
Elisabeth K. Paefgen

»grauen ist aber auch/ eine farbe«¹

Farbworte in lyrischen Texten nach 2000

I. »Gibt es den Farben-TÜV?«²

1951 warnt Gottfried Benn in seinem Marburger Vortrag zu *Probleme(n) der Lyrik* vor Farbwörtern. Er gibt denjenigen, die *moderne* Lyrik lesen wollen, den Ratschlag, darauf zu achten, »wie oft Farben in den Versen [...] vorkommen. Rot, purpur, opalen, silbern mit der Abwandlung silberlich, braun, grün, orangefarben, grau, golden – [...]«. Er begründet seine kritische Haltung damit, dass »Farben ja reine Wortklischees sind, die besser beim Optiker und Augenarzt ihr Unterkommen finden« und aus diesem Grund in einem modernen Gedicht nichts zu suchen hätten.³ Diesem apodiktischen Farbverbot zum Trotz veröffentlicht Sabine Scho gut fünfzig Jahre später einen Lyrikband, der den – fast schon provokanten – Titel *Farben* trägt. Die Erwartungen, die dieser Titel weckt, werden erfüllt wie enttäuscht. Es geht in der Tat in den weitaus meisten Gedichten des Bandes um Farben – zumindest geben die Titel der Gedichte das Thema vor –, aber das Inhaltsverzeichnis enthält ausschließlich Worte in englischer Sprache,⁴ die neben den bekannten Primärfarben *red*, *green*, *blue* und *yellow*, auch so rätselhafte Begriffe wie *hot magenta*, *laser lemon*, *electric lime*, *atomic tangerine* enthalten. Insgesamt wirkt die Inhaltsangabe wie ein direkt-indirekter Kommentar zu Benns Diktum, welches mit Schos lyrischer Variation sowohl bestätigt als auch widerlegt wird. Bestätigt, weil die Autorin sich der Farb-Gefahr bewusst zu sein scheint und mit den englischsprachigen und fremd-unbekannten Farbbezeichnungen »Wortklischees« vermeiden will; widerlegt, weil (erneut) bewiesen und demonstriert wird, dass Farbworte in der modernen Lyrik durchaus ihren Platz haben können und sich die beiden Pole »Gedichte und Farben« auch im 21. Jahrhundert nicht nur nicht ausschließen, sondern sogar innovatives Potential entfalten können.

Farben sind brisant, Farben sind umstritten, Farben polarisieren. Aber Farben sind auch produktiv und stellen eine Herausforderung dar, sowohl in der bildenden als auch in der sprachlichen Kunst. Farben sind trivial und banal: Bereits Kinder können die Frage nach der Lieblingsfarbe beantworten. Farben sind aber auch nur Empfindungen, und wie sich die (subjektiven) Wahrnehmungen zu

den (tatsächlichen) Eigenschaften der Gegenstände verhalten, ist eine keinesfalls sicher zu beantwortende Frage. Vielleicht auch aus diesem Grund gibt es eine lange tradierte philosophische und teils auch moralische Geringschätzung gegenüber der Farbe. »Die ›Normalität‹ kommt in Schwarzweiß daher. Wenn Farbe dazukommt, wird alles zwangsläufig kompliziert«,⁵ stellt David Batchelor fest. Gleichzeitig ist seit dem 18. Jahrhundert das Farbenerleben, das Wissen um Farbe, der künstlerische und literarische Umgang sowie die Herstellung und Bewertung von Farben ein philosophisch-ästhetisches, naturwissenschaftliches, kulturgeschichtliches wie auch kognitiv-psychologisches Thema, mit dem sich unterschiedlichste Disziplinen befasst haben.⁶ Auch das Forschungsfeld Sprache und Farbe hat sich dabei als außerordentlich produktiv erwiesen.⁷

In diesem Spektrum bewegt sich die nachfolgende Untersuchung, die nicht nur Sabine Schos *Farben*-Band zum Gegenstand hat, sondern Werke acht weiterer deutschsprachiger Autorinnen und Autoren auf den Gebrauch von Farbworten in den Gedichten hin analysieren will. Voraussetzung für die Aufnahme in das Korpus war – bis auf Sabine Scho⁸ –, dass mindesten drei Gedichtbände vorliegen müssen, damit eine mögliche Entwicklung oder Veränderung deutlich werden kann. Beachtet werden nur Werke, die nach 2000 erschienen sind oder Autoren, deren Publikationstätigkeit erst kurz vor oder nach der Jahrtausendwende begonnen hat. Diese Kriterien erfüllen Nico Bleutge, Björn Kuhligk, Albert Ostermaier, Steffen Popp, Marion Poschmann, Monika Rinck, Jan Wagner und Ron Winkler.⁹ Ausgangspunkt bei der Lektüre ihrer Werke ist die Überlegung, dass Farben markante Adjektive sind, die den Anschein erwecken, als könne in einem schwarzweißen Druckerzeugnis bunte Sichtbarkeit hergestellt werden.¹⁰ Wenn es aber stimmt, dass gerade das »Sichtbare nicht zu den Stärken der Dichtung«¹¹ gehört, dann können Farbworte in den – zumeist kurzen – lyrischen Texten ein besonderer Brennpunkt sein, der nicht nur eine metaphorisch-symbolische Ebene signalisiert, sondern auch Anschaulichkeit und optische Prägnanz anstreben kann. Das mit Farben ebenfalls verbundene heikle Gefühls- und Stimmungsspektrum wird in der Lyrik im 21. Jahrhundert nicht mehr unbedingt angestrebt; deswegen ist von Interesse, wie mit der emotionalen Gefahrenzone umgegangen wird. Entscheidende Fragen in diesem Zusammenhang sind: Wird Gottfried Benns Warnung vor »Wortklischees« berücksichtigt? Wie oft ist der Himmel blau, die Rose rot und der Baum grün? Werden Komposita gebildet und wenn ja, welche, und wie werden bekannte Farbbezeichnungen in unbekannte Zusammenhänge eingeordnet? Spielen synästhetische Effekte und Vergleiche eine größere Rolle?¹² Wie wichtig ist die Stellung der Farbworte im Gedicht oder im Vers, zu Beginn, am Ende oder unauffälliger mitten im Text? Insgesamt soll über den Fokus Farbe eine allgemeinere Diagnostik gegenwartslyrischer Schreibweisen erstellt werden.

Wenn das Gedicht als ein »akustisches und optisches Präzisionsinstrument zum Anschaulich- und Durchschaubarmachen der sichtbaren – wie verkürzt gesprochen – unsichtbaren Welt«¹³ verstanden wird, dann haben Farbworter durchaus ihre Berechtigung in den deutschsprachigen Gedichten des 21. Jahrhunderts. Sabine Schos *Farben*-Band zeigt bereits, dass es originelle Lösungen für das tradierte Thema gibt und dass es mit klassischen Farbbezeichnungen wie blau, rot und grün nicht unbedingt getan sein muss.¹⁴ Einige ihrer Farben erfordern eine Internetrecherche und erweisen sich als industriell hergestellte Buntstift- oder Modifarben. Stimmung stellt sich bei der Lektüre dieser Gedichte nicht ein; vielmehr erzeugen sie ein Befremden und das Bedürfnis nach Informationen. Der Band erweckt den Eindruck, als werde das *Das Rätsel der Farbe*¹⁵ nicht länger ernstgenommen oder als werde gezeigt, dass es »keine farbe gibt«,¹⁶ sondern nur Worte. Und wenn »Grauen« auch als Farbe bezeichnet wird, ändert sich der Blick auf Farbworter erheblich und erreicht eine neue Dimension.

Begonnen hat der noch immer andauernde Aufschwung einer neuen lyrischen Ära wohl mit dem 1986 erschienenen Gedichtband von Thomas Kling, der mit dem medizinisch klingenden Titel *erprobung herztärkender mittel* ein beredtes wissenschaftsnahes Zeichen für die deutschsprachige Lyrik ab den 1990er Jahren setzt. Der sachlich-nüchterne Stil dieses 2005 verstorbenen Autors brachte fern von Pathos, Stimmung und Sentimentalität einen abrupten und zerhackten Ton in die deutschsprachige Lyrik. In den 1990er Jahren war es Durs Grünbein, der mit seiner »intellektuell positionierten Dichtung«¹⁷ ebenfalls einen neuen Stil generierte. Aber mit dem ersten Lyrikband des kookbooks-Verlags – *die räumung dieses parks* von Daniel Falb – bzw. der Publikation der Anthologie *Lyrik von Jetzt*, die von Björn Kuhligk und Jan Wagner ebenfalls im Jahr 2003 herausgegeben wurde, begann der Aufschwung einer lyrischen Ära, die bis heute andauert und die zu weiteren Verlagsgründungen, zahlreichen lyrischen Einzelbänden und einigen Anthologien geführt hat.¹⁸ Insbesondere die Herausgabe von anthologischen Zusammenstellungen ist immer ein Zeichen dafür, dass die lyrische Gattung reüssiert und beachtet wird.¹⁹ Ob eine dieser Anthologien den Status der *Menschheitsdämmerung*²⁰ erreichen wird, kann jetzt noch nicht gesagt werden, wie es auch überhaupt zu früh ist, den Vergleich zu ziehen, aber ein wenig erinnert das gegenwärtige Phänomen doch an den lyrik-expressionistischen Aufschwung zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Inzwischen gibt es auch erste literaturwissenschaftliche Beiträge zu dem Thema,²¹ aber die Forschung zur deutschsprachigen Lyrik der unmittelbaren Gegenwart steht noch am Anfang und bedarf der weiteren Bearbeitung. Der vorliegende Beitrag schaltet sich ein in diesen Diskurs und versucht, Stileigenarten und -auffälligkeiten der deutschsprachigen Gegenwartslyrik zu erfassen, und zwar

auf der Basis der ebenso einfachen wie komplizierten Farbfrage. Dabei soll es weniger um eine autororientierte Beschreibung gehen,²² als vielmehr darum, die lyrischen Stile der gewählten Autorinnen und Autoren in einen Dialog zu bringen. Mit dem Titel *Poetisch denken* ordnet Christian Metz die gegenwärtige Lyrik in einen kognitiv-intellektuellen Kontext ein, in eine Bezugsgröße also, die nicht unbedingt naheliegend für diese Gattung ist. Ob mit dem Blick auf Farben Metz' These widerlegt oder ergänzt wird, wird die genauere Untersuchung zeigen. Aber dass das Farb-Thema relevant ist, kann man der von Steffen Popp in seinem bislang letzten Gedichtband – *118* – gestellten Frage nach dem »Farben-TÜV« entnehmen. Er signalisiert damit, dass es sich bei Farbworten um gefährliches Material handeln könnte, das möglicherweise einer vergleichbaren Kontrolle bedarf, wie sie bei technischen Geräten vorgeschrieben ist. Bei deren Versagen droht die Gefährdung oder gar der Verlust menschlichen Lebens; was droht beim Einsatz von Farbworten in lyrischen Texten, droht überhaupt etwas, wenn Blau, Rot und Grün in Texten aufscheinen?²³

II. »diese melvilleblauen Tücher«:²⁴ Blau

Blau trägt die schwere Last der Romantik, in der die »Blaue Blume« als Symbol für die Sehnsucht nach dem Unerreichbaren, Unendlichen, Unbedingten steht. Bei Blau wird selbst der farbstrenge Gottfried Benn schwach. Blau nimmt er von seinem indirekten Farbverbot für die moderne Lyrik ausdrücklich aus, weil es »das Südwort schlechthin« sei, »der Exponent des ›ligurischen Komplexes‹, von enormem ›Wallungswert‹, das Hauptmittel zur ›Zusammenhangdurchstoßung‹, nach der die Selbstentzündung beginnt, das ›tödliche Fanal‹, auf das sie zuströmen, die fernen Reiche, um sich einzufügen in die Ordnung jener ›fahlen Hyperämie‹.«²⁵ Die überschwängliche Begeisterung, die bei der Begründung für die Ausnahmefarbe den Stil prägt, sagt vielleicht mehr über Benns Wissen über die Wirkung von Farben aus als sein nüchtern-provokantes Verdikt, das auf den »Optiker« und den »Augenarzt« verweist. So überheblich er auf Rot und Grün schauen kann, so wehrlos gerät er in einen Blausog und legitimiert ihn mit esoterischen Argumenten. Überzeugend sind seine Begründungen nicht; überzeugender hingegen sind die Erläuterungen, die Angelika Overath in ihrer Untersuchung *Das andere Blau* gibt, wenn sie beginnend mit Stéphane Mallarmé über Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler und andere hin zu Paul Celan Gedichte untersucht und aufzeigt, dass die Blau-Motivik ein verbindendes Element in der modernen Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts ist. Allerdings kommt auch sie zu einem metaphorischen Ergebnis, wenn sie vom »Blau als poetischer Energie« spricht und davon, dass es die »Farbe der Utopie«

sei, in der die »Versöhnung von ›Licht‹ und ›Dunkel‹« stattfindet.²⁶ Auch Overath wird also pathetisch, wenn es um die Kombination von Blau und Gedicht geht. Ergibt sich bei der blauen Lyrik im 21. Jahrhundert ein ähnlicher Befund?²⁷

Auffällig ist zunächst, dass Himmel und Meer zwar häufig mit der blauen Farbe in Verbindung gebracht werden, dass es aber zahlreiche ungewöhnliche Zusammensetzungen gibt und dass einfache Beschreibungen vermieden werden. So spricht Jan Wagner von einer »tiefblauelnl himmelsglocke«,²⁸ von einem »zeppelinblau«²⁹ und davon, dass »am himmel [...] ein flugzeug das loch im blau [suchtel«.³⁰ Ein andermal ist »am himmel/ ein blau von eiserner gelassenheit«,³¹ wird das »blau/ vom himmel lherabgeschindelt«.³² Ein »schepperndes Himmelsblau«³³ nutzt die synästhetischen Möglichkeiten, um der Farbe des Südens und der Sonne einen billig-unangenehmen Ton zu verleihen. Erst in seinem vorerst letzten Band spricht Wagner etwas pathetischer von »gottes blauem himmel«, mildert aber sofort ab, wenn er »nur pigmente« ergänzt.³⁴ Bei Marion Poschmann ist der Himmel »schnell« und ein »blauflammiger Zeitverlauf«. Nico Bleutge denkt in einem Gedicht mit dem Titel *punktierter himmel* über einen »blau angelaufenen himmel«³⁶ nach, und Björn Kuhligk, der eher zurückhaltend mit Farben umgeht, startet eines seiner späten Gedichte mit einer lauten synästhetischen Reflexion über den Himmel: »Dieser donnernd-blaue Himmel/ dieser sanfte, geschliffene Himmel/ irgendetwas sagen, um zu sprechen/ aus diesem sanften, geschliffenen Himmel/ einen donnernd-blauen machen«,³⁷ während er in einem anderen Text das Blau des Himmels und des Wassers verneint: »der Himmel/ nicht blau, das Wasser nicht/ blau.«³⁸ Es geht in dem Gedicht um die spanische Exklave Melilla beziehungsweise den »Zaun, der Melilla von Afrika trennt« und der zu den »bestgesichertsten Grenzanlagen der Welt« gehört.³⁹ Er soll Flüchtlinge davon abhalten, nach Spanien zu gelangen. Insofern ist die Verleugnung der blauen Farbe ein politisches Statement, weil für die Menschen, die mit diesem Zaun konfrontiert sind, das blaue Meer und der blaue Himmel belanglos sind. Monika Rinck hingegen spricht von »Stahl vor stahlblauem Himmel«,⁴⁰ und Steffen Popp bringt das Blau des Meers mit einer »reglose[n] Ader, die dich am Leben hält«⁴¹ in Verbindung beziehungsweise bezeichnet »das Wasser« als »die Basis, das Blau«. Interessant ist die Klammerlösung, mit der Popp das langweilige Himmelsblau sowohl erwähnt als auch gleichzeitig relativiert: »Hyperökonomie machte sich leicht, stieg auf, von ihren/ Kampflinien – ein reines Schweben, zum Himmel (und/ beinah das größere Blau).«⁴³ Das reine Schweben und der Himmel erinnern an tradierte lyrische Himmelsdarstellungen, aber die befremdliche »Hyperökonomie« und das eingeklammerte »beinah [...] größere Blau« machen aus einer überwältigenden blauen Himmelerfahrung ein kleines Ereignis, das zudem in wirtschaftliche

Zusammenhänge gestellt wird. Herausgehoben ist diese Variante auch dadurch, dass sie am Ende eines Gedichts steht: Blau hat das letzte Wort des Gedichts, aber es steht in Klammern.

Bei Ron Winkler fällt eine Entwicklung auf. Während er in seinen ersten Gedichtbänden sehr zurückhaltend mit der Farbe Blau umgeht, sind seine beiden letzten Bände geradezu blau angemalt. Auch Meer und Himmel bleiben davon nicht unberührt: »ein kleines Blau huscht durch die Vaterschicht/ aus Wolken«,⁴⁴ und die »Wolken [sind] weißer als Blau«. ⁴⁵ Im letzten Band wird mit »Bläuungshochzeit«⁴⁶ ein Neologismus eingeführt, um die blaue Himmelsgefahr zu umschiffen. Auch die Kombination von »Blaupause« und einem »marginalen Himmel« hat eine vergleichbare Funktion.⁴⁷ Und so wie Steffen Popp versucht, mit Klammern den Himmel kleiner zu machen, versucht Winkler mit einem englischen Ausdruck und der Kursivierung dem Meer etwas von seiner romantischen Faszination zu nehmen, wenn es ebenfalls zum Ende eines Gedichts »wie ein Extra Shot *blau*«⁴⁸ erscheint. In einem früheren Band wird ein Ausflug in die Physik unternommen, um im Gedicht *kaltes klares Nordmeer* die Farbe zu erfassen: »der erste Hauptsatz der Thermodynamik/ von dem man sich wünscht, dass er auch für Wasser gilt/ so sehr klar wie es blau ist, grün, flüssig, grau./ statisch dynamisch.«⁴⁹ Insbesondere der Bezug zur Wissenschaft macht die Farbbezeichnung zu einer sachlichen Angelegenheit, die nichts mit Sehnsucht, Ferne und Freiheit zu tun hat, ganz abgesehen davon, dass das Wasser des *kalten klaren Nordmeers* nicht nur blau, sondern auch grün und grau ist.

Albert Ostermaier hingegen ist ein Anhänger der Farbe Blau; diese kommt in seinem Werk von Anfang an vor und ist in vielen Bänden dominant vertreten. Auch der Himmel wird in den ersten Bänden des Öfteren erwähnt, und zwar besonders gern aus einer lockeren personifizierten Perspektive: »und natürlich/ ist der himmel blau dabei und drückt/ der sonne eine nette kleine ätherwolke/ vor die nase«;⁵⁰ oder: »der himmel hat hinter den/ wolken eine blaue haut«;⁵¹ oder: »der/ himmel lässt seine blaue haut von blitzten piercen«.⁵² Einen »blaupausenhimmel«⁵³ gibt es im Übrigen auch bei ihm; diese Kopiertechnik eignet sich offensichtlich besonders gut, um auf aktuelle Weise das Himmelsblau zu erfassen. Diese heiteren Himmelsbeschreibungen sind charakteristisch für Ostermaiers Stil, in dem üblicherweise ein eher leichter und unbefangener Ton dominiert. Anders ist das in *Polar*, einem Gedichtband, der sich dem französischen Film noir widmet und der die tödlich-düstere Atmosphäre dieser Filme einzufangen sucht. Es ist bezeichnend für den Band, dass der blaue Himmel nur ein einziges Mal erwähnt wird, dann aber in französischer Sprache: »du weist dass die liebe da ist/ vier kurze schläge die grosse/ stille der sommerabende am/ meer qu'il était bleu le ciel«.⁵⁴ In der Figur des Zeugma, die Ostermaier besonders

schätzt, werden das blaue Meer und der Himmel geschickt zusammengeführt, und der Sprachwechsel wird genutzt, um das ewige Blau dieser Elemente zu entromantisieren.

Blau fällt in *Polar* überhaupt auf, aber eher in Bezug auf heftige menschlich-körperliche Reaktionen. Augen kommen dabei des Öfteren vor: »das stechende blau seiner augen«;⁵⁵ »das handtuch/ liegt am beckenrand vollgesogen/ mit dem blau deiner augen«;⁵⁶ »die/ worte die wie heisses blei in/ seinen augen zerfließen«;⁵⁷ aber auch »tränen« gibt es nur aus einem »vereisten blau«;⁵⁸ triste Töne steigen »blau aus der seele«;⁵⁹ und eine »lunge« ist »voller dunkel/ blauer flecken vom schlagen/ deiner herzwände«.⁶⁰ Und ein Gedicht, das den Titel *la morte bleue* trägt, endet mit »brustwarzen«, die »blau/ dunkelblau | sind | und schwarz/ am ende der nacht«.⁶¹ Auch wenn man noch keinen einzigen Film von Louis Malle, Jacques Deray oder Henri Verneuil gesehen hat, wird schon nach diesen wenigen blauen Zitaten klar, wie ausweglos, verzweifelt und unglücklich die Stimmung in diesen Filmen ist: Es gibt immer Tote und nie ein Happy End. Insbesondere die Filme von Jean-Paul Melville stehen für dieses Genre. Die Bilder in diesen Farbfilmen sind immer wieder blau getönt und ergeben fast schon ein ähnlich charakteristisches Blau wie die blauen Landschaften Joachim Patiniers im 16. oder das Blau des Malers Yves Klein im 20. Jahrhundert. Ron Winkler setzt diesem speziellen Blau mit seinen »melvilleblauen Tücherln« ein lyrisches Denkmal, vor allem wenn diese gar »bis ins zwölfte Jahrhundert | zurück leuchten«⁶². Während in *Polar* die Namen von Regisseuren und Schauspielern nicht genannt werden, entscheidet sich Winkler dafür, aus dem melancholisch-verlorenen Blau der Melville-Filme ein Kompositum und damit eine ungewöhnliche Farbbezeichnung zu schaffen.

Dass Ron Winkler dieser Farbe sehr aufgeschlossen gegenübersteht, wird auch an dem schon fast demonstrativen Bekenntnis deutlich, das der Sprecher eines Gedichts abgibt: »ich erkenne, ich bin/ das geborene Blau«.⁶³ Diese bedingungslose Identifikation mit Blau zeigt einmal mehr, dass diese Farbe nach wie vor eine besondere Position einnimmt. Ein vergleichbares Geständnis gibt es für keine der anderen Farben. *Spätes Blau mit Seegrass* lautet der Titel eines anderen Gedichts von Winkler, in dem es heißt: »und es stand ein herzerblauendes Blau/ in dem Bericht geschrieben -- ein Blau wie aus den Augen/ der Dohlen abgeschaut«.⁶⁴ Die emotionale Bewegung, die in dem neologistischen Kompositum »Herzerblauen« liegt, lässt dieses Blau in dem Text leuchten, zumal er sehr eigenwillig gesetzt ist und die zahlreichen Bindestriche besondere Pausen schaffen. Bei Marion Poschmann ist es insbesondere der zweite Band, in dem die blaue Farbe auffällt. Der Beginn des letzten Gedichts des fünfteiligen Zyklus *Glanz* wirkt fast, als sollte Blau wissenschaftlich untersucht und erkundet werden: »Impulsblau. Blaußblau.

Reglosblau. blechern Blau«. Dass es um ein »Halbschlafbecken« geht und um »Gestalten im Kobaltblauen«, die – wahrscheinlich – schwimmend »treiben im Gegenlicht/ und treiben«, wird erst im späteren Verlauf des Gedichts deutlich, das aber energisch blau endet mit »Kobalt. Bläue.«⁶⁵ Auch das Gedicht auf die *Cichorium intybus* (*Wegwarte*) beginnt sehr blau: »ihr schockierendes Blau ist das Blau auf der Packung/ mit Kaffee-Ersatz/ begleitende Bläulichkeit«, und fährt auch so fort: »[...] die unerreichbare/ Bläue, Bläulichkeit, winzige Reservate romantischer/ Sehnsucht, nur irrationaler, ganz diesseitig.«⁶⁶ Dass die romantische Sehnsucht mit der einfachen blauen Blumen, die an Wegrändern wächst, in Verbindung gebracht wird, zeigt, dass aus der geheimnisvollen blauen Blume der Romantik ein diesseitiges Alltagsgewächs geworden ist, dem nur noch in kleinen Dosen Mysteriöses zugestanden wird.

Auch Steffen Popp und Monika Rinck kombinieren die blaue Farbe mit banalen Gegenständen der Gegenwart. Steffen Popp spricht von einem »zärtliche[n] Kühlschrankblau«,⁶⁷ und in seinem letztem Band »durchwirkt das Blau der Aral-Tankstelle [...] un-/ sere Nächte wie schweren Brokat.«⁶⁸ Damit gerät die poppig blaue Farbe des Dienstleistungskonzerns in einen Marketingkontext, der mit ökonomischen Interessen ebenso zusammenhängt wie mit Auto und Mobilität.⁶⁹ Alltäglicher kann Blau kaum gesehen werden. Auch Monika Rinck nutzt einen Markennamen, um die Farbe zu entthronen. In einem Gedicht in dem Band *Honigprotokolle* ist beispielsweise ein »Hyundai Sonata [...] ID|dunkelblau mit kanariengelben Ledersitzen.«⁷⁰ Dass die genaue Marke des Autos angegeben wird, ist ebenso bezeichnend wie die Mischung der edlen Farbe Dunkelblau mit der komisch-witzigen Farbe »Kanariengelb«; letztere wie auch der japanische Mittelklassewagen entmystifizieren das Blau und haben nichts mehr von – wie es bei Angelika Overath noch geheißen hat – »poetischer Energie« oder gar der »Farbe der Utopie«. Noch ironischer wird Rinck in dem Gedicht *Trainingsziele*, das mit den Versen endet: »gehüllt in das künstliche gleiten blauer vereinskleidung/ hörten wir nur die synthetik singen vom hantieren am körper/ es floss kein tropfen schweiß und wir glitten in polyester dahin –/ ach. wie die blauen matten quietschten!«⁷¹ Tiefer kann Blau kaum sinken als in das Rascheln synthetischer Sportkleidung und in die Unterlagen, die man aus dem schulischen Sportunterricht erinnert. Der letzte Vers ist ein intertextueller Verweis auf das frühe Gedicht *Schöne Jugend* von Gottfried Benn aus dem Jahr 1912, das endet mit: »Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!«⁷² Während es in Benns *Morgue*-Zyklus um existentielle Fragen wie Sterben und Tod geht, geht es bei Rinck um den ironischen Blick auf »sportfunktionäre«, »paddler« und »vorweltmeisterschaft« und darum, dass sportliche Wettkämpfe nicht selten so behandelt werden, als ginge es auch bei diesen um Leben und Tod.

Damit sind einige Blautendenzen in den lyrischen Texten der letzten Jahre genannt, die deutlich machen, dass sich die Autorinnen und Autoren um Normalisierung bemühen. Man ignoriert die Farbe nicht, man arbeitet mit ihr, aber man idealisiert sie nicht länger und lässt sie auch nicht fraglos für sich stehen. Sie kommt häufig vor, aber sie wird mit kritischem Abstand behandelt und mit einiger Vorsicht. Das Blau ist mal falsch,⁷³ mal richtungslos,⁷⁴ mal unwirklich,⁷⁵ und wenn es kostbar ist,⁷⁶ dann ist diese Aufwertung durch den Inhalt des Gedichtes gut begründet. Bezeichnend ist auch, dass Sabine Scho ihr blaues Gedicht nicht an den Anfang ihres *Farben*-Bandes stellt, sondern erst an die siebte Stelle und es damit unter anderem Rot und Grün nachordnet. Bezeichnend ist vielleicht auch, dass Scho in *blue* nicht nur im Titel, sondern fast im gesamten Gedicht in die englische Sprache wechselt und sich damit von jeder Blauüberwältigung abzuwenden weiß. Blau ist nicht länger die Königsfarbe der Lyrik, sondern im alltäglichen Leben angekommen. Während bei Rolf Dieter Brinkmann noch 1962 ein Gedicht schreiboptimistisch mit den Versen »[D]ie Farbe/ der Tinte ist/ königsblau«⁷⁷ beginnen und enden kann, strömt heute in Marion Poschmanns *Blaue Wunder* »das Wasser [...] in einzelne aufgerissene Augen/ in wiedererinnertes Miesmuschelblau,«⁷⁸ und damit in ein Blau, das mit einem sehr gewöhnlichen und im Übermaß vorkommenden Meeresbewohner in Verbindung gebracht wird und das noch nicht einmal richtig blau, sondern nur schmutzig und gewöhnlich graublau ist.

III. »rote augen lippen tote titten«:⁷⁹ Rot

Rot hat keine vergleichbar lyrisch-historische Last wie die Farbe Blau. Rot scheint eine Farbe zu sein, die im deutschsprachigen lyrischen Kontext erst im 20. Jahrhundert reüssierte, zumindest wenn man der Anthologie *Rote Gedichte* folgt. Zwar finden sich auch hier Texte des Barocks sowie unter anderem von Goethe, Uhland, Eichendorff, Droste-Hülshoff, Meyer und Storm, aber es fällt auf, dass die größte Zahl der ausgewählten Beispiele erst im 20. Jahrhundert entstanden ist. Rot scheint eine modernere Farbe zu sein, die weniger beladen ist mit ideal-utopischen Wünschen und Vorstellungen. Margarete Bruns bezeichnet sie als »die farbigste aller Farben« und sieht in der »Farbe Rot« vor allem »die Farbe des Blutes.«⁸⁰ Ein Blut-Kapitel gibt es in *Rote Gedichte* auch: *Blutrot und martialisch* lautet die Gewalt ankündigende Überschrift des sechsten Teils, während die anderen Kapitel friedlicher sind und mitunter Blumen, Rosen, Früchten, Wein, Lippen, dem Abendrot und der Liebe gewidmet sind.⁸¹ Damit sind mögliche Themen vorgegeben, die für die Lyrik des 21. Jahrhunderts ebenfalls eine Rolle spielen könnten.

Körperteile werden häufig mit der Farbe Rot in Verbindung gebracht: Augen, Wangen, Haare, Mund, Herz, Zunge, Lippen und auch Blut sind immer wieder auf die unterschiedlichste Weise von dieser Farbe gekennzeichnet. Aber bereits das Zitat, das als Überschrift für den roten Teil dieser Ausführungen gewählt wurde, signalisiert, dass man sich um Variationen dieser Zuschreibung bemüht: »mädel, du hast rote augen lippen tote titten folge/ kosen kosten will ich liebe«. Monika Rinck zerstört in dem Gedicht *alkohol die alte schlampe* die volkslied-verbrauchten roten Lippen schon dadurch, dass sie die wenig attraktiven roten Augen einfügt. Mit der nachfolgenden provokant-obszönen Wortfolge werden sie endgültig lächerlich gemacht. Der Binnenreim – rot/ tot – beziehungsweise der assonantische Anklang – lippen/ titten und im Folgenden dann folgen/ kosen/ kosten – scheint überhaupt wichtiger zu sein als die inhaltliche Aussage. Ein solcher Vers ist charakteristisch für den Stil dieser Dichterin, die einen eigenen ironischen Ton in die deutschsprachige Gegenwartslyrik einbringt und sich von jedem hohen Gestus verabschiedet hat. Das zeigt sich auch dann, wenn es um einen anderen Teil des menschlichen Gesichts geht, der schnell, selbstverständlich und leichtgängig mit Rot in Verbindung gebracht wird: »Ich sah/ die gepeitschte Röte auf den Wangen der Tenöre.«⁸² Rinck findet ein kräftiges Bild, um die starke Rotfärbung der Wangen zu erfassen, die von dem Kraftakt des Singens gezeichnet sind. Aber auch hier fällt der Gleichklang von »Röte« und »Tenöre« auf, der der Farbe nochmals einen besonderen Anstrich gibt und sie neben dem Peitschenhieb zusätzlich verstärkt. Andere Autoren gehen mit der naheliegenden Rotbezeichnung der Wangen gradliniger um. So »hastet« bei Wagner »irgendeiner [...] vom fluß die treppe hinaus, mit roten wangen«;⁸³ bei Nico Bleutge »röten sich« »die wangen, ohren [...] beim tasten nach schatten«;⁸⁴ in *Landschaft mit Suchbild. Ein kleines Deutschlandlied* von Björn Kuhligk findet sich die Passage »und was soll es, wenn einer/ in der Kneipe sitzt mit roten Wangen/ und darauf besteht, daß er nur spazieren gehen will// am Ende kommen Touristen«;⁸⁵ und in einem späteren Band von Kuhligk »liebt [s]ie die schnellen Abfahrten/ mit den roten Wangen danach«.⁸⁶ Während diese Rotvarianten weniger prägnant sind, stellt Ron Winkler einen überraschenden politischen Zusammenhang her, wenn es heißt: »die Wangen rot wie/ die Krücken, die man in meinen Aufsätzen/ verteilte ... *Mit sozialistischem Gruß*.«⁸⁷ Zwar bezieht sich auch hier das Rot auf die Wangen, aber mit dem Vergleich, der sich möglicherweise auf schulische Korrekturzeichen in roter Tinte bezieht, und der abschließenden Grußformel, wird dieses Wangenrot in einen DDR-geschichtlichen Kontext gestellt, der dem eigentlich harmlosen Rot einen linkspolitischen Unterton verleiht.

Rot mit Bezug auf den menschlichen Körper gewinnt in der gegenwartslyrischen Entwicklung aber noch andere Dimensionen. Es sind zumeist ungemüt-

liche Rotvariationen, in denen von gewaltsamen Eingriffen oder Vergleichen die Rede ist. So »gleiten« bei Nico Bleutge »hellrote fasern ins fleisch mit dem stichel« und »[schließen] die randrisse«. ⁸⁸ Das Szenarium deutet schmerzhaft Operationen an, während die »geballten Fäuste rot wie Mundhöhlen« ⁸⁹ bei Ron Winkler einen heftigeren Angriff erwarten lassen. In einem Gedicht Jan Wagners kommt das rote Blut vor, wird aber »ein rotes gesprenkel als tropfe das ungestillte blut/ aus den gräbern herauf: die heimat ist eng«. ⁹⁰ Insbesondere das »rote gesprenkel«, ⁹¹ das sich auf einen deutschen Soldatenfriedhof auf Kreta bezieht, zeigt, dass der Autor »das ungestillte/ blut« aus jedem ideologischen Kontext befreien will: Es ist nur »gesprenkel« und es wirkt auch nur so, als sei es Blut. Bei Björn Kuhligk klingt eine politische Anspielung durch, wenn er das Herz mit den Farben der deutschen Nationalflagge in Verbindung bringt, aber das Gold durch »Bier« ersetzt. In wenigen Worten wird mit »mein Herz schlägt/ schwarz, rot, Bier« ⁹² durch die Farb-Getränke-Kombination eine Stammtischatmosphäre eingefangen.

Am friedlichsten ist noch Steffen Popp, der das Gedicht *Magische Jagdpost aus Rehheim* »to my dear lady« ⁹³ gewidmet hat und der die Blutbahn mit einem roten Faden vergleicht. Aber selbst wenn so etwas wie Abendrot erwähnt wird, dann an einem Ort, wo man es nicht vermutet und es seine – eigentlich idyllische – Wirkung kaum entfalten kann. Dabei beziehen sich Marion Poschmanns »Ohren voll Abendrot« noch nicht einmal auf menschliche Deichspaziergänger, sondern auf Schafe, die »beginnen den eigenen Schatten/ zu stabilisieren«. ⁹⁴ Komisch sind auch Ostermaiers Jünglinge »mit ihren roten fussnägeln/ in netzstrümpfen«, zumal diese auch noch »hypnotisiert vom tiefen/ atem der tibetanischen hörner« sind. ⁹⁵ Dieser Autor geht überhaupt verschwenderisch mit der roten Farbe um und bringt damit einen grellen Ton in die deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

Vor allem reagiert Ostermaier neugierig auf technische Entwicklungen und räumt ihnen im Band *Autokino* einen Platz in seinen roten Gedichten ein. Da gibt es einen »rote[n] punkt auf/ meinem anrufbeantworter«, ⁹⁶ »die rote spitze des drehzahl/ messers«, ⁹⁷ rote »feuerwehrautos«, die »durch die/ strassen glühen«, ⁹⁸ das Rot einer »tanknadel«, das »grösser und grösser« wird, ⁹⁹ einen »rotgelben feuerwehrtruck« ¹⁰⁰ und nicht zuletzt das mehrdeutige Statement, dass das Ich es gut findet, »dass man an ampeln/ bei rot neuerdings auch/ rechts abbiegen kann«. ¹⁰¹ So endet das Gedicht mit dem Titel *leitkultur*, das eine politische Debatte aufgreift und mit der Schlusspointe ironisch kommentiert, vor allem wenn »bei rot« und »rechts« jeweils die herausgehobenen Versanfänge bilden; syntaktisch wären auch andere Lösungen möglich gewesen. In Ostermaiers vorerst letztem Gedichtband soll eine »rote/ starthilfklemme aufs herz lgesteckt werden«, damit der »motor laufen« kann. ¹⁰² Das sind ungewöhnliche Worte in der deutschsprachigen Lyrik, die elektrische Apparaturen noch immer nicht selbstver-

ständig in ihr lyrisches Dichten integriert hat. Aber auch die anderen Autoren bringen vorsichtig Technik und Rot in Verbindung, bevorzugen allerdings im Rotkontext vor allem Bestandteile einer gewöhnlichen Alltagskultur, die das Erscheinungsbild von Orten und Räumen prägt. Marion Poschmann spricht von »Sparkassen«, »Sparkmärkten«,¹⁰³ »Baustellenbänderln« und »Badekappen«;¹⁰⁴ bei Jan Wagner gibt es ein »rotes lid/ der leuchtdiode« und »rote Tennisplätze«;¹⁰⁵ Nico Bleutge erwähnt einen roten Zündholzknopf und die »grellroten« Westen von Frachtarbeitern, »die noch kurz in die dämmerung wachsen«;¹⁰⁶ bei Björn Kuhligk findet ebenfalls ein rotes Ampellicht Erwähnung;¹⁰⁷ rote Dioden und eine ebensofarbige »buxe«¹⁰⁸ kommen bei Monika Rinck vor; im letzten Band von Ron Winkler finden sich »Rotlichtlampen«, »rosenrote Absperrgitter« und ein »Licht«, das »mir ein Gelb auf die Frequenz/ von Rot« schickt;¹⁰⁹ und Sabine Scho spricht vom »Schatten roter Zapfsäulen«.¹¹⁰ Zumeist handelt es sich um gewöhnliche Gegenstände, die keinen symbolischen Wert haben, um Gebrauchsmaterialien, die den Alltag erleichtern oder eine Warnfunktion haben. Insbesondere Kleidungsstücke werden hin und wieder mit diesem markanten Farbadjektiv versehen.¹¹¹ Marion Rincks »hübscher junge/ in einer roten buxe« wurde als Beispiel zitiert, weil die umgangssprachliche Bezeichnung der Hose den lässigen Stil kennzeichnet, der für Rincks Texte bezeichnend ist. Wenn man die Sammlung der *Roten Gedichte* ergänzen möchte um Texte, die nach der Jahrtausendwende erschienen sind, könnte man ein Kapitel einfügen, das die Überschrift *Technik und Alltag* tragen müsste.

Von den anderen Kapiteln der kleinen Anthologie könnten einige einfach ergänzt werden um neuere Gedichte. Zwar sind die roten Einschübe in der Lyrik nach 2000 nicht mehr so pathetisch, wenn es beispielsweise um Mohn, Früchte und Wein geht, aber die Abschnitte *Leuchtender Mohn*, *Ein Korb voll roter Früchte* und *Zum Feste einen roten Wein* ließen sich leicht aktualisieren mit Gedichten von Marion Poschmann, Jan Wagner, Björn Kuhligk und Ron Winkler. Das gilt im Übrigen auch für *Ein erster roter Faden*; diese Redewendung wird von Steffen Popp und insbesondere von Albert Ostermaier in neuen Variationen präsentiert. Von Interesse ist aber vor allem, bei welchen Rotmetaphern und -symbolen sich die Autorinnen und Autoren zurückhalten: *An Rosen such ich mein Vergnügen* und *Du glühend Rot der Liebe* gelten offensichtlich als verbraucht und werden kaum noch erwähnt. Hingegen finden sich im roten Zusammenhang einige ungewöhnliche Kombinationen, die die alten Themen aufgreifen und verändern oder neue erfinden. So lautet Marion Poschmanns Beitrag zur Jahreszeitenlyrik in dem bekannt gewordenen Gedicht *Grund zu Schafen*: »ein Blumenstau gratis/ zum Ende des Sommers war weiß oder rot«.¹¹² Aus Blumenstrauß wird ein Blumenstau, und das häufig bedichtete Sommer-

ende wird mit zwei unterschiedlichen Farben in Verbindung gebracht, wobei »rot« das Ende des Verses bildet. Steffen Popp wird in diesem Zusammenhang heftiger, wenn sein »Oktober rot/ ständiges Bluten einer okkulten Wunde«¹¹³ ist, und auch Jan Wagner nutzt die wuchtige Ausstrahlung der roten Farbe, um im Gedicht *schlachter* die Auswirkungen dieser Tätigkeit in Farbbilder zu fassen: »ich rauchend, mit der ganzen palette/ von purpur, inkarnat, rubin// am kittel, nach dem ersten schlachten/ vorm tore stehe«. Um das Farbspektrum des mit Blut verschmierten Kittels zu beschreiben, wird das aus Rot und Blau gemischte Purpur erwähnt wie auch der Farbton, der die menschliche Haut beschreibt und nicht zuletzt das leuchtende Rot eines Minerals. Rot wird vermieden und gleichzeitig aufgerufen. Aber am Ende des Gedichts werden die roten Folgen des Schlachtens synästhetisch verstärkt, »während die sonne die dächer sengt./ den satten duft von rot verstärkt. ein schillern-/ der vorhang von fliegen, der sich hebt und senkt.«¹¹⁴ Auch wenn der Schlachtvorgang nicht drastisch beschrieben wird, so entsteht durch den »satteln duft von rot«, der von einem Fliegenschwarm begleitet wird, doch ein heftiges Bild, nicht zuletzt durch das Enjambement, das das Wort durchschneidet. Einen ganz anderen Rotbeitrag liefert Ron Winkler in seinem Gedicht *Phalanx zur Schönheit*: »Das Rotkäppchen, das vom Wege abweicht, entscheidet sich für Schönheit// Odysseusschönheit//«¹¹⁵ Winkler schickt eine berühmte Grimm'sche Märchenfigur auf eine mythenumwobene weite Reise in die Welt und lässt sie nicht im Rachen des Wolfes enden. Er schreibt das Märchen in wenigen Worten um, würdigt die Entscheidung, nicht den elterlichen Anweisungen Folge zu leisten, und stellt sie in einen legendären mythischen Zusammenhang.

Rot hat eine wenig geheimnisvolle Aura. Rot sticht hervor, fällt sofort auf, warnt oder kündigt gewaltsame Angriffe, Einschnitte an. Rot und Tod haben nicht nur assonantisch miteinander zu tun, sondern liegen auch semantisch nah beieinander. Aber einen roten Tod gibt es nicht in den gelesenen Lyrikbänden. Ein roter Tod wäre zu naheliegend gewesen. Hingegen ist Rot auch in der Lyrik nach 2000 eine Farbe des menschlichen Körpers, aber sie wird nicht mehr romantisiert und in einen Liebeskontext gestellt, oder wenn, dann sehr relativierend und einschränkend: »doch ich war klein vor einem Rot./ in dem man Liebe sehen will«,¹¹⁶ heißt es bei Ron Winkler vorsichtig und zurückhaltend. Rot hat eher eine sachlich-beschreibende Funktion. Auffällig und neu ist die Tendenz, Rot mit der technischen Welt in Verbindung zu bringen. Die langsame Öffnung in diese bisher lyrisch wenig bearbeitete Richtung kann als Hinweis darauf gedeutet werden, dass neue Bereiche für die lyrische Sprache erworben werden. Darüber hinaus werden Gegenstände des Alltags ziemlich lakonisch mit der roten Farbe belegt: beispielsweise Bahnschranken, Lippen-

stifte und Polohemden. Rolf Dieter Brinkmann ist 1968 in dem Gedicht *Rote Tomaten* noch völlig überwältigt von dem »überraschende[n] Effekt [...] plötzlich rote/ Tomaten in einer Ecke/ liegen« zu sehen. »Das ist ein Bild/ das dich auf der Stelle/ umwirft, mitten am Tag// eine geballte Faust, sanft/ auf beide Augen gedrückt.«¹¹⁷ Jan Wagner reagiert knapp vierzig Jahre später gelassen auf diese Frucht, die »ihrer leuchtend roten kunst/ im stillen nachlgeht«. Am Ende von *tomaten* ermutigt er ein Du dazu, ruhig »etwas lauter [zu] reden: sag: tomaten.«¹¹⁸ Die rote Farbe wird zur roten Kunst, und wichtig ist, dass gesprochen wird, nicht unbedingt gesehen.

IV. »das gras darunter setzt seine grüne/ brechstange an«:¹¹⁹ Grün

»Difficult colour – green«, sagt die hochnäsige-blasierte Gräfin Constance von Trentham in dem Film *Gosford Park* über eine arme Verwandte, die während einer Jagdgesellschaft an allen drei Abenden dasselbe grüne Abendkleid trägt. In der vom Drehbuchautor Julian Fellowes kommentierten Fassung des Films wird erzählt,¹²⁰ dass dieser bissige Kommentar nicht im Skript stand, sondern ein »addendum« der Schauspielerin Maggie Smith sei. Wahrscheinlich hat man es nicht gestrichen, weil es so gut zu der subtil feindseligen Familienatmosphäre passt, von der die Zusammenkunft der Verwandten bei dieser Wochenendeinladung auf dem Landsitz des wohlhabenden Familienoberhaupts geprägt ist. Grün ist nicht nur eine schwierige Farbe, wenn es um Kleidung geht, sondern sie ist es auch im lyrischen Zusammenhang, weil so vieles, was irgendwie mit Natur zu tun hat, von dieser Färbung gekennzeichnet ist. Und gerade dieser Bereich unserer »sichtbaren Welt« wird nach wie vor gerne in Gedichten thematisiert, auch wenn die grüne Natur im 21. Jahrhundert ihre Unschuld ebenso verloren hat wie die Dichter, die um die Banalität der Farbzuschreibung wissen und nach neuen Strategien suchen müssen, mit ihr umzugehen. Begriffe wie »Frühling – ins Grüne«, »Grünes Glück und grüne Liebe«, »Symphonie in Grün«, »Bäume grün« und »Der grüne Wald« – so lauten einige Überschriften von Kapiteln in der Anthologie *Grüne Gedichte* – können im 21. Jahrhundert jedenfalls nicht mehr unbefangene gebraucht werden. »Großstadtgrün« und »Grüne Abgründe« wären da schon geeigneter;¹²¹ diese beiden letzten Teile der grünen Anthologie enthalten bezeichnender Weise ausschließlich Gedichte aus dem 20. Jahrhundert, während in den anderen Kapiteln auch vereinzelt Texte aus früheren Jahrhunderten zu finden sind. Auf jeden Fall deutet die »grüne brechstange« Jan Wagners bereits an, dass ein desillusionierender Blick auf eine wie immer geartete grüne Natur im neuen Jahrtausend seine Fortsetzung finden wird.

Es ist wohl nicht zufällig, dass gerade bei Jan Wagner, der in der gegenwärtigen Lyrikepoche zu den bekennenden Naturlyrikern gehört¹²² und der »die ganze Flora und Fauna durchbuchstabiert«¹²³ hat, die Farbe Grün häufig vorkommt. Aber der Autor sucht nach unterschiedlichsten Lösungen, um den grünen Konflikt zu bewältigen und bleibt nicht bei der brachialen Variante stehen. Interessant sind dabei die Verse, in denen die grünen Markierungen in Klammern gesetzt sind, um sie auf diese Weise ein wenig zurückzunehmen und zu relativieren. Schon in seinem ersten Band gibt es die grüne Einschränkung in einem Gedicht, in dem es unter anderem um das Meer geht. Die letzten Verse lauten: »(man findet dieses grün in den steinen am strand/ wenn alles ruhig ist – runde amulette/ die einen sturm in sich verschlossen halten).«¹²⁴ Vom grünen Meeresgrund bleiben die steinernen Überreste an Land, und zwar in Form von Schmuckstücken, denen magisch-glücksbringende Wirkung zugeschrieben wird – weil oder obwohl sie stürmische Naturereignisse in sich tragen, bleibt offen. Auf jeden Falls sind die klammernden Satzzeichen von Interesse, weil sie das, was vom Meer bleibt und mitgenommen werden kann, als einen bloßen Zusatz erscheinen lassen. Ähnliches geschieht in dem bereits erwähnten Gedicht *tomaten*, in dem nicht nur von der »roten kunst« die Rede ist, sondern auch von den grünen Blättern des Strauchs, an dem die Früchte wachsen: »doch hört man keine glocken schlagen/ (bis auf die grünen, die aus blättern sind).«¹²⁵ Die heiklen grünen Blätter, die so häufig in lyrischen Texten Erwähnung finden, werden nicht übergangen. Ganz im Gegenteil: Sie werden sogar mit Glocken verglichen, aber durch die Einklammerung deutlich minimiert und zudem wird die Farbbezeichnung durch ein Komma von den Blättern getrennt. Zeigen bereits diese Beispiele, dass an der nicht zu übersehenden grünen Natur lyrisch gearbeitet wird, so verdeutlichen insbesondere die »bäume«, die »keine philosophie [kennen]/ (bis auf die eigene, grüne)«,¹²⁶ dass die grünen Gefahren, die in Gedichten lauern, allgegenwärtig sind. Dabei ist die Verneinung und gleichzeitige Bejahung eines philosophischen Hintergrunds eine eigenwillige Konstruktion, die den Eindruck erweckt, als werde aus dem biologischen unter der Hand ein politisches Grün, das weniger die Bäume betrifft als vielmehr die Parteien und Gruppierungen, die zu deren Schutz und Erhalt angetreten sind.

Jan Wagner stellt sich vor allem in *Probebohrung im Himmel* (2001), *Achtzehn Pasteten* (2007) und in *Australien* (2010) dem Phänomen, dass man Grün in der Natur schlecht übersehen kann, dass es aber eine sprachliche Herausforderung ist, diesen Sachverhalt zu dokumentieren. Dabei gibt es anfänglich durchaus traditionellere religiöse Anklänge, wenn von der »grünen andacht«¹²⁷ oder von einer »grüne[n] kirche/ aus bäumen«¹²⁸ gesprochen wird, aber zahlreicher sind sachlichere Variationen, in denen beispielsweise eine Herde Schafe »als weiße

schrift/ auf tafelfrün«¹²⁹ weidet, grüne Sterne mit Kapern verglichen werden¹³⁰ oder von einem »kulissenhafte[n] immergrün«¹³¹ die Rede ist. In *Australien* werden die Grün-Bilder kritischer und gewaltiger: das »gras list/ ein bißchen zu grün«, ¹³² »die letzten grünen blätter« sind »poliert«, ¹³³ die Blätter des *hopfen* sind »im juli [..] ein heerlager, das stumm/ und grün über den hügel[n] steht«¹³⁴ und in *zwetschgen* wird von einem »cres-// cendo im grün«¹³⁵ gesprochen. Die synästhetische Kombination allein wirkt ungemütlich, aber das Strophenenjambement mitten im Wort lässt den Ton noch schriller und lauter werden. Noch deutlicher wird Wagner im zweiten Gedicht des Zyklus *von einer insel im atlantik*, in dem das »dunkelgrün« zu einer »furie/ am rand der engen straßen« wird, entstanden aus »rotten/ von rhododen-// dron«, ¹³⁶ Und im letzten Band ist dann die Rede von einer »grüne[n] jagd aus amazonen«. ¹³⁷ Die anfängliche »grüne andacht« ist einem gnadenlosen Blick auf eine grüne Übermacht gewichen, die nicht bewundert, sondern die eher als Gefahr eingeschätzt wird und von der der beschönigende Lack abgekratzt ist.

Auch den Gedichten anderer Autorinnen und Autoren ist ein vorsichtiger Umgang mit der Farbe Grün abzulesen. Monika Rinck und Steffen Popp bedienen sich dabei ebenfalls der Klammerlösung, ¹³⁸ und Monika Rinck nutzt darüber hinaus eine angehängte Silbe, um die Farbe abzuschwächen, ¹³⁹ eine Wortbildung, die die Autorin im Farbzusammenhang des Öfteren bevorzugt: *wimpern* »enden [..] regelrecht grünlich«, ¹⁴⁰ und in dem Gedicht *green faces* »remittierten [un]sere gesichter/ grünliches licht«. ¹⁴¹ Dass der Titel in englischer Sprache verfasst ist, ist ebenfalls bezeichnend für die lyrische Spracharbeit dieser Autorin, die einiges unternimmt, um jeden pathetisch-emotionalen Ton zu vermeiden: Sie setzt dafür den Konjunktiv ein: »der name dieses sees sei grüner schimmer«, ¹⁴² oder einen abwertenden Vergleich: »ausläufer bemooster bergketten [..] jener grünfilzige teppich, den rentiere fressen«, ¹⁴³ »sindgrüne Nuppsis«¹⁴⁴ sind ein bautechnischer Spezialausdruck und finden wohl erstmals in einem lyrischen Text deutscher Sprache einen Platz; und »deine kleine grüne angst« wird durch ein gefährliches chemisches Element verursacht, und zwar durch »radium«. ¹⁴⁵ Gerade die beiden letzten Wortkombinationen zeigen, dass sich Rinck weit von einem idyllischen Grün zu entfernen versteht. Selbst wenn sie über einen bekannten mediterranen Baumbestand dichtet, wird Grün eher zu einer Forderung als einer Tatsache: »grün muss alles sein und ein verbindlicher olivenhain/ spendet exquisiten schatten, selten./ äußerst selten.«¹⁴⁶ Abgesehen davon, dass unklar bleibt, wer die Farbgebung einfordert, überraschen auch die anderen Attribute, die nicht naheliegend sind für diesen Zusammenhang. Aus dem sehr spezifischen Olivenhain-Grün wird mit »verbindlich« und »exquisit« ein sachliches Objekt, das noch nicht einmal richtig funktioniert, zumindest wenn es ums Schattenspenden geht.

Ron Winklers sprachliche Strategien im grünen Bereich sind anderer Art. Komposita wie »grüngrausig«, »avocadogrün«,¹⁴⁷ »azurgrün«, »grünkohlgrün«,¹⁴⁸ »viehzuchtgrün«, »melissegrün«¹⁴⁹ und »grünschwarz«¹⁵⁰ mildern die Wirkung der Farbe nicht nur ab, sondern komisieren sie. Grün kann nicht mehr allein strahlen, sondern braucht die Unterstützung von beispielsweise exotischen Früchten, einheimischem Kohlgemüse oder der Kennzeichnung eines landwirtschaftlichen Betriebs. Die besonders abwertende Zusammenfügung versucht eine Farbe zu finden für »Nachmittage/ schwer und verraucht wie die Brokatvorhänge/ der guten Stube« und kommt zu dem Ergebnis, dass sie »grünkohlgrün mit goldener Borte« seien. Insbesondere der Kontrast zwischen Grünkohl und Gold führt dazu, dass mit wenigen (Farb-)Worten das Übertünchen von Enge und Langeweile erfasst wird. Grün hat auch ansonsten keinen besonders guten Ruf in Winklers Gedichten: »Geflügel und Kühe« befinden sich »auf spärlich grüner Basis«,¹⁵¹ »theoretische Schafe/ [...] bissen/ ins Grün«, und »der Regenwald war eine Flüssigkeit/ das Grün eine Substanz«.¹⁵² In dem Gedicht *draußen. ein Märchen* ist »vornehmlich/ in Televisionsmulden [...] das Grün immer erfrischend/ flach [...], niedergekuht«,¹⁵³ und in *Quisquilien eines Eremiten im Wald* gibt es »das seltsamste Grün«.¹⁵⁴ Sind diese Versuche, Naturwahrnehmung farblich zu erfassen, von einer Versachlichung geprägt, so bietet ein »grünes Dollar-New-York«¹⁵⁵ die ökonomisch-wirtschaftliche Kurzfassung einer Stadtbeschreibung. Zwar gibt es in *Weil es New York ist* auch ein »höchst blaues New York«, ein »zutiefst rotes« und ein »gelb blühendes/ Taxi-Pop-up-New-York«,¹⁵⁶ aber nur Grün wird mit der amerikanischen Währung in Verbindung gebracht, die als Leitwährung für den weltweiten Geldverkehr gilt. Vielleicht ist aber für Winklers abfälligen Blick auf diese Farbe bezeichnender, dass der »Trabant«, der in *Erinnerungen auf Basis des bisher geleisteten Vergessens* vorkommt, auch grün ist und die Krönung »des familiären Heims« vorstellt.¹⁵⁷ Diese Automarke ist eng mit der Geschichte der DDR verbunden, sodass mit ihrer Erwähnung sowohl Erinnerungen an kindlich-jugendliches Aufwachsen als auch an eine Phase der deutschen Geschichte verbunden sind.

Auch Albert Ostermaier wird politisch, wenn er in einem seiner Langgedichte unvermittelt jemanden »ich hab diesen grünen/ gewählt«¹⁵⁸ rufen lässt und damit aus der Naturfarbe das Bekenntnis zu einer Partei werden lässt. Ansonsten ist Grün nicht Ostermaiers Farbe. Sie kommt nicht häufig vor in seinem ansonsten farbenfreudigen Werk und wenn, dann sind – wenig überraschend – Insekten, Wasser und Wiesen grün. Allerdings gibt es in seinem letzten Band ein grünes Gedicht, das aus diesem Rahmen fällt und das erneut auf die Abgründe hinweist, die mit dieser Farbe verbunden sein können. In *soylent green oder: ein süßes geheimnis* kommt der Titel des amerikanischen postapokalyptischen Psychothriller-

lers aus dem Jahr 1973 insgesamt zwölf Mal vor. Insbesondere zum Schluss hin häufen sich die suggestiv wirkenden Beschwörungen, in denen davon die Rede ist, dass »soylent green [...] menschenfleisch« sei und dass es käuflich erworben werden solle. Die letzten Verse lauten dann: »denn alles fleisch/ ist längst wie gras *kauft* *kauft* soylent/ green es ist Donnerstag«. Durch die Wiederholung und durch das Enjambement wird der unheimliche Effekt verstärkt, während mit den letzten Worten erneut an den gewöhnlichen Alltag erinnert wird. Mit der englischen Variante der Farbbezeichnung wird zwar der Filmtitel zitiert, aber gleichzeitig klingt die Farbe in dem ansonsten deutschsprachigen Gedicht – auch wegen der fast schon aufdringlichen Wiederholungen – sozusagen giftgrüner als wenn das deutsche Adjektiv eingesetzt wäre. Das ist bei Sabine Scho anders. Auch sie wählt in dem *Farben*-Band für ihr grünes Gedicht den englischen Ausdruck, aber ihr *green* wirkt diskreter und harmloser, zumal die ersten Verse den bekannten Erwartungshorizont abstecken: »jemand will, dass ich gras/ sage und eine decke aus-/ breite, gutes gras, die reine/ üppigkeit der wiederkäuer«. ¹⁵⁹ Nahezu programmatisch für den gegenwärtigen lyrischen Umgang mit Sprache und Traditionen wird hier kritisch reflektiert über Festlegungen und Einschränkungen, die mit Farbzuschreibungen verbunden sein können. Die ironische Abkehr davon wird besonders deutlich, wenn das Gras alliterativ verstärkt wird und wenn mit der »reinen/ üppigkeit der wiederkäuer« eine saftig-grüne Wiese quasi abstrakt behandelt wird. Die Verse sind kennzeichnend für die lyrische Farbarbeit Sabine Schos, die auch in den anderen Gedichten des *Farben*-Bandes vergleichbar skeptisch auf diese heiklen Beschreibungswörter blickt und immer wieder die damit intendierten möglichen Bedeutungszuschreibungen in Frage stellt.

Eigentlich bestätigt sich das Statement der Gräfin Trentham. Grün ist auch in der gegenwärtigen Lyrik eine schwierige Farbe und erlebt eine andere Behandlung als Blau und Rot. Häufig hat die Farbe einen abschätzigen Beiklang, wird nicht ernst genommen und mit allen möglichen sprachlichen Mitteln so unbedeutend wie möglich gemacht; oder sie dient der symbolischen Erfassung von Angst- und Grausamkeitsphantasien. Auf jeden Fall bietet eine grüne Natur in den gegenwartslyrischen Texten keinen Schutz mehr und ist nicht länger ein erstrebenswerter Ort, der zum Verweilen einlud. Von solchen grünen Erfahrungen ist in den gelesenen Bänden nicht die Rede. Grün ist eher ungemütlich, unberechenbar oder lächerlich. Das zeigt ein Vergleich der Komposita, wie sie Ron Winkler vornimmt: Während er die Farbe Blau mit seinem Neologismus zu ehren versucht, sucht er in Verbindung mit Grün nach zahlreichen Neuschöpfungen, die aus der Farbe eher einen Witz machen als eine Beschreibung. Politische Statements, die mit dieser Farbe ebenfalls verbunden werden können, kommen selten vor. Vielleicht wird eine solche Verbindung auch als zu nahe-

liegend empfunden und aus diesen Gründen gemieden. Eigentlich setzt sich in den grünen Gedichten fort, was Rolf Dieter Brinkmann bereits 1968 mit der grünen Natur gemacht hat: »Man setzt sich hin und// blickt auf etwas, das grün ist./ Es sind Blätter. Das ist alles./ was man weiß. Es reicht// gewöhnlich aus.«¹⁶⁰ Schon Brinkmann konnte in *Limonade im Grünen* der selbstverständlichen Einheit von Natur und Grün nicht viel abgewinnen und schreibt der Farbe weder eine utopische (wie Blau) noch eine überwältigende (wie Rot) Wirkung zu, sondern sieht in ihr eher ein *gewöhnliches Etwas*, eine Sicht, um die sich die gegenwärtigen Lyriker auch zu bemühen scheinen.

V. Oberfläche und Distanz

Wenn zum Ende jedes Farbkapitels immer wieder ein Gedicht von Rolf Dieter Brinkmann zitiert wurde, so hat das damit zu tun, dass unter anderem mit Brinkmanns Lyrik in den 1960er und 1970er Jahren ein Umbruch in der Nachkriegslyrik stattgefunden hat, der einen ebenso alltags- wie realitätsnahen Ton in die deutschsprachige Gedichtlandschaft gebracht hat.¹⁶¹ Brinkmanns Werk ist geprägt von einem offen-enthusiastischen Verhältnis zur (amerikanischen) Beat-, Pop- und Filmkultur, von der Betonung einer Bild- und Oberflächenästhetik und von der Reflexion darüber, wie Sprache und Gegenwartserfahrung in ein Verhältnis gesetzt werden können.¹⁶² Insbesondere Brinkmanns Auseinandersetzung mit einer neuen »Poetologie der Sinnlichkeit gegenüber den konkreten Dingen des Alltags« mündet in den »bildspezifischen Begriff der *Oberfläche*« und setzt damit einen anderen Akzent, als er in der deutschen Lyriktradition bis dahin üblich war.¹⁶³ Farben fügen sich in diese Absage an die »Dimension der *Tiefe*«¹⁶⁴ ein, weil sie eine sprachliche Möglichkeit sind, das sichtbare Äußere ebenso einfach wie (scheinbar) realistisch festzuhalten.¹⁶⁵ Dass ein solches Oberflächen-Programm gelingen kann und gleichzeitig Anknüpfungen an lyrische Tiefentraditionen nicht ausgeschlossen sind, zeigt exemplarisch das frühe Gedicht *Photographie*, das mit zehn Worten zu den kürzesten Beispielen der deutschen Lyrik zählt: »Mitten/ auf der Straße/ die Frau/ in dem/ blauen/ Mantel.«¹⁶⁶ Die Farbe hat zunächst eine distinktiv-beschreibende Funktion, weil sie das (im Foto aufgenommen beziehungsweise zu sehende?) Kleidungsstück sprachlich näher bestimmt. Eine symbolische Ebene, die beispielsweise mit dem blauen Mantel der Marienfigur ikonographisch verbunden ist, kann, muss aber nicht aufgerufen werden. Dabei wird die lyrisch-fotographische Dokumentation des Alltäglichen, Sichtbaren, Oberflächlichen keineswegs abgewertet, sondern erfährt geradezu eine Betonung, wenn nicht sogar Huldigung. Und wenn auch alles andere freiwillig, zufällig, kontextabhängig ist, so ist es als Deutungsspielraum

gleichwohl da und nicht ausgeschlossen.¹⁶⁷ Auf der einen Seite geht Brinkmann minimalistisch mit der bedeutungsträchtigen Farbe Blau um, auf der anderen Seite setzt er sie in dem knappen Text so exponiert ein, dass zwischen bloßer Beschreibung und Bedeutungszuschreibung geschwankt wird: die Oberfläche erhält so gleichermaßen eine Tiefe.¹⁶⁸

Wenn man von Farben ausgeht, lässt sich eine Verbindungslinie ziehen zwischen Brinkmanns gut zehnjährigem Schaffen im 20. hin zu den lyrischen Arbeiten der Autorinnen und Autoren im 21. Jahrhundert. Die Autoren sind nicht so bildorientiert und gegenwartsversessen wie Brinkmann, aber nicht selten nutzen auch sie Farbworte dazu, um Sichtbares beschreibend zu erfassen. Auch in der Lyrik der Gegenwart haben Farben weniger eine bedeutungsvolle Tiefe als eine bedeutungsvolle Oberfläche.¹⁶⁹ Gleich ob Himmel, Lippen oder Blätter – die offensichtlichen Farbzuschreibungen werden erwähnt und werden gleichzeitig mit unterschiedlichsten Mitteln relativiert. Dabei haben die Lyriker ein ambivalentes Verhältnis zu Farben: Sie lehnen eine magisch-symbolische Dimension tendenziell ab, aber sie können sich einer gewissen Faszination auch nicht ganz entziehen. Und wenn es manchmal scheint, dass Farben nicht mehr ernst genommen werden, so gibt es doch auch Verse, in denen eine Lust an der Farbe aufscheint und in denen deutlich wird, dass man gern mit dieser sprachlichen Möglichkeit spielt und dabei Angebote für die Suche nach Bedeutungstiefen nicht aufdrängt, aber auch nicht ausschließt.

Bemerkenswert ist in der Lyrik des neuen Jahrtausends eine (ironische) Distanzierung von allem, was mit emotionalem Überschwang oder gar mit Pathos und Ekstase zu tun haben könnte. Vergleichbare Stimmungen entstehen gar nicht oder werden zerstört, wenn sie drohen – auch wenn Farben im Spiel sind. Ironie spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle. Auf vergleichbare sprachliche Signale wurde immer wieder hingewiesen: fremdsprachliche Exkurse; Interpunktion; Komposita; Kontraste; Ausflüge in die Naturwissenschaft; intertextuelle oder -mediale Verweise. Ironie ist ein Markenzeichen der gegenwärtigen Lyrik, nicht bei allen Autoren gleichermaßen und nicht in allen Werken und Gedichten, aber so dominant wie in den Texten des 21. Jahrhunderts war ein ironischer Gestus in der deutschsprachigen Lyrik wohl nur in dadaistischen Zeiten oder in der Phase, als die Konkrete Poesie reüssierte. Aber diese Epochen operierten vor allem mit der Sprache als Material und akzentuierten weniger den Inhalt. In der gegenwärtigen Lyrik hingegen spielen die inhaltlichen Auseinandersetzungen zwar eine wichtige Rolle, aber man blickt mit Abstand auf sie und versinkt nicht in den (kleinen) Dramen des Alltags und des Lebens. Das spiegelt sich auch wieder im Gebrauch der Farbworte, die sogar häufig dafür genutzt werden, um einen Sachverhalt aus einer verfremdenden Perspektive

vorzustellen und damit eine mögliche übermächtige Wirkung zu unterlaufen. Darin unterscheiden sich die gegenwärtig lyrisch Dichtenden von Rolf Dieter Brinkmann und dessen eher ernsthaftem Gebrauch von Farbadjektiven. Während Brinkmann Ironie überhaupt ablehnt,¹⁷⁰ zeigen schon die Titel einiger ästhetischer Programmatiken, dass sich das im 21. Jahrhundert geändert hat: *Helm aus Phlox* heißt eine Sammlung mit poetologischen Texten, die aus einem Internetblog entstanden ist und 2011 als Buch veröffentlicht wurde;¹⁷¹ und *Risiko und Idiotie* betitelt Monika Rinck 2015 ihre *Streitschriften*.¹⁷² In der Nachfolge des popkulturellen Schreibens der 1990er Jahre nimmt man sich in der Lyrik nicht mehr so ernst,¹⁷³ und versteht auch diesen Teil der Dichtung nicht länger als eine existentielle Angelegenheit.

Ironie ist aber eher eine Sache des Verstandes als des Gefühls, und diese Verschiebung ist ebenfalls ein Charakteristikum des gegenwärtigen lyrischen Schreibens. Es handelt sich um eine intellektuelle Lyrik, die – im Unterschied zu Brinkmann – weniger auf Sinnlichkeit und Anschaulichkeit setzt als auf komplexe Konstruktionen, die sperrig erscheinen und durchdrungen werden wollen/ müssen. Man kann in diese Gedichte kaum noch eintauchen, sondern wird immer wieder zu einer reflektierenden Haltung aufgefordert, die ein Nachdenken über Sprache ebenso provoziert wie auch über die thematisierten Beobachtungen, Erfahrungen, Wahrnehmungen. Christian Metz hat das mit dem Begriff *Poetisch denken* bezeichnet. Mit dem Blick auf Farben kann man zusätzlich den Aspekt einer *lyrischen Distanz* betonen: Man blickt auf die Sachen, taucht aber nicht unbedingt in sie hinein. Vielleicht wirkt die neue Lyrik auch aus diesem Grund vernünftig, beobachtend und/ oder interessiert an mikroskopischer Detailversessenheit.

Es geht mir nicht um Wertung oder kanonisierende Urteile, sondern um den Versuch einer Beschreibung der gegenwärtigen lyrischen Dichtung am Beispiel ausgewählter Autoren und dem Fokus *Blau - Rot - Grün*. Aber es fällt dennoch auf, dass einige Namen häufiger oder sogar sehr häufig genannt werden, während andere seltener Erwähnung finden. Die Konzentration auf die Farbfrage ergibt auch eine Konzentration auf bestimmte Lyrikerinnen und Lyriker, deren Stileigentümlichkeiten selbst dann die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, wenn Zitate mehr oder weniger unabhängig vom Gedichtzusammenhang genannt und analysiert werden. Man kann nicht entscheiden, ob dieses Ergebnis mit der Besonderheit von Farbadjektiven zusammenhängt oder ob die lyrischen Individualstile ein solches Resultat auch dann ergeben hätten, wenn ganz andere Fragestellungen verfolgt worden wären. Auf jeden Fall können die Farben als Leitfaden durch die Gedichtbände dienen und dabei die originellen und innovativen Impulse der gegenwärtigen lyrischen Dichtung zeigen. Die Analyse hat

gezeigt, dass die Lyrikerinnen und Lyriker sich an einigen nicht zu umgehenden Farbtatsachen sprachlich abarbeiten bzw. neue erfinden. Sie haben keine Angst vor Blau-Rot-Grün, sondern stellen sich der Farbigkeit der Welt und definieren sie lyrisch um.

Anmerkungen

- 1 Sabine Scho, *Farben. Gedichte*, Berlin 2008, 23.
- 2 Steffen Popp, *118. Gedichte*, Berlin 2017, 118.
- 3 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1954, 16f.
- 4 Zumindest gilt dies für den ersten, umfangreicheren Teil des Bandes, der mit *farben* überschrieben ist. Es gibt noch einen kleinen zweiten Teil, der den Titel *bilder* trägt und dessen Titel zum Teil in französischer Sprache verfasst sind.
- 5 David Batchelor, *Chromophobie. Angst vor der Farbe*, aus dem Englischen von Michael Huter, Wien 2002, 62 [1. engl. Ausg. 2000].
- 6 Vgl. Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm, Friedrich Steinle (Hg.), *Die Farben der Klassik. Wissenschaft - Ästhetik - Literatur*, Göttingen 2016; Jakob Steinbrenner, Stefan Glasauer (Hg.), *Farben. Betrachtungen aus Philosophie und Naturwissenschaften*, Frankfurt/Main 2007; Simon Garfield, *Lila. Wie eine Farbe die Welt verändert*, aus dem Englischen von Hainer Kober, Berlin 2001 [1. engl. Ausg. 2000].
- 7 Jacques Le Rider, *Farben und Wörter. Geschichte der Farbe von Lessing bis Wittgenstein*, aus dem Französischen von Dirk Weissmann, Wien 2000 [1. franz. Ausg. 1997].
- 8 Von Sabine Scho liegen nur zwei Gedichtbände vor. Der 2013 publizierte Band *Tiere in Architektur* trägt den Untertitel *Texte und Fotos* und fällt nicht in die Kategorie Lyrikband. Da aber ihr Band *Farben* den Anlass für diese Untersuchung gegeben hat, wird die Autorin gleichwohl in das Korpus aufgenommen.
- 9 Andere und weitere Autorinnen und Autoren wären möglich gewesen, aber mit der vorliegenden Analyse soll keine Vollständigkeit angestrebt, sondern ein – weiterer – Anfang gemacht werden. Eine Wertung ist mit der vorliegenden Auswahl nicht verbunden.
- 10 Der kookbooks-Verlag experimentiert auch mit anderen Farbgestaltungen. So sind die Seiten in Steffen Pops Band *Kolonie zur Sonne* und in Monika Rincks Band *Helle Verwirrung* gelb unterlegt, während die Schrift schwarz ist. In Sabine Schos Band *Album* hingegen wird das normale Farbschema umgedreht: Die Seiten sind schwarz und die Schrift ist weiß. Vgl. Steffen Popp, *Kolonie zur Sonne. Gedichte*, Berlin 2008; Sabine Scho, *Album. Gedichte*, Berlin 2008; Monika Rinck, *Helle Verwirrung. Gedichte*, Berlin 2009.
- 11 Le Rider, *Farben und Wörter*, 32.
- 12 Wie-Vergleiche mochte Gottfried Benn auch nicht, anders gesagt sah er in deren inflationären Gebrauch ebenfalls ein Symptom, das Anlass zur Überlegung geben sollte, ob es sich um ein modernes Gedicht handelt. »Das Wie ist immer ein Bruch in der Vision, es holt heran, es vergleicht, es ist keine primäre Setzung.« (Benn, *Probleme der Lyrik*, 16).
- 13 Thomas Kling, *Sprachkonzepte sind Weltapparate. Zu Juana Inés de la Cruz, H.C. Artmann, Konrad Bayer*, in: ders., *Botenstoffe*, Köln 2001, 93–101, hier 94 [Hvgh. E.K.P.I.]

- 14 Dass Farben in der Lyrik durchaus eine längere Tradition haben, zeigen drei kleine Anthologien, die jeweils eine Farbe im Titel tragen: *Blaue Gedichte*, hg. von Gabriele Sander, Stuttgart 2001.; *Rote Gedichte*, hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell, Stuttgart 2006.; *Grüne Gedichte*, hg. von Evelyne Polt-Heinzl und Christine Schmidjell, Stuttgart 2007. Alle Bände enthalten auch Gedichte, die in früheren Jahrhunderten entstanden sind. Interessant ist in unserem Zusammenhang, dass alle drei Bände nach 2000 erschienen sind.
- 15 Margarete Bruns, *Das Rätsel Farbe. Materie und Mythos. Mit 16 Farbtafeln*, Stuttgart 1997.
- 16 Scho, *Farben*, 7.
- 17 Hermann Korte, *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, 2. völlig Neubear. Aufl., Stuttgart 2004, 264.
- 18 Der Berliner kookbooks-Verlag hat inzwischen über 50 Bände publiziert. Auch der 2008 gegründete Luxbooks-Verlag »diniert Lyrik«, wie es auf seiner Homepage heißt (<http://www.luxbooks.de/ueber-uns>; letzter Zugriff 24.7.2018), und darüber hinaus gibt es ähnliche Lyrik-Reihen in anderen Verlagen. – Unter den zahlreichen Anthologien, die in den letzten Jahren erschienen sind, seien genannt: *Lyrik von Jetzt. 74 Stimmen mit einem Vorwort von Gerhard Falkner*, hg. von Björn Kuhligk und Jan Wagner, Köln 2003; *Neubuch. Neue junge Lyrik*, hg. von Ron Winkler, München 2008; *Lyrik von Jetzt zwei. 50 Stimmen*, hg. von Björn Kuhligk und Jan Wagner, Berlin 2008; *Laute Verse. Gedichte aus der Gegenwart*, hg. von Thomas Geiger, München 2009; *Lied aus reinem Nichts. Deutschsprachige Lyrik des 21. Jahrhunderts*, hg. von Michael Braun und Hans Thill, Heidelberg 2010; *Lyrik von Jetzt 3. Babelsprech*, hg. von Max Czollek, Michael Fehr und Robert Prosser, Göttingen 2015; *Spitzen. Gedichte. Fanbook. Hall of Fame*, hg. von Steffen Popp, Frankfurt/Main 2018.
- 19 Bezeichnend ist, dass auch die historisch übergreifende Anthologie von Heinrich Detering in dem genannten Zeitraum erschien. *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte*, hg. von Heinrich Detering, Stuttgart 2007.
- 20 Die von Kurt Pinthus unter dem Titel *Menschheitsdämmerung 1919/1920* herausgegebene Lyrikanthologie dokumentiert die expressionistische Phase der deutschen Lyrik und wird bis in die Gegenwart hinein verlegt.
- 21 Vgl. *Text & Kritik*, 171 (2006) [Junge Lyrik]; *Text & Kritik*, 210 (2016) [Jan Wagner]; Christoph Jürgensen, Sonja Klimek, *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster 2017; Leonhard Herrmann, Silke Horstkotte, *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, 177–196 [Kapitel zur Lyrik]; *Bella triste*, 17 (2007) [Sonderausgabe zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur] mit nachfolgenden Debatten zur Lyrik der Gegenwart in: *Bella triste*, 19 (2007); 20 (2008); 21 (2008); und nicht zuletzt: Christian Metz, *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt/Main 2018.
- 22 Damit unterscheidet sich die Vorgehensweise von der Christian Metz', der sich in seiner Darstellung dafür entschieden hat, »die Arbeiten von vier herausragenden Autor*innen, welche den Höhenflug der Gegenwartsliteratur mit ausgelöst haben«, in den Mittelpunkt zu stellen. »Die Lektüre ihrer Texte bietet [...] den bestmöglichen Ausgangspunkt, um sich im Anschluss alleine durch die neue Lyrik zu bewegen.« (Metz, *Poetisch denken*, 70).
- 23 Die Konzentration auf diese Farben erfolgt, weil sie – neben Schwarz und Weiß – am häufigsten in den Gedichten vorkommen. Die unbunten Farben Schwarz und Weiß werden nicht berücksichtigt, weil sie den Rahmen gesprengt hätten und ein eigenes Untersuchungsprojekt vorstellen. Außerdem ergeben die drei Primärfarben

- ausreichend Material, um den Farbtrend in der gegenwärtigen Lyrik zu untersuchen. Ursprünglich war geplant, Gelb und Grau ebenfalls in die Untersuchung einzubeziehen, aber im Laufe des Projekts erwies sich dieses Vorhaben als zu umfangreich. Bereits die drei Primärfarben ergaben zu viel Material, als dass weitere Farben hätten berücksichtigt werden können. Außerdem kommen Gelb und Grau zwar auch des Öfteren vor, aber nicht so häufig wie die drei gewählten Farben.
- 24 Ron Winkler, *Prachtvolle Mitternacht*, Frankfurt/Main 2013, 24.
- 25 Benn, *Probleme der Lyrik*, 26.
- 26 Angelika Overath, *Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht*, Stuttgart 1987, 195–197.
- 27 Dass gerade Blau von Interesse ist, wenn es um die Lyrik der Gegenwart geht, belegt eine Studie von Jutta Müller-Tamm und Lukas Nils Regeler, in der nachgewiesen wird, dass selbst der farbzurückhaltende Thomas Kling bei dieser Farbe bereit war, Ausnahmen zu machen. Vgl. Jutta Müller-Tamm, Nils Lukas Regeler, *Bläue. Poetologische Lesarten einer Farbe in der Lyrik Thomas Klings*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 28(2018)2, 310–324.
- 28 Jan Wagner, *Probeförderung im Himmel. Gedichte*, Berlin 2001, 19.
- 29 Jan Wagner, *Regentonnenvariationen. Gedichte*, Berlin 2014, 87.
- 30 Ebd., 21.
- 31 Ebd., 43.
- 32 Jan Wagner, *Achtzehn Pasteten. Gedichte*, Berlin 2007, 41.
- 33 Jan Wagner, *Die Eulenhasser in den Hallenhäusern. Drei Verborgene*, Berlin 2017 [I. Aufl. 2012], 111.
- 34 Jan Wagner, *Die Live Butterfly Show. Gedichte*, München 2018, 93.
- 35 Marion Poschmann, *Geistersehen. Gedichte*, Frankfurt/Main 2010, 44.
- 36 Nico Bleutge, *klare konturen. Gedichte*, München 2006, 44.
- 37 Björn Kuhligk, *Die Sprache von Gibraltar. Gedichte*, Berlin 2016, 41. Das Gedicht trägt den Titel *Es ist nichts passiert*.
- 38 Ebd., 29.
- 39 Ebd., 37.
- 40 Monika Rinck, *Honigprotokolle. Siebzehn Skizzen zu Gedichten, welche sehr gut sind*, Berlin 2012, 14.
- 41 Steffen Popp, *Wie Alpen. Gedichte*, Berlin 2007 [I. Aufl. 2004], 28.
- 42 Ebd., 50.
- 43 Popp, *Kolonie*, 41.
- 44 Winkler, *Mitternacht*, 20.
- 45 Ebd., 80.
- 46 Ron Winkler, *Karten aus Gebieten. Gedichte*, Frankfurt/Main 2017, 15.
- 47 Ebd., 57.
- 48 Winkler, *Mitternacht*, 26.
- 49 Ron Winkler, *Frenetische Stille. Gedichte*, Frankfurt/Main 2010, 60.
- 50 Albert Ostermaier, *Autokino. Gedichte*, Frankfurt/Main 2001, 58.
- 51 Albert Ostermaier, *Solarplexus. Gedichte*, Frankfurt/Main 2004, 7.
- 52 Ebd., 86–87.
- 53 Albert Ostermaier, *Außer mir. Gedichte*, Frankfurt/Main 2014, 37.
- 54 Albert Ostermaier, *Polar. Gedichte*, Frankfurt/Main 2006, 45. – Vgl. dazu Elisabeth K. Paefgen, *Gedichte aus Filmen - Filme im Gedicht. Albert Ostermaiers lyrische Arbeit mit dem französischen Film noir*, in: *Weimarer Beiträge*, 58(2012)1, 62–86.
- 55 Ostermaier, *Polar*, 27.

- 56 Ebd., 48.
57 Ebd., 94.
58 Ebd., 21.
59 Ebd., 25.
60 Ebd., 111.
61 Ebd., 123.
62 Winkler, *Mitternacht*, 24.
63 Winkler, *Karten*, 46.
64 Winkler, *Mitternacht*, 87.
65 Poschmann, *Geistersehen*, 31. Das Gedicht trägt den Titel *Hochglanz*.
66 Ebd., 61.
67 Popp, *Kolonien*, 44.
68 Popp, *118*, 93.
69 Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, wie der Aral-Konzern die farbliche Gestaltung seines Logos beziehungsweise seiner Gebäude im Laufe der Jahre geändert hat; https://www.aral.de/de/design/DieMarkeAral/Die_aral_historie.html; letzter Zugriff 6.8.2018. Sie war nicht immer blau, und das Blau hat sich ebenfalls gewandelt, im 21. Jahrhundert sogar in kurzen Abständen zweimal.
70 Rinck, *Honigprotokolle*, 75.
71 Monika Rinck, *Verzückte Distanzen. Gedichte*, Springe 2013, 33.
72 Gottfried Benn, *Gedichte*, in der Fassung der Erstdrucke, mit einer Einführung hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt/Main 1981, 22.
73 Marion Poschmann, *Geliebene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien*, Frankfurt/Main 2016, 37.
74 Wagner, *Pasteten*, 11.
75 Ostermaier, *Solarplexus*, 112.
76 Wagner, *Regentonnenvariationen*, 38.
77 Rolf Dieter Brinkmann, *Standphotos. Gedichte 1962-1970*, Reinbek 1980, 17.
78 Poschmann, *Geistersehen*, 47.
79 Monika Rinck, *zum fernbleiben der umarmung. Gedichte*, Berlin 2007, 52.
80 Bruns, *Rätsel Farbe*, 41.
81 *Rote Gedichte*, 5-14.
82 Rinck, *Honigprotokolle*, 8.
83 Wagner, *Pasteten*, 41.
84 Nico Bleutge, *fallstreifen. Gedichte*, München 2008, 9.
85 Björn Kuhligk, *Am Ende kommen Touristen. Gedichte*, Berlin 2002, 95.
86 Björn Kuhligk, *Großes Kino. Gedichte*, Berlin 2005, 19.
87 Ron Winkler, *Fragmentierte Gewässer. Gedichte*, Berlin 2007, 37.
88 Bleutge, *konturen*, 23.
89 Winkler, *Stille*, 18.
90 Wagner, *Probebohrung*, 38.
91 Das Gedicht ist Teil eines längeren Zyklus, der den Titel *Kretische Skizzen* trägt. Vgl. Wagner, *Probebohrung*, 29-46.
92 Björn Kuhligk, *Die Stille zwischen Null und Eins. Gedichte*, Berlin 2013, 41.
93 Popp, *Kolonie*, 58.
94 Marion Poschmann, *Grund zu Schafen. Gedichte*, Frankfurt/Main 2004, 26.
95 Ostermaier, *Solarplexus*, 105.
96 Ostermaier, *Autokino*, 14.
97 Ebd., 39.

- 98 Ebd., 50.
99 Ebd., 57.
100 Ebd., 97.
101 Ebd., 75.
102 Ostermaier, *Außer mir*, 15.
103 Poschmann, *Schafen*, 61.
104 Poschmann, *Geistersehen*, 19, 27.
105 Jan Wagner, *Guerisches Sperling. Gedichte*, Berlin 2004, 52; Wagner, *Regentonnen-variationen*, 52.
106 Bleutge, *Konturen*, 55; Nico Bleutge, *nachts leuchten die schiffe. Gedichte*, München 2017, 7.
107 Kuhlighk, *Kino*, 39.
108 Rinck, *fernbleiben*, 49, 68.
109 Winkler, *Karten*, 25, 57, 88.
110 Scho, *Farben*, 67.
111 Vor allem Jan Wagner nutzt diese Attribuierung, aber auch Björn Kuhlighk und Albert Ostermaier.
112 Poschmann, *Schafe*, 66.
113 Popp, *118*, 12.
114 Jan Wagner, *Australien. Gedichte*, Berlin 2010, 50f.
115 Winkler, *Karten*, 105.
116 Winkler, *Mitternacht*, 73.
117 Brinkmann, *Standphotos*, 248.
118 Wagner, *Pasteten*, 46.
119 Ebd., 53.
120 Robert Altman, *Gosford Park*, Universal Studios 2003. Der Film selbst erschien erstmals 2001.
121 *Grüne Gedichte*, 6–13.
122 Hans-Edwin Friedrich, *Kein Bewisporn von Nüssen und Gräsern. Jan Wagners »versuch über mücken«*, in: Christoph Jürgensens, Sonja Klimek (Hg.), *Gedichte von Jan Wagner. Interpretationen*, Münster 2017, 229–240, hier 238.
123 Michael Braun, *Das regungslose Zentrum vom Gesang. Zwei Fußnoten zur Dichtkunst Jan Wagners*, in: *Text & Kritik*, 210 (2016), 46–50, hier 47.
124 Wagner, *Probebohrung*, 36.
125 Wagner, *Pasteten*, 46.
126 Ebd., 76.
127 Wagner, *Probebohrung*, 19.
128 Wagner, *Pasteten*, 39.
129 Ebd., 25.
130 Ebd., 30.
131 Ebd., 58.
132 Wagner, *Australien*, 36.
133 Ebd., 48.
134 Ebd., 49.
135 Ebd., 73.
136 Ebd., 92.
137 Wagner, *Butterfly*, 51.
138 Popp, *Alpen*, 13.
139 Rinck, *fernbleiben*, 51.

- 140 Ebd., 18. [Die Wimpern sind im Übrigen nicht nur »grünlich«, sondern auch »rötlich«.]
- 141 Rinck, *Distanzen*, 14.
- 142 Rinck, *fernbleiben*, 70.
- 143 Ebd., 73.
- 144 Rinck, *Honigprotokolle*, 13.
- 145 Rinck, *Distanzen*, 13.
- 146 Ebd., 11.
- 147 Ron Winkler, *Vereinzelte Passanten. Gedichte*, mit einem Nachwort von Peter Geist, 2. Aufl., Berlin 2007 [1. Aufl. 2004], 40, 65.
- 148 Winkler, *Gewässer*, 32, 44.
- 149 Winkler, *Mitternacht*, 38, 59.
- 150 Winkler, *Karten*, 53.
- 151 Winkler, *Passanten*, 29.
- 152 Winkler, *Gewässer*, 21, 63.
- 153 Winkler, *Stille*, 79.
- 154 Winkler, *Mitternacht*, 32.
- 155 Winkler, *Stille*, 15.
- 156 Ebd., 14f.
- 157 Winkler, *Mitternacht*, 38.
- 158 Ostermaier, *Solarplexus*, 86.
- 159 Scho, *Farben*, 14.
- 160 Brinkmann, *Standphotos*, 337.
- 161 Vgl. Gottfried Willems, *Großstadt- und Bewußtseinspoesie. Über Realismus in der modernen Lyrik. insbesondere im lyrischen Spätwerk Gottfried Benns und in der deutschen Lyrik nach 1965*, Tübingen 1981. Willems nennt neben Brinkmann weitere Autoren als Vertreter der Neuen Lyrik wie zum Beispiel Jürgen Theobaldy, Wolf Wondratscheck, Günter Herburger und Jörg Fauser.
- 162 Vgl. Rolf Dieter Brinkmann, *Der Film in Worten. Essay*, in: ders., *Der Film in Worten. Prosa. Erzählungen. Essays. Hörspiele. Fotos. Collagen*. 1965–1974, Reinbek 1982, 223–247; Rolf Dieter Brinkmann, *Ein unkontrolliertes Nachwort zu meinen Gedichten (1974/1975)*, in: ders., *Westwärts 1&2. Gedichte*, Reinbek 2005, 256–330.
- 163 Thomas von Steinaecker, *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns. Alexander Kluges und W.G. Sebalds*, Bielefeld 2007, 94; »Aufgeklärtes Bewußtsein, auf das europäische Intellektuelle so lange stolz Monopolansprüche erhoben haben, nutzt allein nichts, es muß sich in Bildern ausdehnen, Oberfläche werden – am Beispiel der Sexualität erweist sich der geringe Effekt abendländisch-aufgeklärten Bewußtseins: die Reklame hat sich effektiver ausgewirkt [...].« (Brinkmann, *Film in Worten*, 225).
- 164 Steinaecker, *Foto-Texte*, 95.
- 165 Vgl. Elisabeth K. Paefgen, *Königsblau - Gelb - Schwarz. Rolf Dieter Brinkmanns farblyrische Versuche*, in: dies., *Film und Literatur der 1970er Jahre. Eine Studie zu Annäherung und Wandel zweier Künste*, Bielefeld 2016, 151–208.
- 166 Brinkmann, *Standphotos*, 52. Das Gedicht ist erstmals 1963/64 erschienen, in Brinkmanns zweitem Lyrikband.
- 167 Eine sechszehnjährige Schülerin kommentierte während einer Unterrichtsstunde, in der ich das Gedicht in einer zehnten Klasse eines Berliner Gymnasiums besprach, den Text denn auch wie folgt: »Ich habe ein ganz starkes Bild vor ihr, obwohl da kaum was steht.«

- 168 Und Brinkmann bleibt nicht beim Oberflächenblau stehen. Mit diesem in der Folge anderen Blau entpuppt sich der Autor kurz vor seinem Tod fast als utopiegläubiger Romantiker und zeigt damit auch einmal mehr, dass es nicht einfach ist, sich beim Gedichteschreiben konsequent auf die Oberfläche zu beschränken. So lautet die letzte Strophe des Gedichts *Gedicht* in seinem letzten Gedichtband: »Wer hat gesagt, daß sowas Leben/ ist? Ich gehe in ein/ anderes Blau.« (Brinkmann, *Westwärts 1&2*, 61).
- 169 Christian Metz diskutiert diese Verbindung ebenfalls, betont aber eher die Unterschiede zwischen Brinkmann und der gegenwärtigen Lyrik, wenngleich auch er eine Oberflächenverwandtschaft feststellt. Vgl. Metz, *Poetisch denken*, 25.
- 170 Brinkmann, *Film in Worten*, 236.
- 171 Ann Cotton u.a., *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*, Berlin 2011.
- 172 Monika Rinck, *Risiko und Idiotie. Streitschriften*, Berlin 2015.
- 173 »Die Lyrik bildete jene Lücke im Neunziger-Jahre-Popdiskurs, von der aus sich um 2000 ein riesiger poetischer Freiraum eröffnete. Das war keine so schlechte Aussicht für jemanden, der gerade erst anfing, Gedichte zu publizieren.« (Metz, *Poetisch denken*, 17).