

Brüchiger Gesang

„Die Sprache kann man nicht anzweifeln, die Sprache ist immer das Erste und Letzte, was gilt, sie ist Netz, Seil und Balancierstange in einem“ schreibt die 1980 in mecklenburgischen Lübz geborene, heute in Leipzig lebende Kerstin Preiwuß in einem Essay in der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter*.

Man kann die Sprache nicht anzweifeln. Und doch muss man sie im Reden, erst Recht muss der Dichter sie im Schreiben immer neu finden. Wie aber findet man die Sprache, zum Beispiel für die Figuren in „Restwärme“ oder „Nach Onkalo“? Beide Romane von Kerstin Preiwuß sind nicht nur angesichts derzeitiger Wahlergebnisse und Umfrageprognosen von hoher Aktualität, denn beide sind angesiedelt im Osten Deutschlands, schildern Lebensverhältnisse in der DDR- und in der Nachwendezeit.

In „Restwärme“ kehrt eine junge Geologin anlässlich des Todes ihres Vaters aus Berlin in ihr Elternhaus in einem Dorf in der Provinz zurück. Die Kälte und die verkümmerten Gefühle des Vaters, denen seine Frau nachspürt, hängen eng zusammen mit den Erfahrungen, die er im Sozialismus gemacht hat, die Ursachen reichen aber zurück bis in die Zeit des Nationalsozialismus.

In „Nach Onkalo“, mit dem Kerstin Preiwuß 2017 auf der Longlist zum Deutschen Buchpreis stand, erzählt die Autorin die Geschichte von Hans Matuschek. Als seine Mutter stirbt, steht er mit Anfang Vierzig, allein da. Er, der die Wende miterlebt, oder besser: hingenommen hat, muss sich nun im Leben neu einrichten. Wem er dabei begegnet und welche Geschichten diese Figuren haben, machen auch „Nach Onkalo“ zu einem politisch brisanten Roman.

Ich möchte die beiden Romane aber, wenngleich ich nur -- und auch das nur kurz -- darüber gesprochen habe, nicht auf ihre gesellschaftliche Dimension

reduziert wissen. Sie erhalten ihre Brisanz ja gerade dadurch, wie Kerstin Preiwuß eine Sprache der Sprachlosigkeit für den Vater findet, für Matuschek eine, die der Hilflosigkeit trotzt. Sie sind brisant, weil die Autorin ihren Figuren diese passenden „Sprachkleider“ auf den Leib schneidert. Mit welchen Mitteln sie das tut, wäre einer ausführlichen Untersuchung wert, die an dieser Stelle ausbleiben muss. Sie werden gleich einen Eindruck davon bekommen, wenn Kerstin Preiwuß Ihnen aus „Nach Onkalo“ vorliest.

Ich möchte Ihnen an dieser Stelle lediglich sagen: „Lesen Sie diese Romane!“

*

Und ich werde nun den Blick auf einige Gedichte richten, die uns Kerstin Preiwuß bislang in drei Bänden geschenkt hat: „nachricht von neuen sternern“ (2006), „Rede“ (2012), „Gespür für Licht“ (2016). Im Mai 2018 hat sie für den bis dato unveröffentlichten Zyklus „Tödin“ den Lyrikpreis Meran zugesprochen bekommen.

Doch bevor ich die Gedichte betrachte, möchte ich zunächst einige Traditionslinien andeuten, in denen ich diese Dichtung sehe, und zurückkehren zur Frage nach dem Finden der dichterischen Sprache.

*

Wie, in welcher Weise der Dichter eine, seine Sprache findet, dafür gibt es keine Wegbeschreibung, kein Rezept. Der Namensgeber dieses Preises, Joseph Freiherr von Eichendorff, schreibt in einem sehr bekannten, 1835 entstandenen Gedicht, das 1838 im *Deutschen Musenalmanach* veröffentlicht wurde:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
Die da träumen fort und fort,
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort.

Mag Sprache für alle eine Sprache sein, das dichterische Zauberwort ist etwas, das sich davon abhebt, etwas Magisches, Märchenhaftes, etwas, das in der Welt virulent Vorhandene im dichterischen Gesang manifest, hörbar werden lässt. Doch wie man es findet, darüber schweigt Eichendorffs Gedicht, es konstatiert lediglich die Möglichkeit eines Findens des Dichterwortes. Zu finden gilt es ein Lied -- und ein Lied wird gesungen. Singen, der musikalische Gebrauch der Stimme, ist die älteste und ursprünglichste musikalische Ausdrucksform des Menschen. Kinder machen oft singende Geräusche, ehe sie zu sprechen beginnen. Singen braucht nicht viel, es erfordert dieselben Organe wie zum Sprechen und (genügend) Luft, die in Schwingung versetzt wird.

*

Wir können auf die Frage, wie das dichterische Zauberwort beschaffen sein muss, um die Welt zum Singen zu bringen, um zum Lied zu finden aber, jedenfalls aus den hier zitierten Versen Eichendorffs, keine Antwort finden. Zauber und Geheimnis bleiben im Gedicht ungeschieden.

Fragen wir also aus einer anderen Richtung: Welches Lied wird durch die dichterische Sprache hörbar? Dichter gehen unterschiedlich mit dem Material Sprache um, und so klingt auch der Gesang unterschiedlich. Bei der Frage nach dem Klang von Kerstin Preiwuß' Gedichten, die so beherzt mit dem Material Sprache verfahren, habe ich häufig an das 1800 erschienene Gedicht „Heidelberg“ von Friedrich Hölderlin, dem Zeitgenossen Eichendorffs, gedacht, genauer gesagt, an die Weise, wie Dichtung und Gesang darin verbunden und charakterisiert sind:

Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust,
Mutter nennen, und dir schenken ein kunstlos' Lied,
Du, der Vaterlandsstädte
Ländlichschönste, so viel ich sah.

Aus Liebe zu und aus Lust an etwas Angeschautem macht das dichtende Ich ein „kunstlos Lied“, „kunstlos“ insofern es seine Kunstfertigkeit derart in sich aufnimmt, dass wir sie nicht mehr oder besser: zunächst nicht, als solche wahrnehmen, uns das Gedicht– und ich gebrauche das Wort mit aller Vorsicht –authentisch erscheint.

Doch obgleich das Wort „kunstlos“ fällt, ist Hölderlins Gedicht ja mit großer Fertigkeit geschrieben. Es vermag vermittelt seiner Kunst das Handwerkliche nur eben derart zu überwinden, dass sich der Blickende und das Erblickte, der Dichter und das Bedichtete, in einem kunstlosen Modus befinden, hier sogar in der Primärbeziehung „Mutter-Kind“, in der der Dichter der Stadt ein „kunstlos' Lied“ wie ein Kind seiner Mutter schenkt. Den Wunsch und das Vermögen, Lieder von kunstfertiger Kunstlosigkeit zu singen, sehe ich auch in Kerstin Preiwuß' Gedichten artikuliert und realisiert. Da ist nichts artifiziell, da drehen die Worte keine unnötigen Pirouetten.

Kunstlosigkeit bei Hölderlin oder auch Eichendorff ist aber dennoch eine andere als bei Kerstin Preiwuß. Das romantische Bild der Welt ist Literaturgeschichte und zugleich Geschichte. Denn die Welt ist eine andere geworden, sie hat ihre letzte Unschuld verloren, falls sie sie je hatte. Ich denke dabei an den organisierten Massenmord der Nationalsozialisten an den Juden, den Theodor W. Adorno als „Zivilisationsbruch durch Auschwitz“ bezeichnet und der die Welt verändert, den Glauben an und den Umgang mit Sprache und Gedicht erschüttert hat. Ich denke auch, mit Blick auf Kerstin Preiwuß' Werk, auf den Untergang der Sowjetunion und der DDR, an den damit verbundenen Abschied von der sozialistischen Utopie. Und ich komme damit zu sprechen auf Paul Celans Reflexionen über die Möglichkeiten und Grenzen der Dichtung, da ich Kerstin Preiwuß'

dichterisches Sprechen in einem reflektierten Verhältnis auch dazu sehe, genauer gesagt darauf, wie sehr die dichterische Sprache ihre historische Bedingtheit in sich aufnimmt und artikuliert. Celan hat auf die Erschütterungen der Kunst und des Humanen durch den nationalsozialistischen Massenmord in seiner Büchner-Preis-Rede „Der Meridian“ reagiert. Dichtung habe, so Celan, mit Blick auf die historische Bedingtheit des Sprechenden den Weg der Kunst zu gehen, um sich freizusetzen. Der Dichter spreche unter dem, was Celan den „Neigungswinkel seines Daseins, den „Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit“ nennt. Das Gedicht, das dann entsteht, bezeichnet Celan als „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz“. Und, zugleich überraschender- und im Sinne des „Neigungswinkels der Kreatürlichkeit“ auch selbstverständlich, hat Celan Dichtung in der Überwindung von technischer Kunstfertigkeit ebenfalls als eine Art „kunstlos’ Lied“ definiert und entsprechend gedichtet. Der Konnex „Gedicht -- Lied“ findet sich noch in seinem späten Gedicht „Fadensonnen“ (1970):

Fadensonnen über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baumhoher Gedanke greift sich den Lichtton:
Es sind noch Lieder zu singen
jenseits der Menschen.

„Es sind noch Lieder zu singen.“ Das eint, bei allen (literatur-)historischen Unterschieden die Poetologien Eichendorffs, Hölderlins und Celans und bleibt die Sehnsucht vieler Dichtender durch die wechselnden Zeiten, bis jetzt, bis ins Werk von Kerstin Preiwuß.

Die von der Geschichte, von menschlichem Handeln verstellte Sprache hat die Erfahrung in sich aufgenommen. Der Klang der Welt, der im Gedicht einen Resonanzkörper findet, bleibt davon nicht unberührt. Das bedeutet nun keineswegs, dass jedes Gedicht von Kerstin Preiwuß ein explizit

historisches wäre. Doch gehen ihre Gedichte stets auch mit dem Paradox um, singen zu wollen und aufgrund der Zeitläufte nicht mehr ungebrochen im Wohllaut singen zu können.

*

In welcher Weise Kerstin Preiwuß' Gedichte gleichermaßen magisch, kunstvoll-kunstlos und historisch fundiert sprachbewusst sind, darauf möchte ich nun konkret blicken.

In ihrem Debutband „nachricht von neuen sternem“-- und es sind ja immer die Debuts, auf die es in einem Werk zuerst zu schauen gilt, denn in ihnen ist ein bestimmter Ton gesetzt, sind wiederkehrende Motive schon aufgerufen --, liest man als Auftakt des zweiten Zyklus „seegang“ das gleichnamige Gedicht „seegang“:

im schaum tritt auf die baltische frau,
von jade blank sie wirft ein netz
entgegen dem licht trat ich
auf diesen zermürbten füßen
ich stand

in ihrem atem, hör zu, eine möwe,
von der die botschaft stammt. die taube
ihr blick sieht nicht nach dir,
es schreit das kind
aus der möwe sein lied
ich weiß ja, ich weiß
auf diesen sohlen geht die schöne
in meinen augen ein und aus
getrunken ist der tag, der,

schwester, kommt wie
deine wange an der meinen
liegt noch ein grund,
ein unbestimmter gang
zu atmen vor uns
dieses leben

Es tritt „eine Frau auf aus dem Schaum“. Man denkt an Venus bzw. Aphrodite, doch es ist eine baltische Version dieser Schaumgeborenen, sie ist Eichendorffs Marmorbild näher als Botticellis Venus, nicht fleischlich, sondern steinern, aus Jade. Sie wird zum Spiegel des sprechenden Ich, zugleich bleiben sich Ich und Frau aber fremd: „ihr blick sieht nicht nach dir“.

Es könnte angespielt sein auf Hans Christian Andersens „Kleine Seejungfrau“, die ihre Stimme opfert, um den Fischeschwanz loszuwerden, der sie ins Meer bannt, um wieder an Füße und damit an den geliebten Prinzen zu kommen, und die dafür über spitze Messer läuft. Sie muss für ihren Liebeswunsch verstummen und Schmerz ertragen. Erfüllung findet sie dennoch nicht.

Bleibt man im Bild von der Seejungfrau, gibt das Gedicht ihr eine Stimme. „es schreit das kind / aus der möwe sein lied“. Ganz eindeutig ist aber nicht, ob tatsächlich von der Seejungfrau die Rede ist. Eindeutig ist aber, wenn Sie sich Möwengeschrei einmal vorstellen, dass hier trotz des Einsatzes von Konsonanzen kein harmonisches Lied erklingt wie noch in Eichendorffs Gedicht, sondern ein Schmerz, aus seinem Latenz-, aus seinem Dämmerzustand gerissen, laut wird. Der Menschen- wird zum Tierlaut, das Singen zum Schrei. In den folgenden Versen wird zwar der Wunsch des Ichs nach Atem und Leben artikuliert: „aus / getrunken ist der tag, der, / schwester, kommt wie / deine wange an der meinen / liegt noch ein grund, / ein unbestimmter gang / zu atmen vor uns / dieses leben“, doch die Klänge, die aus dem Ich hervorbrechen, deuten eher auf Albträume als Träume, der Atem, der sie trägt, ist kein freier, er ist bedroht.

*

Man kann diese Bedrohung des Atmens, die als Atemnot sich manifestiert, auch aus dem ersten Gedicht von Kerstin Preiwuß' zweitem Gedichtband „Rede“ herauslesen.

spracheatemluft
sprache pure atemluft
sprach von atmen von purer atemluft
atmete es aus es atmete sich ein
wort ist eine pore ist haut sein

kleid ist aus haut
körper uferlos
in der luft
der körper uferlos
das kleidsprachluft

weiß mich
weiß mich unter einer glocke
weiß vom langsamen ersticken
wüsste nicht wo anders man als unter einer glocke
vom langsamen ersticken sprechen kann.

habe ich eine tarnkappe auf dem kopf?
bin ich eine verrückte frau mit einem bemalten gesicht?
luft ist nicht zu sehen nicht zu greifen mit den händen
zum gehalten werden reicht sie nicht

leicht teilt die luft sich
leichter als luft sich teilt
legt die luft sich
leichter als luft sich legt
die ihre hände bewegt
ihr den rand

Im Zusammenspiel der Worte „sprache“, „atem“, „luft“, „wort“, „kleid“, „haut“ gehen Konkreta und Abstrakta eine spannungsvolle Verbindung ein. Ein harmonisches Lied? Gewiss nicht. Ein kunstvoll-kunstloses Lied? Ganz gewiss! Indem sich der Textkörper des Gedichts materialisiert, gesellt sich

dem vertrauten Vokabular Ungewohntes zu, so das Verb „körpern“. Wir kennen das Wort „Körper“ als Substantiv, gebrauchen das Adjektiv „körperlich“. Was aber meint „körpern“? Meint es eine Inkarnation? In diesem Verb ist ein Prozess der Materialisierung von Sprache im Wort ausgedrückt -- „sein kleid ist aus haut / körpert uferlos / das kleidsprachkluft“, ein Prozess des uferlosen Ausbreitens. Das Material des Sprechens verselbständigt sich und die Vorstellung von einem Wort das zugleich Pore und Haut ist, wird pars pro toto und toto pro pars, verunsichert nicht nur Leser, sondern auch den Sprecher: „bin ich eine verrückte frau mit einem bemalten gesicht?“.

Das dichterische Sprechen zeigt sich also auch hier nahe dem Verstummen, dem Ersticken: „weiß mich / weiß mich unter einer glocke /weiß vom langsamen ersticken“. Irritierend das Kompositum „Sprachkluft“, in dem das trennende Moment der Sprache zum Ausdruck kommt, in dem das Wort „Luft“ zugleich aufgehoben ist, Luft als Atem und Voraussetzung für Lied und Gesang. Die paradoxe Sehnsucht nach einem Verbindenden im Trennenden, sie steckt in dem Wort „sprachkluft“.

Welch immense Skepsis und welcher Skrupel und doch: Da ist zugleich die sehr zarte, reflektierte Spur eines Singen-Wollens. Sie wird auch vorgezeichnet von den mythologischen und von den Märchenmotiven, wie etwa dem der Seejungfrau. Sie zeichnet sich immer aufs Neue ab, noch in einem synästhetischen Titel wie „Gespür für Licht“, wie Kerstin Preiwuß dritter Gedichtband überschrieben ist. Sie erinnern sich: Die Synästhesie war bekanntlich als Stilmittel in der Romantik sehr beliebt, sie bezeichnet eine Besonderheit in Bezug auf die Wahrnehmung von Sinnesreizen, mehrere Sinneseindrücke werden miteinander vermischt, Töne sind

golden, Farben duften. In „Gespür für Licht“ findet sich im vierten der vier nach Jahreszeiten benannten Kapitel „Winter“, das nachstehende Gedicht:

Habe gebetet es ging ums Kind.
Einmal geschossen das ging in den Wind.
Bieg jeden Finger in die Faust zurück.
Klemm die Füße in den Schneidersitz.
Bin von innen wie von außen unberührt.
Nur noch Stimme ihr Gerede.
Bitte noch die Augen umdrehen.
Den Körper bedienen wie einen einarmigen Banditen.
Und das nehmen was er so gibt.

Bloß keinen Gewinn.
Bitte sonst nichts mehr berühren.
Nur ein Tropfen fällt von der Nase aufs Kinn.
Wie kann man sich denn so verfühlen.

Hier spricht die Stimme nicht wie bei Hölderlin im Gestus des Kindes zur Mutter, mutmaßlich spricht eine Mutter mit wechselnden Affekten zu einem oder über ein Kind, zunächst im Modus des Gebets, des Anrufens einer höheren Macht, einer Geste, in der schon der Zweifel, der Verdacht auf Vergeblichkeit dieses Gebets mitaufgerufen ist: „Habe gebetet es ging ums Kind. / Einmal geschossen das ging in den Wind.“ Wer „in den Wind schießt“, der trifft eben nicht ins Schwarze. Es setzt eine Mechanisierung ein, der etwas Gewaltames und Kaltes innewohnt, die etwas Kaltes und Gewaltames zeitigt, etwas Wütendes, das zum Bild zu gerinnen droht: „Bieg jeden Finger in die Faust zurück. / Klemm die Füße in den Schneidersitz.“

Wer biegt hier wen? Die sprechende Stimme ein Kind in die Embryoposition? Oder tut sich hier selbst jemand Gewalt an? Die Adressierung und die Geste des Biegens und Klemmens führen zur Feststellung: „Bin von innen wie von außen unberührt.“

Im nüchternen Aussprechen dieser inneren und äußeren Unberührtheit

und Unberührbarkeit liegt paradoxerweise gerade das Berührende der Verse. Die erwartete Intimität des Mutter-Kind-Verhältnisses wird in ein Distanzverhältnis verwandelt. Es ist etwas vorgefallen, was das Ich zu dieser Nüchternheit zu zwingen, den Körper zum Apparat, zum Spielmaterial werden lassen: „Bin von innen wie von außen unberührt. / Nur noch Stimme ihr Gerede. / Bitte noch die Augen umdrehen. / Den Körper bedienen wie einen einarmigen Banditen. / Und das nehmen, was er so gibt. / Bloß keinen Gewinn. / Bitte sonst nichts mehr berühren.“

Erschütternd, wie hier etwas Ge- und Erfühltes zugleich weggeschoben und doch sprachlich gefasst werden. Doch mag man Körper und Gefühl auch zurechtzubiegen versuchen, etwas regt und erregt sich. Das traurige Lied schläft hier nicht in der Welt, sondern im Körper, der in diesem, in vielen Gedichten des Bandeszum Instrument geworden ist: „Nur ein Tropfen fällt von der Nase aufs Kinn.“ Eine Träne rollt aus einem Auge. Trauer und Schmerz brechen sich Bahn, sind nicht auszuradieren.

*

Und wie steht es mit der kunstfertigen Kunstlosigkeit des Gedichts? Den Endreim „Kind - Wind“ kennen wir aus Goethes „Erlkönig“ --

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm. --

Wir kennen ihn auch aus einem Volkslied: „In Mutters Stübele“, das zwar ein Kinderlied, vom Sterben eines Kindes erzählt:
In Mutters Stübele,
Da geht der hm hmhm,
In Mutters Stübele,
Da geht der Wind.
Ich muß erfrieren drin
mit meinem hm hmhm,
ich muß erfrieren drin
mit meinem Kind.

Dieser Endreim ist nicht der einzige im Gedicht. Er erhält ein Gegenüber im Kreuzreim „Gewinn -- Kinn“, der die einzelne Träne gleichsam einrahmt wie ein Foto in einen Bilderrahmen, der wiederum wird gerahmt von der Konsonanz der Worte „berühren“ und „verfühlen“, von zwei Verben, die Aktivität ausdrücken. Eines, „berühren“, ist uns vertraut, eines, „verfühlen“, ist uns unvertraut. Als Präfix des Verbs „fühlen“ kann „ver-“ entweder ausdrücken, dass das sprechende Ich mit etwas seine Zeit verbringt, das wäre eine neutrale Lesart dieses Verb-Neologismus. Es deutet das Wort „fühlen“ aber derart um, dass eine Person etwas „verkehrt macht“, was in der als Aussagesatz formulierten rhetorischen Frage: „Wie kann man sich denn so verfühlen“, die näherliegende Lesart ist. Vertraute Redewendungen wie „Bitte nichts berühren“ oder „in den Wind schießen“ klingen dann ungeheuer fremd.

*

Wo Eichendorff, der mehrere seiner fünf Kinder früh verlor, und doch in „Auf meines Kindes Tod“ in „Totenopfer“ eines harmonischen Gesanges fähig war, singt die Stimme hier nicht mehr ungebrochen, sie produziert eher etwas wie „Gerede“. Und es ist nicht nur die historische, sondern auch die biologische Differenz, die die Stimme des sprechenden Ichs von der Eichendorffs trennt. Nirgends wird es in „Gespür für Licht“ explizit gesagt, lesen kann man es aber aus vielen Gedichten. Betrauert wird mutmaßlich eine Fehlgeburt:

Ich muss liegen
Jede Bewegung lässt Nadeln vibrieren.
Entweder droht Endsturz oder Lawine.
Ich kann das spüren.
Der Bauch wird zur
Last
[...]

Kein Kind mehr im Haus.
So hallt es in Füße und Hände.
Da ist es November.

*

Lassen Sie mich in diesem Kontext und zum Abschluss nun noch Folgendes artikulieren: Was sich in vielen Gedichten von Kerstin Preiwuß realisiert, ist neben dem Wunsch nach dem Singen von Liedern, die unsere Welt angemessen zum Klingen bringen, unter anderem *auch* ein Sprechen aus einer weiblichen Perspektive. Ich weiß, darüber zu sprechen, ist problematisch, immer winkt die Etikettierung „Frauenliteratur“, die nach Artenschutz ruft. Das ist verfehlt, nicht nur, weil Kerstin Preiwuß ja *immerhin* schon die zwölfte Frau seit 1956 ist, die diesen Preis bekommt! Ich thematisiere dieses Sprechen aus einer dezidiert weiblichen Perspektive dennoch und trotz der Problematik, die der Begriff „weiblich“ nach allen Bemühungen und Erkenntnissen der außeruniversitären Frauenbewegung und den akademisch geprägten *genderstudies* transportiert, bei allem Kummer darüber, dass er immer noch und wieder dichotomisch, als dem Begriff „männlich“ entgegengesetzter benutzt wird. Ich thematisiere es, denn obwohl ich viele der Erfahrungen der hier sprechenden weiblichen Stimme nicht als eigene Erfahrung teile, finde ich in Versen wie: „Wie kann man sich denn so verfühlen?“ etwas artikuliert, was mir als einer in mitteleuropäischer abendländischer Tradition sozialisierter Frau im Zusammenhang mit der Wahrnehmung und dem Umgang mit Körper, Geist und Seele alles andere als fremd, ja, allzu bekannt ist.

Über diese Vertrautheit einer allgemeineren Erfahrung höre ich aus Kerstin Preiwuß' Gedichten das Lied, das in allen Dingen und lebenden Wesen und eben insbesondere den weiblichen schläft, ich höre dieses Humane und Verletzliche, als brüchigen, mal leisen, mal zum Schrei sich erhebenden, kunstvoll-kunstlosen Protestsong, als stimmhaft gewordene Artikulation eines Individuums mit eben dieser historischen Differenzenerfahrung der eigenen als der anderen Welt, einer Erfahrung, die zu teilen, mitzuteilen,

über die es weiter und mehr zu dichten, zu singen gilt. Liebe Kerstin Preiwuß, nehmen Sie es mir nicht übel, dass ich Ihre Dichtung dennoch -- oder gerade deshalb -- in eine Traditionslinie dichterischer Übeväter gestellt habe. Ich bin überzeugt davon, dass sie das gut aushält, dass Sie das aushalten, indem Sie sich affektiv und kritisch darauf beziehen und dazu beitragen, dass sich den Vätern der Dichtung nun auch eine weitere „Mutter“ zugesellt.

Ich gratuliere nun zunächst der Jury des Eichendorff-Preises für die ausgezeichnete Wahl, beglückwünsche dann Sie, liebe Kerstin Preiwuß, zu diesem schönen Preis und wünsche Ihnen alles Gute!

Vielen Dank!

Wangen im Allgäu, den 30. September 2018

Beate Tröger