

Prof. Dr. Manfred Fuhrmann
„Das Kattenhorner Schweigen“

Laudatio zur Verleihung des Bodensee-Literaturpreises 1985 an Werner Dürrson

Kattenhorn liegt am Südufer der Halbinsel Höri, zwischen Wangen und Öhningen, unweit der schweizerischen Grenze bei Stein am Rhein. Es war bis vor wenigen Jahrzehnten ein abseits von der Straße gelegener Weiler, der aus ein paar Bauernhöfen sowie aus dem sogenannten Schloß, einem einfachen rechteckigen Steinbau wohl aus dem 16. Jahrhundert, nebst einer St.-Blasius-Kapelle bestand. Wie es jetzt in Kattenhorn aussieht, bezeugt ein Gedicht Werner Dürrsons; man findet es ziemlich zu Anfang der Sammlung »Das Kattenhorner Schweigen«¹; es trägt den Titel »Ins Freie«:

Eingeklemmt in das System
verkaufter Landschaft bleibt mir

der See noch, geh ich auf vor-
geschriebenem Weg von

Schildern belauert hangabwärts
Mauern Zäunen entlang am

Schloß vorbei komme ich zum
gefängnistorbreiten Uferstück
der Besitzlosen:

Raum der sich
auftut, befremdliche Weite

schattenlos Licht frischen
Wind um die Hüften kann ich

durch Faulschlamm durch Schlick
ins soziale Klärwasser waten

ferne Strände vor Augen hinaus-
schwimmen bis zur Erschöpfung

Das Gedicht »Ins Freie« ist wohl das genaueste der Sammlung: Es spiegelt in präziser Schilderung einen realen Befund. Es besteht aus zwei Teilen; es befaßt sich zunächst mit dem Ufersaum, dem »System verkaufter Landschaft«, und sodann mit dem See, dem »Raum der sich auftut«. Die ersten vier Zweizeiler entfalten den Begriff »System verkaufter Landschaft«: Sie nennen den vorgeschriebenen Weg, die lauernden Schilder, die Mauern, die Zäune, das etwa sechs bis acht Meter breite Uferstück, dessen Funktion in der Realität durch das Schild »Löschwasserstelle« verdeutlicht wird. Der Zusatz zu »Uferstück«, »der Besitzlosen«, schießt über; er steht für sich, er markiert die Achse, die zum zweiten, ebenfalls aus vier Zweizeilern bestehenden Teil hinüberführt, zum See-Teil. Hier herrscht keine Enge mehr: Man ist nicht eingeklemmt, man muß nicht auf vorgeschriebenem Weg gehen, man wird nicht von Schildern belauert. Doch die Weite, die sich jetzt auftut, ist befremdlich: Das schattenlose Licht, der frische Wind werden durch Faulschlamm, Schlick und Klärwasser entwertet, die als

ekelerregende Barriere den Zugang zu den fernen Stränden behindern. »Ich gehe, ich komme«, sagt das Ich in der ersten Gedichthälfte; in der zweiten hingegen sagt es nur noch »kann ich ... hinausschwimmen«. Es bleibt also angesichts der Barriere bei der bloßen Möglichkeit; das Ich, das mit der Skylla der Besitzverhältnisse, der Ökonomie, auf vorgeschriebenem Weg fertig geworden ist, kapituliert vor der Charybdis der aus den Fugen geratenen Ökologie, wodurch die Überschrift »Ins Freie« mit verschwiegenem Hohn widerlegt wird.

Walter Hinck, Germanist in Köln, einer der besten Kenner der deutschen Lyrik, versuchte im Jahre 1982 in der Einleitung zum sechsten, der Gegenwart gewidmeten Bande der Reclam-Anthologie »Gedichte und Interpretationen«, den weiteren Gang der Entwicklung vorauszusagen; er schrieb:² »Schwieriger sein dürfte, angesichts der technologischen Zerstörung der Natur und der stärker ins Bewußtsein gedungenen ökologischen Probleme, eine unreflektierte Rückkehr zum Naturgedicht.« Werner Dürrsons Lyrik nimmt offensichtlich auf die von Walter Hinck angedeuteten Schwierigkeiten Bedacht; es scheint, als wolle sie einem neuen Typus, dem ökonomisch-ökologischen Naturgedicht, den Weg bereiten helfen. Wie verhält sich dieser Typus zur bisherigen Entwicklung, läßt er sich verständlich machen oder gar als notwendig erweisen?

»Und frische Nahrung, neues Blut, / Saug ich aus freier Welt; / Wie ist Natur so hold und gut, / Die mich am Busen hält!«: Naturlyrik dieses Typs (die Verse eröffnen das Goethe-Gedicht »Auf dem See«), jedem von uns durch zahllose Beispiele bekannt, hat erst im 18. Jahrhundert die uns geläufige Bedeutung erlangt; Preis der Natur als freier, guter Schöpferkraft, der der Mensch sich anvertraut, in der er sich wiederfindet, durch die er sich regeneriert – dieser Preis der Natur setzt ein von vorwissenschaftlichen Ängsten und religiösen Bindungen befreites, ein durch Philosophie, Mathematik und Physik fundiertes Weltbild voraus, ist dessen dialektischer Widerpart; erst das schützende Dach der Aufklärung, erst die Garantie der objektiven Bändigung der Natur gab dem menschlichen Subjekt den Mut, die Natur als makrokosmische Entsprechung seiner selbst zu deuten und in unmittelbare Zwiesprache mit ihr einzutreten. Im deutschen Sprachraum haben Goethe und die Romantiker diese Chance erkannt und dort eine bis an die Schwelle der Gegenwart reichende Tradition der Naturlyrik begründet. Die Schwierigkeiten, die sich hierbei im Laufe der Zeit einstellten, waren zunächst von dichtungsimmanenter Art: Bewährte Muster nutzten sich durch häufigere Wiederholung ab und erstarrten zum Klischee. Heine war einer der ersten, der derlei Verkrustungen anzeigte, und er spielte in ironischer Schnoddrigkeit den nüchternen Lauf der Dinge gegen die obligat gewordene Pose der Naturstimmung aus:

»Das Fräulein stand am Meere / Und seufzte lang und bang, / Es rührte sie so sehr / Der Sonnenuntergang. // Mein Fräulein, sein Sie munter / Das ist ein altes Stück; / Hier vorne geht sie unter / Und kehrt von hinten zurück.« Solche ironisch-parodische Kritik bis hin zu jenem »Frühlingsgedicht«, das Weißkohl blühen und Perlkoks keimen läßt, vermochte der Naturlyrik nicht zu schaden; sie verstärkte allenfalls die Nötigung zur Suche nach neuen Sehweisen. Die Entwicklung ist von der Jahrhundertwende an, von Rilke und Trakl über George bis hin zu Benn und Celan im wesentlichen so verlaufen, daß wie alle Lyrik so auch das Naturgedicht immer anspruchsvoller, schwieriger, abstrakter, chiffrenhafter, hermetischer wurde; die subjektivistische Naturseligkeit der durch die Romantik begründeten Tradition wich grüblerischen Versuchen, die Natur als das Andere, das Fremde, als Natur jenseits der Natur in Formeln zu bannen.

Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg warfen auch auf die deutsche Tradition der Naturlyrik schwere Schatten. Die Kritik, die jetzt laut wurde, argumentierte nicht mehr dichtungsimmanent; sie berief sich auf außer-poetische Maßstäbe und suchte im Namen der Moral und der Menschlichkeit nicht bestimmte Modalitäten der Naturlyrik, sondern Naturlyrik überhaupt zu entwerten. Es war vor allem Brecht, der diesem Gesichtspunkt Geltung verschaffte. »Was sind das für Zeiten, wo« – schrieb er in einem seiner Svendborger

Gedichte, im Zyklus »An die Nachgeborenen«, in den Jahren vor dem Krieg, »was sind das für Zeiten, wo / Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!« Und etwas später, kurz vor dem Krieg oder zu Beginn des Krieges, verlautet in dem Gedicht »Schlechte Zeit für Lyrik«: »In mir streiten sich / Die Begeisterung über den blühenden Apfelbaum / Und das Entsetzen über die Reden des Anstreichers. / Aber nur das zweite / Drängt mich zum Schreibtisch.« Lyrik, vor allem Naturlyrik – dieser Gedanke steht hinter dem abwertenden Urteile Brechts – vollzieht sich abseits von Gesellschaft, Politik und Moral; man mag sie in guter Zeit pflegen; man muß auf sie verzichten, wenn in schlimmer Zeit Wichtigeres auf dem Spiele steht. Brechts Verdikt über das gesellschaftsferne, esoterische Dichten wirkte verspätet, in den sechziger Jahren, aber es wirkte so stark, daß die Kompaßnadel der deutschen Lyrik, die bisher auf Benn gezeigt hatte, nunmehr auf Brecht wies. Vor allem das Naturgedicht verfiel schroffer Ablehnung; Rühmkorf z. B. attackierte das Genre als »poetische Silberdistelklause« des individualistischen Ästheten – womit er unüberhörbar auf eine 1947 erschienene Gedichtsammlung eines damals und bis zu seinem Tode in Überlingen lebenden Schriftstellers anspielte.

Doch die Wirklichkeit holte die Theorie wieder ein: Die Natur, die bislang als gesellschaftsfern, als außermenschlicher Raum erschienen war (in diese Prämisse teilten sich Brecht und die ihm folgenden Kritiker der Naturlyrik mit der klassisch-romantischen Tradition) – diese Natur erwies sich auf einmal als in höchstem Maße gesellschaftsnah, als äußerst belangvoll für das Wohl der Menschheit: die fortschreitende Privatisierung oder besser Funktionalisierung allen Landes durch Industriehallen und Straßen, durch Freizeitparks und Zweithäuser rückte die geltenden Praktiken des Verbrauchs von Land und hiermit unsere ökonomische Verfassung immer mehr ins Zwielficht, und, schlimmer noch, die totale Ausbeutung der Naturkräfte durch Technik sowie die totale Belastung der Rest-Natur durch Technik-Reste, ein menscheitsgefährdendes Maximum, dem man sich mit zunehmender Geschwindigkeit anzunähern schien, beschwor immer eindringlicher die Vision von nicht mehr durch die Natur, sondern durch menschliches Fehlverhalten und Versagen bewirkten Katastrophen und beschwor hiermit das Ökologie-Problem. Brechts Verdikt gegen die Naturlyrik war gegenstandslos geworden; es ließ sich nicht mehr bestreiten, daß die Natur die Aufmerksamkeit gerade des der Öffentlichkeit und der öffentlichen Vernunft zugewandten Schriftstellers verdiene – nicht mehr die Natur von einst, die Natur der Postkutsche und des Wanderers, des Mondscheins und des Bachgeriesel, sondern die durch die Technik aus dem Gleichgewicht gebrachte, die fragmentarisierte, die denaturierte Natur der radikalen Industrialisierung, die Prostituierung allen Raumes durch perfekte verkehrstechnische Erschließung.

Jetzt ist wohl die Frage nach den Voraussetzungen und Ursachen der Existenz eines neuen Typs von Gedichten, des ökonomisch-ökologischen Naturgedichts, beantwortet; jetzt ist wohl auch deutlich geworden, weshalb Walter Hinck von der Möglichkeit einer Rückkehr zum Naturgedicht sprach und hierbei vor einer unreflektierten Rückkehr zu ihm warnen zu müssen glaubte, und jetzt ist endlich mit hinlänglicher Deutlichkeit die Situation bestimmt, welche die Dichtung Werner Dürssons (die, wie alle wahre Dichtung, auf eine konkrete geschichtliche Situation antwortet) hervorgerufen hat.

Werner Dürsson hat Vorgänger. Die chemischen Kampfmittel des Vietnamkrieges oder Ereignisse wie das Unglück von Seveso veranlaßten punktuelle Reaktionen. Wichtiger war der allgemeine Vorgang der unaufhaltsamen Umweltvernutzung und Umweltverschmutzung – er bewirkte, daß sich das Naturgedicht (wie Hiltrud Gnüg in ihrem Aufsatz »Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart« schon 1981 schreibt) ... »weitgehend zu einem ökologieproblematischen Gedicht entwickelt« hat.³ »Was ist geschehen?«, schreibt Hans Christoph Buch, das Verdikt von Brecht umkehrend, »Warum erscheint uns ein Satz, daß ein / Gespräch über Bäume fast ein / Verbrechen ist, heute fast schon selbst /

verbrecherisch? / Weil es nicht mehr sicher ist, ob es in / hundert Jahren überhaupt noch Bäume / geben wird.«

Die Gedichte, die Hiltrud Gnüg zum Beweis ihrer These zusammengetragen hat, zeichnen sich allerdings wohl durchweg durch eine ziemlich simple Machart aus: Sie sind unkünstlerisch und somit unlyrisch; sie argumentieren einsträngig und doktrinär; sie nehmen nicht hinlänglich Bedacht auf die Komplexität ihres Gegenstandes: Technik ist nicht nur ein Fluch, sondern auch eine Notwendigkeit, und der Wunsch nach einer Zweitwohnung in friedlicher Umgebung läßt sich nicht a limine als unberechtigt zurückweisen. Kurz, alle diese Produkte scheinen die Warnung Brechts mißachtet zu haben: »Flach, leer, platt werden Gedichte, wenn sie ihrem Stoff seine Widersprüche nehmen.«

Es gibt indes Ausnahmen, d. h. Gedichte, die sich ernstlich und im Detail zur keineswegs simplen Schreibart Dürrens in Beziehung setzen lassen. Mir fiel vor allem ein Gedicht Karl Krolows auf, »Neues Wesen« betitelt, vom Jahre 1967:⁴ »Blau kommt auf / wie Mörikes leiser Harfenton. / Immer wieder / wird das so sein. / Die Leute streichen / ihre Häuser an. / Auf die verschiedenen Wände / scheint Sonne. / Jeder erwartet das. / Frühling, ja, du bist's! / Man kann das nachlesen. / Die grüne Hecke ist ein Zitat / aus einem unbekanntem Dichter. / Die Leute streichen auch / ihre Familien an, die Autos, / die Boote. / Ihr neues Wesen / gefällt allgemein.« Diesem Gedicht Krolows läßt sich Dürrens »Feierabend« zur Seite stellen:

Vogellos flirrte der Sommertag
über den Hang. Die Landstraße kurvt
um die Hütte.

Ruhig in seinem Schatten
steht der Bauer als Baum verkrümmt
zwischen den Bäumen.

In seiner Stube wächst
Gras. Bröckeln die Wände. Dürers
abgeschnittene Hände
beten.

Beiden Gedichten eignet eine explizit gemachte doppelte Gebrochenheit: die Gebrochenheit der poetischen Tradition und die Gebrochenheit des Gegenstandes. Krolow nennt Mörike, und er zitiert ihn – »Frühling, ja, du bist's«, und er ironisiert alsbald dieses sein Verfahren, indem er auch die »grüne Hecke« als Dichtertzitat ausgibt. Die Kontrafaktur nimmt indes dem berühmten Original jeglichen Schmelz: durch die trockene Sachlichkeit der Ausdrucksweise, durch die spießigen oder jedenfalls gänzlich unpoetischen Zurüstungen der Leute. Und eben diese Zurüstungen aus konformistischer Kleinbürger-Mentalität sowie die »verschiedenen Wände«, die auf eine Reihenhause-Siedlung schließen lassen, entzaubern auch den Mörikeschen Frühling mit seinem »leisen Harfenton«; alle Zartheit geht unter in der modernen Massenzivilisation: der Häuser, der Familien, der Autos, der Boote.

Dürrens Pendant ist dichter, poetischer in der Sprache, gewählter und düsterer in den Motiven – aber es enthält dieselben Elemente. Die erste Strophe begnügt sich mit der Gebrochenheit des Gegenstandes: Der »vogellos flirrende Sommertag« ist zeitlos und könnte einem spätrömantischen Gedicht entstammen; die »kurvende Landstraße« hingegen signalisiert die besondere Situation der Gegenwart. In der zweiten Strophe jedoch kommt zum Sprung, zum Widerspruch in der Sache die gestörte literarische Tradition: dort bringt Dürrenson eine Kontrafaktur zum Anfang von Hölderlins »Abendphantasie«: »Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt / Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.« Die Worte »Ruhig in seinem Schatten« nehmen Hölderlin nahezu unverändert auf; dann aber folgt die beinahe ab-

surde Variation: »... steht der Bauer als Baum verkrümmt zwischen den Bäumen.« Hier sowie in der folgenden Strophe, in der Dürers abgeschnittene betende Hände die abgeschnittene religiöse Tradition symbolisieren, soll offenbar auf eine alte bäuerliche Lebenswelt gewiesen werden, die jetzt, im Zuge der Umwandlung dieser Welt in Freizeit-Areale, dem Untergang geweiht ist: das fundamentum in re, verfallende Bauernhäuser, in denen die Angehörigen der älteren Generation, und nur sie, ausharren, um auf den Tod zu warten, ist jedem aufmerksamen Bodensee-Wanderer bekannt.

Der Gegensatz von Rest-Natur und Freizeit-Zivilisation ist das Grundmotiv der Dürrenschen Sammlung. In manchen Stücken herrscht die Rest-Natur vor, in anderen die Freizeit-Zivilisation; mitunter sind die beiden Bereiche, wie im »Feierabend«, miteinander verklammert. Zwischen alledem flackert das Ich, das von sich sagt: »Mir glückte zu stranden«, das liebte und enttäuscht wurde, das einmal sich nicht entrinnen zu können glaubt, ein andermal sich auf die Spur zu kommen sucht. Es ist – im Unterschied zu den Freizeit-Nachbarn – stets präsent, es erlebt den natürlichen Rhythmus der Tages- und Jahreszeiten ebenso mit wie den unnatürlichen Wechsel in der bald verlassenen, bald lärmefüllten Umgebung. Es erleidet die »Tüchtigen ... die ortsbezwingenden Herzschriftmacher, Besitzer unsäglichen Fernblicks«; denn:

Was heißt hier Entscheidungen treffen sich
querstellen wehren wogegen
solang hier kein anderer Wind weht kommt es
es kommt wie es muß.

Und so sieht sich das Ich des Sommers »inmitten der Habewichte« als den weißen Neger, dem mitgespielt werde – »Ich kann meinen Stuhl / in die Sonne stellen. Sie mich in den Schatten.«

Zurück zum Gegensatz von Rest-Natur und Freizeit-Treiben: Er tritt immer wieder kompakt und in massiver Direktheit hervor. So heißt es etwa in dem achten und neunten Stück des unter der Überschrift »Randerscheinungen« zusammengefaßten Zyklus aphoristischer, titelloser Gedichte:

Reste, ungebrochen Holunder,
Schlinggewächse aus der Molasse,
über dem Hohlweg frag ich die
Luft, wem singen die Finken
den Wind, wem neigt sich die
Weide, frage drunten den See
wem gehören die Ufer das Wasser
und wem mein verschaukeltes
Bild drin

Sowie:

Über zurechtgestutzten Bäumen die
Avantgarde der Peitschenlampen.
Aus niedergehaltenen Sträuchern
wachsen immer mehr Schilder.
Parkplätze nur für Besitzer.
Verkehrsgefährdende Witwen.
Hoffen auf Ampeln.
Ein zurückgebliebener Maler
malt das alles noch schöner.

Doch Dürrsons Beobachtungsgabe und Wortkunst scheinen sich gerade dann zu bewähren, wenn es gilt, die indirekten Folgen, die kaum merklichen Reflexe des großen Landschafts-Umbruchs aufzuspüren und in prägnante Formeln zu fassen. »See Himmel See«, so beginnt das zweite Gedicht der Sequenz »Spiegelungen«, »Milder Glanz: / Ein Hügel besänftigt den andern. / Schattenlos Licht. / Zwischen Bäumen / als Ort / ein paar Häuser am Hang. / Ohne Rauch.« Ein Ensemble von See, Häusern und Bäumen, doch »ohne Rauch«: Mag die Anspielung gewollt sein oder nicht, der Sache nach scheint es sich um eine Replik auf ein bekanntes Gedicht von Brecht zu handeln, das den Titel »Der Rauch« trägt:

Das kleine Haus unter Bäumen am See.
Vom Dach steigt Rauch.
Fehlte er
Wie trostlos dann wären
Haus, Bäume und See.

»Fehlte er«: Was Brecht nur als Möglichkeit in Betracht zog, ist in der künstlichen Freizeit-Welt von Kattenhorn Wirklichkeit geworden; die Menschen leben nicht mehr in festen, kontinuierlichen Gemeinschaften miteinander, und ihre Häuser sind über einen großen Teil des Jahres »ohne Rauch«. Doch nicht nur die neuen Objekte irritieren durch ihren »Normalzustand« einer gespenstischen Funktionslosigkeit; auch das Alte hat seinen Sinn verloren: »Zuletzt«, so beginnt das letzte Gedicht der Sammlung, »blieben die Äpfel an / blattlosen Bäumen hängen oder sie / lagen vollzählig im Gras.« Auch ein Zug, um den die jüngsten Jahrzehnte die Bodensee-Landschaft bereichert haben: Das Ernten lohnt nur noch bei monotonen Spalier-Plantagen; die guten alten Straßen- und Feldrandbäume, einst mindestens als Mostobstlieferanten beachtet, stehen jetzt als zwecklose Vergangenheits-Fragmente im Gelände herum. Doch Dürrson läßt diese Zusammenhänge unausgesprochen, er registriert lediglich die Phänomene und nimmt wohl auch, wenn es um Alt oder Neu geht, temperamentvoll, doch ohne Begründung Partei:

Nicht dieser Forsythienschamlosigkeit
auch der weißesten
Lilie nicht
dem verkrüppelten Birnbaum
säße ich
gern zufüssen.

Der Kontrast von ausgekernter Bauernlandschaft und künstlicher Freizeit-Kulisse entfaltet sich innerhalb einer Gedichtsammlung, die schon in ihrem Titel Schweigen für sich beansprucht. Verschwiegenheit steht aller Lyrik gut an; die moderne Lyrik im Zeichen von Symbolismus und Expressionismus hat mitunter geradezu mit ihr kokettiert. In Dürrsons Gedichtsammlung gehört die Stille zu den Schlüsselbegriffen. Sie ist Stille des Gegenstandes, der Landschaft im Ganzen: »Noch und noch Stille«, »Stille vor keinerlei Sturm« – sowie der Kunstsiedlung Kattenhorn: »Hier herrscht Ruhe. Haus beschweigt Haus«, oder »Jetzt so zwischen den stummen Blicken der Häuser«, oder »Schläfer zur Rechten / zur Linken / Eine Stille / wie sonst nur Diktaturen sie kennen.« Die Stille ist aber wohl mitunter zugleich auch innere Stille des Ich: »Bewußtloses Laub. / Ich griff in seine / Verfärbungen. / Wortlosigkeit«, oder »Dann der Winter mit wenig Schnee / und viel Schweigen.« Sie ist schließlich poetologisches Prinzip, ist der schmale Grat zwischen Reden und Schweigen, der die lyrische Aussage ermöglicht:

Des Morgens die halbvertrockneten
Hieroglyphen auf der Terrasse.
Zu weit gegangen, denke ich,
trage sie flugs zurück
in die Sprachlosigkeit.

Mit dieser Äußerung über das eigene Dichten, der einzigen ihrer Art, scheint der Autor zu bekunden, daß er sich vor allzu großer Dunkelheit, vor celanischem Hermetismus zu bewahren sucht – wozu er in der Tat gelegentlich Neigung zeigt, z. B. in dem aus achtzehn Wörtern bestehenden Gedicht »Schneefall«, dessen Titel mit dem ersten Wort von Celans »Heimkehr« identisch ist. Im allgemeinen aber hat Dürrson befolgt, was er in seinem programmatischen Hinweis verspricht: Seine Kürze ist nicht hermetisch, sondern lakonisch, ist äußerste Konzentration, die dem einzelnen Wort ein Höchstmaß an Gewicht und Selbständigkeit mitteilt, die darüber hinaus nicht nur durch die Bedeutung der Worte, sondern auch durch die Bedeutung der Form – der Klangfolgen, der Zeilen- und Strophenbrüche usw. – auf den Leser einzuwirken sucht. Hier als Probe Dürrsonscher Prägnanz eines der kürzesten Stücke der Sammlung:

Kleines Winterbild

Der Pfahl
am Hang

seit der Krähe
die aufflog

steht er
verlassener

Dürrsons Lyrik zeigt nicht nur ernste, nachdenkliche Betroffenheit, sondern auch Witz, Ironie und grimmigen Hohn. Hat sich der Autor in der »Dörflichen Cassandra« selbst zum besten? Es heißt dort: »Wenn das nicht Verlaß ist. / Seit Monaten zeigt die / Uhr der Kapelle fünf / vor zwölf.« Unter der Rubrik »Paradiesisch« jedenfalls macht sich der Autor über die von ihm offenbar nicht sonderlich geschätzten Grenzbeamten lustig, indem er sie in die Flora und Fauna einbezieht, die ihn umgibt:

Wo bleibt denn der Haubentaucher.
Der Zaunkönig sirrt. Still äugt
ein Grenzer durchs Weidengehölz.

Den bissigen Hohn aber findet man vor allem in dem an Wortspielen und abgewandelten Redensarten reichen »Schwanengesang«:

Bette sich wer kann / hier leuchten die Untergänge vergoldet /
ein Landstrich geschaffen für solche / mit denen noch Staat zu machen ist //

Kommt nur ihr ausgedienten Verdiener /
ihr abgeschlafften Denker Dichter Anarchen /
Freut euch des Abends /
hier dämmert Deutschland am schönsten //

Deutschland, dessen große Tradition vertan ist, das eine vergoldete Abenddämmerung genießt, aus dem nach einer Periode von allzu viel Geschichte ein Konglomerat geschichtsloser Privat-Existenzen geworden ist: Dürrenmatt hat sich selten – außer im »Schwanengesang« wohl nur noch in den unmittelbar vorausgehenden »Grenzen des Möglichen« – an derlei fundamentale politisch-historische Gegebenheiten herangewagt.

Er bleibt indes auch dann in einem wohlthuend traditionsbewussten Sinne Lyriker. Er hebt nie den Zeigefinger, er schulmeistert nicht, er sucht sich nicht in die Pose zu setzen, als sei er durch ein besonders sensibles Gewissen privilegiert. Er glaubt sich nicht durch eine vermeintliche oder wirkliche Bedeutsamkeit der Inhalte des Ringens um die Form überhoben, wird nie plakativ, verwechselt nie ein Gedicht mit einem Spruchband. Die Anklage seiner Lyrik ist unüberhörbar, aber sie überzeugt, weil sie sich nicht die Attitüde des einzig möglichen Standpunktes gibt, weil sie nicht mit apodiktischen Forderungen und Lösungen aufwartet, weil sie Zurückhaltung übt und sich mit der Kundgabe von Betroffenheit begnügt. Diese Lyrik weiß, daß sie in den Weltlauf nicht einzugreifen vermag; sie scheint indes zu hoffen, daß sie innerhalb des beschränkten Raumes, in dem sie sich angesiedelt hat, mitunter ein klein wenig wirken möge – vielleicht dadurch, daß sich jeder, der sich auf sie einläßt, fragt, ob auch er unbedingt ein gut geöltes Rädchen in der Maschine der großen Landschafts-Transformation sein muß.

Preisverleihung am 6. Oktober 1985, Laudatio Manfred Fuhrmann

1 Edition Drumlin, Weingarten 1984

2 Gedichte und Interpretationen, Band 6: Gegenwart, herausgegeben von Walter Hinck, Stuttgart 1982, S. 16

3 Hiltrud Gnüg, Die Aufhebung des Naturgedichts in der Lyrik der Gegenwart, in: Lyrik – von allen Seiten, herausgegeben von L. Jordan/A. Marquard/W. Woesler, Frankfurt/M. 1981, S. 277; dort auch der Text von Hans Christoph Buch.

4 Vgl. hierzu Otto Knörrich, Die deutsche Lyrik seit 1945, Stuttgart 1978, S. 218ff.

Quelle: www.ueberlingen.de

Die Preisträger des Bodensee-Literaturpreises der Stadt Überlingen seit Beginn (1954) und ihre Laudatoren. Herausgegeben von Oswald Burger, Edition Isele, Eggingen 2010

Erstmals erschienen in: Allmende 12, 1986, S. 100 - 108