a tscherts temps cultivo quella varianta artistica, que ais per furtüna incuntschaint illas vals patagonas. Da quels monstrums cun cuas chi paun river fin a la lungezza da 500 vers e sumaglier a verms solitaris provochessan sainza dubi la bancaruotta dals differents edituors e squitscheders²³⁷. (Caratsch 1949:20f.)

1947 bis 1948 verbrachte Andri Peer ein Studienjahr in Paris²³⁸, wo auch Caratsch als Auslandkorrespondent der *NZZ* weilte²³⁹. Peer hat diesen massgeblich zu seiner Satire *La Renaschentscha dals Patagons* angeregt und beeinflusst²⁴⁰. Er war es, der die nötigen Informationen über die Zustände in Romanischbünden nach Paris brachte²⁴¹. So ist es denkbar, dass diese Stelle einen nicht unbedeutenden Einfluss auf den kurzen, praktischen Leitfaden von 1951 hatte. So interessant diese Stellen auch sein mögen, über die uns hier interessierenden Fragen geben sie wenig Aufschluss.

Im Zusammenhang mit Peers Sonettverständnis stellen insbesondere die Aussagen in den Kommentaren zu den Sonetten Lansels einen wichtigen Bezugspunkt dar. In der 1966 publizierten Gesamtausgabe des lyrischen Werks Lansels, *Poesias originalas e versiuns poeticas*, äussert sich Peer als Herausgeber zu Form und Inhalt der Sonette Lansels. Ein genauerer Blick auf diese Kommentare könnte aufschlussreiche Aussagen für Peers eigene Sonette erlauben.

In Lansel (1966) finden sich insgesamt 21 Sonette, davon handelt es sich bei 16 Sonetten um Originale. Eine Analyse des Reimschemas dieser 16 Sonette zeigt, dass Lansel die Reimfolge *abba abba cde cde* bevorzugt (7 Mal). Bei den verbleibenden 9 Sonetten ist die Variationsbreite hoch. Für die Quartette bedeutet dies, dass es neben der traditionellen Abfolge *abba abba*, auch noch Formen wie *abba baab*, *abab abab* und *abab baba* gibt. Bei den Terzetten treten, neben der bereits genannten Abfolge *cde cde*, noch folgende Kombinationsmöglichkeiten auf: *cdc dcd*, *ccd eed* und *cdc ede*. Diese zuletzt genannte Reimfolge in den Terzetten wird in Lansels Sonett *A l'ami C.H. Asper* (Lansel 1966:150; 436f.) verwendet. Das Sonett ist dem Dichterfreund Chasper Po gewidmet und durch ein eher spezielles Reimschema, v. a. für die Quartette, gekennzeichnet: *abab baba cdc ede*. Leider fehlt an dieser Stelle jeglicher Kommentar Peers zum Reimschema. Zu diesem Widmungssonett bemerkt Peer: «Barattar sonets d'eira ün vegl üsit pro'ls poets

²³⁷ Vgl. Walther (1993:213) und ferner Benn (2001:9) zur Publikation von Gedichten in Zeitungen.

²³⁸ In Paris erscheint auch Peers Gedichtband *Poesias* (1948).

²³⁹ Reto Caratsch arbeitete als Auslandkorrespondent für die *NZZ* von 1947-1963 in Paris. Für nähere Angaben zur Biographie Caratschs vgl. *LIR*, s.v.

²⁴⁰ Genauere Angaben dazu in Bezzola (1979:497-504), Köhler (1985:114) und Riatsch (2003:478f.). Vgl. auch Peer: «Imparnajà la prüma jada cha sun i a chattar a Reto Caratsch a Paris [...]» (Peer II, 1957:38).

²⁴¹ Vgl. Peer: «Las deformaziuns dals evenimaints chi han furni la basa al raquint semiutopic da Caratsch sun ignamöd talas chi nun es gnanca uschè important da cugnuoscher in detagl la biografia da mincha persuna partecipada, ch'el sves in blers cas, quella jada, vaiva imprais a cugnuoscher be per ,ouï dire', v.d. our dal raquint d'ün ,amih'» (1983:119).

talianas dal Trecento fin al Seicento; ils duos Engiadinais til sieuan sainza exagerar, cun üna curtaschia retgnüda chi fess onur a mincha club inglais.» (1966:436)²⁴².

Wenn man in den einzelnen Kommentaren Peers zu den Sonetten Lansels nach Aussagen über Form und Inhalt der Sonettform sucht, fällt auf, dass Peer vor allem klare Vorstellungen zur Form hatte, während sich die Äusserungen zur inhaltlichen Gliederung auf den Bruch zwischen Quartetten und Terzetten beschränken. So kommentiert er Lansels Sonett *L'anguel* / «*Opus ignoti*» folgendermassen:

A la structura simpla dal concept: emozion davant l'ouvra d'art e identificaziun cul sculptur, per savoir qual chi füt seis impuls creativ, correspuonda il schema simplischem da las rimas abba/abba/cdc/dcd. Eir il sagl tanter II e III ais confuorm a la tecnica dal sonet classic. (Peer, in: Lansel 1966:384)

Der einfachen Konzeptstruktur: Gemütsbewegung angesichts des Kunstwerks und Identifikation mit dem Bildhauer, um zu erfahren, welcher sein kreativer Impuls war, entspricht, gemäss Peer, das sehr einfache Reimschema. Auch sei der Sprung zwischen zweitem Quartett und erstem Terzett konform der Technik des klassischen Sonetts. Ähnlich äussert sich Peer zu *Sorrento [II]*, einem Torquato Tasso gewidmeten Sonett, wo dessen im Meer versunkenes Geburtshaus mit des Dichters traurigem Lebensschicksal verglichen wird:

I nu po esser stat la valur da la poesia cun seis referimaint a Torquato Tasso chi ha indüt a L[ansel] da nu tilla inserir in VC [*Il vegl chalamer*, R.C.]; mo forsa vaiv'la ün character massa academic per entrar in ün cudesch s-chettamaing rumantsch. La structura dal sonet ais classica: abba / baab / cde / cde, il sagl tematic al lö indichà tanter la seguonda quartina e la prüma terzina, cumbain cha III e IV sun poeticamaing main fermas co I e II. (Peer, in: Lansel 1966:421)

Statt von einem sehr einfachen Reimschema spricht Peer in diesem Kommentar von einer klassischen Sonettstruktur und der beim vorhergehenden Sonett erwähnte Sprung wird hier als «thematischer Sprung am angezeigten Ort» angesprochen. Noch einmal anders formuliert es Peer im Widmungssonett Lansels *A Charles Ferdinand Ramuz*: «Il sonet da metrica severa: abba / abba / cde / cde [...]» (1966:439), wo der Begriff «klassisch» mit «streng» gleichgesetzt wird²⁴³.

Die Kommentare Peers zu Form und Inhalt der Sonette Lansels erinnern an Wolfgang Kayser's *Kleine deutsche Versschule* (1946), in der das Sonett folgendermassen definiert wird:

Das Sonett besteht aus 14 Zeilen, die sich deutlich in vier Strophen gliedern: zwei Vierzeilern (Quartetten) folgen nach einem kräftigen Einschnitt zwei Dreizeiler (Terzette). Die Reimordnung ist *abba abba cdc dcd*. In den Terzetten tauchen schon früh Variationen auf (cde cde; ccd ede u.a.); bei den Quartetten hat sich in Frankreich wie in Deutschland die Freiheit durchgesetzt, jede Strophe besonders zu reimen (abba cddc; abab cdcd u.a.). Dagegen hat die englische Abwandlung kaum Anklang

²⁴² Vgl. dazu ausführlicher Riatsch (2001:103ff.). Vgl. Bausi/Martelli: «la poesia duecentesca gli assegna [al sonetto], in primo luogo, il carattere e la funzione di metro di corrispondenza [...]» (1993:57).

²⁴³ Vgl. Kayser: «Als Beispiel für ein strenges Sonett wählen wir Platens: *Das Sonett an Goethe*» (2002:62f.) [Reimschema: *abba abba cdc dcd*, R.C.].

gefunden, die mit einem selbständigen Reimpaar schliessen lässt und die vorangehenden Verse in drei Vierzeiler gliedert. Tatsächlich wandelt sich damit die Struktur nicht unbeträchtlich. Eines aber bleibt gewahrt, steigert sich eher noch: das einer Spitze, einem klaren, pointierten Schluss Zustreben der ganzen Form. (Kayser 2002:62)

An anderer Stelle spricht Kayser noch von der «Gewichtigkeit der Schlusszeile, typisch für das Sonett an sich [...]» (2002:64). Während der «kräftige Einschnitt» zwischen Quartetten und Terzetten mit Peers «sagl» gleichzusetzen ist, erinnert der «klare, pointierte Schluss» an die von Caratsch angesprochene «pointe» (siehe oben). Die Sonettdefinition Kaysers vereinigt somit die wichtigsten Merkmale, die auch für das Sonettverständnis Peers zu gelten scheinen. Es ist anzunehmen, dass Kaysers Versschule, deren Publikation in den Studienjahren Peers fällt, auch in Zürcher Kreisen wahrgenommen wurde und dass Peer sie kannte. Auch wenn dem nicht so wäre, könnte Kaysers Definition dennoch für sich in Anspruch nehmen, als Prototyp einer Sonettdefinition dieser Jahre zu gelten.

Aus dem Versuch, Peers Sonettverständnis anhand seiner Kommentare zu Lansel herauszuarbeiten, geht aber nicht hervor, seine eigenen Sonette müssten dieser Definition entsprechen. Er erlaubt einzig, bei der Beschreibung der Sonette von eventuellen Abweichungen zu sprechen.

5.3.5 Zu Form und Publikationsort der Sonette Peers

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, finden sich in den Gedichtpublikationen Peers nur sieben von ihm verfasste Sonette²⁴⁴. Deren fünf werden später in einer zweiten, leicht veränderten Fassung publiziert. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über Publikationsort und Reimschema der Sonette. Dabei werden sowohl die Vorwegnahmen wie auch alle späteren Wiederaufnahmen in Bezug auf eine Veröffentlichung in einem Lyrikband verzeichnet.

²⁴⁴ Ein weiteres hier berücksichtigtes Sonett, *Fin da la chatscha*, ist einzig im *Chalender Ladin* 48 erschienen (vgl. Peer I.2, [1958a:44]).

<i>Trais-cha dal temp</i> (1946)		
Titel	Incipit	Reimschema
<i>Momaint apatic</i>	Dad ün davomezdi nögl'essenzial	abab cdcd efe gfg
<i>Novas litteraras</i> , Nr. 3, 1948:1		
<i>Flur scumandada</i>	Teis nom nu saja mo teis ögls straglüschan	abba abba cdc ede
<i>Poesias. Atmosferas, Satiras, Purtrets, Versiuns</i> (1948)		
<i>Fauna</i>	Ils falcuns sun viscals cur chi giouan	abba abba cde cde
<i>G.H. Muoth</i>	Nat sco ün dieu sün spuonda sulagliva	abba abba cdc ede
<i>Musa rumantscha/Musa romontscha</i> , Cuera, LR, 1950		
<i>Flur scumandada</i>	Teis nom nu saja mo teis ögls straglüschan	abba abba cdc ede
<i>Giachen Caspar Muoth</i>	Nat sco ün dieu sün spuonda sulagliva	abba abba cdc ede
<i>Chalender Ladin</i> 41, 1951:30; 54		
<i>Spadas e guitarras / a G.S.</i>	Sco in seis svoul l'aventüraivla schualma	abba abba cde cde
<i>Il poet sulvadi</i>	Davo la bos-cha s-chür' at vezza gmand	abba abba cde cde
<i>Sömmis</i> (1951)		
<i>Flur scumandada</i>	Teis nom nu saja mo teis ögls straglüschan	abba abba cdc ede
<i>Giachen Caspar Muoth</i>	Nat sco ün dieu sün spuonda sulagliva	abba abba cdc ede
<i>Spadas e guitarras</i>	Sco in seis svoul l'aventüraivla schualma	abba abba cde cde
<i>Il poet sulvadi</i>	Davo la bos-cha s-chür' at vezza gmand	abba abba cde cde
<i>Chalender Ladin</i> 42, 1952:61		
<i>Sulvaschina</i>	Ils falcuns sun viscals cur chi giouan	abba abba cde cde
<i>Battüdas d'ala</i> (1955)		
<i>Flur scumandada</i>	Teis nom nu saja mo teis ögls straglüschan	abba abba cdc ede
<i>Spadas e guitarras</i>	Sco in seis svoul l'aventüraivla schualma	abba abba cde cde
<i>Il poet sulvadi</i>	Davo la bos-cha s-chür' at vezza gmand	abba abba cde cde
<i>Sulvaschina</i>	Ils falcuns sun viscals cur chi giouan	abba abba cde cde
<i>Chalender Ladin</i> 46, 1956:21		
<i>Il chant porta</i>	Davant la dmura da bodun beada	abba abba cdc efe
<i>Chalender Ladin</i> 48, 1958:44		
<i>Fin da la chatscha</i>	Per tai ais nada quaista poesia	abba abba cde cde
<i>Suot l'insaina da l'archèr</i> (1960)		
<i>Vamporta</i>	Davant la dmura da bodun biada	abba abba cdc ede

Tabelle 14: Detaillierte Übersicht zu Form und Publikationsort der Sonette Peers

Mit Ausnahme des ersten von Peer veröffentlichten Sonetts *Momaint apatic* (1946), welches 7 Reimpaare²⁴⁵ aufweist, haben alle Sonette für die Quartette die Reimordnung *abba abba* und für die Terzette entweder *cde cde* oder *cdc ede*. Typische Versform der Sonette ist der «endecasillabo». Sieben von acht Sonette machen von dieser Versform Gebrauch (siehe Kap. 5.1). Auf die metrischen Figuren in den Sonetten wurde in Kapitel 5.2 eingegangen.

²⁴⁵ Vgl. Kayser: «[...] bei den Quartetten hat sich in Frankreich wie in Deutschland die Freiheit durchgesetzt, jede Strophe besonders zu reimen (abba cdcd; abab cdcd u.a.)» (2002:62). Sonette mit 7 Reimpaaren sind für die bündnerromanische Literatur keine Ausnahme. Bei Alfons Tuor findet sich diese Form sogar in einem selbstreferenziellen Sonett mit dem bezeichnenden Titel *Sonnet sil sonnet* [abba cdcd efg] (1898:206f.).

5.3.6 Textbeispiele

Von den acht Sonetten sollen folgende drei Beispiele genauer analysiert werden: *Momaint apatic* (1946), *Il poet sulvadi* (1955) und *Vamporta* (1960).

5.3.6.1 *Momaint apatic*

	<i>Momaint apatic</i> (1946/2003:17f.)	betonte Positionen:
	Dad ün davomezdi nögl'essenzial	'11
	n'ha vis suroura las diversas saivs	'11
4	e m'inaccort co cha'l truoi giaiv'aval	'11 4., 7. und 10.
	da mias malundravlas povras plaivs.	'11
	Sgrignind tras filigrana maltschaplada	11
	da lungurella l'aiver aragnun.	'11
8	Ah – be cha'l бүt d'üna bun'uonda flada	11 1.-2., 4., 8. und 10.
	davent la ruogna da crüa visiun.	'11 4., 7. und 10.
	N'haja sperà, e forsa plan a plan	'11 1., 4., 6. und 10.
	possa lavar simil benign diluvi	11 1., 4.-5., 8. und 10.
11	la belma dal sablun, il marsch dal san.	'11
	Ma che! Scha'ls razs da mincha nouv ma[n]vagl	'11
	nu cumpatischa[n] gnanc'ün simpel ruvi –	11
14	E trand spizzada t'cloudan in serragl.	'11

Peers erstes Sonett *Momaint apatic* erscheint 1946 in *Trais-cha dal temp*, einem Separatdruck aus *Il Sain Pitschen* Nr. 2 (1946)²⁴⁶. Im Unterschied zu den nachfolgenden Sonetten findet es keine Wiederaufnahme in den späteren Publikationen.

Das Sonett *Momaint apatic* soll als Beispiel einer produktiven Realisierungsmöglichkeit der Sonettform vorgeführt werden. Es zeichnet sich insbesondere durch einen prosanahen Ton²⁴⁷ und eine Vermischung der Stilebenen aus. Das freiere, für Peer einmalige, aus sieben Reimpaaren bestehende Reimschema (*abab cdcd efe gfg*) scheint die Nähe zur Prosa zusätzlich zu begünstigen. Die natürliche Abfolge im Satz wird jedoch durch einige syntaktische Umstellungen gestört: «Dad ün davomezdi [...] las diversas saivs» (v. 1-2); «[...] co cha'l truoi giaiv'aval / da mias malundravlas povras plaivs» (v. 3-4); «Sgrignind tras filigrana maltschaplada / da lungurella [...]» (v. 5-6). Mit Ausnahme dieser sich auf die beiden Quartette beschränkenden Umstellungen könnte das ausgewählte Textbeispiel durchgehend als Prosa gelesen werden.

Gemäss Bezzola, der für die ersten Gedichtsammlungen Peers von einer «diversited d'influenzas e da stil» (1979:683) spricht und Peers Talent einer persönlichen Umgestaltung

²⁴⁶ *Il Sain Pitschen* war die offizielle Zeitschrift der ‚Ladinia‘, der akademischen Sektion der Uniun dals Grischs (UdG). Von 1930-1947 erschien die Zeitschrift als unabhängige Ausgabe meistens viermal im Jahr, später bis 1971 als Beilage zum *Fögl Ladin*. Peer war von 1940 bis 1946 für deren Redaktion verantwortlich. Vgl. *BR*, Nr. 6003).

²⁴⁷ Die Nähe zur Prosa kommt insbesondere in den rhythmisch unregelmässigen Versen gut zum Ausdruck (v. 3; 7-10).

hervorhebt, drücken die Verse von *Momaint apatic* das Bedürfnis nach Befreiung aus, «expriman [...] il bsögn da liberaziun» (ibd.). Im Artikel Peers *Liebe zum Film: Begegnungen im Rückspiegel* (NZZ 13.12.1968) findet sich eine Stelle, die sich als Vergleich für einen solchen Befreiungsmoment geradezu aufdrängt:

Dann Schweigen – zwei Jahre Primarlehrer im Schams, fern von jedem Kino, Gesamtschule und Müdigkeit am Nachmittag, das Knistern der Sonne in den Balkenvorstößen der Heuställe, das Heulen des Föhns in der aschig gestreiften Nacht. Lektüre Dostojewskijs nach der Schule oben in der Glockenstube des kleinen romanischen Turms mit gelegentlichen Blicken auf den weiten von der Schneeschmelze getigerten Hang des Schamserbergs. (Peer III, 1968m)

Die Beschreibung nimmt Bezug auf Peers Zeit als Primarlehrer in Lohn im Schamsertal (1942-1943)²⁴⁸, noch bevor er 1943 in Zürich zu studieren begann. Interessant ist insbesondere die Stelle, in der die «Müdigkeit am Nachmittag» angesprochen wird. Es könnte sein, dass einzelne Stellen, «ün davomezdi nögl'essenzial» (v. 1) und «da mias malundraivlas povras plaivs» (v. 4), ja das Sonett überhaupt, aus einer solchen Situation entstanden sind. In Peers letztem Gedichtband erscheint mit *Vista schladada* eine weitere Erinnerung an die Zeit im Schamsertal:

Vista schladada (1985/2003:452)

Eu tschaint qua illa charpainteda
dals sains
e lasch ir a spass mi'ögliada
sur la spuonda tigrada
da terrenzlas e naiv
na amo alguada.
Eir mia vita es tuot sgiagliada
da flachs chi progredischan
per cha oters svanischan...

Il cheu am schrantuna da vuschs
chi'm tegnan lià eir sü qua,
ingio ch'eu stun
e sun
il sain sfess,
ün mess
da prümavaira.

algord da Val Schons, 1943, scrit ils 3-3-85

Die «Glockenstube» (v. 1-2), der von der Schneeschmelze im Frühling (v. 16) «getigerte Hang» (v. 4) kehren wieder. Typisch für diese Erinnerung ist wiederum (wie in *Momaint apatic*) die Innenperspektive des Subjekts: «Auch mein Leben ist gesprenkelt / von Flecken, die sich ausweiten, / damit andere verschwinden...» (v. 7-9) [Übersetzung, R.C.].

Doch wenden wir uns zunächst dem Inhalt dieses Sonetts zu. In den Quartetten wird die «crüa visiun» (v. 8), die «raue Vision» eines Augenblicks der Teilnahmslosigkeit und/oder der Gleichgültigkeit thematisiert. Während dieses Augenblicks wird sich das lyrische Ich

²⁴⁸ Vgl. E. Peer (1994:16), Riatsch (2003:476) und auch Peers Essay *Lod da la Val Schons* (Peer II, 1957:20-23).

bewusst, wie der «Pfad» seiner «malundraivlas, povras plaivs» (v. 4), «seiner unehrenhaften, erbärmlichen Ämter, abwärts verläuft». Im letzten Terzett schwindet die Hoffnung ein «guter Wellenschlag möge den Schorf dieser rauen Vorstellung hinweghauchen» (v. 7-9), so dass das Ich, «ähnlich einer wohlgesinnten Sintflut» (v. 10), den «Schlamm vom Sand», das «Faule vom Gesunden» (v. 11) wegwaschen könne. In diesem wird das Bild des täglichen Sonnenaufgangs heraufbeschworen, dessen «Sonnenstrahlen nicht einmal einen einfachen Morgentau ertragen» und das Ich mit ihren «Zaunpfählen (Spitzpfählen) in ein Gehege einschliessen». Die «verschiedenen Zäune», «las diversas saivs» (v. 2), die zu Beginn überblickt werden, wären somit wieder da. Die kurze Paraphrase zeigt, wie in *Momaint apatic* innerhalb weniger Verse die verschiedensten Bildbereiche miteinander verwoben werden: die Zaunmetaphorik (v. 2; 14), die Sonnenstrahlen (v. 12-14), das Wasser (v. 7; 10; 11; 13), der Bildbereich der Wunde (v. 8; 11) usw. Diese Vielfalt entspricht dem in der Sonettdefinition festgestellten hohen Grad an Verfügbarkeit des Sonetts für die verschiedensten Funktionen und Inhalte.

Das von Bezzola angesprochene Befreiungsbedürfnis Peers könnte sich also einerseits auf die Befreiung des Lehrers von seinen Ämtern und Pflichten, andererseits auf die Befreiung des Dichters von einer allzu strengen Sonettdefinition beziehen. Im Folgenden soll der Frage nach einem möglichen Ausbruch aus einer zu engen Sonettkonzeption nachgegangen werden. Aus dieser Perspektive symbolisierten die in *Momaint apatic* anfangs erwähnten «diversas saivs» (v. 2) die ‚traditionellen‘ Regeln des Sonetts, die es zu durchbrechen gilt. Für die Form könnte dies z.B. so geschehen, dass die Binnengliederung syntaktisch nicht berücksichtigt würde oder dass die Satzgrenzen nicht mit den Vers- oder Strophen Grenzen übereinstimmten bzw. dass mit Zeilensprüngen gearbeitet würde. Doch all dies scheint auf den ersten Blick für das Sonett *Momaint apatic* nicht zuzutreffen: Die typische Binnengliederung wird berücksichtigt. Quartette und Terzette werden jeweils durch einen Punkt voneinander abgetrennt, Strophen- und Satzgrenzen fallen somit zusammen. Auch von Enjambements wird kein Gebrauch gemacht.

Erst bei genauerer Betrachtung des Sonetts fällt auf, dass die Satzzeichen nicht dem Satzbau entsprechen. So nach den Versen 5-6, wo es sich wegen des Fehlens einer finiten Verbform um keinen vollständigen Satz handelt²⁴⁹. Man ist deswegen geneigt, die von Langeweile «berauschte Spinne», welche das Subjekt durch ein «unordentliches Filigran» angrinst, zum vorangehenden ersten Quartett zu zählen. Denn zur «crüa visiun» (v. 8) gehören doch auch die Verse 3-4, in denen das Subjekt merkt, wie «der Pfad seiner unlöblichen, armseligen Ämter abwärts verläuft» und nicht nur «l'aiver aragnun» (v. 5-6). Die formelle Struktur des Sonetts erfordert aber, dass Quartette erkennbar sind. Es sei hier auf

²⁴⁹ Vollständig würde der Satz folgendermassen lauten: «L'aiver aragnun [es quia] sgrignind da lungurella tras filigrana maltschaplada.»

ein Sonett Hendri Speschas *il stanchel di ha rut las alas* hingewiesen, in dem der Bruch zwischen den zwei Quartetten noch eindeutiger ist: «e nibels van sco tschiens agnalas // tras il silenzi dalla senda brina» (1963/1998:36, v. 4-5).

Auch der ‚klassische‘ Bruch zwischen Quartette und Terzette, wie Peer ihn für die Sonette Peider Lansels feststellte (Kap. 5.3.4), ist in Wirklichkeit keiner. Das zweite Quartett ist syntaktisch mit dem ersten Terzett verbunden, denn Vers 9 schliesst an Vers 7 an, und dies entgegen den Satzzeichen: «Ah – be [...] N’haja sperà, [...]» (v. 7-9). Die Satzzeichen täuschen also eine Gliederung vor, die es im Gedicht gar nicht gibt. Daher rührt auch der prosanahe Ton des Sonetts. Syntaktisch würde sich aber eher eine Gliederung des ganzen Sonetts in drei Sätze aufdrängen: v. 1-6; 7-11; 12-14.

Für *Momaint apatic* erweist sich also die anfangs aufgestellte Hypothese ‚traditionelle Form, neue Inhalte und Funktionen‘ als zu einfach. Es macht den Anschein, als hätte sich der Dichter Folgendes zu eigen gemacht: «In der Moderne wird die historisch strenge Regelung der Sonettform zum Gegenstand formaler Auseinandersetzung, so dass gezielte Formüberschreitungen auf allen Ebenen als besonders typisch für das Sonett gelten können» (Borgstedt 2003:448). Die künstliche Setzung der Satzzeichen ermöglicht dem Dichter, die charakteristische Gliederung beizubehalten, aber gleichzeitig die inneren Bauprinzipien des Sonetts zu umgehen.

Als ein weiteres Befreiungsmoment innerhalb der vorgegebenen Sonettform kann der gleichzeitige Gebrauch mehrerer Stilebenen angesehen werden. Neben verhältnismässig vielen Archaismen («malundraivlas»²⁵⁰, «aiver», «cloudan»²⁵¹) findet man im Sonett auch Übernahmen aus dem religiösen Bereich wie «benign diluvi» (hier in der speziellen Verbindung eines Oxymorons) oder Fachwörter wie «filigrana» und «serragl». Letzteres entstammt der bäuerlichen Sprache und bezeichnet eine «Umzäunung, eine Einfriedung» (O. Peer 1962, s.v.). Auf eine gehobene, vorwiegend in der Lyrik gebrauchte Sprache weisen zudem «flada» und «ruvi» (anstatt üblicherem «ruschè») hin. Dem umgangssprachlichen Bereich zuzuweisen ist hingegen das Adjektiv «maltschaplada» («unordentlich»), welches das als «filigrana» bezeichnete Spinnennetz kennzeichnet und nicht zuletzt die Interjektion «Ma che!» (v. 12)²⁵².

²⁵⁰ Vgl. dazu Riatsch (1993:387), der die positive Variante «undraivel» in einer Dante-Übersetzung Peers als «literarisch, obsolet» bezeichnet.

²⁵¹ Dieses Verb wird im ursprünglichen etymologischen Sinn von «einschliessen, einpferchen» gebraucht. Im heutigen Sprachgebrauch wird «cludir» hingegen in der Bedeutung von «fest anziehen, festziehen (*cludir la chargia* – die Seile, die Ketten des Fuders straffen)» und im figurativen Sinne «schliessen (*nu pudair cludir ögl* – kein Auge schliessen können, schlaflos liegen)» gebraucht, vgl. O. Peer 1962, s.v. Vgl. auch Riatsch (1993:397f.).

²⁵² Anders verhält es sich mit dem Ausruf «Ah» (v. 7), der in Gedichten durchaus häufig angewendet wird u.a. auch bei Peer in stilistisch ähnlichen Gedichten wie *Discuors festiv* (1975/2003:259f., v. 9): «Ah, co cha quai fa bain.» und *In algordanza da Rudolf Jacob Humm* (1985/2003:432ff., v. 63; 100-101): «Ah che bellas nottadas, Jachen Rudolf, cun», «Ah, ingio’s chatta da quels umans / cun tanta peida per dir e tadlar».

Im Vordergrund steht also nicht ein einheitlicher Stil, sondern der expressionistische²⁵³ Effekt, der sich durch die Vermischung unterschiedlicher Stilebenen ergibt. Ein typisches Beispiel dazu ist folgende Stelle «[...] e forsa plan a plan / possa lavar simil benign diluvi» (v. 9-10). Ungewohnt ist hier einerseits der Gebrauch des Adjektivs «simil» als Vergleichspartikel, andererseits auch der im Vergleich, «benign diluvi», angeschlagene hohe Ton. Die vorhergehende umgangssprachliche Formulierung verstärkt diesen Eindruck noch zusätzlich. Ein weiteres Beispiel für eine solche expressionistische Wirkung ist «[...] be cha' l büt d'üna bun'uonda flada» (v. 7). Hervorzuheben ist die dem Wellenschlag attribuierte menschliche Eigenschaft «bun[a]», die neben der Alliteration mit «büt» gewissermassen die «wohlgesinnte Sintflut» (v. 10) vorwegnimmt. In diesem Zusammenhang zu erwähnen, ist auch das der gehobenen Sprache entnommene «flada». Als eine Art *mise-en-abîme* der beschriebenen expressionistischen Technik Peers kann für dieses Sonett der Reim «maltschaplada : flada» betrachtet werden, der das Umgangssprachliche mit dem Gehobenen vereint.

Die von Caratsch für die vier Sonette im Band *Sömmis* (1951) festgestellte «Sprachmagie» (Kap. 5.3.2) scheint wohl auch für Peers erstes Sonett *Momaint apatic* zuzutreffen. Durch die Vermischung der verschiedenen Stilebenen gelingt es ihm, die atmosphärische Dichte dieses Moments spürbar zu machen. Die in der theoretischen Einleitung angesprochene «Polivalenz in Inhalt und Funktion» (Gorni 1993) resp. die «thematische Offenheit» (Borgstedt 2003:449) der Form wird anhand dieses Sonetts Peers deutlich. Für die im Gedicht angesprochene Thematik des Ausbruchs würde man wohl gemeinhin nicht den Rückgriff auf die Sonettform erwarten, sondern eher die Wahl einer freien Gedichtform. Doch vielleicht ist gerade die Hinwendung zu einer überlieferten Form als Versuch zu betrachten «dem äusseren Chaos eine innere Ordnung entgegenzusetzen» (Walther 1993:203).

5.3.6.2 *Il poet sulvadi*

Il poet sulvadi (1955/2003:62f.)

Davo la bos-cha s-chür'at vezza gnand
cun tacals da sulai sülla chavlüra
mo tant'ais da manzinas la spessüra
cha mi'ögliada't perda minchatant

Lura cun mincha pass at approssmand
paraivast tanter ils metagls blerüra
be ün chi per mütschir la terra sgüra
sa romma müd'in membra da gigant

Adün'in tschercha da gujada via
scuvernast in chavorgias ta glüschur
ed est da las planüras sömmi verd

²⁵³ Der Begriff wird hier im Sinne Continis (1988) gebraucht.

Tü hast bavü pajana ravaschia
e fast, ün beduin, da ti'amur
hoz ün'oasa e daman desert²⁵⁴

Schon der thematische Titel *Il poet sulvadi* verleitet den Leser dazu, die Angaben wörtlich zu nehmen und im Sonett nach einem «Dichter aus der Wildnis» in Menschengestalt Ausschau zu halten. Eine derartige Lesart scheint denn auch durchaus angebracht, insbesondere für die beiden Quartette und für das zweite Terzett. Hinter den dunklen Bäumen sieht man den Dichter hervorkommen, mit Sonnentupfen auf dem dichten Haar. Ausdrücke wie «gnand», «chavlüra», «cun mincha pass» lassen einen Menschen vermuten. Es macht den Anschein, der «wilde Dichter» verschmelze mit den Bäumen, denn seine Arme sind die Äste der Bäume, die sich in die Glieder eines Riesen verwandeln (v. 8). Auf ähnliche Weise, nämlich als «Autoportät» Andri Peers, wurde das Sonett *Il poet sulvadi* von Reto Caratsch gelesen:

Peer ais l'hom da las metamorfosas. [...] l'hom accessibel a paschiun ed ödi, il viagiatur tres la not, el viva in vardet d'üna brama da glüsch e beadentscha. El ais il rapreschantant accumulieu da que cha ils specialists da psicologia dischan il tip ciclotim. Que vuol dir ün'orma ad uondas, a chatschs e ad aventüras. E que cufferma Peer in sieu autopurtret, la poesia davart il poet sulvadi chi «fa da si'amur hoz ün'oasa e daman desert». (Caratsch 1956, in: Peer III, 2011:415)

Die «zyklothyme Wesensart» des Dichters, die von Caratsch hier beschrieben wird, eignet sich vor allem für eine Lektüre des letzten Terzetts. Die Stimmungsschwankungen des ‚wilden Dichters‘²⁵⁵ sind im Bild des Beduinen spürbar, der aus seiner Liebe heute eine Oase und morgen eine Wüste macht (v. 13-14)²⁵⁶. Interessanterweise war es gerade der Beduine, der Caratsch in diesem Sonett Probleme bereitete. In einem früheren Brief an Peer schrieb er nämlich:

Per me ais l'unic detagl chi am fo difficulteds il «beduin» chi do andit a «la pointe» da quella poesia chi fo reviver ils grands gods, ün'atmosfera da parevlas d'üna taimpra occidentela, uschè cha il sagl ad ün'imegna orientela am pera fich dandet. Dal rest ais que üna remarcha fatta sainza cumpetenzza. (Peer SLA, B-2-CARA, 11.11.1950)

Nach Caratsch bringt der Beduine in dieser abendländischen Märchenatmosphäre ein unerwartetes orientalisches Bild hinein, das stört.

Liest man jedoch das erste Terzett, bekommt man den Eindruck, der vom Wahn (v. 9) bestimmte Dichter sei selber zur Natur geworden. Denn mit der Metapher des «wilden Dichters» als «da las planüras sömmi verd» (v. 11) ist eine andere Lesart möglich. Nach dieser würde es sich beim «wilden Dichter» um einen Fluss handeln, bei Peer wohl am naheliegendsten um den Inn²⁵⁷. Der Betrachter, der gleichzeitig auch als ‚zivilisierter,

²⁵⁴ Vgl. für das zweite Terzett folgende Entsprechung aus *Mumaint creativ. A Cla Biert*: «E baiv our da la vduogna / parfüms da chavlüra, / dutschezza da söns / in verda tremblaröla» (1948/2003:30ff., v. 15-18) und für «amur» und «desert» Rimbaud, *Les déserts de l'amour* (1999:169-171).

²⁵⁵ In der in *Sömmis* (1951) publizierten Fassung scheinen diese noch direkter durch: «Tü croudast da suldüm in allegria» (v. 12).

²⁵⁶ Vgl. Ungarettis Gedicht *Tramonto (Versa il 20 maggio 1916)*, in: *L'Allegria* (1931). Dort heisst es: «Il carnato del cielo / sveglia oasi / al nomade d'amore» (Ungaretti 1966:44).

²⁵⁷ Vgl. *Mal d'amur* (1969/2003:225) «tü di'la, uonda verda [da l'En], / dascus salüd.» (v. 15-16).

gezähmter' Dichter aufgefasst werden kann, fließt hinter Bäumen der personifiziert beschriebene Inn entgegen. So würde «gnand» als «fliessen» gelesen²⁵⁸, die «chavlüra» würde metaphorisch zur «gekräuselten Wasseroberfläche» des Flusses, welche die Sonne spiegelt, «cun tacals da sulai» (v. 2)²⁵⁹ usw. Die nach der ersten Lesart des wilden Dichters in Menschengestalt noch metaphorisch gelesenen Begriffe wie «chavorgias» (v. 10), «planüras» (v. 11), «oasa» und «desert» (beide v. 14) wären hingegen wörtlich aufzufassen, mit dem referenziellen Problem, dass der Inn nur schwer mit den Begriffen «Oase» und «Wüste» in Verbindung gebracht werden kann. Als Fluss könnte der Inn aber durchaus im positiven Sinn «Oasen» bilden und im negativen, diesmal übertragenen Sinn «Wüsten», indem er über die Ufer tritt und die Landschaft in eine Wüste verwandelt. Schliesslich könnte die partielle Unvereinbarkeit dieser beiden Lesarten auch im Sinne einer hybriden Kombination beider Lesarten erklärt werden.

Ein offensichtliches Beispiel für die Anthropomorphisierung eines Flusses²⁶⁰ am Beispiel des Rheins ist Peers Gedicht *Rain giò la Bassa*:

Rain giò la Bassa (1969/2003:203)

Tanteroura teus e faus
chaminast, flüm.
Costas plusas e vignas spinusas
at bütschan las taimpras.

5 Citads e cumüns
at dan il man
cur cha tü passast.
Tü vast e vast,
sfuolschast teis chëu[i]n grisch
10 tanter collinas.

A s'impissar cha tü d'eirast
là sü, chara leua,
ün mat rumantsch,
e'ns briclaivast cun sguozchas fraidas
15 sur la daita d'pè.

Der Rhein und seine Umgebung sind anthropomorphisiert. Oben in den Bergen, «là sü» (v. 12), noch ein «(räto)romanischer Knabe» (v. 13), «schreitet» der Fluss nun im Unterland

²⁵⁸ «Avant vaina vis a's stender ün tschêl, uossa va la senda. Però tant ün co tschel da quists movimaints sun familiars eir a la lingua discurrida.» (Peer III, 1950a/2011:118).

²⁵⁹ Vgl. die «von Küssen getüpfelte» Wasseroberfläche der schattigen Bucht in *Davo mezdi* (1959/2003:104ff.): «L'albur trembluossa / da las najadas / tascha illa baja / sumbrivainta / e taclada da bütschs / glüminus» (v. 20-25) und die «silbernen Schauder des Inns» (v. 19) im Gedicht *Lügl* (1960/2003:123f.): «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. 14-20).

²⁶⁰ Vgl. für die Anthropomorphisierung der Natur wie auch für die Naturalisierung des Menschen bei Peer Riatsch (2002/2003).

zwischen Föhren und Buchen hindurch und wird von der z. T. ebenfalls vermenschlichten Umgebung, den «behaarten Hängen» (v. 3), auf die «Schläfen geküsst». Städte und Dörfer «geben ihm die Hand». Der Rhein «geht und geht» und «steckt seinen grauen Kopf zwischen die Hügel» (v. 8-10).

Die Idee den Inn als «wilden Dichter» aufzufassen, kann für Peer also ohne weiteres in Betracht gezogen werden²⁶¹. Eine solche Lesart würde insbesondere die Interpretation des ersten Terzetts erleichtern. Der Inn, «immer auf der Suche nach einem ebenen Weg, legt in den Schluchten seinen Schimmer frei» und wird metaphorisch als grüner «Traum der Ebenen» (v. 11) bezeichnet. Grün ist der Inn auch in einer ersten Fassung des Gedichts *Stad engiadinaisa* (1960/2003:119): «L'En verd tras prad'e chavorgia» (v. 5)²⁶² und in *Furnatsch* (1960/2003:120ff.): «Tadlond il plont / Da las pelegrinas / Chi vegnan e van / E mâ nu stan / Curraintas s-chümaintas / Suot il sindal / Da lur verd coral» (v. 38-44), wo das Grün sich auf die Wellen bezieht.

Für das Gedicht *Stad engiadinaisa* erlaubt das im selben Vers gebrauchte Wort «chavorgia», einen weiteren Bezug zur in *Il poet sulvadi* beschriebenen Stelle (v. 10) herzustellen. In einer späteren Fassung (1977/2003:301) ist an dieser Stelle dann von «Flüms instriats da rumur» (v. 5) die Rede. In einer vom Autor publizierten deutschen Übersetzung des Gedichts heisst es an der betreffenden Stelle: «Flüsse vom Rauschen berauscht» (v. 5)²⁶³. Dem Berauscht-Sein der Flüsse entspricht der im Sonett angeprochene heidnische Wahn, «Tü hast bavü pajana ravaschia» (v. 12). Noch eindeutiger erscheint ein möglicher Bezug zum Inn in der ersten Fassung des Gedichts, publiziert in *Sömmis* (1951), in der das erste Terzett noch folgendermassen lautete:

Tuot infanguà da qualche ravaschia
scuvernast in chavorgias ta glüschur
ed est da las planüras sömme verd (v. 9-11)

Der Inn, der durch Schluchten und Ebenen fliesst, ist in dieser früheren Fassung noch in «irgendeinem Wahn» befangen. Dieser unbestimmte Wahn wird in der später in *Battüdas d'ala* (1955) publizierten Fassung zu einem «heidnischen Wahn», «pajana ravaschia» (v. 12). Diese Stelle klingt im gleichen Gedichtband mit Versen aus *Larschs vidvart l'En* an:

²⁶¹ Mit der parodistischen Umkehr dieser Metapher spielt Krüger in seinem Gedicht *Dichter zu Besuch*: «Ich bin der Fluss, sagt der Dichter, / als hätten wir es nicht längst gewusst. [...] Drei Tage fliesst er durch unser Haus» (2007:35, v. 5-6, 12).

²⁶² Vgl. die Verse des bekannten *Kufsteiner Lieds*: «Ja, das ist Kufstein / Dort am grünen Inn» (v. 7-8) und Ch. Pult, *Idil engiadinais*: «Giosom pro'l god in largias stortas s'volva / e cuorra murmurand e verd nos En; [...] nos En rumantsch, l'En serpagiand e verd.» (1941:VIIIff., v. 5-6; 48) und ferner «[...] nos En pür e verd e frais-ch sco la naiv dals vadrets chi'l spisgiaintan» (1941:15). Vgl. auch Peers Erzählung *Jagdmorgen*: «Auch die Dörfer sind hell, und der Inn hat von neuem seine flaschengrüne Farbe angenommen» (Peer II, 1968:80).

²⁶³ Vgl. *Rätoromanisch. Ladinische und surselvische Prosa und Poesie mit nebengestellter deutscher Übertragung. Der Bogen*, Heft 57, St. Gallen, Tschudy-Verlag, [1957:15].

Larschs vidvart l'En (1955/2003:87f.)

[...]
 ils veiders pövels qua via
 cur cha chatschand e clamand
 seguivan las vias da l'aua
 avainas da lur destin. (v. 18-21)

[...]
 Mo'l cling da lur ümla üsaglia
 ais amo aint il En chi schuschura (v. 45-46)

Die alten, heidnischen Völker folgten den «Wasserläufen» und der rauschende Inn bewahrt «den Klang ihres schlichten Geräts»²⁶⁴. Der Inn ist trunken von solchen Erinnerungen, wie es auch folgende Verse aus dem gleichen Gedicht besagen:

vuschs dal vent e vuschs da l'aua
 funtanas da l'algordanza
 schuschuran dascus illa not
 cotschen s-chüra da l'udida (v. 12-15)

In einem Kommentar zu *Larschs vidvart l'En* äussert sich Riatsch folgendermassen: «[...] das Wasser des Inns bewahrt, in Analogie zum Blut im Puls des Dichters, die Klänge des Alltags der Ahnen.» (2003a:375).

Der Vergleich des Sonetts *Il poet sulvadi* mit dem Gedicht *Larschs vidvart l'En* erlaubt es noch für eine weitere Stelle, einen Bezug zum Inn herzustellen. Der Vers «sa romma müd'in membra da gigant» (v. 8) lässt sich mit folgenden Versen vergleichen: «e l'En cun sa vusch da gigant / savarà amo dir vos nom.» (2003:89)²⁶⁵. In beiden Gedichten wäre der Inn somit gleichzeitig auch als Riese erkennbar: in *Il poet sulvadi* wären es dessen Glieder²⁶⁶, in *Larschs vidvart l'En* dessen Stimme.

Der hier unternommene Versuch Peers *Il poet sulvadi* als Anspielung auf den Inn zu lesen, kann ferner mit Lansels Gedicht *Il plü grand chantadur* (1966:104f.) in Verbindung gebracht werden. Besonders die letzte Strophe scheint für einen Vergleich geeignet.

Chanzun da l'En, chanzun da l'Engiadina,
 mo trasoura chanzun dad ün poet,
 schi's taidla bain, minchün lur'ingiavina
 i'l chant per tuots alch be per el sulet. (v. 9-12)

In seinem Gedicht bezeichnet Lansel den Inn sowohl als grössten Sänger wie auch als Dichter, was einen direkten Bezug zum «wilden Dichter» Peers erlaubt. Das Lied des Inns bzw. das Lied des Engadins ist aber auch «immerwährend [das] Lied eines Dichters». Lansel fährt fort: «Wenn man gut zuhört, dann errät jeder / im für alle bestimmten Gesang, etwas

²⁶⁴ Vgl. für die deutsche Übersetzung von Urs Oberlin *Sgrafits* (1959:47-51).

²⁶⁵ Leider ging der Riese bei der deutschen Übersetzung in *Sgrafits* (1959) verloren: «und der Inn mit gewaltiger Stimme / wird euch beim Namen nennen» (Peer 1959:51). Wörtlich übersetzt müsste die Stelle folgendermassen lauten: «und der Inn mit der [wörtlich: seiner] Stimme eines Riesen / wird euch beim Namen nennen» (R.C.).

²⁶⁶ Dabei kann es sich einerseits, um die den Fluss verdeckenden Äste der Bäume handeln, andererseits können (aus einer Vogelperspektive) auch die Verästelung des Flusses bzw. dessen Flussarme gemeint sein.

nur für sich allein.» [Übersetzung, R.C.]. Auf Peers Produktion bezogen, würde das heissen, dass der im heidnischen Wahn befangene Inn es dem Dichter ermöglicht, zu einem vorgeschichtlichen Engadin vorzudringen. *Il poet sulvadi* scheint eine gelungene Fortführung der Gedanken Lansels mit Peers eigener Stimme zu sein²⁶⁷.

5.3.6.3 *Il chant porta* (1956) bzw. *Vamporta* (1960): Imitation und Neu-Dichtung

Il chant porta (1956:21)

(prova i'l möd da Peider Lansel)

Davant la dmura da bodun beada
t'alvaintast tü cul prüvâ teis banket,
o veidr' alvada, intant cha'l di quiet
cucc' aint d'la porta d'larsch tot spalancada.

Passenn ils ons; sur tia salaschada
d'pissers s'ha muantâ il dür rupet.
Mo sulagliv eir nō be ün dalet
cun d'nozzas e d'battaisems la brajada.

Aint ed ora zappettan las stagiuns
sco las dialas lur chi dan e piglian
han benedi la noda dals babuns.

Be cur ch'ün di da bara sun' il zegn,
clamond ad ün dals vegls pro l'ultim viadi,
schi vainst, chant port' eir tü, da larmas cregn.

Die Idee zur Analyse und Interpretation des Gedichts *Il chant porta*²⁶⁸ hat ihren Ursprung in einer Anmerkung. Reto R. Bezzola bemerkt in seinem Werk *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins* (1979) Folgendes zu diesem Sonett Andri Peers:

Ün pudess as dumander scha *Il chant porta* nu vuless esser ün pô parodia surriainta da la poesia da Lansel. Las müdedas dal 1960 muossan in mincha cas cha'l poet sainta cha's tratta dapü cu d'ün'imitaziun e cha'ls vers cuntegnan dapü dad el svesc cu que ch'el forsa crajaiva. (Bezzola 1979:681)

Das Gedicht *Il chant porta* wurde ein erstes Mal 1956 im *Chalender Ladin* publiziert. Der im obigen Zitat von Bezzola hergestellte Zusammenhang zwischen dem Gedicht Peers und der Lyrik des 'Patriarchen' Peider Lansel (1863-1943) aus Sent wird im Untertitel des Sonetts²⁶⁹

²⁶⁷ Vgl. Lansels Gedicht *Vuschs da la patria* (1966:41): «Binsan! ... Binsan! ... cun vusch cuntschainta / salüda l'En tras l'ota pasch – [...] Vusch ch'eu cugnuosch e chi m'es chara / daspö ma prüma giuventüm –» (v. 1-2; 9-10). Vgl. ferner Valär (2008:159-173).

²⁶⁸ Im Engadin wird mit «il chant porta» die Auffahrtsrampe zum Tor des Engadinerhauses bezeichnet. Zu dieser aus Pflastersteinen bestehenden Rampe gehört auch eine kleine Sitzbank, welche «banket» heisst. In Tschlin und Ftan wird die Rampe auch «alvada» (v. 3) genannt. Für eine Beschreibung (mit Abbildungen) DRG 1, 577 und DRG 3, 274.

²⁶⁹ Das Sonett ist durch die typische Binnengliederung in Quartette und Terzette gekennzeichnet und das Reimschema ist *abba abba cxc exe*. Das Fehlen des Reims beim mittleren Vers der Terzette ist einmalig sowohl für die Sonette Peers als auch für jene Peider Lansels. Vgl. Lansels Übersetzung, *Ün giavüsch. P. Maurus Carnot* (1966:221, 453; abab abab cxc exe). Die zweite Fassung hat an dieser Stelle den Reim «vaschinadi»: «viadi». Die Verse haben 10 resp. 11 Silben. Speziell skandiert werden folgende Verse: «o veidr' alvada, intant cha'l di quiet» (v. 3), in dem die zwei linguistischen Silben zwischen «al|va|da,^in|tant» wie eine metrische Silbe gelesen werden (der Zirkumflex deutet die Synalöphe an) und «sco las dialas lur chi dan e piglian» (v. 10), in dem das Wort «di|a|llas»

offensichtlich: «prova i'l möd da Peider Lansel» (1956:21). Mit den Änderungen von 1960 meint Bezzola die Varianten der zweiten Fassung des Sonetts mit dem Titel *Vamporta*, die im Band *Suot l'insaina da l'archèr* (1960:21) publiziert wurde. Bei dieser Fassung fehlt der Untertitel, dafür hat Peer im Inhaltsverzeichnis die Widmung «Ad Erica Chable-Lansel» (1960:93), der Tochter Lansels²⁷⁰, hinzugefügt.

Bezzola fragt sich, ob Peers Sonett nicht ein wenig eine lächelnde Parodie der Lyrik Lansels sein wolle. Wegen der in der zweiten Fassung *Vamporta* (1960) eingeführten Änderungen, kommt er aber zum Schluss, es müsse sich um mehr als eine Imitation handeln, «dapü cu d'ün'imitaziun»²⁷¹. Paraphrasiert man Bezzola, lässt sich sagen, dass aus dem Nachahmer Andri Peer in *Il chant porta* der Dichter Andri Peer in *Vamporta* wird. Oder mit anderen Worten: aus einer anfänglich ‚einfachen Imitation‘ ergibt sich letzten Endes eine unabhängige Neu-Dichtung. Dichten heisst folglich mit dem für das Pastiche typischen Widerspruch neu-dichten.

Die folgenden Äusserungen haben zum Ziel die einzelnen Bestandteile auszuleuchten, die an diesem Übergang vom ‚Fremden‘ zum ‚Eigenen‘, vom Nachahmer zum Dichter resp. von der Imitation zur unabhängigen Neu-Dichtung beteiligt sind.

«à la manière de...». Imitation und Pastiche

Für eine genauere Betrachtung von Peers Imitation des lanselschen Stils, müssen zunächst einmal einige terminologische Fragen geklärt werden. Das, was Andri Peer im Untertitel als «prova i'l möd da Peider Lansel» charakterisiert, wird in der Literaturwissenschaft als «Imitation» oder als deren mögliches Produkt bzw. Form, «Pastiche», bezeichnet. Ein wichtiger Beitrag zur Definition dieser zwei Begriffe findet sich bei Genette (1992), *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). In diesem Buch formuliert der Autor eine Theorie der Literatur, die auf einer zweiten Ebene geschrieben wurde, d.h. eine Theorie über Texte die in Beziehung zu anderen Texten stehen (vgl. Genette 1992:7-16 und Riatsch 1993:345-348). Die Art des ‚Verhältnisses‘, das Peers Gedicht *Il chant porta* charakterisiert, nennt Genette «hypertextualité». Mit diesem Begriff wird die Beziehung bzw. das Verhältnis eines Textes B (Hypertext) zu einem vorhergehenden Text A (Hypotext) beschrieben (1992:13). Dieses Verhältnis kann entweder durch die Transformation von Texten oder durch

dreisilbig gelesen werden muss. Im Gedicht *Stad engiadinaisa* hingegen wird das Wort zweisilbig gelesen: «Briclar da l'aua aint ill'erba / Da dialas ün gö transparaint» (1960/2003:119, v. 9-10) bzw. «Güvels d'auas tramagliunzs / sulaz da dialas riaintas» (1977/2003:301).

²⁷⁰ Zum Kontakt mit Erica Chable-Lansel vgl. Peer (ed.), in: Lansel (1966:344f.). Für Literatur zur Widmung im allgemeinen vgl. Genette (2002:120-146).

²⁷¹ Bezzola braucht an dieser Stelle die Bezeichnung «Parodie» im Sinn von «satirischer Imitation». Vgl. Genette: «La notion si répandue de «parodie de genre» est une pure chimère, sauf à y entendre, explicitement ou implicitement, *parodie* au sens d'imitation satirique.» (1992:111).

die Imitation von Stilen, «à la manière de...», gekennzeichnet sein²⁷². Aufgrund des Untertitels, den Peer seinem Sonett gibt, ist klar, dass es sich um eine Imitation handeln muss. Der Hypotext ist in diesem Fall nicht ein einzelner realer Text Lansels, sondern der Stil, der dessen Lyrik charakterisiert.

Genette (1992:96-117) versteht im Gegensatz zu anderen Literaturwissenschaftlern «Imitation» nicht als spezifische Stilfigur, sondern als Funktion²⁷³:

L'imitation n'est donc pas une classe de figures très homogène: elle étale sur le même plan des imitations de tours²⁷⁴ d'une langue à l'autre, d'un état de (même) langue à l'autre, d'un auteur à l'autre, et surtout [...] elle regroupe des figures qui, dans leur procédé formel, ne sont pas seulement de construction au sens strict, mais de syntaxe au sens large, de morphologie, ou même (et surtout) de vocabulaire. Et si un auteur empruntait un jour à un autre auteur, pour imiter son style [...] une figure «de style» ou «de pensée», voire un trope caractéristique, ce seraient bien là autant d'*imitations*. (Genette 1992:98)

Auf *Il chant porta* angewandt, bedeutet dies, dass die Imitation des Stils Peider Lansels die verschiedensten Ebenen umfassen kann. Neben der Imitation typischer ‚Konstruktionen‘ («tours») eines älteren Sprachstadiums, demjenigen Lansels, können z.B. auch die Syntax, die Morphologie, der Wortschatz oder generell der Stil des Dichters nachgeahmt werden. Sogar das Zitieren von fixen und stereotypen Merkmalen des Hypotexts kann als Imitation gedeutet werden (siehe unten). Gemäss Genette beinhaltet die Imitation «en fait toutes les figures produites dans un état de langue ou de style à l'imitation d'un autre état de langue ou de style.» (1992:98). Ihre Funktion ist es, eine Sprache oder einen Stil nachzuahmen. Dasselbe gilt auch für ihr Produkt, das «Pastiche»²⁷⁵:

[L]e pastiche, dont la fonction est d'*imiter* la lettre, met son point d'honneur à lui devoir littéralement le moins possible. La citation brute, ou emprunt, n'y a point sa place. [...] un pastiche n'est pas un centon, il doit procéder d'un effort d'imitation, c'est-à-dire de recréation. (1992:102)

Nachahmen bedeutet im idealen Fall also nicht zitieren oder ausleihen. Der Typ des «centon»²⁷⁶, in diesem Zusammenhang von Genette als gegensätzliches Beispiel genannt, ist ein literarisches oder musikalisches Stück, welches aus ausgeliehenen Bestandteilen besteht. In diesem Sinn sollte das Pastiche folglich nicht eine Art Collage charakteristisch-stilistischer Züge eines Autors sein, sondern eine Neu-Schöpfung. Das Pastiche funktioniert

²⁷² Vgl. für einen Überblick Riatsch (1998:33) und insbesondere für die Imitation Riatsch (1993:509-516).

²⁷³ «Bref, l'imitation n'est pas une figure, mais la fonction mimétique accordée à n'importe quelle figure, [...]» (Genette 1992:99) und «L'*imitation* [...] est la figure élémentaire du pastiche, le pastiche, et plus généralement l'imitation comme pratique générique, est un tissu d'*imitations*.» (1992:104).

²⁷⁴ Vgl. «un tour est une construction, c'est-à-dire une façon de disposer les mots dans la phrase.» (Genette 1992:97).

²⁷⁵ In dieser Hinsicht unterscheidet sich das Pastiche von der Parodie, welche sich auf einen Text bezieht und diesen verändert bzw. umformt. Vgl. Genette: «[...] la parodie, dont la fonction est de *détourner* la lettre d'un texte, et qui se donne donc pour contrainte compensatoire de la respecter au plus près [...]» (Genette 1992:102).

²⁷⁶ Vgl. «Ein Spezialfall der Parodie ist der *Centon*, sofern bei ihm komisierende Herabsetzung dominiert.» (Verweyen/Witting 2003:24).

sozusagen immer auf indirekte Art und Weise, indem es nicht die direkte Nachahmung eines Textes oder Autors ist, sondern der Versuch dessen Idiolekt²⁷⁷, d.h. die stilistischen und thematischen Züge, in einem anderen Text anzuwenden (Genette 1992:110f.).

Neben dem Pastiche gibt es noch zwei weitere Formen (oder Produkte) der Imitation: die «Karikatur» und die «forgerie». Diese zwei Formen kommen hingegen für das Gedicht *// chant porta* ihrer Verfahren wegen nicht in Frage. Genette spricht dabei von «régimes»:

[...] le pastiche est l'imitation en régime ludique; dont la fonction dominante est le pur divertissement; la charge est l'imitation en régime satirique, dont la fonction dominante est la dérision; la forgerie est l'imitation en régime sérieux, dont la fonction dominante est la poursuite ou l'extension d'un accomplissement littéraire préexistant. (Genette 1992:111f.)

Eine Karikatur des Stils Peider Lansels kann als vorherrschende Form wegen ihrer satirischen Komponente, derjenigen des Spottes, ausgeschlossen werden. Obschon es einzelne Elemente gibt, die je nach Gesichtspunkt in diese Richtung weisen könnten – der Gebrauch des Apostrophs (v. 4) und der Bau des ersten Halbverses (v. 5) (siehe unten) – sind diese dennoch im Vergleich zur spielerischen Dimension untervertreten. Aufgrund dessen ist auch Bezzolas Formulierung «parodia surriainta» eher im spielerischen als im satirischen Sinn zu verstehen.

Dass die Unterscheidung zwischen diesen zwei unterschiedlichen «régimes», dem spielerischen und dem satirischen, nicht immer so eindeutig ist, zeigt auch eine andere Definition des Pastiches, welche aber Genettes grundlegende Unterscheidung zwischen Transformation und Imitation nicht macht: «Das Pastiche nimmt nicht notwendigerweise einen polemischen Standpunkt gegenüber seinem Prätext ein, so dass es je nach Einstellung des Autors zu seiner Vorlage den Charakter einer Hommage oder einer Parodie annehmen kann.» (Antonsen 2003:34). Wegen des Fehlens eines schon existierenden Textes, der zu Ende geschrieben werden müsste, kommt auch das dritte Produkt, die «forgerie», nicht in Frage. Im Fall von *// chant porta* kann somit nur von Pastiche die Rede sein, weil die spielerische Imitation des poetischen Idiolekts von Peider Lansel als vorherrschende Tendenz angesehen werden kann, wie weiter unten dargestellt wird.

Das folgende Zitat Peers hilft die Funktion, welche die Imitation für ihn als jungen Dichter hatte, zu verstehen und zu konkretisieren. In *La poesia nouva e'l rumantsch* (1957c), einem zweiteiligen Artikel aus *// Sain Pitschen* äussert sich Peer folgendermassen zur Imitation:

Il poet giuven sto (na be po) imitar, inchaminar sendas battüdas, mo lura sto el as distachar da seis models (quai dvantarà inconsciainamaing) e's ris-char sün novvs truois. Dalander sguonda cha'l poet ais a medem temp rincla illa chadaina da la

²⁷⁷ «[...] constituer l'idiolecte de ce texte, c'est-à-dire identifier ses traits stylistiques et thématiques propres, et les généraliser, c'est-à-dire les constituer en matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment.» (Genette 1992:109). Diese stilistisch-ästhetische Definition des Begriffs «Idiolekt» unterscheidet sich von der (sozio)linguistischen (vgl. Bussmann 2002:289).

tradiziun e sulet, lià e liber, dependent e perguajà. (Peer III, 1957c/2011:141)
[Hervorhebung vom Autor]

Für Peer ist die Nachahmung also überhaupt die Voraussetzung, um als Dichter neue Wege zu beschreiten. So schreibt er später im Aufsatz *Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur*:

Und so dürfen wir auch die Paladine romanischer Literatur, einen G. H. Muoth, einen Peider Linsel, einen Alexander Lozza, einen Gian Fontana ruhig weiter verehren und bewundern. Das wird ausserdem unserem heutigen Schaffen nur frommen; denn zeitgenössisch sind wir nur, wenn wir aufrichtig schreiben und es fertigbringen, das in der Tradition Lebendige hinüberzuretten in unsere Existenz. (Peer III, 1968j/2011:163f.)

Die Nachahmung Linsels ist also vor diesem Hintergrund zu sehen²⁷⁸. In einem ersten Schritt muss sich Peer als Dichter mit den «sendas battüdas» vertraut machen, um sich danach von diesen abzusetzen und «sün nouvts truois»²⁷⁹ voranzuschreiten. Es ist offensichtlich, dass eine solche Nachahmung auf spielerische Art und Weise geschieht, dass sie aber auch satirische Komponenten nicht ausschliessen muss und sich dadurch der Karikatur annähern kann. Klar bleibt jedoch, dass es sich bei der Nachahmung Linsels keineswegs um eine einfache Aufgabe handelt. Dies sollen abschliessend folgende Worte Peers bezeugen:

Peider Linsel seinerseits erneuerte die dichterische Sprache des Ladinischen von Grund auf. Seine starke Persönlichkeit wirkte sich fühlbar auf die Dichter seiner und der nachfolgenden Generation aus, wobei allerdings der eigenwillige Rhythmus des Linsel'schen Verses und der herbe Reiz seines Heimwehs (man könnte es als eine in die Zukunft gerichtete «increschantüna» bezeichnen), unnachahmlich bleiben. (Peer III, 1968j/2011:164)

Der Stil Linsels

Um das Pastiche Linsels zu beschreiben, muss man sich in einem ersten Schritt nach den Merkmalen seines Stils fragen. Bezzola kommentiert die «prova i'l möd da Peider Linsel» folgendermassen:

Il stil da Linsel ais infat fich bain tuoch. Ün il sainta specielmaing in quel clam d'increschantüna als temps passos, dals quêls las chosas preschaintas portan auncha ils stizis e and conservan l'orma, ma eir illa lingua da Linsel fin in sias fuormas localas da Sent, in tscherts pleds preferieus dal poet, scu «da bodun», i'ls perfets arcaics scu «passèn ils ons»²⁸⁰. (Bezzola 1979:680f.)

²⁷⁸ Vgl. Riatsch: «Peider Linsel [...] poet-patriarch da Sent ch'el admira sco refundatur dad üna tradiziun rumantscha genuina.» (2003:481).

²⁷⁹ In einem Adolf Ribl gewidmeten (20.02.1964) Exemplar von *Clerais* (1963) spricht Peer bezeichnenderweise von «chattar ün truois tras la grava...».

²⁸⁰ Näher zu untersuchen wäre auch der Einfluss Gian Fontanas auf den jungen Peer. Vgl. Bezzola: «Si'influenza [quella da Fontana], na main ferma, ma forsa main consciainta al giuven poet, eira anzi pü ferma e pü immediata ed, in l'imitand, nun avaiva el bsögn da dir «i'l möd da Fontana». Il stil da Fontana correspundaiva bger pü directamaing als bsögn poetics dal giuven Peer.» (1979:681).

Laut dieser positiven Einschätzung ist Lansels Stil durch zwei Komponenten gekennzeichnet: einerseits durch seinen Inhalt, «quel clam d'increschantüna als temps passos» und andererseits durch die Sprache (siehe unten).

Dass Andri Peer eine ähnliche Auffassung von der Sprache Lansels hatte wie Bezzola, wird aus einigen seiner Arbeiten im Zusammenhang mit der Werkausgabe Lansels ersichtlich²⁸¹. In diesen Publikationen findet man viele Informationen zu Peers Bild von Lansel und seiner Sprache. Im Beitrag *Die Sendung Peider Lansels. Zum 100. Geburtstag des Dichters* schreibt Peer Folgendes:

Nun photographiert Lansel nicht einfach die Mundart [heimischer Dialekt von Sent], wie das ein Volksdichter täte; er geht kritisch sichtigend an sie heran, filtriert und veredelt sie beständig und bereichert sie mit halb versunkenen Wörtern aus den Schriften seines geliebten Champell oder Bifrun. So entsteht etwas ganz Neues: die Sprache Lansels [...] (Peer III, 1963j)²⁸²

Bei derselben Gelegenheit spricht Peer später noch von der «Rückkehr zur unmittelbaren Frische der Mundart». Ähnlich äussert er sich in seinem *Discuors per la festa commemorativa da Peider Lansel als 18 avuost 1963*:

El [Lansel] s-chivischa il rumantsch ferm italianisà cunvenziunal e proliss chi regnaiva quels ons in vers e prosa; el s'inserva d'ün rumantsch fich daspera al dialect da Sent e cundi, minchatant eir ins-chüri da plets vegls our d'üsanza, als quals el dà nouva valur. [...] tuonar pro las funtanas. Las funtanas dal rumantsch sun la lingua dals paurs e'ls cudeschs vegls, scrits da ravarendas, cronists e mastrals daspö il temp da la Refuorma. (Peer III, 1964a:146f.)²⁸³

Was Peer in dieser Rede beschreibt, bringt er im Kommentar zur Werkausgabe Lansels (1966) folgendermassen auf den Punkt:

Avaschinond seis linguach poetic al dialect da Sent – per s-chivir las expressiuns insusas *del romantsch dellas domengias* (Ch. Pult), get Lansel in blers regards vias originalas per nu dir chapriziusas. (1966:341)

Es ist davon auszugehen, dass das Pastiche Lansels von solchen Einschätzungen abhängt, auch wenn diese erst später verfasst wurden²⁸⁴. Lansel nachahmen würde somit für Peer bedeuten, auf der einen Seite typische Formen aus Sent zu gebrauchen, auf der anderen

²⁸¹ Vgl. *Radioscola* (1961 und 1963), *NZZ* (1962, 1963 und 1968), *Fögl Ladin* (1963 und 1965) und *ASR 77* (1964). Die Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters hätte 1963 erscheinen sollen. Es kam zu Verspätungen, sodass der erste und vorläufig einzige Band der Werke Lansels – *Poesias originalas e las versiuns poeticas* – letzten Endes erst 1966 erschien. Vgl. nun *Ouvras da Peider Lansel. Prosa, essais, artichels e correspondenzas* (Bd. 2), Rico Valär (ed.), in Arbeit.

²⁸² Dieser Beitrag erscheint später mit kleinen Änderungen, diesmal jedoch mit Angaben zur Bibliographie, in: *Bedeutende Bündner aus fünf Jahrhunderten*, Band 2, Chur, Calven-Verlag, 1970:365-375.

²⁸³ Vgl. Bezzola: «Da quaista müravgliusa funtauna da la favella dal pur, uschè richa d'imegnas, da confrunts, plaina da metafras, ma eir uschè abundanta e nüanzeda illa denominaziun e cun que ill'evocaziun da las chosas e da las idejas concernand la natüra e la vita da l'umaun illa natüra, in sieu fer e demaner, s'inservittan invezza zieva la seguonda guerra mundiela na be Sursilvauns e Surmirauns, ma eir Engiadinais scu Cla Biert, Reto Caratsch ed Andri Peer.» (1979:678).

²⁸⁴ In der Einleitung zum *Papparin* von Chasper Pult schreibt Peer schon 1954 Folgendes: «Nun invlidain cha noss plü grands poets han stübgia a fuond il rumantsch, minchün ha intunà per sai l'instrumaint chi'l cunvgniva, tadland cun uraglia fina la verva dals vegls e la tschantascha da lur temp, e giand modest inavo pro las funtanas ad arschantar la bocca.» (Peer III, 1954:7).

Seite auf alte Formen, die schon zu Zeiten Chiampels und Bifruns gebraucht wurden, zurückzugreifen²⁸⁵.

Imitation in «Il chant porta»

Wie im theoretischen Teil beschrieben wurde, zeichnet sich das Pastiche durch seine Indirektheit aus und ist der Versuch den Idiolekt, d.h. im konkreten Fall die stilistischen und thematischen Merkmale des Idiolekts Peider Lansels, in einem anderen Text umzusetzen. Bezzola unterscheidet, wie oben gesehen, für den Stil Lansels die zwei Bereiche Inhalt und Sprache.

(a) Thematische Imitation Peider Lansels

In Zusammenhang mit der thematischen Imitation Lansels in Peers Gedicht spricht Bezzola von «quel clam d'increschantüna als temps passos, dals quêls las chosas preschaintas portan auncha ils stizis e and conservan l'orma» (Bezzola 1979:680). Die Beschreibung eines «chant porta» scheint dafür prädestiniert, eine solche Thematik wiederaufleben zu lassen. Das Sich-Zurückbesinnen auf vergangene Zeiten geschieht dabei in Form der als Du apostrophierten Torauffahrt. Der Erinnerung förderliche Elemente sind neben der Torauffahrt als solche («*Il chant porta*») resp. der «*alvada*» (v. 3) mit ihrem Bänklein («*banket*», v. 2) und ihrem Pflaster («*salaschada*», v. 5), auch das Tor aus Lärchenholz («*porta d'larsch*», v. 4) und das Hauszeichen («*noda dals babuns*», v. 11)²⁸⁶. Eine wichtige Funktion kommt dabei dem offenen Tor zu, welches nicht nur ins Haus hineinführt, sondern auch zurück in die Vergangenheit. Insbesondere die Tatsache, dass es sperrangelweit offen steht («*tot spalancada*», v. 4), ermöglicht den entscheidenden Schritt zwischen einer einfachen Beschreibung und einem tiefen Eintauchen in vergangene Zeiten. All diese Objekte haben den Geist der Vergangenheit in sich bewahrt. Sie sind da seit uralter Zeit («*da bodun*», v. 1) und somit Zeugen des betriebsamen Tuns mehrerer Generationen. Ihre Anwesenheit ruft das Vergangene in Erinnerung und wenn es zum Totenamt läutet, leiden auch sie mit, gemeinsam mit den Betroffenen, «*schi vainst, chant port' eir tü, da larmas cregn*» (v. 14). Über die Sitzbank schreibt Peer an anderer Stelle:

Die Bank vor dem Eingang gehört zum Bauernhaus. Meist in der Nähe der Haustüre lokalisiert, ist sie ein Ort der Geselligkeit und der Ruhe [...] Dort verbringt der Bauer den Feierabend; dort sitzen die Alten auch tagsüber an der Sonne, und die Hausfrau

²⁸⁵ Neben der Form des Pastiches nimmt Andri Peer auch auf andere Art und Weise auf das Werk Peider Lansels Bezug. Eine dieser Formen ist das Quasi-Zitat in *Inscunter* (1969/2003:197): «,Il dschember ais tuot s-charplinà / da strasoras e da vegldüm.» (v. 1-2) mit eindeutiger Referenz auf *Tamangur*. Vgl. Andry (2008:154-156).

²⁸⁶ Vgl. eine ähnliche Stelle im Gedicht *Larschs vidvart l'En*: «[...] la chasa / culla fatscha seraina e la porta / averta al viandan / spalancada e bun'al vaschin // Chasa atras tschientiners / tü insaina per tuot ils fidels» (1955/2003:87, v. 29-34).

findet das Bänklein praktisch zu manchen Verrichtungen, wie Blachen flicken, Ziegen melken, Kartoffeln verlesen u.a. m. (Peer III, 1963:39f.)²⁸⁷

Indem Peer derartige Ereignisse wiederaufleben lässt, macht er genau das, was Bezzola als kennzeichnendes Merkmal der Lyrik Lansels beschrieben hat:

La poesia da Lansel eira essenzielmaing lirica, naschida d'ün «mumaint lyric», v. d. d'ün'impreschiun u d'ün fenomen sensoriel (ün paesagi, l'aspet d'üna vschinauncha, üna chesa, üna persuna), chi'l fo s'insömger ed evochescha ün muond da sentimaints da la vita umauna. (Bezzola 1979:681)

Eine direkte Umsetzung dessen was Peer in seiner sachkundlich-sprachlichen Untersuchung beschrieben hat, findet sich wenig später im Gedicht *Dumengia sül pajais*²⁸⁸ (1963/2003:172f.):

Our'in vampaorta tschaintan ils vegls
e fouran cul bastun illa glera,
tendan lur fatschas spassidas
sü vers la glüm. (v. 10-13)

(b) Imitation der Sprache Lansels

Als zweite Stilkomponente nennt Bezzola die Sprache Lansels. Im Folgenden sollen die stilistischen Merkmale der Sprache Peider Lansels aufgezeigt und die Art und Weise, wie Peer diese in seinem Pastiche-Sonett wieder aufgreift, besprochen werden. Als Anklänge an die Sprache Lansels in *Il chant porta* nennt Bezzola die lokalen Formen von Sent, gewisse vom Dichter bevorzugte Wörter und die Formen des «passà defini» (alte Partizipformen).

(b.1) Imitation auf lautlich-graphischer Ebene

Auf lautlich-graphischer Ebene fallen besonders die für den Sentner Dialekt typischen, nicht diphthongierten Formen auf: «prova» (Untertitel), «tot» (v. 4), «ora» (v. 9)²⁸⁹, «noda» (v. 11)²⁹⁰. Diese Formen braucht Lansel in seinen ersten drei Gedichtbänden *Primulas [I]* (1892), *Primulas [II]* (1907) und *La cullana d'ambras* (1912). Erst in *Il vegl chalamêr* (1929) werden diese diphthongiert. In der Werkausgabe Lansels äussert sich Peer folgendermassen dazu:

Lansel, chi staiva da la vart dals evoluziunists, get tuottüna sia aigna via, tgnond fin l'ultim vi da tschertas grafias chi's distinguan eir da l'ortografia nouva. Quai nu l'impedit da far cul ir dals ons plüssas concessiuns chi's muossan congualond p.ex. il text da *La cullana d'ambras* cun quel da *Il vegl chalamêr*. Ushè renunzcha el in VC

²⁸⁷ Vgl. das Gedicht Peider Lansels, *Il banc da Sar Plasch*: «Sül banc avantporta Sar Plasch es tschantà,» (1966:99f.). Lansel selbst braucht die Form «avanporta» (1939:28). Vgl. auch Peers Kommentar zu dieser Stelle: «Il genius loci d'ün modest banc porta po survivor a generaziuns; el ais toc dal poet cun fina intuiziun [...]» (1966:416).

²⁸⁸ Das Gedicht wird später noch in drei weiteren Bänden publiziert. Näheres dazu in Peer (2003:561).

²⁸⁹ Vgl. Pult (1897:190) [óra] für Französisch «dehors». Bei den diphthongierten Formen ist zwischen den beiden Typen <uo> («tuot») und <ou> («prouva», «oura», «nouda») zu unterscheiden.

²⁹⁰ Diese Aussprache ist nicht nur typisch für Sent. Das DRG weist die Aussprache mit geschlossenem und langem [ō] für ein analoges Beispiel wie «duonna» für die Region Tschlin bis Tarasp (E 1-17) nach.

[*Il vegl chalamêr*] al 'o' davant nasal, p.ex. in *grond, chantond* etc. restituischa ils diftongs in *tuot, suot*, müda il 'j' darcheu in 'g' in plects sco *giuven, güdar* etc. (Peer, in: Linsel 1966:342)

Dass Linsel zu jener Zeit nicht der einzige war, der von einer der Aussprache Sents angenäherten Schreibung Gebrauch machte, zeigt der folgende Kommentar zum Gedicht Chasper Pos (1856-1936), *Guardand a jovar ils ufants* (1996:21f.): «Der Text verstösst in phonetisierender Schreibart der Lautung des Dorfdialektes von Sent gegen die graphischen Normen: «gliod» (für: «glieud»), «tschantschevan» (für: «tschantschaivan»), «mond» (für: «muond»), «i», «id» (für: «e», «ed»).» (Riatsch 1995:173).

Eine graphisch interessante Form ist ferner die Variante «zegn» resp. «segn» (1960, v. 12) für «sain». Der Bezug zum Dialekt von Sent ist offensichtlich. Bei Linsel findet sich jedoch einzig die Schreibung mit <s>²⁹¹. Es muss angenommen werden, dass die Schreibung mit <z>²⁹² ein analoges Phänomen ist, wie es Genette für Marot beschrieb:

le marotisme singe Marot sans être vraiment du Marot. [...] De même, confabuler sera d'autant mieux un marotisme qu'il sera moins la citation d'un mot réellement employé par Marot, et davantage un vieux mot placé là pour écrire à la manière de Marot – Marot lui-même n'ayant, dans le meilleur des cas, jamais employé ce mot-là. (Genette 1992:101)

Wie bei einem «marotisme» täuscht Peer also in seinem Pastiche ein Wort in einer Schreibvariante vor, die bei Linsel gar nicht vorkommt. Ähnlich den nicht diphthongierten Formen ersetzt Linsel später auch hier die lokale Form «segn» mit der allgemeineren «sain». So geschieht dies für das Gedicht *Segn da not* in den Fassungen von *Primulas [II]* (1907) und von *Il vegl chalamêr* (1929)²⁹³:

Segn da not

La sçhürdüm vain sur la verda
val as stender, sur il god
e nel ajer leiv as perda
l'ultim sun del segn da not.
(1907:18, v. 1-4)

Sain da not

La sçhürdüm vain sur la verda
val as stender, sur il god
et in la quaidezza 's perda
l'ultim sun dal sain da not.
(1929:30, v. 1-4)

Für Andri Peer, der ansonsten die heute gebräuchliche und sanktionierte Form «sain» braucht, ist dies eine klare Referenz an den Dichter Peider Linsel. So braucht Peer in anderen Zusammenhängen schon 1946 die übliche Form «sain», z.B. im Gedicht *Brama*: «minchatant chi sun'il sain / cula sang dal cour avert.» (v. 7-8) (1946/2003:19).

²⁹¹ Vgl. Pult (1897:196), der für Sent die Aussprachen [sɛn] und [sɛnt] («cloche, et carillon») und [sɛñ] («signe») nachweist.

²⁹² Ein ähnliches Beispiel wie «zegn» ist «inzaina» in *Schelpcha infernala (Chanzun in stil vegl)* (1951/2003:49f.): «Ün'inzaina greiva da pulmains / rumpa tras il palantschin da nüvlas.» (v. 1-2). Das DRG 9, 293 gibt, neben weiteren, die Aussprache [intsáina] für Tschlin und Lavin an.

²⁹³ Vgl. für analoge Ersetzungen auch die Gedichte *Da noss clochêr* (1912:25) resp. *Il clôcher da Sent* (1929:86) und *Retuorn da not* (1912:48 und 1929:109).

(b.2) Imitation auf lexikalischer Ebene: Lanselismen und Archaismen

Im Fall des Pastiche-Sonetts überschneidet sich die Imitation in der Art Lansels mit der Imitation eines älteren Sprachstadiums. Kontaktbereiche zwischen einem Lansels Stil imitierenden Pastiche und einem archaisierenden Pastiche gibt es namentlich auf lexikalischer Ebene. Für diese Ebene erweist sich eine Unterscheidung zwischen ‚von Lansel bevorzugten Wörtern‘ bzw. Lanselismen im Werk Peers²⁹⁴ und Archaismen, die auf ein älteres Sprachstadium hinweisen sollen, als nicht immer einfach.

Als Lanselismen in Peers Sonett können folgende von Lansel bevorzugte Wendungen und Wörter angesehen werden: «da bodun»²⁹⁵ (v. 1), die Adjektive «prüvà» (v. 2) und «ümel» (erst in der zweiten Fassung von 1960, v. 10)²⁹⁶ und die alte Perfektform (engad. «passà defini») «Passenn» (nur 1956, v. 5)²⁹⁷. Hingegen muten die auf *-ettan* endenden (alten) Perfektformen, «zappettan» (v. 9) resp. «jettan» (1960, v. 9), weniger archaisierend an und sind üblicher. Für ähnliche Partizipformen bei Lansel sei auf sein bekanntestes Gedicht *Tamangur* (1929:229ff.) verwiesen, z.B. «ardênn», «madürênn», «tgnettann». Insbesondere der Ausdruck «da bodun» kann als Beispiel dafür gelten, was Genette einen «*tic stylistique*» (1992:102) nennt. So bezeichnet er Ausdrücke und Wendungen, die auf stereotype Art und Weise im Werk eines Autors vorkommen. In solchen Fällen ist es möglich, diese direkt vom imitierten Autor ins Pastiche zu übernehmen. Genette bringt diese Art von Imitation folgendermassen auf den Punkt: «en me répétant, je m’imite déjà, et l’on peut sur ce point m’imiter en me répétant.» (1992:104)²⁹⁸.

Die ideale Imitation kommt jedoch ohne Zitat oder Ausleihe aus. Auf graphischer Ebene wurde die Schreibweise von «zegn» bereits kommentiert. Auf lexikalischer Ebene ist auf die poetische Rekontextualisierung von «rupet» (v. 6) («Sprung, Satz, Hüpfen») zu verweisen. Dabei täuscht dieses (deverbale) Nomen auf der Grundlage des Verbs «rupettan» resp. der volkstümlichen Redewendung «dar/far rupets»²⁹⁹ vor, ein Lanselismus zu sein. Während Verb und Redewendung häufig vorkommen, z.B. «cur cha’l giat es our’d chà, las mürs rupettan», ist die Nominalisierung in Pallioppi (1895 und 1902) und Velleman (1929) noch nicht dokumentiert und erst in O. Peer (1962:404) zu finden. Eines der ersten literarischen Beispiele, wenn nicht das Erste überhaupt, findet sich in Artur Caflischs Gedicht

²⁹⁴ *Confabuler n’est pas un marotisme chez Marot [...] il le devient en passant chez Voltaire.* (Genette 1992:100).

²⁹⁵ Vgl. Lansels Gedicht *Tamangur*: «Da plü bodun quel [il god] sgüra cuvernet / costas e spis cha bluots uossa vezain;» (1929:229, v. 7-8).

²⁹⁶ An Lansels Lyrik erinnert auch das Adjektiv «cregn» (v. 14). Vgl. die Gedichte *Trist cumgià*: «Cregns ils ögls sun d’amaras larmas d’adiou,» (1929:23) und *Sül cunfin*: «Cun ils ögls cregns, eu stün sald’at guardar» (1929:54).

²⁹⁷ Vgl. allgemein für die Verse 5-6 aus *Il chant porta* folgende Stelle aus Lansels *La cullana d’ambras*: «Passà’ls chambrêrs, main leida cumpagnia / rivet as sfuinar be da port’aint; / pissêrs a rotschas cun ils ans fand lia, / tant ögls co ambras perdan lur glüschaint.» (1929:72, v. 13-16).

²⁹⁸ Vgl. auch Riatsch (1998:36).

²⁹⁹ Vgl. für einen weiteren Formbeleg, jedoch mit einer unterschiedlichen Funktion *Davo mezdi*: «ll rupet d’ün faun buondrius / ha scuoschi» (1959/2003:105, v. 30-31).

Il conductur. «Il tren fo viedi / cun ardit rupet, / intaunt el repassa / bigliet per bigliet.» (1930:18). Ein weiteres Beispiel von Bedeutung für das hier analysierte Sonett kommt in Peers Ausgabe von Chasper Pults *Papparin* vor: «[...] e Papparin, davo ch'el s'avaiva deliberà cun üna stratta da la branclada da Nina Mengia, in trais rupets eira rivà fingià oura vamporta e staiva fand sigls per quai suot, squassand sias marüschlas blondas» (1954:11)³⁰⁰. Im Gegensatz zu Cafilisch braucht Chasper Pult das Wort «rupets» in einem ähnlichen Kontext wie Peer und sogar in der Verbindung mit «vamporta».

Auch ausserhalb des Gedichts *Il chant porta* sind in Peers Werk Lanselismen (ähnliches gilt auch für die Archaismen) zu finden. Sie stehen in enger Verbindung mit traditionellen Gedichtformen (Sonette, Volksliedstrophe), korrelieren jedoch auch mit Themen, die von vergangenen Zeiten handeln, z.B. *Larschs vidvart l'En*: «Mo'l cling da lur ümla üsaglia / ais amo aint il En chi schuschura» (1955/2003:88, v. 45-46)³⁰¹. So trifft der Leser in Peers Sonett *Fauna* (1948/2003:67) auf den Lanselismus «bodun»:

Aint il cuvel müj'ün chatschaduoir
disegnà bodun da troglodits
renas, uors e früda da bisons. (v. 9-11)

Der Ausdruck «prüvà» erscheint in *Vers saira* (1946/2003:19), ein Gedicht, das von der Volksliedstrophe Gebrauch macht:

O fat cha tuot s'abina
in quaist prüvà löet
fin cha'l sulai s'inclina
davo il grand vadret. (v. 21-24)

...und auch im Sonett *G. H. Muoth* (1948/2003:41)

Ma laschans sieuer a ta Musa leida
in sia trais-cha tras prüvà cumün
ingio cha paurs per viver s'dan la peida. (v. 9-11)

Neben den Wörtern, die als Lanselismen bestimmt wurden, fällt auch die hohe Frequenz an Archaismen auf³⁰²: «dmura» (v. 1), «beada» (v. 1; in der Bedeutung von «baghegiada»)³⁰³, «t'alvaintast» (v. 2), «veidr[a]» (v. 3), «noda» (v. 11)³⁰⁴.

Ihre Funktion ist es, dem Pastiche die Patina eines älteren Sprachstadiums zu verleihen. Eine vergleichbare Funktion hat der Gebrauch von Archaismen (neben demjenigen der metrischen Form) auch in Gedichten wie *Schelpcha infernala (Chanzun in stil vegl)* (1951/2003:49f.) oder im Sonett *Flur scumandada* (1951/2003:47). Ein bisschen

³⁰⁰ Hinweis von Sidonia Klainuti.

³⁰¹ Es gibt auch das Gegenbeispiel von der Form und dem Inhalt nach ‚moderner‘ Lyrik, in der Lanselismen vorkommen, z.B. *La staziun*: «Ümla charramainta sta, / sudad'in lingia taisa / suot tablas gelgas-töss, / aschas d'admoniziun...» (1955/2003:73, v. 27-30).

³⁰² Für genauere Angaben zur Verbreitung dieser Formen und zu den ersten Belegen siehe *DRG*, s.v.

³⁰³ Die Form «bear» ist für Tschier und «biar» (vgl. «biada», 1960, v. 1) für Ftan bis Zernez dokumentiert (*DRG* 2, 38).

³⁰⁴ Für die letzten beiden Beispiele, die vom *DRG* noch nicht beschrieben wurden, vgl. Gartners Wörterverzeichnis zu Bifrunts *L'g Nuof Sainc Testamaint* (1560) (1913:589-683).

anders sieht es mit *Mal d'amur (Chanzun in stil vegl)* (1969/2003:225) aus, wo vorwiegend Thematik und Form einen älteren Stil kennzeichnen. Im Zusammenhang mit «veider» schreibt Chasper Pult in *Meis testamaint*:

Veider chi üna jada, in temps per el plü bels, vulaiva dir «vegl in general», tant chi's scrivaiva e dschaiva, tanter oter, «il veider testamaint», as referescha uossa bod be a tschertas mangiativas da chasa, sco *charn vedra, chaschöl veder* etc. [...] Sperain cha almain in il stil plü elevà *veider* possa recuperar seis vegls drets [...] (1941:39)

Wenn Lansel durch den häufigen Gebrauch dieses Adjektivs – z.B. «Quel veider chalamêr cha tü m'hasch dat,» (1929:9, v. 1) – dessen alte Rechte, «seis vegls drets», zurückgewonnen hat, so erlangt Peer seinerseits den gehobeneren Stil, «il stil plü elevà», Peider Lansels wieder³⁰⁵.

(b.3) Imitation auf rhythmischer und syntaktischer Ebene

Lansels Stil wird auch auf rhythmischer Ebene nachgeahmt. Typische Beispiele einer solchen Imitation sind die Verse: «cucc' aint d'la porta d'larsch tot spalancada.» (v. 4) und «cun d'nozzas e d'battaisems la brajada.» (v. 8). In diesen Beispielen ist 'das verschmitzte Lächeln' («ün pô parodia surriainta») Peers über Peider Lansels 'Apostrophitis' nicht zu übersehen. Peer kommentiert später dieses Stilem Lansels folgendermassen:

Eir da l'apostrof fa L[ansel] larg adöver, sieuind l'exaimpel da seis Durich Chiampel tant admirà. El s'inserva da l'apostrof impustüt per tagliar il vers sülla lunghezza vulüda, sco p. ex. in *Sorrento [I]* II 3,4 (65): *sömmi d'poet, Capri, blau in l'azur / s'doza cagiò dvant tai, isl'inchantada*. O in *Val Partens* II 3 (73): *glüschan prüvadas our d'la bos-cha d'frütta*. Victima ais, sco ch'ün vezza, impustüt la preposiziun. Men Rauch as sentit tantà da parodiar «l'apostrofitis» in ün epigram divertaiel. (1966:343)³⁰⁶

In einzelnen Fällen sieht sich Peer bei der Imitation eines alten Stils oder eines volksliedhaften Tons sogar selbst gezwungen vom Apostroph Gebrauch zu machen, so im Gedicht *Puschun instrìa* (1955/2003:71):

Maisda fegher meis striun
tössi d'vipra, sang dragun
risch gianzana e nair savü
lura d'Belladuonn'il zü (v. 1-4)

Auf syntaktischer Ebene sind für den Syntax-Typus der Inversion folgende zwei rhetorische Figuren zu nennen: die Figur der Anastrophe, welche als Umkehrung der sprachüblichen Satzgliedstellung zweier oder mehrerer aufeinanderfolgender Wörter oder Syntagmen definiert wird (Garavelli 1999:227) und das Hyperbaton.

³⁰⁵ Vgl. Clà Riatsch, *Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po*, in: *Italica – Raetica – Gallica*. Peter Wunderli et al. (ed.), Tübingen und Basel, Francke, 2001:99-114.

³⁰⁶ Vgl. für weitere Beispiele und auch für das Epigramm – «D'Peider d'Lansel d'nos poet» (v. 1) – das Peer erwähnt, Riatsch (1993:509f.).

Im Pastiche-Sonett finden sich für die Anastrophe zwei Beispiele mit Modellcharakter. Einerseits die Folge «cul prüvâ teis banket» (v. 2) anstelle der zu erwartenden «cun teis prüvâ banket»³⁰⁷; eine erste handschriftliche Variante lautete noch: «teis vegl banket». Andererseits betrifft die Umkehrung den Vers «d'pissers s'ha muantà il dür rupet.» (v. 6). Diese Beispiele brechen die Linearität des Verses und sind auch in Gedichten Peider Lansels zu finden, z.B. in *Spelm erratic*: «d'nossa pizza la lunga chadaina.» (1929:25, v. 24). Als weniger ausgeprägte Umkehrungen sind «Passenn ils ons» (v. 5), im Autograph noch «lls onns passenn» (Peer SLA, A-1-f/10 und A-1-f/46), und «Aint ed ora zappettan las stagiuns» (v. 9) anzusehen. Zur Funktion der Anastrophe, die für die Lyrik Lansels in erster Linie auf italienische Modelle verweist, schreibt Garavelli: «Come altre costanti della tradizione poetica, può essere oggetto di parodia, con intenzioni di rottura del codice; può attuare un accostamento consapevole di antico e di nuovo [...], essere un richiamo memoriale ecc.» (1999:227f.). Für das Pastiche-Sonett ist es offenkundig, dass deren Hauptfunktion darin besteht, den Stil des bewunderten Patriarchen in Erinnerung zu rufen. Dass eine solche Funktion in manchen Fällen karikierend wirken kann, versteht sich.

Eine weitere Figur der Inversion ist das Hyperbaton³⁰⁸. Als Beispiel ist die Folge «cun d'nozzas e d'battaisems la brajada.» (v. 8) zu nennen. In diesem Fall wird die Linearität gebrochen, indem innerhalb des Syntagmas 'cun la brajada' etwas eingeschoben wird, was erst später hätte folgen sollen. Für einen italianisierenden Stil typisch ist auch der Gebrauch des Possessivs mit Artikel «las dialas lur» (v. 10). So finden sich bei Lansel im Gedicht *// vegl chalamêr* (1929:9ff.) folgende Beispiele: «la troclina sia» (v. 4) und «l'istorgia sia» (v. 12).

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Peer die Imitation Lansels auf verschiedenen Ebenen beherrscht: auf der thematischen, der lautlichen, der lexikalischen und der rhythmisch-syntaktischen. Diese Nachahmung Peider Lansels auf mehreren Ebenen erlaubt es, eine «matrice d'imitation, ou réseau de mimétismes, pouvant servir indéfiniment» zu erzeugen (Genette 1992:109). Dieses Netz imitativer Elemente erweckt beim Leser den Eindruck, ein Gedicht Lansels vor sich zu haben. Und dieses Netz ist es auch, das den Nachahmer Andri Peer überzeugend wirken lässt.

³⁰⁷ Vgl. Riatsch: «Il sonet *Vamporta* (1960) ha üna varianta anteriura cul titul *Il chant porta* (1956) ed il suottitul: *prova i'l möd da Peider Lansel*. Cun imitar il «möd da Lansel» douvra Peer amo dal 1960 üna fuorma dad inversiun sintactica poetica (iperbaton) cun ün esit italianisont, uschigliö evità: «Invüdist cul prüvâ teis banket» (v. 2). Quists cas singuls sun indizs dad üna tendenza plü generala dal giuven poet chi tschercha si'aigna vusch eir cun provas fattas «a la maniera» dad üna tradiziun e dad auturs ch'el sainta ed accepta sco antecessurs.» (2003:488f.).

³⁰⁸ Laut Garavelli unterscheidet sich das Hyperbaton von der Anastrophe dadurch, dass eine Umkehrung hervorgerufen wird, indem ein Syntagma getrennt wird: «L'iperbato [...] si produce quando un segmento di enunciato viene interposto a due costituenti di un sintagma [...]» (1999:228).

*Neudichtung in «Vamporta»**Vamporta* (1960:21)

Davant la dmura da bodun biada
 Invüdist [tù] cul prüvà teis banket
 O veider chant intant cha'l di quiet
 Alvainta sa barüda inflommada

Cul ir dals ons sur tia salaschada
 D'pissers s'ha muantà il dür rupet
 Mo sulagliv eir nò be ün dalet
 Cun d'nozzas e d'battaisems la brajada

'Schè aint ed oura jettan las stagiuns
 E las dialas d'ümel vaschinadi
 Han benedi la nouda dals babuns

Mo sch'üna jà da bara sun['] il segn
 Clomond ad ün dals lur pro l'ultim viadi
 Schi vainst vaupt'eur tü da larmas cregn

in: Peer (1960/2003:122)³⁰⁹

Bei der zweiten Publikation des Sonetts im Gedichtband *Suot l'insaina da l'archèr* (1960)³¹⁰ fällt sogleich auf, dass Peer einen neuen Titel wählt und auf den Untertitel und jegliche Zeichensetzung verzichtet. Diese drei Änderungen, die auf den ersten Blick nicht spektakulär anmuten, ermöglichen dem Autor jedoch, von der Imitation Abstand zu nehmen und sich dem Unabhängigen und Originalen zu nähern. Die Eingriffe sind nunmehr nicht diejenigen des Imitators, wie im Vergleich der ersten Fassung mit dem Autograph, sondern jene des Dichters.

Der neue Titel ist nicht nur in Bezug auf die neuen Varianten, die nun innerhalb des Gedichts möglich werden, von Bedeutung, sondern auch wegen der zahlreich bestehenden Titelvarianten. Werden zwei weitere Sonettfassungen aus dem Nachlass³¹¹ herangezogen (das Autograph von Peer mit «7.9.51» datiert und eine maschinengeschriebene Fassung³¹²), so kann man sich ein Bild von der Qual der Wahl des Dichters machen. Chronologisch ergibt sich für die Titelvarianten folgende Reihenfolge: *La vamporta*, *L'avamporta* (7.9.51), *Il bamporta*, *Il chantporta*, *Il chant porta* (1956), *Il vamporta* (post 1956) und *Vamporta* (1960)³¹³. Detaillierte Angaben zu Bedeutung, Form und Gebrauch dieser Termini finden sich in Peers Dissertation *Beiträge zur Kenntnis des Bauernhauses in Romanisch Bünden*:

³⁰⁹ Die in der Endfassung *Vamporta* (1960/2003:122, v. 2; 12) eingeführten Korrekturen basieren auf einem Vergleich aller vier Fassungen.

³¹⁰ Dass Lansels Einfluss auf Peer sich nicht nur beim Stil bemerkbar macht, zeigt die Ähnlichkeit des Titels *Suot l'insaina da l'archèr* mit dem Gedicht Lansels, *Suot l'insaina da la balantscha* (1929:110). Zum Einfluss Lansels auf das Werk Peers vgl. Köhler (1985:110ff.) und Bezzola (1979:686).

³¹¹ Vgl. für die Fassungen, Peer SLA, A-1-f/10 e A-1-f/46.

³¹² Aufgrund der Varianten ist es möglich dieses Daktyloskript als post 1956 zu datieren. Es handelt sich somit um eine Zwischenfassung zwischen den hier verglichenen Versionen.

³¹³ Im Autograph von 1951 kommt noch die Variante «avantporta» (v. 3) vor.

Zur Benennung der Eingangsrampe dienen folgende Ausdrücke: *avantporta*; *chantporta*; *alvada*, *alvagia*. *avantporta*, auch *vamporta* sf. (seltener sm.)³¹⁴ bedeutet im Engadin den Platz vor dem Hause und in engerem Sinne die Rampe zum Flur. *chantporta*, engad. *chant*, *chaunt* sm. bezeichnet eine Strassen- oder Wegsteigung, entsprechend schwd. *stutz* [...] An mehreren Orten wird *chantporta* neben *avantporta* verwendet. (Peer 1963:37f.)³¹⁵

Die letzte Angabe lässt vermuten, dass die beiden Titel *Il chant porta* bzw. *Vamporta* synonym gebraucht werden. Eine andere Bedeutung innerhalb dieser Auswahl an Titeln weist einzig *Il bamporta* auf: «Die Bank heisst engad. *banc avant chasa* oder *banc avant porta*, vereinzelt auch *bancporta* und assimiliert *bamporta*, surselv. *beun casa*.» (1963:40). Peer hat also zwischenzeitlich auch daran gedacht, die Bank und nicht die Rampe ins Zentrum des Gedichts zu stellen.

Der Umstand, dass auf den Untertitel «prova i'l möd da Peider Lansel» verzichtet wird und dadurch gleichzeitig auf einen direkten Verweis zum Modell, kann als eindeutiger Hinweis verstanden werden, dass Peer diese Fassung nicht mehr als Imitation versteht, sondern dass das Eigene Vorrang hat. In der Version von *Vamporta* kann der Bezug zu Peider Lansel von einem Grossteil der Leser nur noch mit Hilfe der Widmung, «Ad Erica Chable-Lansel» (1960:93), hergestellt werden. Diese befindet sich im Inhaltsverzeichnis.

Eine weitere Neuerung ist – wie bereits erwähnt – der völlige Verzicht auf die Zeichensetzung. Obschon die fehlende Zeichensetzung in erster Linie mit dem Band *Suot l'insaina da l'archèr* zusammenhängt, in welchem der Autor gänzlich auf Punkte und Kommas verzichtet³¹⁶, so ergeben sich doch interessante Bezüge zur Interpunktion Lansels, wie Peers Kommentar zur Zeichensetzung Lansels zeigt:

Ill'interpuncziun ais Lansel vaira inconsequent. El as tegna plüchöntsch a las reglas dal tudais-ch co a quellas dal frances, plü affinas a la dicziun rumantscha, impustüt pro la virgula, chi cumonda la respiraziun da la frasa. L'interpuncziun, eir la plü ponderada, resta insè problematica aint il vers: ella vain da cuntin traplada suot da l'impetus poetic. (Peer, in: Lansel 1966:343)

Was Peer für die Zeichensetzung bei Lansel feststellt, gilt in diesem Fall für ihn selbst und kann als klares Signal zugunsten des «impetus poetic» verstanden werden.

Vor dem Hintergrund der in *Vamporta* eingeführten Varianten kristallisieren sich zwei Tendenzen heraus. Eine allgemeine Formulierung könnte folgendermassen lauten: Der Autor verzichtet auf der einen Seite auf typische Stilmerkmale, die auf Lansel hinweisen, auf der anderen Seite macht er von Figuren Gebrauch, die aus seiner eigenen ‚Schmiede‘ stammen.

³¹⁴ Peer nennt ein Beispiel für Scuol: «*s-chalinada sün vamporta*» (1963a:37).

³¹⁵ Vgl. «Der kleine Platz vor dem Hause heisst *avantchasa* oder *avantporta*. Die gepflasterte Rampe, die zur Haustüre führt, ist *l'avantporta* im engeren Sinne, in Tschlin, Ftan *l'alvada*, in Müstair *il puntin*.» (DRG 1, 577).

³¹⁶ Eine Ausnahme bilden folgende Satzzeichen, z.B. Frage-, Ausrufezeichen und die eine Aposiopese anzeigenden Punkte. Auf Satzzeichen verzichtet hatte Peer aber bereits im Band *Sgrafits* (1959).

Für den Stil Lansels bedeutet dies, dass die für den Sentner Dialekt typischen Formen, welche nicht durch neue Varianten ersetzt wurden, nun diphthongiert und der graphischen Norm angepasst werden: «oura» (v. 9) und «nouda» (v. 11). Andere auf Lanselweisende Merkmale, auf die in der zweiten Fassung verzichtet wird, sind: die Nachahmung der häufigen Apostrophe Lansels (v. 4) und die Inversion «Passenn ils ons;» (v. 5). Ein Gegenbeispiel zu dieser Tendenz ist die Einführung des Lanselismus «ümel» (v. 10) in «E las dialas d'ümel vaschinadi» anstelle von «sco las dialas lur chi dan e piglian.». Diese Variante kann als Indiz dafür gelesen werden, dass man im Fall von *Vamporta* am ehesten noch auf der lexikalischen³¹⁷ und syntaktischen Ebene (v. 2; 6; 8) von einer Imitation von Lansels Stil sprechen kann.

Vom Modell Lansel abzurücken, bedeutet mehr Raum für Eigenes. Ein Beispiel dafür ist die Metapher der aufgehenden Sonne, «barüda inflommada» (v. 4)³¹⁸. Die Zunahme anthropomorpher Züge in diesem ersten Quartett unterstreichen auch die Varianten «Invüdist» (v. 2) und «Alvainta» (v. 4). Letztere wird dieses Mal im Sinne von «in die Höhe heben» anstatt «ansteigen» (1956, v. 2) verwendet. Bezeichnend für die grössere Eigenständigkeit Peers ist auch die Änderung «'Schè aint ed oura jettan las stagiuns» (v. 9), die nicht nur rhythmisch angebrachter erscheint, sondern vor allem wegen des Adverbs «uschè», das sich anaphorisch auf das Vorhergehende bezieht.

Die zu Beginn zitierte Anmerkung Bezzolas, der die bereits dargelegten Überlegungen galten, bezog sich auf folgende Feststellung: «Las variantes da l'ediziun dal 1960 sun significativas, e tuottas muossan cu cha la poesia vo vers üna pü granda independenza dal model.» (1979:681). Weil ein erster Vergleich der beiden Fassungen diese Aussage bestätigte, galt das Interesse von Anfang an dem Übergang von der Imitation zu einer unabhängigeren Neu-Schöpfung. Die kommentierten Beispiele zeigen, dass die Imitation vielleicht entgegen den Erwartungen mehr ist als eine einfache Nachbildung. Dennoch scheint diese dem Dichter Andri Peer nicht genügt zu haben, sodass er die ausgetretenen Pfade verlässt und Neuerungen riskiert. Mit Peers Worten heisst das «[as ris-char] sün nouvs truois». Aber auch das Produkt dieses Wagnisses zeigt, dass das ‚Gedicht‘ letzten Endes aus beidem besteht, aus der Imitation und aus der Neu-Schöpfung. Gerade diese Kombination erlaubt es dem Dichter «zugleich Glied in der Kette der Tradition zu sein und allein, eingebunden und frei, abhängig und waghalsig» (Übersetzung von Peer III, 1957c/2011:141, R.C).

³¹⁷ Vgl. neben den Lanselismen und Archaismen auch die Formen «biada» (v. 1), «jettan» (v. 9) und «segn» (v. 12).

³¹⁸ Vgl. den nun augenfälligeren Bezug zu «Mo sulagliv eir nö be ün dalet» (v. 7).

5.3.7 Schlussfolgerungen zu den Sonetten Peers

Die Analyse der Sonette Peers hat gezeigt, dass diese formal – mit wenigen Ausnahmen (vgl. *Momaint apatic*) – keine Neuerungen aufweisen und die metrischen Restriktionen, d.h. in diesem Fall die Silbenzahl und die von der Form vorgegebene Reimordnung, beachten.

Dieser Formtraditionalismus darf aber nicht als unreflektiert und epigonal verstanden werden. Bei den zwei Sonetten mit klarem Bezug zur Tradition³¹⁹, *Giachen Caspar Muoth* und *Vamporta*, handelt es sich nämlich keineswegs um unschöpferische Nachahmungen.

Um die anfangs gestellte Frage zu beantworten, warum Peer als ‚moderner‘ Dichter von dieser traditionellen Form überhaupt Gebrauch macht, könnte folgende Gliederung Mengaldos zur Konjunktur des Sonetts in der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts herangezogen werden. Mengaldo geht dabei von drei Phasen aus: (a) Für eine erste Phase, die bis zu den *crepuscolari*, Saba und z.B. Rebora reicht, stellt er «una sostanziale continuità col sonetto della tradizione prossima, carducciana, pascoliana, dannunziana e simbolista» (1991:51) fest. Einen zweiten Aufschwung erlebt das Sonett dann mit den Hermetikern: (b) «Un successivo momento di fortuna del metro [...] si ha all'altezza della prima e piena stagione ermetica [...] Ma piú che di continuità, si deve parlare qui di recupero, che presuppone una crisi e uno iato, nel fatto l'estraneità al sonetto dei maestri della «lirica nuova», Ungaretti e Cardarelli, Montale e Quasimodo.» (ibd.). Die aktuelle Verbreitung der Sonettform schliesslich erweist sich, nach Mengaldo, als (c) «recupero, e fortemente archeologico» (ibd.).

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, entspricht Peers Sonettgebrauch am ehesten der zweiten Phase Mengaldos. Dies würde bedeuten, dass es sich beim Rückgriff auf die Sonettform in der ersten Phase von Peers dichterischer Tätigkeit mehr um eine kurzfristige *Wiederaufnahme* als um die Fortführung einer traditionellen Form handelt³²⁰. Die für eine Wiederaufnahme erforderliche Krise bzw. der Bruch würde sich dabei weniger bei den bündnerromanischen Vorbildern Peers abgezeichnet haben als bei den europäischen, insbesondere den italienischen Vorbildern. Insofern scheint der Gebrauch dieses Begriffs auch für die Sonette Peers berechtigt zu sein.

Indem Peer in seinen frühen Publikationen auf die Sonettform zurückgreift, scheint er in erster Linie zeigen zu wollen, dass er diese Form beherrscht³²¹. Die Notwendigkeit dazu zeigt ein Gutachten der *Cumischium litterara* der *Società da scripturs rumantschs* aus dem Jahre 1955. Die von Peer eingereichten Gedichte entsprechen mehr oder weniger

³¹⁹ Während beim ersten ausdrücklich auf den surselvischen Dichter Muoth verwiesen wird, ist das zweite, wenigstens in einer ersten Fassung, noch als Imitation ‚à la manière de‘ Peider Lansel gekennzeichnet.

³²⁰ Im Gegensatz zu einer Wiederaufnahme der Sonettform würde eine Fortführung mehr Spielraum für Innovation bedeuten.

³²¹ Vgl. Walther: «Die Hinwendung zur strengen, tradierten Form – ein Versuch, dem äusseren Chaos eine innere Ordnung entgegenzusetzen – ist für eine Reihe von Lyrikern nach 1945 charakteristisch.» (1993:203).

denjenigen im Gedichtband *Battüdas d'ala*, das im selben Jahr publiziert wurde. Auf die Zustimmung der Kommission stiessen dabei insbesondere die Sonette:

Arcugnuoschentscha han obtgnü impustüt *ils sonets*. Il cuntgnü as cumbütta culla fuorma severa, a la quala eir il poet modern as suottametta cun avantag e guadagn. In plüssas strofas es raggiunta quia üna cuncentraziun chi surprenda. La tschantscha dal poet sbuorfla frais-cha e viva, cun fuormas novas curaschusas. (Peer SLA, D-2-b, Filisur, Februar 1955)

„Modernere“ Beispiele wie *Davomezdi da stà* (vgl. *Davomezdi*, Kap. 7.1.2.1) stiessen bei den Mitgliedern der Kommission dagegen auf heftige Ablehnung³²². Der Kommission zugute halten muss man, dass sie damals wenigstens die sprachliche Qualität der Sonette Peers erkannt hat.

Als klaren Beweis der Formbeherrschung sieht Hendri Spescha die Sonettform wie folgendes Zitat verdeutlicht:

La fuorma dil sonet ha adina fascinau mei. Ina tut speciala predilecziun hai jeu giu gia pli baul pils sonets da Heinrich Leuthold, Reinhold Schneider, Trakl e Rilke. Suenters ils *Sinzurs* ch'ein poesia lirica en ina schinumada fuorma libra hai jeu giu il desideri ed era l'ambiziun da scaffir in ciclus en ina fuorma strentga ed era greva. Quei po per part derivar da cheu ch'ins scheva lu che la «fuorma libra» dils *Sinzurs* seigi perquei libra pertgei ch'jeu sappi buca far poesias cun rema e ritmus ligiau. Ina tala pretensiun ei sentelli in nonsens. Ils «picturs abstracts» hai jeu pli u meins adina miserau vid lur dessegn. Aschia era oravontut il Matias. Miu respect pils picturs abstracts crescha ella mesira da lur qualitäts sco dessignaders ni picturs figurativs. Quei ei quels «abstracts» ch'han prestau la cumprova ch'els san era dessignar e maliar concret e figurativ; ch'els possedan il mistregn, il fundament, ch'els han maun. Empau semegliant eisi era cun la poesia. En scadin cass hai jeu vuliu mussar ch'jeu seigi stgis da dumignar la fuorma dil sonet. Il secund motiv per l'elecziun da quella fuorma ei staus in basegn da sedisciplinar. Jeu hai a posta vuliu dar a mi in uorden, prescripziun e concept formal per veser sch'jeu seigi stgis d'exprimer quei ch'jeu vi malgrad las leschas formalas dictadas. (Spescha SLA, 1.7)³²³

Da die freie Metrik der Gedichte in *Sinzurs* (1958) von vielen Leserinnen und Lesern als Unvermögen des Dichters aufgefasst wurde, habe er zeigen wollen, dass er die Sonettform beherrsche. Einen zweiten Grund für die Wahl des Sonetts sieht Spescha in einer Art Disziplinierungsversuch.

Formbeherrschung bedeutet in diesem Fall nicht nur für Spescha, sondern auch für Peer formale Einschränkung, thematisch stehen hingegen mehr Möglichkeiten offen. Von diesen macht Peer dann auch Gebrauch. Das Sonett eignet sich bei ihm als ‚Gefäss‘ für die verschiedensten Inhalte. Dies wird schon aufgrund der Titel ersichtlich, z.B. *Momaint apatic*, *Giachen Caspar Muoth*, *Flur scumandada*, *Sulvaschina*. Diese Titel deuten nicht nur auf eine thematische Vielfalt (z.B. Widmung, Liebesthematik, Erinnerung), sondern auch auf eine

³²² Für eine detaillierte Beschreibung dieses Gutachtens siehe Ganzoni (2011).

³²³ Vgl. Blöchliger-Spescha: «Nach den freien Versen in *Sinzurs* mag die Wahl der klassischen Form des Sonetts als Rückschritt empfunden werden. Man könnte sie sogar als Kompromiss an die Adresse jener verstehen, die mit der modernen Form der «Antwortstimmen» wenig anzufangen wussten. Es ist allerdings wahrscheinlicher, dass Hendri Spescha sich selber beweisen wollte, dass auch er – wie seine Vorbilder Rilke, Trakl oder der Schweizer Lyriker Heinrich Leuthold – die gestrengen Regeln des Sonetts beherrschte.» (1998:154f.).

sprachliche Vielfalt (Vermischung der Stilebenen) in Peers Sonetten hin. Was Fasani für die Sonette Giovanni Orellis festgestellt hat – «Ma il risultato più notevole che Orelli ottiene, e in un certo modo il coronamento di tutto, è la grande apertura tematica. Forse mai il sonetto è stato chiamato a dire a un tempo tante e così diverse cose.» (1995:11) – trifft also durchaus auch für die Sonette Peers zu. Seine Sonette machen ihrem Namen alle Ehre, sie können im wahrsten Sinn des Wortes als Klinggedichte (vgl. Borgstedt 2003:448) bezeichnet werden. Peer selber betitelt im Band *Poesias* (1948) seine beiden Sonette *Fauna* und *G. H. Muoth* mit «Purtrets»³²⁴. Die Bezeichnung «Porträts» könnte auch dahin gehend verstanden werden, als dass es ihm neben dem Porträtieren auch darum geht, eine sprachliche Vielfalt ‚ans Licht zu bringen‘. Einer der ersten, der dies erkannt hat, war Reto Caratsch, als er in diesem Zusammenhang von der Magie der Musik gesprochen hat: «La magia dals sonets peeriauns provain eir d’un’otra funtauna. Que ais lur lingua – ma na, que surpassa la lingua, que ais spüra musica, [...]» (Caratsch 1956, in: Peer 2011:413).

5.4 ‚Volksliedhafte‘ Gedichte und weitere Vierzeiler

‚Volksliedhafte‘ Gedichte finden sich insbesondere in der ersten Schaffensperiode Peers (ca. 1946-1951). So unterscheidet Bezzola (1979:680ff.) für Gedichte dieser Periode insgesamt vier verschiedene Stile: 1) «stil da Linsel» (1979:680), 2) «stil da Fontana» (1979:681), 3) «stil neo-romantic» (1979:681) und 4) «stil [chi] muossa l’influenza da la chanzun populera» (1979:682). Als Beispiel dieses vierten Stils führt er das Gedicht *Vers saira* an und hebt in diesem Zusammenhang besonders den Rhythmus und die metrische Form der kleinen Strophen mit vier Kurzversen hervor (1979:682)³²⁵. Im Folgenden sollen denn auch die Einflüsse des Volkslieds und weiterer traditioneller Vierzeiler auf dieses und weitere Gedichte (*Pro ün pêr stinvs* und *Arsantüm*)³²⁶ aufgezeigt und diskutiert werden. Dies kann am sinnvollsten unter der Zuhilfenahme der deutschen Metrik geschehen. Dazu muss jedoch als erstes geklärt werden, was in dieser Arbeit unter «Volksliedstrophe» verstanden wird.

5.4.1 Zum Begriff «Volksliedstrophe»

Der Gebrauch des Begriffs «Volksliedstrophe» setzt voraus, dass man es mit einem «Produkt einer ideologischen Konstruktion» (Neureuter 2003:797) zu tun hat³²⁷. Demzufolge sucht man den Begriff «Volksliedstrophe» in einzelnen einschlägigen Werken wie z.B. in

³²⁴ Für die Eignung der Sonettform als «Porträt» siehe auch Baudelaire: «le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie» (zitiert nach Weinrich 1971:104).

³²⁵ Vgl. Riatsch: «La regularità jambica e la tipica strofa da quatter vers lian poesias giuvenilas sco *Vers saira* (1946) a la poesia populara» (2003:489).

³²⁶ Weitere Beispiele für Gedichte in ‚volksliedhaften‘ Strophen sind u.a. *Vers magic* (1948/2003:32f.), *Calisch per tai* (1948/2003:38f.), *Schelpcha infernala* (1951/2003:49f.), *Mal d’amur* (1969/2003:225) und *O schlincha vaila* (1975/2003:272).

³²⁷ Ähnliches gilt auch für den Begriff des «Volkslieds». Für nähere Angaben zur historischen Entwicklung der Begriffe «Volkspoesie» oder «(Volks-)Lied» vgl. Bausinger (1980:11-19 und besonders 263-291).

Wagenknechts *Deutsche Metrik* (1981/2007) umsonst. Zu dieser ideologischen Konstruktion gehört auch die Idee, die Einfachheit der Volksliedstrophe als deren grundlegendes Merkmal anzusehen. Neuere Forschungen beweisen hingegen gerade das Gegenteil. So kommt Moser in einer Untersuchung zur Form des Volkslieds zum Schluss, «dass der Volksgesang eine Fülle kunstvoller Prägungen und Strukturen besitzt, die alle älteren Auffassungen von der Simplizität seiner Form widerlegen.» (Moser 1975:169)³²⁸. Nach Moennighoff wurde die Volkslieddichtung vor allem dank Johann Gottfried Herder (1744-1803) wahrgenommen, sodass viele Dichter sie «für die eigene nun volksliedhaft zu nennende Kunstlyrik zum Vorbild [...]» nahmen (2004:41)³²⁹.

Ebenfalls wichtig zu berücksichtigen ist, dass der Begriff der Volksliedstrophe gemäss Neureuter in der Literaturwissenschaft weniger für das eigentliche Volkslied gebraucht wird, das nach ihm keinesfalls von vierzeiligen Strophenformen dominiert wird, sondern viel eher «für das historisch begrenzte Phänomen des ‚kunstvollen Lieds im Volkston‘» (Neureuter 2003:797f.). Die hier verwendete Bezeichnung des ‚kunstvollen Lieds im Volkston‘ wird an anderer Stelle³³⁰ als ein auf «(1a) gesanglichen Vortrag zielendes oder (1b) diesen fingierendes Gedicht in normalerweise (2) metrisch gebundener Form mit in der Regel (3) gleichgebauten, durch (4) Reimschemata erzeugten Strophen» bezeichnet (Meier 2000:423). In dieser Bedeutung soll der Begriff der Volksliedstrophe auch bei der Analyse der entsprechenden Gedichte Peers gebraucht werden.

Die angesprochene ideologische Konstruktion des Begriffs «Volksliedstrophe» sagt noch nichts über deren Form aus, die sich durch eine ausgesprochene Vielgestaltigkeit auszeichnet. Mit Volksliedstrophe ist «im allgemeinen jede Strophe mit vier kurzen Versen (3-hebig, 4-hebig oder wechselnd 3- und 4-hebig) mit unterschiedlicher Reim- und Kadenzstruktur; im besonderen aber die Form 3w3m3w3m mit Auftakt und halbem oder ganzem Kreuzreim (abab oder xaxa)» (Neureuter 2003:797) gemeint. Ähnlich formuliert es Gelfert im Abschnitt zu den vierzeiligen Strophen:

Die verbreitetste Form ist die sogenannte *Volksliedstrophe*, die in drei Haupttypen anzutreffen ist, mit vier 4-hebigen, vier 3-hebigen und vier abwechselnd 4- und 3-hebigen Versen, wobei das Reimschema meist abab ist mit abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen. (Gelfert 1998:88)³³¹

³²⁸ Nach Moennighoff umfasst der Terminus ‚Volkslied‘ «sehr heterogene Phänomene [...]» (2004:39).

³²⁹ Anders sieht es Frank: «Die eigentlich bahnbrechende Wirkung für die Geltung der Strophe ging jedoch von Brentano aus. Die Anregungen kamen aus der Sammelarbeit für *Des Knaben Wunderhorn*. [...] Mit dem Klang, den Motiven und den sprachlichen Formeln übernahm Brentano genuin auch die Strophenform in seine eigene volksliedhafte Lyrik.» (1980:109). Auch Wagenknecht spricht in diesem Zusammenhang von «volksliedhafter Lyrik» (2007:70).

³³⁰ Vgl. den Artikel *Lied*, in: Meier (2000:423-426).

³³¹ Für nähere Angaben zu Form, Herkunft und Gebrauch der Volksliedstrophe siehe Frank (1980:106-114). Vgl. weiter Wagenknecht (1981:47-52) und Moennighoff (2004:39-42).

Der Gebrauch dieser unterschiedlichen Formen reicht bis weit in das 20. Jahrhundert hinein und findet seine Anwendung u.a. bei Dichtern wie George, Brecht bis hin zum zeitgenössischen Dichter Wolf Biermann (Moennighoff 2004:41).

5.4.2 Textbeispiel: *Vers saira*

Vers saira (1946/2003:18f.)

Sün üna punt eu staiva
cunter la saiv pozzà,
e giò sül flüm guardaiva
bain in seis let lovà.

5 Vezzet tuot las uondinas
lagiò a s'incruschar,
e maschas las plü finas
a far ed a disfar.

Peschins in l'aua clera,
10 cun argientin büschmaint,
sglischir surour la glera
sainza fadi'e staint.

Cavia tras la bos-cha
passa lamin ün vent.
15 Hoz gnanca üna fruos-cha
nu vessa'l ruot davent.

Ma nan sur la planüra
s'faiva dudir cratschlöz
da graglias, corvs, gianüra!
20 Adüna dispittöz.

O fat cha tuot s'abina
in quaist prüvà löet
fin cha'l sulai s'inclina
davo il grand vadret.

25 Füss quella nùvla naira
in man dal temp sblachi
il pais da la stadaira
chi paisa not e di...

Das frühe Gedicht *Vers saira* lehnt sich mit seinen sieben vierzeiligen Strophen, den 3-hebigen Jamben und den Kreuzreimen unbestreitbar an ein typisches Schema der Volksliedstrophe an (vgl. Gelferts Typ 2, Kap. 5.4.1)³³². Hingegen stellt sich die Frage, ob von «jambischer Regelmässigkeit» die Rede sein kann. Riatsch (2003) zitiert als Erläuterung die ersten zwei Verse des Gedichts. Während der erste Vers in diesem Sinne als beispielhaft

³³² Vgl. Frank: «Unter den hierfür [für *Des Knaben Wunderhorn*] ausgewählten Volksliedern waren schliesslich fast zwei Dutzend in Strophen dieser Form, darunter etwa «Ich hört ein Sichlein rauschen», «Zu Koblenz auf der Brücken» [...]» (1980:109).

angesehen werden kann, muss schon beim zweiten – «cunter la saiv pozzà,» (v. 2) – eine unnatürliche Akzentverschiebung in Kauf genommen werden³³³. Gleiches gilt für die Verse 12, 14 und 18: «sainza fadi'e staint» (v. 12), «passa lamin ün vent» (v. 14) und «s'faiva dudir cratschlöz» (v. 18). Auch in diesen Versen stimmt die natürliche Betonung des Anfangswortes nicht mit dem jambischen Versmass des Gedichts überein.

Ein interessanter Vergleich ergibt sich an dieser Stelle mit einer Passage aus Lansels Gedicht *A las mattans dal plaz da la rösa* (1966:128ff.):

Dasper la saiv eu staiva, chi faiva da cunfin
a bos-cha^e plantas raras d'ün rich e bel zardin.
Tanter las fluors pumpusas ch'eu vzaiv'in el cuntgnü
las quatter plü daspera m'vaivan subit plaschü. (v. 27-30)

Das Gedicht weist kein durchgehend regelmässiges fussmetrisches Schema auf³³⁴. Peer, der vom Ideal eines fussmetrisch regulierten Verses auszugehen scheint, bemerkt denn auch Folgendes: «Poesia galanta e scritta sainza pretensiun da metrica. Seis vers da 13 o 14 silbas han plüchöntschi character epic co lyric.» (1966:428). Folgende Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gedichten sind unübersehbar. Neben (offensichtlichen) intertextuellen Aspekten (z.B. «eu staiva»), die an dieser Stelle ausgeklammert werden, besteht eine Ähnlichkeit im Versmass. Bei anderer Segmentierung der Verse Lansels erhält man das gleiche Versmass wie bei Peer. In unserem Zusammenhang aufschlussreich ist die Stelle «Tanter las fluors pumpusas», welche dieselbe Akzentverschiebung wie in Peers Vers «cunter la saiv pozzà,» aufweist. Sie zeigt, dass Peer sich durchaus innerhalb des Rahmens der traditionellen bündnerromanischen Metrik bewegt.

Während Tonversetzungen wie in den Versen 2 und 12 von *Vers saira*³³⁵ in Volksliedstrophen aufgrund des strengen Versbaus kaum zu vermeiden sind, kann man sich fragen, ob die übrigen zwei Beispiele (v. 14, 18) nicht anders gewichtet werden müssten. Im Gegensatz zu den besprochenen Beispielen sind hier Verbformen von der Tonversetzung betroffen, was den Rückgriff auf die schwebende Betonung³³⁶ in Frage stellt oder zumindest schwieriger erscheinen lässt. Diese Verse können fast nicht anders als trochäisch akzentuiert werden.

Die Häufigkeit solcher ‚Vergehen‘ gegen den zu erwartenden 3-hebigen Jambus, welcher in *Vers saira* übrigens bei Strophenbeginn immer eingehalten wird, lässt vermuten,

³³³ Dass es sich hier um eine Ausnahme handelt, sollen folgende Beispiele zeigen: *Aspet* (1946/2003:17): «La vita am s-chim'incunter in ün'uonda.» (v. 6); *Davomezdi* (1948/2003:35): «O brama cunter brama / e fuonder aint in fuonder!» (v. 29-30); *Il sömmi* (1951/2003:56): «Sömmi, s-chima e sflatschaduoir / cunter la grippa da nos'immaint» (v. 34-35) und *Biblioteca* (1959/2003:103): «Gods planta cunter planta» (v. 16).

³³⁴ Die Langzeilen sind aber durchaus metrisch reguliert: sie bestehen aus zwei «settenari», wobei der erste Halbvers jeweils auf einer klingenden Kadenz endet; beim zweiten Halbvers überwiegen dagegen die stumpfen Kadenzen.

³³⁵ In beiden Fällen handelt es sich um proklitische Wörter (Präpositionen).

³³⁶ Die schwebende Betonung stellt einen Ausgleich zwischen betonten und unbetonten Silben her. Vgl. dazu Kayser (2002:74).

dass solche Unregelmässigkeiten die eindeutige Funktion haben, den rhythmischen Fluss zu durchbrechen. Denn die Nähe zur Volksliedstrophe ist aufgrund des Gedichtmasses und der für Peer hohen Strophenzahl ohnehin nicht zu übersehen. Dies wird spätestens im ersten Vers ersichtlich und dies sowohl metrisch als auch thematisch, wobei schon der Titel *Vers saira* auf ein beliebtes Thema der Volksliedstrophe hinweist. Nach Frank sind Abendgedichte für volksliedhafte Gedichte typisch und können auf Müller, Eichendorff und Heine zurückgeführt werden (1980:112). Bis zur 5. Strophe deutet zudem alles auf eine traditionelle Volksliedthematik hin. Da ist von einem Fluss mit kleinen Wellen (v. 3; 5), silbernen Fischchen (v. 9-10) und sanftem Wind (v. 14) die Rede, wobei man sich gerade an dieser Stelle fragen kann, ob nicht die Akzentverschiebung einen Bruch der Idylle erahnen lasse: «Cavia tras la bos-cha / passa lamin ün vent.» (v. 13-14), d.h. die Tatsache, dass andernorts, von der Ebene her Krähengeschrei hörbar ist. Das Gekrächze ist übrigens auch rhythmisch durch die oben besprochene Tonversetzung spürbar (v. 18)³³⁷. Die vorletzte Strophe greift dann das Thema der Abendstimmung mit dem Sonnenuntergang hinter dem grossen Gletscher wieder auf (v. 23-24). Diese Strophe wäre ein passender Schluss für ein Volkslied. Doch Peer lässt es nicht damit bewenden und bringt dieses Bild aus dem Gleichgewicht mit den in der letzten (metrisch regelmässigen) Strophe geäusserten Gedanken:

Füss quella nüvla naira
 in man dal temp sblachi
 il pais da la stadaira
 chi paisa not e di... (v. 25-28)

Mit der Metapher der verblassten Zeit und dem Bild des Gewichts der Waage tut sich im Gedicht eine zweite Ebene auf. Die schwarze Wolke, die innerhalb des Gedichts sowohl eine Verbindung zum «cratschlöz da graglias, corvs» (v. 18-19) als auch zum Sonnenuntergang (v. 23) hat, wird metaphorisch aufgeladen. Sie kann neu als bedrohendes Zeichen für das Vergängliche, «temp sblachi», gelesen werden, darum auch das Bedrückende an ihr, «il pais [...] chi paisa»³³⁸.

Vers saira ist also ein Beispiel dafür, dass Peer bereits in seinen frühen Gedichten mit der Tradition volksliedhafter Gedichte spielt. Dies tut er einerseits auf inhaltlicher Ebene mit bewussten Brüchen der beschriebenen Idylle, andererseits aber auch auf metrischer Ebene mit den festgestellten Tonversetzungen in den Strophen (1, 3, 4, 5), die sich mit fussmetrisch perfekten Volksliedstrophen (Strophe 2, 6, 7) abwechseln.

³³⁷ Zusätzlich zur Akzentverschiebung muss hier auf das Enjambement «cratschlöz / da graglias, [...]» hingewiesen werden.

³³⁸ Bezzola beschreibt diese Stelle folgendermassen: «Que ais bain il proceder dals poets romantics tudas-chs, ma eir taliauns e frances, inspiros da la fras-cha e simpla poesia dal pövel. Tuot in conservand la tunalited da la chanzunetta, fo il poet entrer dutschamaing sias egnas impreschiuns e sentimaints per arriver ill'ultima strofa a sia expressiun tuot persunela.» (1979:683).

5.4.3 Textbeispiel: *Pro ün pêr stinvs*

Pro ün pêr stinvs (1946/2003:15)

Da la chamma bain tuornada
est tü, stinv, rapreschantant.
E, scha dutscha füss clamada,
quaist impegn ais plü co grand.

Cur cha schnuogl cumplain as volva
d'milli anzas quaid tin tin.
Be cha l'ümil fil s'resolvera,
bain s'adatta a seis destin.

Cun delizcha e quaidezza
lamma lingia croud'aval,
frais-ch vantrigl, ün pè finezza
nöbel, stinv est, sainza fal!

Das Gedicht *Pro ün pêr stinvs* (1946/2003:15) entspricht mit seinem 4-hebigen, trochäischen Versmass dem ersten der drei Haupttypen der Volksliedstrophe (Gelfert 1998:89). Die 8- bzw. 7-silbigen Verse³³⁹ sind ferner durch einen Kreuzreim gekennzeichnet. Es erstaunt deshalb, dass dieses metrisch regelmässige Gedicht in der Sekundärliteratur zu Peer nie im Zusammenhang mit der Volksliedstrophe erwähnt wird. Hat dies mit der geringen Strophenzahl zu tun? Oder könnte es sein, dass in diesem Fall sein überraschender Inhalt dem gewählten Gedichtmass³⁴⁰ nicht zu entsprechen scheint? Denn *Pro ün pêr stinvs* kann als parodistisches Loblied auf Damenstrümpfe gelesen werden³⁴¹. Nach typischer Manier parodistischer Herabsetzung steht dabei die hohe Stilebene, mit der die ‚noblen‘ Strümpfe besungen werden – «rapreschantant» (v. 2), «clamada» (v. 3), «impegn» (v. 4), «stinv est [nöbel]» (v. 12) – im Gegensatz zum profanen Inhalt.

Der hohe Stil ist bereits in der Widmung des Titels *Pro ün pêr stinvs* (An ein Paar Strümpfe) spürbar. Dieser erinnert an Schillers Ode *An die Freude* (Schiller 2005:168):

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum. (v. 1-4)

Neben diesem Anklang im Titel und der Übereinstimmung im Gedichtmass ist beiden Gedichten auch das hohe Pathos gemein. Ein gewichtiger Unterschied liegt aber darin, dass *Pro ün pêr stinvs* ein Paar Strümpfe besingt, während Schiller das hohe Ideal der Freude

³³⁹ Vers 8 wird dabei mit Synalöphe gelesen: «bain s'adatta^a seis destin».

³⁴⁰ Fricke/Zymner definieren Gedichtmass als «Metrisches Muster, das sich über die blosser Wiederholung von Strophenmassen hinaus einem Gedicht als ganzem unterlegen lässt.» (1996:104).

³⁴¹ Denkbar wäre auch eine Verspottung des Strickens. In diesem Fall müsste an A.W. Schlegels Kontrafaktur *Schillers Lob der Frauen* erinnert werden: «Ehret die Frauen! Sie stricken die Strümpfe, / Wollig und warm, zu durchwaten die Sümpfe». Schlegel parodiert darin Schillers Gedicht *Würde der Frauen*: «Ehret die Frauen! Sie flechten und weben / Himmlische Rosen ins irdische Leben» (vgl. Donat 2003:252ff.).

beschreibt. Auch wenn davon ausgegangen werden muss, dass ein bewusstes Anklingen an Schillers Gedicht für die meisten Leserinnen und Leser von *Pro ün pêr stinvs* nicht vorausgesetzt werden kann, könnte insbesondere die Wahl des Versmasses unbewusst (und unerklärlich) eine parodistische Wirkung erzielen, indem sie den Leser an Gelesenes erinnert.

Neben einem ersten Bildbereich (Isotopie) zu den besungenen (Damen-)Strümpfen ist im Gedicht ein zweiter, zur Frau gehörender Bildbereich auszumachen. Es besteht kein Zweifel, dass das eigentliche Interesse dem vom Strumpf bedeckten bzw. verhüllten Bein der Frau gilt. Darauf weisen Ausdrücke wie «chamma bain tuornada» (v. 1), «schnuogl cumplain» (v. 5), «frais-ch vantrigl» und «pè finezza» (v. 11) hin.

Der gehobene Stil kommt vor allem – neben den bereits erwähnten Ausdrücken – durch die von Peer selten verwendeten abstrakten Nomen «delizcha» und «quaidezza» (v. 9)³⁴², die Fachwörter «tuornada» («gedreht») (v. 1) und das aus dem Bereich des Rechts stammende Wort «impegn» («Verpflichtung») (v. 4) zu Stande. Dem religiösen Bereich sind die Adjektive «cumplain» (v. 5) und «quaid» (v. 6) entlehnt³⁴³. Diese weisen gleichzeitig auf ein älteres Sprachstadium hin.

Neben dem stilistisch als ‚gehoben‘ markierten Wortschatz können auf Versebene insbesondere die folgenden Inversionen dem gehobenen Stil zugeschrieben werden: «Da la chamma bain tuornada / est tü, stinv, rapreschantant.» (v. 1-2), «nöbel, stinv est, sainza fal!» (v. 12) und das elliptische «d'milli anzas quaid tin tin.» (v. 6), wo die Verbform «as doda» ausgelassen wird. Die lautmalerische Wiederholung «tin tin» ahmt das Geräusch der Stricknadeln beim Stricken nach³⁴⁴ und kann als Mittel zur Füllung eines traditionellen Versmasses interpretiert werden.

5.4.4 Textbeispiel: *Arsantüm*

Arsantüm (1946/2003:20)

Che temm'am piglia mincha pass ch'eu dun.
Eu saint chi'm stira in terribla trais-cha
da sentimaints chi cregns da fö sco l'ais-cha
as balchan pür in tschendra e charbun.

Ma pêš co tuot natüra aise quaint.
Il fö nu tascha, plü cha mia brama

³⁴² Für beide Wörter ist es bezeichnend, dass sie nur im Frühwerk Peers vorkommen. Vgl. für einen weiteren Beleg für «delizcha» die erste Fassung von *Davomezdi* (1948/2003:35). Vgl. für das Wort «quaidezza» die Gedichte *Tantüna: Uoss'est qua* (1946/2003:14) und *Davomezdi* (1948/2003:33). Letzteres wird noch einmal in *Battüdas d'ala* (1955) publiziert.

³⁴³ Vgl. Sidonia Klainguti: «Dublettas cun ina significaziun sumeglianta, ma che vegnan damai duvradas en differents contexts ed ambients. P. ex. «quaid» e «quiet», omdus dal latin QUIETUS [...]» (2007:15).

³⁴⁴ Vgl. für eine andere lautmalerische Funktion dieser Wiederholung Lansels Gedicht *Retuorn*: «[...] squassand las sunaglieras / cun monoton tin-tin...» (1966:40) und ferner Semadeni «I s'oda be il tin-tin d'üna bronzina. // Tin-tin-tin.» (1967:34).

dumanda pasch, schi plü l'umbrasa flamma
 sü sigl'e gira e ruoja seis turmaint.

Ein typisches Beispiel für die Verbindung einer traditionellen Form mit einem traditionellen Inhalt ist das Gedicht *Arsantüm*³⁴⁵, das ein erstes Mal in *Trais-cha dal temp* (1946) publiziert wird. Zur Form sei Folgendes vermerkt: Die vierzeiligen Strophen mit Blockreim bestehen aus jambischen Fünfhebern (10 bzw. 11 Silben)³⁴⁶, wobei die mittleren Verse sich durch eine klingende Kadenz auszeichnen. Frank bemerkt zu diesem Reimschema Folgendes: «Die Mittelverse [werden] durch ihren Paarreim und das den alternierenden Gang unterbrechende Nacheinander unbetonter Silben bei weiblicher Kadenz und Auftakt deutlich exponiert.» (1980:315). In Peers Gedicht äussert sich diese Exponiertheit in den aus Nomen bestehenden Endreimen «trais-cha : ais-cha» und «brama : flamma» (unreiner Reim). Zudem scheint insbesondere in den Versen 6-7 eine Art kondensierte Botschaft des ganzen Gedichts enthalten zu sein: Wer von Liebesverlangen heimgesucht wird, befindet sich in der ausweglosen Situation, dass je mehr «sein Sehnen nach Frieden verlangt», desto mehr «die gefräßige Flamme» sich bemerkbar macht.

Die im Gedicht *Arsantüm* angewandte Strophenform ist nach Frank vor allem in der Lyrik des 20. Jahrhunderts geläufig. So findet sie sich z.B. bei George und Rilke. Auch von den Dichtern des Expressionismus wurde die Strophe verwendet, so von Dichtern wie Mombert, Däubler, Heym und Trakl (Frank 1980:316). Von Bedeutung könnte vor allem die Tatsache sein, dass George in seinem Gedichtband *Der Teppich des Lebens* (1899/1900) diese Strophenform verwendet, z.B. in den Gedichten *Gib mir den grossen feierlichen hauch* und *Dein geist zurück in jenes jahr geschwenkt* (ibd.). Dies ist insofern relevant, als auch Georges Gedicht *Die Maske* im gleichen Band erscheint. Es ist somit durchaus denkbar, dass Peer nicht nur das Gedicht *Die Maske* übersetzte, sondern sich auch von der Form weiterer Gedichte Georges beeinflussen liess, wofür *Arsantüm* ein mögliches Beispiel wäre.

Abgesehen vom Gedicht *Patruglia*, das, nebst dem Vorabdruck in den ASR 1954/55, ein zweites Mal in *Battüdas d'ala* (1955) publiziert wurde, ist *Arsantüm* das einzige Gedicht aus *Trais-cha dal temp* (1946), das mehrmals publiziert wird. 1951 erscheint es ohne Änderungen ein zweites Mal im Band *Sömmis*, um vier Jahre später noch einmal im Band *Battüdas d'ala* publiziert zu werden, diesmal aber mit einer wesentlichen Änderung. Der vielleicht schwächste Vers des ganzen Gedichts, der in der ersten Fassung das versprachlichte, was das Gedicht hätte zeigen sollen «Ma pês co tuot natüra aise quaint.» (v. 5), wurde durch die wirksamere Apposition «Fadiv dscheglius ed a l'iffiern paraint» ersetzt. Durch den Vergleich der beiden Verse tritt besonders gut hervor, was das Traditionelle der ersten Fassung ausmachte, nämlich die explizite Gegenüberstellung von Innen- und

³⁴⁵ Vgl. für die deutsche Übersetzung Peer (1988:5). Als Vorlage diente die Fassung von *Sömmis* (1951), die sich aber nicht von derjenigen in *Trais-cha dal temp* (1946) unterscheidet.

³⁴⁶ Im Unterschied zu den Versen 2, 4 und 5 muss Vers 8 mit Synalöphe gelesen werden.

Aussenwelt. Im Weiteren wird im Vergleich der beiden Fassungen deutlich, dass es auch innerhalb eines Gedichts mit einer traditionellen Form und einem traditionellen Inhalt verschiedene Abstufungen dessen gibt, was gemeinhin als traditionell bezeichnet wird.

5.5 Zur Funktion metrisch regulierter Gedichtformen

Wie der Überblick über die Typen metrisch regulierter Gedichtformen bei Andri Peer verdeutlicht (Kap. 5.1), sind diese im Werk des Dichters zahlreicher vertreten als man auf den ersten Blick vielleicht vermuten würde. Bei einem Total von 397 berücksichtigten originalen Gedichten – davon wurden 395³⁴⁷ in Peer I (2003) publiziert und zwei weitere im *Chalender Ladin* 48 (1958)³⁴⁸ – machen die metrisch regulierten Gedichtformen 55 an der Zahl aus. Das Verhältnis metrisch regulierter Formen zum Gedichttotal ist also ca. 1 : 7 (14%). Bei einer solchen Frequenz soll die Frage nach einem möglichen Ausdruckswert der verwendeten Strophenformen nicht ausgeklammert werden.

Im Fall der Sonette (vgl. Kap. 5.3.7) wird bei mehreren von ihnen im Titel bzw. Untertitel eine mögliche Widmungsfunktion angedeutet, so in *G.H. Muoth, Il poet sulvadi* und in *Spadas e guitarras. A Gustav Siebenmann, Il chant porta (prova i'l möd da Peider Linsel)*. Ferner bilden die Sonette *Fauna* und *G.H. Muoth in Poesias* (1948) eine mit *Purtrets* überschriebene Sektion. In einem Brief an Cla Biert bringt Peer die Idee dieser Porträts wie folgt auf den Punkt:

Purtrets, omagis alla sustanza eroica da terra retica. *Fauna*, ün sömmi archaic dvanà sculptura. *Muoth* ün lod al geni epic da la Surselva. (Peer SLA, B-1-BIE, 12.2.1949, in: Peer III, 2011:299).

Schliesslich erweisen sich auch die beiden Sonette *Flur scumandada* – «Teis nom nu saja mo teis ögls straglüschan» – und *Fin da la chatscha* – «Per tai ais nada quaista poesia» – aufgrund ihres Anfangsverses als Liebesgedichte und erhalten somit eine eindeutige Widmungsfunktion.

Eine bereits im Titel angedeutete Widmungsfunktion kann auch für andere metrisch regulierte Gedichtformen nachgewiesen werden wie z.B. für *Pro ün pêr stinvs* (1946; vgl. Kap. 5.4.3) und *Ad üna mattetta* (1955).

Einige metrisch regulierte Gedichte wurden zudem von P. Champell, G.A. Derungs, Warren Thew und Paul Huber vertont. Die *Bibliografia retorumscha da la musica vocala* zählt insgesamt zwölf vertonte Gedichte Andri Peers, davon sind sechs metrisch reguliert. Drei Gedichte werden vom Autor explizit entweder im Titel oder im Untertitel als «Lied»

³⁴⁷ Im Folgenden werden jeweils die neuen Gedichte pro Publikation vermerkt: Peer I (1946; 9 Gedichte); (1948; 13 Gedichte); (1951; 7 Gedichte); (1955; 15 Gedichte); (1959; 10 Gedichte); (1960; 34 Gedichte); (1963; 21 Gedichte); (1969; 65 Gedichte); (1975; 51 Gedichte); (1979; 79 Gedichte); (1980; 2 Gedichte); (1984; 48 Gedichte); (1985; 41 Gedichte).

³⁴⁸ Es handelt sich dabei um die metrisch regulierten Gedichte *Bavuorcha* (1958:36) und *Fin da la chatscha* (1958:44). Vgl. Kap. 5.1.

bezeichnet: *Schelpcha infernala* (*Chanzun in stil vegl*) (1951), *Mal d'amur* (*Chanzun in stil vegl*) (1969) und *Chanzun ferma* (1969). Für letztere beide besteht eine Liedfassung von G.A. Derungs (vgl. BR II, Nr. 842 und Nr. 827). Das aus sechszeiligen Strophen bestehende *Mastralia* (1969) wurde nach Angaben Peers gar als Liedtext verfasst: «poesia scritta per gnir chantada tenor üna cumposiziun da P. Champell» (1969/2003:199). Metrisch regulierte Gedichte, welche als Basis für Liedkompositionen Warren Thews dienten, sind: *Fluors chadaina* (1975), *Cascada in frain* (1975), *O schlincha vaila* (1975), und *Tschertezza* (1979).

In Peers Korrespondenz mit Cla Biert findet sich schliesslich eine in Bezug auf die Funktion der metrisch regulierten Formen aufschlussreiche Stelle:

La metrica tradiziunala po chattar ün löet illas satiras (chi per quel chi m'inclegia nu sun main impertinentas: guarda be *Calisch!*) ingio cha'l tema ais plü precis mo eir plü ristret. (Peer SLA, B-1-BIE, 12.2.1949, in: Peer III, 2011:299)

Gemäss Peer kann die traditionelle Metrik also noch «ein Plätzchen in den Satiren finden», denn dort sei das Thema präziser, aber auch eingeschränkter.

Zusammenfassend lässt sich denn auch festhalten, dass es sich bei Peers Gebrauch metrisch regulierter Gedichtformen nicht um eine Rückkehr zu einem Inventar an traditionellen Formen handelt, sondern um ein gelegentliches Rückgreifen auf Formen, welche sich innerhalb der europäischen Tradition etabliert haben. Dabei imitiert Peer die aufgegriffenen traditionellen Formen nicht nur, sondern experimentiert auch mit ihnen und lässt ihnen zum Teil andere Funktionen zukommen: insbesondere jene der Satire oder auch des Pastiche. Darin lässt sich auch Peers Wille zu einer Reform der bündnerromanischen Lyrik erkennen.

6 Hybride Gedichtformen bei Peer

Als ‚hybrid‘ werden in dieser Arbeit Gedichtformen bezeichnet, die weder ganz gebunden sind (Kap. 5), noch zu den freien Gedichtformen (Kap. 7) gezählt werden können. Sie kennzeichnen sich durch unterschiedliche Auflösungserscheinungen („mechanische“ Verssegmentation; struktureller Reimverzicht; Gebrauch unterschiedlicher Versmasse) und sind somit je nach Ausprägung auf einem Kontinuum zwischen den beiden Polen gebundene Rede bzw. freie Rede anzusiedeln. Gemeinsames Merkmal solcher hybrider Gedichtformen ist die bestehende Spannung zwischen dem Schriftbild des Gedichts und dessen mündlichem Vortrag. Die in solchen Mischformen vorhandene Spannung, wurde für Peers Lyrik in Caduff (2008 und 2009) beschrieben³⁴⁹. Anhand des Gedichts *Lai Leman* (1975/2003:253) wurde gezeigt, wie dieses weder als metrisch regulierte noch als freie Form betrachtet werden kann. Zu den ersteren kann das Gedicht wegen der unterschiedlichen Strophenlänge und der z.T. einsilbigen Verse nicht gezählt werden, von den letzteren unterscheidet es sich durch die vorhandene strukturelle Reimfunktion, die nicht mit den Kriterien der «metrica libera» nach Mengaldo vereinbar ist (vgl. Kap. 4.3.1). Die Unmöglichkeit einer eindeutigen Zuordnung dieses Gedichts zur einen oder anderen Kategorie ist somit ein eindeutiger Hinweis für das Vorhandensein eines Spannungsfelds bzw. eines Kontinuums zwischen den beiden Polen ‚metrisch reguliert‘ und ‚metrisch frei‘. Besonders gut zum Ausdruck kommt die erwähnte Spannung beim lauten Lesen oder auch nur bei Subvokalisierung³⁵⁰ des Gedichts. Respektiert man die sich ‚akustisch‘ ergebenden rhythmisch-metrischen Einheiten, besteht *Lai Leman* aus zwei durch Paarreim gebundenen Zweizeilern mit 3-hebigen Trochäen:

Sguonda / tia staila,
uonda, / alba vaila.
Vigna, / god, / chastè
fan / al lai / anè.

Das Gedicht ist somit ‚lautlich‘ perfekt gebundene Rede³⁵¹, deren graphische Repräsentation hingegen ganz anders geartet ist.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal von *Lai Leman* ist dessen auch inhaltlich-stilistische Einbindung in ein Spannungsfeld von Motiven und Themen, die einerseits auf die Tradition verweist, andererseits Einflüsse anderssprachiger moderner Lyrik erkennen lässt.

³⁴⁹ In Caduff (2008) ist noch von «furmas da passagi» die Rede. Diese Bezeichnung ist in Caduff (2009) und in der vorliegenden Arbeit durch die neutraleren Termini «hybride Gedichtformen» bzw. «Zwischenformen» ersetzt worden. Damit soll weniger eine zeitliche Dimension vermittelt werden, wie sie im Sinne einer Auflösungsform vielleicht allzu einseitig den ‚Übergang‘ von einer metrisch regulierten zu einer metrisch freien Form impliziert hätte.

³⁵⁰ Darunter ist die mentale Repräsentation gesprochener resp. gehörter Laute gemeint. Siehe auch Mellmann (2008:256).

³⁵¹ Für detailliertere Ausführungen zu *Lai Leman* und insbesondere zu einer weiteren hybriden Gedichtform, *Lai sül cuolmen* (1984/2003:388), vgl. Caduff (2008 und 2009).

So konnten für das Segelmotiv («vaila») eindeutige Bezüge zum dichterischen Werk Peider Lansels nachgewiesen werden, während Merkmale wie Vertikalität und Reduktion eher an eine Anbindung an europäische Modelle z.B. Ungaretti, Celan denken lassen.

Im Folgenden soll die Vielfalt dieser hybriden Gedichtformen anhand einiger weiterer exemplarischer Beispiele veranschaulicht werden. Die Gedichte sollen vor allem auf der formalen Ebene betrachtet werden, wobei aber auch einige inhaltliche Aspekte beleuchtet werden sollen.

6.1 Textbeispiel: *Il psicofuader*

1948 erscheint im Gedichtband *Poesias* das polemische Gedicht *Il psicofuader* (1948/2003:39). Die Thematik des Gedichts wird im Gedichttitel mit einem Neologismus angekündigt. Der Psychoanalytiker wird als *Il psicofuader*, als «der in der Psyche Wühlende», bezeichnet³⁵². Die therapeutische Aufarbeitung von Traumata durch die Psychoanalyse wird somit bereits im Titel in Frage gestellt.

Il psicofuader

El morda aint	'5
illa lomitscha scorza	7
d'ün cresch our da	'5
verdöra s-chürantada.	7
Mo'l sgrizch da sia	5
daintadüra marscha	6
nu po sdruagliar	'5
la terra genitura.	7

Peer beschreibt in diesem Gedicht die Arbeit des Psychoanalytikers und bezeichnet sie – nicht ganz wertneutral – als «Beissen». Ebenfalls metaphorisch wird die Psyche als «ein Wuchs aus verdunkeltem Grün»³⁵³ beschrieben, dessen «Rinde» ganz weich ist («lomitscha»). Das «morsche Gebiss» (v. 6) des Analytikers kann aber die «zeugende Erde» («terra genitura») nicht «erwecken» (v. 7). Andry schreibt folgendes zum Inhalt des Gedichts: «Die analytische Arbeit ist unfruchtbar und bleibt Selbstzweck. Mit der Metapher des «morschen Gebisses» werden eine vermeintliche Untauglichkeit des begrifflichen Instrumentariums und Unzulänglichkeiten der Theorie suggeriert.» (Andry 2008:89). Dreissig Jahre nach der Publikation von *Il psicofuader* äussert sich Peer im Beitrag *Trais sömmis* folgendermassen zum Traum und zur Psychoanalyse:

³⁵² Bezzola spricht von einer «pitschna satira fantastica dal psicoanalist» (1979:684). Für die Bedeutung des Traums siehe Peer III (1978b:22-25), für weitere Ausführungen zu diesem Gedicht Andry (2008:88f.).

³⁵³ Für das Hapaxlegomenon «verdöra» ist eine Bedeutungserweiterung anzunehmen. Die übliche Bedeutung von «Gemüse» (O. Peer 1962, s.v.) scheint hier unpassend, so dass sich ein etymologischer Gebrauch im Sinne von «Grün» («verd») aufdrängt. Vgl. auch den Binnenreim «verdöra : daintadüra» (v. 4 : 6).

Il sömmi ais ün miracul ed ün misteri cha neir la psicologia da profundità (Freud, Jung, Adler e lur scholars) nun han amo perscrutà, inclet ed explichà tras e tras. Per els ais il sömmi ün mez therapeutic, ün bavun aint ill'orma chalchada, disturbada, amalada da lur pazchaint; l'analisa tschercha aint illas revelaziuns dal sömmi la cifra, il simbol, la configüraziun, l'act d'üna jada ingio cha'l mal (il trauma) ais tschessantà, intretschà, zoppà, s-chürantà sco in ün nuf aztec. (Peer III, 1978b:25)

Obwohl immer noch ein «Wunder» und ein «Geheimnis», dem die Tiefenpsychologie noch nicht auf die Spur gekommen sei, werde der Traum als «therapeutisches Mittel» benutzt, um zur Seele der Patienten vorzudringen. Interessant an dieser Stelle ist die Wiederkehr des «verdunkelten Leidens (Traumas)» («[i]l mal (il trauma) [...] s-chürantà»), welches an die «verdüra s-chürantada» (v. 4) in *Il psicofuader* erinnert.

Auf formaler Seite fällt auf, dass die vierzeilige Anordnung des Gedichts das einzige Merkmal darstellt, welches an eine gebundene Form erinnert. Abgesehen davon ist das Gedicht ungereimt³⁵⁴ und weist unterschiedliche Versmasse auf (siehe oben). Liest man jedoch jeweils über eine Versgrenze hinweg, ergeben sich Sinnabschnitte, die alle einem «endecasillabo» entsprechen. Analog zur wörtlichen Zusammensetzung im Titel ergibt sich durch das Zusammenfügen einzelner Verse auch eine regelmässige Versstruktur:

El morda aint // illa lomitscha scorza	11 a <i>minori</i>
d'ün cresch our da verdüra // s-chürantada.	11 a <i>maiori</i>
Mo'l sgrizch da sia // daintadüra marscha	11 a <i>minori</i>
nu po sdrugliar // la terra genitura.	11 a <i>minori</i>

Der Versumbruch fällt grösstenteils mit der Zäsur des «endecasillabo» zusammen (hier mit // markiert). Einzige Ausnahme stellen die Verse 3-4 dar: «d'ün cresch our da / verdüra // s-chürantada».

Die auf der Basis der lautlichen Wiedergabe vorgenommene Rekonstruktion von *Il psicofuader* zeigt also, wie Peer in seiner frühen Produktion eine bei ihm so typische Verseinheit wie diejenige des «endecasillabo»³⁵⁵ (vgl. Kap. 7.1.2) einer mechanischen Segmentation (jeweils nach einem «quinario») unterwirft. Auf diese Weise gelingt es ihm, eine metrisch gebundene Form als optisch modernes, freies Gedicht zu präsentieren³⁵⁶. Im Unterschied zum oben erwähnten Gedicht *Lai Leman* ist bei *Il psicofuader* aber keine zusätzliche Reimstruktur vorhanden. In Anlehnung an Donat (2008), der für die in Prosaform veröffentlichten Gedichte in Klabunds *Harfenjule* (1927) von ‚Prosa-Camouflage‘ spricht, könnte man das eben beschriebene Textbeispiel Peers als ‚Freie Verse-Camouflage‘ bezeichnen.

³⁵⁴ Mit Ausnahme des bereits erwähnten Binnenreims «(verdüra) : (daintadüra)» (v. 4 : 6) und der Assonanzen «(morda) : scorza» (v. 1 : 2) und «s-chürantada : marscha» (v. 4 : 6).

³⁵⁵ Ein überwiegender, z.T. ausschliesslicher Gebrauch des «endecasillabo» ist für folgende frühe Gedichte nachweisbar: *Aspet*, *Momaint apatic* und *Arsantüm*, alle in *Trais-cha dal temp* (1946); *Femna*, *Davomezdi* und *G. H. Muoth* in *Poesias* (1948) oder *Flur scumandada*, *Pittüra abstracta*, *Spadas e guitarras*, *Il poet sulvadi* und *I dà...* in *Sömmis* (1951).

³⁵⁶ Dies freilich mit Ausnahme der strukturbildenden, regelmässigen Strophen.

6.2 Textbeispiel: *Abandun*

Als weiteres Beispiel einer hybriden Form soll das Gedicht *Abandun* besprochen werden. Im Gegensatz zu *Lai Leman* und *Il psicofuader* bestehen für das Gedicht *Abandun* graphisch unterschiedliche Fassungen, die einen aufschlussreichen Vergleich ermöglichen. Eine erste Fassung des Gedichts mit folgender Versgliederung erschien in den ASR 65 [1951a:23]:

Abandun [1951a:23]

Che trista saira tanter
 tantas glüms
 Ingün nu'm dà il man
 cun ir giron
 I scruoschan our da giassas
 pirantüms
 Il tschêl ais grisch e fraid
 e massa grond
 Ün sbraj our d'üna chasa
 demolida
 Ais quai mi'orma chi s'ha
 inschnuida?

Optisch auffallend ist das konsequente Einrücken³⁵⁷ des zweiten, kürzeren Verses jedes Zweizeilers. Das Gedicht besteht in seiner ersten Fassung aus sechs Zweizeilern, wobei aufgrund der künstlichen Art der Verssegmentierung bereits vermutet werden kann, dass metrisch Zusammengehöriges getrennt werde. Diese Vermutung bestätigt die einige Jahre später im Band *Da cler bel di* (1969) erschienene letzte Fassung des Gedichts³⁵⁸. Der Autor hat sich mittlerweile für eine einstrophige Form entschieden und die anfänglich vorgenommene Verssegmentierung aufgehoben:

Abandun (1969/2003:226)

Che trista saira tanter tantas glüms.	4. 8.	<i>a minori</i>
Ingün nu'm dà il man cun ir giron.	6.	<i>a maiori</i>
I scruoschan our da giassas pirantüms,	6.	<i>a maiori</i>
il tschêl ais grisch e fraid e massa grond.	6.	<i>a maiori</i>
Ün sbrai our d'üna chasa demolida.	6.	<i>a maiori</i>
Ais quai mi'orma chi s'ha inschnuida?	4. 7.	<i>a minori</i>

Mit Ausnahme der hinzugekommenen Satzzeichen sind keine inhaltlich-stilistischen Änderungen feststellbar. Das Gedicht *Abandun* ist nunmehr klar als gebundene Form bzw.

³⁵⁷ Diese Technik verwendet Peer ansonsten relativ selten: ein erstes Mal und nur für einen einzelnen Vers in *Patruglia* (1946/2003:16, v. 16-17), in einer zweiten Fassung (1955/2003:69) wird der Versumbruch an der betreffenden Stelle jedoch aufgehoben. Weitere frühe Gedichte in denen eine solche Technik angewandt wird, sind *Vers magic* (1948/2003:32f.) und *I dà...* (1951/2003:53f.).

³⁵⁸ Die Gedichte von *Da cler bel di* (1969) erschienen zuerst in den ASR 82. In dieser Fassung ist bei *Abandun* ([1969a:171]) von «giassa» anstatt «giassas» (v. 3) die Rede. Falls es sich nicht um einen Rechtschreibfehler handelt, könnte ein möglicher Grund für diese Variante im Binnenreim «(giassa) : (massa)» (v. 3 : 4) liegen.

Sechszweiler («sestina») gekennzeichnet, bestehend aus sechs «endecasillabi»: *ababcc*. Die Analyse der Typen des «endecasillabo» erlaubt zudem einige Aussagen in Bezug auf die Verssegmentierung der ersten Fassung des Gedichts. Während für die mittleren Zweizeiler Versumbruch und Zäsur zusammenfallen, ist dies bei den äusseren Zweizeilern nicht der Fall. Diese vorwiegende Übereinstimmung ist auch ein Grund dafür, weshalb die Verse als «endecasillabi» und nicht als 5-hebige Jamben aufgefasst werden³⁵⁹.

Andry (2008:183f.) weist für *Abandun* eindeutige intertextuelle Bezüge zu Fontanas Gedicht *Igl ei schi trest* (1943:62) und zu Georg Trakls *Im Winter* (1910) nach³⁶⁰. Das Gedicht ist somit wie bereits *Lai Leman* nicht nur in eine formale Tradition eingebunden, sondern verfügt auch über inhaltliche Bezugspunkte zu verschiedenen ‚Traditionen‘. Für Fontanas Gedicht hatte O. Peer in Anlehnung an Spitzers Aufsatz ‚Umkehrbare Lyrik‘ (1928) von im Gedicht umkehrbaren Versen gesprochen (1960:4f. und 1964:45f.). Voraussetzung für die «Umkehrbarkeit der Verse» (Spitzer 1928:45) ist eine ausgeprägte Parataxe, welche sowohl für Fontanas Gedicht *Igl ei schi trest* wie auch für Peers *Abandun* feststellbar ist. Der formale Nachweis, dass es sich bei Peers Gedicht um einen gereimten Sechszweiler handelt, macht aber deutlich, dass sich diese Technik nur innerhalb der vorgegebenen Reimstruktur bewegen kann. Der Versumstellung sind somit deutliche Grenzen gesetzt.

Als Modell für die Form kann eindeutig von der italienischen «sestina» (ABABCC) ausgegangen werden³⁶¹. Beispiele der italienischen «sestina» finden sich bei Lansel, z.B. im vierstrophigen, aus «endecasillabi» bestehenden Gedicht *Lai da munt* (1892:29), das die gleiche Reimstruktur (ABABCC) wie Peers Gedicht *Abandun* aufweist³⁶². Es erstaunt, dass Peer in seinem Kommentar zu Lansels Gedicht *Lai da munt* bzw. *Lai sül cuolmen* (1966:379)³⁶³ nicht auf die Form der «sestina» zu sprechen kommt. Auch Fasani (1992/93:4f.), der bei Lansel bei einem Total von 218 Gedichten 24 Beispiele italienischen Ursprungs nachweist, lässt die «sestina» unerwähnt. Dafür findet er bei Lansel ein Beispiel für eine «sestina lirica»: «Sül mar as stenda pac a pac la tschiera» (1966:124f.) (vgl. auch Bezzola 1979:395). Interessanterweise hatte bereits Peer in seiner Ausgabe von Lansels

³⁵⁹ Einer jambischen Lesart scheint einzig die metrische Hebung des Relativpronomens «chi» des letzten Verses zu widersprechen.

³⁶⁰ Vgl. für Fontanas Gedicht insbesondere die Verse: «Igl ei schi trest, sche ti stos ir / persuls tras gl'ual da nötig e da stgir [...] Igl ei schi trest ded esser persuls, / cu l'olma grescha per carstgauns» (v. 1-2; 9-10); für Trakls *Im Winter* den Beginn, «Der Acker leuchtet weiss und kalt. / Der Himmel ist zu gross und ungeheuer.» (v. 1-2) [zitiert nach O. Peer 1964:46]. Für weitere Ausführungen sei auf O. Peer (1960:3-6 und 1964:42-47) verwiesen. Die historisch-kritische Ausgabe der Dichtungen und Briefe Trakls weist für den zweiten Vers eine signifikante Variante auf: «Der Himmel ist einsam und ungeheuer.» (1969:39, Bd. I, v. 2).

³⁶¹ Vgl. für genauere Angaben zu dieser Form Marchese (1991:292).

³⁶² Vgl. für weitere Sechszweiler im ersten Gedichtband Lansels *Primulas* (1892): *Chanuf* (1892:25; 10ababcc), *Sajast perdert!* (1892:33; '9ababc'5c), *A duas splêrs* (1892:34; 10aabccb). Eine Übersicht über den Gebrauch der «six-line stanza» bei Lansel gibt Maxfield (1938:256).

³⁶³ Vgl. ein weiteres Bergsee-Gedicht *Il lai alpin* von Andrea Bezzola, in: *ASR* 23 (1909:48f.) [Hinweis von Annetta Ganzoni].

Gedichten diese spezielle Form als solche erkannt und auch analysiert (Peer III, 1966:124f.; 426f.).

Ein im Zusammenhang mit der Verssegmentierung des Gedichts *Abandun* relevanter Kommentar Cla Bierts findet sich in Peers Nachlass. Peer hatte Biert die Gedichte seines Bandes *Da cler bel di* (1969) zum Lektorieren geschickt:

Abandun: Il prüm tagl es bler meglder. Pervia dal ritmus. Cul seguond tagl vegnan miss in relief plets chi nu das-chan avair daplü pais co lur vaschins. «Scruoschan» es bundantamaing uschè ferm sco «pirantüms». «Scruoschan» perdess da pais, scha «pirantüms» stess sulet. [...] Bella poesia, musicala na pervia da las rimas. (Peer SLA, A-1-h/74)

Wie aus der Rückmeldung hervorgeht, bevorzugt Biert ganz eindeutig eine Segmentierung, welche dem Rhythmus Rechnung trägt. Für *Abandun* bedeutet dies, dass die Einheit des «endecasillabo» auch graphisch berücksichtigt werden muss (wie dies in der zweiten Fassung der Fall ist), anstatt bei anderer Segmentation Wörter einander gegenüberzustellen, die nicht mehr Gewicht haben dürften als ihre «Nachbarn». Biert veranschaulicht dies am Beispiel des dritten Verses, in dem die beiden Wörter «scruoschan» («knarren») und «pirantüms» («beissende Kälte») das gleiche Gewicht hätten, was nicht mehr der Fall sei, wenn das Nomen «pirantüms» alleine stehe.

Abschliessend kann für *Abandun* festgehalten werden, dass ausschliesslich die erste Fassung (1951) als Zwischenform bezeichnet werden kann, währenddem die zweite (1969) eindeutig als traditionelle Form markiert ist.

6.3 Textbeispiel: *Serainada*

Das ‚freie‘ Gedicht *Serainada* wurde in folgenden Gedichtpublikationen veröffentlicht: *Sgrafits* (1959), *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) und *L'alba* (1975a)³⁶⁴. Die drei Fassungen sind identisch, bis auf die Gross- und Kleinschreibung einzelner Versanfänge.

Serainada
(1959/2003:92f.)

Chomps sco il mar
Odur raca da l'erba
Sunasoncha
Quants accords
in cupicharoula

La papla as stordscha
illa branclada
dal vent
la daracha
tira davent

Serainada
(1960/2003:132)

Chomps sco il mar
Odur raca da l'erba
Sunasoncha
quants accords
in cupicharoula

La papla as stordscha
illa branclada
dal vent
La daracha
tira davent

Serainada
(1975a/2003:279f.)

Chomps sco il mar
Odur raca da l'erba
Sunasoncha
quants accords
in cupicharoula

La papla as stordscha
illa branclada
dal vent
La daracha
tira davent

³⁶⁴ Zwei Bände sind zweisprachig: *Sgrafits* (1959) romanisch – deutsch; *L'alba* (1975a) romanisch – italienisch. Für die deutschen Übersetzungen *Nach dem Regen* siehe Peer I (1959:9), aber auch Peer (1988:13). Die italienische Übersetzung *Dopo pioggia* findet man in Peer I (1975a:11).

si'arpa schlincha	si'arpa schlincha	si'arpa schlincha
Vuschs d'uffant	Vuschs d'uffant	Vuschs d'uffant
aint il parc	aint il parc	aint il parc
amo blau da plövgia	amo blau da plövgia	amo blau da plövgia
Sulai sguotta	Sulai sguotta	Sulai sguotta
tras il fögliom	tras il fögliom	tras il fögliom
<u>frizzas verdas</u>	<u>frizzas verdas</u>	<u>Frizzas verdas</u>
singluots da sumbriva	singluots da sumbriva	singluots da sumbriva
L'ura ais ün chant	L'ura ais ün chant	L'ura ais ün chant
melodia chi nascha	melodia chi nascha	melodia chi nascha

Obwohl die Unterschiede zwischen den Versionen (im Text unterstrichen) auf den ersten Blick minim erscheinen mögen, geben sie trotzdem wichtige Aufschlüsse über die Entstehung des Gedichts.

Inhaltlich ist *Serainada* durch die Aufzählung unterschiedlicher Wahrnehmungen gekennzeichnet³⁶⁵. Aus einem Vergleich der drei publizierten Fassungen wird deutlich, wie Änderungen in der Gross- und Kleinschreibung die Anzahl der Wahrnehmungen und die Binnengliederung des Gedichts beeinflussen. In der letzten Fassung (1975a) können am meisten, genauer gesagt neun inhaltliche Elemente ausgemacht werden (1. Abschnitt: «chomps», «odur», «sunasoncha»; 2. Abschnitt: «la papla», «la daracha»; 3. Abschnitt: «vuschs», «sulai», «frizzas»; 4. Abschnitt: «l'ura»). Die akustisch-visuelle Synästhesie des ersten Abschnitts, «quants accords / in cupicharoula» («wie viele Akkorde / Purzelbäume schlagend»), bezieht sich im Gegensatz zur ersten Fassung neu eindeutig auf das Hyperonym «Glockengeläute». Im zweiten, sechszeiligen Abschnitt sind die Themen («die Pappel», «der Regen») symmetrisch verteilt, was durch die Grossschreibung zusätzlich hervorgehoben wird. Komplexer erweist sich der zweite Teil des dritten Abschnitts.

Sulai sguotta
 tras il fögliom
 Frizzas verdas
 singluots da sumbriva

In diesen vier Zeilen findet eine Verdichtung mehrerer Eindrücke statt. Folgende Elemente sind für sich allein der eigentlichen Rede zuzuordnen: «Sonne» («sulai»), «tropft» («sguotta»), «Laubwerk» («fögliom»), «grüne» («verdas»), «Schatten» («sumbriva»); zur uneigentlichen Rede gehören hingegen die «Pfeile» («frizzas») und die «Schluchzer» («singluots»). Die eingeführte Grossschreibung («Frizzas verdas») kennzeichnet auch den Wechsel der angewandten uneigentlichen Verfahren. Metonymisches und metaphorisches Verfahren werden durch sie getrennt und bilden nunmehr eigens markierte Einheiten, die dennoch in enger Beziehung zueinander stehen. Die in der Sonne glänzenden Regentropfen, welche von den Bäumen fallen, werden metonymisch als «sulai sguotta» («Sonne tropft») bezeichnet. Die beiden Elemente der Metonymie werden in den letzten, neu

³⁶⁵ In Kap. 7.2 wird differenzierter auf Peers Reihungsstil eingegangen.

durch Grossschreibung abgesetzten Versen dieses Abschnitts metaphorisch noch einmal verwendet: der Sonne entsprechen «grüne Pfeile», dem Von-den-Bäumen-Tropfen «Schattenschluchzer».

Im Nachlass (Peer SLA, A-1-e/2) befinden sich für das Gedicht *Serainada* mehrere Fassungen, die z.T. Aufschluss über die Entstehungsgeschichte des Gedichts geben. In einer handgeschriebenen Version, welche bereits den definitiven Titel³⁶⁶ trägt, besteht das Gedicht aus folgenden zwei Vierzeilern.

Serainada

Champs sco il mar, udur raca dad erbas	11
Ün metal da sunasoncha suravi las fluors	'14 (8 + '6)
trembluossas amo dal vent agitadas	11
La daracha leiva si'arpa schlincha	11
Vuschs d'uffant aint il parc amo blau da plövgia	12
sulai cregn as cribla tras il fögliam	'11
frizzas verdas, singluots da sumbriva	10
L'ura ais ün chant, melodia chi nascha.	12

Es fällt auf, dass es sich bei vier von acht Versen um «endecasillabi» handelt. Drei weitere Verse (v. 5; 7; 8) würden in der italienischen Metrik als «endecasillabi ipometri» bzw. «ipermetri» bezeichnet werden³⁶⁷. Einzig der zweite Vers, der als «verso di quattordici sillabe» zu bezeichnen ist, schert aus diesem System aus. Der Vergleich mit früheren Fassungen bringt selbst für diese Stelle überraschendes zutage. So können auch für diese längere Verseinheit frühere «endecasillabi» nachgewiesen werden: «Ün flà da sunasoncha sur las fluors» bzw. «Ün vent da sunasoncha sur las fluors». Temporäre «endecasillabi» existierten zudem für die letzten beiden Verse (v. 7; 8): «frizzas verdas, perfourar da sumbriva» und «L'ura ais chant, melodia chi nascha».

Umgekehrt kann auch der Nachweis für das gegenteilige Verfahren erbracht werden, nämlich, dass ein «endecasillabo» im Verlaufe der Überarbeitungen aufgegeben wurde. Für Vers 6 finden sich im Nachlass u.a. folgende Varianten:

sulai cregn as cribla tras il fögliam	'11
sulai scruoscha e sguotta tras il fögliam	'12
sulai scruoscha cregn tras il fögliam	'10
sulai sguotta / tras il fögliam	4 + '5 } '9

Das Beispiel zeigt, wie ausgehend von einem «endecasillabo» hyper- und hypometrische Varianten in Betracht gezogen wurden. In der schliesslich publizierten, segmentierten Version wird noch ein Schritt weiter gegangen. Zusammengesetzt entspricht dieser Vers einem «novenario».

³⁶⁶ Folgende Titelvarianten waren zudem von Peer in Erwägung gezogen worden: *Dumengias*, *Dumengia alemana*.

³⁶⁷ Auch die übrigen Varianten der betreffenden Verse umspielen die Grundeinheit des «endecasillabo», so z.B. Vers 5, der in einer Fassung als hypometrischer «endecasillabo» gelesen werden kann: «Vuschs d'uffant aint il parc blau da plövgia».

Aufgrund des Vergleichs mit einer früheren unpublizierten Fassung und mit zusätzlichen Versvarianten lässt sich folgende Schlussfolgerung ziehen: Die ersten, unpublizierten Fassungen des Gedichts *Serainada* spiegeln anfänglich dessen Nähe zur gebundenen Form, d.h. zum in erster Linie aus «endecasillabi» bestehenden Vierzeiler. Mit der später vorgenommenen Segmentierung wird das Prinzip der gebundenen Form aufgegeben. Eine Re-Segmentierung der definitiven Fassung (1975a) würde – mit Ausnahme der ersten beiden Verse («Chomps sco il mar / Odur raca da l'erba» '5 + 7 } 11) – darum zu keinem Ergebnis führen, zu bedeutend und zahlreich sind die im Laufe der Überarbeitung in Betracht gezogenen Varianten. Anhand folgender Stelle (1975a, v. 3-8) soll dies veranschaulicht werden:

Sunasoncha quants accords in cupicharoula	4 + '4 + 6 } 13
La papla as stordscha illa branclada dal vent (1975a, v. 3-8)	6 + 5 + '3 } '14 (definitive Fassung)
<-	
Sunasoncha lefs da bruonz chi tremblan	4 + '4 + 3 } 10
La papla as stordscha illa branclada dal vent	6 + 5 + '3 } '14 (unpublizierte Fassung)
<-	
Sunasoncha chi trembla Las fluors sculozzadas illas brancladas dal vent	4 + 3 } 7 6 + 5 + '3 } '14 (unpublizierte Fassung)
<-	
Ün metal da sunasoncha, passager liamaint i tremblan las fluors dal vent agitadas	'15 11 (unpublizierte Fassung)
<-	
Ün metal da sunasoncha suravi las fluors trembluossas amo dal vent agitadas	'14 11 (unpublizierte Fassung)

Die zahlreich vorhandenen Varianten für diese Stelle zeigen wie bei der Segmentation³⁶⁸, im Unterschied zu den oben besprochenen Gedichten *Il psicosfuader* und *Abandun*, neben rein formalen, d.h. rhythmisch-metrischen Mechanismen, vor allem inhaltliche Überlegungen eine

³⁶⁸ Das Gedicht *Serainada* erscheint, wie schon gesehen, erstmals im deutschsprachigen Band *Sgrafits* (1959). Es fällt auf, dass dies Peers erster Band ist, in dem, mit Ausnahme der strukturabhängigen Zweizeiler von *I dà...*, keine Gedichte mit einer regelmässigen Strophenunterteilung vorkommen. Sogar das Gedicht *L'alba* weist mit seiner letzten Strophe einen Fünfzeiler auf, während es ein Jahr später in *Suot l'insaina da l'archèr* aus drei Vierzeilern besteht.

Rolle spielen. Am deutlichsten erkennbar ist dies für die Metaphern *in praesentia* des «Festgeläuts» («passager liamaint» bzw. «lefs da bruonz»).

Im Wissen um die gebundene Ausgangsform von *Serainada* könnte eine Re-Segmentation in acht Verszeilen bzw. zwei Vierzeilern, nicht zuletzt aufgrund der anfangs festgestellten Aufzählung unterschiedlicher Wahrnehmungen, hypothetisch also durchaus in Betracht gezogen werden. Die formale Freiheit dieses Beispiels würde dadurch zumindest relativiert.

Die kommentierten Beispiele hybrider Gedichtformen sind einerseits ein Beispiel für den spielerischen Umgang Peers mit der Verssegmentation (*Il psicofuader* und *Abandun*) – spielerisch deshalb, weil es hauptsächlich darum geht, dem Leser eine metrisch regulierte Gedichtform als freie zu ‚verkaufen‘ –, andererseits zeigt auch die ‚freie‘ Gedichtform (*Serainada*) wie unter Einbezug der vorhandenen Fassungen im Nachlass eine anfänglich umspielte ‚Grundeinheit des Verses‘ («endecasillabo») rekonstruiert werden kann.

7 Freie Gedichtformen bei Peer

Die freien Gedichtformen machen die grösste Gruppe unter Peers Gedichten aus. Wie die metrisch regulierten Gedichtformen weisen auch die freien Gedichte unterschiedlichste Ausprägungen auf. Wie im Kapitel zur Theorie der Freien Verse (Kap. 4) gezeigt wurde, werden die Freien Verse oft *ex negativo* definiert. Die Tatsache, dass auf die herkömmlichen Arten der Versifikation bei den Freien Versen verzichtet wird, heisst aber nicht, dass in diesen Gedichten keinerlei Strukturen der Segmentation und der Organisation vorhanden sind. Zudem kann die Segmentierung in den Freien Versen auch von anderen, insbesondere rhetorischen Elementen geleistet werden. Um unterschiedliche Ausformungen Freier Verse feststellen und beschreiben zu können, bietet sich die Art und Weise der Verssegmentierung als Unterscheidungskriterium an. Mit diesem Kriterium können verschiedene Ausformungen Freier Verse bestimmt werden. Einige von ihnen werden in diesem Kapitel vorgestellt. So wird in Kap. 7.1 aufgezeigt, dass einige freie Gedichte sich durch einen überwiegenden Gebrauch gleicher Versformen (insbesondere «settenari» und «endecasillabi») auszeichnen. Andere freie Gedichte werden durch einen ausgeprägten Reihungsstil charakterisiert (Kap. 7.2)³⁶⁹. Schliesslich strukturiert Peer auch durch Reimwiederholung zahlreiche freie Gedichte (Kap. 7.3).

7.1 Gebrauch gleicher Versformen

Vor allem für die frühe Lyrik (1946-1951) Andri Peers kann für die Gedichte in freier Metrik eine Segmentierung nach gleichen Versformen festgestellt werden, die im Folgenden genauer beschrieben wird. Bereits in den ersten drei Lyrikbänden – *Trais-cha dal temp* (1946), *Poesias* (1948) und *Sömmis* (1951) – erfüllen einige Gedichte nicht die Voraussetzungen, um zu den metrisch regulierten Gedichtformen gezählt zu werden, wie sie sich seit dem 19. Jahrhundert in der bündnerromanischen Lyrik etabliert haben³⁷⁰.

In *Trais-cha dal temp* (1946) fallen insbesondere drei Gedichte aus dem für gebundene Formen erwartbaren Rahmen: *Tantüna: Uoss'est qua*, *Patruglia* und *Aspet*. Die beiden Gedichte *Tantüna: Uoss'est qua* (gleichzeitig Anfangsgedicht des Bandes) und *Patruglia* weisen dabei überhaupt keine Merkmale einer gebundenen Form auf: Einerseits fehlen eine regelmässige Strophenunterteilung sowie ein durchgehender Reimgebrauch und andererseits lassen die Verse keine konstante Silbenzahl erkennen bzw. sind nicht nach Grössen (Versfüssen) geordnet. Demgegenüber wird beim Gedicht *Aspet* zumindest durch

³⁶⁹ Man kann sich fragen, ob die in Kap. 7.2 beschriebenen Techniken noch zum Bereich der Metrik gehören oder ob sie mit Begriffen der Rhetorik ausreichend beschrieben werden können. Vgl. dazu auch Wagenknechts Bemerkungen zum «parallelismus membrorum» der althebräischen Poesie (2007:21).

³⁷⁰ Die einzigen Statistiken zum Formgebrauch von bündnerromanischen Dichtern, d.h. von Pallioppi, Caderas und Lansel, finden sich in Maxfield (1938:217; 225; 256).

das Druckbild (vier Dreizeiler) noch eine gebundene Form vorgetäuscht. Ansonsten sind aber nur moderne Formmerkmale erkennbar: Die Dreizeiler sind nicht durchgehend gereimt und weisen ausserdem vier verschiedene Versformen auf (siehe Kap. 7.1.2). Von den insgesamt zehn Gedichten dieser ersten Publikation – inkl. des von Peer übersetzten Gedichts Georges *La mascra* (*Die Maske*) – können somit deren drei Gedichte der freien Metrik (wie in Kap. 4.3.1 definiert) zugeschrieben werden³⁷¹.

Der zweite Gedichtband *Poesias* (1948) vereint originale Gedichte und Übersetzungen bzw. Übertragungen («Versiuns») von C.F. Ramuz, Léon-Paul Fargue, Paul Eluard und T.S. Eliot. Von den dreizehn originalen Gedichten entsprechen deren sieben der freien Metrik³⁷²: *Tea Room*, *HBF*, *Mezzanot*, *Mumaint creativ*, *Femna*, *Davomezdi* und *Cortegi*, wobei letzteres auf eine spezielle Segmentationstechnik zurückzuführen ist, wie in Kapitel 7.2 gezeigt wird.

Der folgende Band *Sömmis* (1951) enthält zwölf Gedichte, fünf davon sind bereits in den früheren Bänden publiziert worden. Von den sieben neuen Gedichten folgen deren zwei der freien Metrik: *I dà...* und *Il sömmi*.

Eine Versanalyse nach Silbenzahl dieser in freier Metrik verfassten Gedichte (ohne das Gedicht *Cortegi*) lässt bezüglich der Versformen eine erstaunliche Häufung einiger weniger Verstypen erkennen: So finden der «settenario» und der «endecasillabo» in den meisten der analysierten Gedichte bevorzugten Gebrauch.

Für die ersten drei Gedichtbände (1946, 1948 und 1951) weisen folgende Gedichte in freier Metrik überwiegend die Versform des «settenario» auf³⁷³:

<i>Patruglia</i> (1946)	16 von 20 Versen
<i>Tea Room</i> (1948)	28 von 38 Versen
<i>HBF</i> (1948)	46 von 63 Versen
<i>Mezzanot</i> (1948)	25 von 30 Versen
<i>Mumaint creativ</i> (1948)	49 von 54 Versen

Weniger eindeutig erscheint die Dominanz des «settenario» mit 15 von insgesamt 41 Versen in *Il sömmi* (1951). Bei den neun verschiedenen Versformen dieses Gedichts ist jedoch auch diese Anzahl an «settenari» auffällig.

In anderen Gedichtbeispielen freier Metrik überwiegt hingegen der «endecasillabo»:

<i>Aspet</i> (1946)	7 von 12 Versen
<i>Femna</i> (1948)	7 von 9 Versen

³⁷¹ Von den zehn Gedichten aus *Trais-cha dal temp* finden sich einzig deren zwei – das zur freien Metrik gehörende *Patruglia* und das gebundene Gedicht *Arsantüm* – in den späteren Publikationen wieder.

³⁷² Das Gedicht *Il psicofuader* wird zu den hybriden Gedichtformen gezählt (Kap. 6.1).

³⁷³ Der moderne, ungereimte Gebrauch des «settenario» schliesst jedoch dessen gleichzeitige Anwendung in gebundenen Gedichten wie dem ‚volksliedhaften‘ *Vers saira* (1946/2003:18f.) (Kap. 5.4.2) nicht aus.

<i>Davomezdi</i> (1948)	31 von 51 Versen
<i>I dà...</i> (1951)	19 von 26 Versen

Auch für diese Gruppe gibt es ein Gedicht, bei dem die Dominanz des «endecasillabo» nicht so deutlich ist. Im Falle von *Tantüna: Uoss'est qua* (1946) sind 8 von 22 Versen «endecasillabi», dies bei einem Vorkommen von sechs verschiedenen Versformen.

Eine genaue Analyse der Verszusammensetzung der frühen Gedichte in freier Metrik soll diese festgestellte Dominanz des «settenario» bzw. des «endecasillabo» verdeutlichen.

7.1.1 *Gedichte überwiegend in «settenari»*

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie die Wiederholung eines gleichen Elements als eine Art Ersatzstruktur für den Verzicht auf Reimbindung und regelmässige Strophenunterteilung fungieren kann. Denn nach Mengaldo ändert auch die massive Präsenz der gleichen Versform nichts an der Tatsache, dass es sich um freie Formen handelt: «presenze anche massicce dei primi, endecasillabo compreso, ovviamente non spostano la questione.» (Mengaldo 1991:35; vgl. auch Kap. 4.3.1).

Die folgenden Tabellen geben einen Überblick über die Verszusammensetzung der verschiedenen Fassungen der überwiegend aus «settenari» bestehenden Gedichte. Die Jahreszahlen nach dem Gedichttitel bezeichnen den Gedichtband, in welchem das jeweilige Gedicht erschienen ist. Bei einigen Gedichten unterscheiden sich die Fassungen metrisch nicht voneinander z.B. *Patruglia* ([1954/55]; 1955) oder *Tea-Room* (1948; [1950a]; 1951)³⁷⁴.

Die Bestimmung der Versform des «settenario» stellt keine grösseren Schwierigkeiten dar und muss einzig für zwei Fälle kommentiert werden. Beide Fälle betreffen das nur einmal publizierte Gedicht *Mumaint creativ* (1948). Als «settenari» gelesen werden «e paschiunadamaing» (v. 29) und «diala – melodia...» (v. 54). Eine prosanahe Lesart von Vers 29 als «quinario sdrucchiolo» ist kaum anzunehmen. Für eine dreisilbige Lesart von «diala» gibt es folgende Belege früherer Fassungen im Nachlass (Peer SLA, A-1-b/4): In einer handgeschriebenen Version ist «dīala» mit einem Trema versehen, während eine weitere, maschinengeschriebene Fassung noch mit dem «settenario» «la melodia nūda...» endet. Für das Gedicht *Patruglia* sieht die Verszusammensetzung folgendermassen aus:

³⁷⁴ Unterschiede auf graphisch-lexikalischer Ebene wurden nicht berücksichtigt. So unterscheiden sich z.B. bei *Patruglia* die Fassungen [1954/55] und 1955 auf lexikalischer Ebene in Vers 8: «Lunga mortala sgrignida» (1946; [1954/55]), später «Sula mortala sgrignida» (1955). Für die Varianten siehe generell Riatsch in Peer (2003, s.v.).

***Patruglia* (1946; [1954/55]; 1955)**

	1946	[1954/55]; 1955
Versgruppen	2	2
Verse	20	19
endecasillabi	1 (v. 18)	1
novenari	-	1 (v. 16)
ottonari	1 (v. 8)	2 (v. 8, 15)
settenari	16	15
senari	1 (v. 16)	-
quaternari	1 (v. 17)	-

Tabelle 15: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Patruglia*

In Vers 15 verzichtet der Autor auf einen graphisch ungeforderten Apostroph, der in der Fassung von 1946 einzig dazu diente, durch die Tilgung einer überzähligen Silbe den Vers der Hauptversform des Gedichts dem «settenario» anzugleichen³⁷⁵: «in singular' svantüra» (1946) -> «in singulara svantüra» ([1954/55]; 1955).

Die neuartige Gedichtform mag den damaligen bündnerromanischen Leser erstaunt haben. Der thematische Titel *Patruglia* lässt einen Zusammenhang mit dem Militärdienst Peers vermuten. Die Patrouille wird in der vertikalen Druckform des Gedichts sichtbar. Beschrieben wird eine vorbeigehende Patrouille in einer stürmisch kalten und dunklen Winternacht («Il nascher our d'inglur» und «Conturas flavlas be, e lura flachs / ed uossa grisch [...]»). Der zweite Abschnitt des Gedichts, welcher das Sich-Auflösen der Patrouille beschreibt, ist vom Hauptabschnitt abgesetzt. Bei den «settenari» ist die jambische Regelmässigkeit auffällig (v. 1-7, 9-13, 15, 19-20)³⁷⁶. Es ist nicht verwunderlich, dass gerade die vom ‚Grundvers‘ abweichenden Versformen dieser Regelmässigkeit nicht entsprechen: «Lunga mortala sgrignida» (v. 8), «d'üna spranza chi / nun ais plü» (v. 16-17).

Neben dem Verzicht auf eine regelmässige Strophenform fällt besonders der Reimverzicht auf. Reime – «schlüra : svantüra : (s-chüra)» (v. 5/15/20), «(vent) : davent : vent» (v. 5/12/19), «pensar : (singular')» (v. 13/15) – und Assonanzen – v.a. «(our) : oura» (v. 1/9), «sun : (Lunga) : (nun)» (v. 6/8/17); «sglatschiglöz : lö : (dalöntschi)» (v. 4/11/12) – sind selten.

³⁷⁵ Eine Funktion des Binnenreims «pensar : (singular')» (v. 13/15) ist sehr unwahrscheinlich.

³⁷⁶ Einzige Ausnahme bildet die tendenziell trochäische Struktur des «settenario» «Lur immaint, stit, rumagna» (v. 14; betonte Positionen: (1.), 3.-4., 6.).

***Il zenin verd* [1947] bzw. *Tea Room* (1948) bzw. *Tea-Room* ([1950a]; 1951)**

	[1947]	1948; [1950a]; 1951
Versgruppen	8	7
Verse	43	38
versi composti	1	-
tredecasillabi	1	-
endecasillabi	16	5 (v. 5, 6, 7, 10, 27)
decasillabi	1	-
novenari	6	2 (v. 13, 19)
ottonari	1	1 (v. 3)
settenari	16	28
quinari	-	2 (v. 15, 26)
ternari	1	-

Tabelle 16: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Tea Room*

Wie es scheint, war die im Nachlass gefundene Fassung (Peer SLA, A-1-b/1, 1947) für die Anthologie *Musa Rumantscha* gedacht. Peer schrieb nämlich von Hand auf das hinterlassene Dokument «per Musa Rumantscha 1947». Besagte Anthologie erschien aber erst 1950 und die dort publizierte Fassung [1950a] entspricht bis auf einige wenige Varianten in der Rechtschreibung derjenigen von *Poesias* (1948) (vgl. Riatsch (2003:577)).

***Hbf.* ([1946]) bzw. *HBF* (1948) bzw. *La staziun* ([1954/55]; 1955)**

	[1946]	1948	[1954/55]	1955
Versgruppen	8	12	10	11
Verse	50	63	63	63
novenari	5	2	1	1
ottonari	-	2	4	4
settenari	44	46	45	45
senari	1 (v. 4)	7	7	7
quinari	-	4	4	4
quaternari	-	2	2	2

Tabelle 17: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *La staziun*

Für *La staziun* zu erwähnen, ist die Skansion von «Quiet però tü fier» (v. 19). Eine Lesart dieses Verses als «settenario» bedingt ein zweisilbiges «quiet».

***Mezzanot* (1948; [1950a]; 1951; [1954/55]; 1955)**

	1948; [1950a]; 1951; [1954/55]; 1955)
Versgruppen	7 bzw. 6 (1955)
Verse	30
novenari	1
settenari	25
senari	2
quinari	2

Tabelle 18: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Mezzanot*

Auf das Gedicht *Mezzanot* wird weiter unten in der summarischen Betrachtung aller freien Gedichtformen mit «settenari» näher eingegangen.

Mumaint creativ (1948)

	[ante 1948]	1948
Versgruppen	12	11
Verse	59	54
settenari	58	49
senari	-	2
quinari	1 (v. 10)	1 (v. 10)
quaternari	-	1
ternari	-	1

Tabelle 19: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Mumaint creativ*

Das hermetische, Cla Biert gewidmete Gedicht *Mumaint creativ* fand nur im Band *Poesias* (1948) Aufnahme. Die formale Strenge des Gedichts erstaunt umso mehr, wenn man sich dessen inhaltlicher expressionistischer Dichte bewusst wird. Im Nachlass finden sich zahlreiche Fassungen (Peer SLA, A-1-b/4), die einiges zur Interpretation des Gedichts beitragen (dazu siehe unten).

Il sömmi ([1950]; 1951; [1954/55]; 1955)

	[1950]	1951	[1954/55]	1955
Versgruppen	6	6	6	6
Verse	43	41	41	41
dodecasillabi	2	2	2	2
endecasillabi	2	2	2	2
decasillabi	6	2	2	2
novenari	7	6	6	6
ottonari	5	8	8	8
settenari	13	15	15	15
senari	4	3	3	3
quinari	3	2	2	2
quaternari	1	1	1	1

Tabelle 20: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Il sömmi*

Wie oben erwähnt, weist *Il sömmi* neun verschiedene Versformen auf, wobei der «settenario» wiederum am häufigsten gebraucht wird.

Summarische Betrachtung

Nachdem der «settenario» als das Allgemeine bzw. als Grundform bestimmt wurde, scheint in erster Linie das Besondere, d.h. die vom Grundvers abweichenden Verse, erklärungsbedürftig. Summarisch betrachtet verdeutlichen die einzelnen Tabellen Folgendes: Die Dominanz des «settenario» bleibt auch in den späteren Fassungen bestehen. Insgesamt gibt es für die unterschiedlichen Fassungen bei den übrigen Versformen keine grösseren numerischen Verschiebungen. Auf die Zunahme der Verse von *Hbf.* ([1946]) bzw. *HBF* (1948) (50 -> 63 Verse) wird in Kapitel 7.1.1.2 eingegangen.

Die Abnahme der «decasillabi» (6 -> 2 Verse) in *Il sömmi* ist durch inhaltliche Änderungen zu erklären.

[1950] -> 1951

sur la savanna da l'invlüdanza (10)

-> sur las blaischs da l'invlüdanza (8)

Sömmi, immens tamtam da la not. ('10)

-> Sömmi, tamtam da la not. ('8)

Mo suot tias mastrinas sadajan (10)

-> Tü curier da la mort ('7)

greiva da peschs, lindornas e giambers (10)

-> greiva da peschs e da giambers (8)

Betrachtet man die Verssegmentierung in den erwähnten, in freier Metrik verfassten Gedichte genauer, so zeigt sich ein weiteres Merkmal von Peers frühem Versgebrauch: Zahlreiche kürzere Versformen («ternario», «quaternario», «quinario»...) können mit einem benachbarten Vers kombiniert als grössere Verseinheiten (hauptsächlich: «endecasillabo») aufgefasst werden, so die beiden «quinari» – «leiv la coppina» (v. 15) und «intöss-chantaivel» (v. 26) – im Gedicht *Tea-Room*. Diese bilden jeweils in Kombination mit dem vorausgehenden «settenario» den zweiten Halbvers eines «endecasillabo»:

v. 14-15 ais fin il man chi tgnand / leiv la coppina ('7 + 5 } 11)

v. 25-26 Cun la glüschur da plom / intöss-chantaivel ('7 + 5 } 11)

Ähnliches gilt für die zwei «quinari» und die zwei «senari» in *Mezzanot*, die wiederum miteinander kombiniert einen «endecasillabo» bilden.

v. 1-2 Sper la baselgia / cur chi batta l'ura (5 + 6 } 11)

v. 5-6 Cur cha sü ot las / quaidas nüvlas sömgian (5 + 6 } 11)

Ein Blick auf die zahlreichen, unpublizierten Varianten des Gedichts *Mezzanot* (Peer SLA, A-1-b/3) ist für die Deutung beider Stellen aufschlussreich. So bildeten die Verse (5-6) in ihrer ursprünglichen Form noch einen «endecasillabo» und wurden erst bei ihrer ersten Publikation in *Poesias* (1948) segmentiert. Überraschend ist der Segmentationsort, der nicht mit der Zäsur nach der vierten Silbe des hier vorliegenden «endecasillabo a minori» übereinstimmt. Das dabei entstandene, ausdrucksstarke Enjambement «las / quaidas nüvlas» ermöglicht es, eine metrische Analogie («quinario» + «senario») zum Gedichtanfang (v. 1-2) herzustellen³⁷⁷. Die Nachlassdokumente von *Mezzanot* zeigen ausserdem, dass die ersten beiden Verse in allen vorhandenen Fassungen noch anders zerlegt wurden: «Sper la baselgia cur / chi batta l'ura» («settenario» + «quinario»)³⁷⁸. Das Incipit entsprach somit anfänglich einem weiteren «settenario», was wiederum als Indiz für die Wichtigkeit dieser Versform in Peers frühen Gedichten zu werten ist. Vor der ersten Veröffentlichung im Band *Poesias* (1948) bestand das 27-zeilige Gedicht *Mezzanot* aus 24 «settenari», einem

³⁷⁷ Vgl. auch eine deutsche Fassung: «Wenn oben hoch die / stillen Wolken träumen».

³⁷⁸ Vgl. Peers handschriftliche Übersetzung im Nachlass: «Neben der Kirche / wenn die Stunden schlagen».

«quinario», einem «endecasillabo» und einem «novenario» («Nüvlas, o vus etern cumgià»). Letzterer auf einer Struktur (2 + '7) beruhend³⁷⁹. Alle Anzeichen deuten also darauf hin, dass Peer bewusst auf die längere Versform des «endecasillabo» verzichten wollte³⁸⁰. Das Gedicht reiht sich somit nahtlos in die Gruppe der fast nur aus «settenari» bestehenden freien Formen (*Tea-Room*, *HBF* und *Mumaint creativ*), welche den Band *Poesias* (1948) einleiten.

Für das Gedicht *Patruglia* – in seiner letzten publizierten Fassung aus 15 «settenari», 2 «ottonari», 1 «endecasillabo» und 1 «novenario» bestehend – lässt sich umgekehrt die Resegmentierung eines zunächst abgesetzten Vers(segments) beobachten.

1946 (v. 16-17) -> [1954/55]; 1955 (v. 16)

d'üna spranza chi / nun ais plü. ('6 / '4)

-> d'üna spranza chi nun ais plü. ('9)

Auf das starke, aufgrund des Nichtübereinstimmens von Vers- und Satzgliederung etwas künstlich wirkende Enjambement wird in der späteren Fassung verzichtet.

Auch für das Gedicht *Mumaint creativ* (49 «settenari», 2 «senari», 1 «quinario», 1 «quaternario» und 1 «ternario») können die drei kürzesten Versformen («quinario», «quaternario», «ternario») auf eine (auch syntaktisch) grössere Verseinheit zurückgeführt werden, dadurch dass sie jeweils mit dem vorausgehenden Vers kombiniert werden.

v. 10-11 impreda da l'aua / ün tschert sen leiv ('7 + '5 } '11)

v. 45-46 Visiuns da ravaschia / sparpagliai! (7 + '4 } '11)

v. 47-48 sumbrivas d'la schmurdüm / sfuondrai! ('7 + '3 } '9)

Für die verbleibenden zwei «senari» (v. 16-17) erweist sich der Vergleich mit einer der zahlreichen früheren Fassungen aus dem Nachlass (Peer SLA, A-1-b/4) als aufschlussreich. In dieser besteht der 4. Abschnitt noch aus lauter «settenari»:

Nachlassfassung		Fassung in <i>Poesias</i> (1948)	
E sainta'l illa vduogna		E baiv our da la vduogna	
parfüms sco da chavlüra	(7)	parfüms da chavlüra,	(6)
dutschezza d'üna sön	(7)	dutschezza da söns	('6)
in verda tremblaröla.		in verda tremblaröla	

Für diese Stelle ist anzunehmen, dass Peer auf den anfänglichen Vergleich verzichten wollte. Der Metaphorisierung entspricht – neben der metrischen Angleichung durch Analogie – auch eine Verallgemeinerung des nachfolgenden Verses («dutschezza da söns»). Diese Stelle zeigt eindeutig, dass sich der Dichter erlaubt, vom vorherrschenden Versmass abzuweichen, wenn dies inhaltlich angebracht erscheint. Dass die Bildlichkeit und somit der Inhalt im Vordergrund steht, zeigt eine weitere Variante dieser Strophe: «E baiv our da la vduogna /

³⁷⁹ Ein zusätzliches Indiz für die Bedeutung des «settenario» könnte für diese Stelle auch Peers Segmentierung sein: «Nüvlas, o vus etern cumgià / da sours chi partan leiv →» ('9 + '7). Denkbar wäre auch eine andere Aufteilung gewesen: *«Nüvlas, o vus etern cumgià da sours / chi partan leiv →» (*'11 + '5).

³⁸⁰ Dies hat auch zur Folge, dass der einzige «novenario» noch auffälliger wirkt.

santuors da chavlüra / beadentscha da söns / in verda tremblaröla» (7 + 6 + '6/'7 + 7). Die beiden «senari» sind somit als selbständige Einheiten aufzufassen.

7.1.1.1 Akzentmodelle beim «settenario»

Da der Gebrauch des «settenario» in den frühen Gedichten Peers häufig ist, soll auch die Frage nach der rhythmischen Beschaffenheit dieser Versform nicht ausgeklammert werden. Eine eindeutige Bestimmung der akzentuierten Silben ist jedoch nicht immer möglich³⁸¹, Tendenzen sind aber durchaus feststellbar. Folgende Beispiele sollen die Schwierigkeiten, die sich bei der Akzentbestimmung ergeben, veranschaulichen:

Quiet pero tü fier	2., (4.) und 6.
da las düritschas lingias;	4. und 6.
impromischiun chalchada	4. und 6.
be da portar sün sai	(1.), 4. und 6.
fracasch da dalöntschezzas –	2. und 6.
<i>(La staziun, 22-26)</i>	

Bei zwei Versen (v. 22; 25) kann nicht mit eindeutiger Sicherheit bestimmt werden, ob mit einem dritten Versakzent zu rechnen ist oder nicht. Je nachdem wie man sich hier entscheidet, wird das Resultat einer (peinlich) genauen Auszählung anders aussehen. Ähnliche Schwierigkeiten beim Festlegen der betonten Positionen bereitet auch die folgende Stelle:

Ils güvels, las dluors	2. und 6.
ils tuns e las culuors	2. und 6.
il tschegn dad alch manin	2., (4.) und 6.
ils s-chandels da la guerra	2. und 6.
ils sbrais e las terruors	2. und 6.
<i>(Mezzanot, 20-24)</i>	

Während die Akzentbestimmung für vier Verse insbesondere aufgrund der syntaktischen Organisation des Sprachmaterials in Form einer Aufzählung eindeutig ist, bleibt offen, ob man den mittleren Vers mit einem zusätzlichen Akzent auf der vierten Position skandieren will oder nicht. Eine solche Skansion könnte durchaus in Betracht gezogen werden, sie würde sich jedoch von der Betonung der umliegenden Verse, deren Einfluss nicht unterschätzt werden darf³⁸², unterscheiden. Eine weitere Unsicherheit bei der Akzentsetzung enthalten auch folgende Verse:

Mo a la fin tmüchezza	(1.), 4. und 6.
at plascha simil gö	2., 4. und 6.
<i>(Tea-Room, 29-30)</i>	

³⁸¹ Vgl. dazu Dardano/Trifone: «Per la collocazione degli altri accenti non esistono regole rigide: in generale possiamo dire che l'accentazione dei versi con un numero pari di sillabe (*versi parisillabi*) segue uno schema ritmico costante, mentre l'accentazione dei versi con un numero dispari di sillabe (*versi imparisillabi*) è molto più varia» (1997:658).

³⁸² Menichetti spricht für diese Art von Einfluss von «inerzia verticale» (1993:434). In anderen, gegenteiligen Fällen ist auch von einer «inerzia orizzontale» (ibd.) auszugehen.

Ist die adversative Partikel «mo» zu betonen oder nicht? Da dieser Vers innerhalb des Gedichts *Tea-Room* einen neuen inhaltlichen Abschnitt einleitet, scheint es nicht zwingend notwendig, rhythmisch den Wechsel noch zusätzlich zu markieren. Zudem beginnt der zweite Abschnitt des Gedichts mit einem «endecasillabo» – «Mo aint in fodas d'ün valü üsà» (v. 5) – des Typs (4., 8. und 10.), bei dem dieselbe Partikel eher unbetont ist. Zahlreiche Unsicherheiten gibt es zwischen den Typen 4. und 6. sowie 2., 4. und 6. So haftet der Entscheidung häufig etwas Subjektives an, ob man die Possessiva in zweiter Position betonen will oder nicht: «in lur stendschüda blaua» und «e mi'ogliad'as derva» (beide Beispiele aus *Mumaint creativ*, 7; 51).

In einigen Fällen kann der Kontext anstatt zu verwirren, beim Bestimmen der Akzente helfen. So beim folgenden Beispiel:

Sco ün arogn da palantschin ('9)
ais fin il man chi tgnand
(*Tea-Room*, 13-14)

Das in zweiter Position stehende Adjektiv «fin» bildet einen Binnenreim mit dem Nomen «palantschin» des vorausgehenden «novenario». Eine dreihebige Skansion dieses Verses (2., 4. und 6.) drängt sich somit förmlich auf. Was für den Kontext gilt, kann auch für die Varianten festgestellt werden, die eine rhythmische Analyse je nachdem erschweren oder erleichtern. So z.B. für die folgende Stelle von *Hbf.* ([1946]) und *HBF* (1948) bzw. *La staziun* (1955).

Stun qua immez il buogl e mez sturni dun bada. (<i>Hbf.</i> , 11-12)	2., 4. und 6. (oder 1.-2., 4. und 6.?) 2., 4. und 6.
Qua stun'immez il buogl rantà da stuornantüms (<i>HBF</i> , 12-13)	1.-2., 4. und 6. oder 2., 4. und 6. 2., (4.) und 6.

Während die Akzentverteilung von *Hbf.* ([1946]) für beide Verse relativ eindeutig ist, eröffnet die Variante von *HBF* (1948) einen grösseren Interpretationsspielraum.

Die Auswertung der verschiedenen rhythmischen Ausprägungen des «settenario» zeigt, dass der Typ mit Betonung auf der 2. und 6. Position die dominanteste Betonungsstruktur darstellt. Den festgestellten Tendenzen liegt eine exemplarische Berechnung zugrunde. Die Gedichte – *Patruglia* (1946), *Tea Room*, *HBF*, *Mezzanot*, *Mumaint creativ* (alle 1948) und *Il sömmi* (1951) – weisen im Ganzen 179 «settenari» auf. Die Verteilung auf die vorgefundenen rhythmischen Ausprägungen sieht folgendermassen aus:

rhythmische Ausprägungen des «settenario»	Anzahl Verse bei n = 179	in Prozente
2. und 6. Position	74 Verse	41.3 %
2., 4. und 6. Position	35 Verse	19.5 %
4. und 6. Position	22 Verse	12.3 %

1., 4. und 6. Position	17 Verse	9.5 %
1. und 6. Position	8 Verse	4.5 %
1., 3. und 6. Position	6 Verse	3.4 %
3. und 6. Position	6 Verse	3.4 %
6. Position	3 Verse	1.7 %
2.-3. und 6. Position	5 Verse	2.8 %
3.-4. und 6. Position	1 Vers	0.6 %
1., 3.-4. und 6. Position	1 Vers	0.6 %
1.-2., 4. und 6. Position	1 Vers	0.6 %

Als Beispiel für das häufigste Betonungsmuster (2. und 6. Position) lassen sich u.a. folgende Verse anführen:

as branclan in ün sun
da stuorna demonia.
(*Patruglia*, 6-7)

parvengla rafichuossa,
sur maisas e tras tendas
(*Tea-Room*, 33-34)

ridicul furmiöz
(*Poesias, HBF*, 52)

utuons puolverisats
(*Mumaint creativ*, 23)

Ils güvels, las duluors
ils tuns e las culuors
(*Mezzanot*, 20-21)

Sehr häufig ist auch der vollständige jambische Typ (2., 4. und 6. Position):

da fraidas statuas nairas
e greiva, s-chüra not
(*Patruglia*, 2, 20)

E clam e sgrizch e sfrusch
e stumpels, tschegns, blastemmas
süjuors e preschas – larmas,
(*HBF*, 40-42)

Wie oben erwähnt, unterliegt die Zuordnung eines Verses zum einen oder anderen dieser beiden Typen häufig einer subjektiven Entscheidung, wenn das Sprachmaterial des betroffenen Verses nicht von vornherein den einen oder anderen Typ ausschliesst.

Des Weiteren sind auch die Typen mit folgender Akzentverteilung häufig:

4. und 6. Position:

Cun la glüschur da plom
da sculantar zerpaischems
(*Tea-Room*, 25, 31)

da las düritschas lingias;
impromischiun chalchada
(*HBF*, 23-24)

ed ün ventin da not
(*Mezzanot*, 3)

Presögnimaints e feivras
e delicius passin.
(*Mumaint creativ*, 4, 36)

und

1., 4. und 6. Position:

be malapaina s'mouvan
(*Patruglia*, 3)

l'öli indormantaivel.
lams sco viola brüna.
(*Tea-Room*, 4, 20)

cruschan darcheu e's sfogan
oter sarà'l daman
tas-chas scuffladas, füm;
(*HBF*, 5, 10)

branclan ün vas precius
alguane mans da tschaira
Uossa s'alvaintan füms
(*Mumaint creativ*, 5, 8, 22)

Für die übrigen Akzentmodelle soll hier jeweils nur ein Beispiel angeführt werden:

1. und 6. Position	Figlia da l'immovibel. (<i>Mumaint creativ</i> , 14)
1., 3. und 6. Position	gruoglias plajas dal muond (<i>Il sömme</i> , 8)
3. und 6. Position	cun lur Vau e lur Miau (<i>HBF</i> , 39)
6. Position	da la melanconia (<i>Mumaint creativ</i> , 13)
2.-3. und 6. Position	Rebomb, vusch dal misteri (<i>Mumaint creativ</i> , 43)
3.-4. und 6. Position	suravi dürs perons (<i>HBF</i> , 6)
1., 3.-4. und 6. Position	Sömme traum rêve dream – (<i>Il sömme</i> , 17)
1.-2., 4. und 6. Position	tuots tschüff'il schlantsch da l'ura, (<i>HBF</i> , 44)

Zusammenfassend lässt sich Folgendes zur Akzentverteilung des «settenario» in den analysierten Gedichten sagen: Die weitaus häufigsten Akzentmodelle des «settenario» entsprechen dem jambischen Modell (2., 4. und 6. Position), weit weniger häufig ist das anapästische Modell (3. und 6. Position). Diese beiden Hauptmodelle liegen auch dem italienischen «settenario» zugrunde (Menichetti 1993:432-434). In diesem Zusammenhang ist es wichtig darauf hinzuweisen, dass nicht alle akzentuierten Positionen auch wirklich realisiert werden müssen³⁸³. Als Nebenformen des jambischen Modells (2., 4. und 6. Position) gelten somit folgende Akzentmodelle: 2. und 6. Position; 4. und 6. Position oder nur 6. Position Sehr häufig im Italienischen ist zudem das Akzentmodell 1., 4. und 6. Position bzw. 1. und 6. Position, welches als Variante des jambischen Hauptmodells aufgefasst wird:

³⁸³ Vgl. Menichetti: «Nelle realizzazioni possono aversi soppressioni di battuta (con la conseguente opzionalità di esecuzioni piú cadenzate)» (1993:433).

«è comunissimo, anche nella variante (interpretabile come risultato d'inversione di battuta 1^a <- 2^a) con l'attacco in battere, 1^a, 4^a e 6^a» (Menichetti 1993:432f.).

Als Nebenformen des anapästischen Modells (3. und 6. Position), die sogar häufiger vorkommen können als die Grundform, sind folgende Akzentmodelle anzusehen: 1. und 6. Position; 1., 3. und 6. Position oder nur 6. Position. Wie aufgrund dieser sekundären anapästischen Akzentmodelle ersichtlich wird, weist wie beim jambischen «settenario» häufig die 1. Position einen Akzent auf (Menichetti 1993:433). Schliesslich sind auch jene «settenari» zu nennen, die durch zwei aufeinander folgende Akzente («contracenti», vgl. Menichetti 1993:433f.) charakterisiert sind (z.B. 2.-3. und 6. Position).

Peer macht in den analysierten Gedichtbeispielen von der rhythmischen Bandbreite des «settenario» umfassenden Gebrauch. Die Analyse zeigt aber, dass die rhythmischen Haupttypen ungleich verteilt sind. Während fünf von sechs Gedichten bis auf wenige Ausnahmen vom jambischen «settenario» Gebrauch machen, findet sich der anapästische Akzenttyp fast ausschliesslich im Gedicht *Il sömmi* (1951). Es ist dies auch das Gedicht, das mit 9 verschiedenen Versformen die grösste Variation aufweist.

Dem jambischen «settenario» entspricht der von Fasani geprägte Begriff des «settenario melico» (1988:17). Damit bezeichnet Fasani den «settenario», der einen Akzent in der dritten Position verweigert. Diese Art von «settenario» komme vor allem in Melodramen wie jene von Metastasio oder Da Ponte vor. Für Peers Gedichte ist diese Kategorie deshalb von Interesse, da das Gedicht *Mumaint creativ* (1948/2003:30ff.) in früheren, unpublizierten Fassungen noch den Titel *Melos* hatte (Peer SLA, A-1-b/4). Bis auf drei, funktionell begründbare Abweichungen³⁸⁴ sind alle «settenari» des Gedichts melischer Natur im Sinne Fasanis.

7.1.1.2 Textbeispiel: *La staziun*

Im Gedicht *La staziun* (1955/2003:73-75) beschreibt Peer die Stimmung in einem Bahnhof zu (nach)mittäglicher Hitze, «L'ura bugliainta sta a suost / suot giatters e vaidrina» (v. 1-2). Wie aufgrund der Reisedestinationen – Davos, St. Moritz (v. 38; 40) – ersichtlich, handelt es sich um den Zürcher Hauptbahnhof³⁸⁵. Am Beispiel eines Vergleichs der verschiedenen Fassungen von *La staziun* soll im Folgenden das Vorherrschen des «settenario» für Peers frühe Gedichte in freier Metrik veranschaulicht werden.

Das Gedicht liegt in vier publizierten Fassungen vor: Ein erstes Mal erschien es unter dem Titel *Hbf.* im *Fögl Ladin* (2.7.1946), zwei Jahre danach fand es als *HBF* (1948/2003:26ff.) Aufnahme im Gedichtband *Poesias* (1948). Später wurde es unter dem

³⁸⁴ Es handelt sich um folgende Verse: «Lura giand tras cuttüra» (v. 9), «Be amo l'imprevis» (v. 37) und «Rebomb, vusch dal misteri» (v. 43).

³⁸⁵ Vgl. für die Lokalisierung des Gedichts J. Pult: «Ün'otra poesia *HBF* ans maina sülla granda staziun [«da Turi», R.C.] aint illa fuolla narrais-cha chi s'incruscha süls perons.» (Pult 1948, in: Peer III, 2011:388) und Bezzola (1979:683).

definitiven Titel *La staziun* (1955/2003:73ff.) in den *Battüdas d'ala* aufgenommen, dessen Gedichte zuerst in den *ASR* 68 ([1954/55]) publiziert wurden und anschliessend als Gedichtband (1955) erschienen.

Gemeinsame Formmerkmale aller vier Fassungen sind der Verzicht auf einen durchgehenden Reimgebrauch, das Fehlen regelmässiger Strophen sowie das Vorkommen unterschiedlicher Versformen. Über letztere gibt folgende Tabelle einen Überblick:

<i>La staziun</i>	[1946] 1. Fassung	1948 2. Fassung	[1954/55] 3. Fassung	1955 4. Fassung
Versgruppen	8	12	10	11
Verse	50	63	63	63
novenari	5	2	1	1
ottonari	-	2	4	4
settenari	44	46	45	45
senari	1 (v. 4)	7	7	7
quinari	-	4	4	4
quaternari	-	2	2	2

Tabelle 21: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *La staziun*

Ein augenfälliger Unterschied zwischen der ersten und den späteren Fassungen ist die Zunahme der Versgruppen. Aus anfänglich acht Versgruppen werden in der Endfassung deren elf³⁸⁶. Mit der Zunahme der Versgruppen nimmt gleichzeitig auch die Anzahl Verse von 50 (1. Fassung) auf 63 (2.-4. Fassung) zu. Im Folgenden sollen die Schwankungen bei Versanzahl und Versform genauer untersucht werden und dabei vor allem die im Laufe der Fassungen neu hinzugekommenen Versformen kommentiert werden.

Die Zusammenstellung der unterschiedlichen Versformen und ihrer Häufigkeit (vgl. Tabelle 21) lässt eine deutliche Zunahme der Versformen von der ersten zu den späteren Gedichtfassungen erkennen (2 Versformen -> 6 Versformen). Erstaunlich ist das Vorkommen nur dreier Versformen in der ersten Fassung (45 «settenari»; 5 «novenari»; 1 «senario») bei einem Total von 50 Versen. Bei einigen wenigen Stellen der ersten Fassung ist die Versform nicht ganz einfach zu bestimmen. So werden auch folgende Verse als «settenari» gelesen: «Quiet però tü fier» (v. 19) und «da quaida sventulanta» (v. 47).

Die erste Stelle – «Quiet però tü fier» (v. 19) – betrifft das Adjektiv «quiet», das zweisilbig, also mit der metrischen Figur der Diärese, gelesen werden muss, um einen «settenario» bzw. in der Re-Segmentierung mit dem nachfolgenden Vers einen Alexandriner zu erhalten.

[...]
butiglias – gazetam...

Quiet però tü fier
da las düritschas lingias
intent inconturbà (v. 18-21)

³⁸⁶ Näheres zur Gliederung in Versgruppen und zu den Varianten bei Riatsch (ed.) in Peer (2003:567). Die erste Fassung aus dem *Fögl Ladìn* ist dort jedoch nicht berücksichtigt.

Bei der grossen Anzahl von «settenari» in *La staziun* und des sich daraus ergebenden Leseflusses ist eine Lesart mit Diärese auf «quiet» durchaus denkbar und sinnvoll³⁸⁷, obwohl wichtige Vorgänger Peers wie Peider Lansel oder Simeon Caratsch dieses Adjektiv gewöhnlich einsilbig gebrauchen, so z.B. Lansel in *L'En e l'Arno* («novenari»): «Impè cha l'oter, quiet rodlong» (1892:22) oder in *La cullana d'ambras* («endecasillabi»): «E cur vers saira, quiet, seis di 's inschüra» (1912:8).

Eine zweite problematische Stelle betrifft Vers 47. Auch für diese Stelle muss aus Gründen der Versumgebung (lauter «settenari») und des Leseflusses angenommen werden, dass die graphische Variante «quaida» (für das Nomen «cu(v)aida», 'Lust, Verlangen') analog zum Adjektiv «quaida» («still», «friedlich», «sanft», «süss») als zweisilbig zu betrachten ist, statt zur besseren Unterscheidung vom Adjektiv als dreisilbig³⁸⁸. Dies könnte auch ein möglicher Erklärungsgrund für die ab der dritten Fassung eingeführte Variante «da cuvaida sventulanta» sein. Die spätere, eindeutige Lesart dieses Verses als «ottonario» passt ganz allgemein zum offenkundigen freieren Versformengebrauch, der bereits ab der zweiten Fassung festgestellt werden kann.

Oben wurde für die Verse 3-4 («e rotschas da propösts e / miras straparaintas») bereits auf das Vorhandensein grösserer Verseinheiten wie derjenigen des Alexandriners hingewiesen, die von der Verssegmentierung ‚verschleiert‘ werden. Das Gedicht *La staziun* enthält noch weitere Verssequenzen, die infolge einer Re-Segmentation als klassische Alexandriner³⁸⁹ gelesen werden können, auch oder vor allem weil die betreffenden Verse semantische und syntaktische Einheiten bilden:

oter sarà'l daman – / ed ester a l'ögl clouder (v. 9-10)

Stun qua immez il buogl / e mez sturni dun bada. (v. 11-12)

Quiet però tu fier / da las düritschas lingias (v. 19-20)

be – da portar sün sai / fracasch da dalöntschezzas (v. 22-23)

E clam e sgrizch e sfrusch / e stumpels, tschegns, blastemmas, (v. 40-41)

s'ardüa aint ils gös / da quaida sventulanta. (v. 46-47)

Be sü suot tet puolvrus / tir'ün arogn sa taila (v. 48-49)

Die Häufigkeit dieser rekonstruierbaren Alexandriner lässt vermuten, dass diese zum französischen Kanon gehörende Versform dem Dichter aufgrund seiner ausgiebigen

³⁸⁷ Für eine weitere problematische Okkurrenz hinsichtlich der gleichen Form siehe das Sonett *Vamporta* (Kap. 5.3.6.3).

³⁸⁸ Eine weitere Stelle bei der Graphie und Versform in einem Zusammenhang zu stehen scheinen, ist der «novenario»: «Ümila charramainta sta» (v. 25). In den Fassungen 1 und 2 greift Peer auf die etymologische Schreibung «ümila» zurück, um einen «novenario» zu erhalten. Erst in den Fassungen 3 und 4 bevorzugt er die übliche Schreibung «ümila», was aber zur Folge hat, dass aus dem Vers ein «ottonario» wird. Ähnlich scheinen die Gründe auch für das hauptsächlich aus «settenari» bestehende *Patruglia* zu liegen: «in singular' svantüra» (1946, v. 15) bzw. «in singulara svantüra» ([1954/55], 1955, v. 15). Vgl. Kap. 7.1.1.

³⁸⁹ Als ‚klassischer‘ Alexandriner wird in der folgenden Arbeit der Alexandriner mit Zäsur nach der sechsten (betonten) Silbe bezeichnet (vgl. Kap. 3.4).

Lektüren französischer Lyriker (Peer III, [1978]/2011:58-60) beim Dichten nachklang. Die festgestellte Zweiteilung kann denn auch als ein wichtiger Grund für die hohe Dichte des «settenario» in Peers frühen Gedichten angesehen werden. Ein klar erkennbarer Gebrauch des Alexandriners ist hingegen einzig für das Gedicht *Spranza* (1943) bzw. *Tantüna: Uoss'est qua* (1946) nachzuweisen (vgl. Kap. 7.1.3.1).

Neben diesen zahlreichen «settenari» sind im Gedicht noch fünf «novenari» (v. 1; 7; 15; 25; 36) nachweisbar. Bei diesen fällt auf, dass sie alle an auffälliger Position auftreten. So werden die ersten drei Versgruppen von einem «novenario» eingeleitet, während die fünfte Gruppe von einem «novenario» beendet wird. Auch der noch verbleibende «novenario» (v. 25) leitet innerhalb der vierten Versgruppe einen neuen Teil ein. Durch die Positionierung an Anfang und Ende von Versgruppen erhält der «novenario» eine gliedernde Funktion innerhalb der langen Sequenz an «settenari». Bezeichnend ist auch, dass diese strukturierende Funktion insbesondere am Anfang des Gedichts auszumachen ist, während der «settenario» in den drei letzten Versgruppen eine eigene Dynamik erhält.

Die erste Fassung von *La staziun* (Hbf.) ist also trotz ihrer augenfälligen modernen Merkmale (Reimverzicht und Versgruppen unterschiedlicher Länge) durch einen erstaunlich homogenen Versgebrauch gekennzeichnet. Die in den späteren Fassungen neu hinzukommenden Versformen scheinen auf den ersten Blick auf eine Auflockerung dieser Homogenität hinzudeuten. Wie oben erwähnt, ist im Vergleich zur ersten Fassung für die folgenden eine Zunahme um 13 Verse zu verzeichnen (von 50 auf 63 Verse). Diese Zunahme ist aber hauptsächlich auf eine einzige Stelle zurückzuführen. Während in der ersten Fassung die Menschenmenge am Bahnhof noch relativ knapp beschrieben wurde,

Fachins, chapütschas cotschnas,
tuots tschüffil schlantsch da l'ura,
tils runa a mantun. (v. 29-31)

gesellen sich zu den «Gepäckträgern» mit ihren «roten Mützen» in den nachfolgenden Fassungen noch etliche Reisende hinzu. Die betreffende Stelle wird um 12 weitere Verse erweitert³⁹⁰:

Fachins e padrins	'6
e marchadants da vins	'7
e figls da marenghins	'7
e pover tagnins;	'6
schoccas clerass	4
e chapütschas cotschnas	6
e da quellas mattas	6
chi van sü Tavau	'6
cun lur Vau e lur Miau	'7
o sü San Murezzan	6
per cha no t'illas vezzan	7
e deportats cun nattas	7

³⁹⁰ Ein weiterer «settenario», der an anderer Stelle neu hinzukommt, ist: «tas-chas scuffladas, füm;» (v. 19).

e secreteras – bleras:	7
tuots tschüff'il schlantsch da l'ura	7
t'ils raspa a mantun. (v. 31-45)	'7

Der zitierte Abschnitt ist durch einen intensiven Reimgebrauch gekennzeichnet³⁹¹. In den als *Peidras parisianas* betitelten Skizzen und Gedanken beschreibt Peer im Abschnitt *Pleds chi's claman* u.a. die Wirkung gleicher Reime:

Id ais interessant da verer co cha'ls pleds claman ün a tschel. Üna sumglientscha i'l davorouda dals consonants o illa culur vocalica tira pro allusiuns surpudentas e quai suvent zoppadamaing suottaman via. [...] In rumantsch vainsa il pled «barun» chi nu sa renunzchar ad üna tscherta dignità, mo zic! qua suna fingià seis sbirs, sco cuorrits nanpro sül clom: «narrun», «buzarun», «marrun» e tuot quai ais eir aint il nöbel signur, sas stramgezzas dals scumpigls grischuns vegnan adimaint ed ün «buzarun» ais el plü facil co ün duca. «Barun», «buzarun», nu vezzaina alch sco ün puob maltrat in bella mandura? E «marrun»? Schi, üna pel düra, culur d'chüram e per dir la vardà, ün pa obstinà mo uschigliö – ün bun cour in üna crousla spinusa... ed uschè inavant. (Peer II, 1948a, 9.4.1948)

Das gleiche für das Wort «barun» beschriebene Phänomen ist im Gedicht für das Ausgangswort «fachins» und die nachfolgenden Reimwörter nachweisbar.

Die Tatsache, dass *La staziun* für die übrigen Versgruppen fast keine Reime aufweist³⁹², streicht die strukturierende, rhythmisch-ikonische Funktion des Reims dieser Stelle noch zusätzlich hervor. Diese hat durchaus Ähnlichkeiten mit derjenigen der rhythmischen Einheiten, wie bereits Lotman (1975) feststellte:

Die künstlerische Funktion des Reims steht in Vielem der Funktion rhythmischer Einheiten nahe. Das ist auch nicht verwunderlich. Das komplexe Verhältnis von Wiederholung und Nichtwiederholung ist ihr genauso eigen, wie den rhythmischen Konstruktionen. (Lotman 1975:84)

Das strukturierende Element der Wiederholung ist also sowohl den Reimen als auch der Metrik eigen. Von den 15 Versen reimen deren 14. Das Adjektiv des verbleibenden Verses «cotschnas» (v. 36) assoniert mit den «schoccas», den «Röcken», des vorangehenden Verses³⁹³. Zu erwähnen sind die Untertypen des Binnenreims, die Inreime «(fachins) : padrins» (v. 31); «(Vau) : Miau» (v. 39) und der Schlagreim (in direkter Wortfolge) «(secreteras) : bleras» (v. 43). Auffallend ist bei letzterem das umgangssprachliche

³⁹¹ Einziges Reimwort in der ersten Fassung war «mantun : betun» (31 : 36): «tils runa a mantun» und «s'infruschan aint il crü betun».

³⁹² Die wenigen Reime, die für die übrigen Abschnitte nachgewiesen werden können, scheinen sich zufällig ergeben zu haben und weisen keine spezifischen Funktionen auf. Der einzige Paarreim der ersten Fassung «bada : strada» ([1946], v. 12-13) wird eliminiert. Im Zusammenhang mit dieser stilistischen Änderung geht auch der Binnenreim (Mittelreim) «(immez) : (mez)» (v. 11-12) verloren: «Stun qua immez il buogl / e mez sturni dun bada. / Tuot scundunand s'fa strada» ([1946]) -> «Qua stun immez il buogl / rantà da stuornantüms / tuot scundunand s'fa strada» (1948).

³⁹³ Die Assonanz könnte als Anspielung auf den roten Rock als Bestandteil der Engadinertracht verstanden werden. Bei Peer trifft man ferner auf «shockinas / cotschnas» (v. 4-5) in *Papavers* (1979/2003:348).

«secreteras», welches des Reimes wegen anstelle der normgerechten Form «secretarias» favorisiert wird³⁹⁴.

Die Versgruppe beginnt mit einem Haufenreim auf «-ins», wobei die zweisilbigen Reimwörter («fachins) : padrins : tagnins») diese einleiten und den ersten Teil der Aufzählung (v. 31-34) abschliessen. Der Versgruppenbeginn mit der Variante des Binnenreims, dem Inreim «Fachins e padrins» (v. 31)³⁹⁵ ist metrisch identisch mit seinem Abschluss «e pover tagnins» (v. 34). Die zwei mittleren Verse zeichnen sich, abgesehen vom Parallelismus, durch einen teilweise semantisch-alliterierenden Chiasmus auf der Silbenebene aus: «marchadants – vins / figls – marenghins»³⁹⁶. Auffallend an den Reimen auf «-ins» ist, dass hier keine Diminutive gebraucht werden, wie sie sonst öfters für diesen einfachen Reim bei Peer vorkommen: «öglins», «splerins», «passins», «manins», «mus-chins», «muos-chins», «blockins», «pailins». Peer verniedlicht also die Szene am Hauptbahnhof nicht. Die Reime entsprechen somit einem zweiten von Peer gebrauchten Typ von Reimwörtern auf «-ins»: «chamins», «citadins», «labirints», «pelegrins».

In einem zweiten Teil (v. 35-43) richtet sich die Wahrnehmung des Beobachters zuerst auf zwei von ihrer Umgebung sich abhebende Kleidungsstücke, «schoccas cleras / e chapütschas cotschnas», um dann «quellas mattas» (v. 37) näher zu beschreiben. Die Wirkung der besprochenen Reime wurde bis hierher durch die Aneinanderreihung syntaktisch paralleler Elemente des Polysyndetons verstärkt. An dieser Stelle wird diese Reihung durch zwei untergeordnete Nebensätze (Relativsatz, Finalsatz) unterbrochen, bis sie am Ende des zweiten Teils wieder aufgegriffen und zu einem Abschluss gebracht wird (v. 42-43). Die in den Nebensätzen gebrauchten Reime zeichnen sich durch eine eindeutige ironische Funktion aus. Die zunächst rein denotativen geographischen Namen «Tavau» (Davos) und «San Murezzan» (St. Moritz) werden durch ihre entsprechenden Reimwörter ins Lächerliche gezogen. Bei Tavau geschieht dies durch die Inreime «Vau» und «Miau», wobei Hund und Katze lautmalerisch und wie in der Kindersprache mit dem Tierlaut benannt werden. Der Reim auf «-au» kommt dabei nur zustande, weil die Schreibweise «Tavau» (anstatt «Tavo») der dialektalen Lautung – insbesondere derjenigen von Lavin – angepasst wurde. Der Ort «San Murezzan» wird durch folgenden, sich reimenden Finalsatz «per cha no t'illas vezzan» ironisiert (v. 41)³⁹⁷. Hier reimt das stolze St. Moritz mit der (in dieser

³⁹⁴ Vgl. auch «Eir sar Müller, bainbod pensiunà pro Sulzer (publicità per maschinas da tesser) ed in meis prüm soziuorn adüna circundà da visitunzs ed eir da secreteras attractivas; [...]» (Peer II, 1980a).

³⁹⁵ Die ganze Aufzählung wird wiederum mit einem Binnenreim (Schlagreim) «e secreteras – bleras:» (v. 43) beendet. Für einen weiteren Binnenreim auf «-ins» vgl. das Gedicht *Pitschna cità* (1969/2003:204): «Citadins, cun blers chamins,» (v. 5).

³⁹⁶ Vgl. auch den Familiennamen des Spekulanten Hermann Mareng in Men Rauchs, *Il nar da Fallun, Chasa Paterna*, Nr. 8, 1923.

³⁹⁷ Riatsch (2003:515) weist auf die überraschende Variante «nus» (1955, v. 41) anstatt des früheren «no» (v. 41, 1948) hin. Der Gebrauch des umgangssprachlicheren «no» in der Fassung von 1948

Versgruppe) einzigen als Reim gebrauchten Verbform «vezzan». Das Lächerliche dieser Szene kommt übrigens auch sehr gut in einer sich im Nachlass (Peer SLA, A-1-d/18) befindenden Übersetzung dieses Gedichts zum Ausdruck:

Gepäckträger und Paten
Weinhändler und Magnaten
und jene Damen
mit Billet nach Davos
mit Hündchen und Keilhos
oder nach Sankt Moritz
Pötz Blitz (v. 32-38)

Der nachfolgende Vers mit Bezug auf die noch sichtbaren Zeichen des Zweiten Weltkriegs «e deportats cun nattas» («und Deportierte mit Narben», v. 42) greift, auf «mattas» reimend, die vorherige Aneinanderreihung syntaktisch paralleler Elemente wieder auf³⁹⁸. Diese findet mit dem Schlagreim «e secreteras – bleras:» (v. 43) ihren Abschluss, der den bis jetzt noch reimlosen Beginn des zweiten Teils «schoccas cleras» (v. 35) ergänzt.

Der dritte Teil (v. 44/45) besteht aus zwei Versen, welche auf die vorangegangene Aufzählung Bezug nehmen und diese in einem anaphorischen «tuots» zusammenfassen. Mit ihren Reimwörtern binden diese zwei Verse den Abschnitt innerhalb des Gedichts sowohl nach oben («ura : (ura)», v. 44-1), wie auch nach unten («mantun : sablun», v. 45/46) ein. Der Schwung der Stunde, «il schlantsch da l'ura», ergreift alle und treibt sie zu einem Haufen zusammen. Dabei fällt der für diese städtische Umgebung ungewöhnliche, bäuerliche Ausdruck «raspa a mantun» (hier im Sinne von: «zusammentreiben») auf, der an die Wendungen – «raspar il muvel» («das Vieh am Morgen auf der Alp zusammentreiben, um es zu melken», O. Peer 1962:381) und «tgnair a mantun il muvel» («die weidende Herde zusammenhalten», O. Peer 1962:275) – erinnert³⁹⁹. Nach heutigem Sprachgebrauch würde man die Bedeutung «zusammentreiben» eher mit der Wendung «rablar il muvel» wiedergeben, während «raspar» im Sinne von «raspeln, schaben, scharren; raspar davent, raspar giò, wegschaben, wegkratzen» (O. Peer 1962:381) gebraucht wird⁴⁰⁰. Wie folgende Stelle bei Biert hingegen verdeutlicht, wurden damals die Verben «raspar»⁴⁰¹ und «rablar» synonym gebraucht:

Quantas jadas hast dudi a *rablar las scossas* intuorn Tia chantunada; la daman bunurezzas, cur cha'l chavrer ha sunà, dudina las s-chellas da las chavras chi lichen sü per nossas fatschadas, il chan da Cristel chi *t'illas raspa insembel*, e lura passna,

beschränkt sich im gesamten lyrischen Werk Peers auf diese einzige Stelle. Die zweite Person Plural ist von Beginn an (1948, 1951) überhaupt nur in der von der schriftlichen Norm vorgegebenen Form «vus» anzutreffen.

³⁹⁸ Vgl. für den Reim «matta : natta» auch Men Rauchs Gedicht *La natta*, in: *Il Battaporta* (1944:81).

³⁹⁹ In der ersten Fassung heisst es noch «tils runa a mantun» (v. 31) nach dem Modell der Wendung «runar il fain».

⁴⁰⁰ Vgl. Plouda: «Aint in stalla esa chodin. Eu pigl la raspa [Schabeisen], fetsch giò il pantun da las vachas, lura quel dals süts.» (2000:15).

⁴⁰¹ Vgl. das dazugehörige deverbale Nomen «raspada» - «versammelte Kirchgemeinde» (O. Peer 1962, s.v.).

üna tröpera, tanter nossas chasas sü ed il s-chellöz va s'perdond. (Biert 1958:84)
[kursiv, R.C.]

Das darauffolgende Reimwort der achten Versgruppe «sablun» (v. 46) kann als Übergang zwischen den zwei unterschiedlichen Techniken, die in diesem Gedicht die Menschenmenge imitieren, betrachtet werden. Auf der einen Seite verweist es mit seinem entsprechenden Reimwort «mantun»⁴⁰² auf den vorausgehenden ‚Reimhaufen‘, auf der anderen Seite ist nun mit dem frikativen [s] ein lautmalerisches Element vorhanden, das die Reime ablöst:

*Cerberus scua sablun
sbraja e semna asprezza
in lur ögl
o furia sainz'artegn.

I couscha e's stortiglia
as raja ir e gnir
ridicul fumiöz
E clam e sgrizch e sfrusch
e stumpels, tschegns, blastemmas
süjuors e preschas – lamas;
tuot fuond'in battibuogl. (v. 46-56)*

Das vorher durch den Reimgebrauch visuell vermittelte Gedränge wird hier akustisch durch einen ausgeprägten Gebrauch von Plosiven [insbesondere p, t, k], Frikativen [f, s, š, ž, ts, č] und Vibranten [r] hörbar gemacht. Dabei erinnert das Ganze an eine Höllenvision⁴⁰³. Die Einführung des Höllenhundes Cerberus (siehe Dante, *Inf.* VI, 13-18; 22-24) scheint an dieser Stelle also durchaus angebracht.

Insgesamt kann für den Versformengebrauch der zweiten Fassung (HBF 1948) festgestellt werden, dass neben den 13 neuen Versformen, bereits bestehende Verse abgewandelt oder gestrichen werden. Folgende drei Verse (zwei «settenari», ein «novenario») werden gestrichen: «intent inconturbà» ([1946], v. 21) und «Bod cha lur soulas chodas / s'infruschan aint il crü betun.» ([1946], v. 35-36)⁴⁰⁴. Durch Umwandlung bereits bestehender Verse wird diese Reduktion aber ausgeglichen. Folgende Verse werden umgewandelt:

[1946] -> (1948)	
Ün tschüf sgiaglià; savur dad öli. (v. 7)	9
-> Ün tschüf sgiaglià, / Savur dad öli. (v. 7-8)	'5 + 5
Tschübel dindet, sclingöz narrais-ch (v. 15)	'9
-> Tschübel dindet! / Sclingöz narrais-ch (v. 16-17)	'5 + '5
Despotic sbraj chi mettast / asprezza in lur ögl. (v. 32)	7 + '7
-> Cerberus scua sablun, / sbraja e semna asprezza / in lur ögl (v. 46-48)	'8 + 8 + '4

⁴⁰² Wobei dieses durch «sablun» zusätzlich semantisiert wird.

⁴⁰³ Für eine lautmalerische Imitation der Hölle vgl. das Gedicht *Schelpcha infernala* (1951/2003:49f.).

⁴⁰⁴ Stilistisch-inhaltliche Änderungen, die sich nicht auf die Metrik bzw. Versform auswirken, werden nicht vermerkt, z.B. «Stun qua immez il buogl» ([1946]) -> «Qua stun'immez il buogl» (1948) oder «e mez sturni dun bada» ([1946]) -> «rantà da stuornantüms» (1948).

Fachins, chapütschas cotschnas, (v. 29)
 -> Fachins e padrins (v. 31)

7
 '6

Neben dem Hinzukommen neuer Verse sind es also solche Versänderungen, durch welche sich die Umverteilung bei den Versformen erklären lassen (siehe Tabelle 22). Auffallend ist vor allem die Zunahme kürzerer Versformen («senari», «quinari», «quaternari»), die bereits eine sich in Zukunft wandelnde Verskonzeption oder zumindest Verssegmentierung des Dichters erahnen lässt. Als exemplarisch in dieser Hinsicht kann dabei die Segmentierung der beiden «novenari» in jeweils zwei «quinari» betrachtet werden. Durch die Wahl der kürzeren Versform jeweils zu Beginn eines Abschnitts ergibt sich eine ganz andere Rhythmisierung, die die Regelmässigkeit der «settenari» durchbricht.

Die Analyse des Gedichts *La staziun* zeigt Folgendes: Die bewusste oder unbewusste Bezugnahme auf die metrische Einheit des Alexandriners, die Unterteilung in Halbverse und damit der auffällige Gebrauch des «settenarios» scheinen dem Dichter – neben der Aufgabe eines durchgehenden Reimgebrauchs wie auch regelmässiger Strophen – in dieser ersten Phase seiner Produktion genug Freiraum zu ermöglichen. Dabei ist zu erwähnen, dass das Gedicht *Hbf.* in dieser ersten Fassung ([1946]) einen moderneren Eindruck macht als es tatsächlich der Fall ist, was die genaue metrische Analyse zeigt. In den späteren Fassungen werden die anfänglichen Mittel schliesslich aufgelockert (freie Verswahl) und an gewissen Stellen durch andere ersetzt (lokal struktureller Reimgebrauch). Am Gedicht *La staziun* lässt sich also exemplarisch beobachten, wie Peer sich in den einzelnen Fassungen immer stärker der Freien Form bzw. dem Freien Vers zuwendet. Für weitere Beispiele mit vorwiegendem Gebrauch des «settenario» könnten ähnliche Aussagen gemacht werden, so z.B. für *Patruglia*, *Tea Room*, *Mezzanot* oder *Mumaint creativ*.

Die von Lotman (siehe oben) festgestellte Nähe zwischen Reim und Versmass ermöglicht es also, an dieser Stelle das eine durch das andere zu ersetzen. Der Reimgebrauch entwickelt metrisch eine ihm eigene (auch rhythmische) Dynamik und übernimmt in seiner konzentrierten Anwendung teilweise die strukturelle Aufgabe, die im übrigen Teil des Gedichts vom «settenario» übernommen wird. Dies ermöglicht dem Dichter eine freiere Wahl der Versform.

Rezeptionsgeschichtlich stiess das Gedicht *La staziun* nicht überall auf Zustimmung. Jon Pult kommt in seiner Besprechung des Gedichts *La staziun* auf die Grosstadtthematik bei Peer zu sprechen: «[...] impressiuns da la gronda cità culla chatschaduoira, l'inquietezza e l'anguoscha da nos temp.» (Pult 1986:143). Der Bahnhof als emblematischer Ort kann dabei als *mise-en-abîme* und verdichteter Mikrokosmos der Grosstadt angesehen werden⁴⁰⁵. Für Caratsch hingegen, der im Allgemeinen Peers Gedichte mit Wohlwollen

⁴⁰⁵ Vgl. *La staziun da not*, in: Peer II (1951:13-15). Siebenmann schreibt in einer Rezension: «Oft vernehmen wir hingegen die Schwingungen einer noch unverbrauchten Sensibilität, die auf eine

aufnimmt, scheint Peer im Falle des Gedichts *La staziun* ein wenig gelungenes französisches Vorbild gehabt zu haben und gleichzeitig diesen Einfluss «nicht gut verdaut zu haben».

Volvain üna pagina: *Peer l'umorist*. Ais el propri umorist? Eau nu se. *La staziun* chi ho muvimaint e stincals a tamfun, ün striögn ün pô sforzo dal gener *Cabaret du Chat noir*, nu'm fo rir, apaina surrir. Que nun ais Peer svesa, que stu esser (eau pretend sainza pudair der la cumprova scritta) qualche cucumer frances travus, ma na bain digerieu. (Caratsch 1956, in: Peer III, 2011:414)

Trotzdem räumt auch er ein, das Gedicht sei durch Bewegung gekennzeichnet. Ähnlich wie Caratsch äussert sich auch Bezzola über diese «accumulaziun da sensaziuns»: «*Tea Room* e *HBF* reprodüan l'impreschiun dal brev pur davaunt il battibuogl da la vita in cited, ma as ho l'impreschiun cha la stupefacziun ais ün pô exagereda ed artificiela, [...]» (1979:684). Im Sinne einer Realitätsnachahmung spricht Bezzola ferner von einer «spezcha da neorealismem, ma chi per sas fuormas, e surtuot per sieu vocabulari plain neologissemes, tenda a creer ün'atmosfera a medem temp reela e fantastica.» (1979:684). Diese Reaktionen können als Hinweis dafür gelesen werden, dass Peer mit seinem (Grossstadt-)Gedicht *La staziun* für die bündnerromanische Lyrik nicht nur metrisch, sondern auch thematisch neue Wege beschritt⁴⁰⁶.

7.1.2 Gedichte überwiegend in «endecasillabi»

In Kapitel 5.1 wurde auf den bevorzugten Gebrauch des «endecasillabo» in den gebundenen Gedichtformen hingewiesen. So sind sieben von acht Sonette in dieser Versform geschrieben. Aber auch Gedichte in freier Metrik bestehen zu einem grossen Teil aus dieser Versform. Für die ersten drei Gedichtbände (1946; 1948; 1951) handelt es sich um die folgenden Gedichte: *Aspet*, *Femna*, *Davomezdi*, *I dà...* und *Tantüna: Uoss'est qua*⁴⁰⁷. Die untenstehenden Tabellen geben eine Übersicht über die verwendeten Versformen:

fremde, auf eine Grossstadtwelt prallt: *Das Plakat*, *Hauptbahnhof*, *Tea Room*, solche Fremdkörper sind es, um welche die Muschel ihre Perle bildet.» (NZZ 4.3.1949).

⁴⁰⁶ Dass ein Ort wie der Bahnhof auch ganz anders wahrgenommen werden kann, zeigt *Daspera – dalöntsch* (1969/2003:222): «*La staziun / ais ün taimpel. / Quia rivast / e partast dal vaira. / Teis cour vain greiv / e lura leiv*». Der Bahnhof wird zum Tempel, wo der Reisende, im übertragenen Sinn auch ‚der sich auf der Reise befindende Mensch‘, ankommt und abreist. Wobei Ankunft und Abreise, wie der abschliessende Paarreim «greiv : leiv» verdeutlicht, Gegensätze bilden und doch nahe beieinander liegen. Die Abfolge «rivast» – «partast» – «greiv» – «leiv» könnte insofern als semantisch-chiastisches Verhältnis gelesen werden, bei dem die Abreise dem Reisenden schwer fällt und dann in Erwartung einer neuen Ankunft wiederum leicht.

⁴⁰⁷ Ebenfalls aus Peers früher Schaffensphase datieren die beiden Gedichte *Eros* («Mythenquai, Turich, gön 1944») und *Jazz* («Paris, 1947, per Cla Biert»), die jedoch erst 1985 in *Ils ons vantüraivels* veröffentlicht werden (Peer I, 2003:442f. und 445ff.). Auch in ihnen ist der Gebrauch des «endecasillabo» auffällig.

Aspet (1946)

	1946
Versgruppen	4
Verse	12
tredecasillabi	1 (v. 8)
endecasillabi	7
novenari	3 (v. 1, 2, 11)
settenari	1 (v. 3)

Tabelle 22: Versformen von *Aspet*

Vers 6 wird als «endecasillabo» gelesen. Aufgrund des auffälligen Paarreims (Echoreim) «fuonda : uonda» (v. 5/6) und der jambischen Regelmässigkeit der ganzen Strophe ist zwischen «vita^am» eine Synalöphe anzunehmen.

L'ardur intuorn chi svesc am plaja aint	'11
am para tuot ch'in üna feivra fuonda.	11
La vita^am s-chim'incunter in ün'uonda. (v. 4-6)	11

Die übrigen Versformen, die nicht dem «endecasillabo» entsprechen, sind allesamt ungerade Versformen.

Aufschlussreich scheint vor allem ein Blick auf die Segmentierung der ersten Strophe:

Teis man scha'l va sur ma chanvella	9
via, am tocc'apaina, leiv	'9
sco l'ala d'ün utschè.	'7

Denkt man sich bei dieser Strophe eine Segmentierung bei der Vers- und Satzgrenze übereinstimmen, ergibt sich folgende Versgliederung:

Teis man scha'l va sur ma chanvella / via,	11
am tocc'apaina, leiv / sco l'ala d'ün utschè.	'13

Trotz des effektvollen Enjambements, bei dem die Hand nicht nur wörtlich über das Handgelenk, sondern auch über das ‚Versgelenk‘ streicht, wird man den Eindruck nicht los, der Dichter habe hier mit einer eigenwilligen Segmentierung zwei überlieferte Versformen ‚verschleiern‘ wollen: einerseits einen «endecasillabo», andererseits einen klassischen Alexandriner.

Femna (1948; 1951; [1954/55]; 1955)

	1948; 1951; [1954/55]; 1955
Versgruppen	3
Verse	9
endecasillabi	7
decasillabi	1 (v. 3)
novenari	1 (v. 1)

Tabelle 23: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Femna*

Beide vom «endecasillabo» abweichenden Verse kommen in der ersten Strophe vor:

Our dad occult fögliam s'alvainta	9
orchidea, sia frais-chezza combla	11
surriaint'e lommamaing plajada. (v. 1-3)	10

Wiederum könnten bei anderer Segmentierung der beiden Anfangsverse zwei überlieferte Versformen in Form eines klassischen Alexandriners und eines «settenario» gebildet werden:

Our dad occult fögliam s'alvainta / orchidea,	13
sia frais-chezza combla	7
surriaint'e lommamaing plajada. (v. 1-3)	10

Die Anzahl unterschiedlicher Versformen würde sich dadurch aber erhöhen.

Davomezdi (1948; [1953]; [1954/55]; 1955; [1969a]; 1969)

	1948	[1953]	[1954/55]	1955	[1969a]	1969
Versgruppen	12	11	10	10	4	4
Verse	51	47	46	46	21	21
tredecasillabi	2	2	2	2	-	-
dodecasillabi	-	-	1	1	1	1
endecasillabi	32	30	29	29	3	3
novenari	4	4	6	7	6	6
ottonari	6	6	3	3	1	1
settenari	5	3	4	3	6	5
senari	-	-	-	-	1	1
quinari	2	2	1	1	2	3
quaternari	-	-	-	-	1	1

Tabelle 24: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Davomezdi*

In Bezug auf die Versformbestimmung bei *Davomezdi* ist Folgendes anzumerken: Für Vers 17 – «e lasch'armoniusa trasparenza» – wird eine Lesart mit der diätetischen Form «armoniusa» bevorzugt und der Vers somit als «endecasillabo» *a maiori* betrachtet:

Davo as perda üna sunasoncha	11
aint il davomezdi puolvrus ed aiver.	11
Il cling pero as stend'indurmanzà	'11
e lasch'armoniusa trasparenza	11
in ün concert per clouder instrumaint;	'11
taila d'arogn	'5
magica melodia. (v. 15-21)	7

Auch wenn eine solche Lesart zu einer etwas künstlichen Aussprache führt, so ist sie dennoch etymologisch vertretbar⁴⁰⁸. Zur Veranschaulichung kann hier ein Beispiel aus Dantes *Commedia* dienen: «O ^v animal grazïoso^e benigno» (*Inf.* V, 88) (vgl. Menichetti 1993:216). Der Abschnitt würde somit bei gleichzeitiger Aufhebung der Segmentation der letzten zwei Verse aus lauter «endecasillabi» bestehen. In der endgültigen Fassung ist die betreffende Stelle eliminiert worden.

⁴⁰⁸ Vgl. Menichetti: «Negli altri casi, latinismi (e suffissi latini) in cui in italiano non si effettua piú lo iato che invece c'era in latino, la dieresi in poesia si dovrebbe essere quanto meno opzionale; ma di fatto, nella maggior parte dei tipi e dei singoli vocaboli, essa è stata per secoli cosí largamente preferita alla sillabazione linguistica normale da esser sentita quasi universalmente come obbligatoria.» (1993:214).

***I dà* ([1950]) bzw. *I dà...* (1951; 1959; 1971)**

	[1950]	1951	1959	1971
Versgruppen	13	13	13	13
Verse	26	26	26	26
tredecasillabi	2 (v. 21; 25)	2	1 (v. 21)	1
dodecasillabi	3 (v. 1; 5; 9)	3	3	3
endecasillabi	19	19	20	20
novenari	1 (v. 2)	1	1	1

Tabelle 25: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *I dà...*

Vers 16 – «ün avel tuorsch per battiar ils morders» ([1950]; 1951; 1971) bzw. «ün avel tuorsch per battiar saschins» (1959) – wird mit einer dreisilbig diäretischen Form «battiar» als «endecasillabo» gelesen⁴⁰⁹.

Die einzigen zwei Änderungen zwischen den einzelnen Fassungen lassen erkennen, dass dem «endecasillabo» als grundlegende Verseinheit eine wichtige Bedeutung zukommt:

[1950], 1951 -> 1959, 1971 (v. 25)

E prüvadentschas daja lommas sco naivadas (13)

-> E prüvadentschas lommas sco naivadas (11)

[1950], 1951, 1959 -> 1971 (v. 18)

chi ruojan tras las fibras da la charn ('11)

-> chafuol illas chavorgias d'la conscienza (11)

Im ersten Beispiel ergibt sich durch die Eliminierung der Verbform «daja» ein zusätzlicher «endecasillabo». Bei der zweiten, inhaltlich gewichtigen Änderung kann der «endecasillabo» nur unter Zuhilfenahme des Kunstgriffs «d'la» beibehalten werden. Einen weiteren Nachweis für einen solchen Trick liefert das Gedicht *Mumaint creativ* (1948/2003:30ff.): «sumbrivas d'la schmurdüm» (v. 47). Wie in Kapitel 7.1.1 gezeigt, ist für dieses Gedicht die Versform des «settenario» von zentraler Bedeutung.

Bei der Interpretation des Gedichts *I dà...* zeigt sich Biert (1951) überrascht, dass der Reichtum und die Vielfalt der Eindrücke dieses Gedichts auch ohne den Reim «im Zügel gehalten» werden können:

Quai chi'ns fa star stuts da bella prüma ais la ricchezza e varietà da las impreschiuns rabladas in üna fuorma aint in ün ram chi'd ais ferm avuonda per t'illas tgnair a püt. El ais ferm avuonda eir sainza rima, ün fat remarchabel. La periglia da vers consista mincha jada our dad üna o duos impreschiuns cun imaginas associadas. (Biert 1951, in: Peer III, 2011:393)

Gerade die Versanalyse zeigt aber, dass neben dem Reim auch andere Komponenten wie z.B. der «endecasillabo» eine Strukturierungsfunktion übernehmen können.

An dieser Stelle ist Bierts letzte Bemerkung insofern von Interesse, als dass man sich Gedanken über die Entstehung des Gedichts machen kann. Es spricht vieles dafür, dass sich die einzelnen Strophen zuerst inhaltlich ergeben haben, d.h. einem Nomen, z.B.

⁴⁰⁹ Ein Beispiel für eine solche Lesart findet sich auch in einem surselvischen Lied der *Consolaziun dell'olma devoziusa*: «Lai battiar, Dieus ha de char, / Ch'er el cun tei oz mieri / Sco generus a glorius / Compogn de tiu merteri.» (Consolaziun 1945:156, v. 29-32) [Hinweis von Georges Darms].

«Blicke» (v. 1), werden jeweils entsprechende Eindrücke in Form von Vergleichen und Metaphern gegenübergestellt. Insofern man von einer solchen Technik ausgehen will, ist es erstaunlich, dass es sich bei einem überwiegenden Teil der Verse um «endecasillabi» handelt. Es scheint so, wie wenn dieser Vers zu einem Grundmuster der frühen Lyrik Peers gehören würde.

7.1.2.1 Textbeispiel: *Davomezdi*

Die verschiedenen, publizierten Fassungen von *Davomezdi*⁴¹⁰ sollen an dieser Stelle als Beispiel eines parallel verlaufenden Wandels von Form und Inhalt besprochen werden. Das Gedicht wurde im Zeitraum von 20 Jahren – erste Publikation 1948, letzte Publikation 1969 – von Peer mehrmals publiziert⁴¹¹. Ausgehend von einem Vergleich der verwendeten Versformen sollen auch die parallel eingeführten, inhaltlich-stilistischen Änderungen thematisiert werden.

Eine Übersicht über die Häufigkeit der verwendeten Versformen gibt die untenstehende Tabelle:

	1948	[1953]	[1954/55]	1955	[1969a]	1969
Versgruppen	12	11	10	10	4	4
Verse	51	47	46	46	21	21
tredecasillabi	2	2	2	2	-	-
dodecasillabi	-	-	1	1	1	1
endecasillabi	32	30	29	29	3	3
novenari	4	4	6	7	6	6
ottonari	6	6	3	3	1	1
settenari	5	3	4	3	6	5
senari	-	-	-	-	1	1
quinari	2	2	1	1	2	3
quaternari	-	-	-	-	1	1

Tabelle 26: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Davomezdi*

Sowohl Anzahl Versgruppen wie Anzahl Verse lassen für die beiden letzten Fassungen ([1969a]; 1969)⁴¹² in Bezug auf die vorhergehenden neben dem offensichtlichen formalen Unterschied auch einen konzeptionellen Unterschied vermuten, denn sie werden um mehr als die Hälfte gekürzt. Was die Häufigkeit der verschiedenen Versformen betrifft, fällt insbesondere der evidente Rückgang der «endecasillabi» und der «ottonari» auf (32 -> 3; 6 -> 1). Im Gegensatz dazu findet eine leichte Zunahme der «novenari» statt (4 -> 6).

Wie komplex eine solche Verlagerung der Versformen sein kann, soll hier am Beispiel ebendieser Zunahme an «novenari» nachgezeichnet werden. Über alle Fassungen hinweg unverändert bleibt einzig ein «novenario»: «sco cullas stüfchas da rodlar» (1948,

⁴¹⁰ Eine deutsche Übersetzung, *Nachmittags*, ist in Peer (1988:67) erschienen.

⁴¹¹ Publikationen in Peer I: 1948, [1953], [1954/55], 1955, [1969a] und 1969. Für genaue Publikationsangaben siehe Riatsch in Peer (2003:550f.).

⁴¹² Metrisch unterscheiden sich die beiden Fassungen an einer einzigen, jedoch signifikanten Stelle (v. 18): «Da l'ur da vossa barcha» ([1969a]) -> «Da vus davent» (1969).

[1953], v. 5; [1954/55], 1955, [1969a], 1969, v. 4). Drei «novenari» gehen im Verlauf der verschiedenen Überarbeitungsphasen verloren:

«novenario» + «novenario» -> «endecasillabo»

Mo oura coura, fina là / cha l'ögl po amo dir: eu crai – (1948, [1953], [1954/55], 1955)
-> Là ingio l'ögl po amo dir: «Eu crai» ([1969a], 1969)⁴¹³

«novenario» -> *([1969a], 1969)

ferventa marusa dal chod. (1948, [1953])
-> fervainta marusa dal chod. ([1954/55], 1955)
-> *([1969a], 1969)

Fünf «novenari» kommen durch die Kürzung längerer Versformen («endecasillabo» bzw. «tredecasillabo») hinzu:

«endecasillabo» -> «novenario»

dschema'l lungaint sgobar da las collinas (1948, [1953])
-> dschem'il lungaint sgobar da las collinas (1955, [1954/55])
-> dschema il sgobar da collinas ([1969a], 1969)

Davo as perda üna sunasoncha (1948, [1953], [1954/55], 1955)
-> Üna sunasoncha as perda ([1969a], 1969)

aint il davomezdi puolvrus ed aiver. (1948, [1953], [1954/55], 1955)
-> aint il davomezdi puolvrus ([1969a], 1969)

sun plü be ils custabs d'üna scrittüra (1948, [1953], [1954/55], 1955)
-> sun be custabs d'üna scrittüra ([1969a], 1969)

«tredecasillabo» -> «novenario»

suot la premura da godusas pellerinas, (1948, [1953])
-> suot la charezza da godusas pellerinas, (1955, [1954/55])
-> suot las godusas pellerinas, ([1969a], 1969)

Obige Beispiele erklären also die Zunahme von vier auf sechs «novenari» von der ersten zur letzten Fassung. Hinzuzufügen wäre, dass es auch Beispiele von «novenari» gibt, die sich erst im Laufe der verschiedenen Überarbeitungsphasen ergeben. Diese intermediären «novenari» werden aber allesamt wieder aufgegeben:

«endecasillabo» -> «novenario» -> *([1969a], 1969)

Il cling pero as stend'indurmanzà (1948)
-> Il cling amo as stend'indurmanzà ([1953])
-> e cling'i'e's stend'indurmanzada ([1954/55], 1955)
-> *([1969a], 1969)

«ottonario» -> «novenario» -> *([1969a], 1969)

e'l gust da quella cutschina, (1948, [1953])
-> e'l rier da quella cutschina, ([1954/55], 1955)
-> *([1969a], 1969)

«settenario» -> «novenario» -> *([1969a], 1969)

magica melodia. (1948)
-> uschè fraischla guitarra. ([1953])

⁴¹³ Auffallend sind die elliptischen Varianten der kombinierten Partikel «ingio cha», bei denen je nach Versform die erste oder die zweite Komponente wegfällt.

- > tū algord da guitarra! ([1954/55])
- > tū geometria sonora (1955)
- > *([1969a], 1969)

Neben diesen «novenari» kommt auch ein «dodecasillabo» ([1969a], 1969, v. 17) neu hinzu, dieser ist aus der Verschmelzung zweier «endecasillabi» entstanden:

«endecasillabo» + «endecasillabo» -> «dodecasillabo»

Nüvlas be sun il fūgitiv disegn, / divin'ingivavina da l'amur. (1948, [1953], [1954/55], 1955)

-> Nüvlas, o disegn fūgitiv da l'amur. ([1969a], 1969)

Ein weiterer auffälliger «dodecasillabo» ([1954/55], 1955, v. 2) hat hingegen nur zwischenzeitlich Bestand:

«ottonario» + «quinario» -> «dodecasillabo» -> «settenario»

s'ha plachada be lamin / sülla cuntrada. (1948, [1953])

-> s'ha plachada be lomin sülla cuntrada, ([1954/55], 1955)

-> s'ha plachà sülla prada. ([1969a], 1969)

Wie die beiden Beispiele zeigen, ist der «dodecasillabo» hier als «verso composto» aufzufassen: im ersten Fall bestehend aus 2 + '10⁴¹⁴, im zweiten Fall aus '8 + 5 Silben.

Für die späteren Fassungen von *Davomezdi* ist neben den besprochenen Verschiebungen generell eine Zunahme der kürzeren Versformen zu verzeichnen («quaternario», «quinari», «senario»). Die Veränderungen entsprechen Peers Tendenz, die in den Frühwerken klar überwiegenderen längeren Versformen (insbesondere diejenige des «endecasillabo») zu verkürzen oder anders zu segmentieren, so z.B. «O sbrinzlas da surpraisa – guots da glüm» (1948) -> «Sbrinzlas da surpraisa, / guots da glüm» (1969). Der eingeführte Versumbruch hat zur Folge, dass aus einem «endecasillabo» neu ein «senario» und ein «quaternario» entstehen.

Parallel zu den metrischen Neuerungen findet auch eine inhaltlich-stilistische Überarbeitung des Gedichts statt. Dabei kommen verschiedene Verfahren zur Anwendung. Neben der Exzision ganzer Verse (v. 12; 46-47) bzw. ganzer Versgruppen (v. 16-34; 37-43)⁴¹⁵ werden zahlreiche punktuelle Änderungen vorgenommen. Die untenstehende Gegenüberstellung der ersten (1948) und der letzten Fassung (1969) soll die verschiedenen Änderungen verdeutlichen. Der definitiven Fassung wurden die entsprechenden Verse der ersten Fassung gegenübergestellt.

Davomezdi (1948/2003:33ff.)

La quaidezza d'ün sindal (v. 1)
s'ha plachada be lamin / sülla cuntrada. (v. 2-3)
E tanter bos-cha ruduonda (v. 4)
sco cullas stüfchas da rodlar (v. 5)
sta a cuz la chasamainta, (v. 6)
sun tets d'algrezcha cotschens. (v. 7)

Davomezdi (1969/2003:205ff.)

Ün quaid sindal
s'ha plachà sülla prada.
E tanter bos-cha raduonda
sco cullas stüfchas da rodlar
stan a gramüsch las chasas
cun tets d'algrezcha cotschens.

⁴¹⁴ Eine ähnliche Struktur (2 + '7 / '7) findet sich in *Mezzanot* (1948/2003:28f.): «nüvlas, o vus etern cumgià / da sours chi partan leiv» (v. 9-10).

⁴¹⁵ Vgl. dazu «excision» bei Genette (1992:323-331).

Mo oura coura, fina là / cha l'ögl po amo dir: eu crai – (v. 8-9) dschema'l lungaint sgobar da las collinas (v. 10) suot la premura da godusas pellerinas, (v. 11) la chalur trembl'in infernals suspürs. (v. 13)	Là ingio l'ögl po amo dir: «Eu crai» dschema il sgobar da collinas suot las godusas pellerinas, e sur la terra bricla la chalur.
Davo as perda üna sunasoncha (v. 14) aint il davomezdi puolvrus ed aiver. (v. 15)	Üna sunasoncha as perda aint il davomezdi puolvrus e sönolaint.
O sbrinzlas da surpraisa – guots da glüm (v. 35) in mincha survaschella da la terra. (v. 36)	Sbrinzlas da surpraisa, guots da glüm in mincha survaschella da la terra.
Nüvlas be sun il fùgitiv disegn, / divin'ingiavinerà da l'amur. (v. 44-45) Giruns, guardaina sainza sdegn la terra, (v. 48) e chasas – flüms – straduns e collinom (v. 49) sun plü be ils custabs d'üna scrittüra (v. 50) chi beadescha noss'increschantüm. (v. 51)	Nüvlas, o disegn fùgitiv da l'amur. Da vus davent collinas, flüms e vias sun be custabs d'üna scrittüra ch'eu leg cun man trembluoss.

Wie aus der Gegenüberstellung ersichtlich wird, werden inhaltlich änderungslos einzig die Verse 4-5 und 35-36 übernommen: d.h. der Vergleich («Und zwischen runden Bäumen / wie Kugeln, überdrüssig zu rollen»⁴¹⁶), die Metaphern für die flimmernde Hitze eines Nachmittags («Oh Funken der Überraschung – Lichttropfen») und für die landschaftliche Anthropomorphisierung («in jeder Augenbraue der Erde»).

Alle übrigen Stellen sind hingegen kleineren oder grösseren Änderungen unterworfen. Diese können grob unter folgenden zwei Begriffen subsumiert werden: Verkürzung und damit oftmals einhergehende Vereinfachung. Die letzte Versgruppe des Gedichts soll dies exemplarisch verdeutlichen:

<i>Davomezdi</i> (1948/2003:33ff.)	<i>Davomezdi</i> (1969/2003:205ff.)	Versformen (1948) -> (1969)
Nüvlas be sun il fùgitiv disegn, divin'ingiavinerà da l'amur. Giruns, guardaina sainza sdegn la terra, e chasas – flüms – straduns e collinom sun plü be ils custabs d'üna scrittüra chi beadescha noss'increschantüm. (v. 44-45; 48-51)	Nüvlas, o disegn fùgitiv da l'amur. Da vus davent collinas, flüms e vias sun be custabs d'üna scrittüra ch'eu leg cun man trembluoss. (v. 17-21)	'11 + '11 -> '12 (2 + '10) 11 -> '5 '11 -> 7 11 -> 9 '11 -> '7

Auf metrischer Ebene ist eindeutig die freie Substitution einer durchgehenden Versform mit unterschiedlichen, hauptsächlich ungeraden, kürzeren Versformen zu verzeichnen. Im Fall von *Davomezdi* kann dies als Auflockerung bzw. Vereinfachung angesehen werden.

Der ‚traditionellen‘ Versform des «endecasillabo» entspricht in der frühen Lyrik Peers vornehmlich eine metaphorische Sprache. Mit den neuen metrischen Möglichkeiten geht eine Vereinfachung und Präzisierung dieser uneigentlichen Ausdrucksweise einher. Die Wolken werden metaphorisch nunmehr nur noch als «flüchtige Zeichnung der Liebe» (v. 17) bezeichnet, während in den früheren Fassungen zusätzlich noch von einem «göttlichen

⁴¹⁶ «zwischen Bäumen rund / wie müdgerollte Kugeln» (Peer I, 1988:67).

Rätsel» die Rede war. Ganz aufgegeben, zugunsten einer präzisen lokalen adverbialen Bestimmung («Da vus davent»), wird die Metapher «giruns» für die Vorstellung, dass wir, allesamt «Brüder», als «Lämmergeier» von den Wolken herab auf die Erde blicken:

Nüvlas be sun il fùgitiv disegn,
divin'ingiavinera da l'amur.

Schi gni, o frars, cha'l soffel ans alvainta
e'ns porta sù pro ellas ill'azur.

Giruns, guardaina sainza sdegn la terra, (1948, [1953], [1954/55], 1955)

-> Nüvlas, o disegn fùgitiv da l'amur.

Da vus davent ([1969a], 1969)

Schliesslich hat auch die Substitution des allgemeinen Menschenschicksals («chi beadescha noss'increschantüm») durch das Dichter-Ich («ch'eu leg cun man trembluoss») zur Folge, dass der mehrdeutige Begriff «increschantüm» und das seltene «bear» («beglücken», «beseligen») wegfallen (siehe DRG, s.v. *bear*). Das Gedicht erhält somit eine klare poetologische Komponente, in der das metaphorische «ch'eu leg» («die ich lese») ganz klar auf die Schreibtätigkeit des Dichters verweist⁴¹⁷.

Eine Verkürzung von zwei auf eine Metapher ist ferner für eine weitere Stelle des Gedichts zu verzeichnen:

suot la premura da godusas pellerinas, (1948, [1953])

-> suot la charezza da godusas pellerinas, (1955, [1954/55])

-> suot las godusas pellerinas, ([1969a], 1969)

Die «Hügel» («collinas», v. 10) stehen unter der «Sorge/Sorgfalt» bzw. «Liebkosung» «waldiger Pelerinen», währenddem in der letzten Fassung einzig die Metapher der «godusas pellerinas» erhalten geblieben ist⁴¹⁸. In einem anderen Fall wird die Uneigentlichkeit durch Eigentlichkeit ersetzt:

la chalur trembl'in infernals suspürs. (1948, [1953])

-> la terra flada seis bugliaints suspürs. ([1954/55], 1955)

-> e sur la terra bricla la chalur. ([1969a], 1969)

Am Ende bleibt nur noch die realistische Beschreibung der über der «Erde» «flimmernden Hitze» bestehen, die «höllischen» bzw. «glühenden Seufzer» wurden eliminiert.

Neben der bildlichen Sprache finden sich in der ersten Fassung von *Davomezdi* zahlreiche Abstrakta, welche später durch Konkreta ersetzt werden:

e chasas, flüms, straduns e collinom (1948, [1953], [1954/55], 1955)

-> collinas, flüms e vias ([1969a], 1969)

⁴¹⁷ In diesem Zusammenhang muss auf die Variante «aiver» (1948, [1953], [1954/55], 1955, v. 15) -> «sönlaint» ([1969a], 1969, v. 13) hingewiesen werden. Das für das Schreiben wichtige Element der «Schlaftrunkenheit» ist bereits für das poetologische Gedicht *Ûn man chi scriva* (1960/2003:131) nachzuweisen: «da tuot quel mouver sönlaint» (v. 12).

⁴¹⁸ Vgl. weitere Beispiele bei Peer in *E darcheu s'alvainta la tschiera*, «las spuondas godusas» (Peer II, 1952:32) oder eine Stelle im Gedicht *Nuraghe*: «uondagiar da gobas godusas» (Peer III, 1960/2003:164f.).

Obiges Beispiel verdeutlicht wie das Hapaxlegomenon «collinom»⁴¹⁹ durch das konkretere «collinas» ersetzt wird, das bereits im Paarreim «collinas : pellerinas» (v. 8 : 9) vorkommt. Hyperonyme, die durch Hyponyme ersetzt werden, können ferner für folgende Stellen von *Davomezdi* nachgewiesen werden:

s'ha plachada be lamin / sülla cuntrada (1948, [1953], [1954/55], 1955)

-> s'ha plachà sülla prada ([1969a], 1969)

sta a cuz la chasamainta, (1948, [1953], [1954/55], 1955)

-> stan a gramüsch las chasas, ([1969a], 1969)

Im ersten Beispiel wird, neben der Kürzung des adverbial gebrauchten Adjektivs «lamin», das allgemeinere «Landschaft» mit dem kollektiven, jedoch spezifischeren «Wiesen» bzw. «Wiesland» ersetzt. Im zweiten Beispiel werden die «Gebäude» («chasamainta»⁴²⁰) durch das spezifischere «chasas» («Häuser») wiedergegeben⁴²¹.

Eine ähnliche Funktion haben auch folgende Varianten:

La quaidezza d'ün sindal (1948, [1953], [1954/55], 1955)

-> Ün quaid sindal ([1969a], 1969)

Il cling [d'üna sunasoncha, R.C.] pero as stend'indurmanzà (1948)

-> Il cling amo as stend'indurmanzà ([1953])

-> e clingi'e's stend'indurmanzada [la sunasoncha, R.C.] ([1954/55], 1955)

-> *([1969a], 1969)

Im ersten Beispiel wird im Incipit das abstrakte Nomen «quaidezza»⁴²² durch das Adjektiv «quaid» ersetzt. Dieser Wechsel verschiedener stilistischer Bevorzugungen Peers wird noch deutlicher, wenn man sich die in den Anfängen gegenläufige Tendenz vor Augen führt: so z.B. im Gedicht *La staziun*: «e mez sturni dun bada» ([1946]) -> «rantà da stuornantüms» (1948). Das zweite Beispiel illustriert wie auf syntaktischer Ebene eine Vereinfachung stattfindet. Aus einem anfänglichen Nomen wird eine Verbform innerhalb einer polysyndetischen Reihung: «Davo as perda üna sunasoncha / [...] / e clingi' e's stend' [...] / e lasch' [...]» ([1954/55], 1955).

Schliesslich verdeutlicht auch das folgende Beispiel, wie die stilistische und metrische Ebene zusammenhängen:

dschema'l lungaint sgobar da las collinas (1948, [1953])

-> dschem'il lungaint sgobar da las collinas (1955, [1954/55])

-> dschema il sgobar da collinas ([1969a], 1969)

Wie an anderer Stelle bereits das adverbial gebrauchte Adjektiv «lamin» gestrichen wurde (siehe oben), so wird auch hier aus stilistisch vereinfachenden Gründen in den letzten Fassungen auf das attributiv gebrauchte «lungaint» verzichtet. Metrisch ist diese Stelle

⁴¹⁹ Im DRG, s.v. *collina* ist diese Form nicht zu finden.

⁴²⁰ Das DRG, s.v. *chasamaint* weist diese Pluralform nicht nach.

⁴²¹ Eine ähnliche Änderung kann auch für das Gedicht *Il sömme* nachgewiesen werden: «ils temporals / roudlan lur charramainta / chi scruoscha d'imnatschas» ([1950], v. 5-7) bzw. «ils temporals / roudlan lur charra d'imnatschas» (1951/2003:55f., v. 4-5).

⁴²² Das abstrakte Nomen «quaidezza» kommt somit nur noch in den frühen Gedichten *Tantüna: Uoss'est qua* (1946/2003:14, v. 15) und *Pro ün pêr stinvs* (1946/2003:15, v. 9) vor.

insofern von Interesse, als dass sie verdeutlicht, wie in den frühen Fassungen der «endecasillabo» noch berücksichtigt wird (siehe die verschiedenen Apostrophvarianten). Für die beiden letzten Fassungen ([1969a], 1969) haben sich diese Voraussetzungen verändert.

Die besprochenen Varianten verdeutlichen auf eindrückliche Art und Weise wie aus einer metaphorisch wie stilistisch überladenen ersten Fassung von *Davomezdi* (1948) – Bezzola bezeichnet das Gedicht als «vasta effusiu lirica» (Bezzola 1979:683) – letzten Endes ein in Ton und Bildlichkeit schlichteres Gedicht entsteht. Zu diesem Wechsel von einer ausgeprägten Bildlichkeit (hauptsächlich Metaphern) einer frühen Phase von Peers Lyrik⁴²³ zu einer späteren Vereinfachung lässt sich folgendes Zitat Bezzolas anführen:

Las 66 poesias cha Peer publica dal 1969 cul titul *Da cler bel di* paressan da rapreschanter üna sintesa e fusiun da las differentas retscherchas d'expressiun tematicas e stilisticas dal poet. La paschiun metaforica s'ho balcheda. Sch'ella domina auncha la prüma poesia *Tagliaina*, schi dvainta ella in seguit adüna darcho pü discreta, uschè cha las metafras, suvenz fich expressivas, as limitand ad appariziuns pü reras, inrichischan l'expressivited, sainza la surcharger. (Bezzola 1979:691)

Nach Bezzola hat sich somit im Gedichtband *Da cler bel di* (1969), in dem die letzte Fassung von *Davomezdi* erschienen ist, Peers «metaphorische Leidenschaft» gelegt. Diese Behauptung stützen ganz eindeutig die oben festgestellten inhaltlichen und metrischen Veränderungen zwischen den verschiedenen Fassungen des Gedichts *Davomezdi*.

7.1.3 Relikte des Alexandriners

Wie oben (Kap. 7.1.1.2) bei der Beschreibung des «settenario» bereits erwähnt, wird u.a. der klassische französische Alexandriner (mit Zäsur nach der 6. Position) als Ausgangsmetrum für den häufigen Gebrauch des «settenario» in Peers früher Lyrik angenommen. Dabei wird der Alexandriner, der sich durch ein binäres Bauprinzip auszeichnet (vgl. Mellmann 2008:262), in seine zwei Halbverse unterteilt.

Andri Peer kannte die französischen Lyriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts und des 20. Jahrhunderts sehr gut⁴²⁴ und es liegt nahe, dass der Alexandriner auch bei seiner eigenen Produktion als metrische Grundform eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt hat. Trotz (oder gerade wegen) dieses Einflusses fremdsprachiger Lektüren können in Peers Lyrik nur wenige (klassische) Alexandriner nachgewiesen werden.

⁴²³ Vgl. Bezzola: «ün stil metaforic, üna cuntinua tentaziun da Peer, a la quela el ceda qualvoutas be memma, ma chi cur ch'el la domina, appartegna a sa poesia scu elemaint integrel.» (Bezzola 1979:688).

⁴²⁴ Vgl. in erster Linie das Dokument *Beziehungen zur französischen Literatur und (vermutlich) durch diese empfangene Einflüsse* (Peer SLA, D-2-a, [1978]; jetzt in Peer III, 2011:58-60) und ferner u.a. Peer III (1945a; 1957c; 1960d). Vgl. z.B. folgenden Alexandriner Mallarmés «Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme des fleurs» (*Apparition* 2005:115, v. 2) und Peers Übersetzung «Sömgiand, l'archet in man, aint il quaid da las fluors» (Peer III, 1957c). Für Peer III, 1945a und 1957c vgl. jetzt Peer III, 2011:112-117 und 134-144.

7.1.3.1 Textbeispiel: *Tantüna: Uoss'est qua*

Auffälligstes Beispiel, um den Gebrauch des Alexandriners bei Peer nachzuweisen, stellt folgendes Gedicht dar:

Tantüna: Uoss'est qua (1946)

	Est fingià illa val invern,	'9
	tü fier, [ai] sgrizcha, ⁴²⁵	5
	glimand chantunadas	6
	cun bofs fervents, tempestas	7
5	e rotschas da glatschins.	'7
	Divagaziun d'fraidür'e da gigantic flà	'13
	e sco impuls dad anim disturbà	'11
	chi glivran be per alch cumbinaziun.	'11
	Crajer pudain chi'l fetscha cumpaschiun	'11
10	da verer là ils tmüchs davo üschöls serrats,	'13
	tgnand chod lur gulas e per il bun tun	'11
	pigliand la veglia Bibla giò d'curuna.	11
	Intant invern nu voust dar pro	'9
	ch'ün di suot tia naiv gnüda cuverta	11
15	üna quaidezza sainza fin gnarà amo.	'13
	Schi tschübla, sbraja suot las penslas	9
	e sdrappa giò il gnieu da randulina.	11
	L'uman ais dür – e teis mals passagers	'11
	natüra fa schmanchar il led da blers per blers	'13
20	liberaziun da tai ais be ün toc dal bön	'13
	ün ögl d'infant chi ans surria	9
	il man d'ami chi ans parduna.	9

Analysiert man die Versionen von 1943 und 1946 so ergibt sich folgendes Bild:

	[1943]	Prinzip der Komposition	1946	Prinzip der Komposition
Versgruppen	3		3	
Verse	23		22	
Alexandriner	5	6	5	6
endecasillabi	11	12	8	9
novenari	1 (v. 16)	1	5	5
ottonari	1 (v. 13)	1	0	0
settenari	2 (v. 4; 5)	0	2	0
senari	2 (v. 1; 3)	1 (v. 1)	1 (v. 3)	0
quinari	1 (v. 2)	0	1	0

Tabelle 27: Versformen in den verschiedenen Fassungen von *Tantüna: Uoss'est qua*

⁴²⁵ Riatsch (2003:577), der nicht auf die erste Fassung hat zurückgreifen können, korrigiert Vers 2 in: «tü fier, chi sgrizcha». Aufgrund der beiden Fassungen des Autors wird hier die Variante «tü fier, [ai] sgrizcha» bevorzugt.

Beim Gedicht *Tantüna: Uoss'est qua* (1946) handelt es sich um das erste publizierte Gedicht Peers überhaupt. 1943 wurde es in *Il Sain Pitschen*, Nr. 12 unter dem Titel *Spranza* ein erstes Mal publiziert⁴²⁶.

Der Vergleich beider Fassungen verdeutlicht ganz allgemein die Bevorzugung ungerader Versformen. Während in der Fassung von 1943 «endecasillabo» und Alexandriner überwiegen, sind es in der definitiven Fassung von 1946 deren drei: «endecasillabo», Alexandriner und «novenario». In beiden Fassungen am ausgeprägtesten ist der «endecasillabo», um dessen Zentrum sich die übrigen ungeraden Versformen gruppieren. Für die geraden Versformen ist zwischen den beiden Fassungen eine durch Umwandlung bedingte Abnahme festzustellen. So werden zwei ursprünglich gerade Versformen (v. 1, 13) in ungerade, zwei «novenari», umgewandelt:

[1943] (v. 1; 13) -> (1946) (v. 1, 13)

Uoss'est qua, inviern. ('6)

-> Est fingià illa val inviern, ('9)

O, tü be nu voust dar pro ('8)

-> Intant inviern nu voust dar pro ('9)

Der einzige in *Tantüna: Uoss'est qua* (1946) noch vorhandene «senario» (v. 3) kann nach dem Prinzip der «composizione' di versi brevi» bzw. «ricomposizione» (Magro 2005:16ff.) mit dem vorangehenden «quinario» zu einem «endecasillabo» verbunden werden («tü fier, [ai] sgrizcha, / glimand chantunadas»).

Ein Blick auf die Alexandriner zeigt folgendes Bild. In beiden Gedichten bleiben lediglich zwei Alexandriner unverändert:

da verer là ils tmüchs davo üschöls serrats (v. 10)

natüra fa schmanchar il led da blers per blers (v. 19)

Bestehen bleibt auch der «tredecasillabo» bzw. «alexandrin libéré» ohne Zäsur nach der sechsten Silbe:

üna quaidezza sainza fin gnarà amo (v. 15)

Die abschliessenden Alexandriner der ersten Fassung von 1943 werden jeweils in «novenari» umgewandelt:

[1943] (v. 22-23) -> (1946) (v. 21-22)

Che tschercha'l? fors'ün ögl d'infant chi t'il surria. 13

Ün man d'ami chi t'il parduna – mal savair. '13

->

ün ögl d'infant chi ans surria 9

il man d'ami chi ans parduna. 9

⁴²⁶ In Peers persönlicher bibliographischer Kartei steht unter dem entsprechenden Hinweis folgende Bemerkung: «meglder na manzunar» (Peer SLA, D-2-a).

In der Fassung von 1946 kommen indessen aufgrund der Veränderungen zwei weitere Alexandriner hinzu, sodass es in Bezug auf den Gebrauch des Alexandriners zahlenmässig wiederum zu einem Ausgleich zwischen den beiden Fassungen kommt:

[1943] (v. 6, 20-21) -> (1946) (v. 6, 20)	
Uondas da fraid e da gigantic flà.	'11
-> Divagaziun d'fraidür e da gigantic flà	'13
E là quel hom, chi sulet va per via	11
sch'eir cul cheu bass, nu para'l brich da't tmair.	'11
-> liberaziun da tai ais be ün toc dal bön	'13

Nach dem oben angewendeten Prinzip der «ricomposizione» benachbarter Verse lässt sich für beide Fassungen ein zusätzlicher klassischer Alexandriner bzw. «settenario doppio» bilden:

[1943] (v. 4-5) -> (1946) (v. 4-5)	
cun bofs fervents e flöchs / e rotschas da glatschins – ('7 + '7 } '13)	
-> cun bofs fervents, tempestas / e rotschas da glatschins. (7 + '7 } 13)	

Peer selber spricht in einer Gedichtinterpretation von Gian Fontanas Gedicht *Il favugn* von der Versform des Alexandriners:

Il terz vers repiglia il schlantsch dinamic e'ns quinta las barunias dal favuogn, sco per motivar nossa temma, nos pisser:

el spazza ustonzas – cadeinas el sfracca

culs verbs chi fan assonanza e quel z resp. quel c dubel chi sun sco pichuns sfrattamats tanter las pudadas. Da quistas duos lavuors titanicas: sbodar repars, sfrachar chadainas, ais quist'ultima bod ün pa cunvenziunala, mo il vers l'adoza, ün alexandrin sparti in seis bratschs-balantscha da ses silbas, simetria pronunzchada eir dals objects attach: *ustonzas – cadeinas* e dals verbs miss a l'ur da la lingia. (Peer III, 1955f/2011:123-127)

Der von Peer als Alexandriner bezeichnete Vers besteht sehr wohl aus zwei Halbversen aus je sechs Positionen, der Autor übersieht aber, dass beim klassischen Alexandriner die sechste Position jeweils betont ist, was bei Fontanas Vers nicht der Fall ist. Obige Beschreibung scheint also darauf hinzudeuten, dass Peer weniger eine theoretische als vielmehr eine intuitive Vorstellung des Alexandriners hatte. Auffallend ist auch, dass Peer in seinem Kommentar zu Lansels Gedicht *Retuorn* (1966:40; 389f.) nicht auf die Versform des Alexandriners bzw. «settenario doppio» zu sprechen kommt, sondern einzig von einer «alternaziun da vers lungs e cuorts» spricht, welche die Bewegung des Gedichts ausmachen («metta movimaint illa poesia», 1966:390).

Al pass van ils chavals sü per la stipa costa
i'l chod davomezdi, desert'es hoz la posta,
be eu sulet sun quint. (Lansel 1966: 40, v. 1-3)

Wenn oben die französische Lyrik, insbesondere der Symbolisten, als Inspirationsquelle für den Alexandriner bei Peer vermutet wurde, muss jedoch noch angefügt werden, dass dieser Vers in der deutschen Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts als klassizistischer

Tragödienvers galt, bevor er vom fünfhebigen Blankvers abgelöst wurde (Mellmann 2008:262). Aber auch als neuer deutscher Nibelungenvers war er später bekannt⁴²⁷.

Die Änderungen zwischen den beiden Fassungen zielen jedoch nicht einzig auf eine Vereinheitlichung der Versmasse ab, sondern es spielen noch andere Gründe eine Rolle: Für zwei «endecasillabi» zum Beispiel bedeuten die Änderungen auf Versebene einen Bruch mit der jambischen Regelmässigkeit:

[1943] (v. 9; 18) -> (1946) (v. 9; 18)

l's craja chi al fetscha cumpaschiun ('11)	2 4 6 8 10
-> Crajer pudain chi'l fetscha cumpaschiun ('11)	1 4 6 8 10
L'uman ais dür, – teis mals sun passagers. ('11)	2 4 6 8 10
-> L'uman ais dür – e teis mals passagers ('11)	2 4 7 10

Eine stilistisch-semantische Änderung ist für die folgenden Verse zu verzeichnen:

[1943] (v. 4-5) -> (1946) (v. 4-5)

cun bofs fervents e flöchs / e rotschas da glatschins – ('13)
-> cun bofs fervents, tempestas / e rotschas da glatschins. (7 + '7)

Die (vielleicht als zu harmlos empfundenen) «flöchs» («Scheeflocken») werden mit dem Hapaxlegomenon «tempestas» ersetzt. Trotz des einmaligen Gebrauchs dieses Nomens und der dadurch erschwerten Bedeutungszuweisung wird das Wort mit grosser Wahrscheinlichkeit im italienischen Sinne (deswegen auch die italienische Schreibung) von «Stürmen, Unwettern» gebraucht. Die Bedeutung von «Hagel», welche im Ladinischen mit dem Nomen «tampesta» ausgedrückt wird, kann vor allem aus Redundanzgründen des folgenden «e rotschas da glatschins –» ausgeschlossen werden⁴²⁸.

Ein semantischer Wechsel hin zu einer höheren Stilebene kann für folgende zwei Verse nachgewiesen werden:

[1943] (v. 3, 6) -> (1946) (v. 3, 6)

glimast chantunadas
-> glimand chantunadas

Uondas da fraid e da gigantic flà ('11)
-> Divagaziun d'fraidür'e da gigantic flà ('13)

⁴²⁷ Vgl. Breuer für die Nibelungenstrophe, z.B. «Dort hoch auf jenem berge / da get ein mülerad» (1981:146). In diesem Punkt hat bereits Hartmann auf einen möglichen Einfluss der deutschsprachigen Dichtung auf die rätoromanische hingewiesen und zwar im Zusammenhang mit Conradin de Flugis Gedicht *Benedict Fontana*: «Da Benedict Fontana vögl eau as requinter, / Co ch'el, con cour eroic, la patria so salver» (Flugi 1894:20f.). «[D]ie Apostrophe an den Helden von Chalavaina, Benedict Fontana erinnert uns mit ihren 13 Silben sofort an den neuen deutschen Nibelungenvers, wie ihn Flugi sicherlich bei Uhland kennen lernte» (Hartmann 1908:5).

⁴²⁸ Für letztere Bedeutung siehe die Beispiele in *Bös-ch in flur*: «Mo i gnaran nūvlas, / plövgia e tampesta.» (1975/2003:247, v. 4-5) und *Hostess*: «Naiv e tampesta sun diamants / in tia chavlūra [...]» (1979/2003:353, v. 15-16). Das Wort «tampesta» gebraucht Peer auch in einer Übersetzung aus Dantes *Commedia* (*Inf. V*, 28-30): «Eu'm rechattet in ün lö müt da glüm, / Chi mūgia ferm sco'l mar illa tampesta, / Cur vents cuntrarīs sduvian sias auas.» (Peer III, 1978:128). Riatsch weist für das Wort «tampesta» (sic) zu Recht auf «eine Lehnbedeutung als archaisierende Bedeutungserweiterung» (1993:393) hin, wobei hinzuzufügen ist, dass Peer in einer späteren Fassung das Wort durch «burrasca» ersetzt hat (Peer III, 1985).

Der minime Wechsel von der 2. Pers. Sg. zum Gerundium (v. 3) soll an dieser Stelle nicht näher beschrieben werden. Gewichtiger und für Peers Poetik aussagekräftiger sind hingegen die Änderungen in Vers 6. Unübersehbar ist der höhere Abstraktionsgrad in der Version von 1946. Dieser hängt einerseits mit dem seltenen Latinismus «divagaziun»⁴²⁹ zusammen, andererseits wird die bereits bestehende Abstraktion des nominalisierten Adjektivs im Kompositum «uondas da fraid» nochmals durch das Abstraktum «fraidür[a]» erhöht⁴³⁰. Das Abstraktum «divagaziun» weist eine klare Verbindung zu zwei weiteren Nomina mit gleichem Suffix «-TĪŌNĚM» auf: «cumbinaziun» (v. 8), «liberaziun» (v. 20). Ferner reimt es auch mit «cumpaschiun» (v. 9). Wie «divagaziun» kommt «liberaziun» erst in der zweiten Fassung vor:

E là quel hom, chi sulet va per via
sch'eir cul cheu a bass, nu para'l brich da't tmair.
Che tschercha'l? fors' ün ögl d'infant chi t'il surria.
Ün man d'ami chi t'il parduna – mal savair. ([1943], v. 20-23)

-> liberaziun da tai ais be ün toc dal bön
ün ögl d'infant chi ans surria
il man d'ami chi ans parduna. (1946, v. 20-22)

Parallel mit dem oben beschriebenen, durch Nominalisierungen erhöhten Abstraktionsgrad des Gedichts ist auch eine Abnahme des Explizitätsgrades festzustellen. Während in der Version von 1943 noch von einem Mann die Rede ist, der mit hängendem Kopf und – wie es scheint – furchtlos auf der Suche nach etwas ist, ist die zweite Fassung viel weniger explizit. Peer verzichtet in der zweiten Fassung auf reine Beschreibungen (z.B. jene des Mannes, der mit gebeugtem Kopf vor sich hin geht), Fragen («Che tschercha'l?») und provisorischen Antworten («mal savair»). Ein weiteres Beispiel für eine Abschwächung der Explizität ist der Titel, wo noch in der Version von 1943 auf das Grundthema (*Spranza*) verwiesen wird, während der Titel von 1946 (*Tantüna: Uoss'est qua*) nicht direkt auf das Thema des Gedichts schliessen lässt.

7.2 Gedichte im Reihungsstil

Eine weitere Segmentationstechnik, die bei Peer Anwendung findet, kann als Reihungsstil (Kemper 1999) bzw. als Aufzählung einzelner Referenten und/oder Eindrücke bezeichnet werden. Peer selbst verwendet in einer Betrachtung des dichterischen Werks Jon Guidons (1892-1966) dafür den Begriff «culana d'impreschiuns». 1970 publiziert er in der *Gasetta Romontscha* (Peer III, 1970b)⁴³¹ eine Besprechung von Guidons lyrischem Werk mit einer

⁴²⁹ Vgl. Mallarmés *Divagations* (1897).

⁴³⁰ Vgl. auch die Variante in *Hbf.* ([1946-48]) «Stun qua immez il buogl / e mez sturni dun bada.» (v. 11-12) bzw. *HBf* (1948) «Qua stun'immez il buogl / rantà da stuornantüms» (v. 12-13).

⁴³¹ Eine leicht veränderte Fassung erschien später im *Fögl Ladin* (Peer III, 1970d). Gemäss den Angaben am Ende dieses Beitrags handelt es sich dabei um eine variierte Fassung aus dem *Giuven*

Auswahl der schönsten Verse. Im Anschluss an einzelne ausgewählte Verse druckt Peer zwei späte Gedichte Guidons ganz ab, die moderner im Ton und freier im Rhythmus seien und in denen sich der allgemein eher in der Tradition verhaftete Dichter der Suche seiner jüngeren Kollegen nach einer neuen, d.h. lebendigen, sich immer neu erfindenden und wachsenden Sprache anschliesse.

Das Gedicht *Via in god* erstaune durch seine fast verblose Kette von Eindrücken: Peer spricht von «culana d'impreschiuns chi tegnan insembel bod sainza verb, üna tecnica ch'eu n'ha eir provà in Stà [sic] engiadinaisa» (ibd.).

Um einen Vergleich mit einzelnen Gedichten Peers zu ermöglichen, werden an dieser Stelle die beiden erwähnten Gedichte wiedergegeben:

Jon Guidon, *Via in god* (1965:109)

	Flachs da sulai e flachs da sumbriva,	10
	gö da la glüm,	'5
	cagiò da riva a riva	8
	straglüscha il flüm.	'6
5	Larschs cun lur schals in verd cler,	'8
	tschêl in blau s-chür, magnific e vast,	'10
	alba nùvla, tü spler,	'7
	dì'm ingio vast?	'5
10	Früts da culaischem e da sivü,	'10
	fös da rubins,	'5
	glüschan aint il tessü	'7
	verd da collers e pins.	'7
15	Vuschs dal god, melodia lontana	10
	da l'En giò'l fuond da la val,	'8
	ed in la vallaina suldana	9
	chanzun da l'aual.	'6

A l'ami Men Rauch

Guidons Gedicht besteht aus einer Aufzählung einzelner Referenten bzw. Eindrücken: «Sonnenflecken», «Schattenflecken», «Lichtspiel», «der Fluss», «Lärchen», «Himmel», «weisse Wolke» usw. Auffallend ist, dass das Gedicht mit nur wenigen Verben auskommt (v. 4, 8, 11) und die letzte Strophe verblos ist. Zieht man zum Vergleich das von Peer erwähnte Gedicht *Stad engiadinaisa* (1960/2003:119) heran, fällt auf, dass Peer in seiner Reduktion noch einen Schritt weiter geht. Im ganzen Gedicht kommen nur drei Verbformen vor (v. 1, 2, 15), die ersten beiden als Bestandteil eines Relativsatzes. Interessantes über Peers freie

Jauer (vgl. BR, Nr. 5941). Beide Abdrucke, sowohl jener in der *Gasetta Romontscha* wie auch derjenige im *Fögl Ladin* sind fehlerhaft, im Vergleich lassen sich die Leerstellen jedoch ergänzen.

Versgestaltung bringt insbesondere der Vergleich der beiden publizierten Fassungen des Gedichts zutage⁴³².

<i>Stad engiadinaisa</i> (1960/2003:119)		<i>Stad engiadinaisa</i> (1977:12)	
Dis chi scuoschan da sulai	'8	Dis chi scuoschan da sulai	'8
Nots chi sguottan da stailas	7	Nots chi sguottan da stailas	7
Muntognas unida vigur	'9	Muntognas unida vigur	'9
Cun draguns da glatsch aint il flanc	'9	Draguns da glatsch in lur flanc	'8
L'En verd tras prad'e chavorgia	8	Flüms instriats da rumur	'8
Gods d'ümida resüstanza	8	Gods d'ümida resüstanza	8
Nascher murir da sumbrivas	8	Trais-cha da verdas sumbrivas	8
Sulvaschina sün blais e clerais	'10	Prada suot leida sgriscur	'8
Briclar da l'aua aint ill'erba	9	Güvels d'auals tramagliunzs	'8
Da dialas ün gö transparaint	'9	Sulaz da dialas riaintas	8
Vuschs dal vent e da l'aua	7	Melodia dal vent e da l'aua	10
E l'alb strasônâ dal cumün	'9	cun s-chaglias d'argient in rotscha	8
Lais planüras d'opal	'7	Lais planüras d'opal	'7
Suot chandalers da dschember	7	suot chandalers dals dschembers	7
Il tschêl fa be ün passun	'8	Il tschêl fa be ün passun	'8
blau da chadain'a chadaina	8	blau da chadain'a chadaina	8

In der überarbeiteten Fassung wird die «Kette» noch straffer gespannt. Von 16 Versen beginnen 13 mit einem Nomen und leiten jeweils eine neue Referenz und gleichzeitig auch einen neuen Eindruck ein. Verschwunden sind insbesondere die nominalisierten Verben («Nascher, murir», «Briclar») bzw. das nominalisierte Farbadjektiv («E l'alb»). Die metrische Analyse zeigt zudem, dass die zweite Fassung regelmässiger gestaltet ist. Während in der ersten Fassung sechs «ottonari» zu finden sind, sind es in der zweiten Fassung elf. Mit der höheren Konzentration an Nomen findet also gleichzeitig eine Angleichung des Metrums statt. Auf die Gedrängtheit im Ausdruck bei Peer hat bereits Adolf Ribl verwiesen:

Kehren wir aber zur wohl wesentlichen Knappheit des Ausdrucks zurück, der bewusst auf Füllwörter und Hilfsverben, überhaupt auf Verben verzichtet und sich oft dem Ausruf nähert: «Nascher murir da sumbrivas» (Geborenwerden [und] Sterben von Schatten),

Muntognas unida vigur
Cun draguns da glatsch aint il flanc

Berge (sind) geballte Kraft mit Eis- (wie)
Drachen an ihrer Seite.⁴³³

Das führt dazu – und könnte zur Gefahr werden –, dass ganze Gedichte aus einer Aufzählung bestehen, wie etwa *Stad engiadinaisa* (Engadiner Sommer) [...] (Ribl 1961, in: Peer III, 2011:427-431)

⁴³² Das Gedicht erschien ein erstes Mal in: Peer I (1957:14f.). Vgl. auch Ganzoni (2011).

⁴³³ Andri Peer selbst übersetzt «Draguns da glatsch in lur flanc» mit «Eisdrachen an der Hüfte» (Peer I, 1957:14f.).

Ribi stellt aber mit Genugtuung fest, dass die Aufzählung durch die Relativsätze der ersten beiden Verse und durch den letzten Satz (v. 15-16) fermatenartig zusammengehalten werde. Der von Ribi angesprochene letzte Satz «Il tschêl fa be ün passun / blau da chadain'a chadaina» enthält das einzige Enjambement des Gedichts. Der «Riesenschritt» des Himmels von einer Bergkette zur andern wird hier graphisch durch die Trennung des Bezugsworts von seinem Attribut veranschaulicht. Deren Überwindung kann auch als *mise-en-abîme* der Kompositionstechnik des Gedichts gelesen werden, dies auch infolge der semantischen Nähe der Nomen «chadaina» und «culana».

Der Umstand, dass Peer im Beitrag über Guidon auf die Kompositionstechnik von *Stad engiadinaisa* verweist, könnte durchaus einen Zusammenhang zur oben zitierten Bemerkung Ribis haben, eine reine Aufzählung könne für ein Gedicht auch Gefahren in sich bergen.

Als weiteren poetologischen Aspekt von Guidons Gedicht nennt Peer die untrennbare Einheit zwischen Seele und beschriebener Landschaft: «fan l'orma e la cuntrada ün'unità chi nu's lascha plü rumper» (Peer III, 1970d)⁴³⁴. Ein Aspekt, der sicherlich auch für Peers *Stad engiadinaisa* geltend gemacht werden kann, bei dem der Betrachter ebenfalls ganz in der Umgebung aufzugehen scheint.

Eine extreme Variante dieser «Kettentechnik», die ganz ohne Verbgebrauch auskommt, stellt das Gedicht *Uniun* (1960/2003:117)⁴³⁵ dar.

God
Lai
Muntogna
Tschêl
Vent
Sulai

E'l god
Aint il lai
E'l lai
Aint il vent
E la muntogna
Aint il tschêl
E'l sulai
Aint il sulai
E tü
Aint in mai

Die erste Strophe besteht aus einem Katalog von sechs Nomen, welche in einem zweiten Teil mit Hilfe der wiederholten anaphorischen Struktur «E [...] / Aint [...]» jeweils paarweise aufeinander bezogen werden. Die Konstruktion des Gedichts ist somit so angelegt, dass es ganz ohne Verbformen auskommt. Insbesondere in der zweiten Strophe wird die von Peer

⁴³⁴ In Peer III (1970b) hiess es noch «fuorma l'orma e la cuntrada ün'unità [...]».

⁴³⁵ Eine weitere radikale, katalogartige Aufzählung einzelner Nomen findet sich später im Gedicht *Stà* (1969/2003:201): «Blau / Blau / Manzinas / Tschêl / Uondas / cun craista // Pizza / Vadret / Il vent / Il lai / Teis ögls / Tia bocca / Teis cour». Vgl. für eine detaillierte dieses Gedichts Caduff (2008:147f.) und (2009:45).

im Titel hervorgehobene Einheit bzw. «Vereinigung» zwischen den einzelnen Landschaftselementen untereinander bzw. dem Liebespaar exemplarisch vorgeführt.

Das Spezifische dieser Aufzählungstechnik in *Stad engiadinaisa* und *Uniun* wird noch deutlicher, wenn man die Gedichte mit thematisch und motivisch ähnlichen Gedichten – *Daman d'instà* und *Lügl* – aus derselben Schaffensperiode vergleicht, bei denen die Segmentationstechnik eine andere ist. So ist die Reihung einzelner Sätze und ihrer entsprechenden Referenten im Gedicht *Daman d'instà* (1955/2003:66) zusätzlich metrisch reguliert:

Las chavras sun passadas sü da Gonda	11
Auals rumuran tras ils erbaduoirs	'11
Da mia fotsch daguottan tuns d'argient	'11
E la daman sbrinzlaja da falcuns	'11
Il sulai nasch'in mincha guot ruschè	'11
E giova a sumbrivas culla bos-cha	11
E sur l'albur dals mürs fingià sulets	'11
Va la sajetta verda dal zerpaischem.	11

Anders wiederum wird in *Lügl* (1960/2003:123f.)⁴³⁶ verfahren. Die ersten beiden Referenten werden noch wie in *Stad engiadinaisa* von einem Relativsatz präzisiert. Die nächste Verbform «stenda» (v. 10) folgt erst viel später:

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

La muntogna
 anguel da crap
 inaccumpli
 in sia vöglija da nascher
 stenda la teista
 vers il sulai
 chi'l vain bütschond
 cun lefs da grusaida (v. 1-13)

Der Vergleich dieser vier Gedichte verdeutlicht, wie zur gleichen Zeit verschiedene Versifikationsformen nebeneinander Bestand haben, um ähnliche Ausgangssituationen zu beschreiben. Dieselben Motive «sulai», «muntognas», «flüms»/«auals», «god»/«bos-cha», «vent» usw. sind in allen Gedichten in der einen oder anderen Form vorhanden, werden aber formal auf verschiedenste Art und Weise verarbeitet. Insbesondere für die Gedichte *Daman d'instà* und *Uniun*, später auch für *Stà*, ist die Aufzählungstechnik bzw. der Reihungsstil als klares Konstruktionsprinzip erkennbar⁴³⁷.

⁴³⁶ Für eine detaillierte Analyse von *Lügl* siehe Riatsch (2010:76-86).

⁴³⁷ Weitere Beispiele für einen Reihungsstil sind z.B. *Meran* (1975/2003:256) und *Passugg* (1979/2003:333). Ein typisches Beispiel eines Reihungsstils auf Strophen- anstatt auf Versebene ist

Ein erstes Mal macht Andri Peer von der Aufzählungstechnik im satirischen Gedicht *Cortegi* (1948/2003:37) Gebrauch⁴³⁸. Das Gedicht erschien im Band *Poesias* (1948), den Peer während seines Paris Aufenthalts herausgab. Dieser Band enthält einige Übersetzungen Peers von Ramuz, Eluard, Fargue und Eliot sowie dreizehn Originalgedichte, in denen der Einfluss der modernen europäischen Lyrik spürbar ist. So bezeichnet Bezzola (1979:683) das Gedicht *Cortegi* als «offensichtliche Imitation» von Préverts *Inventaire* (Prévert 1972:208ff.). Aus diesem Gedicht ist denn auch eine direkte Übernahme nachzuweisen, so findet die Einheit «une Mater dolorosa» (v. 25) aus Préverts Inventar eine Verwendung bei Peer⁴³⁹:

Ün'impromischiun surdorada ed üna mater dolorosa invlödada. (v. 10)

Dies scheint aber auch die einzige offensichtliche Entsprechung zu Préverts *Inventaire* zu sein. Riatsch spricht denn auch lediglich von einer «imitaziun dad *Inventaire* da Jacques Prévert» (2003:490).

Weit offenkundiger als der Bezug zu *Inventaire* ist aber der Bezug zum gleichnamigen Gedicht Préverts, *Cortège* (1949/2009:234f.), das ebenfalls in *Paroles* (1949) publiziert wurde. Dieses interagiert selbst auch mit *Inventaire* wie z.B. die spielerische Übernahme «une Victoire de Samothrace» zeigt:

une Victoire de Samothrace un comptable deux aides-comptables [...] (*Inventaire*, v. 31)

Un conservateur de Samothrace avec une Victoire de cimetièra (*Cortège*, v. 16)

Ebenfalls auf eine Interaktion dieser beiden Gedichte deutet die Variation «deux chirurgiens» (*Inventaire*, v. 31) und «Un chirurgien [...] dentiste» (*Cortège*, v. 21) hin.

Wie Peers *Cortegi* mit Préverts *Cortège* interagiert, soll durch folgende evidente Kontaktpunkte erläutert werden. Zwecks besserer Erkennung wurden eindeutige Übernahmen in Kursivschrift gesetzt.

Un chirurgien terrible avec un enfant dentiste (v. 21)

Ün daintist maltrat ed ün chindel diplomà. (v. 17)

Un vieillard en or avec une montre en deuil (v. 1)

Un serpent à café avec un moulin à lunettes (v. 5)

Ün'ura da café ed ün muglin da gialoffa. (v. 3)

Un maréchal d'écume avec une pipe en retraite (v. 7)

Ün general sulvadi cun ün gial in retratta. (v. 19)

Üna püppa da scoula secundara ed ün chanun da mailinterra. (v. 1)

Accumplimaint (1960/2003:118). Anders ist die Segmentierung des Gedichts für die Verse 10-17 in den Bänden *Sgrafits* (1959/2003:107) und *L'alba* (1975a/2003:283).

⁴³⁸ Peer selbst reiht das Gedicht in die mit *Satiras* betitelte Sektion ein (1948/2003:37-40). Zu dieser Sektion gehören auch die Gedichte: *Calisch per tai*, *Il psicofuader* und *Il placat*.

⁴³⁹ Weitere Einflüsse wie «trois grandes orgues» (v. 53) bei Prévert und «Ün orgel [...] da baselgia.» (v. 2) bei Peer sind denkbar.

Die Beispiele verdeutlichen, wie Peer die Kompositionstechnik Préverts adaptiert, indem er in der Aufzählung die Attribute einer Nominalgruppe bzw. Bestimmungs- und Grundwort (z.B. Kaffeemühle und Taschenuhr) zweier Komposita (welche in den romanischen Sprachen mit einer Präposition verbunden werden) miteinander vertauscht. Während die beiden ‚Zusammensetzungen‘ im Original ausnahmslos mit der Präposition «avec» verbunden werden, sind diese, mit Ausnahme der Verse 19 und 21, bei Peer mit «und» koordiniert⁴⁴⁰.

Bezzolas Behauptung, Peers *Cortegi* bestehe aus einer paarweisen, mechanischen Aufzählung zusammenhangsloser Sachen, bei denen der zweite Teil jeweils erraten werden könne, ist an dieser Stelle zu widerlegen, da er den wichtigsten Hypotext ausser Acht lässt:

Uschè p.ex. as perda illa lungia poesia *Cortegi* tuot la valur malizchusa ed umoristica da Prévert, transfurmeda in üna preschantaziun a pariglias da chosas sainza connex, in s-chamgiand simplamaing ils adjectivs dals duos substantivs, uschè ch'ün cugnuoscha il seguond adjectiv fingio ouravaunt. Cun quaist sistem ordino dvainta la nardet poetica consciainta da Prévert, mecanica. (Bezzola 1979:684)

Peer selbst betont hingegen in einem Brief an Cla Biert, dass es sich bei *Cortegi* um ein Sprachspiel handle, das nicht so leicht sei, wie es auf den ersten Blick erscheinen möge. Auch spricht er im Gegensatz zu Bezzola von einem «gewissen Band» zwischen den einzelnen Gliedern, die als Ganzes ein «rätselhaftes, komisches und gleichzeitig homogenes Bild» zu ergeben hätten⁴⁴¹.

Cortegi ais ün gö da plets pero na uschè leiv sco quai chi para il prüm, id ais listess ün tschert liom tanter ils members dal «cortegi» e tuot sto dar ün retrat dubius, comic e homogen a l'istess temp. In quista direcziun faraja amo plüssas provas. (Peer III, 1948/2011:293)

Dass er sich bei *Cortegi* von Prévert beeinflussen liess, verschweigt Peer aber auch Cla Biert, vermutlich weil er sich der direkten Übernahmen bewusst war.

Im Unterschied dazu verweist Peer im ‚Aufzählungsgedicht‘ *Libertà* (1955/2003:64ff.)⁴⁴², wie aus dem Untertitel «In memüergia da Paul Eluard» ersichtlich wird, explizit auf den Autor des Referenztexts. Eluards *Liberté* (1942/2009:269-272) diente denn auch Peer als Modell für sein Gedicht. Am offensichtlichsten wird dies in der Wiederholung des Strophenschlusses «scriva teis nom» bzw. «J'écris ton nom» und im Schlussvers «LIBERTA» bzw. «Liberté», der den Titel wieder aufnimmt.

Ein weiteres Beispiel, bei dem bereits der Titel auf die Bedeutung der Aufzählung hindeutet, ist *I dà...* (1951/2003:53f.). Das Gedicht besteht aus dreizehn Zweizeilern, die

⁴⁴⁰ Préverts *Inventaire* hingegen besteht aus einer asyndetischen Reihung der einzelnen Inventarteile, wobei an zwei Stellen (v. 43, 59) die Konjunktion «et...» auf eine unbegrenzte Fortführung des Katalogs hindeuten scheint. Eine Struktur erhält Préverts aus 60 Versen bestehendes *Inventaire* durch die variierte und als Einzelvers hervorgehobene Wiederholung des Motivs des «Waschbären»: «un raton laveur» (v. 7), «un autre raton laveur» (v. 14), «cinq ou six ratons laveurs» (v. 44) und «plusieurs ratons laveurs» (v. 60).

⁴⁴¹ Riatsch bezeichnet *Cortegi* als «poesia da nonsens» (2003:490).

⁴⁴² Im Band *Battüdas d'ala* (1955) finden sich neben *Libertà* (1955/2003:64ff.) noch weitere Gedichte, in denen die Aufzählung als wichtiges Stilvermerkmal erkennbar ist, so *Bsögn dal poet* (1955/2003:80) und *Segns dascus* (1955/2003:83).

jeweils anaphorisch mit «I dà...» oder durch Inversion «(E) [...] daja» eingeleitet werden. Biert hebt in einer Besprechung dieses Konstruktionsprinzip hervor: «La periglia da vers consista mincha jada our dad üna o duos impreschiuns cun imaginas associadas.» (Biert 1951, in: Peer III, 2011:393). Jedes Verspaar bestehe aus einem oder zwei Eindrücken, die entsprechende Bilder assoziieren würden. Die «Eindrücke» werden in diesem Gedicht im Unterschied zum oben erwähnten Prinzip einer verblosen Kette von Eindrücken durch eine systematische anaphorische Struktur organisiert. Ferner betont Biert, dass die Zweizeiler auch ohne Reim eine Einheit bildeten. Dieser letzte Punkt ist sicherlich auch auf die metrische Beschaffenheit der Zweizeiler von *I dà...* (siehe Kap. 7.1.2) zurückzuführen.

7.3 Reimwiederholung und Funktionen des Reims

Im theoretischen Teil dieser Arbeit wurde insbesondere in Kap. 3.3.1.5 auf wichtige Reimfunktionen, d.h. die strukturierende, die prosodisch-demarkative und die phonische Funktion hingewiesen. Für die metrisch regulierten Gedichtformen Andri Peers sind die verschiedenen Reimschemata in Kap. 5.1 erfasst worden. Im Folgenden soll nun der Reimgebrauch in den freien Gedichtformen Peers näher untersucht werden.

Dem Reimgebrauch kommt erstaunlicherweise in zahlreichen metrisch freien Formen eine wichtige Funktion zu. Dabei sind insbesondere die von Mengaldo erwähnten Wirkungen des Reimgebrauchs in der freien Metrik – «effetto locale» und «automatismo tecnico» (Kap. 4.3.1) – zu nennen. Für die Gedichte Peers lässt sich zwischen diesen beiden Ausprägungen folgendermassen unterscheiden: Als Beispiele eines Reimgebrauchs mit ‚lokaler Wirkung‘ können solche Beispiele angeführt werden, die grundsätzlich ungereimt sind, aber an einzelnen Stellen eine ‚lokale‘ Reimhäufung aufweisen. Typische Beispiele dafür sind *Mezzanot* (1948/2003:28f., v. 20-30), *HBF* bzw. *La staziun* (1955/2003:73ff.; vgl. Kap. 7.1.1.2), *Furnatsch* (1960/2003:120ff.; vgl. Kap. 7.3.4) oder *Ün mattin* (1979/2003:332f.; vgl. Kap. 7.3.5). Als charakteristische Beispiele eines Reimgebrauchs im Sinne eines ‚technischen Automatismus‘ können hingegen jene Gedichte bezeichnet werden, die trotz evidenten freier Formmerkmale – d.h. Verzicht auf (regelmässige) Strophenunterteilung, Gebrauch unterschiedlicher Versformen – (fast) durchgehend gereimt sind. Dabei können verschiedene Abstufungen unterschieden werden. So bestehen *Suldüm* (1969/2003:221), *Biografia* (1979/2003:317) oder *Cumpogn da viadi* (1984/2003:401) immer aus dem gleichen Reim⁴⁴³, während Gedichte wie *Salüd* (1959/2003:92), *Chant da la plövgia* (1960/2003:129f.; vgl. Kap. 7.3.3), *Ün man chi scriva* (1960/2003:131; Kap. 7.3.2), *Parschandüda*

⁴⁴³ Z.B. *Suldüm* (1969/2003:221): «Ingioa? / Ingioa mã? / Mo eu nu sa, / quai d'eira üna chà / cun ün chavà / invlidà / immez ün prà / sbluottà.» Für eine Analyse zur Funktion des Reims in diesem Gedicht vgl. De Marchi (2002:123f.).

(1979/2003:313), *Vernissage* (1979/2003:355) oder *Tschertezza* (1979/2003:336) jeweils verschiedene Reime aufweisen.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass der Reim in den freien Gedichtformen Andri Peers eine Vielfalt an unterschiedlichen Funktionen einnehmen kann. Sie reichen von der typischen Realitätsnachahmung (*La staziun*, vgl. Kap. 7.1.1.2), über die komische Funktion (vgl. Kap. 7.3.1), die dichterische Einstimmung (*Ün man chi scriva*, vgl. Kap. 7.3.2) bis hin zu Echoeffekten von «Naturstimmen» wie derjenigen des Inns (*Furnatsch*, vgl. Kap. 7.3.4). Dass der Reimgebrauch auch ein Intertextualitätssignal sein kann, zeigt sich im Gedicht *Chant da la plövgia*, das mit D'Annunzios *Pioggia nel pineto* interagiert (vgl. Kap. 7.3.3). Neben diesem ‚modernen‘ Reimgebrauch werden jeweils auch Techniken der Reimsubstitution (u.a. Assonanzen, Konsonanzen, Alliterationen) beschrieben.

7.3.1 Komische Funktion des Reims

Wie folgendes Beispiel zeigt, besteht eine der wichtigsten Funktionen des Reimgebrauchs in den freien Gedichtformen in einem spielerischen und komischen Umgang mit der Sprache:

Göins (1985/2003:440)

Va, va
sturni
dal movimaint
badaint,
cun laint
ün bivgnaint
vers l'oriaint.
14-4-81

Dass Aspekte wie Komik und spielerischer Umgang mit der Sprache in Peers Lyrikproduktion insgesamt eine nicht unbedeutende Rolle spielen, zeigen insbesondere die unpublizierten Gelegenheitsgedichte aus dem Nachlass (vgl. Peer SLA, A-1-u).

Ein Reimgebrauch, der mit dem Gegensatzpaar Komik und Ernst spielt, ist aber auch bei einzelnen in dieser Arbeit besprochenen Gedichten, z.B. bei *Ustaria* (Kap. 7.3.6) oder *La staziun* (Kap. 7.1.1.2) feststellbar. In beiden kommt dem Haufenreim eine wichtige Bedeutung zu, während im letzteren Beispiel zusätzlich der Gebrauch von ungewöhnlichen Reimpaaren «Tavau : (Vau) : Miau» bzw. umgangssprachlichen Formen «(secreteras) : bleras» auf eine komische Wirkung abzielt. Weitere Beispiele einzelner Reime, die an entsprechender Stelle im Gedicht auf eine komische und/oder spielerische Wirkung abzielen, sind das Segmentierungsspiel «Chardun : char dun» (*Chardun*), dann auch die Reime «tin tin : destin» (*Pro ün pêr stinvs*), «colofoni : Sonch Antoni» (*Calisch per tai* bzw. *Puschun instrìa*), «San Güerg : charnpüerch» (*Sculptura puritana*), «fodas : pagodas», «travasch : pasch» (*Stradun*), «muntagnard : testard» (*Cità nordica*), «müstaila : (Crap) Martaila» (*Ün mattin*), «ögl : nögl» (*L'En puclarin*), «dement : Sent» (*Salüd ad ün nar*), «bibaroulas : soulas» (*Aua forta*), «pizza : compliza» (*Impach chamon*), «margnacs : cacs» (*Defaisa*), «brastoc : Mesoc : toc» (*Cumgià da Rinaldo Jörg*), «parduna : curuna» (*In algordanza da*

Rudolf Jacob Humm), (der Echoreim) «uondas : raduondas» (*Radunanza*), «mosteruns : Camuns», «Camuns : babuns», «instriats : intriats» (*Val Camonica*). Weitere Beispiele sind der unreine Reim «impringia : schimgia» (*Calisch per tai* bzw. *Puschun instrìa*) und die unebenen Reime «negro-spiritual : funaral» (*Cun tachs üsats*) und «Albin : (rivar) in» (*In algordanza da Rudolf Jacob Humm*). Ein Beispiel für einen ganz gewöhnlichen Reim, der aber innerhalb des Kontexts und durch den Parallelismus eine komische Wirkung erhält, ist «Landamma chi aspira; / landamma chi's retira;» (*Mastralia*).

7.3.2 Der Reim als Element der Einstimmung aufs Dichten (*Ün man chi scriva*)

Ün man chi scriva (1960/2003:131)

Ün man chi scriva
 ais il vent illas manzinas
 da l'orma
 chi plaja fruos-chas e föglias
 5 e meis impissamaint
 invia innan
 dandet e plan
 cun güvels laint e suspürs
 Uschè davoman
 10 survgni svani
 infin cha tü est
 da tuot quel mouver sönlaint
 da tuot quel aiver movimaint
 sco d'üna musica
 15 impli

Im Gedicht *Ün man chi scriva*⁴⁴⁴ wird die schreibende Hand als «der Wind in den Zweigen / der Seele» bezeichnet. Durch das Geräusch des Schreibens metaphorisch assoziiert, führt der Wind beim Schreibenden zu einem Erfüllt-Sein von Musik (v. 14-15), das als Voraussetzung für die dichterische Eingebung angesehen werden kann⁴⁴⁵. Es scheint fast, als wolle der überraschende Wechsel des Pronomens «e meis impissamaint» (v. 5) zu «infin cha tü est» (v. 11) dieses Erfüllt-Sein festhalten, indem das schreibende Ich zu einem dichtenden Du würde.

⁴⁴⁴ Das Gedicht wurde ein einziges Mal im Band *Suot l'insaina da l'archèr* (1960) publiziert. Für die postume deutsche Übersetzung *Eine Hand ist der Wind* vgl. Peer (1988:35).

⁴⁴⁵ Für weitere Funktionen des Windes vgl. z.B. Leopardi *L'infinito*: «[...] E come il vento / Odo stormir tra queste piante, io quello / Infinito silenzio a questa voce / Vo comparando: e mi sovvien l'eterno, / E le morte stagioni, e la presente / E viva, e il suon di lei. [...]» (Leopardi 1998:270ff., v. 8-13), Montale, *In limine*: «Godi se il vento ch'entra nel pomario / vi rimena l'ondata della vita:» (2003:6f., v. 1-2) oder *Corno inglese*: «Il vento che stasera suona attento / – ricorda un forte scotere di lame – / gli strumenti dei fitti alberi e spazza / l'orizzonte di rame» (2003:16f., v. 1-4). Für eine Übersetzung Peers von Montales *Corno inglese / Englischhorn* vgl. u.a. Peer III (1966j). Für Beispiele in der bündnerromanischen Lyrik vgl. z.B. Spescha: «E tral badugn / avon la casa / bracca va in / vent sc'in / siemi e conta // e bragia.» (1958/1998:30, v. 6-11) und «jeu sun il sinzur / d'in vent / che conta el pastg» (1983/1998:100, v. 4-6).

Dass diese Musik nicht nur für den Schreibenden, sondern auch für den Leser hörbar wird, dazu tragen in *Ûn man chi scriva* vor allem der Reimgebrauch und die Alliterationen bei. Wie bei einem Dreiklang kommen drei Reimtypen im Gedicht vor: «(man) : innan : plan : davoman» (v. 1/6/7/9), «(survgni) : svani : impli» (v. 10/15), «impissamaint : (laint) : sönolaint : movimaint» (v. 5/8/12/13)⁴⁴⁶. Bei den Alliterationen ist vor allem jene zu «musica» (v. 14) von Bedeutung: «(man), manzinas, (meis), (mouver), movimaint» (v. 1/2/5/12/13). Nasales [m] ist zudem in Wörtern wie «orma, impissamaint, davoman, impli» (v. 3/5/9/15) hörbar (ähnliches gilt auch für nasales [n]). Andere wichtige Alliterationen sind «fruos-chas e föglias» (v. 4) und «invia innan» (v. 6) mit «(infin), impli» (v. 11/15)⁴⁴⁷.

Die Wirkung der Reime und Alliterationen, die über das ganze Gedicht verstreut sind, kulminiert in den letzten vier Versen, in denen die Musik auch metrisch in den 4-hebigen Jamben hörbar ist. Wenn Vers 15 versuchsweise zu Vers 14 gehörend gelesen wird, ergibt sich ein weiterer vierhebiger Vers und das Gedicht endet mit drei «novenari». Im Parallelismus (v. 12/13) mit chiasmischer Anordnung von Nomen und Adjektiven, «mouver – sönolaint – aiver – movimaint», findet eine Verschmelzung zwischen der vom Wind verursachten Bewegung und der im ganzen Gedicht hörbaren Musik statt. Zur Bewegung gehören der Parallelismus und der Chiasmus; zur Musik der Paarreim «sönolaint : movimaint», durch «aiver» (v. 13) noch verstärkt, und die lautliche Ähnlichkeit zwischen «mouver» und «movimaint», die sich durch die *figura etymologica* ergibt⁴⁴⁸.

Die vom Wind verursachte Bewegung des «Einfalls», d.h. «il vent [...] chi plaja [...] meis impissamaint / invia innan», v. 2-6), ist auch in den bestehenden (oder hergestellten) jambischen Floskeln «dandet e plan» (v. 7), «survgni svani» (v. 10) und «infin [...] impli» (v. 11/15) hörbar.

Die Verbindung von Wind, Musik und Gedankenwelt spielt schon in früheren Gedichten Peers eine wichtige Rolle, so im Gedicht *Davomezdi* (1955/2003:67ff.):

Dudivat sü casü ils vents serains
chi chantan cun lur boccas da cristal
la schmagna da lur viadi musical. (v. 27-29)

Das Rauschen der Winde kehrt in den Frikativen («sü», «casü», «vents», «serains», «boccas», «cristal», «schmagna», «viadi», «musical») und in den Affrikaten («chi», «chantan») wieder; ihr Gesang («chantan») im Paarreim «cristal : musical» (v. 28-29) (vgl. auch «sindal», v. 1) und in den Vokalwiederholungen («schmagna», «viadi»).

Starke intratextuelle Bezüge mit *Ûn man chi scriva* weisen zwei weitere früher entstandene Gedichte auf, nämlich *Larschs vidvart l'En* und *Davo mezdi*.

⁴⁴⁶ Vgl. die chiasmische Stellung dieser erweiterten Reime («-maint : laint : -laint : -maint»).

⁴⁴⁷ Weiter wären auch die vokalischen Entsprechungen in «güvels», «suspürs» (v. 8) und «tü» (v. 11) zu erwähnen.

⁴⁴⁸ Vgl. Garavelli: «La *figura etimologica* [...] è la ripetizione della radice di un vocabolo.» (1999:210).

Im ersten Abschnitt von *Larschs vidvart l'En* (1955/2003:86ff.) finden sich folgende lexikalische Entsprechungen zum Gedicht *Ün man chi scriva*: «manzinas», «orma», «mouver», «vent», «impissamaint».

Las sbaluonzchas verdas da las manzinas
 ninan ils utschels e mi'orma
 in lur sü e gio musical
 Ün mouver uschè lom fluidus
 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 (v. 1-9)

Während im Gedicht *Ün man chi scriva* die Bewegung des Windes («il vent [...] chi plaja») im Reimgebrauch, in den jambischen Floskeln (v. 7, 10, 11/15) und in der *figura etymologica* hörbar ist, wird die gleiche Bewegung in *Larschs vidvart l'En* ebenfalls explizit ausgedrückt («ninan», «in lur sü e gio», «mouver», v. 2, 3, 4) oder auch durch die *figura etymologica* «sbaluonzchas – sbaluonzcha» (v. 1, 8) resp. durch das Polyptoton «nasch' – nascher» (v. 5) veranschaulicht.

Das zweite Gedicht, welches deutliche Bezüge zu *Ün man chi scriva* aufweist, ist *Davo mezdi*. Darin wird die Vorstellung von Musik unter anderem einmal mit dem «Atem / eines horchenden Gottes» (v. 1-2)⁴⁴⁹ verknüpft, dann als «Ruf aus der Wüste» (v. 3), deren Dünen (v. 9-10) vom Wind «aiver da melodias / e da gös» vorwärts gejagt werden. Ferner ist im Gedicht auch von Musik als «Umriss der Seele» (v. 15) und als «Oboe lockend im Röhricht» (v. 16) die Rede.

Davo mezdi (1959/2003:104ff.)

Musica respir
 d'ün dieu chi taidla
 Clom our dal desert
 indorà da suldüms
 sainza fin

O da sieuer teis rimbomb
 tias lingias uondagiontas
 e tardivas
 Tias solennas distaisas
 e gobas sablunivas
 cha'l vent
 aiver da melodias
 e da gös
 chatscha inavant

Musica disegn da l'orma
 Oboa our da l'erbaduoir
 e ümid sgrischaduoir
 Sömmi da Pan chi cupida

⁴⁴⁹ Für die deutsche Wiedergabe der ausgewählten Textstellen wurde auf die Übertragung von Urs Oberlin in *Sgrafits* (1959:39) zurückgegriffen.

sül mezdi sönolaint
[...] (v. 1-19)

Wie in *Ün man chi scriva* ist auch hier die Musik hörbar, einerseits als «melodias» (v. 12), welche mit dem Reim «tardivas : sablunivas» (v. 8/10) assonieren, andererseits als Oboe im Paarreim «erbaduoir : sgrischaduoir»⁴⁵⁰. Als günstigste Voraussetzung für die Empfänglichkeit für Musik bzw. für das Dichten erscheint in beiden Gedichten der schläfrige Zustand. In *Ün man chi scriva* wird dieser durch Bewegung erreicht («mouver sönolaint», v. 12), in *Davo mezdi* ist es der günstige Zeitpunkt «sül mezdi sönolaint» (v. 19). Ein weiterer Bezug zwischen den beiden Gedichten lässt sich auch für den Wind herstellen. Der von «Melodien und Spielen trunkene Wind» (v. 11-13) ist im späteren Gedicht *Ün man chi scriva* als «aiver movimaint» wieder erkennbar.

Die hier zum Vergleich mit *Ün man chi scriva* herangezogenen Gedichte – *Davomezdi*, *Larschs vidvart l'En* und *Davo mezdi* – weisen zahlreiche gemeinsame Lexeme auf, z.B. «orma», «impissamaint», «musica/musical», «mouver/movimaint», «vent». In allen Gedichten stellen Wind, Bewegung und Musik wesentliche Elemente für die Einstimmung aufs Dichten dar. Eine Entwicklung zeichnet sich dagegen in der Art und Weise wie diese Elemente gebraucht werden ab. Insbesondere für die Funktion des Windes ist eine Weiterentwicklung festzustellen. Während in den chronologisch frühen Gedichten – *Davomezdi*: «Duivat sü casü ils vents serains» (v. 27) und *Larschs vidvart l'En*: «il vent da la stad» (v. 7) – in einem wörtlichen Sinn vom Wind die Rede ist, tritt in den späteren Gedichten der metaphorische Gebrauch in den Vordergrund: *Davo mezdi*: «e gobas sablunivas / cha'l vent / aiver da melodias / e da gös» (v. 10-13) und *Ün man chi scriva*: «[...] il vent illas manzinas / da l'orma» (v. 2-3). So werden in *Davo mezdi* die Melodielinien zu «sandigen Buckeln», die der Wind vorwärts treibt, in *Ün man chi scriva* ist der Wind in den Zweigen der Seele. Besonders in der Verbindung «manzinas / da l'orma» kommt die Verschränkung von übertragenem und wörtlichem Sprachgebrauch zum Ausdruck, die den Wind eindeutig als poetologische Metapher kennzeichnet.

7.3.3 Reimgebrauch als ein Intertextualitätssignal (*Chant da la plövgia*)

Chant da la plövgia (1960/2003:129f.)

Ploua ploua plövgia
sur la val
O da la memüergia
momaint musical

⁴⁵⁰ In der zweiten Fassung von *Ün man chi scriva* kommen diese Reime nicht mehr vor, übrig bleibt einzig die Assonanz zwischen «tardiva», «sablunivas» und «melodias» (1960/2003:133f.; v. 8, 10, 12). Die Wortschöpfung «sgrischaduoir» (v. 17) aus der Verbform «sgrischir» und dem Suffix *-aduoir*, siehe z.B. die Lexeme «sboffaduoir», «sbischaduoir», «serraduoir», wird eliminiert.

- 5 *Plövgia* crouda in filadas
our da nūvlas s-chartatschadas
croud'e sflatscha sainza fin
giò da tschêl in ün sgurdibel
Plövgia blaua *plövgia*
- 10 Perchas lungas e zūjusas
giaischlian tets corps tendüts
Ed il vent quel ferm tschuncader
lia monnas culs fastüts
Plövgia bella *plövgia*
- 15 Ed in tschient e plü bütschadas
*piglia'l Plövgi*ñtuorn la *vita*
bofs d'amur e *bofs* da *gritta*
e tratschoulas intretschadas
Plövgia choda *plövgia*
- 20 L'arpa gronda
da la *plövgia*
*fingia fuonda*⁴⁵¹
aint il *lai*
Vè pro *mai*
- 25 Alba *mövgia*

Bereits der Anfangsvers «Ploua ploua plövgia» des Gedichts *Chant da la plövgia* (1960/2003:129f.) löst unzählige Assoziationen zu anderen Texten aus. In den Sinn kommen einem in erster Linie Kinderreime und Kinderlieder, so z.B. der Kindervers «Plova plova plövgia / infin infin in gövgia / infin infin in sanda / infin cha Dieu cumanda» in Artur Caflischs *La Tevletta* (1932/1993:839)⁴⁵². Dieses Schulbuch war für Generationen von Schulkindern prägend. Weiter wird man an Gedichte zum Regen erinnert, wie z.B. an die berühmten Beispiele Verlaines *Il pleure dans mon coeur...*, D'Annunzios *La pioggia nel pineto* und Montales *Piove*. Aber auch bündnerromanische Beispiele, etwa Lansels Übersetzung von Sandor Petöfi *I plova, plova, plova...* (1966:225/454), Leza Uffers Gedicht *I ploua*: «I ploua, ploua –» (1948:s.p.), Aita Strickers *Prüma plövgia*: «I plova lam e d'ün cuntin, / i plova: prümavaira!» (1955:197), G. B. Sialms *Ei plova* (1958:36) oder das Gedicht von Luisa Famos *Plövgia*: «I plouva... / I plouva prümavaira» (1960/1995:12) kommen einem in den Sinn. Die häufigen Wortwiederholungen und der ausgeprägte Reimgebrauch sind all diesen Gedichten gemeinsam. Diese beiden Merkmale und ihre Funktion als Intertextualitätssignal sollen hier am Beispiel des Gedichts *Chant da la plövgia* näher betrachtet werden.

⁴⁵¹ Die Verbform «fuonda» (v. 22) kann sowohl auf «fuondar» (-> «fundar» -> «sfuondrar») in der Bedeutung von ‚einsinken‘ als auch auf «fuonder» ‚giessen‘, ‚einschmelzen‘ zurückgehen (O. Peer 1962, s.v.).

⁴⁵² Derselbe Kinderreim findet sich als Lied bei Roth-Dalbert (1974, Nr. 16, ¹1936) und wiederum als Kindervers in Calonder (1945/1985:46), siehe dort auch das Verslein «I ploua e ploua, / e clocca sün tet, / giò'n via già cuorra, / ün clap aualet. [...]» (1945/1985:43). Für die idiomatischen Varianten z.B. des Surselvischen: «Ei plova, plova plievgia / Ei plova tochen gievgia» (*Crest.* II, S. 191, Nr. 114-117).

Am stärksten und direktesten mit anderen Texten interagiert der Gedichtanfang. Dessen Anfangswiederholung «Ploua ploua» und das Reimwort «plövgia» sind als Intertextualitätssignal kaum zu übersehen. Doch auch der Titel des Gedichts *Chant da la plövgia*, das in einer ersten Variante (Peer I.2, [1958a]) noch *Chanzun da la plövgia* hiess (für die Varianten vgl. Peer I.1, 2003:557), ruft ein Modell in Erinnerung. Beim neuen Titel fällt die Nähe zu Verlaines Gedicht *Il pleure dans mon coeur...* auf, in dem der Vers «O le chant de la pluie!» (v. 8) vorkommt. Die alte Bezeichnung «chanzun» weist auf ein Gedicht in volksliedhaftem Ton hin, wie auch dasjenige Verlaines eines ist⁴⁵³. Dies wird bis auf wenige Ausnahmen von der Metrik bestätigt. Das Metrum ist vor allem für die mittleren drei Strophen durch regelmässige Trochäen gekennzeichnet. Zudem ist das Gedicht – die Verschlüsse 7, 8 und 12 ausgenommen – gereimt⁴⁵⁴. Bei den Reimen zu erwähnen ist insbesondere der unreine Reim «plövgia : memüergia» (v. 1-3)⁴⁵⁵. Erst der Rückgriff auf die obsoletere Graphie «memüergia», die an die Schreibweise der Reformatoren – z.B. «memœrgia» bei Bifrun (1913:643) oder «s'infüœrgia : ingiœrgia» bei Chiampel (*Crest.* V, S. 276) – erinnert, ermöglicht hier einen Reim. Beispiele für die heute gebräuchliche Form «memoria» finden sich für Peers lyrisches Werk einzig in seiner letzten Gedichtpublikation *Il s'ons vantüraivels* (1985). Diachronische Varietät⁴⁵⁶ und Reimgebrauch interagieren an dieser Stelle; das weite Zurückreichen der durch den Regen hervorgerufenen Erinnerung widerspiegelt sich hier auf sprachlicher Ebene⁴⁵⁷. Derselbe Reim findet eine analoge Anwendung in *Saira dal sudà* (1979/2003:357): «intant cha la Sela rusligna / ils rövens da mia memüergia [...] uossa cha la plövgia / sflatscha stamprada» (v. 6-7, 10-11)⁴⁵⁸.

Wie zu Beginn festgestellt, erinnert der Gedichtanfang an Kinderreime⁴⁵⁹ und daraus hervorgegangene Kinderlieder (vgl. Roth-Dalbert 1974, Nr. 16, ¹1936) folgender Art:

Plova, plova plövgia
 Plova fin in Gövgia;
 Gövgia vain solai,
 Il Segner es cun mai;
 E'l diavel in charozza,

⁴⁵³ Darauf deutet nicht zuletzt der Titel der Sektion, *Ariettes oubliées III*, hin, in der das Gedicht abgedruckt ist. Kemp/Siepe bezeichnen Verlaines Verse als «eingängig» (2001:464).

⁴⁵⁴ Es handelt sich um Reime auf: «-övgia/-üergia», «-al», «-adas», «-üts», «-ita/-itta», «-onda/-uonda», «-ai» und die Assonanz «lungas : züjusas».

⁴⁵⁵ Reimwörter auf «plövgia» gibt es genau deren drei: «gövgia : paraplövgia : mövgia» (vgl. *Dicziunari invers dal ladin*).

⁴⁵⁶ Für die Nachahmung älteren Sprachgebrauchs in der Prosa Cla Bierts vgl. S. Klainguti (2008:40-43) und Riatsch (1993:54-56).

⁴⁵⁷ Vgl. *Aint il parc* (1955/2003:76ff.): «Eu n'ha la memüergia profuonda / sco la chavlüra zoppada / da mias ragischs / disch il bösch // Ün flà d'istorgia / vain our da la müraglia » (v. 7-12) (kursiv hervorgehoben R.C.).

⁴⁵⁸ Vgl. auch die parallelen Formen «(plövgia) : glüergia», in: *Montparnasse* (1955/2003:78f., v. 2-3) und «(spiert) : (chüerp)», in: *Baselgia romanica* (1969/2003:231, v. 4-5). Bei Bifrun findet sich folgende Schreibweise: «glœrgia» (1913:627), «chiœrp» (1913:609). Für genauere Informationen vgl. *DRG*, s.v. *gloria* und *corp*.

⁴⁵⁹ Vgl. Vital (1899:195, Nr. 54-55; S. 205f., Nr. 140-145).

Cha poss' el s'rumper l'ossa,
La manüd' e la grossa. (in: *Crest.* XI, S. 256, Nr. 33)

oder

Plova, plova plövgia
Plova fin in Gövgia;
Gövgia vain bell'avra,
Martin lasch' ir la chavra;
La chavra fa ün boc;
Il boc ha nom armaint,
Martin es malcontaint. (in: *Crest.* XI, S. 256, Nr. 34)

Im Gedicht selber wird die Nähe zu dieser Art Kinderreime bzw. Kinderlieder thematisiert, indem von einem musikalischen Moment aus der Erinnerung die Rede ist: «O da la memüergia / momaint musical» (v. 3-4), musikalischer Moment als Kindheitserinnerung⁴⁶⁰ also (siehe auch Camartin 1992:230f.). Passend dazu äussert sich Peer in einer Arbeit zu Artur Caflisch über dessen Fibel:

Ils ons trenta artschvet el l'incumbenza da s-chaffir üna *Tabletta* nouva per l'instrucziun elementara in puter. E che tabletta? Ün cudesch inschmanchabel per tuot quels chi til dovrettan, tant chi til san amo hoz ourdadoura – üna tabletta s-chaffida d'ün magister, mo eir d'ün poet e musicist talentà. (Peer III, 1979:4)

Die Verbindung zwischen Lied bzw. Kinderreim und Erinnerung ist auch in den dreifachen Alliterationen («Ploua ploua plövgia» und «memüergia / momaint musical») hörbar. Die Fähigkeit des Dichters sich besonders lebhaft zu erinnern, kann als eine wichtige Eigenschaft angesehen werden, um Naturphänomene dichterisch verarbeiten zu können. So äussert sich Peer an einer Stelle folgendermassen über die Dichter: «Els [ils poets], chi sun il sulai e la plövgia e'l vent chi chanta [...]» (Peer III, 1957f/2011:144). Hier wird der Dichter zur eigentlichen Verkörperung des Naturphänomens, der Dichter als «Sonne, Regen und Wind, der singt».

Im gleichen Jahr wie Peers erste Fassung *Chanzun da la plövgia* erscheint auch G. B. Sialms Gedicht *Ei plova* (1958:36). Auch dieses enthält Anklänge an die Volksdichtung wie nachstehend aus den ersten zwei von vier Strophen ersichtlich wird:

Ei plova (1958:36)

Ei plova e plova,
La giatta semova,
La rauna sedrova,
Udis co'i va bova!

E plievgia e plievgia,
Migeivla e tievgia,
Entochen la gievgia
Mo plievgia e plievgia!

⁴⁶⁰ Vgl. dazu die einleitenden Worte Caflischs: «La fuorma chi resta il pü bain saregia adüna la fuorma poetica. Displaschaivelmaing taunt nossa lingua vivainta scu nossa litteratura rumauntscha sun povras da bunas rimas d'infants. Eau d'he pruvo d'ir incunter eir a quist bsögn cun qualche versin per gös e per otras occasiuns, natürelmaing cha que ais üna chosa chi nu's lascha cumpletter be dad hoz a damaun.» (1993:786).

Wie bei Peer sind auch in Sialms Gedicht Reimgebrauch und Wortwiederholungen auffällige Merkmale, ausserdem erinnert das Gedicht an die ersten zwei Verse des Kinderlieds: «Ei vegn, ca plova, / La giata semova,» (in: *Crest.* II, S. 191, Nr. 118).

Oben wurde auf die Parallele von Verlaines Vers «O le chant de la pluie!» (v. 8) mit dem Titel Peers *Chant da la plövgia* hingewiesen. Ein Vergleich mit Verlaines *Il pleure dans mon coeur...* (Verlaine 1973:127) lässt noch weitere Ähnlichkeiten hervortreten:

sur la val (v. 2)	[...] sur la ville (v. 2)
giaischlan tets [...] (v. 11)	[...] sur les toits (v. 6)
bofs d'amur e bofs da gritta (v. 17)	Sans amour et sans haine (v. 15)

Auffallend sind Ähnlichkeit und Position der Ortsangabe im zweiten Vers. Dabei erstaunt die Wahl des zum Original «ville» lautlich und graphisch näheren «val» («Tal») anstatt der wörtlichen Entsprechung «cità»⁴⁶¹. Inhaltlich passt dies gut zur Erinnerung als «musikalischer Moment», bei dem die Musik die grössere Rolle als der Inhalt spielt (vgl. den Reim «val : musical»). Die Wahl des für das Unterengadin typischeren Begriffs «val» als eine Art Ersatz für die fehlende Stadt könnte im Sinne Genettes auch als «proximisation» (1992:431-441) verstanden werden. Während die zweite Übereinstimmung «tets» - «toits» sich auch zufällig ergeben haben dürfte, muss für die Anspielung von Versbau und Nomen im Vers «bofs d'amur e bofs da gritta» (v. 17) mit grosser Wahrscheinlichkeit die Verwendung einer Vorlage angenommen werden. Die Wahl des obsoleten, an die ältere engadinische Literatur erinnernden Nomens «gritta»⁴⁶² («Zorn», Bezzola/Tönjachen, 1982:1115) – heute gebräuchlicher sind «rabgia», «ira», «fotta» anstelle der wörtlichen Entsprechung «ödi» («haine») – ermöglicht den Reim «vita : gritta». Auch hier wird somit das Klangliche der Bedeutung vorgezogen. Trotz dieser erstaunlichen Parallelen ist Peers Gedicht inhaltlich ganz anders geartet als dasjenige Verlaines, was nicht zuletzt die gerade besprochene Stelle verdeutlicht («bofs d'amur e bofs da gritta» vs. «Sans amour et sans haine»).

Auf ein weiteres Modell weist Bezzola (1979:687f.) hin. Peers *Chant da la plövgia* sei «üna varianta fich persunela e reuschida da la *Pioggia sul pineto* (sic) da D'Annunzio, uschè luntauna da la chanzun populera» (1979:688)⁴⁶³. Die Nähe von Peers Gedicht zum Volkslied fällt zwar auch Bezzola auf, er stellt dabei aber eine Kombination «cun algords surrealists e cun ün stil metaforic» (ibd.) fest. Das Motiv als solches rufe den Reim herbei, Peer entscheide sich aber nicht für eine reguläre strophische Form (1979:687)⁴⁶⁴.

⁴⁶¹ Für diese Stelle kann davon ausgegangen werden, dass Peer Verlaines Anfangsverse «Il pleure dans mon coeur / Comme il pleut sur la ville» aus dem Gedächtnis wiedergeben konnte.

⁴⁶² Dies verdeutlicht auch der Gebrauch im Gedicht *Psalm* (1969/2003:229f., v. 26), welches durch zahlreiche Archaismen gekennzeichnet ist.

⁴⁶³ Ein Vergleich mit Montales Gedicht *Piove* erübrigt sich, da dieses erst später im Gedichtband *Satura* (1962-1970) publiziert wurde.

⁴⁶⁴ Vgl. Bezzola: «*Chant da [la] plövgia*, chi fingio scu motiv clama la rima [...]» (1979:687). Wie eng das Motiv des Regens, Reimgebrauch und reguläre Strophenform beieinander liegen, soll folgende

Ähnlich Peers *Chant da la plövgia* zeichnet sich auch D'Annunzios *La pioggia nel pineto* durch häufigen Reimgebrauch und Wortwiederholungen aus. Bei D'Annunzio fallen die zahlreichen Wiederholungen von Schlüsselwörtern auf, z.B. «piove» (10 Mal), «pioggia» (3), «pianto» (3), «odo/odi» (5), «ascolta» (5) (vgl. Segre/Martignoni 2000:141-145), bei Peer sind es «plövgia» (9), «ploua» (2), «bofs» (2). Eine Parallele lässt sich auch für die jeweiligen Strophenschlüsse dieser beiden Gedichte herstellen: Bei D'Annunzio enden die vier Strophen («strofe lunghe») jeweils mit dem aus der griechischen Mythologie stammenden Decknamen für die besungene Frau «Ermione» bzw. «o Ermione»; bei Peer schliessen drei seiner fünf Strophen mit dem refrainartigen Zusatz «Plövgia blaua plövgia» (v. 9), «Plövgia bella plövgia» (v. 14) und «Plövgia choda plövgia» (v. 19). Diese Wiederholung sechssilbiger Endverse in den Mittelstrophen kann als rhythmische Anlehnung an den Kinderreim (v. 1) gelesen werden⁴⁶⁵.

Semantische Nähe könnte zudem das Syntagma «nūvlas s-chartatschadas» (v. 6) und «nuvole sparse» (v. 9) aufweisen:

Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse. (v. 8-9)

Plövgia crouda in filadas
our da nūvlas s-chartatschadas (v. 5-6)

Noch eindeutiger wird ein Bezug zu D'Annunzio, wenn man Peers Syntagma «nūvlas s-chartatschadas» folgende Stelle aus dem *Notturmo* gegenüberstellt: «Una nuvola passa. Una nuvola si dirada in boccioli come un vello tra le mani di uno scardassatore» (D'Annunzio 1995:283). Bei D'Annunzio lichtet sich eine Wolke in Blütenknospen wie ein Flies, das in der Hand eines Wollkämmers durch die Hechel gezogen wird, bei Peer regnet es aus «gekämmten Wolken».

Doch nicht nur anderssprachige Gedichte kommen für Peers *Chant da la plövgia* als Hypotexte in Frage, sondern auch rätoromanische Beispiele klingen für bestimmte Stellen an, z.B. Aita Strickers Gedicht *Prüma plövgia* (1954/55:197) mit dem herkömmlichen Bild der fallenden Regentropfen, welche die Blütenknospen küssen (v. 7-8) oder mit dem Regen, der immerwährend singt (v. 5):

Prüma plövgia

I plova lam e d'ün cuntin,
i plova: prümavaira!
La prada chatscha prüm verdin
chi cresch' ad ögl fin saira.

La plövgia chant' ad ün chantar,
ils merls d'intuorn respuondan,

Strophe von Jon Guidons Gedicht *Utuon* (1965:120) erläutern: «Co chi plova! Süls pantans / rinchs e rinchs as dan ils mans, / ed apain' es ün svantà / es fingià ün oter là.» (v. 1-4).

⁴⁶⁵ In der ersten Publikation mit dem Titel *Chanzun da la plövgia* (1958:45) sind diese drei Verse graphisch von den übrigen abgesetzt. Vgl. auch die Variation der jeweiligen letzten Strophenverse bei Uffer, *I ploua*: «O, quest mond è grond.» (v. 4), «O, tge mond quiet.» (v. 8), «O, igl mond è freid.» (v. 12) und «O, quest mond è grond!» (v. 16).

e guots d'argient van a bütschar
butuns chi as raduondan. (v. 1-8)

Peer kannte das Gedicht Strickers mit Sicherheit, ist dieses im Band der ASR 68 (1954/55) gerade im Anschluss an seine Gedichtsammlung *Battüdas d'ala* publiziert worden. Eine Parallele zwischen Strickers «e guots d'argient van a bütschar» und Peers «Ed in tschient e plü bütschadas» (v. 15) ist nicht zu übersehen⁴⁶⁶. Ähnlichkeiten sind auch im Bild des Regens als Gesang erkennbar (vgl. für Stricker, v. 5; für Peer den Gedichttitel). Während die festgestellten Entsprechungen sich auch motivisch begründen lassen, kann ein weiterer intertextueller Bezug – diesmal zwischen Strickers *Prüma plövgia* und Luisa Famos Gedicht *Plövgia* – hingegen nicht abgestritten werden:

Plövgia (1960/1995:12)

I plouva...

I plouva prümavaira

Chanzun incuntschainta

Sdaisd' increschantüm

Plövgia mütta

Perche tavellast (v. 1-6)

I plouva adün' amo...

Plövgia da prümavaira. (v. 17-18)

Obschon die Anfangsverse der beiden Gedichte auf den ersten Blick fast identisch scheinen, besteht ein gewichtiger Unterschied: Bei Stricker «i plova: prümavaira!» ist «Frühling!» eindeutig als Ausruf gekennzeichnet; bei Famos «Es regnet Frühling» findet hingegen eine metaphorische, nicht leicht zu interpretierende Erweiterung statt⁴⁶⁷. Auch unterscheiden sich Grundstimmung und Form der Gedichte deutlich voneinander.

Der Versuch, für das Gedicht *Chant da la plövgia* anhand von Reim und Motiv intertextuelle Bezüge zu thematisch ähnlichen Gedichten anderer Schriftsteller herauszuarbeiten, zeigt, wie komplex Verweis und Bezugnahme auf Vorbilder und Zeitgenossen sein können. Vom einheimischen Volkslied/Kinderreim, zu einheimischen Vorgängergedichten bis zu den berühmten, symbolischen Gedichten eines Verlaine und D'Annunzio können verschiedene Bezüge ausfindig gemacht werden. Dabei ist es nicht immer einfach, motivisch begründete Einflüsse von spezifisch intertextuellen Bezügen zu unterscheiden. Unterlassen wurde hier zudem, für das Gedicht *Chant da la plövgia* auf Schnittstellen und Parallelen innerhalb von Peers eigenem Werk hinzuweisen (Intratextualität). So kann z.B. für das Bild des Regens als Harfe auf das Gedicht *Serainada*

⁴⁶⁶ Eine autoironische Darstellung des Regenmotivs als Musenkuss findet sich bei Caflisch, *La Musa* (1961:156): «Scha plova cuour / e tuna e sfracha / am fatsch gio ed our / tres vent e daracha. // In tela furur / mi'orma bandusa / artschaiv'in ardur / il bütsch da la musa.» (v. 1-8).

⁴⁶⁷ Offenbar hat diese Metapher auch den Übersetzern Probleme bereitet. Bei der Übersetzung wurde nämlich auf eine wörtliche Wiedergabe dieser Passage verzichtet. *Regen*: «Es regnet... / Es regnet den Frühlingsregen» (Famos 1995:13, v. 1-2).

verwiesen werden: «la daracha / tira davent / si'arpa schlincha» (1959/2003:92f., v. 9-11; vgl. Kap. 6.3).

7.3.4 *Der Reim als Echo von «Naturstimmen» (Furnatsch)*

Am Beispiel des Naturgedichts *Furnatsch* soll prototypisch für weitere Stellen in Peers Werk die Funktion des Reims als Echo von «Naturstimmen» veranschaulicht werden⁴⁶⁸. Das Gedicht, das Peer für eines seiner besten hielt (Peer III, 1967), ist im Lauf seiner Publikationsgeschichte in alle vier Landessprachen übersetzt worden (vgl. Keller 2008). Im Vorspann werden Anlass und Publikationshintergrund des Gedichts thematisiert. Dies einerseits um das Verständnis der analysierten Gedichtstellen zu erleichtern, andererseits auch um die Bedeutung der «Naturstimmen» bzw. der Reime als deren metrische Entsprechung zu verdeutlichen.

(a) *Zu Anlass und Publikationshintergrund des Gedichts «Furnatsch»*

Der Titel des Gedichts *Furnatsch* ist ein Toponym und benennt einen Ort, der sich beim Inn in der Nähe von S-chanf befindet. Das Gedicht wird ein erstes Mal im *Fögl Ladin* (4.8.1959) publiziert. Dem Gedicht folgte nachstehende Anmerkung des Autors:

Quista poesia manaja il lö tanter S-chanf e Cinuos-chel, nomnà Furnatsch, ingio cha l'En, orma viva d'üna scenaria ciclopica, e d'ün cuntegn ingio chi füss greiv da schnejar la preschentscha dals vegls dieus, fand üna storta as bütta illa chavorgia chi'l dà liber pür sur Zernez. (Peer, in: *Fögl Ladin* 4.8.1959)

Nach den Worten des Dichters ist der Inn in dieser Umgebung die «lebendige Seele einer zyklischen Szenerie», in der die «Gegenwart der alten Götter» spürbar ist. Das Gedicht erscheint später im Band *Suot l'insaina da l'archèr* (1960), mit der Widmung «A Reto ed Irma A. Caratsch (S-chanf 12 avuost 1958)».

Im Jahre 1967 wird das Gedicht zusammen mit einer deutschen Fassung von Andri Peer und Guido Schmidlin in einer Ausgabe der *NZZ* publiziert. Der Übersetzung liegt folgende Erklärung des Autors bei:

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, d.h. «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. (Peer, in: *NZZ* 31.12.1967)

⁴⁶⁸ Der Reim als Echo von «Naturstimmen» spielt auch in folgenden Gedichten eine wichtige Rolle: *In barcha* (1969/2003:208), *Cascada in fraïn* (1975/2003:250), *Quader moesan* (1975/2003:253f.), *Prümavaira a Lümign* (1975/2003:255f.), *Stad engiadinaisa* (1977/2003:301), *Brünetta* (1979/2003:314) und *Las Maisas* (1979/2003:319f.).

Wie in der romanischen Anmerkung wird auch hier der mythische bzw. prähistorische Zauber dieses Orts mit den «Zeugen früherer Flussarbeit» hervorgehoben⁴⁶⁹. Der Gebrauch der Vergangenheitsform «bildete» und die Spezifizierung «ohne alle Zeichen der Zivilisation» deuten darauf hin, dass sich zwischen der Veröffentlichung von 1959 und derjenigen von 1967 einiges verändert haben muss. Zum gleichen Schluss kommt man aufgrund einer weiteren Publikation des Gedichts, ebenfalls 1967, in einem Sonderheft des Schweizerischen Wasserwirtschaftsverbands. Nachstehend an das Gedicht ist darin ein Schreiben Peers an den verantwortlichen Redaktor und gleichzeitigen Direktor des Wasserwirtschaftsverbands Gian-Andri Töndury abgedruckt:

Den Anreiz dazu gab ein Besuch der Innschleife unterhalb von S-chanf, eine Landschaft, die mich in ihrem prähistorischen Zauber tief beeindruckte und auch später stark beschäftigte. Sie hat einen mythischen Kern, den ich in meinen Versen beschwören möchte, Erinnerung an ein verschollenes Heiligtum, mächtige Naturphänomene, die Musik des Wassers und des Windes. 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 III, 1967)

Peer besingt in diesem Gedicht eine über Jahrtausende entstandene einzigartige Naturschönheit. Mit dem Bau der Engadiner Kraftwerke muss die magische Ausstrahlung dieses Orts jedoch gelitten haben (vgl. Gilli 1965:61-69). Dass Peer dazu meint, dies erhöhe die Würde des Orts, ist aus heutiger Sicht nur schwer nachvollziehbar. Die fortschrittskritische Note in Peers Gedicht ist nicht zu übersehen und man nimmt ihm kaum ab, damit «keine polemische Spitze» beabsichtigt zu haben⁴⁷⁰.

(b) Formale Elemente als Spiegelungen des Inhalts

Furnatsch (1960/2003:120ff.)

Amo scha tü sast tadar
Resuna la bocca dal grip

⁴⁶⁹ Vgl. «En romanche, les «furnatsch» sont ces voûtes de géants que les cours d'eau ont creusées dans la roche per le tourbillonnement de leurs eaux.» (Peer I, 1977:21).

⁴⁷⁰ Wasserkraft und der Bau von Stauseen werden auch in heutiger Zeit wiederum thematisiert, so z.B. Leo Tuor ([2006]:7ff.). Vgl. auch einen Kommentar Feuersteins zu alten Aufnahmen des Engadins: «Schi's vezza che kerli cha l'En d'eira e che peschs chi gnivan trats oura as poja masüar che cha no vain pers.» (2008). Vgl. «Wir Engadiner haben das Trauma des Fortschrittes vielleicht jetzt überstanden. Es hat uns unanschätzbare Kräfte gekostet. [...] Es ist unglaublich, was da aufgegeben und verschleudert wird aus Anpassungszwang!» (Peer, in: Camartin 1976:215 u. ebenfalls in Peer III, 2011:70).

- D'üna vusch be suldüm
 Chi nasch'illa not d'avuost
 5 Aivra da fains muantats
 E sflatschöz da forellas
- Ella crescha aint il cuvel
 Cull'odur da föglia d'serp
 E d'erba schmaladida
 10 Serpagiond in stiglia spirala
 Ün füm d'insainas –
 Povra vusch cuntriada
 Chi's sduvl'our dal verd
 Ed alvainta illa fanzögna
 15 Da sias döglias vardavlas
 Chalischs da fö
- Sibilla retica Silvana
 Chürast suot marva dainta
 La palantada tschimainta
 20 Da tias s-chürdüms
 O Furnatsch saduol d'offertas
 Da che taimpel offais
 Membra schlisürada?

Wie der Gedichtanfang «Amo scha tü sast tadar / Resuna la bocca dal grip / D'üna vusch be suldüm» (v. 1-3)⁴⁷¹ besagt, ist am mythischen Ort Furnatsch «eine Stimme» nur unter der Bedingung hörbar, dass «das Du» noch in der Lage ist, diese überhaupt wahrzunehmen. Dabei scheint mit dem «Du» in erster Linie der Dichter gemeint zu sein, doch könnte damit ebenso gut auch der Leser des Gedichts angesprochen werden⁴⁷². Bereits in den ersten drei Abschnitten (v. 1-23) hört man das Echo dieser Stimme («üna vusch be suldüm», v. 3) im «füm d'insainas» (v. 11) und in den «s-chürdüms» (v. 20)⁴⁷³, den «Dunkelheiten» der Rätischen Sibylle (v. 17). Die Stimme wird auch mit «Povra vusch cuntriada» (v. 12), «Arme verwirrte Stimme» (wörtlich: «verhinderte») bezeichnet, welche wiederum in Wörtern wie «palantada» (v. 19) und «schlisürada» (v. 23) hörbar wird. Lautlich von Bedeutung sind zudem der Reim: «(alvainta) : dainta : tschimainta» (v. 14/18/19), die dazugehörenden Assonanzen «insainas» (v. 11), «vardavlas» (v. 15) und die häufigen Entsprechungen im betonten Diphthong «ai»: «aivra, fains, aint, taimpel, offais, paraid» (v. 5, 5, 7, 22, 22, 24). Letztere scheinen die in der dreifachen Wiederholung markierte Aufforderung des Inns «Tadlai tadlai tadlai» (v. 31) vorwegzunehmen, während Reim und Assonanzen eine Entsprechung im Schlagreim «Curraintas s-chümaintas» (v. 42) finden.

⁴⁷¹ «Wenn du noch zu hören verstehst, / so tönt der Felsenmund / von einer einsamen Stimme.» (Peer I, 1980:31).

⁴⁷² Vgl. Peer in einem Brief an Hendri Spescha: «L'apostrofa (il titular ün interlocutor imaginà) ais vigurus e forsa ün dals mezs dad interessar hoz eir ils giuvens a la poesia.» (Peer III, 1973/2011:354).

⁴⁷³ Vgl. auch die Nähe zu «Chürast» (v. 18).

Die lautliche Nachahmung der in *Furnatsch* (1960/2003:120ff.) vorhandenen «Naturphänomene, die Musik des Wassers und des Windes» (Peer III, 1967)⁴⁷⁴ tritt insbesondere im zweiten Teil des Gedichts hervor, wo abwechselnd der Inn, seine Wellen, die Lärchen (v. 25ff., 33ff., 39ff.) und am Schluss der Wind (v. 45) und der von diesen Phänomenen erfasste Betrachter – «Meis cour» (v. 60), «Mi'orma» (v. 61) – im Mittelpunkt stehen.

25 Sün quaders vout e paraid
L'En tira la resgia
Ed aint il vöd chi suosda
Rimbomba sia chanzun
Da mürauder e marangun
Cullas gias da sablun
30 E cul bass da l'auazun
Tadlai tadlai tadlai
Che lavurader ch'eu sun

Larschs
Sül ur dal grip
35 Delireschan d'oracul
Stendan stendan aval
Lur bratscha chandalera
Tadlond il plont
Da las pelegrinas
40 Chi vegnan e van
E mâ nu stan
Curraintas s-chümainas
Suot il sindal
Da lur verd coral

In dieser «urtümlichen Landschaft» mit ihrem «prähistorischen Zauber» wiederhallt die Musik bzw. das Lied des fließenden Inns, «Rimbomba sia chanzun» (v. 27)⁴⁷⁵. Dieses entspricht dem «Lied des Maurers und des Zimmermanns, / mit den Geigen von Sand / und dem Bass des Hochwassers» (v. 27-30). Der Wiederhall des Lieds zeigt sich nicht nur lautlich, sondern auch ikonisch im Haufenreim: «chanzun : marangun : sablun : auazun : sun [ich bin]», im Binnenreim «(mürauder) : (lavurader)»⁴⁷⁶ und insbesondere in der dreimalig wiederhallenden Aufforderung des Inns «Tadlai tadlai tadlai», aber auch in den Alliterationen «Rimbomba,

⁴⁷⁴ Für weitere dichterische Umsetzungen dieser Stelle vgl. die Gedichte *Larschs vidvart l'En* (1955/2003:86ff.): «vuschs dal vent e vuschs da l'aua» (v. 12), *Stad engiadinaisa* (1960/2003:119): «Vuschs dal vent e da l'aua» (v. 11) und *Sirena* (1979/2003:345): «da't cunfuonder cun l'En / e culla chanzun dal vent?» (v. 10-11). Wie *Furnatsch* ist auch das bekannte Gedicht *Larschs vidvart l'En* in der Fassung von *Battüdas d'ala* (1955) Reto Caratsch gewidmet.

⁴⁷⁵ Vgl. Pallioppi (1895, s.v.), der in diesem Zusammenhang den Vers aus Caderas *Ura d'Anguoscha* zitiert: «D'anguosch' ün sbreg nel cour rimbomba.» (1887:5, v. 13). In den folgenden Fassungen ersetzt Peer die oberengadinische Form durch die unterengadinische «rebomba». Vgl. auch die Variante in *Aint il parc*: «e sainza rebomb» (1955 und 1975a) vs. «e sainza rimbomb» (1959).

⁴⁷⁶ Vgl. *Las maisas* (1979/2003:319f.): «Fluors / aint il sulai creader, / aint il vent tantader» (v. 11-13).

mürader, marangun», «Rimbomba, sablun, bass»⁴⁷⁷. Die lautliche Kompaktheit dieses Abschnitts (v. 24-32) findet sich auch auf inhaltlicher Ebene, wo die verschiedenen Bildbereiche – die Musik («chanzun, gias, bass»), die Arbeit («resgia, mürader, marangun, sablun, lavurader»), das Wasser («sablun, auazun») – miteinander durch den Reim verbunden werden.

Im nachfolgenden Abschnitt (v. 33-44) sind es die Lärchen, welche «erbeben von Weissagung», «Delireschan d'oracul» (v. 35). Wie auch später der Betrachter bzw. das lyrische Subjekt werden sie von Musik erfasst, indem sie «auf die Klage» der Wellen hören: «Tadlond il plont»⁴⁷⁸ / *Da las pelegrinas*. Die Klage bzw. das Kommen und Gehen der «Pilgerinnen» zeigt sich neben dem Hypogramm «*vegnan e van*» in den häufigen Reimpaaren: «Stendan standan», «Tadlond [...] plont», «van : stan», «Curraintas s-chümaintas» und «sindal : coral», wobei letzteres noch zusätzlich mit «aval» (v. 36) reimt.

In den letzten zwei Abschnitten steht das Ich des Betrachters im Mittelpunkt. Vom Wind «gegen» (wörtlich: «auf») die «Schwelle» der «ofenähnlichen Höhlen» (Peer I, 1967) und gleichzeitig auch des Unterbewussten gestossen, tun sich ihm «Räume» auf, «die einen tiefen Sinn atmen». Dies zeigt sich eindrücklich im Reim «*sguond : profuond*».

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 Somber schomber
Da l'En chi passa
E mâ nu's lassa

Straglüschidas stiletan
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

⁴⁷⁷ Vgl. *Schlitrada* (1963/2003:184f.) «e'ls auals *chantaivan* / ad ün *chantar* / suot ils orgels da glatsch» (v. 12-14).

⁴⁷⁸ Vgl. D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*: «Ascolta. Risponde / al pianto il canto» (Segre/Martignoni 2000:141-145, v. 40-41).

Ähnlich wie die Lärchen, die «von Weissagung [erbeben]» (wörtlich: «von Sinnen sind», v. 35), erschauert der Betrachter. Er bleibt und «lässt» sein Ohr «auf dem feuchten Sand» und wird wie die Lärchen von Musik erfüllt: «stun : sablun» (v. 50-52). Wichtig ist insbesondere das zweite Reimwort, welches einen identischen Reim «sablun : sablun» (v. 29-52) bildet und den Inn, diesmal als «Somber schomber», «dunkle Trommel» (v. 55) hörbar werden lässt: «rumurar : mar», «passa : lassa», «(rafüda) : nüda» und «rivas : sablunivas : sumbrivas». Beim Wort «schomber» handelt es sich um eine Entlehnung aus dem Surselvischen, das mit «schumber» eine Trommel bezeichnet⁴⁷⁹. Die graphische Anpassung an «somber» ermöglicht hier ein effektvolles Hypogramm⁴⁸⁰.

Die Wirkung dieser Musik auf den Betrachter ist so stark, dass sein Herz aufhört zu schlagen (v. 60) und seine Seele ‚sich entblösst‘ («Meine Seele nackt», v. 61) zwischen den sandigen Ufern⁴⁸¹. Nur noch die ‚Trommelschläge‘ des Inns sind hörbar.

7.3.5 Der Reimgebrauch als Anklang an Kinderreime (*Ün mattin*)

Ün mattin (1979/2003:332f.)

Ün mattin sülla sbaluonzcha
ha guardà aint pel sulai,
e'l sulai ais giò mez quai.

5 *Ün mattin* sülla sbaluonzcha
ha guardà aint per la glüna,
e la glüna ri'adüna.

10 *Ün mattin* sülla sbaluonzcha
va in tschercha d'üna staila,
mo la staila ais müstaila,
schmütscha suot il Crap Martaila.

15 Inaquella vain il vent,
e quel piglia tuot da vent.
a sulai e glüna e staila.
Be la mostra da müstaila
tschübla
fin finin sco üna sübla.

20 Mo alura vain la mamma,
piglia al mattin sün bratsch,
metta il sulai sün tsché
e la glüna in seis vel,
mincha staila a seis lö,

⁴⁷⁹ Das Vallader hingegen bezeichnet mit «tambur» sowohl den «Trommler» (wie im Surselvischen) als auch die «Trommel».

⁴⁸⁰ Vgl. für die in den Gedichtbänden *L'alba* (1975a) und *Furnatsch* (1977) publizierten Fassungen die Variante «somber schumber». Vgl. Peer (2003:563).

⁴⁸¹ Für einen Kommentar zur ikonischen Funktion des Echoreims «rivas : sumbrivas» vgl. Riatsch (1994:55).

e fini chi'd ais il gö!

Das Gedicht *Ün mattin*⁴⁸² handelt von einem Knaben auf einer Schaukel, deren Hin-und-her-Schaukeln ihn in eine Traumwelt versinken lässt. Im letzten Teil des Gedichts (v. 17-22) ist es dann die Mutter, die den Knaben wieder in die Realität zurückholt, indem sie ihn auf den Arm nimmt. Der Wechsel zwischen den beiden Zuständen des Knaben, demjenigen des Traums und demjenigen der Realität, wird im Gedicht auf verschiedenen Ebenen spürbar gemacht. Auf metrischer Ebene in den regelmässigen trochäischen Vierhebern, die mit Ausnahme vom Zweisilbler «tschübla» (v. 15) je nach Versende aus sieben oder acht Silben bestehen⁴⁸³. Die metrische Regelmässigkeit auf Versebene spiegelt sich auch im Reimgebrauch. Von 22 Versen sind einzig die zwei einleitenden Verse des letzten Abschnitts ungereimt (v. 17-18). Was hier auf der Ebene des Reims hervorsteht, findet auch seine inhaltliche Entsprechung. Wie sich am Ende des Gedichts herausstellt («e fini chi'd ais il gö», v. 22) leiten die ungereimten Verse die Wende innerhalb dieses Reim- und Wiederholungsspiels ein: «Mo alura vain la mamma, / piglia al mattin sün bratsch,»⁴⁸⁴. Die Mutter nimmt den Knaben auf den Arm und entreisst ihn seinem Traum. Sie stellt die anfängliche Ordnung wieder her, indem sie die wichtigen Motive, «sulai», «glüna», «staila» (vgl. auch v. 13), wieder an ihren ursprünglichen Platz stellt.

Ikonisch sind die Schaukelbewegungen sowohl durch die Paarreime⁴⁸⁵ (v. 2/3, 5/6, 11/12, 13/14, 15/16) bzw. durch den Dreireim (v. 8/9/10), als auch durch die identischen Mittenreime («sulai, / e'l sulai», v. 2/3, auch: 5/6, 8/9) sicht- und hörbar. Die Wirkung dieses Reimgebrauchs wird zusätzlich durch die wörtlichen Wiederholungen (v. 1, 4, 7) und die Parallelismen (v. 2, 5) verstärkt. Die Figur der Wiederholung spielt überhaupt eine wichtige Rolle für das Versinken des Knaben in seinen Traum. Der kindlichen Imagination entspricht der naive Umgang des Kindes mit den Gestirnen⁴⁸⁶. Diese erfahren in der Wiederholung eine semantische Erweiterung und werden zu einem Teil seiner Welt⁴⁸⁷. Die Sonne am Himmel

⁴⁸² Das Gedicht erschien in *La terra impromissa* (1979) und in deutscher Übersetzung im postumen Band *Poesias – Gedichte* (1988:99).

⁴⁸³ Für Vers 13 drängt sich dabei die Lesart mit Synalöphe auf: «a sulai e glüna^e staila».

⁴⁸⁴ Vgl. hingegen die Stabreime auf «mamma»: «mostra», «metta», «mincha» (v. 14, 19, 21).

⁴⁸⁵ Auffallend ist vor allem der seltene und schwierige Reim «tschübla : sübla» (v. 15-16). Im lyrischen Werk Peers könnte nur noch «fübla» als Reimwort in Frage kommen. Vgl. den unreinen Reim «nūvlas : fūblas» (v. 2-3) im Gedicht *Schelpcha infernala* (1951/2003:49f.). Die Schwierigkeit des Reims scheint auch die stilistisch gewähltere Wortwahl «sübla» zu erklären.

⁴⁸⁶ Das Spiel von Distanz und Nähe zwischen Sonne und Betrachter spielt auch bei Plouda eine wichtige Rolle: «Il sulai s-choda mia fatscha, meis mans, meis vainter. Eu ser ils ögls ed il sulai es ün pled. Eu til guard, eu til pronunzch. El vain adüna plü ester. Seis cling, sia fuorma, tuot para nouv, ün pled ch'eu n'ha scuvert güsta in quist mumaint. SULAI. E fingià è'l giò sper l'En e s-choda il siblun, tant cha davo üna pezza stuvaina tour e mütschir aint illa sumbriva» (2000:39). Vgl. für einen Kommentar dazu Riatsch (2004:85f.).

⁴⁸⁷ Wie der Knabe ausgehend von den Gestirnen «sulai», «glüna», «stailas» eine eigene Welt schafft, so erschafft Gott im Gedicht *Naturns* (1975/2003:257f.) die Welt: «Dieu s-chaffischa il muond / cun fatscha riainta: / glüna, sulai e stailas,» (v. 4-6).

(v. 2) ist plötzlich ganz nahe, der Mond lacht und der Stern ist ein Wiesel, was im Hypogramm «staila : müstaila» gut sichtbar wird⁴⁸⁸. Der in ein Wiesel verwandelte Stern («mo la staila ais müstaila») entwischt unter dem Stein «Crap Martaila».

Eine wie für das Kind beschriebene ähnliche Wirkung erzeugt in einem späteren Gedicht das Lächeln einer *Hostess* (1979/2003:353) für den Erwachsenen. Von dieser wird gesagt, ihr Lächeln stehle einen Stern vom Himmel («e teis surrier invoula / üna staila dal tschêl», v. 3-4). Das Gedicht handelt von einer Phantasiewelt, in der sich dem Passagier während dem Fliegen beim Anblick der Schönheit einer Hostess eine Traumwelt auftut. Das Unmögliche wird möglich: «Ün tschegn our dal fanestrigl, / e'l sulai schuschura plü bass.» (v. 13-14)

Der Reim «staila : müstaila» ist zwar selten und nur gerade in diesem Gedicht bei Peer anzutreffen, jedoch spielt er auch in einem Gedicht Aluis Tuors eine wichtige Rolle:

La musteila (1936:284)

Cheu, el stgir nocturn, ina musteila
Osum la ruosna d'ina muschna
Bufatg bufatg seruschna
E contemplescha ina steila.

E sa pertgei quella musteila
Contemplescha quella steila? (v. 3-8)

[...]

Jeu creitg, jeu creitg ch'ella saveva,
Che steila rimass cun musteila
E perquei mirava sin la steila. (v. 12-14)

Die Art wie Tuor hier augenzwinkernd den Gebrauch des Reims «musteila : steila» thematisiert bzw. die Schlussfolgerung, das Wiesel schaue nur um des Reimes willen auf den Stern, erinnert wiederum an Morgensterns Gedicht:

Das ästhetische Wiesel (1946:26)

Ein Wiesel
sass auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.

[...]

Das raffinier-
te Tier
tat's um des Reimes willen. (v. 1-3; 9-11)

Allen diesen drei Gedichten ist ein heiterer Ton gemein, der z. T. daher rührt, dass für das Wort «Wiesel» bzw. «müstaila» ein Reim gefunden wird, der nicht alltäglich ist. ‚Nicht alltäglich‘ deshalb, weil man beim Gedanken an das Tier «Wiesel» nicht unbedingt als erstes an «Kiesel», «Bachgeriesel» oder «Sterne» denkt. In Träumen hingegen können so ungewöhnliche Kombinationen von Konzepten durchaus vorkommen. Der Knabe in Peers Gedicht befindet sich in einer solchen Traumwelt. Der durch die Schaukelbewegung

⁴⁸⁸ Im Vallader reimen neben «müstaila» noch folgende Wörter auf «staila»: «chandaila; maila; taila; vaila» (*Dicziunari invers dal ladin*).

entstandene Wind nimmt mit den Worten des Knaben alles weg – «Inaquella vain il vent, / e quel piglia tuot davent» (v. 11-12) – und lässt diesen immer tiefer in dieser imaginären Welt versinken. Nur das Pfeifen der Schlaumeierin eines Wiesels («la mostra da müstaila», v. 14), ist noch «fin finin» hörbar. Doch dann kommt – wie bereits erwähnt – die Mutter, nimmt den Knaben auf den Arm und stellt die zu Beginn vorhandene Ordnung wieder her. Hörbar ist diese Ordnung in den stumpfen Kadenzen der letzten 5 Verse («bratsch», «tschêl : vel» und «lö : gö»). Analog zu «piglia tuot davent» (v. 12), das als Realitätsentzug gelesen werden kann, kann «piglia al mattin sün bratsch» (v. 18) auch als Zurückholen des Kindes in die Realität betrachtet werden.

Für die Funktion des Windes im Reim «vent : davent», der den Knaben in eine andere Wahrnehmungsebene bringt, gibt es in Peers Werk unzählige Belege. So z.B. in *Daman d'utuon* (1955/2003:63): «Eu poz mia teista / aint in meis man / e'm lasch eir eu ir cul vent» (v. 10-12)⁴⁸⁹, wo sich durch den Wind eine andere Gedankenwelt auftut (siehe auch Kap.7.3.2). In *Clav da la pittüra* (1955/2003:84) ist es der Wind in den Zweigen «einer eingeschlafenen Lärche», «o'l vent in ün larsch indurmanzà» (v. 7). Dieses Bild erstaunt nicht, wenn man weiss, dass der Wind «aiver da melodias / e da gös» (v. 12-13) («trunken von Melodien und Spielen») ist (vgl. *Davo mezdi* (1959/2003:104ff.)⁴⁹⁰). An dieser Stelle lässt sich auch ein Bezug zwischen dem als «gö» bezeichneten Spiel des Knaben und den Spielen des Windes herstellen. Überhaupt erinnert der Schluss, insbesondere die letzten vier Verse von *Ün mattin* an die bei Kindern beliebten Spiele in Zusammenhang mit Abzählreimen oder Kinderliedern (vgl. Rühmkorf 1981:31-45), bei denen sie auf den Knien der Eltern reiten oder eben schaukeln. So werden Schlussverse wie «Tü esch aint, e tü esch oura» oder «Tirla, murla – puff» (*Crest. XI*, S. 254f., Nr. 18 und 21) hörbar. Zur Erläuterung folgen an dieser Stelle zwei Beispiele aus der *Untereengadinischen Sammlung* Caspar Bardolas (*Crest. XI*, S. 193-283):

Ader, bader, singhlintader,
Singhlintuorn, ebicuogn,
La chapütscha dal singhlin,
Cumanzeiv' a büttar ghlin,
Ghlin, glan, jezt ist gut
Und klar und aus. (*Crest. XI*, S. 255, Nr. 25)

oder

Hop, hop, hop –
La chavr' a fat ün boc,
Il boc fa üna sola,
La sola da bler lat,
I no bavain quel tot! (*Crest. XI*, S. 258, Nr. 4)

⁴⁸⁹ Der Leser wird an dieser Stelle an die topischen Stimmen des Windes, «vuschs dal vent», erinnert, vgl. *Larschs vidvart l'En* (1955 und 1959) und *Stad engiadinaisa* (1960/2003:119).

⁴⁹⁰ Die literarische Übersetzung von *Davo mezdi* in *Sgrafits* (1959:39-41) gibt diese Stelle mit «trunken von Tönen» (1959:39) wieder.

Beide Beispiele zeichnen sich durch Reimspiele aus und ihr spielerischer Schluss lässt Peers Schlussvers «e fini chi'd ais il gö!» anklingen.

Auf eine andere Ähnlichkeit weist C.D. Bezzola (in seiner Besprechung des Bands *La terra impromissa* (1979) für das hier besprochene Gedicht) hin: «Illa poesia *Ûn mattin* (pg. 37) resorta la simpatia per Jacques Prévert, il poet il plü popular da la Frantscha chi trattaiva cun maestria inscunters cun uffants, utschels e fluors.» (C.D. Bezzola 1979, in: Peer III, 2011:454).

Nicht nur der Wind, sondern auch die Schaukelbewegungen ermöglichen den Übergang von der Realität zum Traum. Dies zeigt folgende Stelle im Gedicht *Larschs vidvart l'En* (1955/2003:86ff.), in der das «Schaukeln der Gedanken» mit dem Wind in Verbindung gebracht wird: «O chant dals pövels passats / sco früjas suot il vent da la stad / quant leiv sbaluonzcha l'impissamaint / sün vossas rains vegetalas» (v. 6-9)⁴⁹¹. Der «Gesang vergangener Völker» ist «wie Kornfelder unter dem Sommerwind», auf «deren pflanzlichen Rücken» die Gedanken ganz leicht schaukeln.

Die Bedeutung der Figur der Wiederholung, die den Übergang in eine imaginäre Welt ermöglicht, wird auch im Gedicht *Mia figlia disegna* deutlich:

Mia figlia disegna (1969/2003:216f.).

[...]
 e mia figlia disegna, disegna:
 üna chasa cun porta e tet
 e da mincha vart üna flur,
 cun splerins vivs chi tiran il flà
 e balcuns ün pa schlinchs.
 L'erba fa püschels davant porta,
 e davovart passa il fil brün
 chi'd ais la pizza,
 ed immez ais ün mellan sulai
 aint il blau uschè blau
 ch'el as mett'a chantar –
 ün tschêl da buna not chi mâ nu plova. (v. 17-28)

[...]
 Uossa vainst davonan
 e'm muossast il pop
 e'm pigliast pel man.
 Mobain, schi giain in tia chasa
 cun üna flur per vart
 e splerins chi tiran il flà
 e la pizza chi va sü e giò. (v. 33-39)

Im ersten Abschnitt wird das von der Tochter gezeichnete Bild beschrieben. Das Kind versinkt in seiner ihm eigenen Welt und «sagt kein Wort» («[ella] nu fa bau», v. 12). Am Abend dann, als die Kinder im Bett sind und «mit rosenfarbenen Gesichtern / unter der

⁴⁹¹ «Oh Lied hingegangener Völker / Kornfelder unter dem Winde / wie leicht schaukelt der Sinn / auf eurem federnden Rücken» (Peer 1959:47).

trüben Schwinge des Traums» schlafen («e dorman cun fatschas da rösa / suot l'ala tuorbala dal sömmi», v. 31-32), vergegenwärtigt sich der Vater mit einer diskursiven Bezugnahme auf die Zeichnung die Situation des Nachmittags. Die Tochter erscheint, nimmt ihn bei der Hand und entführt ihn in ihre kindliche Welt. Dass dies gelingt, dafür sorgen die wiederholten, oben kursiv gesetzten Bildinhalte («chasa», «flur», «splerins», «pizza»).

Ein anderes Gedicht, das direkt als Kindervers bezeichnet wird, ist *Verset per uffants*. Das Gedicht ist eine allegorische Erklärung für den Ursprung der Frühlingssonne⁴⁹²:

Verset per uffants (1969/2003:216)

Quist sulaïn da prümavaira,
lessast savair d'ingionder ch'el vain
sco üna puolvra d'or chi crouda
in teis chavels da savurabain?

- 5 Quai sun be las s-chalizzas dal Segner,
uossa cha'l s-chalpna la stagiun bella.
E mincha raz cha tû sast tegner
ais üna zipla da sia givella.

Der leichte Ton des Gedichts findet seine Entsprechung in den Reimen «prümavaira : (savair)» (Quasi-Binnenreim), «vain : savurabain», «Segner : tegner» und «bella : givella»⁴⁹³. Einzig Vers 3, «sco üna puolvra d'or chi crouda», ist ungereimt. Doch besteht zwischen «puolvra» und «crouda» eine paronomastische Ähnlichkeit. Der fast durchgehende Reimgebrauch dieses Gedichts scheint somit an Kinderreime anzuklingen.

In einer Besprechung zum Band *Da cler bel di* (1969) äussert sich Camartin folgendermassen über die mit «Uffants» überschriebene Sektion, dessen erstes Gedicht *Verset per uffants* ist:

Sin duas poesias, intituladas *Aviuns*, suondan sis poesias sur ils *Uffants* che illustreschan il poet che sesprova ded entrar, buca senza ina certa melanconia, en la fantasia, en il lungatg ed en igl agir digl affon. Cheu semuossa Peer sco observader excellent. Insumma ei il senn d'adaptaziun, la pusseivladad d'affinitad immediata la gronda forza della poesia de Peer. Las poesias snegan buca ded esser impressiuns spontanias; suenter haver legiu ellas han ins denton l'impressiun de haver udiu a raschunar enzatgi che viva en contact nuninterrut cun ses «objects». (Camartin 1970, in: Peer III, 2011:450)

Einen ähnlichen Eindruck hat man auch nach dem Lesen eines früheren Gedichts mit dem Titel *A mia figlia* (1963/2003:183f.). In diesem ungereimten Gedicht fällt besonders der Diminutivreim auf: «figlina», («peschin»), «bockina», «stailina», «bratschina»⁴⁹⁴. An das

⁴⁹² Vgl. dazu Riatsch (2003:489f.), der in diesem Zusammenhang auf das bekannte Gedicht Men Rauchs *La naivetta* (1944:25) hinweist. Wie Peers *Verset per uffants* ist auch *La naivetta* ein allegorisches Gedicht, das den Ursprung des Schnees – «e la naiv es la farina / ed il Segner mugliner.» (v. 7-8) – erklärt und als eine Art Vorgängergedicht anzusehen ist.

⁴⁹³ Vgl. die Reimpaare in *La naivetta*: «naivetta : figlietta»; «cuntin : muglin», «adüna : farina» und «bler : mugliner».

⁴⁹⁴ Vgl. *Mia poppa* (1969/2003:218): «passins» (v. 4) und «manins» (v. 20).

Gedicht *Verset per uffants* erinnern aber auch der Gebrauch gleicher Wörter wie «Segner» und «prümavaira»:

Sün teils lefs da grusaida
 ha il Segner plantà ils plets,
 prüjs da prümavaira
 chi ninan cul vent da gün,
 schi bütscha'm chara bockina. (v. 5-9)

7.3.6 Verweise auf die Volkstradition (*Ustaria*)

Zum Gedicht *Ustaria* findet sich in Peers Nachlass folgende Äusserung Cla Bierts: «Sia ögliada fa gnir da ruina il temp, quai es bun. Tschai nu vala bler.» (Peer SLA, A-1-h/74; vgl. Riatsch 2003:518). Im Zusammenhang mit dem Reim interessiert uns gerade Letzteres, «Das andere ist nicht viel wert». Damit wird Biert wohl die auf den Reim «-om» insistierenden Verse gemeint haben.

Das Gedicht *Ustaria* erscheint ein einziges Mal im Band *Da cler bel di* (1969). Es ist dem Themenbereich «Cumgiats» zugeteilt, welcher zwölf Gedichte umfasst (2003:221-227)⁴⁹⁵. Unter diesem Dutzend gibt es noch drei weitere Gedichte, die sich durch einen mehr oder weniger konsequenten Reimgebrauch kennzeichnen: *Suldüm*, *Mal d'amur* (*Chanzun in stil vegl*) und *Abandun*⁴⁹⁶. Alle vier Gedichte finden später, falls sie überhaupt wieder publiziert werden, nur noch Aufnahme in den Übersetzungsbänden. Die Gedichte *Ustaria* und *Abandun* erscheinen im postumen Band *Poesias – Gedichte* (1988) auf Deutsch übersetzt. Von *Suldüm* gibt es im Band *L'alba* (1975a) noch eine italienische Übersetzung von Giorgio Orelli⁴⁹⁷. *Mal d'amur*, das ‚Lied in altem Stil‘, hingegen wird nicht mehr aufgegriffen.

Aufgrund von Strophenform und Reimschema können *Mal d'amur* und *Abandun* den metrisch regulierten Gedichtformen zugewiesen werden. Der Reimgebrauch in diesen beiden Gedichten ist somit von der Form her gegeben. Das Gedicht *Mal d'amur* besteht aus vier Vierzeilern, wobei nicht alle durchgehend gereimt sind (*daxa bcbc xdc d efe*)⁴⁹⁸. Der Sechszweiler *Abandun* ist nach dem italienischen Reimschema der «sestina» gereimt (*ababcc*) (vgl. Kap. 6.2). Die Zugehörigkeit dieser beiden Gedichte zu den regulierten Metren bestätigen auch die angewendeten Reimtypen, insbesondere (Pro-)Nominalreime, Infinitiv- und Partizipreime, z.B. «mai : lai», «invlüd : salüd», «portar : consümar», «demolida : inschnuida», «girond : grond». Anders sieht es für die Gedichte *Suldüm* (einstrophig) und *Ustaria* (zweistrophig) aus. Mit Ausnahme des identischen Binnenreims in *Suldüm* «Ingioa? : Ingioa» (v. 1-2) wird bei den gereimten Versen jeweils nur auf einen Reim insistiert. Anhand

⁴⁹⁵ Der Band *Da cler bel di* umfasst insgesamt 66 Gedichte, die in sechs Themenbereiche unterteilt sind.

⁴⁹⁶ Siehe für *Suldüm* (1969/2003:221), *Mal d'amur* (1969/2003:225) und *Abandun* (1969/2003:226).

⁴⁹⁷ Vgl. die Ausführungen zur Übersetzung Orellis in De Marchi (2002:123f.).

⁴⁹⁸ Nicht auf Anhieb als Reime erkennbar sind der unreine Reim *b* «ella : crudela» und der Ohrenreim (Ear-Rhyme) *c* «Tirol : chafuol : voul».

des Gedichts *Ustaria* sollen Art und Funktion der Insistenz auf den immer gleichen Reim bei Peer untersucht werden.

<i>Ustaria</i>	<i>Wirtshaus</i>
<p>Che mangia'l quel hom? Panipom? Gnirom? L'ha fom; 5 las gianoschas dan ad ün dar. Si'ögliada fa gnir da ruina il temp.</p> <p>10 Di, galantom, be sulet a maisa cun gnirom e panipom, co hast nom? (2003:226)</p>	<p>Was verschlingt denn dieser Mann? Kuttel, Nudel, Apfelstrudel? Hunger hat er, sieh ihn an. 5 Mahlt und kaut mit seinen Kiefern. Sieh, wie unter seinem Blick jede Zeit verrostet. 10 Feiner Herr, am Tische dort, mit Kuttel, Nudel, Apfelstrudel sag mir doch, 15 wer bist du, wer? (1988:63)</p>

Für das Gedicht charakteristisch sind der Haufenreim zu Beginn und der Dreireim am Schluss des Gedichts⁴⁹⁹. Dabei spielt es keine Rolle, dass «gnirom» und «fom» durch ein offenes [q] gekennzeichnet sind, während alle anderen Reimwörter ein geschlossenes [o] aufweisen.

Sicher auch Bezug nehmend auf die oben erwähnte Äusserung Cla Bierts, spricht Riatsch für das Gedicht *Ustaria* von «vers chi paran «versins d'uffant», in contexts tuot oter co «leivs»» (2003:489)⁵⁰⁰. In der Tat hat man bei den gereimten Versen den Eindruck (v. 1-4; 10; 12-14), dass da Kinderverse anklingen⁵⁰¹. Dazu tragen, nebst den jambisch-anapästischen Versfüssen der ersten vier Verse insbesondere die wiederholten Reimwörter «panipom : gnirom» bei, die im ganzen lyrischen Werk Peers nur für dieses Gedicht nachgewiesen werden können. Die den Kinderversen eigene Kompaktheit scheint auch folgende Bemerkung Camartins zu bestätigen:

Il lungatg de Peer ei d'in incont surpriendent ual per sia concisadad e sia tendenza alla maxima. Ins sto encurir ditg en la litteratura romontscha per anflar aschi paucs plaids integrai aschi perfetgamein sco p.ex. en la poesia sur igl um che ha fom. (Camartin 1970, in: Peer III, 2011:450f.)

⁴⁹⁹ Auf das Polyptoton «dan ad ün dar.» (v. 6) wird nicht näher eingegangen. Für die Definition des Polyptotons vgl. Mortara/Garavelli: «Il *polittòto* o *poliptòto* [...] è la ricorrenza di un vocabolo con funzioni sintattiche diverse [...]» (1999:208f.).

⁵⁰⁰ Auf die Nähe von Peers Gedicht zum Kinderreim hatte bereits Walther hingewiesen: «[...] unser Beispiel nähert sich erst noch sehr dem Kinderreim – dürfte etwas vom Kühnsten an ‚Sprachmagie‘ und ‚tönender Suggestion‘ in der bündnerromanischen Lyrik sein.» (1993:309-311).

⁵⁰¹ Vgl. «Die These aber lautet, dass *alle* Gedichte komisch sind, da das Gedicht die Komik vom ersten Tag an mit der Muttersprache eingesogen hat und bis auf den Heutigen Tag von ihr durchtränkt ist [...]» (Gernhardt 1996:109).

Das Spielerische dieser Verse (v. 2-3; 12-13)⁵⁰² wird durch deren chiasmische Anordnung noch verstärkt. Während für das lautmalerische «panipom» auf den ersten Blick keinerlei Bedeutung durchscheint⁵⁰³, erinnert «gnirom» an die scherzhafte Antwort, die man Kindern auf die Frage gab, was es zu Mittag gebe: «Che aise da giantar? / Gniram e giurgiattam / E strözlas giò per s-chela.» (in: *ASR* 13, 1899:192)⁵⁰⁴. Es fällt auf, dass auch bei diesem Beispiel das zweite Reimwort «giurgiattam» wie «panipom» dreisilbig ist.

Unverkennbar ist der Bezug zum Kinderreim im Schlussvers «co hast nom?», hier können zur Verdeutlichung folgende zwei Beispiele angeführt werden:

Co hast nom?
 Col cheu süsom,
 Cols peis giodim,
 E tü sumagliast al spazzachamin. (Vital 1899:193, Nr. 36)

Co hast nom?
 Col cheu süsom,
 Cols peis giò'n schler,
 Cha tü sumagliast al cuderer. (Vital 1899:193, Nr. 37)

Mit dem wichtigen Motiv des «Hungers» («fom») im ersten Abschnitt des Gedichts *Ustaria* interagieren ferner ‚Reime‘ wie:

Hast fam? Ruoja chüram.
 Hast sait? Tschütscha parait.
 Hast feil? Licha meil.
 Hast buonder? Va a't far tuonder. (Vital 1899:197, Nr. 77)

Scha te est fom, schi maglia chirom,
 Scha te est segt, schi tschitsch' egn degt. (Bravuogn) (Vital 1899:207, Nr. 157)⁵⁰⁵

Beim ersten zitierten Beispiel fällt die Nähe der Frage «Hast fam?» zur Feststellung «L'ha fom» bei Peer auf; zu erwähnen ist auch die fast lautlich-graphische Entsprechung zwischen der Leber («gnirom», v. 3, 12) in Peers Gedicht und dem Leder («chürom») in den zitierten Beispielen («chüram» und «chirom»).

Innerhalb des Gedichts besetzen vor allem die Reimwörter «hom» (v. 1) und «nom» (v. 14) wichtige Positionen. Sie umschliessen in gewissem Sinne das Ernste, Schwere dieses Gedichts, das Bier so gut gefiel: «Si'ögliada / fa gnir da ruina / il temp.» (v. 7-9). In der

⁵⁰² Ein weiteres Beispiel für die Nähe zum Kinderreim ist der Schluss in *Analogia* (1984/2003:396): «Chi ha lichà / e sfargunà? / Daman a bunura / nun è'l plü qua...» (v. 8-11).

⁵⁰³ Höchst wahrscheinlich handelt es sich um eine Zusammensetzung aus «pan i pom» («Brot und Apfel»). Die Konjunktion «i» entspräche der dialektalen Lautung, «pom» wäre das oberengadinische Wort für unterengadinisch «mail». Nach Auskunft von Annetta Ganzoni handelt es sich bei «panipom» um eine Speise, die früher aus altem Brot, Eiern und Äpfeln zubereitet wurde, um die Resten zu verwerten. Vgl. auch Linsel, der in einem Brief an Maxfield folgendes schreibt: «La forme courante est chez nous dans la langue parlée: «i» & «id» devant une voyelle. L'ortografia uffiziala a «e» & «ed» – qui sont italiennes.» (Maxfield 1938:188).

⁵⁰⁴ «Was gibt es zu Mittag? Nieren und Gurgelfleisch und Pfannkuchen die Treppe hinunter» (*DRG* 7, S. 174). Vgl. auch Pallioppi (1895, s.v.).

⁵⁰⁵ Mündlich wurden mir folgende Beispiele von Unterengadinern mitgeteilt: «Scha tü hast fom / schi mangia strom» und «Scha tü hast said / schi tschütsch'il spait». Für das erste Beispiel vgl. «Gion, Gion, spazzapon, / Va gio Cuir' a maglia strom, / [Va] se Lohn a prend igl tgir / A fe tgirom.» (in: *Crest*. XIV, S. 56).

Schlussfrage «Di, galantom, [...] co hast nom?» (v. 10; 14) geht es in erster Linie nicht um den eigentlichen Namen bzw. die Namenhülle des Mannes, sondern um dessen Identität. Dies kommt besonders in der deutschen Übersetzung gut zum Ausdruck: «Feiner Herr, [...] sag mir doch, / wer bist du, wer?» (v. 10; 14-15).

Um die Frage nach Identität geht es auch im Gedicht *Fiduzcha* (2003:420f.):

Ushè vezzaina be a mez
las otas aventüras,
chi'ns cloman, cleras – s-chüras,
cun mans averts: «Tü füssast ün hom,
scha tü rivessast süsom.» (v. 9-13)

Die hohen Abenteuer rufen uns, den Leser inbegriffen, verlockend Leichtes zu, was auch im einfachen Reim «hom : süsom» zum Ausdruck kommt. Doch an dieser Stelle reicht ein Reim, um die verlockenden Abenteuer als das zu enttarnen, was sie in Wahrheit sind «aventüras : s-chüras».

Für die nicht nur lautliche Nähe der Begriffe «hom» und «nom» findet sich bei Peer noch ein weiteres Beispiel. Im Gedicht *Discuors festiv* (1975/2003:259f.) wird ein eine Dankesrede geniessendes Ehepaar – «signura muglier e signur» (v. 4) – beschrieben und belächelt: «Mo cur cha l'oratur / sgrana lur nom, / sbassna il mintun / e serran ils ögls. [...] Lura nu taidlan plü – / quel hom ais bain ün dals lur.» (v. 5-8; 12-13; kursiv R.C.)⁵⁰⁶. Die hier ironisch angesprochene tiefe Verbundenheit zwischen «nom» und «hom», «dieser Mann ist wohl einer der Ihren» (v. 13), scheinen auf den ersten Blick auch die Reimwörter «signur : oratur : lur» (v. 4/5/13) zu bestätigen. Doch wird in diesem Fall die angedeutete Gemeinsamkeit durch das vorausgehende Reimwort «reflectur» (v. 2) ironisiert und für nichtig erklärt. Bei beiden Gedichten sind es demnach die Reime, die spielerisch leicht mit dem Ernstesten (*Ustaria*) und mit dem Lächerlichen (*Discuors festiv*) kontrastieren.

Dass ähnlicher Reimgebrauch eine ganz andere Funktion haben kann, wird im Gedicht *Ad ün ami critic* (1985/2003:441) klar. Auch hier verwendet Peer den Reim «nom : galantom». Der im Schnee geschriebene Name, der für die Identität des ‚Freundes‘ steht, wird verwischt (wörtlich: «durchgepisst»)⁵⁰⁷.

Eu n'ha scrit teis nom,
galantom
sco scha tü füssast ün bun
cul bastun
sülla naiv
e til pischà tras,
perche cun mai füttast be
da mias scuvertas umbras. (v. 1-8)

⁵⁰⁶ Für das aus dem Italienischen entlehnte und veraltete «sgrana» (v. 6; «aushülsen», «entkörnen, auskörnen») vgl. Pallioppi (1895, s.v.).

⁵⁰⁷ Für eine ganz andere Funktion dieses im Schnee Schreibens des Namens vgl. *Clom per scrit* (2003:448) und Rühthers-Seeli, *Unviern*: «ti / vevas / scret / ella / neiv [...]» (1987/2003:22).

In diesen acht Versen der ersten Strophe hat einzig das Wort «naiv» keine reine Reimentsprechung, Assonanzen hingegen sind zahlreich «mai» (v. 7; 14), «sainza» (v. 13) und «quai» (v. 14). Auf den Anfangsreim «nom : galantom» folgen die Reime «(ün) bun : bastun», «(perche) : be» und «(pischà) tras : umbras». Die anfängliche Feierlichkeit (v. 1-2) wird durch diese Reimfolge wie durch ein doppeltes Echo aus den Angeln gehoben. Der «galantom» ist somit alles andere als ein Ehrenmann. Dazu tragen vor allem die negativ aufgeladenen Begriffe «pischà tras» und «umbras»⁵⁰⁸ bei.

Eine analoge Bedeutung scheint der Ehrenmann (v. 10) auch im Gedicht *Ustaria* zu haben, denn er zeichnet sich vor allem durch seine, auch metrische Nähe zum dreisilbigen «panipom» (v. 13) aus. Trotz der vielen ihn umgebenden Reimwörter sitzt der «hom» bzw. Gentleman «be sulet a maisa» und gibt keine Antwort auf die Frage, wer er sei.

Zur Unterscheidung von Sinn und Unsinn, Komik und Ernst, alles Gegensätze, die in Bierts Aussage – «[...] quai es bun. Tschai nu vala bler.» – zum Ausdruck kommen, gibt es bei Gernhardt eine aufschlussreiche Stelle.

[F]olgerichtig sind wir bei den Grenzen gelandet, die Sinn und Unsinn scheiden, derart undeutlichen Markierungen, dass auch der gewitzteste Kartograph nicht weiterhelfen kann: Immer wieder nämlich finden sich Gedichte, die keinem der Bereiche eindeutig zuzuordnen sind; Gebilde, in welchen der Sinn langsam, fast unmerklich in Nichtsinn oder Unsinn übergeht. In anderen aber kippt er urplötzlich, und das gerade dann, wenn der Dichter ein Übermass an Sinn produzieren, suggerieren oder schlicht ergaunern wollte, [...] (Gernhardt 1996:114)

Das Gedicht *Ustaria* scheint ein solches Beispiel zu sein, in dem der Übergang zwischen Komik und Ernst fließend ist⁵⁰⁹. Doch vielleicht ist es gerade dieses Ineinander-Übergehen, das den Leser entweder verwirrt oder eine unerklärliche Faszination auf ihn ausübt. Jedenfalls werden bei beiden Lesertypen die Reimwörter mit Sicherheit noch eine Weile nachklingen.

⁵⁰⁸ Vgl. «l'umbrasa flamma» (2003:70) und «e chastlans, / umbras da dazis / e da deschmas.» (2003:413).

⁵⁰⁹ Für Gedichte, welche mit dem Sinn und Unsinn von Reimen spielen, vgl. auch Gion Tscharners Gedichtbändchen, *Dadaïs*, Zernez, ediziun da l'autur, 1985, z.B. die Verse «Quist / parasul / am / para sull!» (1985:s.p.).

8 Exkurs: Aspekte moderner Lyrik in Peers poetologischen Gedichten

Aspekte moderner europäischer Lyrik finden sich in Peers Werk nicht nur in entsprechenden Übersetzungen (v.a. Peer I, 1948, 1963 und 1985) und publizistischen Beiträgen zu einzelnen Autoren (u.a. Saint-John Perse, Montale, Quasimodo in Peer III, 1960d; 1966j; 1970k) sowie in seinen Äusserungen zur zeitgenössischen Lyrik (z.B. Peer III, 1957c; 1957f; 1966j; 1968j), sondern auch in seinen zahlreichen poetologischen Gedichten⁵¹⁰. Diese bilden eine wichtige Grundlage, um Peers Rezeption und Umsetzung von moderner Lyrik besser zu verstehen.

Bevor auf entsprechende Beispiele (*Ars poetica* und *Sül far not*) eingegangen wird, lässt sich anhand von Aussagen Peers konstatieren, dass für ihn poetologische Gedichte an sich ein wichtiges Merkmal moderner Lyrik sind. Im Aufsatz *Tant per dar ün tschüt in fuschina* (1968)⁵¹¹, in dem Peer die Entstehung zweier Gedichte erläutert, äussert er sich folgendermassen zum Stellenwert des Gedichts, welches seine eigene Entstehung thematisiert:

Schi, bainquantas poesias modernas, daspö Paul Valéry, nun han oter tema co güsta tala parschandüda e provan sco üna analisa filologica [...] da laschar cha l'andamaint creativ as spievla aint ill'ouvra poetica. (Peer III, 1968/2011:48)

Neben Valéry's poetologischen Gedichten⁵¹² nennt Peer an gleicher Stelle die Aufsätze Poes, *Philosophy of Composition*, und Majakowski's *Wie macht man Verse*, die u.a. in Höllersers Sammelband *Theorie der modernen Lyrik* (1965) publiziert wurden. Im Nachwort dieses Buches mit Selbstzeugnissen zahlreicher Vertreter moderner Lyrik nennt auch Höllerer den Versuch der Dichter, sich über die Voraussetzungen und Gesetze ihres lyrischen Schaffens klar zu werden ein unübersehbares «Wesenselement» der Moderne (Höllerer 2003:954)⁵¹³.

Fast zehn Jahre früher als Höllerer (1965) war Friedrichs Analyse *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) erschienen, die Peer kannte⁵¹⁴. Bereits Friedrich hatte das «Zusammentreffen von Dichtung und ranggleicher [...] Reflexion über Dichtung» in den poetologischen Gedichten als «ein wesentliches Symptom der Modernität» (1956/2006:51) bezeichnet. So stellte er als ein Merkmal modernen Dichtens bei Mallarmé «Rangleichheit

⁵¹⁰ U.a. *Bsögn dal poet* (1955/2003:80), *Bavuorcha* ([1958a]:36), *Sün vias creschüdas aint* (1979/2003:310), *Pisser* (1979/2003:311), *Dapersai* (1984/2003:389), *Prada maigra* (1985/2003:454).

⁵¹¹ Im gleichen Jahr erscheint auch der Beitrag «*Ö schi quinta'm ün'istorgia!*». *Impissamaints sur da la tecnica e funcziun dal raquint* (Peer III, 1968a).

⁵¹² Vgl. auch Benn: «[...] Valéry, bei dem die Gleichzeitigkeit der dichterischen mit der introspektiv-kritischen Tätigkeit an die Grenze gelangt, wo sich beide durchdringen.» (2001:10).

⁵¹³ Dass Höllersers Einschätzung noch immer Beachtung findet, zeigt folgende Bemerkung der Herausgeber zur erweiterten Neuausgabe der *Theorie der modernen Lyrik*: «Der Zusammenhang von Produktion und Reflexion ist auch für die jüngeren Autoren bedeutsam geblieben; im deutschen Sprachraum wie im internationalen Umfeld.» (Miller/Hartung 2003:12).

⁵¹⁴ Sowohl Friedrichs Buch *Die Struktur der modernen Lyrik* (1956) wie auch Benns Rede *Probleme der Lyrik* (1951) waren Peer und den damaligen Vertretern einer ‚modernen‘ bündnerromanischen Lyrik bekannt (vgl. Candinis 1959).

von Dichten und Reflexion über das Dichten» fest (2006:95)⁵¹⁵. Auch Rimbauds *Voyant*-Briefe würden bestätigen, «dass modernes Dichten mit gleichwertiger Reflexion über das Dichten» einhergehe (2006:61).

Auf Peers poetologische Gedichte hat bereits Riatsch (2003) hingewiesen:

Üna part da las poesias dad Andri Peer discuorran avertamaing da poesia, otras fan quai in maniera zoppada, in maniera implicita fan quai in fuond tuottas: far poesia es eir muossar che chi's craja cha poesia saja. (Riatsch 2003:494)

Auch wenn also implizit jedes Gedicht mehr oder weniger poetologisch ist⁵¹⁶, ist doch in einigen Gedichten expliziter über das Gedicht, das Dichten bzw. den Dichtenden die Rede. Im Folgenden soll anhand zweier exemplarischer Gedichtbeispiele gezeigt werden, welches Bild von der modernen Lyrik und vom modernen Dichter Peer in diesen poetologischen Gedichten zeichnet.

8.1 Textbeispiel: *Ars poetica*

Als das poetologische Gedicht Peers schlechthin kann *Ars poetica* bezeichnet werden. Das Gedicht, datiert mit «favrer 1984», erschien im selben Jahr als Einzeltext erstmals in der Zeitschrift *Litteratura* 7/1 (1984:38f.). Dort heisst es seitens der Herausgeber: «Nus vulevan en emprema lingua eruir: tgei san ins plazzar en poesias romontschas en nos pli novissims dis e co vesan quellas poesias romontschas da nies temps ora.»⁵¹⁷ (Camartin 1984:10). Am Schluss des Vorworts ging die zuständige Redaktion spezifisch auf das von Peer eingesandte Gedicht *Ars poetica* ein: «E forsa che il lectur ei la finala era in stel consolaus cu el legia che il pli versau liricher romontsch s'annunzia ual cun ina «ARS POETICA». Aschiditg che quella resta empalonta, ei la lirica romontscha buca piarsa.» (1984:11). Ein Jahr später erschien es als Anfangsgedicht von Peers letzter Gedichtsammlung *Ils ons vantüraivels* (1985)⁵¹⁸.

Riatsch schreibt in seiner Untersuchung *Zu Andri Peers «Ars poetica»* (2006) Folgendes zu Inhalt und Gliederung dieses «poetologischen Manifests» (Riatsch 2003:503)⁵¹⁹:

Die thematische Gliederung von *Ars poetica* ist eng mit der strophischen Gliederung verbunden und sehr transparent. Die erste Strophe beschäftigt sich mit Paradigmatik und Selektion, mit der Auffindung und der Auswahl einzelner Wörter aus

⁵¹⁵ Vgl. Friedrich: «*Éventail* ist, wie fast die ganze Lyrik Mallarmés, ein Gedicht über das Dichten.» (2006:103).

⁵¹⁶ Vgl. Benn: «Die Herstellung des Gedichtes selbst ist ein Thema, nicht das einzige Thema, aber in gewisser Weise klingt es überall an.» (2001:10).

⁵¹⁷ Auslöser dieser Frage war das Buch mit dem Titel *Was alles hat Platz in einem Gedicht?* (Bender/Krüger 1977).

⁵¹⁸ Für genauere Angaben zu den einzelnen Publikationen siehe Riatsch (2006:185).

⁵¹⁹ Dieses bekannteste und ausführlichste poetologische Manifest Peers ist in den letzten Jahren detailliert besprochen worden; vgl. für eingehendere Kommentare und Ausführungen zum Gedicht *Ars poetica* Riatsch (1993:36-39; 2003:503-506 und 2006:183-199). An dieser Stelle soll insbesondere auf die Aussagen zum Reimgebrauch und auf die letzte Strophe eingegangen werden (v. 31-35).

lexikalischen Beständen verschiedener Register. Die zweite (v. 11-17), dritte (v. 18-25) und vierte (v. 26-30) Strophe beschäftigen sich auch mit der Syntagmatik und Kombination, mit dem Sich-Zusammenfinden der Wörter im Text. [...] Die fünfte und letzte Strophe (v. 31-35), erinnert zunächst an ein «Commiato», das die «hinausgehenden» Verse begleitet und sie auf ihrem Gang zum «Tempel» (v. 34) beobachtet, wo ihr «Dunkles erblüht zum Gesang». (Riatsch 2006:185f.)

In der ersten Strophe geht es also um das Finden und die Auswahl der passenden Worte. Als Orte oder Bereiche, wo die Worte für ein Gedicht zu «pflücken» sind, werden von Peer der «Gemüsegarten neben dem Haus» (v. 4), der «herrschaftliche Park» (v. 5), aber auch die «Pfade ins Abseits» (v. 7) genannt⁵²⁰.

Ars poetica (1985/2003:419f.)

I va greiv da cleger ils plets
per tia poesia.
Forsa tils chattast
aint il üert dasper chasa,
o aint il zardin signuril
cun plantas in coreografia.
Forsa sün sendas giò d'via,
sco ün chi va in tschercha
da sai sves, o ün disperà
cha l'amur chastia (v. 1-10)

Neben den Angaben zu Auswahl und Auffindung der Wörter für ein Gedicht enthält diese erste Strophe weitere poetologisch relevante Stellen, die mit Peers Verständnis von moderner Lyrik in Beziehung gebracht werden können. Die schwierige Suche nach den Worten, «I va greiv da cleger ils plets», ist von Zweifeln geprägt («Forsa»⁵²¹). Es ist gut möglich, dass sich der Dichter ins Abseits zu begeben («sendas giò d'via») hat, um die richtigen Worte zu finden. Dabei gleicht er einem, «der auf der Suche nach sich selber ist» oder einem «Verzweifelten, den die Liebe bestraft». Moderne Dichtung stellt also auch den Dichter vor hohe Anforderungen (vgl. z.B. *Pisser*: «Meis cour, tü laschast, / giوند amunt, / sriblas cotschnas aint il verd.» (1979/2003:311, v. 3-5).

In den folgenden Strophen (Strophe 2 und 3) wird die Anordnung der Worte innerhalb des Texts bzw. des Verses thematisiert.

Lascha chi tschernan sulets
ün dasper tschel lur lö,
ad els destinà d'ünsacura,
cur cha be la memoria
e'l rebomb aint il cuvel
salvaivan il clom da l'utschè
suldän chi savaiva l'ura.

Lascha cha'ls plets as radunan,
lingia per lingia

⁵²⁰ Genauere Angaben zu den verschiedenen Registern und Diskursbereichen, die hier angesprochen werden, gibt Riatsch (1993:36-39).

⁵²¹ Der Gebrauch dieser Partikel ist insbesondere für die Gedichte Montales häufig nachzuweisen, z.B. «Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo» (2003:94, v. 1-2).

e fetschan chamüngia.
 Mo tü, sta sül glim
 e sbandischa l'intrus
 chi's chatscha nanpro servil,
 e vanitus
 e corrumpa il tröp. (v. 11-25)

Die Worte finden also den ihnen von jeher zugewiesenen Platz selber. Die Aufgabe des Dichters ist es einzig, den Eindringling («l'intrus», v. 22) abzuweisen, «der unterwürfig sich nähert, / mit Hochmut jedoch / die Versammelten sprengt.» (Peer 1988:143). Nachdem dieser abgewiesen wurde, gilt es für den Dichter den guten vom schlechten Reim zu unterscheiden (Strophe 4). Die betreffende Stelle zum Reim in *Ars poetica* lautet:

Artschaiva la rima,
 sch'ella vain leiva e bella
 sco ballarina;
 cha las bleras sun vans custabs,
 rima – clinöz da vainch raps. (v. 26-30)

In Empfang genommen wird nur der Reim, der wie eine Tänzerin «leicht und schön» daherkommt. Dabei kann es sich auch um einen unreinen Reim handeln wie der vorliegende Fall «rima : ballarina» beweist. Ein weiteres Beispiel eines leichten und schönen Reims findet man in *Bsögn dal poet* (1955/2003:80). In diesem Gedicht wird aufgelistet, wessen ein Dichter alles bedarf, unter anderem einer «orma ballarina», einer «tänzerischen Seele», wobei diese innerhalb derselben Strophe einen entsprechenden Reim im Adjektiv «arlekina» findet:

Ün'orma ballarina
 ün'eterna giuventüm
 e da tantas amurs sfluridas
 üna tristezza arlekina
 quai douvra il poet. (v. 11-15)

Die meisten Reime aber sind leere, unnütze Buchstaben und deswegen nicht mehr als ein «Schmuckstück von zwanzig Rappen» (v. 30)⁵²². Wie bereits Peer (1979b)⁵²³ und später Riatsch (2006:193f.) bemerkt haben, weist dieses Gedicht einen offensichtlichen intertextuellen Bezug zu Paul Verlaines *Art poétique* auf und knüpft somit bewusst an ein europäisches Modell an:

Ô qui dira les torts de la Rime?
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime? (Verlaine 1962:326f., v. 25-28)

⁵²² Dies passt zu der bereits besprochenen, ironischen Stelle im *Breviari pel giuven poet rumantsch* (1951), in der vom «Reimsieb» die Rede ist: «Rimas sun las cranzlas dals plets; i vegnan il prüm a cumanzar viasom. Il cribel da rimas ais per intant pro'l suottascrit.» (Peer III, 2011:47; siehe auch Kap. 5.3.4).

⁵²³ Vgl. Peer: «Eir in quai po'l [Artur Cafilisch, R.C.] gnir congualà cun Men Rauch, chi sacrifichescha bain suvent l'impissamaint al cling da la rima, quist clinöz da vainch raps, sco chi disch Verlaine» (1979b:14).

Neben dem unreinen Reim «rima : ballarina» (v. 26/28) handelt es sich auch bei «custabs : raps» (v. 29/30) nur um einen phonischen Reim. Während die Unreinheiten beide Male den konsonantischen Bereich betreffen, könnte ihre Funktion nicht unterschiedlicher sein. Riatsch schreibt dazu Folgendes:

Dass die Konvergenz von Behauptung und Vorführung beim Reim eindeutig ist, zeigt sich [...] in der vierten Strophe, wo der unreine Reim «rima» – «ballarina» (v. 26/28) als Beispiel der zu akzeptierenden, weil «nicht gesuchten» Analogie dient, während der Paarreim: «custabs» – «raps» (v. 29/30) als Beispiel des «herausgeklopften» Ramsch-Reims dient. (Riatsch 2006:193).

Peer führt hier dem Leser also gleichzeitig das vor, was er für den Reim fordert. An dieser Stelle drängt sich ein Blick auf die deutsche Übertragung dieser Strophe auf. Diese lautet folgendermassen:

Nimm den Reim in Empfang,
kommt er wie eine Tänzerin
leicht und gefällig daher.
Doch meistens sind Reime leer,
Wortgeplänkel, nicht mehr. (Peer I, 1988:145, v. 24-28)

Eine Entsprechung zu «rima : ballarina» fehlt im Deutschen, doch das sich zum Paarreim «leer : mehr» hinzugesellende Reimwort «daher» ergibt einen Dreireim, welcher in diesem Fall als gleichwertige Kompensation angesehen werden kann. Eine mögliche Lesart dieser Stelle könnte darin bestehen, dass der ‚Ohrenreim‘ «-er», «-eer» und «-ehr» durchaus seine Berechtigung hätte – besonders ein Reim wie «daher : mehr» – wenn er nicht ‚leer‘, d.h. gesucht daherkommen würde wie im Paarreim «leer : mehr» (v. 27/28).

Der Dichter muss also den «Reim in Empfang nehmen» (v. 24); wie er das tun soll, wird aus der vorangehenden Strophe deutlich. In dieser ist vom passiven und aktiven Verhalten des Dichters während des «Sich-Zusammenfindens der Wörter im Text» die Rede:

Lascha cha'ls pleds as radunan,
lingia per lingia
e fetschan chamüngia.
Mo tü, sta sül glim
e sbandischa l'intrus
chi's chatscha nanpro servil,
e vanitus
e corrumpa il tröp. (v. 18-25)

Die Worte finden sich von selbst, Aufgabe des Dichters ist es aber «auf der Schwelle» (zwischen genetischem Vortext und Text, sowie auch zwischen dem Unterbewussten und dem Bewussten) zu stehen, um den «Eindringling» («l'intrus», v. 22) abzuweisen (Riatsch 2003:505). Der Reim «intrus : vanitus» kann als ein noch deutlicheres Beispiel eines verbrauchten Reims angesehen werden. Unter dem Vorwand zu reimen, will sich der «Eindringling» unterwürfig dazugesellen, wird aber vom aufmerksamen Dichter-Du abgewiesen. Denn das wahre Wort ist, wie sich in *Clom d'amur* (1960/2003:145) gezeigt hat, ein «flüchtiges Wort» (v. 82), das gefasst und für immer festgehalten werden will: «Eu s'am

mans chi scrivan / attents sur l'albur spaventusa / e sainza confin dal palperi / mans chi tschüffan il vierf fügitiv / e'l tegnan ferm per adüna» (v. 79-83).

Wie oben für den Reim «custabs : raps» festgestellt wurde, so konvergieren auch für den Reim «intrus : vanitus» Behauptung und Vorführung zum Reimgebrauch (Riatsch 2006:193)⁵²⁴. Während es dem Dichter-Du in der gerade zitierten Strophe (v. 18-25) gelingt, den falschen Reim «intrus» aufzuspüren und «zurückzuweisen» («sbandischa», v. 22), soll im Folgenden die Frage erörtert werden, ob dies auch für die übrigen Strophen zutrifft.

Insgesamt besteht das Gedicht aus 5 unterschiedlich langen Strophen und 35 Versen. Davon sind einzig 9 Versschlüsse ungereimt (v. 12, 14-16, 18, 21, 25, 31, 34)⁵²⁵. Alle übrigen Verse sind durch Ausgangsreime, Binnenreime oder Stabreime gebunden. Bei der folgenden Reimübersicht wurden Reimwörter am Versanfang oder im Versinnern zwischen Klammern gesetzt.

Endreime (Ausgangsreime bzw. Binnenreime)

«pleds : sulets : (pleds)» (v. 1/11/18); «poesia : coreografia : via : chastia» (v. 2/6/7/10); «signuril : servil» (v. 5/23); «disperà : (destinà)» (v. 9/13); «ünsacura : ura» (v. 13/17); «(lingia) : lingia : chamüngia» (v. 19/20)⁵²⁶; «intrus : vanitus» (v. 22/24); «rima : ballarina : (rima) : » (v. 26/28/30); «(ella) : bella» (v. 27); «custabs : raps» (v. 29/30); «(ün) : ün» (v. 32); «glüm : s-chürdüm» (v. 33/35)

Stabreime

«chattast : chasa : (chatscha) : (chant)» (v. 3/4/23/35); «tschercha : (tschernan) : (intscherts) : (tscherchan)» (v. 8/11/33/34)

Diese hohe Reimfrequenz in einem Gedicht, welches sich für einen gezielt restriktiven Reimgebrauch ausspricht, erstaunt. Man fragt sich, ob wirklich alle hier verwendeten Reime so «leicht und schön» wie Tänzerinnen daherkommen. Zweifel kommen insbesondere bei Reimwörtern wie «poesia : coreografia : via : chastia» auf. An dieser Stelle wird man das Gefühl nicht los, Peer wäre zur damaligen Zeit im Besitz des Reimsiebs gewesen.

Andererseits steht in *Ars poetica* ja auch geschrieben, dass die Wörter den ihnen bestimmten Ort allein wählen:

Lascha chi tschernan sulets
ün dasper tschel lur lö,
ad els destinà d'ünsacura, (v. 11-13)

Nach dieser poetologischen Aussage kann der «auf der Schwelle» stehende Dichter nur begrenzt in den Textentstehungsprozess eingreifen. Der in *Ars poetica* beschriebene

⁵²⁴ Als verbrauchter Reim – gemäss Riatsch – noch deutlicher gekennzeichnet ist «intrus : vanitus» in der Fassung von *Litteratura 7/1* (1984:38f.), in welcher zusätzlich der Binnenreim (Schlagreim) «insus, vanitus» (v. 24) vorkommt (2006:193). Für die Implikationen, welche das italienische Lehnwort «intrus» mit sich bringt, vgl. Riatsch (2006:192f.).

⁵²⁵ Vgl. «lö» (v. 12), «memoria» (v. 14), «cuvel» (v. 15), «utschè» (v. 16), «radunan» (v. 18), «glim» (v. 21), «tröp» (v. 25), «uossa» (v. 31), «taimpel» (v. 34). Berücksichtigt man zudem «lö - tröp» und «glim - (zardin)» (v. 5) als Assonanzen und «memoria» als unebener Reim zu «poesia [...]», bleiben am Schluss noch 5 ungereimte Verse übrig.

⁵²⁶ Analog dem deutschen Reim z.B. «bewirte : umgürte».

Reimgebrauch wäre somit ein Spiegelbild dieser Spannung zwischen der Kontrolle des Dichters einerseits und den im Voraus bestimmten, nicht mehr abzuweisenden Wörtern andererseits.

Am Ende des Gedichts *Ars poetica* treten die Verse hinaus ans Licht:

E uossa
 ils vers van our'ün ad ün,
 tschiorbantats ed intscherfs illa glüm
 e tscherchan il pass vers il taimpel
 chi solva in chant lur s-chürdüm. (v. 31-35)

Riatsch (2006) weist für diesen Abschnitt auf den Bezug zum platonischen Höhlengleichnis hin. Wie die Menschen, so treten hier die Verse hinaus ans Licht. Ihre «Dunkelheit» versteht er als «noch nicht versprachlichter Sinn» der Verse, die Auflösung in Musik hingegen als «die Folge ihrer poetischen Versprachlichung» (2006:194f.)⁵²⁷. Als Subjekt und Ursache dieser Auflösung in Gesang scheinere syntaktisch der Tempel am nächsten, semantisch sei es aber eher der Schritt «in die Zone der versprachlichenden Spannung zwischen Laut und Sinn» (ibd.). Abschliessend stellt er fest: «Dass diese Zone als «Tempel» angesprochen wird, ist überraschend: im Sinne des «Tempels der Kunst» gelesen, wäre die Metapher obsolet» (ibd.).

Ebenfalls möglich scheint hier ein Gebrauch des Begriffs «Tempel» im Sinne seiner ursprünglichen lateinischen Bedeutung «templum» bzw. «Himmelszone» zu sein, da die Verse vom (Sonnen)Licht «geblendet» werden. Diese Bedeutung könnte durch einen Einfluss Valéry's zu erklären sein, bei dem gemäss Weinrich die Etymologie der Wörter eine grosse Rolle spielte und der beim Gebrauch von Verben wie «considérer» oder «contempler» immer auch das Etymon «sidus» bzw. «templum» mitanklingen liess (1971:113). Wie zu Beginn dieses Exkurses gesehen, war Peer mit dem Werk Valéry's vertraut, darauf weist auch die Erwähnung von Valéry in Peers Lektüreliste für das Jahr 1977 hin, wo er unter «Paul Valéry» festhält: «bler our da *Variété I-V*» (Peer SLA, C-1-d).

8.2 Textbeispiel: *Sül far not*

Ein weiteres wichtiges poetologisches Gedicht ist *Sül far not*⁵²⁸. Darin ist allgemein von der Lyrik, spezifisch aber auch vom einzelnen Gedicht die Rede.

Sül far not (1963/2003:179)

Mia poesia ais ün disegn
 our da sömme e vöd,
 üna fanestra averta da not,
 üna chombra abandonada.

⁵²⁷ Vgl. «la poesia [...] misteriusa transfigüraziun da l'orma aint il intsches cler e s-chür da la lingua» (Peer III, 1957c/2011:137).

⁵²⁸ Das Gedicht wurde ein erstes Mal in den *Novas litteraras* (Nr. 23, 1962:[7]) publiziert, damals noch unter dem Titel *Insaina*. Vgl. auch das gleichnamige Gedicht *Insaina* (1960), bei dem es sich um eine Übersetzung von Apollinaires *Signe* handelt (Riatsch 2003:511; 565f.).

Il s-chür vain nanpro cun pass
 chi san la via.
 Aint il spejel chi sta per murir
 surria sblach ün ögl staili –
 il Chatschader Grond.

Das lyrische Subjekt, welches sich hier als Dichter zu erkennen gibt, bezeichnet «sein Gedicht» als «eine Zeichnung aus Traum und Leere», ferner als «ein nächtlich offenes Fenster» und schliesslich als «ein verlassenes Zimmer». Diese Bilder sind nicht neu. Insbesondere jenes des offenen Fensters verweist auf ähnliche Formulierungen, so z.B. bei Sbarbaro «Finestra buia aperta nella notte!» (*Quando traverso la città la notte*) und Gozzano «Dalle schiuse finestre entra l'Estate...» (*Le farfalle*). Ein offenes Fenster, ein verlassenes Zimmer also als Voraussetzung, damit Dichtung sich ereignen kann; damit das Dunkle, das den Weg kennt, sich nähern kann (v. 5-6).

Das poetologische Gedicht *Sül far not* wurde erstmals im Band *Clerais* (1963) veröffentlicht. Inhaltlich erinnert es stark an eine Stelle aus einem Brief Mallarmés an seinen Freund Cazalis (18.07.1868). Mallarmé äussert sich darin zu einem seiner Gedichte mit dem poetologischen Titel *Sonnet allégorique de lui-même* (1868)⁵²⁹:

C'est confesser qu'il est peut «plastique», comme tu me le demandes, mais au moins est-il aussi «blanc et noir» que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide.

Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde. (Mallarmé 1959:279)

Wie die folgende Gegenüberstellung der betreffenden Briefpassagen mit dem Gedicht Peers zeigt, entspricht *Sül far not* im Grossen und Ganzen der Beschreibung im Brief Mallarmés:

une nuit	<i>Sül far not</i>
une eau-forte pleine de Rêve et de Vide	ün disegn / our da sömmi e vöd
une fenêtre nocturne ouverte	üna fanestra averta da not
une chambre avec personne dedans	üna chombra abandonada
ce logis abandonné	
un cadre [...] agonisant, de miroir	[...] il spejel chi sta per murir
stellaire	staili
la grande Ourse	il Chatschader Grond
[un cadre] belliqueux	

Aus der Radierung («eau-forte») Mallarmés wurde bei Peer eine Zeichnung. Der Bildinhalt ist jedoch derselbe geblieben. Die Übernahmen treten allzu deutlich hervor. Die einzigen Verse,

⁵²⁹ In der Endfassung handelt es sich um das titellose Sonett *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* (1887). Vgl. dazu ebenfalls Friedrich (2006:128ff.).

die keine Entsprechung in der Beschreibung Mallarmés haben, leiten die zweite Strophe ein: «Il s-chür vain nanpro cun pass / chi san la via.» (v. 5-6). Zu diesem Anfang der zweiten Strophe äussert sich Peer explizit in einem persönlichen Exemplar von *Clerais* für Madlaina Demarmels:

Eir plü nouva skizza fatta chi sa ingioa. Forsa l'ultima jada ch'eu füt a Paris, 1960: il meglder ais il cumanzamaint da la seguonda strofa» (Peer SLA, D-3)

Im Wissen, dass das Gedicht *Sül far not* seinen Ursprung in Mallarmés Brief hat, ergibt sich eine ganz andere Lesart dieser zwei Verse. Das für den Leser Dunkle, d.h. die Nähe zu Mallarmé, kennt seinen Weg, nämlich den von Mallarmé im Brief vorgegebenen: Das Dunkle hat sich einzustellen, damit das Auge des Sternbilds⁵³⁰ im sich verdunkelnden Spiegel sichtbar werde.

Angesichts dieser zusätzlichen, von Peer verschwiegenen Informationen zur Entstehung und zum Modell dieses Gedichts, erscheint Peers Selbstlob auf seine eigenen zwei Verse unverständlich. Wurde noch im *Breviari pel giuven poet rumantsch* (1951) in ironischer Art und Weise geraten: «Manzuna in mincha chantun poets esters chi t'han fat impreschiun; id ais ün dalet tuot ourdvar da leger cha tü sajast ün scolar da Mallarmé o da Hoffmannsthal.» (Peer II, 1951:31), zeigt das Beispiel von *Sül far not*, dass Peer es nicht beim einfachen Erwähnen des Namens Mallarmés bewenden liess.

Wie Riatsch gezeigt hat, lassen sich für weitere Gedichte Peers eindeutige Parallelen zu anderen Gedichten moderner Dichter herstellen, so z.B. für *Saira* (1979) zu Ungarettis *Natale* oder für *Insaina* (1960) zu Apollinaires *Signe* (Riatsch 2003:509-511). Letzteres hatte Peer bereits 1954 unter dem Titel *Segn* (*Chalender Ladin* 44, 1954:26) publiziert; dort aber noch mit der Angabe, es handle sich um eine Übersetzung Apollinaires. Sechs Jahre später erscheint das Gedicht hingegen, ohne als Übersetzung gekennzeichnet zu sein. Riatsch stellt zur Erklärung dieser Unstimmigkeit – unter Ausschluss eines absurden Versuchs, Apollinaire für Peer zu verkaufen (2003:511) – zwei Hypothesen auf: Entweder handle es sich um ein einfaches Versehen oder das Ganze könne als Indiz eines verwirrten, unkontrollierten «Genotextes» gewertet werden, in welchem auf wilde Art und Weise «vermengt, integriert und verwechselt» werde (ibd.). Diese Hypothesen lassen sich auch auf das Gedicht *Sül far not* übertragen. Hier drängt sich jedoch noch eine dritte Hypothese auf, die von einem mehr oder weniger bewussten Plagiat ausgeht. Was Peer selber bereits widerfahren ist – «eu n'ha gnü da subir, sco oters autuors diligiaints e cuntshaints eir plagiats, pustüts illa poesia ed in artichels da character culturistoric; quai muossa chi han plaschü.» (Peer III, 1983a:184) – widerfährt im Gedicht *Sül far not* Mallarmé.

⁵³⁰ Vgl. für das beliebte Sternbild des Grossen Jägers bei Peer, das anstelle des Grossen Bären Mallarmés gewählt wird, auch sein Prosagedicht *Stanguel vers daman* (Peer II, 1965) und Ganzoni (2011).

Der Exkurs zu Aspekten moderner Lyrik in zwei poetologischen Gedichten Peers verdeutlicht exemplarisch den Einfluss, den einzelne Vertreter der modernen europäischen Lyrik auf Andri Peer ausgeübt haben⁵³¹:

Perchè, scha nus imprendain da quellas grandas culturas, schi quels chi'ns voulan far examen ston almain savair ingio cha nus eschan its a scoula. Ün nu po güdichar üna poesia moderna be in basa a nossa modesta racolta indigena. (Peer III, 1957c)

Gemäss Peer ermöglicht erst die Kenntnis der Vorbilder eine angemessene Beurteilung eines modernen Gedichts. Dass sich dies für die Leserschaft der Literatur einer Kleinsprache nicht von selbst versteht, zeigen die vielen verständnislosen Reaktionen seitens der Leserinnen und Leser (vgl. Ganzoni 2011). Bezeichnend für diese oft negativen Reaktionen ist Men Rauchs satirisches Gedicht *Andri Peer*, in dem die Bauern dem wilden Reiter [Andri Peer, R.C.], der seinen Pegasus vom Eiffelturm bis zum Piz Ajüz sprengt und in hoher Sphäre Gedichte rezitiert, folgendes zurufen:

«Chavalier sfrenà – fadima
teis chavagl, ch'el vegna chöntschi!
Nun incleg rabiz ta rima,
tü m'est plü co be dalöntschi!» (Rauch 1953:43, v. 13-16)

Eine mögliche Ironisierung dieser Stelle findet sich bei Peer im Nachlassgedicht *Pizchada a vöd*, in dem die schöne, verschmitzt lächelnde Bäckerin aus Lavin dem Dichter offenbart:

Cha „la glied qua d'intuorn“ nun haja jent
Las robas greivas dad ün da Sent
E chi's preferischa quai da Men Rauch,
Ingio chi s'inclegia quai chi's legia. (Peer SLA, A-1-u)

⁵³¹ Peer äussert sich später insbesondere zu den Einflüssen aus der französischen Literatur im Dokument *Beziehungen zur französischen Literatur und (vermutlich) durch diese empfangene Einflüsse* (Peer SLA, D-2-a, [1978]; jetzt in Peer III, 2011:58-60). An anderer Stelle schreibt Peer, er habe sich mit Gedichten «dals grands poets frances dal temp nouv: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé [...]» messen wollen (Peer III, 1983a:198).

9 Zusammenfassung und Ausblick

Abschliessend werden die zentralen Ergebnisse und Schlussfolgerungen zu den theoretisch metrischen Überlegungen und im spezifischen zur Metrik Andri Peers zusammengefasst.

Da eine eigene theoretische Metrik – genauso wie eine historische oder angewandte Metrik – im Bündnerromanischen fehlt, musste bei der Analyse der Gedichtformen Peers auf die Metriken anderer Sprachen zurückgegriffen werden. In der vorliegenden Arbeit wurden insbesondere die deutsche, italienische und französische Metrik berücksichtigt, da Peer nachweislich von der Lyrik dieser drei Sprachen beeinflusst war. Eine vertiefte metrische Analyse der Gedichtformen Peers ergab, dass nebst den *metrisch regulierten* und *freien Gedichtformen* sinnvollerweise von einer dritten Gruppe ausgegangen werden muss: Diese umfasst die hier als *hybride Gedichtformen* bezeichnete Lyrik. Der Gegensatz zwischen Regulierung und Freiheit wird somit zugunsten eines Kontinuums aufgegeben.

9.1 Metrisch regulierte Gedichtformen

Bei den metrisch regulierten Gedichtformen Andri Peers (Kap. 5) ist insbesondere der Gebrauch der Sonettform und der vierzeiligen Strophe hervorzuheben. Die bevorzugt verwendete Versform ist dabei der «endecasillabo». Der Begriff «endecasillabo» wird deshalb verwendet, da sich vor allem für das Sonett eine Versanalyse nach der italienischen Metrik anbietet, mit der betonte ungerade Positionen oder aufeinander folgende Hebungen (z.B. in «*possa lavar simil benign diluvi*»: 1., 4.-5., 8. und 10. Position) durch die eher flexiblen Akzentmodelle einfacher zu erklären sind. Genaue Untersuchungen zur Akzentverteilung im «endecasillabo» Peers konnten in dieser Arbeit u.a. wegen des Fehlens einer Akzentskala für die Prosodie des Bündnerromanischen (vgl. z.B. Wagenknechts (1981/2007) und Donats (2007, s.v. *Silbenprominenz*) Vorschläge für die deutsche Prosodie) nicht geleistet werden. Ein entsprechender Versuch, für die Versform des «settenario» die Akzentsilben (ohne Unterscheidung verschiedener Schweregrade) zu bestimmen (Kap. 7.1.1.1), hat aber gezeigt, dass solche Akzentmodelle für die Erfassung und Beschreibung metrischer Typen durchaus sinnvoll sind. Die bevorzugten Akzentmodelle des «settenario» bei Peer sind jambischer Natur (2. und 6. Position; 2., 4. und 6. P.; 4. und 6. P.). Auffallend ist zudem die Häufigkeit der jambischen Variante mit Inversion am Versbeginn (1., 4. und 6. P.). Dies lässt darauf schliessen, dass dieses Akzentmodell bei Peer durchaus als eigenständiger metrischer Typ aufzufassen ist, dessen wichtigste Funktion es sein könnte, monotone Folgen metrisch gleich bzw. ähnlich konstruierter Verse zu vermeiden. Weit weniger häufig ist dagegen das anapästische Modell (3. und 6. Position).

Bei den elfsilbigen Vierzeilern ist hingegen auch eine Analyse nach dem fussmetrisch deutschen Prinzip (fünfhebige Jamben) denkbar (z.B. bei *Arsantüm*, vgl. Kap. 5.4.4, oder *O schlincha vaila*). Dasselbe gilt ebenso für die Beispiele ‚volksliedhafter‘ Strophen (u.a. für

Vers saira, vgl. Kap. 5.4.2), für die eindeutige Bezüge zur bis heute noch kaum literaturwissenschaftlich analysierten bündnerromanischen metrischen Tradition des 19. Jahrhunderts nachweisbar sind.

Nebst der Bestimmung des Metrums sind für die metrisch regulierten Gedichtformen in einem zweiten Schritt auch die Funktionen der metrischen Regulierung ansatzweise diskutiert worden. Die Sonettform scheint dabei in erster Linie als bewusster Beweis für die Beherrschung der technischen Fertigkeit verwendet worden zu sein (vgl. Kap. 5.3.7). Demgegenüber zeichnen sich die ‚volksliedhaften‘ Gedichte häufig durch eine satirisch-spielerische Komponente aus (vgl. Kap. 5.5).

9.2 Hybride Gedichtformen

Unter den hybriden Gedichtformen (Kap. 6) wurden Gedichtbeispiele vorgestellt, die aufgrund ihrer rein optischen Verssegmentation als metrisch freie Gedichtformen wahrgenommen werden. Spätestens bei lautem Sprechen oder auch nur bei Subvokalisierung der Gedichte erweisen sie sich jedoch als ganz oder zumindest teilweise metrisch-rhythmisch regulierte Formen. Kennzeichen der hier exemplifizierten Kategorie hybrider Formen ist gerade die beobachtete Spannung zwischen optischer und akustischer Wahrnehmung. Dieses besondere Spannungsverhältnis, das gleichzeitig auch ein Verhältnis zwischen Tradition und Moderne ist, kann durch eine Re-Segmentierung – wie sie vor allem in der italienischen Metrik angewendet wird – aufgehoben werden, indem der formal unsichtbare Traditionsbezug solcher lyrischer Texte hörbar bzw. wahrnehmbar gemacht wird. Dadurch wird deutlich, wie alleine die optische Segmentierung eines metrisch regulierten Textes eine freie Form vortäuschen kann. Hybride Gedichte sind jedoch oft nicht nur in eine formale Tradition eingebunden, sondern verfügen auch über inhaltliche Bezugspunkte zu verschiedenen Traditionen. Dies verdeutlichen insbesondere die Gedichte *Lai Leman*, *Lai sül cuolmen* und *Abandun*.

Bei den besprochenen Beispielen hybrider Gedichtformen können drei Typen unterschieden werden. Für das Gedicht *Il psicofuader* findet man keine frühere Fassung oder sonstige Hinweise des Dichters, die auf die Rekonstruktion der metrisch regulierten Ausgangsform bzw. Versform des «endecasillabo» hindeuten würden. Bei *Abandun* (1951) entscheidet sich Peer Jahre danach für den Abdruck einer Fassung, bei der die graphische Repräsentation des Gedichts der metrischen Regulierung entspricht. Ein drittes Beispiel, *Serainada*, zeigt, wie sich die definitive Form erst nach und nach ergeben hat. Die ursprüngliche Form ist nur dank vorhandener früherer Fassungen im Nachlass rekonstruierbar. Generell lässt sich festhalten, dass gerade die hybriden Gedichtformen die in metrischen Analysen oft einseitige Reduktion freier Verse auf ihr Druckbild in Frage

stellen und zeigen, dass der Übergang zwischen metrisch regulierter und metrisch freier Verslyrik graduell ist.

9.3 Freie Gedichtformen

Bei den freien Gedichtformen (Kap. 7) kann für zahlreiche Gedichte der frühen Lyrik Peers (1946-1951) der Verzicht auf offensichtliche, graphisch erkennbare Merkmale wie die regelmässige Strophenunterteilung und die Reimbindung festgestellt werden. Weit beständiger ist hingegen der Gebrauch einzelner Versformen wie diejenige des «settenario» oder des «endecasillabo». Das Überwiegen einer Versform scheint also in einer ersten Phase den Verlust strukturierender Merkmale (Kap. 5.1) wie Strophe oder Reim zu kompensieren. Mit der allmählichen Aufgabe gleicher Versformen in der späteren Lyrik Peers (ab ca. 1955) kommen häufig andere Strukturierungstechniken zur Anwendung. Sei dies nun ein Reihungsstil oder ein wiederkehrender Reimgebrauch mit ‚lokaler Wirkung‘ bzw. in Form eines ‚technischen Automatismus‘ (Kap. 7.3). Während für die freien Gedichtformen bei der Bestimmung von Funktion und Wirkung des Reimgebrauchs oft verschiedenartige Einflüsse nachgewiesen werden können (u.a. Anklang an Kinderreime oder Intertextualität zu Gedichten moderner europäischer Vertreter), ist dies für die Präferenz einzelner Versformen schwieriger. So muss die Frage, ob der vorherrschende Gebrauch des «settenario» auf die Reformatoren (u.a. Chiampel, Salutz) oder auf den Halbvers des französischen Alexandriners zurückzuführen sei, unbeantwortet bleiben⁵³². Punktuell sind jedoch eindeutige Beeinflussungen und z.T. direkte Übernahmen von Vertretern der modernen europäischen Lyrik wie Mallarmé, Éluard, Prévert, Verlaine oder Ungaretti nachweisbar.

Wenn Camartin Peers Leistung hervorgehoben hat, «auf doppeltem Boden, jenem der eigenen Tradition und jenem der europäischen Moderne, eine Poetik gefunden zu haben» (1994:35), so darf aufgrund obiger Ausführungen ebenfalls festgestellt werden, dass Peer im Spannungsfeld zwischen bündnerromanischer Tradition und europäischer Moderne auch eine ihm eigene Metrik gefunden hat, in der gleichzeitig verschiedene Metrik-Typen nebeneinander Bestand haben.

9.4 Erkenntnisse für eine bündnerromanische Metrik

Aus der komparatistischen Anlage des Theoriekapitels geht hervor, wie sich für die deutsche, italienische und französische Metrik trotz grosser historischer und theoretischer Unterschiede durchaus einige grundlegende Gemeinsamkeiten nachweisen lassen. Diese Gemeinsamkeiten muss sich eine zukünftige theoretische bündnerromanische Metrik

⁵³² Vgl. Peer: «Eu depend tant da Champell co da Mallarmé, eu leg Jon Pitschen Saluz cul medem interess sco Ernst Jünger.» (Peer III, 1949/2011:296). Siehe für Chiampel (z.B. *Crest*. V, S. 277-281) und Salutz (z.B. *Crest*. VI, S. 351-354).

sinnvollerweise zu eigen machen und darauf aufbauen. Es handelt sich in erster Linie um Jakobsons Unterscheidung des Metrikbereichs in eine Vers- und in eine Vortragsebene, welche für alle drei beschriebenen Metriken eine grundlegende Rolle spielt. Jakobson geht dabei für jede dieser beiden Ebenen von zwei unterschiedlichen Abstraktionsgraden aus. In den engeren Zuständigkeitsbereich der Metrik fällt einzig die Versebene, bei der zwischen dem Verstyp («verse design») und der Versrealisierung («verse instance») differenziert wird. Neben dem abstrakten Verstyp wird bisweilen als zusätzliche Ebene noch ein abstraktes metrisches Schema als höchste Stufe der metrischen Abstraktion unterschieden. Erst die Unterscheidung zwischen verschiedenen Stufen metrischer Abstraktion (u.a. Kap. 3.2.4) ermöglicht es, die oft sehr unterschiedlichen Versrealisierungen überhaupt adäquat beschreiben zu können. Dabei geht es vor allem um die Auffindung sprachlich realisierter metrischer Typen bzw. Prototypen, welche historisch entstanden sind und z.T. auch autorspezifischer Natur sein können. So konnten für Peers Lyrik in dieser Arbeit autorspezifische metrische Typen des «settenario» festgestellt werden (Kap. 7.1.1.1).

Allen drei besprochenen Metriken gemeinsam ist zudem die mehr oder weniger explizite Bestimmung der Verskonstituenten, aufgrund derer die einzelnen Versrealisierungen beschrieben werden. In Bezug auf die konstitutiven Elemente des metrisch regulierten Verses bestehen bis heute unterschiedliche Meinungen. Tendenziell gelten jedoch folgende sprachliche Einheiten als konstitutiv: (1) die Silbe; (2) die Silbenprominenz (z.B. betonte vs. unbetonte Silben); (3) der Reim und (4) die Übergänge zwischen den Silben (z.B. Pausen, Zäsuren). Je nach Zusammensetzung und Anordnungsprinzip dieser vier Konstituenten können verschiedene Metrik-Typen unterschieden werden. Unter Berücksichtigung dieser Verskonstituenten müssten denn in Zukunft auch die in der bündnerromanischen Lyrik vorhandenen Metrik-Typen beschrieben werden.

Bei der eigentlichen Versanalyse dürfen ferner vor allem die metrischen Gewohnheiten (vgl. Kap. 5.2) nicht unberücksichtigt bleiben, die sich im Laufe der Zeit eingebürgert haben. Diese haben zur Herausbildung zahlreicher metrischer Figuren (z.B. Synalöphe) bzw. metrischer Lizenzen (z.B. trochäische Inversion, nicht realisierte Hebung) geführt, welche für die Bestimmung der Versform von evidenter Bedeutung sind.

Für die Beschreibung der freien Gedichtformen Peers erwies sich im Speziellen Mengaldos Kategorie der freien Metrik als hilfreich (Kap. 4.3.1). Auch für die Analyse Freier Verse anderer bündnerromanischer Autoren dürfte sich die in der italienischen Metrik beschriebene Re-Segmentation einzelner Verseinheiten, welche es erlaubt, vorhandene, aber verborgene Strukturelemente in den ‚freien‘ Formen nachzuweisen, als nützlich erweisen.

9.5 Ausblick

Abschliessend sollen einige Desiderata genannt werden, die eine wertvolle Ergänzung der erreichten Resultate liefern würden. Um spezifische Aussagen über den metrischen Einfluss der bündnerromanischen Tradition, insbesondere desjenigen Lansels, machen zu können, wären detaillierte Korpusanalysen zu den verwendeten metrischen Typen notwendig, so z.B. für den «endecasillabo» bei Peer und bei Linsel. Dafür ist aber die Erarbeitung einer Akzentskala für die bündnerromanische Prosodie, wie sie Donat (2007, s.v. *Prosodie*) für das Deutsche vorgeschlagen hat, notwendig, denn nur so ist eine möglichst objektive Bestimmung der realisierten Hebungen bzw. der sich daraus ergebenden Akzentmodelle möglich. Indem ferner für grössere Teile der bündnerromanischen Lyrik die gleichen Beschreibungskriterien verwendet würden, wären entsprechende Ergebnisse zum lyrischen Werk einzelner Dichterinnen und Dichter miteinander vergleichbar, was vor allem aus einem historischen Blickwinkel wünschenswert wäre. Wie der Vergleich verschiedener Metriktheorien gezeigt hat, müsste in Zukunft zudem auf Konstituentenebene im Speziellen der Pause am Versende grössere Beachtung geschenkt werden. Dabei könnten bei der Versanalyse neue Ansätze aus der russischen Metriktheorie zur Skalierung des Enjambements aufgegriffen werden. Für die freien Versformen bei Peer, welche trotz der erwogenen Ersatzstrukturen (z.B. Überwiegen einzelner Versformen, auffallender Reimgebrauch oder Reihungsstil) nur schwer beschreibbar sind, dürfte dies zu weiteren nützlichen Beschreibungsmöglichkeiten führen. Zudem könnte dieses zur deskriptiven Metrik gehörende Vorgehen zum Ausgangspunkt einer angewandten Metrik werden, bei welcher eine Funktionsbestimmung des Rhythmus im Vordergrund stünde. Der in dieser Arbeit erbrachte Nachweis hybrider Gedichtformen kann ferner als Ausgangspunkt dienen für weiterführende theoretische Überlegungen zum Versbegriff. Bei der Definition des Versbegriffs wird oft entweder eine akustische oder optische Komponente (über-)betont. Gerade die hybriden Gedichtformen Peers zeigen aber, dass eine sinnvolle Definition weder auf den optischen noch auf den akustischen Kanal verzichten sollte.

A Bibliographie

A.1 Nachschlagewerke und Textsammlungen

- ASR *Annalas da la Società Retorumantscha*, Samedan, SRR, 1886-
- BR Berther, Norbert/Gartmann, Ines
1986 *Bibliografia Retorumantscha (1552-1984)*, Cuira, LR
- Crest. Decurtins, C. et al. (edd.)
1888-1919 *Rätoromanische Chrestomathie*, 13 Bde., Erlangen, Deichert-Junge (Nachdruck: Chur, Octopus, 1982-1984)
- DIRL *Dicziunari invers dal ladin* (elektronische Version)
- DIRS *Rückläufiges Wörterbuch des Surselvischen. Dicziunari Invers dil Romontsch Sursilvan*, Florentin Lutz / Dieter Strehle (edd.), Tübingen, Narr, 1988
- DRG *Dicziunari Rumantsch Grischun*, Cuira, SRR, 1939-
- LIR *Lexicon istoric retic*, unter www.e-lir.ch
- RLW *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar, Harald Fricke, Jan-Dirk Müller (edd.), 3 Bände, Berlin/New York, de Gruyter, 1997-2003

A.2 Primärtexte

A.2.1 Romanische Primärtexte

- Bardola, Chasper
1913 *Sonets*, in: *Romanische Forschungen*, Bd. XXXII, Heft 3, Karl Vollmöller (ed.), Erlangen, Junge, 1913:973-980
- Bifrun, Jakob
1913 *Das Neue Testament von Jakob Bifrun*, Gartner, Theodor (ed.), Gesellschaft für Romanische Literatur, Dresden, Niemeyer, 1913:589-683
- Biert, Cla
1958 *Salüd sur la giassa* [Men Rauch wird 70], in: *Chalender Ladin* 48, 1958:83-85
- Cafilisch, Artur
1930 *Roslönch. Rimas*, Zürich, Frers Fretz
1993 *L'ouvra litterera ed oters scrits*, Weber-Cafilisch, Olivier (ed.), Genevra
- Calonder, Maria (ed.)
1985 *Chanzunettas e Versets. Cudeschs per nos pitschens I*, Cuira, Lia Rumantscha (¹1945)
- Caratsch, Simeon
1865 *Poesias umoristicas e populeras in romauntsch d'Engiadin'ota*, Turin, Canfari
- Caratsch, Reto
1949 *La saireda litteraria – Ün'istorgietta da Reto Caratsch*, in: *Fögl Ladin*, Jg. 10, 22.3.1949 und 25.3.1949
1983 *La Renaschentscha dals Patagons*, in: *Ouvras*, Guidon, Jacques (ed.), Zernez, Ediziun dal Chardun (¹1949)
- Cloetta, Gian Gianet
1918 *Flurettas da god. Poesias e chanzuns ladin*, Cuira, Sprecher, Eggerling & Co.

Consolaziun

1945 *Die Lieder der «Consolaziun dell'olma devoziusa»*, II. Teil: Kritischer Text, Alfons Maissen und Andrea Schorta (edd.), Basel, Krebs

Darms, Flurin

1960 *Pervesiders jeu e ti*, Renania, Cuera, Bischofberger
1986 *Poesia*, Cuera, Renania

Deplazes, Gion

1994 *Poesia*, Band 11, Laax, Ovras

Famos, Luisa

1995 *Poesias/Gedichte*. Aus dem Rätoromanischen übertragen von Anna Kurth und Jürg Amann. Mit einem Nachwort von Iso Camartin, Zürich, Arche

Fontana, Gian

1931 *Poesias*, Cuera, ediziu digl'autur
1966 *Gian Fontana*, Andri Peer (ed.), in: *Radioscola*, ann. XI, 2. cudischet, 1966:3-8
1971 *Poesias, drama, novellas, skizzas*. *Ediziu cumpleta*, tom 2, Uniun Romontscha Renana

Guidon, Jon

1965 *Il röven*. *Poesias*, Ediziu da l'autur, Tusan, Roth

Hendry, Vic

2004 *tschun sonets / radi glischus ellas Indias*, en: *Litteratura 26. Oulipo*, ULR, 2004:16-18

Klainguti, Göri

1979 *Sprincals. Rimas e disegns*, Zuoz, Ediziu da l'autur

Lansel, Peider

1907 *Primulas [II]. Prümas rimas et versiuns poeticas*, *Nova ediziu*, Ginevra, Atar
1912 *La cullana d'ambras*, Cuaira, Schuler
1913 *Poèmes romanches*, in: *Les Feuilletts III*, Genève, 1913:257-268
1929 *Il vegl chalamêr*, Zürich, Fretz
1939 *Fanzögnas ed otras poesias*, in: *ASR 53*, 1939:24-31
1966 *Poesias originalas e versiuns poeticas*, Peer, Andri (ed.), Samedan, UdG e LR

Lozza, Alexander

1954 *Poesias*, Loza, Duri (ed.), Coira, Bündner Tagblatt

Luzzi, Jachen

1932 *Vers e rimas*, Cuaira, Bischofberger

Muoth, Giacun Hasper

1997a *Ovras da Giacun Hasper Muoth. Poesias 1*. Tierz tom, Leo Tuor (ed.), Cuera, Octopus
1997b *Ovras da Giacun Hasper Muoth. Commentari 1*. Quart tom, Iso Camartin/Leo Tuor (edd.), Cuera, Octopus

Pallioppi, Zaccaria

1868a *Poesias I. Seguonda ediziu*, Samedan, Fissler
1868b *Poesias III*, Samedan, Fissler

Pelican, Barclamiu

1996 *Sentiments. Poesias*, Ed. digl'autur, 1996

Peer, Andri (vgl. die Gesamtbibliographie unter www.nb.admin.ch/sla)

Peer I.1 – Gedichtbände

1946 *Trais-cha dal temp*, Samedan/San Murezzan, Ediziu da l'autur
1948 *Poesias. Atmosferas, Satiras, Purtrets, Versiuns*, Paris, Ediziu da l'autur
1951 *Sömmis*, Winterthur, Ediziu da l'autur
1955 *Battüdas d'ala*, Winterthur, Ediziu da l'autur
1959 *Sgrafits*. Rätoromanische Gedichte mit deutscher Übertragung von Urs Oberlin, Zürich, Rascher&Co.
1960 *Suot l'insaina da l'archèr*, Winterthur, Ediziu da l'autur
1963 *Clerais*, Winterthur, Winterthr, Ediziu da l'autur
1969 *Da cler bel di. Poesias*, Winterthur, Ediziu da l'autur
1971 *Stradun. Ot poesias ladinhas cun versiun inglaisa da Robert Billigmeier*, Turich, Adolf Hürlimann
1975 *Il chomp sulvadi. Poesias*, Winterthur, Ediziu da l'autur
1975a *L'alba*, Lugano, Pantarei (traducziun: Giorgio Orelli)
1977 *Furnatsch. Ot Poesias/Huit Poésies*, Lausanne, Libertas

- 1979 *La terra impromissa. Poesias*, Turich, Adolf Hürlimann
 1980 *Refügi. Gedichte, rätoromanisch und deutsch*, Zürich, Wado, Schweizer Autoren
 1984 *Insainas*, Buchs, Zürich, Waser
 1985 *Ils ons vantüraivels*, in: ASR 98, 1985:269-318
 1988 *Poesias – Gedichte*, Camartin, Iso (ed.), Disentis/Mustér, Desertina
 2003 *Poesias 1946-1985*, Cuaira, Desertina. Ediziun procurada da Clà Riatsch

I.2. In Peer (2003), Clà Riatsch (ed.), nicht berücksichtigte Fassungen

- [1950] *Schelpcha infernala, I dà, Il sömmi*, in: ASR 64, 1950:101s., 136-138
 [1950a] *Tea-Room, Mezzanot, Flur scumandada, Arsantüm, Giachen Caspar Muoth*, in: *Musa rumantscha. Antologia poetica moderna*, Cuaira, Lia Rumantscha, 1950:147-150
 [1951a] *Daman d'instà, Abandun*, in: ASR 65, 1951:23
 [1952] *Vers magic, Sulvaschina*, in: *Chalender Ladin* 42, 1952:29, 61
 [1953] *Davomezdi, Binsan. Als «Stüdens chantunzs»*, in: *Chalender Ladin* 43, 1953:45s.
 [1954] *Segn, Bsögn dal poet, Clav da la poesia, Cumgià, Daman d'utuon*, in: *Chalender Ladin* 44, 1954:26s., 29
 [1954/55] *Battüdas d'ala*, in: ASR 68, 1954/55:157-196
 [1956] *Il chant porta (prova i'l möd da Peider Lansel), Libertà (In memoria da Paul Eluard)*, in: *Chalender Ladin* 46, 1956:21, 34
 [1958] *Accumplimaint, Zona dal plaschair, S-chürdüm palaisa, Tschütschaiver dals morts*, in: Lehner, P. e.o. (edd.), *ensemble. Ein Schweizer Beitrag zur zeitgenössischen Lyrik*, Bern, Benteli, 1958:51-55
 [1958a] *Bavuorcha, Fin da la chatscha, Tschütschaiver dals morts, Chanzun da la plövgia*, in: *Chalender Ladin* 48, 1958:36, 44f.
 [1962] *Drei Gedichte von Andri Peer und drei Linolschnitte von Emanuel Jacob*, Zürich, Adolf Hürlimann
 [1963a] *Clerais. Poesias dad Andri Peer*, in: ASR 76, 1963:215-262
 [1964] *Poesias our da «Clerais» dad Andri Peer. Amianza, Mamma, Uchover vallesan, Pleds per guitarra, Fnada, A mia figlia*, in: *Chalender Ladin* 54, 1964:26-28, 30
 [1969a] *Da cler bel di. Poesias*, in: ASR 82, 1969:135-177
 [1975b] *Il chomp sulvadi*, in: ASR 88, 1975:237-261
 [1977a] *28 poesias*, (traducziun: H. Meier), Turich, Adolf Hürlimann
 [1977b] *Favuogn, Uclan, Furnatsch*, in: Jentzsch, B. (ed.), *Schweizer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts. Gedichte aus 4 Sprachregionen*, Zürich, Köln, Benziger, 1977:222-229
 [1978] *Saira dal sudà, Hostess*, in: *Chalender Ladin* 68, 1978:61, 66
 [1979a] *Eu nun ha oter. Undici poesie in retoromancio*, – Massimo Cavalli: *Sei litografie originali a colori*, Milano, Scheiwiller
 [1979b] *Schlitrada, Stradun, Tramunt, Paur bergiagliot, A Vnescha sün üna punt*, in: *Rumantscheia. Eine Anthologie rätoromanischer Schriftsteller der Gegenwart*, Zürich, München, Artemis, 1979:296-300
 [1982] *Soglio, Mastralia, Model, Davant pitturas da Paul Klee, Pass da l'utuon, Davo mezdi*, in: Mützenberg, G. (ed.), *Anthologie Rhéto-romane*, Lausanne, L'Age de l'homme, 1982:112-115
 [1984a] *Lecziuns utuonilas, Tumbin, Undrentscha, Guot d'assens, Dapersai, Muntada, Passlung sül lai, Cunts da Savoia, Lisighaus*, in: *Chalender Ladin* 74, 1984:31s.
 [1984b] *Ars poetica*, in: *Litteratura* 7/1, 1984:38s.
 [1985a] *S-chür transparaint. Dudesch poesias, Durchsichtig dunkel. Zwölf Siebdrucke*, (Ernst Brassel, Andri Peer), Winterthur, Chur, Kulturteam, Galerie Giacometti
 [1985b] *Biografia, Teja badunada, Salüd ad ün nar, Uclan, Bunatscha, Quai chi'ns mangla, Stradun*, in: *Clamaints*, Guidon, J., Klainguti, G., Pult, Ch. (edd.), Cuaira, 1985:88, 93, 109, 183, 256, 265, 408

Peer II: Prosa und Essays

- 1951 *Tizzuns e sbrinzas*, Winterthur, ed. da l'autur
 1957 *L'ura da sulai*, Samedan, Lia Rumantscha
 1961 *Da nossas varts. Raquints*, Lavin, Chasa Paterna 78/79
 1965 *Stanguel vers daman* («Poem in prosa», cumparü d'incuort aint illa Gazetta Romontscha in omagi a Toni Halter, red.), in: *Sain Pitschen* 29/8, 1965
 1968 *Erzählungen*, Zürich, Verlag Gute Schriften

Peer III: Publizistik, editorische und wissenschaftliche Arbeiten

- 1943 *Glossari sursilvan-ladin per las ouvras da Gian Fontana. Pleds sursilvans na cuntschaints in Engiadina*, cumpilä in collavuraziun cun D. Vonzun, Cuaira, ed. Renania
 1944d *Dal stil rumantsch*, in: *Sain Pitschen* 3/15, 1944:6-7
 1945 *Il poet e'l pövel. (Alchünas riflessiuns sur da las funtanas linguisticas pro'l dramaturg)*, trad. AP da J.M. Synge, scrit ils 21 schner 1907, in: *Sain Pitschen* 1/16, 1945:4-6
 1945a *Utuon e poesia*, in: *Sain Pitschen* 3/16, 1945:40-45 (jetzt in Peer III, 2011:112-117)
 1947c Trad. AP da Gian Fontana, *Maschel Jon Flurin*, in sequenzas a partir dal *Fögl Ladin* 15.8.1947
 1948 *Facilità dal stil*, in: *Novas litteraras*, Nr. 2, 1948:3
 1948a *Charta d'ün vegl ad ün giuven (Francis Jammes, trad. A. P.)*, in: *Fögl Ladin* 27.2.1948
 1948c *Thomas Stearns Eliot survgnit il premi Nobel per l'an 1948*, in: *Fögl Ladin* 23.11.1948 (jetzt in Peer III, 2011:222-227)
 1949 *Pream al lectur*, in: Fortunat a Griatschouls, *La Renaschentscha dals Patagons*, Samedan, Stamparia engiadinaisa 1949:5-7 e (cun aggiunta da *Inviament a las annotaziuns*) in: Reto Caratsch, *Ouvras, Zernez, Il Chardun* 1983:18-22

- 1949b *Das Dicziunari Rumantsch Grischun als Fundgrube für den Volkskundler*, in: *Schweizer Volkskunde Folklore Suisse. Korrespondenzblatt der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde*, 39. Jahrgang, 1949:27-31 (jetzt in Peer III, 2011:37-40)
- 1950a *L'ögl dad Alexander Lozza*, in: *Fögl Ladin* 3.2.1950 (jetzt in Peer III, 2011:117-121)
- 1950c *Noss scriptuors e poets – Ün pèr plets dedichats a Gian Fontana*, in: *Fögl Ladin* 24.3.1950
- 1950h *Alexander Lozza: Ziteil*, in: *Der Landbote* 15.12.1950
- 1950i *Lorca-Gedichte in deutscher Übertragung*, in: *Der Landbote* 16.12.1950
- 1951 *Georges Duhamel* [Interview für Weltwoche], in: *Die Weltwoche* 23.02.1951
- 1951g *André Malraux* (Europäische Dichter I und II), in: *Der Landbote* 21.7.1951
- 1951i *Anmerkung zu Henri Michaux*, in: *Die Weltwoche* 2.11.1951 (jetzt in Peer III, 2011:227-228)
- 1954 *Pream*, in: Chasper Pult, Papparin, Samedan, Chasa Paterna 68, 1954:5-9
- 1954d *André Malraux, «Die Hoffnung»*, in: *Der Landbote* 25.05.1954
- 1954e *José Ortega y Gasset: Europäische Kultur und europäische Völker*, in: *Der Landbote* 17.07.1954
- 1954g *Das Schams, ein schönes, wenig besuchtes Bündnerland*, in: *Der freie Rätier*, [?].8.1954
- 1955f *«Il favugn» da Gian Fontana. – üna poesia missa oura dad Andri Peer*. Insaï dedichà a Steivan Loringett, in: *Fögl Ladin* 11.3.1955 (jetzt in Peer III, 2011:123-127)
- 1957c *La poesia nouva e'l rumantsch*, in: *Sain Pitschen* 23/4 und 23/8, *Fögl Ladin* 3.4.1957 und 27.8.1957 (jetzt in Peer III, 2011:134-144)
- 1957f *«Risultive»*. *Baderlada da la giuvna poesia furlana*, Zavrà our dal *Fögl Ladin* Samedan 1957:3-11 (auch in: *Fögl Ladin* 3.5/7.5.1957) (jetzt in Peer III, 2011:144-152)
- 1960 *Beiträge zur Terminologie des Bauernhauses in Romanisch Bünden*, Basel, G. Krebs 1960 (Dissertation an der Universität Zürich 1952)
- 1960c *L'ouvra da Peider Lansel. In vista ad ün'ediziun commemorativa*, in: *Fögl Ladin* 11.10.1960 (jetzt in Peer III, 2011:73-77)
- 1960d *Saint-John Perse, Der Dichter der Ursprünge*, in: *Neues Winterthurer Tagblatt* 3.12.1960
- 1961a *Introduccion a Peider Lansel*, in: *Radioscola* 6,1961, 2 (12), s.p.
- 1961c *Rätoromanische Dichter. Einführung und Übertragungen von Andri Peer* [Lansel, Fontana, Lozza], in: *Der Landbote* 17.2.1961
- 1961e *Poesias da Flurin Darms*, in: *Fögl Ladin* 24.3.1961
- 1961f *Ein neuer italienischer Lyriker. Zu Arturo Fornaros «Offerta dell'alba»*, in: *Neue Bündner Zeitung* 3.6.1961
- 1961j *Salvatore Quasimodo. Nobelpreis für Literatur 1959 und Über meine Dichtung. Salvatore Quasimodo anlässlich des Nobelpreises für Literatur 1959*, in: *Neue Bündner Zeitung* 7.10.1961 (jetzt in Peer III, 2011:234-236)
- 1962a *Giorgio Orelli. Aus dem Italienischen übersetzt von Andri Peer*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 18.03.1962 [Frammento della martora; Nel cerchio familiare; L'estate; L'ora esatta]
- 1962b *Peider Lansel als Übersetzer von Gedichten Gottfried Kellers*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 01.04.1962
- 1962c *Die heitere Verzweiflung. Das lyrische Schaffen Umberto Sabas*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 17.06.1962 (jetzt in Peer III, 2011:236-243)
- 1963 *Beiträge zur Kenntnis des Bauernhauses in romanisch Bünden : Eine sachkundlich-sprachliche Untersuchung*, Winterthur, edizioni da l'autur
- 1963a *Avant tschient ons naschit Peider Lansel*, in: *Radioscola* 8,1963 2., 16, 3
- 1963d *La chasa engiadinaisa*, in: *Chalender Ladin* 53,1963:25-35 (jetzt in Peer III, 2011:253-262)
- 1963i *Avant tschient ons naschit Peider Lansel*, in: *Fögl Ladin* 13.8.1963
- 1964 *Rätoromanische Gedichte* [Peer, Lozza, Spescha] und *Die rätoromanische Sprache*, in: *Panorama Schweiz*, Artemis
- 1964a *Discuors per la festa commemorativa da Peider Lansel als 18 avuost 1963*, in: *ASR* 77, 1964:145-151
- 1965b *Poesias da Peider Lansel*, in: *Fögl Ladin* 5.10., 8.10., 22.10.1965
- 1966 *Peider Lansel, Ouvres. Poesias originalas e versiuns poeticas cun Agiunta*, Samedan, UdG e LR
- 1966b *Gian Fontana*, in: *Radioscola* 11 (1966) 2., 22, 3-8
- 1966j *Gedichte von Eugenio Montale und Disharmonie als Wirkungsfeld der dichterischen Inspiration*, in: *Der Landbote* 7.10.1966. [Beim Artikel handelt es sich um eine Übersetzung von *Eugenio Montale*, in: *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a c. di E.F. Accrocca, Venezia 1960, dann in: *Eugenio Montale, Sulla poesia*, a c. di Giorgio Zampa, Mondadori 1976:574-577].
- 1966k *Agave auf der Klippe. Zum siebzigsten Geburtstag des italienischen Dichters Eugenio Montale*, in: *St. Galler Tagblatt* 12.10.1966 (jetzt in Peer III, 2011:243-247)
- 1967 *Furnatsch*, mit Briefauszug, in: *Engadin. Sonderheft von Wasser- und Energiewirtschaft / Cours d'eau et d'énergie* (Schweizerischer Wasserwirtschaftsverband), Baden, 1967:270-271
- 1968 *Tant per dar ün tschüt in fuschina*, in: *Novas litteraras*, Nr. 30, 1968:3-12 (jetzt in Peer III, 2011:48-56)
- 1968a *«Ö schi quinta'm ün'istorgia!»*. *Impissamaints sur da la tecnica e funcziun dal raquint*, in: *Radioscola* 13, 1968, 1, 25:3-8
- 1968c *Das Schams, ein schönes Tal am Hinterrhein*, in: *Bündner Tagblatt* 2.2.1968
- 1968h *Gedanken über die Schriftstellerei*, in: *Bündner Tagblatt* 9.9.1968 (jetzt in Peer III, 2011:57-58)
- 1968j *Zeitgenössische Strömungen in der rätoromanischen Literatur*, in: *Terra Grischuna. Zeitschrift für Bündnerische Kultur, Wirtschaft und Verkehr*, 27. Jahrgang, nr. 6, Dez. 1968:317-322 (jetzt in Peer III, 2011:159-171)
- 1968k *Las ultimas poesias da Peider Lansel*, in: *Fögl Ladin* 6.12. und 10.12.1968
- 1968l *Das alte Tintenfass*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 13.12.1968
- 1968m *Liebe zum Film: Begegnungen im Rückspiegel*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 13.12.1968

- 1969d *Il vegl chalamer. Peider Lansels originale Gedichte im Urteil der Kritik*, in: *Neue Bündner Zeitung* 15.3.1969
- 1970b *Jon Guidon. Ün autentic poet lirik ladin (1892-1966)*, in: *Gasetta Romontscha* 20.2.1970
- 1970c *Giorgio Orelli* [introducziun per sias traducziuns da Goethe], in: *Neue Zürcher Zeitung* 22.2.1970
- 1970d *Il plü bels vers da Jon Guidon*, in: *Fögl Ladin* 13.3.1970
- 1970e *Eugenio Montale. «Das Gedicht, eine lange und dunkle Schwangerschaft...»*, in: *Die Tat* 18.4.1970. [Übersetzung von *Eugenio Montale*, cfr. oben 1966], mit deutscher Übertragung des Gedichts *Bassa Marea / Ebbe*
- 1970g *Giorgio Orelli, ein italienischer Dichter aus dem Tessin*, in: *Der Landbote* 14.8.1970 (jetzt in *Peer III*, 2011:247-252)
- 1970k *Salvatore Quasimodo. Über meine Dichtung*, in: *Die Tat* 14.11.1970 [Übertragungen]
- 1971c *Agave auf der Klippe. Zum Leben und Werk des Dichters Eugenio Montale*, in: *Die Tat* 9.10.1971
- 1971d *Giorgio Orelli: An Italian Poet from Switzerland*, in: *Books abroad / An international literary quarterly*, Symposium on Nationalism and World Literature in Review, Spring 1971
- 1976 *Sendas. Hendri Spescha*, in: *Fögl Ladin* 20.8.1976 (jetzt in *Peer III*, 2011:127-132)
- 1977d *La divina commedia da Dante Alighieri*, in: *Fögl Ladin* 8.9.1978
- [1978] *Beziehungen zur französischen Literatur und (vermutlich) durch diese empfangene Einflüsse*, in: *Nachlass Andri Peer (SLA)*, Typoskript s.d., Signatur D-2-a (jetzt in *Peer III*, 2011:58-60)
- 1978 *Situation und Chancen des Schriftstellers in einer sprachlichen Minderheit. Beziehungen zwischen dichterischem Ausdruck und heimatlicher Gebundenheit*, in: *Literatur aus der Schweiz. Texte und Materialien*, Egon Ammann und Eugen Faes (edd.), Suhrkamp, 1978:462-476 (jetzt in *Peer III*, 2011:208-218)
- 1978a *Far onur a Dante: Tradüer o tradir? Experienzas d'ün dantist*, in: *Litteratura* 1/1, 1978:135-140
- 1979b *Artur Caflisch. Poet ladin diffamà ed admirà*, in: *Radioscola*, Jg. 25, Heft 6, 1979:3-25
- 1983 *Situaziun e vistas d'ün scriptur illa minuranza*, in: *Litteratura* 6/1, 1983:67-72
- 1983a *La fadiusa fatschenda dal traductur*, in: *Litteratura* 6/2, 1983:174-198 (jetzt in *Peer III*, 2011:177-196)
- 1983d *Per tei e per mei – Il cumgià poetic da Hendri Spescha*, in: *Fögl Ladin* 29.7.1983
- 1985 *Rendere onore a Dante: tradurre o tradire?*, in: *Quaderni grigionitaliani*, 54/ nr. 1, 1985:57-67
- 1985a *Ponderaziuns sur da la poesia. Üna resposta ad Arnold Rauch*, in: *ASR* 98, 1985: 396-397
- 2011 *Essais, correspondenza e critica (1947-1994)*, Dumenic Andry, Renzo Caduff, Annetta Ganzoni, Clà Riatsch (edd.), *Romanica Raetica* 19, Cuaira, Societad Retorumantscha
- Planta, Armon
- 1975 *Tampradas. Poesias*, Cuaira, Ediziun da l'autur
- 1982 *Pommaraida. Poesias*, Zernez, Ediziun da l'autur
- Plouda, Rut
- 2000 *Sco scha nüglia nu füss*, Cuaira, Octopus
- Po, Chasper
- 1996 *Rimas*. Ediziun procurada da Göri Klainguti und Clà Riatsch, Schlarigna, UdG
- Pult, Chasper
- 1954 *Papparin*, Peer, Andri (ed.), Chasa Paterna, nr. 68, Samedan, Stamparia engiadinaisa
- Roth-Dalbert, Anny (ed.)
- 1974 *Mamma, mamma, randulinas! 45 chanzunettas per noss iffaunts rumauntschs*, Samedan, UdG (¹1936)
- Rauch, Men
- 1944 *Il battaporta*, Samedan, Stamparia engiadinaisa
- 1953 *Il bal da schaiver nair. Poets ed illetrats ladins*, Samedan, Stamparia engiadinaisa
- Rüthers-Seeli, Tresa
- 2003 *Jeu sai e sai da nuot / Ich weiss und weiss von nichts*, Trun, Romania
- Semadeni, Jon
- 1967 *La Jürada*, Tusan, Roth
- Sialm, Gion Battesta
- 1958 *Giud crunamatg. Poesias*, Glion, Maggi, 1958
- Spescha, Hendri
- 1998 *Uss. Poesias/Jetzt. Gedichte*, Zürich/Chur, ediziun edescha
- Tuor, Alfons
- 1891a *Poësijs romonschas, translataedas ed originalas*, Cuera, Casanova
- 1891b *Poësijs romonschas, translataedas ed originalas*. Secunda Part, Cuera, Casanova
- 1898 *Poesias sursilvanas*, in: *ASR* 12, 1898:169-234
- 1901 *Fluras alpinas*, in: *ASR* 15, 1901:135-155

Tuor, Aluis Teofil

1936 *Poesias*, in: *Nies Tschespet* 16, Glion, Romania, 1936:261-306

Tuor, Leo

2006 *Surselva. Straglischs / Surselva. Streiflichter*, Chur, Lia Rumantscha, OSL/SJW 2277

Uffer, Leza

1948 *Rosas menlas*, S. Giagl, Ed. privata, 1948

1958 *Dudesh Sonets Toscans/Zwölf Toskanische Sonette* (unpubliziert)

Vital, Andrea

1899 *Poesia e scienza populara ladina (625 proverbis, 180 reglas da contadin, 367 rimas d'infants e simlas chosas)*, in: *ASR* 13, 1899:137-214

A.2.2 Anderssprachige Primärtexte

Brecht, Bertolt

1976 *Schlechte Zeit für Lyrik*, in: B. Brecht, *Gesammelte Gedichte*, Band 2, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1976

1993 *Gedichte 4. Gedichte und Gedichtfragmente (1928-1939). Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Hecht, Werner et al. (edd.), Band 14, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag und Frankfurt am Main, Suhrkamp

Corneille, Pierre

1970 *Suréna, général des Parthes. Tragédie*, José Sanchez (ed.), Bordeaux, Ducros

D'Annunzio, Gabriele

1995 *Notturmo*. Introduzione di Pietro Gibellini. Prefazione e note di Elena Ledda, Milano, Garzanti

Éluard, Paul

2009 *J'ai un visage pour être aimé. Choix de poèmes 1914-1951*. Préface d'André Velter, Paris, Gallimard

George, Stefan

1967 *Blätter für die Kunst*. Begründet von Stefan George, Klein, Carl August (ed.), Folge 1-12, Berlin 1892-1919. Abgelichteter Neudruck, Düsseldorf, Küpper (*BfkdK*)

1984 *Sämtliche Werke in 18 Bänden. Band 5. Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod mit einem Vorspiel*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1984

Krüger, Michael

2007 *Unter freiem Himmel. Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp

Leopardi, Giacomo

1998 *Canti*. Introduzione di Franco Gavazzeni, note di Franco Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli

Loerke, Oskar

1958 *Vom Reimen (...)*, in: *Gedichte und Prosa*. Erster Band, Suhrkamp, Peter (ed.), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1958:713-730

Mallarmé, Stéphane

1959 *Correspondance 1862-1871*, Henri Mondor (ed.), Paris, Gallimard

2005 *Poésies et autres textes*, Jean-Luc Steinmetz (ed.), Paris, Librairie Générale Française

Marti, Kurt

1995 *Im Sternzeichen des Esels. Sätze, Sprünge, Spiralen*, Zürich/Frauenfeld, Nagel & Kimche

Montale, Eugenio

2003 *Ossi di seppia*, Pietro Cataldi / Floriana d'Amely (edd.), Milano, Mondadori

Morgenstern, Christian

1946 *Galgenlieder nebst dem «Ginganz»*, Zürich, Rascher Verlag

Prévert, Jacques

2009 *Paroles*, Paris, Gallimard (¹1949)

Rimbaud, Arthur

1999 *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Louis Forestier (ed.), Paris, Gallimard

- Schiller, Friedrich
2005 *Sämtliche Werke. Gedichte*, [1. Band], Berlin, Aufbau-Verlag (1980¹)
- Trakl, Georg
1969 *Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, Walther Killy / Hans Szklenar (edd.), 2 Bde., Salzburg, Otto Müller
- Ungaretti, Giuseppe
1942 *L'Allegria (1914-1919)*, Milano, Mondadori
- Verlaine, Paul
1962 *Art poétique* (1874), in: *Œuvres poétiques complètes*, Y.-G. Le Dantec (ed.), Paris, Gallimard, 1962:326f.
1973 *Fêtes galantes. Romances sans paroles*, Paris, Gallimard

A.3 Sekundärliteratur

A.3.1 Allgemeine Literatur

- Albertsen, Leif Ludwig
1997 *Neuere deutsche Metrik*, 2. Aufl., Berlin, Weidler Buchverlag (1984)
- Aquien, Michèle
2007 *La versification appliquée aux textes*, 2^e édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin (1993)
- Antonsen, Jan Erik
2003 *Pasticcio, Pastiche*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Jan-Dirk Müller (ed.) Bd. 3, Berlin/New York, de Gruyter, 2003:34-36
- Arndt, Erwin
1986 *Deutsche Verslehre*, Bindlach, Gondrom (1981)
- Arndt, Erwin/Fricke, Harald
2003 *Rhythmus*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Jan-Dirk Müller (ed.) Bd. 3, Berlin/New York, de Gruyter, 2003:301-304
- Asmuth, Bernhard
1984 *Aspekte der Lyrik. Mit einer Einführung in die Verslehre*, Opladen, Westdeutscher Verlag (1972)
- Auer, Peter
2001 *Silben- und akzentzählende Sprachen*, in: *Sprachtypologie und sprachliche Universalien. Ein internationales Handbuch*, Martin Haspelmath et al. (edd.), Band 20.2, Berlin/New York, de Gruyter, 2001
- Baehr, Rudolf
1996 *Gemeinromanische Tendenzen XI. Metrik: Grundbegriffe und Methodologien der romanischen Metrik*, in: *Lexikon der Romanistischen Linguistik*, Günter Holtus, Michael Metzelin, Christian Schmitt (edd.), vol. 2.1, Tübingen, Niemeyer, 1996:435-468
- Bausi, Francesco/Martelli, Mario
1993 *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere, 1993:53-59
- Bausinger, Hermann
1980 *Formen der „Volkspoesie“*, Berlin, Schmidt (1968)
- Behrmann, Alfred
1989 *Einführung in den neueren deutschen Vers. Von Luther bis zur Gegenwart*, Stuttgart, Metzler
- Beltrami, Pietro G.
1984 Rezension zu Cornulier 1982, in: *Rivista di letteratura italiana* II, 1984:587-605
1991 *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino
2002 *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino (1996)
- Bender, Hans/Krüger, Michael (edd.)
1977 *Was alles hat Platz in einem Gedicht?*, München, Hanser
- Benn, Gottfried
2001 *Probleme der Lyrik* (1951), in: Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Band VI, Prosa 4 (1951-1956), Stuttgarter Ausgabe, G. Schuster / H. Hof (edd.), Stuttgart, Klett-Cotta, 2001:9-44

- Bertinetto, Pier Marco
1973 *Ritmo e modelli ritmici: analisi computazionale delle funzioni periodiche nella versificazione dantesca*, Torino, Rosenberg & Sellier
- Bertone, Giorgio
1999 *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi
- Birkenhauer, Klaus
1971 *Die eigenrhythmische Lyrik Bertolt Brechts. Theorie eines kommunikativen Sprachstils*, Tübingen, Niemeyer
- Böhn, Andreas
1999 *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*, Stuttgart/Weimar, Metzler
- Borgstedt, Thomas
2003 *Sonett*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Jan-Dirk Müller (ed.), Bd. 3, Berlin/New York, de Gruyter, 2003:447-450
- Brecht, Bertolt
Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen (1939), in: *Werke. Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht et al. (ed.), Bde. 22.1 u. 22.2, Berlin, Weimar, Aufbau und Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1993:357-364; 1013-1017
- Breuer, Dieter
1981 *Deutsche Metrik und Versgeschichte*, München, Fink
- Brioschi, Franco/Di Girolamo, Costanzo
1984 *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato
- Buchštab, Boris Jakovlevič
1973 *Ob osnovach i tipach russkogo sticha (Über die Grundlagen und Typen des russischen Verses)*, in: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 16, 1973:96-118
- Burdorf, Dieter
1997 *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart, Metzler (¹1994)
- Bussmann, Hadumod
2002 *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Kröner (¹1983)
- Chatman, Seymour
1965 *A Theory of Meter*, The Hague, Mouton
- Contini, Gianfranco
1970 *Innovazioni metriche italiane tra Otto e Novecento* (1968-1969), in: *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970:587-599
1988 *Espressionismo letterario*, in: *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988:41-105 (¹1977)
- Cornulier, Benoît de
1981 *La rime n'est pas une marque de fin de vers*, in: *Poétique* 46, 1981:247-256
1982 *Théorie du vers. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé*, Paris, Seuil
1995 *Art poétique. Notions et problèmes de métrique*, Lyon, Presses universitaires de Lyon
2000 *La place de l'accent ou l'accent à sa place. Position, longueur, concordance*, in: *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Michel Murat (ed.), Paris, Champion, 2000:57-91
2001 *Métrique et formes versifiées*, in: *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Michel Jarrety (ed.), Paris, PUF, 2001:493-500
2008 *Pour une approche de la poésie métrique au XIX^e siècle*, in: *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, N° 140, *Modernité du vers*, 2008:37-52
- Dardano, Maurizio/Trifone, Pietro (edd.)
1997 *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli
- De Marchi, Pietro
2002 *Ut poësis translatio. Sul «quaderno di traduzioni»*, in: *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002:111-136
- Dessons, Gérard/Meschonnic, Henri
1998 *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod

- Di Girolamo, Costanzo
1976 *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino
- Doering, Sabine
1997 *Freie Rhythmen*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar (ed.), Bd. I, Berlin/New York, de Gruyter, 1997:629-630
- Dominicy, Marc/Nasta, Mihai
1993 *Métrique accentuelle et métrique quantitative*, in: *Langue française* 99, 1993:75-96
- Donat, Sebastian
2003 *Metrum und Semantik bei Roman Jakobson*, in: *Roman Jakobsons Gedichtanalysen. Eine Herausforderung an die Philologen*, Hendrik Birus, Sebastian Donat und Burkhard Meyer-Sickendiek (edd.), Göttingen, Wallstein, 2003:252-276
2007 *Metrische Grundbegriffe*, in: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online (LiGo)* (im Aufbau) (<http://www.li-go.de>)
2008 *Klabunds Prosa-Camouflagen als medial inszenierte Überschreitung von Gattungsgrenzen*, in: *Dogilmunhak. Koreanische Zeitschrift für Germanistik* 106, 2008:90-111
- Elwert, W. Theodor
1968 *Italienische Metrik*, München, Hueber
- Esposito, Edoardo
2003 *Il verso. Forme e teoria*, Roma, Carocci
- Fasani, Remo
1988 *Endecasillabo e cesura*, in: *Studi e problemi di critica testuale* 36, 1988:6-21
- Flamini, Francesco
1919 *Notizia storica dei versi e metri italiani dal Medioevo ai tempi nostri*, Livorno, Raffaello Giusti Editore
- Frank, Horst Joachim
1980 *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München, Wien, Hanser
- Frey, Hans-Jost/Lorenz, Otto
1980 *Kritik des freien Verses. Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers?*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider
1980 *Kritik des freien Verses. Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers?*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider
- Frey, Hans-Jost
1980 *Verszerfall*, in: Hans-Jost Frey / Otto Lorenz, *Kritik des freien Verses. Welche Kriterien gibt es heute für den freien Vers?*, Heidelberg, Verlag Lambert Schneider, 1980:9-81
2000 *Verszerfall*, in: *Vier Veränderungen über Rhythmus*, Basel, Weil am Rhein, Wien, Urs Engeler Editor, 2000:7-84 (¹1980)
- Fricke, Harald
1981 *Norm und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur*, München, Beck
1988 *Moderne Lyrik als Normabweichung*, in: *Lyrik – Erlebnis und Kritik*, Lothar Jordan et al. (edd.), Frankfurt, 1988:171-185
- Fricke, Harald/Zymner, Rüdiger
1996 *Einübung in die Literaturwissenschaft: Parodieren geht über Studieren*, 4., korrigierte Aufl., Paderborn, Schöningh (¹1991)
- Friedrich, Hugo
2006 *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort von Jürgen v. Stackelberg, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt (¹1956)
- Garavelli, Bice Mortara
1999 *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani (¹1988)
- Gelfert, Hans-Dieter
1998 *Einführung in die Verslehre*, Stuttgart, Reclam
- Genette, Gérard
1992 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil (¹1982)
2002 *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil (¹1987)

Gernhardt, Robert

1996 *Herr Gernhardt, warum schreiben Sie Gedichte?*, in: *Reim und Zeit. Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 1996:109-116

Giovannetti, Paolo

1994 *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos

Gouvard, Jean-Michel

1996 *Le vers français: de la syllabe à l'accent*, in: *Poétique* 106, 1996:223-247

1999 *La versification*, Paris, Presses Universitaires de France

2000a *Le vers français en métrique générale*, in: *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Michel Murat (ed.), Paris, Champion, 2000a:23-56

2000b *Critique du vers*, Paris, Champion

Gorni, Guglielmo

1993 *Il sonetto*, in: *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1993:63-84

Greber, Erika

1994 *Wortwebstühle oder: Die kombinatorische Textur des Sonetts. Thesen zu einer neuen Gattungskonzeption*, in: *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs «Theorie der Literatur», Veranstaltet im Oktober 1992, Hg. v. Susi Kotzinger und Gabriele Rippl, Amsterdam u. Atlanta, 1994:57-80

2002 *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der kombinatorischen Dichtung*, Köln/Weimar/Wien, Böhlau

Halle, Morris/Keyser, Samuel Jay

1966 *Chaucer and the Study of Prosody*, in: *College English* XXVIII, 1966:187-219

Heusler, Andreas

1925-1929 *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss des Altenglischen und Altnordischen Stabreimverses*, 3 Bände, Berlin/Leipzig, de Gruyter

Höllerer, Walter

1965 *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt

2003 *Nachwort zur ersten Ausgabe*, in: *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik*, 2 Bände, Harald Hartung, Alexander Gumz (edd.), München/Wien, Hanser, 2003:953-975 (¹1965)

Hönig, Christoph

2008 *Neue Versschule*, Paderborn, Fink

Holenstein, Elmar/Schelbert, Tarcisius

1979 *Einleitung zu «Linguistik und Poesie»*, in: Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik* [1960], in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze (1921-1971)*, Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (edd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979:83

Holz, Arno

1962 *Selbstanzeige aus «Evolution der Lyrik»* (1898), in: *Werke*. Band V, Teil 3, Wilhelm Emrich und Anita Holz (edd.), Neuwied am Rhein/Berlin-Spandau, Luchterhand, 1962:62-76

Jakobson, Roman

1979 *Linguistik und Poetik* [1960], in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze (1921-1971)*, Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert (edd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979:84-121

1988 *Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik [1929]*, in: *Semiotik. Ausgewählte Texte (1919-1982)*, Elmar Holenstein (ed.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1988:50-70

2007 *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, 2 Bände, Hendrik Birus/Sebastian Donat (edd.), Berlin u. New York, de Gruyter

Kahn, Gustave

1897 *Préface sur le vers libre*, in: *Premiers Poèmes*, Paris, Soc. du Mercure de France, 1897:3-38

Kayser, Wolfgang

1960 *Geschichte des deutschen Verses. Zehn Vorlesungen für Hörer aller Fakultäten*, Bern, München, Francke

2002 *Kleine deutsche Versschule*, Bern, Francke (¹1946)

Kemp, Friedhelm / Siepe, Hans T.

2001 *Nachwort*, in: *Französische Dichtung 3. Von Baudelaire bis Valéry*, Kemp, Friedhelm und Siepe, Hans T. (edd.), München, Beck, 2001:463-474 (¹1990)

Kemper, Hans-Georg

1999 *Form-(De)-Konstruktion: Poetische Malerei im Reihungsstil* [«Im Winter»], in: *Gedichte von Georg Trakl. Interpretationen*, Hans-Georg Kemper (ed.), Stuttgart, Reclam, 1999:43-59

Kleiber, Georges

1990 *Sémantique du prototype*, Paris, PUF

Kloepfer, Rolf

1971 *Vers Libre – Freie Dichtung. Eine poetische Tradition jenseits von Metrik und linguistischer Poetik?*, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, Heft 3, 1971:81-106

Küper, Christoph

1988 *Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses*, Tübingen, Niemeyer

1997 *Akzent*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar (ed.), Bd. I, Berlin/New York, de Gruyter, 1997:33-34

2000 *Metrik*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Harald Fricke (ed.), Bd. III, Berlin/New York, de Gruyter, 2000:591-595

Lamping, Dieter

1990 *Zu den Anfängen von Brechts Lyrik in freien Versen*, in: *Wirkendes Wort* 40, 1990:67-73

1997 *Freie Verse*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Klaus Weimar (ed.), Bd. I, Berlin/New York, de Gruyter, 1997:631-632

2000 *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (1989)

2008 *Moderne Lyrik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (1991)

Lavezzi, Gianfranca

1996 *Manuale di metrica italiana*, Roma, La Nuova Italia Scientifica

2008 *Dalla parte dei poeti: da Metastasio a Montale. Dieci saggi di metrica e stilistica tra Settecento e Novecento*, Firenze, Società editrice fiorentina

Linke, Angelika / Nussbaumer, Markus / Portmann, Paul R.

1996 *Studienbuch Linguistik*, 3., unveränderte Auflage, Tübingen, Niemeyer (1991)

Lotman, Jurij M.

1975 *Die Analyse des poetischen Textes*, herausgegeben, eingeleitet und übersetzt von Rainer Grübel, Kronberg/Ts., Scriptor

Lotz, John

1960 *Metric Typology*, in: *Style in Language*, Thomas A. Sebeok (ed.), New York u. London, Technology Press of Massachusetts Institute of Technology u. John Wiley & Sons, 1960:135-148

1972 *Elements of Versification*, in: *Versification. Major Language Types. Sixteen Essays*, W. K. Wimsatt (ed.), New York, Modern Language Association / New York University Press, 1972:1-21

Lucini, Gian Pietro

2008 *Ragion poetica e programma del verso libero* (1908), Pier Luigi Ferro (ed.), Novara, Centro novarese di studi letterari

März, Christoph

2003 *Vers, Versfuss und Versmass*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Jan-Dirk Müller (ed.), Bd. 3, Berlin/New York, de Gruyter, 2003:760-763; 767-769; 772-774

Magro, Fabio

2005 *«Un ritmo per l'esistenza e per il verso»*. *Metrica e stile nella poesia di Attilio Bertolucci*, Padova, Esedra editrice

Majakowskij, Wladimir W.

1965 *Wie macht man Verse?* (1926), in: Walter Höllerer (ed.), *Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I*, Reinbek bei Hamburg, 1965:290-319

Marchese, Angelo

1991 *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori (1978)

Mazaleyrat, Jean

1995 *Eléments de métrique française*, Paris, Armand Colin (1974)

Meier, Andreas

2000 *Lied₃*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Harald Fricke (ed.), Bd. 2, Berlin/New York, de Gruyter, 2000:423-426

Mellmann, Katja

- 2007 *Versanalyse*, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Methoden und Theorien*, Band 2, Thomas Anz (ed.), Stuttgart, Metzler, 2007:81-97
 2008 *Die metrische Gestalt. Mit Überlegungen zur Sinnfälligkeit des Viertakters*, in: *Journal of Literary Theory*, Vol. 2, Nr. 2, 2008:253-272

Mengaldo, Pier Vincenzo

- 1987 *Considerazioni sulla metrica del primo Govoni (1903-1915)*, in: *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987:139-188 (¹1984)
 1991 *Questioni metriche novecentesche*, in: *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991:27-74 (¹1988)
 1996 *D'Annunzio e la lingua poetica del Novecento*, in: *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996:204-231 (¹1975)

Menichetti, Aldo

- 1993 *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore

Meschonnic, Henri

- 1982 *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier

Moennighoff, Burkhard

- 2004 *Metrik*, Stuttgart, Reclam
 2008 *Metrik*, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (edd.), München, dtv, 2008:272-286 (¹1996)

Moser, Dietz-Rüdiger

- 1975 *Metrik, Sprachbehandlung und Strophenbau*, in: *Handbuch des Volksliedes*, Brednich, Rolf Wilhelm et al. (edd.), Band 2, München, Fink, 1975:113-173

Murat, Michel

- 2000 *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Michel Murat (ed.), Paris, Champion
 2008 *Le Vers libre*, Paris, Champion

Nagel, Bert

- 1989 *Der freie Vers in der modernen Dichtung. Göppinger Arbeiten zur Germanistik*, Nr. 512, Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Cornelius Sommer (edd.), Göppingen, Kümmerle

Neureuter, Hans Peter

- 2003 *Volksliedstrophe*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Jan-Dirk Müller (ed.), Bd. 3, Berlin/New York, de Gruyter, 2003:797-799

Pazzaglia, Mario

- 1994 *Appunti sul verso libero*, in: Antonio Pietropaoli (ed.), *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994:153-174

Peureux, Guillaume

- 2009 *La fabrique du vers*, Paris, Seuil

Pietropaoli, Antonio (ed.)

- 1994 *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane

Rühmkorf, Peter

- 1981 *agar agar – zaurzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1981:31-45
 2001 *Der Reim und seine Wirkung* (1980), in: *Schachtelhalme. Schriften zur Poetik und Literatur*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2001:181-204

Sansone, Giuseppe E.

- 1967 *Per un'analisi strutturale dell'endecasillabo*, in: *Lingua e stile* II, 2, 1967:179-197

Sarri, Francesco

- 1996 *Dizionario di metrica e stilistica*, Milano, Garzanti

Schindelbeck, Dirk

- 1988 *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Frankfurt a. Main, Bern, Europäische Hochschulschriften

- Scott, Clive
 1976 *The Limits of the Sonnet: Towards a Proper Contemporary Approach*, in: *Revue de littérature comparée*, 50, 1976:237-250
 1990 *Vers libre: the emergence of free verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press
- Segre, Cesare/Martignoni, Clelia
 2000 *Testi nella storia. 4. Il Novecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, 2000:141-145 (¹1992).
- Spitzer, Leo
 1928 «Umkehrbare Lyrik», in: *Stilstudien II. Stilsprachen*, München, Hueber, 1928:42-49
- Spoerri, Theophil
 1929 *Französische Metrik*, München, Hueber
- Strube, Werner
 1989 *Sprachanalytisch-philosophische Typologie literaturwissenschaftlicher Begriffe*, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Wagenknecht, Christian (ed.), Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1989:35-49
- Tsur, Reuven
 1977 *A Perception-Oriented Theory of Metre*, Tel Aviv
 1998 *Poetic Rhythm. Structure and Performance. An Empirical Study in Cognitive Poetics*, Bern, Lang
- Turner, Frederick/Pöppel, Ernst
 1988 *Metered poetry, the brain and time*, in: Ingo Rentschler/Barbara Herzberger/David Epstein (edd.), *Beauty and the Brain. Biological Aspects of Aesthetics*, Basel, 1988:71-90
- Verweyen, Theodor/Witting, Gunther
 2003 *Parodie*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Jan-Dirk Müller (ed.) Bd. 3, Berlin/New York, de Gruyter, 2003:23-27
- Wagenknecht, Christian
 2006 *Zum Begriff der Tonbeugung*, in: *Metrica minora. Aufsätze, Vorträge, Glossen zur deutschen Poesie*, Paderborn, mentis Verlag, 2006:63-76 (¹2002)
 2007 *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, 5., erweiterte Auflage, München, Beck (¹1981)
- Weinrich, Harald
 1971 *Linguistische Bemerkungen zur modernen Lyrik*, in: *Literatur für Leser*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971:109-123
- Wertheimer, Max
 1963 *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (¹1921)
- Wittgenstein, Ludwig
 2001 *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition, Schulte, Joachim (ed.), Frankfurt a. M., Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Würffel, Stefan Bodo
 1985 *Stefan George, «Die Maske». Erstarrte Gegenwart*, in: *Ophelia. Figur und Entfremdung*, Bern, Francke, 1985:53-60.
- Zymner, Rüdiger
 2007 *Lyrik*, in: *Handbuch Literaturwissenschaft. Gegenstände und Grundbegriffe*, Band 1, Thomas Anz (ed.), Stuttgart, Metzler, 2007:67-73
 2009 *Lyrik. Umriss und Begriff*, Paderborn, Mentis
- ### A.3.2 Rätoromanica
- Andry, Dumenic
 2008 *Intertextualität und Interdiskursivität im lyrischen Werk von Andri Peer. Intertextuelle Lektüren ausgewählter Gedichte*, Manuskript zum Schlussbericht des Forschungsprojekts «Tradition und Moderne in der Lyrik Andri Peers» (unpubliziert)
- Bezzola, Clo Duri
 1979 *Andri Peer, «La Terra impromissa»*, in: *Litteratura* 2.1, 1979:181-184 (auch in: Peer III, 2011:453-454)

Bezzola, Reto R.

- 1963 *Die Erneuerung der romanischen Literatur*, in: *25 Jahre vierte Landessprache. Rätoromanische Standortbestimmung*, Separatabdruck aus der NZZ, 15.02.1963, 1963:7-9
 1979 *Litteratura dals Rumauntschs e Ladins*, Cuira, LR

Bezzola, Reto R. / Tönjachen, Rudolf O.

- 1982 *Dicziunari tudais-ch – rumantsch ladin*, Cuira, Lia Rumantscha (¹1944)

Biert, Cla

- 1951 *Poesia moderna aint illas «Annalas» 1950. Ün insai litteraric sur da trais poesias dad Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 24-4-1951, 27-4-1951, 1-5-1951, nr. 31-33 (jetzt in: Peer III, 2011:392-400)
 1955 *Annalas 1954/55*, in: *FL* 25.10.1955
 1959 *Impreschiun d'üna poesia: L'alba*, in: *FL* 11.9.1959
 1960 *Impreschiuns d'üna poesia*, in: *FL* 13.5.1960 [L'alba]
 1961 *Our dal nouv cudesch da poesias d'Andri Peer: «Suot l'insaina da l'archèr»*, in: *Novas litteraras*, Nr. 18, 1961:4-7

Blöchliger-Spescha, Marianna

- 1998 *Nachwort*, in: Hendri Spescha, *Uss/Jetzt. Poesias/Gedichte*, Zürich/Chur, edescha, 1998:149-163

Caduff, Renzo

- 2004 *Variantas ellas poesias dad Alfons Tuor*, Lizentiatsarbeit, Fribourg
 2007 *«prova i' l' mōd da Peider Lansel». Andri Peer denter imitaziun e re-creaziun*, in: *ASR* 120, 2007:21-45
 2008 *Furmas da passagi tranter poesia moderna e poesia tradiziunala*, in: *ASR* 121, 2008:145-154
 2009 *Poesie auch fürs Ohr? Zur Variabilität des lyrischen Gedichts bei Andri Peer*, in: *Colloquium Helveticum* 40, 2009:37-54

Cafilisch, Artur

- 1934 *Nossa poesia populera, referat*, in: *ASR* 48, 1934:217-244

Candinas, Theo

- 1959 *Lirica moderna*, in: *Novas litteraras*, Nr. 15, 1959:1-6
 1986 *Hendri Spescha (1928-1982)*, in: *Welt im Wort* 25, 1986:25-26

Camartin, Iso

- 1970 *Da cler bel di. Poesias da Andri Peer [cis]*, in: *Gasetta Romontscha*, 20.2.1970 (jetzt in Peer III, 2011:448-451)
 1976 *Rätoromanische Gegenwartsliteratur in Graubünden*, Disentis, Desertina (jetzt in Peer III, 2011:64-72)
 1988 *Die Sonne der Wörter. Zu «Poesias – Gedichte» von Andri Peer*, in: *Andri Peer, Poesias – Gedichte*, Disentis/Mustér, Desertina, 1988:II-VII
 1992 *Nichts als Worte? Ein Plädoyer für Kleinsprachen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp (¹1985)
 1994 *Andri Peer und die rätoromanische Literatur*, in: *Quarto 3. Dossier: Andri Peer*, 1994: 32-37 (jetzt in Peer III, 2011:455-461)

Caminada, Christian

- 1962 *Die verzauberten Täler. Die urgeschichtlichen Kulte und Bräuche im alten Rätien*, Olten und Freiburg i. B., Walter-Verlag (¹1961)

Caratsch, Reto [Pseud. Fortunat a Griatschouls]

- 1949 *La saireda litteraria*, in: *Fögl Ladin* 22.3. und 25.3.1949
 1952 *F. Gr., Andri Peer: «Tizzuns e sbrinzlas»*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 22.3.1952
 1956 *Il poet Andri Peer*, in: *Fögl Ladin* 5.10., 12.10., 16.10., 19.10., 23.10.1956 (jetzt in Peer III, 2011:407-416)

Carl, Patricia Ursina

- 2007 *Die Bündner Schriftstellerin Tina Truog-Saluz (1882-1957). Zwischen Tradition und Aufbruch*, Cuera, Casanova

Collenberg, Cristian

- 1986 *Wandel im Volkslied. Langfristige Veränderungen in der Zusammensetzung eines Volksliedbestandes, dargestellt am rätoromanischen Volksliedkorpus*, Schweiz, Universitätsverlag

Coray, Renata/Riatsch, Clà

- 2007 *Traditionen und Traditionsbrüche im bündnerromanischen Sprachgedicht*, in: *Ladine loqui. IV Colloquium retoromanistisch San Denêl ai 26 e 27 di Avost dal 2005*, Federico Vicario (ed.), Udine, Società Filologica Friulana, 2007:199-233

Degonda, Carli/Tambornino, Alois

- 1990 *L'accentuaziun dils plaids sursilvans (tenor il DIRS)*. Lavur da seminari all'universitad da Friburg

Deplazes, Gion

1988 *La genesa dalla poesia «Stai si defenda» da G. C. Muoth*, in: *Ischi semestril*, Jg. 73, Nr. 29, 1988:19-31

1990 *Funtauinas III. Da la revoluziun franzosa a l'avertura litterara*, Cuira, Lia rumantscha

1991 *Die Rätoromanen. Ihre Identität in der Literatur*, Disentis, Desertina

Famos, Luisa

1967 *Epigram ed aforissem illa litteratura ladina*, in: *Radioscola*, XII/ 1967

Fasani, Remo

1992/93 *Metrica di Peider Lansel, metrica romancia e traduzione della «Commedia»*, in: *Estratto da «Quaderni grigionitaliani»*, Jg. 61, Nr. 4 und 62, Nr. 1-2, 1992/93:1-44

Feuerstein, Corsin

2008 *Pioniers paschiunats per la natüra*, in: *La Quotidiana*, 7.03.08

Ganzoni, Annetta

2011 *Andri Peers Lyrik: Die Gedichtenstehung im Kontext*, Dissertation Universität Zürich (in Arbeit)

Gilli, G. A.

1965 *Ils Rets da Furnatsch. Reflexsiuns preistoricas*, in: *Chalender Ladin* 55, 1965:61-69

Grünert, Matthias

2002/2003 *Pressesprache und Standardisierung: Engadin und Surselva im 20. Jahrhundert*, in: *Ladina XXVI/XXVII*, 2002/2003:21-40

2004/2005 *Tenutas puristicas ed antipuristicas areguard il rumantsch: teorias e praticas* (Sintesa a la fin dal semester d'enviern 2004/2005), unpubliziert

Hartmann, Gottfried

1906 *Neuere Lyrik in Graubünden. Sonderabdruck aus «Festschrift zum 12. Deutschen Neuphilologentag 1906»*, Erlangen, Junge & Sohn, 1906:475-498

1908 *Zur rätoromanischen Verskunst*, in: *Festschrift Philologische und Volkstümliche Arbeiten*, Erlangen, 1908:287-294 (Separatdruck: 1908:1-8)

Keller, Luzius

2008 *Schmelzofen der Dichtung. Andri Peers Gedicht «Furnatsch» viersprachig*, in: *ASR* 122, 2009:119-129

Klainguti, Sidonia

2007 *L'influenza dal latin en las linguas romanas cun consideraziun speziala dal rumantsch*, in: *ASR* 120, 2007:7-17

2008 *«Ajomen, illa prescha...!»*. «La müdada» da Cla Biert sco museum linguistic, in: *Lectüras da «La müdada» da Cla Biert*, Annetta Ganzoni, Clà Riatsch (edd.), Beiheft zum Bündner Monatsblatt 2008/11, Chur, Verein für Bündner Kulturforschung, 2008:32-52

Köhler, Gabriele

1985 *Andri Peer als Prosaist. Ein rätoromanischer Erzähler zwischen vier Kulturen*, Frankfurt am Main, Haag und Herchen

Lansel, Peider

1930 *Ils temps e l'ouvra poetica da Gian Fadri Caderas*, in: Gian Fadri Caderas, *Poesias. Ediziun in memorgia ed onur da sieu tschientanêr (1830-1930)*, Lansel, Peider (ed.), Samedan/San Murezzan, Engadin Press Co., 1930:III-XVI

Liver, Ricarda

2010 *Rätoromanisch. Eine Einführung in das Bündnerromanische*, Tübingen, Narr (1999)

Maxfield, Mildred Elizabeth

1938 *Studies in Modern Romansh Poetry in the Engadine with special consideration of Zaccaria Pallioppi (1820-1873), Gian Fadri Caderas (1830-1891) and Peider Lansel (1863 - - -)*, Cambridge, Massachusetts

Muoth, Giacun Hasper

1997a *Ovras da Giacun Hasper Muoth. Commentari 1*. Quart tom, Iso Camartin, Leo Tuor (edd.), Cuera, Octopus

Pallioppi, Zaccaria

1868 *Annotaziuns*, in: *Poesias I. Seguonda ediziun*, Samedan, Fissler, 1868:41-46 (1864)

Pallioppi, Emil

1902 *Wörterbuch der romanischen Mundarten des Ober- und Unterengadins, des Münsterthals, von Bergün und Filisur. Deutsch-Romanisch*, Samaden, Tanner

Pallioppi, Zaccaria/Pallioppi, Emil

1895 *Dizionario dels idioms romauntschs*, Samedan, Tanner

Peer, Erica

1994 *Purtret biografic*, in: *Quarto* 3, 1994:12-24

Peer, Oscar

1960 *Poesia da l'abandun*, in: *Novas litteraras*, Nr. 16, 1960:3-12

1962 *Dicziunari rumantsch ladin – tudais-ch*, Cuaira, LR

1964 *Der dichterische Ausdruck im Werke Gian Fontanas*, Winterthur, Keller

Pult, Gaspard/Chasper

1897 *Le parler de Sent. (Basse-Engadine)*, Dissertation, Lausanne, Pache

1941 *Meis testamaint*, Samedan e San Murezzan, Stamparia engiadinaisa

Pult, Jon

1948 *Poesias dad Andri Peer (Fögl Ladin 27.4.1948)* (jetzt in: Peer III, 2011:388-391)

1980 *Jon Guidon, «Poesia e prosa»*, in: *Litteratura* 3.2, 1980:266-268

1986 *Andri Peer (19 december 1921 – 2 gün 1985)*, in: *Chalender Ladin* 76, 1986:142-143

Rauch, Arnold

1981 *Andri Peer. Scriptur svizzer, poet rumantsch*, in: *Radioscola*, Jg. 27, Heft 5, 1981:3-27

Riatsch, Clà

1993 *Intertextuelle Aspekte: Übersetzungen, «Adaptationen», Zitat und Parodie*, in: Riatsch, Clà/Walther, Lucia, *Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Romanica Raetica 11, Chur, Società Retorumantscha, 1993:345-516

1998 *Mehrsprachigkeit und Sprachmischung in der neueren bündnerromanischen Literatur*, Beiheft Nr. 8 zum Bündner Monatsblatt, Chur, Verein für Bündner Kulturforschung

2001 *Ein Dichter und ein Reimer? Zum Verhältnis von Peider Lansel und Chasper Po*, in: *Italica – Raetica – Gallica. Studia linguarum litterarum artiumque in honorem Ricarda Liver*, Wunderli, Peter et al. (edd.), Tübingen und Basel, Francke, 2001:99-114

2002 *Dichter, Reimer, Herausgeber: Peider Lansel und Chasper Po*, in: *Rapports cun funtanas litteraras*, A. Ganzoni et al., Genève, Slatkine, 2002:137-156

2003 *Aspets da l'ouvra poetica dad Andri Peer*, in: *Andri Peer, Poesias (1946-1985)*, Riatsch, Clà (ed.), Cuaira, Desertina, 2003:485-522

2003a *Zu Poesie und Mythos bei Andri Peer*, in: *Ladinia XXVI-XXVII*, 2002-2003:367-377

2006 *Zu Andri Peers «Ars poetica»*, in: *Versants*, Nr. 51, 2006:183-199

2010 *Stimmen des Windes. Zum Engadin-Mythos bei Andri Peer*, Cuaira, Societad Retorumantscha, Romanica Raetica 18

Riatsch, Clà/Walther, Lucia

1993 *Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Romanica Raetica, Bde. 11 und 12, Chur, Società Retorumantscha

Ribi, Adolf

1961 *«Suot l'insaina da l'archèr»*, in: *Neue Zürcher Zeitung* 28.5.1961 (jetzt in Peer III, 2011:427-431)

Siebenmann, Gustav

1949 *Ein Engadiner Dichter: Andri Peer* [Besprechung von *Poesias* (1948)], in: *NZZ* 4.03.1949

Spescha, Hendri

1973 *Il poet Andri Peer*, in: *Andri Peer e ses temp en documents audiovisuels istorics. Intervistas, recitaziuns da poesias, gieus radiofonics e critica litterara (1947-1982) or dals archivs da Radio e Televisiun Rumantscha*, Annetta Ganzoni (ed.), Berna, BN/ASL

Stubbe, Eva

2008 *Andri Peer – «Passagis» – Rätomanischer Dichter zwischen den Welten. Wissenschaftliche Studien (1979-1983). Veröffentlichung im Selbstverlag 2008*, unter: www.stubbe-studien.de

Tönjachen, Rudolf O.

1950 *Jachen Luzzi (1880-1949)*, in: *ASR* 64, 1950:7-12

Valär, Rico

2008 *Andri Peer e Peider Lansel: stizis e vizis*, in: *ASR* 122, 2009:159-173

Ouvras da Peider Lansel. Prosa, essays, artichels e correspundenzas (Bd. 2), Rico Valär (ed.), Institut per la perscrutaziun da la cultura grischuna/Fundaziun Not Vital Ardez, in Arbeit

Velleman, Anton

1929 *Dicziunari scurznieu da la lingua ladina cun traducziun tudais-cha, franceses ed inglesa*, Samaden, Engadin Press

Vollmöller, Karl

1908 *Philologische und volkskundliche Arbeiten Karl Vollmöller: zum 16. Oktober 1908*, dargeboten von Gottfried Baist...; hrsg. von Karl Reuschel und Karl Gruber, Erlangen, Junge (Beauregard)

Walther, Lucia

1993 *Der Umgang mit traditionellen Formen: das Sonett*, in: Clà Riatsch, Lucia Walther, *Literatur und Kleinsprache. Studien zur bündnerromanischen Literatur seit 1860*, Chur, Società Retorumantscha, 1993:211-235

B Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Metric Typology von Lotz (1972:16).....	10
Abbildung 2: Drei-Ebenen-Modell nach Küper (1988:149).....	15
Abbildung 3: Akzentprofil des «endecasillabo» (Esposito 2003:54).....	42

C Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Metrische Typologie nach Wagenknecht (2007:30f.)	15
Tabelle 2: Versifikationstypen des Deutschen und Englischen nach Küper (1988:257)	18
Tabelle 3: Kreuzklassifikation der metrisch regulierten Gedichtformen	71
Tabelle 4: Peers Sonette und deren metrische Regulierung.....	72
Tabelle 5: Peers vierzeilige Strophen und deren metrische Regulierung	73
Tabelle 6: Klassifikation der vierzeiligen Strophen Peers nach Metrik-Typen.....	74
Tabelle 7: Peers zweizeilige Strophen und deren metrische Regulierung	76
Tabelle 8: Peers dreizeilige Strophen und deren metrische Regulierung	76
Tabelle 9: Peers fünfzeilige Strophen und deren metrische Regulierung	77
Tabelle 10: Peers sechszeilige Strophen und deren metrische Regulierung.....	78
Tabelle 11: Siebenzeilige Strophe und deren metrische Regulierung	78
Tabelle 12: Metrisch regulierte Gedichte Peers, aus unterschiedlichen Strophenformen bestehend	78
Tabelle 13: Anzahl der metrisch regulierten Gedichtformen Peers nach Metrik-Typen geordnet.....	79
Tabelle 14: Detaillierte Übersicht zu Form und Publikationsort der Sonette Peers.....	106
Tabelle 15: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Patruglia</i>	157
Tabelle 16: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Tea Room</i>	158
Tabelle 17: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>La staziun</i>	158
Tabelle 18: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Mezzanot</i>	158
Tabelle 19: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Mumaint creativ</i>	159
Tabelle 20: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Il sömmi</i>	159
Tabelle 21: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>La staziun</i>	167
Tabelle 22: Versformen von <i>Aspet</i>	176
Tabelle 23: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Femna</i>	176
Tabelle 24: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Davomezdi</i>	177
Tabelle 25: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>I dà</i>	178
Tabelle 26: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Davomezdi</i>	179
Tabelle 27: Versformen in den verschiedenen Fassungen von <i>Tantüna: Uoss'est qua</i>	186

D Textvorlagen

- nicht in Peer I (2003) publizierte Gedichte:

Bavuorcha

Eu vegn mia via dapermai
Eu nun ha buonder da vossas cartotecas
E vossas sgüranzas e vos tramvai
E vossas tiscas sbusseccas

5 Vossa sgürezza am fa s-chif
L'ais parschandüda da la temma
Üna bes-cha da crap chi's maglia viv
Ch'in vossa böglia üerl'e dschema.

10 Laschai ch'eu giaja dapermai
Süls aspers truois da meis babuns
Savur da god e veglia fai
M'implan cun forza ils pulmuns

(in: *Chalender Ladin* 48, 1958:36)

Fin da la chatscha

4 Per tai ais nada quaista poesia
Da lung' increschantüna früt amar
Stagiun sainza racolta d'algordar
Croud'la davant teis pè immezza via

8 Da quellas frizzas culla penna tia
Minchüna sa il lö da'm trafichar
Bugliaintas tuottas tuottas adachar
Am sajat in ma bluorda ravaschia

11 Superbgia frais-ch' e bella sco Diana
Cur ch'ella al chatschader malprüvà
Fet inrüclar da l'avair vissa nüda

14 M'est apparüda là pro la funtana
Ed uossa in ün tshiervi transmüdà
M'arsainta quella said ch'ingün nu stüda

(in: *Chalender Ladin* 48, 1958:44)

- in Kap. 7 besprochene freie Gedichtformen:

Patruglia (1946/2003:16)

Il nascher our d'inglur
 da fraidas statuas nairas
 be malapaina s'mouvan
 in fluid sglatschiglöz.
 5 E survart vent e schlüra
 as branclan in ün sun
 da stuorna demonia.
 Lunga mortala sgrignida
 chi tanter s-chaglias oura
 10 dad aspra sbisch' als siglia.
 E fa dal muond ün lö
 per els dalöntschi davent,
 invan be da pensar.
 Lur immaint, stit, rumagna
 15 in singular' svantüra
 d'üna spranza chi
 nun ais plü.

Conturas flaihlas be, e lura flachs
 ed uossa grischi – e vent –
 20 e greiva, s-chüra not.

Tea Room (1948/2003:24f.)

La stangla melodia
 da clavacin stunà
 svöda giò a fil filun
 l'öli indormantaivel.
 5 Mo aint in fodas d'ün valü üsà
 sco pail da qualche bes-cha mâ na vissa
 gnieuainta la traplus' increschantüm
 da noss eterns ninglurs.

Schnavur da glüm balchada,
 10 Nu tschütsch'la sa plü dutscha ingurdia
 pels sprivantagls da not,
 per roba scumandada?

Sco ün arogn da palantschin
 ais fin il man chi tgnand
 15 leiv la coppina,
 prova da sfarlattar
 quai cha teis razs agüzs
 da lantschas-tschigl zoppaintan
 suot il taschair dad ögls, dad ögls,
 20 lams sco vioula brüna.

Prezius briclöz chi schmütschast,
 sömme, suot las palperas.
 Scha tschüffer as pudessa,

25 muos-chas d'ün batterdögl!
 Cun la glüschur da plom
 intös-chantaivel
 illecha lur bras-cher sainza chalur
 lontans giavüschamaints.

30 Mo a la fin tmüchezza
 at plascha simil gö
 da sculantar zerpaischens
 e d'ir intuorn rampchand,
 parvengla rafichuossa,
 35 sur maisas e tras tendas
 sblachidas dal füment.

–

Ün cling da porzellana.
 Adieu – our illa saira
 vögl ir cun vents girand.

HBF (1948/2003:26ff.)

5 L'ura bugliainta sta a suost
 suot giatters e vaidrina
 e rotschas da propösts e
 miras straparaintas
 cruschan darcheu e's sfogan
 suravi dürs perons.

10 Ün tschüf sgiaglià,
 Savur dad öli.
 Puogn plain d'umana schelta,
 oter sarà'l daman
 ed ester a l'ögl clouder.

15 Qua stun'immez il buogl
 rantà da stuornantüms
 tuot scundunand s'fa strada
 güst tant per carrussel

20 Tschübel dindet!
 Sclingöz narrais-ch
 da quels chi han cumanda,
 tas-chas scuffladas, füm;
 Cuvi derva üsüra
 buttiglias – gazettam...

25 Quiet pero tü fier
 da las düritschas lingias;
 impromischiun chalchada
 be da portar sün sai
 fracasch da dalöntschezzas –

Ümila charramainta sta,
 sudad'in lingia taisa

- 30 suot tablas gelgas – tössi,
aschas d'admoniziun...
- Fachins e padrins
e marchadants da vins
e figls da marenghins
e pover tagnins;
35 schoccas cleras
e chapütschas cotschnas
e da quellas mattas
chi van sü Tavau
cun lur Vau e lur Miau
40 o sü San Murezzan
per cha no t'illas vezzan
e deportats cun nattas
e secreteras – bleras:
tuots tschüff'il schlantsch da l'ura,
45 t'ils raspa a mantun.
- Cerberus scua sablun,
sbraja e semna asprezza
in lur ögl
e furia sainz'artegn.
- 50 I couscha e's stortiglia
as raja ir e gnir
ridicul furmiöz.
- E clam e sgrizch e sfrusch
e stumpels, tschegns, blastemmas,
55 süjuors e preschas – larmas;
tuot fuond'in battibuogl.
- Mo oura per las linguas
as solva il gurdibel,
s'ardüa aint ils guaffens
60 da quaida sventulanta.
- Be sü suot tet puolvrus
tir'ün arogn sa taila,
fadima e strasöna.
- Mezzanot (1948/2003:28f.)*
- Sper la baselgia
cur chi batta l'ura
ed ün ventin da not
s'giovainta illa giassa
- 5 Cur cha sü ot las
quaidas nūvlas sömgian
e zoppan da la glüna
la sblacha ravaschia
nūvlas, o vus etern cumgià
10 da sours chi partan leiv

- 15 Là stuna sainza pais
 sün veidra salaschada
 e taidl al cling dal sain
 chi trembla illas lastras
 chi fa il gir dals vouts
- 20 E tuot quai chi'd ais stat
 chi ais e chi sarà –
 i para chi'n ün flüm
 am cula tras e tras
- 25 Ils güvels, las duluors
 ils tuns e las culuors
 il tshegn dad alch manin
 ils s-chandels da la guerra
 ils sbrais e las terruors
- 30 Il früt da mar e terra
 schi zuond il Pan e'l Vin
 e mincha gran da glera
 e mincha povra chosa
- our da quel tun s'alvainta
 e dvainta charn ed ossa.

Mumaint creativ (A Cla Biert) (1948/2003:30ff.)

- I vain sco pluschignar
 da nūvlas culuridas
 e's placha in meis sang
- 5 Presögnimaints e feivras
 branclan ün vas precius
 e fraischel sco braïna,
 in lur stendschüda blaua
 alguane mans da tschaira.
- 10 Lura giand tras cuttūra
 imprensa da l'auai
 ün tschert sen leiv
 e quel etern mütschir
 da la melanconia
 Figlia da l'immovibel.
- 15 E baiv our da la vduogna
 parfüms da chavlüra,
 dutschezza da söns
 in verda tremblaröla
- 20 O forsa la supergia
 immez ün svoul d'ustur
 m'impiglia, am paschainta.

Uossa s'alvaintan füms,

- 25 utuons puolverisats
 vers mai ed intuorn mai;
 Flueschan tras meis corp
 sco per la trasparenza
 d'ün larsch insulaglià –
- 30 l's cruschan serpagiand
 e paschiunadamaing,
 maridan lur fanzögna
 d'eterics alcohols.
- 35 O tschieras temantadas
 sumgliaintas a quels sömmis
 chi dan sajettas d'ombra.
- 40 Mumaint beà da l'ultim
 e delicios passin.
 Be amo l'imprevis
 d'ün vent indurmanzà,
 ninar dad üna spia
 il tschübel d'ün utschè
 o bocca chi surria
 intim scumandamaint.
- 45 Rebomb, vusch dal misteri
 ve pro e dvainta cling.
 Visiuns da ravaschia
 sparpagliai!
 sumbrivas d'la schmurdüm
 sfuondrai!
- 50 Tü ampel orizont
 inuondast tuot meis cour
 e mi'ögliad'as derva
 a müravgliusa vgnüda
- Stenda teis flancs d'argent
 diala – melodia...
- Il sömmi (1951/2003:55f.)*
- 5 Sömmi chi battast mas taimpras tendüdas
 cun teis mans dad ajer
 cur cha dalöntschi illa not
 ils temporals
 roudlan lur charra d'imnatschas
 Tam ta-tam
- 10 Cur las chavorgias as dervan,
 gruoglias plajas dal muond.
 Cur las increschantüms
 tù chatschast sco nūvlas blerüra
 sur las blaischs da l'invlüdanza
 o pussant, da nossas ormas bescher!
 Sömmi, tamtam da la not.
 Perche clomast nanpro

15 las giuventüms najantadas?
 Tam taradam-tam

Sömmi traum rêve dream –
 Striun inchantà in teis cuvel da vaider.
 E la not cun battüdas d'ala
 20 invüda la spranz' illas vals
 sco verms da glüm aint il erbaduoir.

Tü curier da la mort
 suot teis vantrigls sadajan
 ils chavals da la temma.
 25 In teis respir da bruonz
 as sdaisda la scossa rupestra,
 praschunera dal grip.
 Tatatam-tatatam.

Sömmi, uonda profuonda
 30 sü da l'abiss
 greiva da peschs e da giambers
 e straminablas limargias.
 Ingio ir cun ti'abundanza marina?
 Sömmi, s-chima e sflatschaduoir
 35 cunter la grippa da nos'immaint
 Tam tara-tamtam

Sömmi, tü ieroglif
 cha'l Destin malvugliaint
 tessa illa schmurdüm.
 40 Insaina da sang e da fö
 cura mâ palantada?

Aspet (1946/2003:16f.)

Teis man scha'l va sur ma chanvella
 via, am tocc'apaina, leiv
 sco l'ala d'ün utschè.

5 L'ardur intuorn chi svesc am plaja aint
 am para tuot ch'in üna feivra fuonda.
 La vita am s-chim'incunter in ün'uonda.

O mi'amur, ingio giaran a fin
 profuonditats, otezzas, ed inua mâ
 tschegna dalöntschi nanpro ün fraid destin?

10 Mo esser staina tschima obain suolch,
 viadi'ns vain dat – in bain – in mal
 Ed alch retuorn intschert ad iminchün.

Femna (Davant ün quader da Renoir) (1948/2003:32)

Our dad occult fögliam s'alvainta
orchidea, sia frais-chezza combla
surriaint'e lommamaing plajada.

5 E l'ajer inchantà dad ir sas fuormas
sco üna via plaina d'leids sturnizzis,
fuond'in suspürs intuorn il flanc d'valü.

Mo sur la naiv nocturna da seis pet
fluescha cun ün languid movimaint
ün pollen sönolent d'odur pajana.

Davomezdi (Per Erica) (1948/2003:33ff.)

La quaidezza d'ün sindal
s'ha plachada be lamin
sülla cuntrada.

5 E tanter bos-cha ruduonda
sco cullas stüfchas da rodlar
sta a cuz la chasamainta,
sun tets d'algrezcha cotschens.

10 Mo oura coura, fina là
cha l'ögl po amo dir: eu crai –
dschema'l lungaint sgobar da las collinas
suot la premura da godusas pellerinas,
ed our da sfessas saimper zoppantadas
la chalur trembl'in infernals suspürs.

15 Davo as perda üna sunasoncha
aint il davomezdi puolvrus ed aiver.
Il cling pero as stend'indurmanzà
e lasch'armoniusa trasparenza
in ün concert per clouder instrumaint;
20 taila d'arogn
magica melodia.

Aint in ün lai modest ed argentin
chi sgrischa da delizchas inchantadas
as bütscha l'imbarraz dad ün cumün,
Bulai prüi sur not a sia riva.

25 Cuntegnast, spejel, amuraivel spusalizzi,
albezza in lingia missa
e'l gust da quella cutschina,
ferventa marusa dal chod.

30 O brama cunter brama
e fuonder aint in fuonder!

Gio da l'otezza 'ngio cha vents serains

fan nozzas cun cristalla illas sferas
para da's giovantar ün chant da flöta
sco sömme dad ün anguel invlödà.

35 O sbrinzlas da surpraisa – guots da glüm
in mincha survaschella da la terra.

Utschellamainta d'fier pero mus-chuna
e l'ingurdia dad alch scarafagi
magliand sco ün curdun sa via zuond;
40 Rögns spüzzulents da prescha motoriglia
as cruschen illa tmücha stanglantüm,
e prüvadentscha scrouda.

Cuffort ans vain d'ün mouver sainz'imbruogl.
Nüvlas be sun il fügativ disegn,
45 divin'ingiavinera da l'amur.

Schi gni, o frars, cha'l soffel ans alvainta
e'ns porta sü pro ellas ill'azur.
Giruns, guardaina sainza sdegn la terra,
e chasas – flüms – straduns e collinom
50 sun plü be ils custabs d'üna scrittüra
chi beadescha noss'increschantüm.

Davomezdi (1969/2003:205)

Ün quaid sindal
s'ha plachà sülla prada.
E tanter bos-cha raduonda
sco cullas stüfchas da rodlar
5 stan a gramüsch las chasas
cun tets d'algrezcha cotschens.

Là ingio l'ögl po amo dir: «Eu crai»
dschema il sgobar da collinas
suot las godusas pellerinas,
10 e sur la terra bricla la chalur.

Üna sunasoncha as perda
aint il davomezdi puolvrus
e sömolaint.
Sbrinzlas da surpraisa,
15 guots da glüm
in mincha survaschella da la terra.

Nüvlas, o disegn fügativ da l'amur.
Da vos davent
collinas, flüms e vias
20 sun be custabs d'üna scrittüra
ch'eu leg cun man trembluoss.

- I dà...* (1951/2003:53f.)
- I dà ögliadas chi strendschan sco chadainas
e cloms chi sco lantschas trafichan
- I dà suspürs chi as disfan sco nùvlas
e gravurs plainas d'üna sön d'palü
- 5 E temmas daja chi cuorran sco incendis
cha'l vent chavalgia bluord e paschiunà
- I dà sgrischuors chi scruoschan sco lavinas
e schmerdschan las culuonnas da la spranza
- 10 I dà avainas chi chantan sco funtanas
ed otras taisas d'naira stanglantüm
- Algrezchas daja vivas sco la flomma
serainas sco'l ruschè da la daman
- I dà stüfchentschas süttas da sablun
e planas sco las uras da l'iffiern
- 15 E ödis chi't schmagliaintan dadaint oura
ün avel tuorsch per battiar ils morders
- I dà rüglentschas sco zuolper ardaintas
chi ruojan tras las fibras da la charn
- 20 I dà langurs chi cloman sco guitarras
tras il fögliam nocturn d'Andalusia
- E pestilenzas daja aschas e superbgias
armadas culla spada dal schnuizi
- I dà oduors chi branclan e charezzan
sco bratscha da marusas cupidadas
- 25 E prüvadentschas daja lommas sco naivadas
o albas sunasonchas giò da tschè!