

Die Farbe Weiß in der Lyrik Jan Wagners

Claudia Benthien

Ein signifikantes und doch leicht zu übersehendes Element in vielen Gedichten Jan Wagners ist die Farbe Weiß: die „schwebend weiß[en]“ Blüten des gemeinhin als Unkraut angesehenen Giersch, „keusch / wie ein tyrannentraum“¹; der blühende Weißdorn als ein „lokal / begrenzter schneefall“² im Mai; die „feinen weißen flocken“³ von gehacktem Fenchel; die „weißen fackeln“⁴ der Blätter des Chicorée; der ‚blasse‘ Rettich, als „stumme[r] albino-gott“⁵ adressiert; ein Schimmel, der „über alle felder / hinwegzutänzeln weiß und immer weißer“⁶ wird; ein Weidenkätzchen, „weich / und weiß“⁷, das sich ein Mädchen in die Nase schiebt und dort steckenbleibt; eine Haushälterin „mit ihren weichen, weißen butterhänden“⁸; eine russische Prinzessin, die ihre „kohlweißlingshände“ im Muff versteckt, während ihr Schlitten über die „schneebedeckte tundra / und taiga gleitet“⁹; der „weiße lederhand- / schuh eines tintenfischs“¹⁰ an einem Verkaufsstand in Venedig; die „weiße flagge eines atems“, die an einem kalten Tag aus einem „touristengesicht“ strömt¹¹; die imaginierte Dunkelheit der Tiefsee, die kein Licht berührt, so dass das kindliche Ich die „sterne, blüten, filamen / te, weißer als das weiß von edel-weißen“ auf der großväterlichen Lederhose nicht sehen kann¹²; Schiffskapitäne, die die „weiße bugwelle / eines vollbarts vor sich her[schoben]“¹³; der im Vorbeifahren aus dem Zug wahrgenommene „weiße[] bart“ eines in der Ferne alt gewordenen Vaters, „erhaben wie ein schneerest im april“¹⁴; die „leuchtendweißen overall[s]“ einer Gruppe von Archäologen, „herabgeschwebt aus ihrer galaxie“¹⁵; weiße Wäsche und trocknende Bettlaken, die wie Friedensfähnen „gehißt[]“¹⁶ werden; „der runde, weiße kragen / aus seide kunstvoll wie ein wespennest“ im Gedicht über Pieter Coddess Gemälde „bildnis eines

1 „giersch“, Wagner (2014b, S. 7).

2 „weißdorn“, Wagner (2018, S. 30).

3 „fenchel“, Wagner (2001, S. 52).

4 „pierre de ronsard: der salat“, Wagner (2007, S. 45).

5 „rettich“, Wagner (2018, S. 8).

6 „ein pferd“, Wagner (2014b, S. 8).

7 „das weidenkätzchen“, ebd., S. 11.

8 „anna“, ebd., S. 19.

9 „muff“, Wagner (2018, S. 15).

10 „nach canaletto“, Wagner (2014b, S. 45).

11 „Die Brunnen von Olomouc“, Wagner (2004, S. 68).

12 „lederhose“, Wagner (2018, S. 81).

13 „die kapitäne“, ebd., S. 10.

14 „der punkt“, ebd., S. 89.

15 „glasauge“, ebd., S. 37.

16 „nach canaletto“, Wagner (2014b, S. 45).

mannes mit uhr“ sowie dessen „bestick- / te[r] ärmelschlitz“, mit „borte / / am umgeklappten hemd, wo flocke / um flocke schnee vernäht ist“¹⁷ – schließlich: ein Ich, das sich „mit weißem / tuch bedeckt wie ein museumsstück“¹⁸ im Spiegel eines Friseursalons selbst erblickt.

In dieser Zusammenstellung einschlägiger Passagen aus vielen verschiedenen Gedichten fällt der für Wagner typische ‚Wie-Vergleich‘ auf, der „Bekanntes [...] ‚irgendwie anders“ zu sehen gibt, um „Kontrasteffekte“ zu erzeugen: „Man kennt es, aber man kennt es doch nicht so; aus dem Alltag Vertrautes wird leicht unwirklich in einem eigenen Sinnzusammenhang, und ‚unwirkliche‘ Arrangements geben die Sicht frei auf Dinge des Alltags“.¹⁹ Hinsichtlich der in diesem Sinne eingesetzten weißen Objekte und Bilder ließe sich die obige Liste noch um ein gutes Stück fortsetzen. Die Verwendung der Farbwerte des Weiß übersteigt, zumindest quantitativ, alle anderen. Vielfach finden sich bei Wagner neben der omnipräsenten Imagologie von weißen Blüten und Schnee – die bereits in Barthold Heinrich Brockes berühmtem anakreontischen Gedicht „Kirsch-Blüthe bey der Nacht“ gleichgesetzt werden²⁰ – auch Kragen, Schleier oder Servietten, bis hin zu weißem Papier, in seiner wörtlichen oder bildlichen Präsenz. Weiß wird in den Gedichten Wagners nicht nur immer wieder effektiv und kontrastiv zu Schwarz (oder auch Rot) eingesetzt, ihm eignet eine originäre Semantik und Symbolik, die im Folgenden mit Blick auf die Thematik dieses Bandes, den Zusammenhang von ‚Lyrik und Existenz‘, untersucht werden. Denn die Farbe Weiß wird in literarischen Texten oft eingesetzt, um Grenzsituationen und „Schwellenphänomen[e]“²¹ – etwa zwischen Leben und Tod, Schuld und Unschuld, Faszination und Schrecken – oder Unheimliches, Rätselhaftes und Ungreifbares zu beschreiben. In kunsttheoretischer Hinsicht steht Weiß auch für den Malgrund bzw. das leere Blatt Papier, wird mithin zum Symbol der fraglichen oder prekären ‚Existenz‘ des bildkünstlerischen oder literarischen Werks, seiner Erzeugung durch Farbe oder Schrift. Die nachfolgenden Ausführungen sind in drei Abschnitte gegliedert, die unter den Überschriften ‚Weiß und Reinheit‘, ‚Weiß und Tod‘, ‚Weiß und Schrift‘ jeweils eine existentielle Dimension beschreiben, entsprechend dieser Schwerpunkte.

17 „pieter codde: *bildnis eines mannes mit uhr*“, ebd., S. 68f.

18 „Haute Coiffure“, Wagner (2001, S. 55). Zu diesem Spiegelblick bemerkt Mirjam Springer, dass sich hier „Betrachter-Ich und Modell-Ich“ überlagern, wodurch das Ich „außerhalb und innerhalb [...] des lyrischen Bildes“ zugleich ist; Springer (2016, S. 58).

19 Wittstruck (2012, S. 397). Zur Debatte um den ‚Wie-Vergleich‘ bei Wagner, in die sich der Dichter auch selbst eingeschaltet hat, siehe „Das Wie in der Welt“, Wagner (2011, S. 56-61); Friedrich (2017, S. 235f.).

20 „Ich sah mit betrachtendem Gemüthe / Jüngst einen Kirschbaum, welcher blüthe, / In kühler Nacht beim Mondenschein; / Ich glaubt‘, es könne nichts von größrer Weisse seyen. // Es schien, als wär‘ ein Schnee gefallen.“ Brockes (2013, S. 469).

21 Yngborn (2010, S. 56).

Weiß und Reinheit

Traditionell symbolisiert die Farbe Weiß in der europäischen Literatur seit dem Mittelalter Reinheit, Unversehrtheit, Jungfräulichkeit, moralische Unschuld und Tugend,²² was der bürgerliche Diskurs des 18. und 19. Jahrhunderts aufgreift, wo sie als „Zeichen sittlicher Vollkommenheit“²³ gilt, nicht länger nur in Märchen, sondern auch in der erzählenden Literatur des Biedermeier. So wird etwa in Adalbert Stifters Erzählung „Kalkstein“ von der Begegnung eines Geometers mit einem Geistlichen berichtet, der ihm aufgefallen war, weil er die Angewohnheit hatte, die weißen „Handkrausen“ seines Hemdes unauffällig immer wieder unter die Jackenärmel zurückzuschieben.²⁴ Jahre später kommt der Geometer in den Pfarrbezirk des Geistlichen, eine karge Kalksteinlandschaft. Er stellt fest, dass der ärmliche Dorfpfarrer nicht nur mit einer gewissen Heimlichkeit erlesene Spitzen trägt, sondern sich auch das Bettzeug, das der Pfarrer seinem Freund offeriert, durch solche Feinheit auszeichnet:

Dann öffnete er einen der gelben Schreine, nahm ein Leintuch von außerordentlicher Schönheit Feinheit und Weiße heraus, tat es auseinander, und breitete es über mein Lager. Als ich bei dem schwachen Scheine der Kerze die ungemaine Trefflichkeit des Linnenstückes gesehen, und dann unwillkürlich meine Augen auf ihn gewendet hatte, errötete er in seinem Angesichte.²⁵

Die rätselhafte Gebärde erklärt sich, als der Pfarrer seine Lebensgeschichte erzählt, von einer nicht gelebten, als schuldhaft empfundenen kindlichen Zuneigung zur Tochter einer benachbarten Wäscherin, die die Ursache seiner Vorliebe für feine Leintücher und weiße Wäsche darstellt, weil diese dort im Garten zum Trocknen hing. Die Liebe des Pfarrers zu weißer Wäsche ist mithin nicht nur eine Reminiszenz glücklicher Tage, sondern wird „zum Symbol seiner reinen Zuneigung, ja der Reinheit seines ganzen Wesens“²⁶ überhöht. Die Bedeutung des weißen Lakens in „Kalkstein“ wurde oft diskutiert und auch in Beziehung zu Stifters eigener, „fast fetischistische[r] Vorliebe für weiße Kleider und Tücher“²⁷ gesetzt. Isolde Schiffermüller etwa deutet es nicht psychologisch, sondern argumentiert, dass die Leser/innen hier „auf die Strukturen eines Textgewebes [stoßen] und auf die Gesetze der poetischen Einkleidung und Textualisierung“.²⁸

²² Vgl. Yngborn (2010, S. 46, 50).

²³ May (2012, S. 481).

²⁴ Vgl. Stifter (1994, S. 59f.).

²⁵ Stifter (1994, S. 74).

²⁶ Nölle (1991).

²⁷ Öhlschläger (2005, S. 57).

²⁸ Schiffermüller (1996, S. 190). Zur Farbe Weiß bei Stifter allgemein siehe auch Vogel (2003, S. 171-178) sowie Öhlschläger (2005).

Auch Wagners Lyrik wird von einigen Kritikern nachgesagt, sie habe etwas ‚Biedermeierliches‘ an sich.²⁹ Apologeten des Dichters halten dagegen, es sei ein „verhängnisvolle[s] Missverständnis [...], dass die Vermeidung von abstrakten Klischeevokabeln auch die Vermeidung existenzieller Sinndimensionen bedeute“.³⁰ Ein besonderes Merkmal seiner Gedichte ist es, dass sie oft bei konkreten, profanen Dingen und Objekten verbleiben und sich ihnen *en detail* widmen, Motiven, „deren poetisches Potential nur auf den ersten Blick gering ist, mit denen zu beschäftigen sich aber gerade deshalb lohnt“,³¹ wie der Dichter bemerkt: einem Nagel in der Wand, einem Baumstumpf, einer in ihrer Schale liegenden Seife, die Lederhose eines Opas, einem Teebeutel, einer Gemüseknolle, einer Tasse, einer Serviette. Und sie findet in diesen schlichten Alltagsdingen einen tieferen Sinn und Gehalt, wie Wagner dies signifikanter Weise anhand eines ‚weißen Handschuhs‘ erläutert:

Ich glaube, dass sich aus grundsätzlich allem ein Gedicht machen lässt. Die vermeintlich banalsten, im Alltag so leicht übersehenen Gegenstände enthüllen mit einem Mal ungeahnte poetische Qualitäten. Wer ansetzt, ein Gedicht über das Thema ‚Freiheit‘ zu schreiben, mag scheitern. Wer sich ganz auf einen fallen gelassenen weißen Handschuh im Rinnstein konzentriert, wird vielleicht ein großartiges Gedicht über die Freiheit zustande bringen.³²

Der Versuch, ein Gedicht zu „großen ewigen Themen“ wie „Liebe, Freiheit, Tod“ zu schreiben“, ist aufgrund der Abstraktheit dieser Begriffe zum Scheitern verurteilt; wendet man sich hingegen „den kleinen und vermeintlich banalen Gegenstände[n]“ zu, könne dieses „plötzlich große Kraft freisetzen und dem Abstrakten einen Boden bieten, durch den es im Begreiflichen und Anfaßbaren Wurzeln schlagen kann“.³³ Diese Bemerkungen formuliert Wagner

²⁹ Vgl. Braun (2016, S. 46); Jürgensen (2017, S. 95, 105). Bei Jürgensen auf S. 95 wird ein gängiger Vorwurf der Wagner-Kritik wiedergegeben, wonach dieser „ein traditionsgläubiger und irgendwie biedermeierlicher Recycler alter Formen“ sei, auf S. 105 wird dem widersprochen – er sei definitiv „[k]ein harmloser Biedermeier-Wiedergänger“. Andererseits ist einer der wenigen Essays von Jan Wagner, die sich mit deutschsprachigen Dichtern auseinandersetzen, ausgerechnet dem Biedermeier-Autor Mörike gewidmet, den er auch selbst entsprechend charakterisiert. Vgl. Wagner (2015).

³⁰ Pils (2016, S. 67).

³¹ Ingen, van / Laufhütte / Wagner (2004, S. 91).

³² Wagner (2016, S. 5). Ähnlich hatte Wagner es bereits in einem früheren Text formuliert, auch hier den weißen Handschuh als „willkürliches Beispiel“ für ein „konkrete[s] Detail“ gewählt, um ein hypothetisches „Gedicht über die Freiheit“ zu schreiben; Wagner (2011, S. 92). Trotz der Betonung des Konkreten, Dinghaften in diesen Autor-Aussagen wird der naheliegende Begriff des ‚Dinggedichts‘ – entwickelt in der französischen Lyriktradition und im deutschsprachigen Kontext besonders hinsichtlich der Dichtung Rainer Maria Rilkes diskutiert – mit Blick auf die „Gegenstands- oder Objektlyrik“ Wagners in der Regel gemieden; vgl. von Ammon (2017, S. 222).

³³ Schock / Wagner (2015, S. 222).

in einer Podiumsdiskussion unmittelbar im Anschluss an die Lesung des Gedichts „versuch über seife“:

ein stück war immer in der nähe, 1
 folgte seinen eigenen phasen,
 wurde weniger wie fast alles,
 stand dann wieder voll
 und leuchtend weiß in seiner schale. 5

wog wie ein stein in der faust,
 schäumte auf, wurde weicher:
 man wusch sich von kain zu abel.

einmal vergessen verwitterte sie
 zum rissigen asteroidensplitter, 10
 doch ruht jetzt feucht und glänzend
 wie etwas, das vom grund des sees
 heraufgetaucht wird, sekundenlang kostbar,

und alle sitzen wir am tisch:
 mondloser abend, duftende hände.³⁴ 15

Strophe 1 führt das nur im Titel genannte Objekt, die Seife, ein: Sie ist ihren „eigenen phasen“ unterworfen, vergleichbar dem Mond, der weniger wird „wie fast alles“ – ein Kommentar im Stil des barocken Vanitas-Topos –, und liegt dann wieder voll und „leuchtend weiß“ in ihrer Schale. In der zweiten Strophe erhält das harmlose Alltagspräparat ‚schwere‘ Assoziationen: Es wird zum Stein in der Faust, sein Aufschäumen erinnert an das ‚Schäumen‘ vor Wut, an Hass und Neid (das Weicherwerden der Seife könnte ebenfalls emotional gedeutet werden). Angespielt wird in den Versen 6 und 8 auch auf eine Art ‚Urschuld‘, von der man sich, wie ein Sünder, vergeblich zu reinigen sucht: „man wusch sich von kain zu abel“, heißt es recht lakonisch, auf das Alte wie auf das Neue Testament zugleich anspielend (vom römischen Statthalter in Jerusalem, Pontius Pilatus, ist der Satz überliefert, er wasche seine Hände in Unschuld, da es das Volk war, das entschied, Jesus zu töten, weil dieser behauptet hatte, König der Juden zu sein, wofür dem jüdischen Hohen Rat zufolge der Tod durch Steinigung stand). In Wagners Gedicht lässt das verallgemeinernde ‚man‘ aber aufhorchen: Wird durch die angedeutete Kollektiv-Schuld hier weniger auf biblische Kontexte, sondern womöglich gar auf den Holocaust und die entsetzliche Praktik der Verwertung von Leichnamen verwiesen, das Herstellen von Seife aus dem Hautfett der Getöteten? Diese Assoziation, einmal entdeckt, bleibt bestehen – oder, um im Bild zu bleiben: an den Händen kleben.

³⁴ „versuch über seife“, Wagner (2014b, S. 94).

bewacht von pinkem, weißem oleander,
 von einem trupp strelitzien und dem colt 10
 des jungen mondes. unsichtbar mit pochen-

dem motor vor dem diensteingang der laundry
 van: die wäschestapel rein und kalt
 wie gipfelschnee, zu quadern ausgestochen.³⁷ 14

Das Gedicht erfasst, jeweils durch einen Strophenübergreifenden Hauptsatz, drei visuelle Eindrücke in Form von ‚Bildkompositionen‘: erstens das der Latino-Gärtner, die unter der kalifornischen Sonne die Gärten von Luxusvillen, jene „kühlen, weißen tempel[]“, pflegen; zweitens das der „gleißenden terrassen“, die von Blüten und dem „colt“ eines zunehmenden Mondes „bewacht“ werden; drittens das der Lieferwagen voller akkurat gefalteter und gestapelter Wäsche, „rein und kalt“, unberührt „wie gipfelschnee“.

In diesem Sonett wird der Zusammenhang von ‚Weißer‘ und ‚Reinheit‘ kritisch auf die Spitze getrieben, nicht nur durch die Thematik und Bildlichkeit, die Kälte und Hitze effektiv kontrastiert, sondern auch durch die Klanggestaltung. Assonant verbunden sind etwa Reimworte wie „colt“ und „kalt“, „pochen“ und „gestochen“, aber auch Komposita wie „gleißende terrassen“ oder „trupp strelitzien“, die klanglich ganz bewusst jene Härte, Kälte und Brutalität erzeugen, welche diese protzige, abweisende Villa ausstrahlt, die, bis auf die Gegenwart stummer, anonymen Bediensteter, völlig leblos ist.

Weiß und Tod

Ein zentraler Symbolbereich der Farbe Weiß ist der des Todes; als solcher taucht sie in der Lyrik der Moderne immer wieder auf:³⁸ In Georg Heyms Gedicht „Was kommt ihr, weiße Falter, sooft zu mir?“ etwa sind die titelgebenden Falter flatternde, tote Seelen, die „bei „Urnen“ wohnen. Diejenigen, die andere Menschen sterben sahen, tragen „für immer / Die weiße Blume bleiernem Entsetzens“, analog zu den Sterbenden, die „ihrer Augen blinde Weiße“ „so schrecklich / Verkehren“.³⁹ In Bertolt Brechts Psalm „Vision in Weiß“ klagt das männliche sprechende Ich, die „weißen Leiber“ seiner Geliebten hätten ihm die Wärme, das Leben „gestohlen“,⁴⁰ und Gottfried Benns Gedicht „Weiße Wände“ beschreibt ein Krankenhaus als „Schlachtgefild“, als einen Ort, an dem nicht geheilt, sondern gestorben wird; „weiße Kittel“ der

³⁷ „kalifornische sonette, VI“, Wagner (2018, S. 46).

³⁸ Vgl. May (2012, S. 482); Ingold (2010). Eine Sammlung von Gedichten, die die Farbe Weiß thematisieren, findet sich in Schultz (1994, S. 97-114).

³⁹ Heym (1947, S. 196 f.).

⁴⁰ Brecht (1988, S. 17).

Ärzte und „Schwestertracht“ können den Tod nicht abwenden – „was blüht Jasmin / am Saum der weißen Wand, / so weiße Wände ziehn / durchs ganze Land“, lauten die klagenden Schlussverse.⁴¹ Auch Ingeborg Bachmanns Gedicht „Tage in Weiß“ greift den Zusammenhang von Weiß und Tod auf, wenn das Ich am Schluss des Textes „im Totenhemd“ entlassen wird, nachdem es sich zuvor das „Weizenhaar“ aus der Stirn gekämmt, Milch aufgeschäumt und „[b]is zur Weißglut“ geliebt hat.⁴²

Besonders die Lyrik Paul Celans ist hier zu nennen, in der die Farbe Weiß existentielle Bedeutung erlangt. So hat Andreas Girbig dargelegt, dass beispielsweise der ‚Schnee‘ als zentraler Begriff in Celans Lyrik in nahezu 50 Gedichten auftaucht und fast durchgehend mit der Ermordung der Mutter des Dichters in der winterlichen Ukraine verknüpft wird, weswegen diese „Schreckenslandschaft“ deutlich das Assoziationsfeld ‚Schnee-Sterben-Tod‘ aufweist: „Der Schnee ist der Tod und zugleich die Erinnerung daran, das Schweigen und das Sprechen“.⁴³ In einem Gedicht Celans heißt es entsprechend, „[d]ie Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß“.⁴⁴ Auch andere Semantiken des Weißens sind bei Celan ins Negative verkehrt und eng mit dem Tod verbunden. So ist in einem Gedicht vom „Kreidefelsen der Zeit“ die Rede und von den „Sonnen des Todes“, die „weiß [sind] wie das Haar unsres Kindes“.⁴⁵

Das Weiß steht in der Lyrik des 20. Jahrhunderts oft für die Absenz des Lebens, für Leere und das Nichts – und für den gewaltsamen Tod. Manchmal aber vielleicht auch für das Licht einer (wie auch immer zu deutenden) Transzendenz – mithin für Grenzsituationen und -erfahrungen, wie sie dieser Band ins Zentrum rückt. Hier ein erstes Gedicht von Wagner zu diesem Themenfeld, mit dem Titel „sarajewo“:

der zehnte weiße friedhof
an einem jener hänge
ist ein ensemble
von bienenkästen: sammelt
den honig, fleißige tierchen,
winzige tote.⁴⁶

Das Kurzgedicht korrespondiert mit der Kleinheit der thematisierten „fleißigen tierchen“: Bienen sind seit der Antike – und prominent auch bei Jan Wagner – poetologische Symbole, ihr Honig steht für die Poesie.⁴⁷ Was aber heißt dies, wenn aus dem Tod, dem Leid so vieler Menschen, Dichtung ent-

41 Benn (1986, S. 64 f.).

42 Bachmann (2002, S. 122).

43 Girbig (2004, S. 128).

44 Celan (2003, S. 318).

45 Ebd., S. 37 f.; siehe auch: Lefebvre (2010).

46 „sarajewo“, Wagner (2014b, S. 72).

47 Vgl. Görbert (2017); Schmidt (2019).

steht, wie hier angedeutet? Betont wird die Serialität der sich durch ihre weißen Grabsteine gleichenden Kriegsfriedhöfe, nur durch Nummern zu unterschieden. Aber die fleißigen Bienen sind „winzige tote“, so der auf einen Imperativ folgende Schlussvers dieser Miniatur, der auf leicht groteske Weise an die unermessliche Zahl der Toten im Jugoslawienkrieg erinnert. Das Gedicht „Laken“ aus dem gleichen Band weist hierzu eine intertextuelle Beziehung auf:

großvater wurde einbalsamiert
in seines und hinausgetragen, 1
und ich entdeckte ihn ein Jahr später,
als wir die betten frisch bezogen,
zur Wespe verschrumpelt, winziger 5
pharao eines längst vergangenen Sommers.

[...]

alles konnte verborgen sein
in ihrem schneeigen innern: ein leerer
flakon mit einem spuk parfum, ein paar 15
lavendelblüten oder wiesenblumen,
ein groschen oder ab und zu ein wurf
von mottenkugeln in seinem nest.

fürs erste aber ruhten sie, stumm
und weiß in ihren schränken, ganze 20
stapel von ihnen, eingelegt in duft,
gemangelt, gebügelt, gestärkt,
und sorgfältig gepackt wie fallschirme
vor einem sprung aus ungeahnten höhen.⁴⁸ 24

Ähnlich unvermittelt, wie sich das oben behandelte Gedicht dem Objekt der Seife zuwendet, richtet dieses den Blick auf ein Laken: Mit dem Titel steht es nur über das Possessivpronomen „seines“ in Vers 2 in Relation. Der Tod des namenlosen Großvaters wird nicht benannt, nur angedeutet, was eine Kinderperspektive suggeriert⁴⁹ – ein Unverständnis sowohl dem Tod als auch dem Hinwegtragen des Leichnams gegenüber. Das bei Wagner selten explizit artikulierte Ich taucht hier schon im dritten Vers auf: Die Sprechinstanz behauptet, den Großvater ein Jahr später in einer verschrumpelten Wespe wiederzuerkennen. Wie im obigen Sarajewo-Gedicht wird ein (mumifizierter) Toter zu einem Insekt.

In der hier ausgelassenen Strophe 2 wird elegant beschrieben, wie man zu zweit Bettlaken zusammenfaltet, im „wäschefoxtritt“. Die dritte Strophe zählt auf, was sich im „schneeigen innern“ der Laken verbarg und erst beim Auseinanderfalten zum Vorschein kam: Nicht nur der „spuk“ – anstelle des

⁴⁸ „Laken“, Wagner (2014b, S. 25).

⁴⁹ Diese findet sich bei Wagner des Öfteren; siehe etwa Schock / Wagner (2015, S. 221f.).

‚Hauches‘ – „parfum“, auch die Mottenkugeln sind Assoziationsträger morbider Züge (zudem ist die Formel von den ‚stummen‘ Laken, in deren Innerem sich alles verbergen könnte, poetologisch lesbar – als Hinweis auf den weißen sprachlosen Grund allen Schreibens und die Möglichkeit, aus diesem im letzten Vers benannten „sprung“ in die Darstellung zu wagen). Erst in Strophe 4 wird die Drohung ersichtlich, die das schlichte Thema birgt: Die Laken „ruhten“, heißt es „stumm / und weiß in ihren schränken, ganze / stapel von ihnen“ – wohlgemerkt: „fürs erste“ lagen sie dort. Warten sie mithin auf die nächsten Toten?

Auch hierzu findet sich ein Intertext, die zweite Strophe von Wagners kurzer „Eberhardzeller Ekloge“:

gestärkte weiße hemden in den schränken
warten auf den toten, der ihnen paßt.
das bellen eines hundes läßt
die stille wachsen. und die stille wächst.⁵⁰

Die weißen Hemden harren hier regelrecht in den Regalen aus, genauso wie die Laken in ihren Schränken, die wie es hieß, „stumm / und weiß“ dort „ruhten“. Auch dieses Gedicht endet latent bedrohlich und ganz im Widerspruch zur üblicherweise die sprießende Natur preisenden Eklogendichtung,⁵¹ indem nämlich hier die Stille – die Abwesenheit von Sprache und Leben – „wächst“. Wie aber lässt sich unter dieser Perspektive die Schlusswendung des Gedichts „laken“ deuten, wenn es über die in den Schränken liegenden Bettlaken heißt, sie ruhten dort „wie fallschirme / vor einem sprung aus ungeahnten höhen“? Sind diese Höhen tödlich? Gehen die Laken-Fallschirme eventuell nicht auf? Sind sie dann kein Hilfsmittel vor dem Tod mehr, sondern invertieren zu Toten-Hüllen?

Mit Blick auf die Überschrift ‚Weiß und Tod‘ ist auch das bislang unpublizierte Gedicht „largo: krähenghasele“ relevant, das der Dichter für die Ausarbeitung des vorliegenden Beitrags zur Verfügung gestellt hat:

seit dem tod des freundes sah er krähen	1
wohin er sah. schon vorher waren krähen	
geschehen, aber nicht wie jetzt – sobald er	
heraustrat aus der kirche, saßen krähen	
auf schildern, schwärzten die verteilerkästen,	5
umschatteten den bus, ein wahres krähen-	
geleit zur stadt hinaus, [...]	
[...] er vergaß die wörter laken	15
und schneefall, milch und meerrettich und kren,	

⁵⁰ „Eberhardzeller Ekloge“, Wagner (2004, S. 42).

⁵¹ Diese konventionelle Thematik findet sich zwar in der ersten Strophe der kurzen Ekloge, sie wird aber zugleich medial reflektiert und durchaus verrätstelt: „der himmel abends mit den farben von / gesangbuch und von schlehschnaps. die hügel / sanft und wie von meisterhand radiert. / fachwerkhäuser, die im schatten grasen.“ Ebd.

bewegte sich als blackout durch die straßen,
 als wirbel, biblisch, düster, als ein krähen-
 tornado, schwarzer kreisel, schlief verdunkelt
 wie eine stadt im krieg, geweckt von krähen
 noch vor dem tag. er würde sich entscheiden. 20
 er würde sich entscheiden, mit den krähen-
 den hähnen aufzustehen, fortzugehen,
 um sich als burgruine unter krähen
 an einen hang zu kauern, um als herbstfeld
 zu liegen und ein ort der rast den krähen.⁵² 25

Das einen erzählerischen Ton wählende Gedicht alludiert zu Beginn Andreas Gryphius' berühmtes Sonett „Es ist alles Eitel“ („DV sihst / wohin du sihst nur Eitelkeit auff Erden“⁵³), doch während dieser im Sinne der Barockrhetorik facettenreiche Bilder der Vergänglichkeit entwirft – jetzt prunkende Städte werden morgen abgerissen, blühende Wiesen werden zertreten, vor Stärke strotzende menschliche Körper werden zu „Asch und Bein“ usw.⁵⁴ –, sieht Wagners trauernder Protagonist ausschließlich Krähen, die, im Reimschema der Ghasele vierzehnfach wörtlich benannt, mit ihrer allumfassenden Schwärze eine schwere, dunkle, Hitchcock-artige Stimmung erzeugen in für Wagner ungewöhnlich surrealer Bildlichkeit. Krähen bzw. Raben sind schon seit der Antike u.a. Symbole des Todes – und sie gelten aufgrund ihrer räumlichen Nähe zum Menschen sowie ihres Krächzens als unheimlich sowie Unheil ankündigend.⁵⁵ Im epischen Präteritum wird berichtet, dass das Er „die wörter laken / und schneefall, milch und meerrettich und kren“ vergaß („Kren“ ist das im bairischen und österreichischen gebräuchliche Wort für ‚Meerrettich‘ und zugleich ein *slant rhyme* auf ‚Krähen‘⁵⁶). Die weißen Objekte stehen hier für das (abwesende) Leben, wenn es unmittelbar nach dieser Aussage heißt, der Protagonist bewege sich „als blackout“, stark dynamisiert als „wirbel“, „krähen- / tornado“ gar, bis hin zum dazu kontrastiven, futuristisch-konjunktivischen Schlussbild des intendierten Stillstands, einem Zustand als „burgruine“ und „herbstfeld“ – Bilder, die man als depressiv-suizidale Fantasien der Selbstausslöschung lesen kann. Mit Wagners überraschender Aufnahme der Ghasele als einer seit August von Platen in der deutschsprachigen Lyrik weitgehend in Vergessenheit geratenen lyrischen Form geht auch hier

⁵² „krähenghasele“, Wagner (2019). Die obige Angabe bezieht sich auf den Zeitpunkt der Einreichung dieses Beitrags im Mai 2019.

⁵³ Gryphius (2012, S. 12).

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 12f.

⁵⁵ Vgl. Rösch (2012, S. 334).

⁵⁶ Wagner hat eine in Interviews und Forschungsbeiträgen oft erwähnte Vorliebe für unreine Reime, die er mit dem englischen Terminus *slant rhyme* („schrägstehender Reim“) belegt und gegenüber dem traditionellen Reim aufgrund des Überraschungseffekts bevorzugt; vgl. Schock / Wagner (2015, S. 218f.).

eine Inversion einher: Anstelle eines Liebesgedichts oder Loblieds auf die Freuden des Lebens ist diese Ghasele ein Klagepoem, eine äußerst schweremütige Zustandsbeschreibung.⁵⁷

Weiß und Schrift

Weiß wird in der Lyrik oft als poetologisches Symbol gedeutet – als Farbe des Papiers und somit aufnehmender Grund der poetischen Schrift.⁵⁸ Wagner hat in diesem Sinne recht lakonisch bemerkt:

Ein paar Quadratcentimeter weißes Papier, bedruckt mit einer Handvoll Wörter – mehr braucht es nicht, um größte zeitliche wie räumliche Distanzen zu überwinden [...]. Ein Gedicht bringt auf kleinster Fläche ein Maximum an sprachlichen Mitteln, bringt Gegensätze und Paradoxien in Einklang, zum Klingen, ein Höchstmaß an Musik und Bedeutung.⁵⁹

Wenngleich der Fokus dieses Zitats die Erzeugung von Wirklichkeit durch poetische Sprache ist, ist das Bild des Papiers als ‚weißer Grund‘ bemerkenswert. In einem Dialog zwischen Wagner und der Lyrikerin und Romanautorin Ulrike Draesner hat diese formuliert: „Ich erinnere mich an einen Satz [...], der besagt, dass der Dichter nicht auf weißem Papier schreibe, sondern durch dieses Papier hindurch. Sodass das Weiße, das Nichts-nicht, sichtbar wird.“⁶⁰ Draesner verweist neben Celan auf Friedrich Hölderlin und Samuel Beckett als prominente Autoren, die diese Dimension in ihrer Dichtung zu erreichen suchten. Monika Schmitz-Emans resümiert recht ähnlich:

Weiß, die Summe aller Farben, ist selbst das Farblose schlechthin; weiße Flächen teilen die Abwesenheit von Farbe mit. Weiß werde, so Kandinsky, [...] ‚oft für eine Nicht-Farbe gehalten‘. Dadurch kann das Weiß zur Metapher des Unsichtbaren und Unbestimmten werden, des Anderen und Befremdlichen, das beängstigend wirkt und darum gerade zur Erkundung herausfordert. Es ist letztlich die Leere, welche solchen Schrecken auslöst. Durch die ‚Nichtfarbe‘ Weiß wird das Nichts selbst sichtbar [...].⁶¹

57 In Wagners Gedicht „kleiner krähenhymnus“ ist die Bildlichkeit ganz ähnlich, hier tauchen die schwarzen Vögel im Münchner Englischen Garten auf, wo sie mit ostentativ weißen Objekten kontrastiert werden – einer vorbeifliegenden Plastiktüte, den üppigen weißen Blüten der Kastanien, aufgrund ihrer Schwärze als „neuschneeverleugner“ und „unerleuchtete“ bezeichnet werden, die als „flaggen / immer auf halbmast“ stehen, wie in „kleiner krähenhymnus“, Wagner (2018, S. 18-20). Erneut wird die lyrische Gattungstradition – hier des Hymnus – aufgerufen und mit einer konträren Semantik belegt.

58 Vgl. Loetscher (1988).

59 Wagner (2016, S. 5).

60 Draesner / Wagner (2014, S. 16).

61 Schmitz-Emans (1995, S. 47).

Schmitz-Emans bezeichnet Weiß aber auch als „Ursprungs-Farbe“ und als „Grund“ der Schrift, sowohl in materiell-wörtlichem als auch bildhaftem Sinn. Die weiße Fläche, Chiffre des Nichts vor aller Setzung, verweist auf die (relative) Voraussetzungslosigkeit des Schreibens im übertragenen Sinn [...].⁶² Hier ist an die gegenstandslose Malerei zu erinnern, die sich im frühen 20. Jahrhundert der Farbe Weiß prominent widmete. Eine große Ausstellung zeigte dies vor einigen Jahren anhand der Werke von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian; sie trug das Malewitsch-Zitat vom ‚weißen Abgrund der Unendlichkeit‘ im Titel.⁶³ Die „weiße Fläche als Leere und Nichts“, als „monochrome[r] Grund“ steht bei Malewitsch für die „weiße[] Suprematie“ als „höchste[r] Vollendung der Gegenstandslosigkeit“.⁶⁴ Diese konzeptuell-paradoxe Vorstellung der Malerei kulminiert in den Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen „White Paintings“ Robert Rauschenbergs, dessen „pure white, monochrome canvases“ einen Endpunkt der modernistischen Entwicklung kennzeichneten, „reprising the historical role played by the monochrome as the degree zero of painting“.⁶⁵

Diese Hinweise zur Bedeutung der „Un-Farbe“⁶⁶ Weiß für die konzeptuelle Malerei sind für den vorliegenden Kontext relevant, insofern diese ja als radikale Abkehr von Gegenständlichkeit gilt. Wagners Lyrik hingegen, die starke Anleihen an der Malerei nimmt, ist äußerst ‚gegenstandsbewusst‘; sie wählt für die überwältigende Mehrzahl der Gedichte explizit Objekte und Phänomene der materiellen Welt zum Thema. Es zeichnet sich hier ein gewisser Widerspruch ab, weil gleichzeitig die Farbe Weiß immer wieder gewählt wird, um Objekte und Phänomene zu beschreiben, und es ist anzunehmen, dass dieser bewusst gesetzt wird, so dass Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit gewissermaßen in eins fallen. Weiß ist daher eine Farbe, die das Gegenständliche und Wirkliche auch als verfremdet markiert. Sie steht sinnbildlich für die Sprache, die nicht bloß benennt und abbildet, sondern sich dem Außersprachlichen zumindest annähert, indem es auf die nicht-referentiellen Qualitäten der Sprache setzt. Weiß ist dann auch die Farbe für jenes, was zugleich (in der Dichtung, immateriell, im Geiste) ist und im herkömmlichen ontischen Sinne (materiell, in der Wirklichkeit) nicht ist.

Für den Zusammenhang von ‚Weiß und Schrift‘ (bzw. ‚Medialität‘) ist Wagners lyrisches Œuvre ebenfalls aufschlussreich. Ein erstes Beispiel für eine solche „metatextuelle Dimension des Weißen“⁶⁷ ist „Von einer Scholle im Weddellmeer“, eines von vielen naturwissenschaftlich inspirierten Ge-

62 Ebd., S. 49f.

63 Vgl. Ackermann / Malz (2014).

64 Ebd., S. 19; Lorenz (2014, S. 79).

65 Joseph (2000, S. 92).

66 Schmitz-Emans (1995, S. 45).

67 Yngborn (2010, S. 69).

dichten des Autors. Hier geht es um eine spektakulär gescheiterte Expedition, die 1914-1917 im Weddellmeer stattfand, dem größten der Randmeere des Südlichen Ozeans der Antarktis. Die Endurance, das Schiff des Forschers Ernest Shackleton wurde vom Packeis eingeschlossen und zerstört. Alle Expeditionsteilnehmer jedoch überlebten trotz widrigster Umstände, wie das Gedicht im Stil eines im Präsens verfassten Berichts ausführt:

der letzte schlittenhund ist filetiert und unser tisch ist immer festlich weiß die welt, von der man alles subtrahiert, nur hunger, tod und kälte nicht: das eis,	1
die nackte schöpfung. unser schiff, von vorn und hinten eingefroren, mit der zeit zermahlen wie ein bloßes pfefferkorn, verschluckt. dann schloß die decke sich erneut.	5
die dünne hoffnung, daß wir mit der drift und guten winden nach nordwesten treiben; das warten, das ein abgenagter stift mit worten anzureichern sucht, das schreiben	10
von briefen – unfrankiert und nie versandt. [...]	13
es frißt sich von den rändern bis zum herzen der scholle stetig vor. dort kauern wir, vom ruß verklebt, wie lettern nach dem schwärzen. die blanke fläche. dieses blatt papier. ⁶⁸	21 24

Wie in vielen anderen Gedichten Wagners wird Schnee und Eis thematisiert,⁶⁹ womit ein Bezug zur literarischen Tradition erzeugt wird, etwa zu Edgar Allan Poes Roman „Narrative of Arthur Gordon Pym“, in dem der Protagonist mit einem Boot in die aus Schnee und Eis bestehende blendend-erhabene Weiße des Südpools fährt.⁷⁰ In der Eismeer- und Polarliteratur der Moderne werden

68 „Von einer Scholle im Weddellmeer“, Wagner (2004, S. 80). Das höchst ambivalente „es“ in Vers 21 bedeutet nach Selbstaussage Wagners (E-Mail an Claudia Benthien vom 29.04.2019): „Wasser, zudem aber auch (deshalb der Zeilenbruch nach dem Herzen, das natürlich auch die Gemütsverfassung der Männer umfasst) eine existentielle Verzweiflung, den Zweifel, die Angst.“

69 Anschließen ließe sich hier das Gedicht „husky“, das eine andere Polarexpedition zum Thema hat – den Wettlauf des Briten Robert F. Scott und des Norwegers Roald Amundsen zum Südpol im Winter 1911/12 – und Hundegespanne beschreibt, „durchs weiß gezerrt wie eisenspäne / vom riesigen magneten eines wals // unter dem eis.“ Wagner (2018, S. 41).

70 Vgl. Kesting (1992, S. 249); Schmitz-Emans (1995, S. 46f.).

die von Schnee und Eis bedeckten Orte als „weiße[] Flecken auf der Karte [...] nun erstmals beschritten und beschrieben“, was oftmals die Konnotation einer unberührten, „jungfräulichen Sphäre“ aufweist.⁷¹ Wagner dekonstruiert aber diese männliche Eroberungsfantasie, wenn gleich zu Beginn des Gedichts die Rede vom „festlich weiß“ gedeckten Tisch des Eismeer ist, der hier zur Metapher des nackten Überlebens wird, denn zu Essen gibt es nach dem Verspeisen auch des letzten Schlittenhundes nichts mehr. Beschrieben wird eine existentielle Situation, in der neben „hunger, tod und kälte“ nur die „dünne hoffnung“ bleibt, auf der Eisscholle zumindest in die richtige Richtung zu treiben. In der unendlichen Weite des verschneiten, eisigen Polarkreises geht jegliche Orientierung verloren: „What terrifies us in whiteness is the lack of points of reference, of differences, that feeling of being overwhelmed by something blindingly, inhumanly obvious“, bemerkt der Kunstkritiker Pierre Sterckx mit Blick auf die literarische und bildkünstlerische Macht dieser Farbe.⁷²

Genau in der Mitte der sechs vierzeiligen, kreuzgereimten Strophen aus fünfhebigen Jamben des – formal äußerst harmonischen, schlichten – Gedichts wird die Kulturtechnik des Schreibens erwähnt, hier aber lediglich als Selbstzweck, um das trostlose, sorgenvolle Warten auf Rettung inmitten der endlosen Weiße zu verkürzen. Erst die letzten beiden Verse wenden das Gedicht ins Poetologische, indem die kauern den Expeditionsteilnehmer, wie aus einer Vogelperspektive betrachtet, selbst zu schwarzen „lettern“ werden, die sich auf der riesigen „blanke[n] fläche“ der Eisscholle wie auf einem „blatt papier“ befinden.⁷³ Obgleich das gesamte Gedicht im Präsens verfasst ist, wird die Dringlichkeit des ‚Hier und Jetzt‘ erst an dieser Stelle spürbar, betont durch die nach einem mitten im Vers erfolgten finalen Satzzeichen stehenden, ihrerseits einen verblosen Satz bildenden Schlussworte „dieses blatt papier.“

Ein poetologischer Essay Wagners widmet sich der Frage, „wie Gedichte beginnen und wie sie enden“ (so der Untertitel). Hier wird betont, dass das Gedichtende als *closure* (Abschluss, Auflösung) fungiert, oftmals durch Reim angezeigt, der das Gedicht quasi ‚versiegelt‘ (im vorliegenden Fall wären dies die hervorgehobenen Kurzsätze „dort kauern wir.“ und „dieses blatt papier.“). Wagner wählt in seinem Essay als Beispiel ein titellostes Gedicht von Nicolas Born über einen in der Weite Russlands verschollenen Wehrmachtssoldaten,

⁷¹ Yngborn (2010, S. 63f.). Zu literarischen Darstellungen von Polarexpeditionen siehe auch Öhlschläger (2005, S. 58f.) sowie Stephan (2019, S. 95-143).

⁷² Sterckx (2001, S. 12).

⁷³ In einem anderen Gedicht findet sich eine ähnliche, poetologische Wendung, in der visuelle Eindrücke zu Schriftzeichen werden, die hier gleichwohl nur in einer Fußnote erwähnt werden soll, weil das Pendant der ‚weißen Fläche‘ fehlt: „im großen *canale* hingen die gondeln, / schwarze semikolons / zwischen den erzählungen der paläste: // alles schien zu zögern“, heißt es im Gedicht „Venezianische Impression“. Wagner (2001, S. 59).

das mit dem Halbvers „ausgesprochen endlos“ schließt. Dies markiere zugleich das Ende und vermeide das Abschließende, was ihn zu dem Kommentar führt: „So gähnt aus dem Weiß jenseits des Gedichts die Tundra.“⁷⁴ Ein solches hier Born zugeschriebenes „Ende in Weiß“⁷⁵ wird im Shackleton-Gedicht ebenfalls erzeugt. Eva Müller-Zettelmann hat in ihrer Theorie der ‚Metalyrik‘ betont, dass metalyrische, d.h. „ästhetisch-selbstreferentielle“⁷⁶ Elemente eine besondere Wirkung entfalten, wenn sie am Schluss eines Gedichts auftauchen, weil sie so den Decodierungsprozess besonders stark beeinflussen.⁷⁷ Entsprechend verweist das deiktische „dieses blatt papier“ im Shackleton-Gedicht die Leser/innen auf die konkrete, von Worten bedruckte Buchseite, die ‚jetzt‘ vor ihnen liegt, also auf den von Wagner vielfach benannten Vorgang, mit Worten Imaginationen zu evozieren. Der große Weißraum eines Gedichtes auf dem Blatt Papier steht bildlich für die Offenheit und Auslegbarkeit des poetischen Textes, den der Dichter, wie das zu Beginn dieses Abschnitts zitierte Bild Wagners nahelegt, in wenige schwarze Schriftzeichen kondensiert. In einem Gespräch gibt er sogar explizit zu: „Die letzte Strophe lädt dazu ein, Eis und Papier, Expedition und Schreiben zusammenzudenken.“⁷⁸ Möglicherweise liegt hier überdies ein intertextueller Bezug zu Thomas Klings Zyklus „Der erste Weltkrieg“ vor, wo sich im Gedicht „DAS BILDBEIL“ der Vers findet, „*schrift ist durch einen schneesturm waten*“.⁷⁹ Das in Wagners Gedicht ostentativ eingesetzte Präsens in Kombination mit der nach der Überschrift genannten historischen Jahreszahl hebt den Vorgang der Präsenzerzeugung durch poetische Schrift besonders hervor. Der zu Beginn des Gedichts benannte „festliche Tisch“ steht mithin auch für die von Wagner beschworenen ‚Quadratzenimeter weißes Papier‘, die man ‚mit einer Handvoll Wörter‘ bedrucken müsse, um Distanzen zu überwinden.

Als zweites poetologisches Gedicht, das die Farbe Weiß einsetzt und mit Motiven der Schrift verknüpft, soll eines der vielen Bildgedichte Wagners untersucht werden, die Sestine „constable: wolkenstudien“. Der Gedichtform entsprechend sind die sechs Strophen in sich ungereimt, aber alle sechs Reimwörter der ersten Strophe werden nach einem bestimmten Schema in den weiteren Strophen aufgegriffen sowie in der kurzen Schlusstrophe, der

74 Wagner (2014a, S. 54). Interessanterweise greift sein 2016 erstmals publiziertes Gedicht „muff“ dann eben diese Bildlichkeit auf, wenn dort ein russischer Schlitten beschrieben wird, der „durch die schneebedeckte tundra / und taiga gleitet“, wie schon eingangs zitiert. Wagner (2018, S. 15).

75 Springer (2016, S. 51).

76 Müller-Zettelmann (2000, S. 170).

77 Vgl. Müller-Zettelmann (2005, S. 133f.).

78 Kopacki / Wagner (2008, S. 490).

79 Kling (2006, S. 616, kursiv im Original). Dass es sich hierbei um eine poetologische Wendung handelt, hat Hans Jürgen Balmes betont; vgl. Balmes (2000, S. 19).

Coda, jeweils in der Mitte und am Ende der drei Verse.⁸⁰ Das Reimwort ‚*Wolken*‘ ist das einzige, das in Reinform vollständig in allen Strophen sowie in der Coda wiederholt wird, was poetologisch als Teil der Gedichtaussage zu verstehen ist, da sich dieses der Wolkenbildung und -auflösung widmet und, damit verbunden, dem Thema der Erzeugung von Form durch Kunst. Zitiert wird nachfolgend nur ein Auszug der Sestine (Strophe 1, das Ende von Strophe 5, Strophe 6 sowie die abschließende Coda):

kaum da, fast nichts – doch wie sie dieser landschaft
gewicht verleihen, wenn sie ihren bogen
beschreiben, alle himmel sich beziehen;
alpen des augenblicks, als haufenwolken,
in zirren, jagen schatten über feld
und wiese, geben alledem einen rahmen. 1
5

[...]
in einem stall beginnt die milch zu rahmen.
das eisen in der schmiede wird gebogen.

der himmel jetzt so rot wie mohn, wie bougain-
villea, und die zukunft hinter wolken 31
versteckt – die ehrungen im edlen rahmen
des louvre, der academy, im vorfeld
marias schwindsucht, kinder großzuziehen –, 35
und wieder greift er nach dem pinselschaft

weil doch der nächste bogen weiß es schafft,
all das zu rahmen, was schon jetzt zerfällt,
indem die wolken stetig weiterziehen.⁸¹ 39

Wagners Gedicht widmet sich am Beispiel der Darstellung von Wolken in den Gemälden des romantischen Landschaftsmalers John Constable, den er im Motto des Gedichts mit den Worten „I am the man of clouds“⁸² zitiert, der grundsätzlichen Frage der Abbildbarkeit des Lebens und der Natur durch Kunst: Wie soll man den ‚heraklitischen‘ Lebensfluss festhalten, im Kunstwerk fixieren und ihm dabei dennoch gerecht werden?

Constables Markenzeichen sind dramatische oder verspielte Wolkenhimmel sowie die Vernachlässigung der Linie zugunsten der reinen Farbwirkung – in diesem Fall der Leuchtkraft des Weiß. Wagner transformiert das malerische Sujet in ein poetologisches, indem er dem in Strophe 3 eingeführten „pinsel“ die Aufgabe zuschreibt, „mit farben, lappen, rahmen / die dinge ins verhältnis zu den wolken / zu setzen“.⁸³ Ebendieses Motiv nimmt er in

⁸⁰ Vgl. Knörrich (1992, S. 205f.).

⁸¹ „constable: wolkenstudien“, Wagner (2018, S. 13f.).

⁸² Ebd.

⁸³ Ebd.

der Coda erneut auf unter Betonung des Wiederholungsmoments: „und wieder greift er nach dem pinselschaft // weil doch der nächste bogen weiß es schafft, / all das zu rahmen, was schon jetzt zerfällt“. Das im Präsens verfasste Gedicht evoziert mithin den Malakt selbst, Constables präsentisches Erfassen der Wolken, der stete Impuls, die Bewegung dieser „alpen des augenblicks“ aufzuhalten. Formgebung wie auch Stillstellung der flüchtigen, immateriellen Gebilde, „kaum da, fast nichts“, werden durch Malerei erzeugt – und durch Dichtung. Wagner gelingt dies durch die wirkmächtige Form der Sestine – der Verkoppelung der Strophen durch ihre ‚Rahmen‘, die jeweils letzten und ersten Verse. Der weiße Bogen, von dem zu Beginn der – ihrerseits rahmenden, kommentierenden – Coda die Rede ist, ist mithin nicht nur Zeichengrund, sondern auch das Papier auf dem dieses Gedicht entsteht. Und wenn der ‚weiße Bogen‘ die Fläche für die Gestaltung ‚weißer Wolken‘ ist, so wird einmal mehr deutlich, wie eng Material, Gegenstand und künstlerischer Schaffensprozess verbunden sind, „wer wolken zusah, wurde selbst zu wolken“, lautet der Schlussvers von Strophe 4. Es lässt sich hier aber auch der Gedanke Draesners wieder aufgreifen, die vom Sichtbarmachen des „Nichts-nicht“ durch Weiß sprach.

Abschließend nun ein Blick auf „versuch über mücken“, ein drittes ‚Naturgedicht‘ (im weiteren Sinne) zum Thema ‚Weiß und Schrift‘:

als hätten sich alle buchstaben auf einmal aus der zeitung gelöst und stünden als schwarm in der luft;	1
stehen als schwarm in der luft, bringen von all den schlechten nachrichten keine, dürftige musen, dürre	5
pegasusse, summen sich selbst nur ins ohr; geschaffen aus dem letzten faden von rauch, wenn die kerze erlischt,	
so leicht, daß sich kaum sagen läßt: sie sind, erscheinen sie fast als schatten, die man aus einer anderen welt	10
in die unsere wirft; sie tanzen, dünner als mit bleistift gezeichnet die glieder; winzige sphinxenleiber;	15
der stein von rosetta, ohne den stein. ⁸⁴	

⁸⁴ „versuch über mücken“, Wagner (2014b, S. 21).

Hans-Erwin Friedrich hat bemerkt, dass die Elemente dieses Gedichts voneinander recht auffällig durch Semikola „abgegrenzt“, mithin „nebengeordnet“ sind und daher „keine Kausalkette, sondern eine Bildparataxe“ erzeugen – so besteht dieses Gedicht nur aus einem einzigen langen Satz, „der durch die Verse tänzelt“.⁸⁵ Insofern es gleich zu Beginn Mücken und Buchstaben gleichstellt, schlägt es eine durchgängige doppelte Lesart vor, eine figürliche und eine allegorische. Der paradoxe Schlussvers über den „stein von rosetta, ohne den stein“ – also die entzifferte hieroglyphische Schrift, die nun mückengleich im Raum schwebt, sich ihrer Schwere entledigt hat – verstärkt diese Dimension. Friedrich folgert daher zu Recht, „der ‚versuch über mücken‘ sei, so gesehen, ein ‚versuch über schrift‘“⁸⁶ – und über die Lesbarkeit von Rätseln (der Sphinx, des Rosettasteins). Die schwebenden, sich vom Trägermedium lösenden Zeichen – kurzlebige Insekten, die wie Rauch einer Kerze erlöschen – könnten ferner sprachreflexiv verstanden werden: Dann stehen die flüchtigen Mücken für die Modalität der Mündlichkeit, die in einer Zeitung oder einem Stein fixierten Buchstaben hingegen für die der Schriftlichkeit. Das Gedicht thematisiert so mit dem Stehen des „schwarm[s] in der luft“ die bloße Momenthaftigkeit seiner eigenen Verlautbarung. Dass die performative Erzeugung von Realität durch Sprache ein leitendes Thema dieses Gedichts ist, wird im Übergang der Strophen 1 und 2 betont: „stunden als schwarm in der luft“ wird, in prononciierter Variation, zu „stehen in der luft“, der Konjunktiv zum Indikativ Präsens. Wichtig zu erwähnen ist, dass das Gedichtsubjekt – Mücken – auch hier nur im Titel erscheint und dass die Zeitung als ‚weißer Grund‘ der bewegten Schrift hier nicht eigens mit diesem Farbwert belegt wird.

Betrachtet man die drei Untersuchungsfelder der Farbe Weiß in der Lyrik Wagners abschließend, so zeigt sich, dass der semantische Zusammenhang von Weiß und Reinheit einerseits kulturkritisch eingesetzt wird, indem das Weiß mit abweisender Hitze oder eben Kälte verknüpft wird, andererseits ethisch-moralische Konnotationen aufweist, um auf existentielle Fragen, etwa von Schuld und Unschuld, anzuspielen. Die untersuchten Beispiele zum Themenkomplex von ‚Weiß und Tod‘ haben dargelegt, dass dieser von Wagner zum einen aufbauend auf die Lyriktradition weitergeführt wird, indem das Weiße für die Unheimlichkeit und Leere des Todes steht, dass zum anderen interessante Inversionen erfolgen, indem etwa weiße Hemden oder Laken zu zentralen Bildmotiven werden, die sinnbildlich den Tod bzw. die Toten erwarten. Der abschließend diskutierte poetologische Zusammenhang von Weiß und Schrift umfasst die beiden zuvor behandelten Aspekte, wie unter anderem anhand der Bedeutung der Farbe Weiß für die Kunsttheorie

⁸⁵ Friedrich (2017, S. 233).

⁸⁶ Ebd., S. 235.

der Moderne skizziert wurde. In den Gedichten Wagners wird Weiß primär als Kontrast zu Schwarz als Farbe der Schrift und des Zeichnens (aber eben auch des Todes, der Trauer) eingesetzt. Zugleich werden Naturphänomene wie Schnee oder Wolken zu zentralen Bildelementen, über die darstellungstheoretische Fragstellungen verhandelt werden.

Wagners „versuch über mücken“ stand am Ende dieses Beitrags, wie sein „versuch über seife“ den Auftakt bildete. Wie im letzten Abschnitt dargestellt, können Eis, Wolken und Mücken zu poetologischen Gegenständen werden, und zwar zuvörderst über die visuelle Dimension des Weißen (und des Schwarzen). Weiß lässt sich mithin in Wagners Lyrik als poetologisches Symbol deuten: als Farbe des Papiers, des aufnehmenden ‚Grundes‘ von Schrift. Auch in dieser materiell-existentiellen Dimension wurde die Farbe Weiß diskutiert. Ersichtlich wurde die intermediale Sinnschicht der Gedichte, nicht nur hinsichtlich der oft aufgerufenen klassischen Malerei, sondern auch in Bezug auf leere bzw. weiß bemalte Leinwände in der bildenden Kunst der Moderne und der damit einhergehenden philosophischen und ästhetischen Topoi.

Wilfried Wittstruck hat betont, das hervorstechende Merkmal von Wagners Gedichten sei „die Dominanz des Visuellen und ein damit zusammengehender Blickwechsel“,⁸⁷ der durch Verse und Strophen mit oft überraschender Wendung erzeugt werde. Diese These wurde durch die vorliegende Untersuchung der Farbe Weiß in der Lyrik Jan Wagners bestätigt. Traditionell symbolisiert die Farbe Weiß in der bildenden Kunst wie literarischen Texten oft Reinheit und Unschuld. In der Lyrik Wagners deutet sie, wie der vorliegende Beitrag argumentiert hat, bisweilen auch das Gegenteil an, wenn etwa von einem ‚leuchtend weiß‘ in seiner Schale liegenden Seifenstück die Assoziation zum Holocaust aufgerufen wird, wenn weiße Stoffservietten nach ihrer Verschmutzung ‚durchs Fegefeuer der Großwäscherei‘ gehen, oder wenn zunächst ‚weiß in ihren Schränken ruhende‘ Laken, sobald sie einen menschlichen Körper bedecken, zum Sinnbild des Todes werden. Das Weiß steht dann für die Absenz des Lebens, für Leere und das Nichts, für ‚Reinwaschung‘ und Neubeginn, vielleicht auch für das Licht einer Transzendenz – mithin für existentielle Grenzsituationen und -erfahrungen, wie sie dieser Band thematisiert.

Weiß wird von Wagner auch in konventioneller Manier verwendet, etwa als Symbol der Reinheit oder des Todes, immer jedoch werden in diese bekannten Semantiken unerwartete Bilder und Thematiken eingefügt, die aus friedlichen Naturbildern oder harmlosen Alltagsobjekten Symbole der Schuld oder der emotionalen Vereisung werden lassen. Es sind solche Kippmomente, in denen das zunächst so unscheinbar und vertraut wirkende Weiß plötzlich Abwesenheit oder Sprachlosigkeit markiert. Wenn ‚aus dem Weiß jenseits des Gedichts die Tundra gähnt‘, wie Wagner formuliert, so heißt dies auch, dass das Weiß im Gedicht diese endlose Weite, in der sich das Subjekt

⁸⁷ Wittstruck (2012, S. 398).

verliert, in ihrer existenziellen Dimension mit bezeichnen soll, bis sich auch die letzte Spur verliert:

der alte schlitten
vom speicher, seine spuren
erst rostrot, dann weiß.⁸⁸

Literatur

- Ackermann, M. / Malz, I. (2014): Vorwort. In: Kandinsky – Malewitsch – Mondrian. Der weiße Abgrund der Unendlichkeit. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Köln. 19-23.
- Ammon, F. von (2017): Ohrwurm mit Ziegenfuß. „Giersch“ als „Smash Hit“ der Gegenwartsliteratur. In: Jürgensen, C. / Klimek, S. (Hgg.): Gedichte von Jan Wagner. Münster. 211-227.
- Bachmann, I. (2002): Sämtliche Gedichte. München.
- Balmes, H. J. (2000): Lippenlesen, Ohrenbelichtung – Ein Gespräch mit Thomas Kling. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. 147, 2000. 14-23.
- Benn, G. (1986): Sämtliche Werke. Bd. II: Gedichte 2. Hrsg. v. G. Schuster. Stuttgart.
- Braun, M. (2016): Das regungslose Zentrum vom Gesang. Zwei Fußnoten zur Dichtkunst Jan Wagners. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. 210, 2016. 46-50.
- Brecht, B. (1988): Werke. Bd. 11: Gedichte 1. Hrsg. v. W. Hecht u.a. Berlin / Weimar / Frankfurt a. M.
- Brockes, B.H. (2013): Irdisches Vergnügen in Gott. Erster und Zweiter Teil. Hrsg. v. J. Rathje. Göttingen.
- Celan, P. (2003): Die Gedichte. Hrsg. v. B. Wiedemann. Frankfurt a. M.
- Draesner, U. / Wagner, J. (2014): Über Stockung und Stein. Ein Gespräch. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. 201, 2014. München. 4-18.
- Esslinger, E. / Volkening, H. / Zumbusch, C. (2016): Die Farben der Prosa. Zur Einleitung. In: dies. (Hgg.): Die Farben der Prosa. Freiburg i.Br. / Berlin / Wien. 11-28.
- Friedrich, H.-E. (2017): Kein Bewispern von Nüssen und Gräsern. Jan Wagners „Versuch über Mücken“. In: Jürgensen, C. / Klimek, S. (Hgg.): Gedichte von Jan Wagner. Münster. 229-240.
- Girbig, A. (2004): „Die Abgründe sind / eingeschworen auf Weiß“. Erinnerung und Dialog. Bemerkungen zum Motiv des Schnees in Gedichten Paul Celans. In: Cahiers Germaniques. 47 (2), 2004. 123-136.
- Görbert, J. (2017): Vom Aufgehen des Lyrikers in seiner Kunst. Zu Jan Wagners poetologischem Gedicht „Selbstporträt mit Bienenschwarm“. In: Jürgensen, C. / Klimek, S. (Hgg.): Gedichte von Jan Wagner. Münster. 241-260.
- Gryphius, A. (2012): Gedichte. Hrsg. v. T. Borgstedt. Stuttgart.
- Heym, G. (1947): Gesammelte Gedichte. Hrsg. v. C. Seelig. Zürich.
- Ingen, F. van / Laufhütte, H. (2004): Gespräch mit Jan Wagner. In: Deutsche Bücher: Forum für Literatur: Autorengespräch, Kritik, Interpretation. Berlin. 89-102.
- Ingold, F. P. (2010): Schwarz, Weiß, Schwarzweiß. Zur Metaphorik der Unfarben im Gedicht. In: literaturkritik.de. <https://literaturkritik.de/id/14380> (25/04/2019).
- Joseph, B. W. (2000): White on White. In: Critical Inquiry. 27, 2000. 90-121.

⁸⁸ „neun haikus im dezember [III]“, Wagner (2018, S. 67).

- Jürgensen, C. (2017): Ein Korsett, in dem sich besonders gut atmen lässt. Zum Sonettenkranz „Görlitz“ und Jan Wagners Poetologie des Rückgriffs als Erneuerung. In: Jürgensen, C. / Klimek, S. (Hgg.): Gedichte von Jan Wagner. Münster. 93-107.
- Kesting, M. (1992): Bemerkungen zur Metaphorik der Farbe Weiß in der modernen Dichtung und Malerei. In: Weisstein, U. (Hg.): Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin. 248-258.
- Kling, T. (2006): Gesammelte Gedichte. Hrsg. v. M. Beyer / C. Döring. Köln.
- Knörrich, O. (1992): Lexikon lyrischer Formen. Stuttgart.
- Kopacki, A. / Wagner, J. (2008): Auf dem Fahrrad den Hang hinab. Ein Gespräch. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 55 (6), 2008. 488-497.
- Lefebvre, J.-P. (2010): „Lis, Ingeborg, lis...“. Sur le poème WEISS UND LEICHT de Paul Celan. In: Vogel-Klein, R. (Hg.): Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963. Würzburg. 49-62.
- Loetscher, H. (1988): Das Weiß des Papiers. In: Loetscher, H.: Vom Erzählen erzählen. Münchner Poetikvorlesungen. Zürich. 157-169.
- Lorenz, A. (2014): Kandinsky, Malewitsch, Mondrian. Zum utopischen Potential der weißen Fläche. In: Kandinsky – Malewitsch – Mondrian. Der weiße Abgrund der Unendlichkeit. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Köln. 79-87.
- May, M.: (2012): Weiß. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. v. G. Butzer / J. Jacob. Stuttgart / Weimar. 481-483.
- Müller-Zettelmann, E. (2000): Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst. Heidelberg.
- Müller-Zettelmann, E. (2005): „A Frenziered Oscillation“: Auto-Reflexivity in the Lyric. In: Müller-Zettelmann, E. / Rubik, M. (Hgg.): Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric. Amsterdam / New York. 125-145.
- Nölle, E. (1991): Adalbert Stifter: Kalkstein. In: Kindlers neues Literatur Lexikon. Hrsg. v. W. Jens. Bd. 15. München. 1015.
- Öhlschläger, C. (2005): Weiße Räume. Transgressionserfahrungen bei Adalbert Stifter. In: Jahrbuch des Adalbert-Stifter-Instituts des Landes Oberösterreich. 9/10, 2005. 55-68.
- Pils, H. (2016): Mit literaturbetrieblicher Wucht. Das Echo auf die Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse an Jan Wagner. In: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. 210, 2016. 64-73.
- Rösch, Gertrud Maria (2012): Rabe. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole. Hrsg. v. G. Butzer / J. Jacob. Stuttgart / Weimar. 334 f.
- Schiffermüller, I. (1996): Buchstäblichkeit und Bildlichkeit bei Adalbert Stifter. Dekonstruktive Lektüren. Bozen.
- Schmidt, A. (2019): Zwischen Sinn(en)fülle und Widerstand – Bienen und Wespen als poetologische Symbole in der Lyrik Jan Wagners und Thomas Klings. In: Germanica. 64, 2019. 57-72.
- Schmitz-Emans, M. (1995): Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung und des Schreibens. München.
- Schock, R. (2015): „Eine andere Wahrnehmung der Welt“. Ein Gespräch über Gedichte mit Jan Wagner. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur. 67 (2), 2015. 214-228.
- Schultz, J. (Hg., 1994): Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesegnet. Farben in der deutschen Lyrik von der Romantik bis zur Gegenwart. München.
- Springer, M. (2016): Selfie mit Bienen. Jan Wagners Spiegelblicke. In: Text+Kritik. 210, 2016. 51-63.

- Stephan, I. (2019): *Eisige Helden. Kälte, Emotionen und Geschlecht in Literatur und Kunst vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Bielefeld.
- Sterckx, P. (2001): *White on White*. In: Busuttil, S. (Hg.): *White*. New York. 5-17.
- Stifter, A. (1994): *Kalkstein*. In: *Bunte Steine*. Hrsg. v. Helmut Bachmaier. Stuttgart. 57-125.
- Vogel, J. (2003): *Mehlströhme/Mahlströhme. Weißseinbrüche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Ulrich, W. / Vogel, J. (Hgg.): *Weiß*. Frankfurt a. M. 167-192.
- Wagner, J. (2001): *Probebohrung im Himmel. Gedichte*. Berlin.
- Wagner, J. (2004): *Guerickes Sperling. Gedichte*. Berlin.
- Wagner, J. (2007): *Achtzehn Pasteten. Gedichte*. Berlin.
- Wagner, J. (2011): *Die Sandale des Propheten. Beiläufige Prosa*. Berlin.
- Wagner, J. (2014a): *Ein Knauf als Tür. Wie Gedichte beginnen und wie sie enden*. München.
- Wagner, J. (2014b): *Regentonnenvariationen: Gedichte*. München.
- Wagner, J. (2015): *Süßes Erschrecken. Über Eduard Mörike*. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*. 67 (5), 2015. 605-614.
- Wagner, J. (2016): *Statement*. In: *Text + Kritik*. 210, 2016. 5-6.
- Wagner, J. (2018): *Die Live Butterfly Show. Gedichte*. Berlin.
- Wagner, J. (2019). *largo: krähenghazele* [unpubliziert].
- Wittstruck, W. (2012): *Beleuchtungstechniken. Zur Erschreibung von Bildern in der Lyrik Jan Wagners*. In: *Monatshefte*. 104 (3), 2012. 393-417.
- Yngborn, K. (2010): *Auf den Spuren einer ‚Poetik des Weißen‘. Funktionalisierung des Weiß in der skandinavischen Literatur der Moderne*. Freiburg i. Br.

NEUERE LYRIK
Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von
Henrieke Stahl, Dmitrij Bak, Hermann Korte †,
Hiroko Masumoto und Stephanie Sandler

BAND 15



PETER LANG

Angelika Schmitt / Henrieke Stahl (Hrsg.)

Lyrik und Existenz in der Gegenwart


PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
© Joshua Earle

Fördervermerk:
Die Aufsätze entstanden im Rahmen der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe FOR 2603
„Russischsprachige Lyrik in Transition: Poetische Formen des Umgangs mit
Grenzen der Gattung, Sprache, Kultur und Gesellschaft zwischen Europa, Asien und
Amerika“ (2017–2022).



**DFG-Kolleg-Forschungsgruppe
FOR 2603**

ISBN 978-3-631-89819-2 (Print)
E-ISBN 978-3-631-89910-6 (E-Book)
E-ISBN 978-3-631-89911-3 (EPUB)
DOI 10.3726/b20664

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Berlin 2023
Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang – Berlin · Bruxelles · Lausanne · New York · Oxford

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und
Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Diese Publikation wurde begutachtet.
www.peterlang.com

Inhalt

<i>Angelika Schmitt</i> Einleitung: Facetten von Existenz in der Gegenwartslyrik	1
---	---

I. Poetiken der Existenz

<i>Ralf Schnell</i> Existenzielle Poesie – Poetik der Existenz. Anmerkungen zum langen Gedicht: Kurt Drawert, Alban Nikolai Herbst	19
<i>Rainer Grübel</i> Ästhetische Existenzialien in Viktor Sosnoras Dichtung: Leben und Tod, Schaffen und Vernichten sowie Schweigen	39
<i>Ulyana Veryna</i> Wut, Schmerz und Leiden in Gennadij Ajgis Poetik des (Ver-)Schweigens	79
<i>Emilia Tkatschenko</i> Eine Offenbarung im Verborgenen. Elena Švarc' Gedicht «При черной свече» („Bei der schwarzen Kerze“)	93
<i>Angelika Schmitt</i> Inspiration in der Poetik von Elena Švarc. Besondere Merkmale des Spätwerks	107

- Dorota Kozicka*
 „die ungläubigkeit / eine sehr böse frau mit der wir
 einen Herrn teilen“. Existenz und Text in
 Eugeniusz Tkaczyszyn-Dyckis Lyrik 141
- Mária Gyöngyösi*
 Linearität und Rückgriff im lyrischen Sprechen.
 Zur Thematik und Stilistik der Existenzerfahrung in der
 ungarndeutschen Gegenwartslyrik 157
- Frank Kraushaar*
 Der Zauber des Beharrlichen 183
- Zhiyi Yang*
 Breaking the Void: Xutang's Classicist Poetry and
 Buddhist Existentialism 199

II. Existenz- und Transzendenzerfahrung

- Maria Khotimsky*
 „...on the edge of myself“: Approaches to Lyrical Subjectivity
 in the Works of Contemporary Russian-American
 Translingual Poets 215
- Kirill Korchagin*
 Russian 'Historiosophic' Poetry on the Scene of Existence:
 From Dialectics through Eschatology to Timelessness 239
- Alexander Ulanov*
 Happiness of Perception and Perception of Happiness 255
- Rainer Grübel*
 The Metaphysical Poetry of Ol'ga Sedakova and Vera Pavlova
 (With a Glance to Aygi and Prigov): The Art of Religion,
 The Religion of Art, and Existence 281

<i>Ralph Müller</i>	
Gläubige oder religiöse Gegenwartslyrik. Am Beispiel von Christian Lehnert und Silja Walter	317
<i>Claudia Benthien</i>	
Die Farbe Weiß in der Lyrik Jan Wagners	337
<i>Juliana Kaminskaja</i>	
Euphorisches Sehen im Werk Friederike Mayröckers	361

III. Lyrische Traumaarbeit

<i>Yang Xiaobin</i>	
The Critique of Pure Language: Proletarian Poetry as a Revolution of Form	383
<i>Sara Landa</i>	
Zwischen Monotonie und Exzeptionalität: Existentielle Erfahrungen chinesischer Wanderarbeiterinnen in Zheng Xiaoqions „Buch der Arbeiterinnen“ (女工记, 2012)	399
<i>Herle-Christin Jessen</i>	
Der Schatten des Schattens. Ästhetisierung existenzieller Grenzerfahrungen in der Dichtung Juan Gelmans	411
<i>Dubravka Ćuric</i>	
Transnational Models of Poetry, War Trauma, and Personal Loss	433
<i>Hiroshi Yamamoto</i>	
„BIS ES knallt im lau ern den G et rei de“. Grenzerfahrungen in den Collagegedichten Herta Müllers	453
<i>Carolin Führer / Danielle Norberg</i>	
Trauma der Passion. Konfigurationen der Codierung von Liebe als Störungen des Selbst in aktueller weiblicher Gegenwartslyrik	465

Matthias Fechner

The Loss of Home in Contemporary English-Language Poetry.
A Study of Six Poets

483

Henriette Stahl

Boris Chersonskijs „Familienarchiv“: Traum(a)arbeit

499