

Paul Wühr

Paul Wühr, geboren am 10. 7. 1927 in München. Besuch des Wittelsbacher Gymnasiums, nach Kriegsende Abitur und Ausbildung zum Volksschullehrer, als solcher in München-Gräfelfing von 1949 bis 1983 tätig. Wühr begann früh zu schreiben, trat aber nach vereinzelt Zeitschriftenveröffentlichungen und zwei Kinderbüchern erst ab 1963 mit Hörspielen an eine größere literarische Öffentlichkeit. 1970 sorgte das Poem „Gegenmünchen“ für eine literarische Sensation und leitete eine Reihe von O(riginal)-Ton-Hörspielen ein. Das genannte Poem wurde weitergeschrieben in „Das falsche Buch“ (1983), „Der faule Strick“ (1987), einem poetologischen Tagebuchprojekt, und in „Luftstreiche“ (1994). Daneben setzte Wühr sein dramatisches Schaffen mit radikalen Experimenten (Mono-Sprechdrama, Klangbilder) fort, unterbrach seit 1976 regelmäßig die Poem-Folge mit Lyrikpublikationen, gab in Poetik-Vorlesungen (Mainz 1983, Wien 1988) und Gesprächen Einblick in seine Denk- und Schreibwerkstätte. Seit 1986 lebte Wühr über dem Trasimenischen See bei Passignano (Umbrien). „Salve Res Publica Poetica“ (1997), „Venus im Pudel“ (2000) und „Dame Gott“ (2007) sind die weiteren lyrischen Poembücher. Mindestens ab 1987 schrieb Wühr an einem Großprojekt mit dem Titel „Der wirre Zopf“. Er war Mitglied des PEN-Zentrums der Bundesrepublik Deutschland. Wühr starb am 12. 7. 2016 in Cortona. Homepage: <http://www.paul-wuehr.de>.

* 10. Juli 1927

† 12. Juli 2016

von Volker Hoffmann

Preise

Preise: Hörspielpreis der Kriegsblinden (1971); Ludwig-Thoma-Medaille (1976); Förderungspreis Literatur der Landeshauptstadt München (1977); Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen (1984); Preis des Literaturmagazins des Südwestfunks (1989); Petrarca-Preis (1990); Ernst-Meister-Preis (1990); Großer Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste (1997); F.-C.-Weiskopf-Preis (2001); Hans-Erich-Nossack-Preis (2002); Ehrendoktorwürde der Universität Bielefeld (2003); Ernst-Jandl-Preis (2007); Heimrad-Bäcker-Preis (2014).

Essay

Paul Wührs Werk ist trotz seiner Auffächerung in Hörspiele – ab 1971 O(riginal)-Ton-Hörspiele –, Poeme und kurze Gedichte als *ein* großes „Gedicht-Exerzitium“ zu verstehen, das mit erstaunlich homogenen literarischen Verfahrensformen und großer Ökonomie in den vorgestellten Bedeutungsräumen den Leser anleitet, innerhalb einer abgegrenzten experimentellen Spielsituation konventionelle Realitätsvorstellungen umzudrehen und sich in offene Systeme einzuspielen. Da der Sprung in die hermetische Spielsituation nicht leicht ist, seien vorweg drei Zugangsvoraussetzungen genannt.

1. Wührs Texte sind raffiniert verschriftete mündliche Texte oder Texte, die in schriftlicher Fixierung zur Mündlichkeit tendieren. Symptomatisch dafür ist die weitgehende Auflösung der Syntax der geschriebenen Sprache: Die Bindewörter werden gestrichen oder mit Hilfe von Vertauschungen und Anleihen bei der Umgangssprache bzw. dem Dialekt ihrer normalen Bedeutungen und Funktionen enthoben, sie sind nicht mehr Mittel für die raum-zeitliche und logische Verknüpfung, sondern dienen als rhythmische Impulse; die Interpunktion fällt in den lyrischen Texten ganz weg und wird durch typografische Marken (Wortabstände, Zeilenbruch, Linien) nur teilweise ersetzt; die Bildung syntaktischer Einheiten ist nicht mehr eindeutig festgelegt, oft ist ein syntaktisches Element zugleich nach rückwärts wie nach vorwärts beziehbar ($a^1 - a^2 = b^1 - b^2$) oder syntaktische Elemente beziehen sich in alternierendem Wechsel aufeinander ($a^1, b^1 : a^2, b^2 : a^3, b^3$). Der Leser ist gezwungen, der unvollständigen grafischen Phrasierung eine auditive Phrasierung (wie wenn er den Text gesprochen hören würde) zu überlagern. Beide Phrasierungen kommen aber selten zur Deckung, ihre kontrapunktische Verschränkung erzeugt zusammen mit der Auf- und Ab-Bewegung der semantischen Linie und dem Tempo im Wechsel der Sinneinheiten den bald staccatohaften, bald fließenden Rhythmus, der die Basis von Wührs Texten ausmacht. Es sind durchweg Texte, die Strukturmerkmale der mündlichen Rede haben und deshalb gesprochen und gehört werden müssen, auch wenn es sich bei ihnen nicht um Hörspiele handelt.

2. Die Morphologie des Wortes wird weniger verändert als die Syntax. Lediglich die Abspaltung und Ersetzung von Vorsilben kann man oft, manchmal auch die Ersetzung eines Buchstabens innerhalb des Wortstammes beobachten. Beide Techniken bezwecken, dass der ganze Bedeutungsumfang eines Wortstammes (z.B. ab, auf, er, ver-zählen) bzw. die ganze Bedeutungsverflechtung einer Wortkette (z.B. Gesicht, Gedicht, Geschicht(e), Gericht/Ernährung, Erzählung) realisiert wird. Wie auf der Ebene der Syntax die Sätze auf Satzfragmente oder besser „Elementarphrasen“ reduziert werden, die dann freier an andere Phrasen anschließbar sind, so wird auf der Ebene der Semantik mittels Verkürzungs- und Verdichtungsarbeit auf gedrängtestem Raum eine Fülle von Bedeutungen und Bedeutungsverflechtungen verwirklicht. Dabei ist es wichtig, dass der Leser die Lücken und Taburäume seiner Sprachkompetenz radikal reduziert, indem er mit allen Bedeutungen eines Wortes quer durch alle Sprachbereiche, von den wissenschaftlichen Fachsprachen angefangen bis zur derbsten Umgangssprache, vor allem aber mit einer Sprache, die sich auf alle Körperfunktionen bezieht, rechnet. Die bisweilen schockierende Körpersprache dient der Versinnlichung der poetischen Prozesse, abgesehen davon ist sie auch dadurch gerechtfertigt, daß sie meist nur vorgefundenen Sprachgebrauch aktiviert. Gleichzeitig muß der Leser bereit sein, wenn vom Text eine Wortbedeutung wie ein bezeichneter realer Gegenstand und analog dazu eine bildliche Redensart (z.B. bei „das Gesicht verlieren“, „die Fenster fliegen auf“) wie eine nichtbildliche Aussage behandelt wird, dies wörtlich ernstzunehmen und die so geschaffenen Verdichtungen mit Hilfe zusätzlicher ungewohnter Bedeutungsschöpfung aufzulösen (z.B. das Gesicht wird verloren, d.h. es kommt als Gedicht über die (Papier-)Haut auf die Hände herunter, von denen es ausgeschrieben wird; die Fenster gehören, weil sie „auffliegen“ können, zum Bereich der Vögel). In der Regel werden mehrere Elementarphrasen zu einem Sinnabschnitt, einer „Figuration“ in Wührs Terminologie, zusammengefaßt, die leitmotivisch quer durch ein ganzes Buch mit gleichen und verwandten „Figurationen“ verknüpft wird. Nur durch den Vergleich aller zusammengehörigen „Figurationen“ eines Buches und durch

die Anwendung der obenbeschriebenen Verfahren, nicht aber durch assoziative Einfälle zu einzelnen ‚dunklen‘ Textstellen, können die von den „Figurationen“ aufgebauten Bedeutungsräume rekonstruiert werden.

3. Die Ökonomie in Wührs Dichtung zeigt sich auch daran, daß die literarischen Verfahrensweisen konstant bleiben; zu den wichtigsten zählen: Spaltung und Reduktion des Materials zu Elementarteilchen, also eine Art konzentrierender Vereinfachung, und darauf aufbauend eine kühne „frivolisierende“ Neukombination der Teile mittels Rhythmik und semantischer Verknüpfung, ein Verfahren, das manches mit der literarischen Collage bzw. den von Gysin und Burroughs entwickelten „Cut-up“- und „Fold-in“-Techniken gemeinsam hat; Isolierung und Austausch der Teile auf der Ebene einer Silbe, eines Worts, einer syntaktischen Wendung; Bildung ungewohnter Wortketten aufgrund einer neuartigen Reimtechnik (kein Endreim, wohl aber Binnenreime, Stabreime und Verknüpfungen aufgrund von Positionsgleichheit); Engführung durch Wiederholung, Verwendung rhetorischer Figuren (Parallelismus, Antithetik, Chiasmus und dgl.); mehrfache Besetzung einer syntaktischen Stelle (Subjekt, Prädikat, Verbvalenzen); offene (elliptische) Alternativen, Fragesätze ohne Antworten.

Wühr schreibt seit 1940 ununterbrochen, sein langwieriger privater Weg an die literarische Öffentlichkeit ist geprägt durch die Rezeption der Rhythmik, der Bedeutungsräume und Rhetorik der Hymnendichtung (Hölderlin, Francis Thompson, Trakl), auch der Musik (Brahms), durch die Rezeption der Phrasierungskunst und kühnen Semantik der Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm, der Formenstrenge und Verwandlungslust Ovids, und der Verarbeitung universalistischer Konzepte in der Dichtung mittels traditioneller enzyklopädisch-satirischer Verfahren (Rabelais, Montaigne, Hamann, Fr. Schlegel, Novalis) bzw. mittels der modernen Techniken Collage und Montage (Pound, Arno Schmidt) und in den (Grenz-)Wissenschaften (Jules Michelet, Nietzsche, Raoul Francé, Bataille, Bloch, Kracauer, Adorno, H. Marcuse, Ulrich Sonnemann, Kerényi, Blumenberg, H.P. Duerr, N. Luhmann).

Wührs Werk ist das Werk eines literarischen Einzelgängers, das sich keiner literarischen Richtung der 60er und 70er Jahre eindeutig zuordnen läßt. Bei den sieben Hörspielen, mit denen er zwischen 1963 und 1968 an die Öffentlichkeit tritt, bestehen zwar Beziehungen zum traditionellen Hörspiel, insofern der Handlungsplot erhalten bleibt, andererseits aber gibt es viele Berührungspunkte zum „Neuen Hörspiel“, weil die Handlung zu einem Denkspiel-Kalkül zugespitzt wird, in dem auf Figurenpsychologie und Suggestion von räumlich-visueller Illusion verzichtet und das Thema unter Verwendung rhythmisch-akustischer Strukturen in verschiedenen Stimmen streng durchgespielt wird. Es werden weltanschaulich und emotional hochbrisante analytische Prozesse konstruiert, deren unerbittliche Spiellogik in Explosion („Das Experiment“ 1963), in traumhaft-phantastische Auflösungsvorgänge („Wer kann mir sagen, wer Sheila ist?“ 1964, „Die Hochzeit verlassen“ 1966) umschlägt; die Rechnung geht nicht auf („Die Rechnung“ 1964), das Spiel verselbständigt sich und schlägt in grausamer Ironie auf seine Inszenatoren zurück („Gott heißt Simon Cumascach“ 1965, „Wenn Florich mit Schachter spricht“ 1967, „Fensterstürze“ 1968).

Die am entschiedensten experimentellen und für das folgende Werk wichtigsten Hörspiele sind die Funkerzählung „Die Hochzeit verlassen“ von 1966 und das 1967 kurz vor der Hauptarbeit an „Gegenmünchen“

geschriebene Hörspiel „Fensterstürze“. Die Funkerzählung demontiert traditionelle Erzählmuster, indem sie die schlüssige, auf Prinzipien der Kausalität und Finalität beruhende Deutung des Grimmschen Märchens „Der Eisenhans“ aufbricht zugunsten eines nicht entzifferbaren lyrischen Substrats. Sie ist damit ein erster Zeuge für die in Wührs Werk allgegenwärtige Tendenz, literarische Vorlagen und sonstige sprachliche Vorgegebenheiten umzudrehen und gleichzeitig so zu komprimieren, daß ein Primärzustand poetischer Potentialität erreicht wird. Derartige Texte lassen sich auf keine der drei literarischen Hauptgattungen mehr festlegen. Hier werden lyrisch verdichtete Erzählkerne zu dramatischen Kurzaktionen aufgesprengt. – Das Hörspiel „Fensterstürze“ radikalisiert das Thema der Umdrehung, indem es zeigt, daß in einer geschlossenen Spielsituation Erfinder und erfundenes Objekt, Realität und Imagination (Erfinden und ‚Wegdenken‘) nicht trennbar sind, was zum Selbstausschluß der dominanten Erfinderfigur durch Fenstersturz führt. Dichtung als Negation der Natur (Selbstmord), zugleich aber als Quasi-Natur, d.h. als sich selbststeuerndes System, als „Erfindung“, die sich „nicht mehr erfunden vorkommt“: das ist das poetologische Fazit an der Schwelle zu „Gegenmünchen“; der Fenstersturz der zentralen Erfinderfigur steht für den Sprung in die Produktion des Asphaltbuches „Gegenmünchen“. Das Großpoem „Gegenmünchen“ 1970, das Wühr 1965/66 beginnt und das er vor allem unter dem Eindruck der 68er-Ereignisse intensiv weiterschreibt, versinnlicht sprachlich und unter Anlehnung an das Raummodell der Stadt Prozesse eines Gegenbewußtseins, das im Widerstand gegen den 1968 proklamierten Tod der Literatur die „Versuchung zur Poesie“ wagt. Gleichzeitig mit Heißenbüttels Forderung nach einer topographisch-strategischen Wörter-Literatur und zeitlich vor der Diskussion des „Literarischen Colloquiums“ über das ‚lange Gedicht‘ wird hier in der Tradition der Stadtbücher seit Baudelaire die räumliche Schematisierung dazu benutzt, zeitliche Abläufe in Simultaneität zu überführen, den Lebensprozeß von Geburt zu Tod in der Gleichzeitigkeit des räumlichen Vorhandenseins aufzuheben, überhaupt einsinnige Gerichtetheit in eine labyrinthische Allgegenwart zu verwandeln, die dem Vermögen des Bewußtseins entspricht, sich an Vergangenes zu erinnern, Zukünftiges zu antizipieren und alles mit allem zu verbinden. Auf zwei geschlechtsbestimmte Stimmen („Er“ – „Sie“) verteilt, spielt sich das Gegenbewußtsein in zehn ziellosen Gedankengängen („Stadtrundgängen“) durch das Stadtlabyrinth, das nicht nur die Gegenwart von 1968 repräsentiert, sondern in Form der Trümmerstadt und einer archäologischen Nekropole alle Zeitschichten von 1945 über die Nazizeit, die Münchner Räterepublik bis in die Prähistorie und Erdgeschichte (vgl. Raoul H. Francé: München. Die Lebensgesetze einer Stadt. München 1920) vergegenwärtigt. Entsprechend der Natur einer Bewußtseinsstadt in Wörtern sind die Trümmer und Funde verbalisierte Bewußtseinstteile, die in Form von Redefetzen und Zitaten aus allen Bereichen der Sprache, angefangen von den wissenschaftlichen und technischen Fachsprachen über die Sprache der Magie, der Literatur, des Dialektes bis zur vulgären Umgangssprache auftauchen und von dem zentralen Textbewußtsein mit Hilfe der beschriebenen Techniken poetisch organisiert werden. Angesichts der Fülle des verarbeiteten Materials, das sich in der Nennung von ca. 600 Sprachträgern, die nicht natürliche Personen sein müssen, zu Anfang des Buchs manifestiert, war die Kritik überfordert. Sie sah oft nur Chaos, wo in Wirklichkeit ein Netz raffinierter Bezüge das Buch strukturiert.

Das wichtigste Ordnungssystem ist die Konkurrenz zwischen der lineargerichteten Textfolge und dem labyrinthischen Geflecht von

Querbezügen. Letzteres ist der Natur des Wörterstadt-Labyrinths entsprechend die dominante Organisationsform des Textes; daraus folgt, daß die Querlektüre von „Gegenmünchen“ mindestens so wichtig, wenn nicht wichtiger ist als die übliche Längslektüre. Die Folge der zehn Stadtrundgänge bildet lediglich eine Oberflächenordnung, in der das Material nach thematischen Schwerpunkten locker organisiert wird. Innerhalb der einzelnen Stadtrundgänge folgen in freier Reihung verschiedene Texte, die sich in Art und Überschrift, in ihrer typographischen Gestaltung, in ihrer formalen Organisation und in ihren syntaktisch-semantischen Teileinheiten („Figurationen“) deutlich voneinander unterscheiden, sich aber in anderen Stadtrundgängen (auch in ein und demselben Stadtrundgang) wiederholen. Wegen ihres szenischen Charakters nennt man sie am besten „Aktionen“. Sie bilden zusammen mit ihren syntaktisch-semantischen Teilelementen, den „Figurationen“, die Basis für die horizontale Querordnung von „Gegenmünchen“.

Die wichtigsten Typen derartiger Text-„Aktionen“ sind: 1. Die Bum-Trips, poetisch hoch komprimierte Texte relativ homogener Art, welche das semantische Grundmuster des Buchs entwerfen; 2. die Spielaktionen, die, verschieden inszeniert, in Form eines imitierten Prozessionstheaters (Reihung, Wiederholung, Steigerung) ablaufen. Höhepunkt ist das „Experimental-(Park) Theater Nymphenburg ‚Die Versuchung zur Poesie‘“ in Teil 9; 3. Diskussions- und Dialogtexte bzw. Vorlesungstexte; 4. die Vorstellung der „Zentren“ mit poetologisch-reflexiven Texten; 5. rondeauartige Texte (Rundgänge, Föhnkarussell, Gegenstadtdreh); 6. „Graffiti“, Ein- und Zweizeiler, mit verdrehter Spruchweisheit, die unter einem thematischen Aspekt zu einem Block von 10 bis 20 Zeilen zusammengestellt werden; 7. kartographische Geschichten, die Texte anhand des Münchner Stadtplans und von Wohnungsgrundrissen visualisieren.

Jeder Typ von Text-„Aktionen“ besteht aus einer Reihe von syntaktisch-semantischen, primär rhythmisch-auditiv zu vermittelnden Teileinheiten, den „Figurationen“, die sich quer durch das ganze Buch wiederholen, variieren und sich zu einem dichten Netz semantisch-rhythmischer Bezüge ergänzen. Basis jeder „Figuration“ ist eine erzählbare Geschichte, die aber nicht erzählt, sondern auf ihren semantischen Kern lyrisch verkürzt wird, der dann szenisch in Bewegung gesetzt wird. Wegen der Verbindung zum Erzählen haben Wührs Texte trotz mancher oberflächlichen Analogien nichts mit „konkreter Poesie“ zu tun, andererseits sind sie wegen der kalkulierten Schritttechnik und semantischen Verdichtungsarbeit von illusionistischer Beschreibungsliteratur ebenso weit entfernt wie von einer assoziativ erschließbaren Lyrik.

Verschiedene „Figurationen“ werden nach dem Prinzip der nicht-linearen d.h. für eine Oberflächenlektüre nicht vorausberechenbaren Vervielfältigung, zu „Aktionen“ zusammengestellt. „Figurationen“ wie „Aktionen“ bauen das Gegenbewußtsein sprachlich auf, das die generative Basis von poetischer Kreativität im Gegensatz zu natürlicher Fortpflanzung darstellt. Neben und gegen letztere als zielgerichtetes System und gegen alle Versuche, das Richtige zu fixieren, wird in der Tradition der negativen Ästhetik der Bereich der kreativen Potentialität für Poesie literarisch evoziert, eine Art Schwebezustand oder immanenter Transzendenz, ein Primärbereich, in dem es weder räumliche Trennung, noch Zeitenfolge, noch die üblichen logischen Relationen, sondern nur simultan verfügbare, ständig sich in neue

Konkretionen verwandelnde Energie gibt. Der Weg zu diesem anarchischen Freiheitsbereich führt über Schlaf und Traum, Rausch, enthemmte Motorik, wie sie Kindern und Irren eigen ist, insgesamt über eine nichtzensurierte totale Sprache einschließlich all ihrer kreativen „Fehlleistungen“. Die Kraft, dieses Ziel zu erreichen, bezieht Wührs Sprache einerseits aus ihrer Verbindung zur sexuellen Körpersprache und andererseits aus der Fähigkeit, auf engstem Raum Antithetisches zu verknüpfen.

Die auf „Gegenmünchen“ folgenden Original-Ton-Hörspiele sind eng mit diesem Poem verbunden. Einmal entstehungsmäßig, weil Wühr „Gegenmünchen“ als Hörspiel einrichten wollte und erst durch die Erfahrung, daß es sich nicht als Hörspiel in der bisherigen Form realisieren ließ, auf das Original-Hörspiel stieß. Dann aber vor allem formal; so ist z.B. das „Preislied“ (1971) für Heißenbüttel „eher wie ein methodisch erarbeitetes großes Gedicht“ zu verstehen („Preislied auf's Preislied“. Funkessay 1976). Zu Recht, denn Wühr bearbeitet das aufgenommene originale Stimmenmaterial mit den aus „Gegenmünchen“ bekannten Techniken der Zerlegung, Reduktion und rhythmischen Kombinatorik, um ein überindividuelles Gegenbewußtsein aufzubauen, das klarer und kritischer als das Bewußtsein der einzelnen Stimmen ist. Der Unterschied zu „Gegenmünchen“ ist, daß die Gegenwelten spezifischer sind. Nicht mehr das poetische Prinzip, sondern die daraus auch schon in „Gegenmünchen“ und später in der „Rede“ prinzipiell ableitbaren sozialpolitischen Folgerungen stehen im Mittelpunkt: ein Gegenbewußtsein zu den bundesrepublikanischen Normalzuständen, das von einem vielstimmigen, liturgische Formen parodierenden Chor von Stimmen oratorienhaft vorgetragen wird („Preislied“), die andere Wirklichkeit unterprivilegierten sozialer Gruppen (der psychisch Kranken in „Verirrhäuser“ 1972, der Drogensüchtigen in „Trip Null“ 1973, der Frauen in dem erst 1992 gesendeten Hörspiel „So eine Freiheit“), die Vorstellungen von Glück („Viel Glück“, 1976).

Als Nebenprodukt zwischen den Großprojekten erschien 1976 die Gedichtsammlung „Grüß Gott ihr Mütter ihr Väter ihr Töchter ihr Söhne“. Sie vereinigt neben der großen „olympischen Hymne“ – als privater Plakatdruck 1972 veröffentlicht – und dem 1973 in den „Akzenten“ erschienenen Herz-Gedicht eine Reihe von kürzeren Gedichten, unter denen die Gedichtgruppen mit den Anfängen „Grüß Gott...“ und „Jetzt weiß ich nicht mehr...“ für die Sammlung besonders charakteristisch sind. Sie markieren das gemeinsame Thema der kürzeren Gedichte insgesamt: ein Sprecher-Ich/Wir spielt sich in endloser Sprachmotorik aus Fehlern, Schlaf, Rausch, aber auch aus Nichtwissen und Nichterinnern durch die jetzt stärker autobiographisch besetzte Bewußtseinsstadt, um Gestalten aus nahen und fernen Gegenwelten mit einer aggressiven „Grüß Gott“-Anrede und durch verwegenes Zitieren für den Augenblick des Gedichtes festzunageln.

Sachlich unmittelbar an „Gegenmünchen“ schließt sich das Poem „Rede. Ein Gedicht“ (1979) an. Geblieben ist das Thema: die Poesie schreibt sich neben das natürliche Leben; geblieben ist die Aufteilung der Rede in verschiedene „Aktionen“, die sich wiederum quer durch das Gedicht zu einzelnen Typen kristallisieren, die von einem spezifischen Sprachgestus geprägt sind (Wissenschaftsrede, Trauerrede, hymnische Rede, Tagtraumrede, Sauf- und Irrede). Geblieben ist auch das Netzwerk rhythmisch-semantischer „Figurationen“, die sich gegenseitig ergänzen und die Bedeutungsprozesse des Gedichtes primär konstituieren. Gegenüber „Gegenmünchen“ ist das neue

Großgedicht allerdings gleichförmiger: alle 76 Texte sind in freier Terzinenform gehalten, Überschriften und Angaben der sprechenden Stimmen fehlen ganz – die Signalisierung des Aktionstypus geschieht also nur in den Texten selbst –, die Längsgliederung in Textgruppen – hier in vier Teile, die lediglich durch römische Ziffern bezeichnet sind – ist noch weniger als in „Gegenmünchen“ durch thematische Grenzen bestimmt.

Durchgehendes Thema ist die poetische Rede. Einheitlich ist auch der Zeitpunkt der Rede, ein hymnisches „Heute“, das im Mai liegt und das die Maiereignisse von 1968 (Studentenrevolte, Utopie), von 1945 (Kapitulation) und vom 1. Pfingstfest (Sprachenwunder) beschwört, die als frühlingshaften Aufbrüche vor schrecklichem Hintergrund empfunden werden. Ort der Rede ist die Stadt schlechthin – auf Paris als Urbild der Stadt wird mehrfach angespielt –, und zwar wie in „Gegenmünchen“ meist in einem zerstörten, abgesunkenen oder prähistorisch-konservierten Zustand. Die Rede wird, soweit sie sich gegen Ende nicht bisexuell oder geschlechtslos selbst redet, als weibliches Du von einem männlichen Ich (an)geredet, und zwar oft in einem herrisch-zwingenden Meisterpathos, das sich an die Reden Jesu anlehnt. Die szenische Sprechperspektive (ich-du, wir) wechselt oft abrupt in die beschreibende Sprechperspektive (er-sie, sie). Die Rede bleibt aber immer von dem Publikum (Sie, die anderen) getrennt, zu dem sie wie von einer Theaterbühne gesprochen wird: Das genannte Rede-Paar distanziert sich klar von dem Rede-Publikum als Mehrzahl, indem es sich den Geboten und Regeln der „Welt“, dem Zeitverständnis der „Brüder“ entzieht.

Eine Nachkonstruktion der Rede-„Figurationen“ ergibt folgenden semantischen Befund: Die Rede funktioniert als radikale Körperrede; sie wird mit allen Gliedern und aus allen Körperöffnungen mit den jeweiligen Körperbewegungen und Körpersekretionen geredet. Nach dem Sprachgebrauch wird der Körper über die Haut mit dem Haus parallelisiert, die Rede spricht sich aus allen Hausöffnungen hinaus auf die Straßen und Plätze („Campus“). Dadurch wird der Bewegungscharakter der mündlichen Rede ausgedrückt, der in Konflikt mit der Verschriftung der Rede, ihrem Überdauerungswillen als Kunstwerk, aber auch mit ihrer Fixierung durch das Publikumsverständnis steht. Entsprechend werden richtungsgebundene Bewegungsarten negiert: Der Rede werden die Füße bzw. der Boden entzogen, die Haustüre dient gleichzeitig zum Ein- und Ausgang, der einsinnige Fensterblick, der sich in den programmierten Vogelflügen fortsetzt, wird überboten, indem über den zielgerichteten Bereich der Fenster-Augen und der Vogelflugzeilen und die damit verbundenen Elementarbereiche von Luft und Feuer in Umkehrung der natürlichen Ordnung der Bereich des Wassers mit dem Fisch als beweglichstem Lebewesen, das keinen Boden braucht, geschoben wird. Das Körperorgan, das diesem freiesten Bereich der fließenden Sprache zugeordnet ist, ist das im Gegensatz zum Auge richtungsungebundenere Ohr. Thema ist also die richtungslose Beweglichkeit und kreative Selbstbewegung der Rede angesichts der wörtlichen Fixierung und nicht mehr aufhebbaren Verschriftung. Die Lösung des Paradoxes liegt darin, daß die unvereinbaren Gegensätze in einer sprachlichen Verdichtungs- und Mischarbeit zusammengezwungen werden: geschmeidigstes Körperbewegungsschreiben und lapidar-monumentale Grabinschrift. Die Rede versucht in eifersüchtiger Konkurrenz und herrisch usurpierter Überlegenheit zu dem natürlichen System der muttergesteuerten Fortpflanzung, deren regelmäßige Kalenderzeit von Geburt zu Tod läuft (deshalb schwarz ist), das

poetische System in Gang zu setzen. Das geschieht wiederum, indem aus den Scherben und Trümmern einer universalen Zitatwelt mit Hilfe hymnischer Impulse und der beschriebenen Techniken eine Eigenbewegung der Rede provoziert wird, also die künstliche Traditionalität in eine quasi-natürliche Originalität verwandelt wird. Ziel ist, Fremd- durch Selbstbestimmung zu ersetzen; sogar der Autor und Sprecher der Rede verliert wie der Träumer die Verantwortung für sein Produkt und wird zu einem dionysisch-entrückten, „blöden“ Medium der Rede, während diese einen Zustand automatischer Selbstzeugung anstrebt. Vor der Nacht, dem Tod, der scheinbar ausgeweglosen Zielgerichtetheit bzw. den Rechtfertigungszwängen der geschlossenen Systeme erreicht die Rede mit bohrenden Fragen und fast magischer Gewalt, daß gegen Ende mancher Texte für einen Augenblick eine Offenbarung negativer Evidenz aufleuchtet, als Lachen oder als Evokation des genannten Wasser-Fisch-Bereichs, sprachlich als wunderbar musikalische Schling- und Schweberede, in der ein momentanes „Fließgleichgewicht“ aller gegensätzlichen Elemente glückt.

Die Länge der „Rede“ ist vielfältige Kürze. In häufig atemberaubender Schnelle wechseln die „Figurationen“, bisweilen genügt für die Verdichtungsarbeit ein Wort, in das sie aufgrund der Polysemie (z.B. „Loch“ für alle Körperöffnungen, Wohnung, Grab, Sternzustand), der Homonymie („Mai“ bairisch auch für Mund) oder des Gleichklangs (singt/sinkt; Gesicht/Gedicht/ Geschichte(e)/Gericht...) verschiedenste, möglichst gegensätzliche Bedeutungsräume hineinpreßt. „Rede“ ist ein ungeheuer kondensierter Thesaurus aller semantischer Kerne der Poesie und ihrer Verfahrensweisen, „vermessenste“, d. h. kalkultierteste und verrückteste Kunst bei größter Annäherung an natürliche Systeme mit dem Ziel, Spielraum für die Verwirklichung individueller Partikularität zu schaffen.

Seit Abschluß von „Gegenmünchen“ schreibt Wühr an der Fortsetzung seines Stadtbuchprojektes für die 70er Jahre, die im Herbst 1983 unter dem provozierenden Titel „Das falsche Buch“ erscheint. Sie bezieht sich ausdrücklich auf „Gegenmünchen“ zurück, indem sie die „Gegenwelt Poesie“ für die veränderte Zeitsituation nach 1968 entwirft.

Der Titel signalisiert die Radikalisierung des Programms: „falsch“ nicht nur als Bezeichnung der von der Chronik-Wirklichkeit abweichenden Poesie und nicht nur als Charakterisierung der Sprecherfiguren, die schon in „Gegenmünchen“ „zwei bayerische Falsche“ waren, jetzt aber zu pseudohaften Kinder-, Hunde- und Puppenrollen weiterentwickelt werden, sondern als schlimm-heitere Inszenierung des Fiaskos der Autorschaft selbst. Vorgeführt wird das nicht lösbare Dilemma des Textschöpfers zwischen Selbstherrlichkeit und Selbstentäußerung in die Figuren, die sich ihrerseits vom Autor emanzipieren, zwischen auktorialer Gewalttätigkeit und spielfreudig-anarchistischem Gewährenlassen, zwischen Totalisierung und Partikularisierung, zwischen auto(r)biographischer Offenlegung und chiffrierendem Versteckspiel. Im Gegensatz zu den „Fensterstürzen“ wird der Autor nicht mehr eliminiert, er steht vielmehr explizit im Mittelpunkt des „falschen Buchs“ und bleibt in ihm „der einzige Richtige“. Er steigt schreibend, d. h. das Papier beschmutzend, in die Niederungen sprachlicher Entartung der vulgären Buch-Schreibe hinunter, wo Kot und Urin als „Terra Nova“ ihm entgegenröhen und als Urmaterie kreativer Potentialität mit dem Buch wachsen.

In von Hamann übernommener prophetischer Wurfschaufel-Pose wird die Autor-Herablassungskomödie in 5 Buch-Akten in Szene gesetzt. Das mit dem Leser kommunizierende auktoriale Denker-, Erfinder-, Leser- und Schreiber-Ich entfaltet sich aus einem narzißtischen Kern zu einem Schöpfer-, Regisseur- und Mitspieler-Ich, das seine Figuren künstlich zeugt und theatralisch führt. Parallel zu dieser Entfaltung und deren räumlicher Schematisierung als Abstieg geht die Einengung auf den Buch-Platz der „Münchener Freiheit“ bzw. auf die einzelnen Aktionsbühnen, die teilweise von weit her (Troja, Jerusalem, Rom) auf den Schwabinger Platz versetzt werden. Der räumlich enge und imaginär weite Platz schafft die Spielvoraussetzungen für die cineastisch inszenierte „Space-Opera“ des Gesamtbuchs und bildet nach Art der „Campus-Literatur“ das Buchprojekt flächig-räumlich ab.

Die Figuren teilen sich in eine engere und eine weitere, in ihrer Vielfalt kaum mehr überblickbare Gruppe. Zu dem ich-nahen Figurenkern gehört Heinz von Stein, angeblich der einzig echte Hund auf dem Platze, zugleich aber historischer Raub- und Kreuzritter, baiuwarischer Ödipus und mit seinem eingetauschten Zwergknecht Rummelpuff Vertreter des faschistischen Totalitätsprinzips. Es folgt die privilegierte Fünfer-Gruppe der „Falschen“, der „Pseudos“ und „Talmisten“, allen voran Poppe(r)s, der zugeflogene Halbbruder und Vortänzer des Autors, dann die magisch durch Blick und Namen gezeugte Rosa, eine grauhaarige emanzipierte, mit Bomben und Terror spielende Hexe, ferner der aus Schuh und Wolke poetisch gezeugte Robin, die nicht gezeugte Jeanne, eine moderne negative Variante der Jeanne d’Arc, und schließlich Nathalie, die aus dem Kniegelenk des Tänzers Poppes gezeugte verrufene Edelfrau. Diese Gruppe agiert unter der Kinder-, Hunde- und Puppenmaske als anpassungs- und wandlungsfähige Hauptdarstellertruppe, als „gliederweiches Quintett“ mit gleitender Identität (Namenmetamorphosen!) für die Gedankenspiele des körperlich schwerfälligeren Autors. Dabei verselbständigen sich die Figuren und treten nach Abschluß des ersten Schreibdurchgangs als WIR-Gruppe dem Regisseur-Ich entgegen. Dieser schwankt zwischen herrischer Verfügung und resignativem Rückzug vor den meuternden Spielern und einem „Inszenator“, der zeitweilig die kritische WIR-Rolle übernimmt (Buch 3/4). Schließlich reißt das Ich am Ende des 4. Buches als Paw erneut die Regie an sich, um die rasante Schlußmultiplikation und Schlußvernichtung der Figuren in Buch 5 zu dirigieren. Zu den autornahen Figuren gehören ferner die dilettantischen Versteck-, Such- und Findfanatiker des Buchs, der Versteckspielleiter Heimeran Phywa und der Poe-Detektiv Dupin, die freilich das vom Autor über den Platz gelegte Labyrinth nie entwirren noch auch nur überschauen. Autornah ist Dani, die rabelaische Literatenfigur aus der eingelegten Boulevardkomödie; Poppes sucht zu Recht hinter Dani das Autor-Ich. Andere Figuren steigen im Laufe des Buchs in die Nähe des Autors auf, so z.B. der aus Rosas Nase gezogene Hussan und die anfangs ironisch behandelte kleine Dorothea, die Verlobte des Vorschülers Hermann, die nach ihrer vorhochzeitlichen Gebärvergewaltigung zur autornahen kleinsten Interpretin der Welt wird. – Die weitere Figurengruppe zerfällt einerseits in die Masse der ad hoc erfundenen Figuren, die meist zu Gruppen zusammengefaßt werden, und andererseits in die vielen individuellen historischen Personen und Autoren, die von Jesus über Montaigne, Hamann, Fontane bis Fidus, Bataille, Lacan, Sonnemann und Luhmann nicht nur anzitiert werden, sondern in den Spielaktionen ihren Auftritt erhalten.

Neben Ichreflexionen und auktorialen Figurenbeschreibungen und -biographien sind für „Das falsche Buch“ wie schon für „Gegenmünchen“ verschiedene Aktionsstränge, die vielfach zerstückelt das Buch durchziehen, grundlegend. Sie sind überwiegend den trivialen Randzonen der Literatur entnommen wie die Grosche von Karl und Sophie, die Science-fiction-Arrangements, das genannte Boulevardtheater um Dani, Dodo und Mona, das historische Raubritterstück mit Heinz von Stein, die beiden Krimis mit dem ermordeten Liebespaar und den fünf durch Mord zur Treue gezwungenen Paaren, die Puppenspiele, das Kasperltheater, die Marktschaustücke und die cineastischen und kulinarischen Vorführungen. Eine eigene Aktionsreihe bilden die sieben Sternbilder, die das Thema der freien ungerichteten Kreativität des Falschen direkt aus dem Kontext aufnehmen und in astrale Figurationen transformieren. Grundsätzlich kontextuell vor- und nachbereitet werden die großen, auch typographisch hervorgehobenen Kalkül- und Umdrehspielaktionen, die mit der Explizierung der poetologischen Versteck-, Such- und (Er-)Findthematik und der Umdrehung großer literarischer Vorlagen („Ilias“, Sophokles’ „Antigone“, „Buch Hiob“ u.a.) wichtige Träger der Gesamtsemantik des Buches sind.

Ziel aller Spielaktionen ist die Ausschaltung vergewaltigender Drittinstanzen, welche sich als richtige Positionen setzen und die freie ungerichtete Kreativität bedrohen. So werden im „falschen Buch“ Staat, Parteidoktrin, wissenschaftliche Systemtheorie, Moral, patriarchale wie matriachale Verwaltung von Geburt und Tod und ein Autor-Gott, der sich von seinem Sohn bzw. von seinen Figuren nicht in die Welt bzw. in das Buch ziehen läßt, bekämpft. Dies geschieht allerdings nicht von einer neuen Position des positiv Richtigen aus direkt antagonistisch wie in der Utopie, sondern die bekämpfte Gegenposition wird in Anlehnung an den weichen Stil der 70er Jahre (vgl. die irenische Jesusfigur in Anlehnung an Renan) unter Vermeidung offener Konflikte geschmeidig, listig und subversiv umspielt. Auf dem polizeilich gerahmten Freiheitsplatz der „Stadt der Bewegung“ wird die „Haltung“ der ständig unkorrigierbar rotierenden und oszillierenden Bewegung, das Aushalten der Unordnung auf dem Platz als Hauptaufgabe propagiert, wobei durch die betonte Bühnenkünstlichkeit und durch die formale Zertrümmerung des Buchganzen die naheliegende Umsetzung dieser „Haltung“ in totalitäre Praktik (vgl. Heinz von Stein, Fidus) sabotiert wird.

Mit dem Paradox von hybridem Autortotalanspruch und dessen gespieltem Zusammenbruch ist der Leser durch die Schnitttechnik des Buchs auf fast jeder Seite konfrontiert. Das 722 Seiten starke Buch ist in 352 Kapitel (5, aber auch 23, spielen in der Zahlenallegorik des Buchs eine wichtige Rolle!) zerstückelt, die im Haupttext allerdings ohne Überschrift bleiben (vgl. aber das vorangestellte Inhaltsverzeichnis), wodurch äußerlich der Eindruck eines fortlaufenden Großtextes erweckt wird. In Wirklichkeit werden aber außer den typographisch hervorgehobenen Großspielen alle Aktionsstränge vielfach unterbrochen und fragmentarisiert. Parallel zu der Zertrümmerung des zitierten universalen Stoffmaterials werden die eigenen Aktionsarrangements zersplittert und teilweise aphoristisch verkürzt und zugespitzt, so daß sich situative Evidenzerfahrungen einstellen. Erkenntnis aus Bruch verlangt aktive Leser. Selbständige Leser sind wie die teilselbständigen Figuren und Textpartikel ein in der Konzeption des „falschen Buchs“ liegendes Gegengewicht gegen die Versuchung zum totalen Buch. Zu diesen Gegenstrategien gehört auch der mit der Herablassung des Autors verbundene

Versuch, das vertikal-hierarchische Fortpflanzungsprinzip nach dem Familienmodell in ein horizontales künstlich-kombinatorisches Vervielfachungs- und Erweiterungsprinzip umzubauen. Der oft beschworene Tod des Paares hat hier seine Wurzel. Die Destruktion der Systemtheorien ernstere (Luhmann) und heiterer (Buckminster Fuller) Provenienz gehören ebenfalls in diesen Zusammenhang. Der bemühte und zugleich ausgelassen-frivole Umgang mit dem riesigen Stoffmaterial aus Tradition und Gegenwart ist für das falsche Buch charakteristisch. Trotz der mit dem akademischen Bereich konkurrierenden Schreibe des Autors, der „bis unter den Friedhof belesen“ ist, wird auf dem Papier-Platz, der keine Vertiefung kennt, absichtlich teilweise flach-seichte, stets aber „fröhliche Wissenschaft“ getrieben. Diese und andere Merkmale wie das Stoffkaleidoskop ohne Tabuschwelle, die Allegorik und das serielle Metamorphosenspektakel erinnern an Goethes „Faust“, einen „commedia“-Text, auf den sich das „falsche Buch“ oft bezieht.

Erste Stufe der Stoffaneignung ist für Wühr seit langem das Tagebuch. Für den Zeitraum vom 25. 12. 1977 (Israel-Reise nach Abschluß der „Rede“) bis zum 10. 7. 1986 (59. Geburtstag, Umzug nach Italien) liegt das Tagebuch unter dem Titel „Der faule Strick“ im Druck vor. Es weicht von der traditionellen Gattungsvorstellung stark ab, weil Wühr die sukzessive Tagebuchchronologie auflöst und eine synchrone Darstellung seiner Gedankenwelt, eine simultane Deskription seines von Lektüre und Tagesereignissen angeregten „Kopftheaters“ anstrebt. Mit zwei sich ergänzenden Verfahren verfolgt er dieses Ziel.

Der Berichtszeitraum von mehr als 8^{1/2} Jahren wird auf ein Kalenderjahr und einen Tag (31. Dezember bis 31. Dezember) umgelegt und verdichtet, indem die fortlaufenden Tagebuchblätter nach dem Tagesdatum isoliert und Blätter mit gleichem Tagesdatum quer durch die Jahre nach dem aus dem Fest- und Totenkalender bekannten Jahrestagprinzip zusammengestellt werden. Diese Anordnung setzt sich bereits im Verlauf des achtjährigen Tagebuchschreibens durch, so daß der Diarist zwischen zwei Vergangenheiten (den Einträgen zu Tagen, die im Kalender vor und nach dem aktuellen Schreibeitag liegen) seinen Tageseintrag vornimmt, wobei ihm die Einträge zum Schreibeitag aus den vergangenen Jahren als Unterlage dienen. Schreiben ist Rettung von Vergangenen in die Pseudogegenwart des Schreibaktes, der Zukunft verheißt, und Schreiben ist nur denkbar als Schreiben aus und über eigenen Texten. Anfang und Ende des Schreibprozesses werden geleugnet, wie auch Anfang und Ende der Berichtszeit im Tagebuch, das als Buchraum den Schreibprozeß abbilden soll, versteckt sind (S. 26, 436).

Die Generierung der Texte aus Texten führt zu dem Kommentar als zweitem Verfahren, mit dem Wühr die lineare Chronologie des Tagebuches aufhebt. In zwei Redaktionsdurchgängen (1983 nach Abschluß von „Das falsche Buch“ und 1985/86 in der Endphase des Tagebuchs) hat Wühr einerseits brisante Tageseinträge zerstückelt und als reflektierende Spiegeltexte über den ganzen Jahresblock verstreut, andererseits hat er zu vorliegenden Einträgen kommentierende Anmerkungen ohne Rücksicht auf die Jahrestagbindung geschrieben. Beide Typen von Zusatztexten werden durch Einzug und Datierung von den Haupteinträgen abgesetzt.

Die beiden Verfahren inhärente Partikularisierung und Kombinatorik der Materialvorlage wird also teils der Zufallsordnung der Jahrestage überlassen,

teils von Eingriffen des Autor-Kommentators gesteuert. Resultat ist ein textuelles Bezugssystem mit einem hohen Anteil an Entropie, ein durchlässiges Nebeneinander von heterogensten Stoffen. Dabei wird die Zensur- bzw. Selektionsschwelle bis an die Grenze des Zumutbaren, wie die Reaktion der Kritik zeigte, gesenkt, ohne daß freilich Aussonderung, Korrektur und Komposition von seiten des Autors völlig wegfielen. Diese bleiben aber im Buch versteckt. Der Titel „Der faule Strick“ postuliert in Anspielung auf die Einleitungsfiguration von „Das falsche Buch“, daß hier wie dort das Absperrseil zwischen fiktionalem Buchplatz und Realität schlaff durchhängt und der Autor sich in kühner Mischung von Fiktion und Realität, von Wortirrede, bohrendem Gedankenspiel und realen Daten die Matrix, die ‚Terra nova‘ für seine poetischen Texte bereitet.

Das Tagebuch verortet die zentralen Themen zwischen „Rede“ (1979) und „Sage“ (1988) in der Gedankenwelt Wührs. Zu den dort behandelten Bereichen kommt jetzt die poetologische Konzeption der „pluralen Person“, in der sich viele Stimmen kreuzen, und sinnesphysiologische Überlegungen hinzu, die in die Forderung nach synästhetischer Verschränkung von Sehen und Hören als Ausdruck geistiger Aufnahme von Poesie münden und so Wührs Poetik rezeptionsästhetisch durch eine entsprechende Lesekunst („Legetik“) ergänzen.

In seinen neuesten dramatischen Experimenten hat Wühr diese Vorstellungen verwirklicht. In „Pyramus und Thisbe. Eine Teichoskopie“ (Uraufführung 1986) wird das in die Moderne umgedrehte und um mehrere Figuren noch erweiterte Elfen- und Handwerkerspiel aus Shakespeares „Sommernachtstraum“ mit dem Kunstgriff der Mauerschau auf den Beobachtungsbericht einer einzigen Figur, auf eine Ein-Personen-Vorstellung, analog dem „Kopftheater“ des Lesers, reduziert. In den Hörspielen „Soundseeing‘ Metropolis München“ (1986) und „Faschang Garaus“ (1989) wird die Figurenrede vollends zugunsten von Geräusch-Klangbildern zurückgedrängt, die, aus Original-Tonbandaufnahmen komponiert, einem „sehenden Ohr“ die hintergründige Bedeutung von München als Stadt schlimmer Bewegung vermitteln.

Der Titel „Sage. Ein Gedicht“ erweist Wührs jüngstes Lyrik-Poem als Fortsetzung von „Rede. Ein Gedicht“. Die dort entwickelte freie Terzinenstrophe ist variabler, die Kurzzeile häufiger geworden, die Gedichte sind schlanker und wendiger, die Partikularisierung ist insgesamt stärker. Wie aus dem Inhaltsverzeichnis ersichtlich, ist der Band deutlicher gegliedert, und zwar in neun Textgruppen mit eigenem Titel (Minimalwörter wie HER, ZU, NUR), darunter fünf Gruppen von je acht Texten, die symmetrisch angeordnet sind. Alle 165 Einzelgedichte tragen eine Überschrift aus einem einzelnen Wort, das fast immer im jeweiligen Text enthalten ist. Als Gegengewicht zu der Partikularisierung stiften neben vier geschlossenen Textgruppen mit jeweils gleicher Überschrift (Es, Freude, Leben, Deutsch) die über den Band verteilten „Fuß“-Gedichte und die Wiederholung des Wortfeldes ‚Sage‘ orientierende Zusammenhänge im Gesamtgedicht.

Entsprechend der Fragmentarisierung in der Metrik, der syntaktischen Phrasierung und Wortbildung, die eine mehrfache Beziehbarkeit und Verschleifung der Partikel (z.B. über die Kurzüberschriften hinaus) erlaubt, ist in den Texten durch referentielle Mehrdeutigkeit, durch Homonymie und Polysemie, schließlich durch metasprachliche Begriffsverwendung ein

Maximum an Bedeutung erreicht. In oft wechselnden, abrupt einsetzenden und abbrechenden Sprechakten wird eine Vielzahl von ‚Sage‘-Stoffen besprochen. Neben Sage im herkömmlichen Sinn (der „Rosengarten“ aus der Dietrichsepik mit Kriemhild als Königin, der wissende Grenzgott Heimdall aus der Edda) gibt es mit der Montage von nationalsozialistischen Redewendungen, der Thematisierung der Judenverfolgung und der deutschen Teilung eine politische Sage, ferner eine Wissenschaftssage in Form einer biophysikalischen gentechnischen „Fehlsage“ und einer Viren- bzw. Krankheitssage, schließlich eine Frauen- und Kindersage, eine Organ- und Körperteilsage, eine merkantile Geschäftssage sowie – zentral – eine Schreib- und Buchsage, jeweils mit dem zugehörigen Wortschatz.

Bei der Bearbeitung dieser heterogenen Stoffe durch die lyrische „Sage“ fällt auf, daß Namen und konkrete Vorstellungsbilder vermieden werden, daß visuelle Sinneswahrnehmungen negiert bzw. synästhetisch mit auditiven verschränkt („Höre Weiß schreibt ... auf“, 89) und zeitliche wie räumliche Fixierungen aufgelöst werden. Diese Entkonkretisierung der Stoffe durch die gestaltende „Sage“ wird farbmetaphorisch als vernichtende „Verweißung“ zur Papiermatrix dargestellt, auf der dann rot geschrieben wird, in der Farbe des Blutes und des Rosengartens also im Unterschied zum Schwarz der „Rede“. Diese Entrealisierung und Entsinnlichung („stelle sich vor das Unvorstellbare“, 180) ist dann die Voraussetzung dafür, daß in den verschiedenen Stoffbereichen überraschend gemeinsame Merkmale sichtbar werden, die das poetische „Sage“-Zentrum zu frivoler Mischung der Bereiche veranlassen. Solche Merkmalkonstanten sind die Zerstückelung, die Vergewaltigung, das parasitäre „Un-Wesen“ auf der Grenze zwischen Leben und Tod, die Automatik, die Opfer-Täter-Dialektik. Auf schockierende Weise werden damit das Schicksal und die Behandlung der Königin der Sage, der Juden, der deutschen Nation, der Subexistenz der Viren und der poetischen Stoffe miteinander in Verbindung gebracht. Und dies nicht in Vorstellungsbildern, sondern in sprachlich-wörtlicher Realisierung: Komposita werden zerstückelt, intransitive Verben werden gewaltsam transitiv gemacht und ins Passiv gewendet, transitive Verben erhalten durch Reflexivierung Selbständigkeit und Automatik. Redensartliches wird semantisch-syntaktisch so ineinander verschränkt, daß geistige Vorgänge wörtlich vorstellbar werden.

Nur gegenüber den schlimmsten „Fehlsagen“ verweigert sich gelegentlich das lyrische Produktionszentrum der Sage (38, 60f.). Sonst werden auch die dunkelsten Stoffe in den Sog des „Sage“-Loches hineingezogen, darin aufgehellt und verwandelt und wie neu erfunden wieder hinausgesprochen (182). Raummetaphorisch wird dieses Produktionszentrum als Richtungen, die sich gegenseitig aufheben, und als negierte Minimalbewegung, als nie vollzogenes Übersetzen von einem Fuß zum anderen und – in der Tradition der Mystik – als utopisches Paradox von Ruhe und Bewegung dargestellt, wo „es ganz still gehen bleiben“ wird (82) und „alle Wasser ins Halten gefallen“ sind (209).

In seiner weiteren Lyrik benutzt Wühr seit 1991 vor allem die mit „ob“ eingeleitete Frageformel, um unter dem Vorwand einer Befragung von wahlverwandten historischen und zeitgenössischen Autoren (Hamann, Seume; Artmann, Pastior) seine eigene Poetik zu entwickeln.

Die Frage bleibt auch in Wührs Fortsetzungsvariante seiner poetischen Stadtbücher „Luftstreiche. Ein Buch der Fragen“ (1994) der beherrschende Redegestus. Gegenüber dem Stimmengewirr der früheren Poembücher wird damit die Sprechsituation auf die Anrede des bisexuellen Autorvertreters Paw-Pawlowa an die vielnamige Poesie reduziert. Auch gattungsmäßig ist die bunte Vielfalt der literarischen Genres einem einheitlicheren, von der Prosa bestimmten Erscheinungsbild gewichen. In der Folge der 38 Kapitel wird Monotonie allerdings durch den Wechsel zwischen drei (am Druckbild und der Titelgestaltung äußerlich erkennbaren) Texttypen vermieden. Der bohrende Frage- und Argumentationston des Fragmententyps (19 Kapitel) mit der für Wühr typischen Partikularisierung in thematische Figurationen wechselt alternierend mit den frei variierenden, erotisch-frivolen Textkreationen des Märchentyps (13 Kapitel), in welchem Grimm-Märchen (v.a. „Hans Dumm“ und „Froschkönig“) mit dem verfälschten Rahmen der 1001-Nacht-Sammlung kombiniert werden. Der Märchentextstrang wird wieder durch den Essaytyp (6 Kapitel) abgelöst, der um die Mitte des Buchs annähernd achsensymmetrisch gruppiert ist und für den im Gegensatz zum Fragmententyp thematische Geschlossenheit charakteristisch ist.

Der Titel „Luftstreiche“ ist ein Hamannzitat (Brief an Lavater, 18. 1. 1778). Über zahlreiche Zitate, die auch einen großen Teil der Kapitelüberschriften prägen, ist Hamann für das ganze Buch der Gewährsmann für die Fragmentarisierung und aggressive Aufladung der Rede einschließlich ihrer Politisierung, für die poetologische Selbstbezüglichkeit (Hamann will seine „Luftstreiche“ als „Selbstgespräch“ verstanden wissen) und für die rokokohafte Inszenierung und märchenhafte Kostümierung. In modischer Verkleidung greifen der Frager und seine Poesie in der Tradition von Wührs aktuellen Chronikbüchern Zeitthemen aus den Jahren 1991/92 auf und untersuchen diese auf grundsätzliche Probleme. Obwohl die Poesie für sich den Freiraum des unzuständigen Laien beansprucht, wendet sie sich gegen die Abstinenz der Fachleute und der Systemtheoretiker von politischer Moral. Andererseits wird gegen die säuberlichen Scheidungen von Gut und Böse, Rein und Unrein, wie sie Theodor W. Adorno und Hannah Arendt in der Kant-Nachfolge vornehmen, provozierend polemisiert. Einer derart rigoristischen Tribunalisierung werden faschistoide Tendenzen fragend angelastet: Sie schaffe erneut Böses im Namen des Guten. In der Nachfolge Hamanns, der sich keinen schöpferischen Geist „ohne genitalia“ vorstellen konnte (an Herder, 23. 5. 1768), wird vor allem im Märchenstrang „Hans Dumm: Dinazad“ in immer neuen Spielvarianten ausgeklügelter Perversionen die ganze geistige Produktionskraft literarisch enthemmter Sexualität vorgeführt. Und schließlich werden für den Bereich der sogenannten letzten (der „dummen“) Fragen der Menschheit wie jener nach Glück und individueller Unsterblichkeit die Thesen des amerikanischen Philosophen Alfred N. Whitehead kritisch variiert und poetisch überboten.

Als Auftragswerk zu Walter Gronds Anthologie zum Österreich-Jubiläum „Absolut Homer“ (1995) ist Wührs gleichnamiger Beitrag entstanden. Die Heimkehr des Odysseus wird von Ithaka nordwärts nach Triest an die Grenze des Habsburgerreiches verlagert. Dort erfindet bzw. probt vor einer frühmittelalterlichen Kirchenkulisse der Renaissance-Literat und spätere Papst Enea Silvio Piccolomini, der zeitweilig Bischof von Triest war, ein modernes Theaterstück in schlimmster gestischer Stellprobenprosa, das die Heimkehr des Helden nach zwanzigjähriger Abwesenheit zum Thema hat und

das von der Autor-Figur, die sich als Beobachter, Interviewer und Protokollant ausgibt, nachgeschrieben und kommentiert wird. Homers Odyssee wird dabei mit Piccolominis 1444 entstandener Novelle „Euryalus und Lucretia. Geschichte zweier Liebender“ kombiniert. Aus den Textvorlagen wird als moderne Lesart eine völlige Desillusionierung des Heimkehrmythos entwickelt. Heimkehr stellt sich als großspuriges männliches Verhaltens- und Erzählmuster heraus. Der aus dubioser Abenteuerzeit heimkehrende Mann setzt sich brutal in seine alten materiellen und sexuellen Besitzrechte ein, unterdrückt die Wünsche der Frau, eliminiert die Rivalen, schließlich auch seine Partnerin und erfindet zum Ausgleich für die drohende Stagnation und Langeweile als männlich-genialische Kopfgeburt ein neues furchtbares Religions- und Moralsystem. Gegenüber der beweglichen Erfindungskunst des Enea Silvio und seines modernen Verschrifters bedeutet die Heimkehr des archetypischen Mannheros in die fixierende Religion den „Tod der Poesie“, weil Poesie nichts Positives anerkennt und „im Stillstande der Bewegung“ (Hölderlin) agiert.

In der Folge hat Wühr in zwei monumentalen Lyrikbänden seine Leitthemen Poesie und Politik sowie Poesie und Erotik weiter entfaltet. Die Titel „Salve Res Publica Poetica“ und „Venus im Pudel“ reflektieren die neue, von der römischen Kultur geprägte Schreiblandschaft des Autors, einmal als ernsten Anspruch, sich in der Rolle eines zweiten Vergil in die Belange der politischen Öffentlichkeitsmoral kritisch einzumischen, dann als heiter aufgelockertes Programm einer erotischen Poetik, die sich als Ovidisches Metamorphosenspektakel präsentiert.

Die 660 Gedichte von „Salve Res Publica Poetica“ (1997) sind in 50 Abteilungen gruppiert, von denen jede einen plakativen Titel mit Motti erhält. Die gelegentliche römische Nummerierung von Einzeltiteln und die vielfachen namentlichen und sachlichen Entsprechungen zwischen den 50 Gruppentiteln lassen rasch erkennen, dass hier wie in Wührs früheren Poembüchern eine zyklische Struktur mit figuralen und thematischen Konstanten vorliegt. Wie schon im „Falschen Buch“ stützt sich Wühr in dem lyrischen Denktheater von „Salve“ auf eine Fünfergruppe von engeren Mitspielern, die dieses Mal aber nicht erfunden sind, sondern aus der deutschen Geistesgeschichte der Aufklärung und Goethezeit herbeizitiert werden und sämtlich für wichtige Positionen innerhalb von Wührs Selbstgespräch in „Gedachtgedichten“ (Ferdinand Schmatz) stehen. Die Günderröde fungiert als Sprachrohr für Wührs kreative Zeitumkehr. Seume, der republikanische Spaziergänger nach Syrakus, steht – etwas naiv beschränkt – für simple Aufklärung, brave Deutschheit und Demokratiebegeisterung, für revolutionäres Engagement und für die utopische Vorstellung, mit den Mitteln des Geldmarkts die Standesunterschiede zu nivellieren und allgemeines Lebensglück zu erreichen. Gegenüber solchen Vereinfachungen irritiert Novalis mit seiner Idee vom monarchisch-poetischen Staat, seinem Überbietungsanspruch gegenüber allen Stoffvorlagen und mit seiner enzyklopädischen Kombinatorik. Im Zentrum von Wührs lyrischem „Figurentheater“ stehen Lessing und Hamann. Sie verkörpern die besten Seiten der Aufklärung, nämlich den gegen Autoritäten aller Art gerichteten Anspruch auf Selbstbestimmung, die sinnlich immanente Glücksuche, die dialektische Beweglichkeit, in der das Falsche, die Nachtseite der Phantasie, selbst das Böse ihren Stellenwert erhalten.

Typisch für Wührs offene Denkrede ist, dass die fünf Figurationen nicht zu geschlossenen Zyklen führen, sondern untereinander konkurrieren, sich korrigieren und überbieten (z.B. in dem großen Lehrgedicht „Lessing mit Hamann und Seume über sich hinaus“) und für aktualisierende Anschlüsse offen sind. So wird Lessing nicht nur mit einem italienischen Anarchisten, sondern mit seinem modernen Namensvetter Theodor Lessing, einem frühen Opfer des Nationalsozialismus, in einer Weise in Verbindung gebracht, dass sich die Sinnstiftungsschriften der beiden Lessinge („Die Erziehung des Menschengeschlechts“ 1780 und „Geschichte als Sinnggebung des Sinnlosen“ 1919) als illusionär erweisen. Auch im Zentrum der Sympathie löst sich das Sprecher-Ich bald subversiv, bald lachend, bald verstört voller Wut und Zorn von seinen Partnern, um für sich im lyrischen Sprechakt ein Maximum an individueller Spontaneität und zeitaktueller Einmischung zu erreichen. Nicht zu übersehen ist die Distanzierung in dem vieraktigen Dialog „Duett vor Cioran“, in dem Wühr satirisch in für ihn singulären Reimversen die Kaiserin Sissi und ihren platonischen Verehrer Alfred Schuler vor dem Untergangdenker Cioran einen komischen Abgesang auf die Apokalyptik ausbringen lässt. Demgegenüber ist in der mit „Ich“ betitelten Gedichtgruppe der Bezug auf Montaigne und dessen Arzt Etienne de la Boétie wieder entschieden näher an der zentralen Sprecherposition, geht es hier doch um den Anspruch des Subjekts auf objektive Unsterblichkeit durch die Vervielfältigung des Ichs in einem Geflecht der interpersonalen Freundschaftsbeziehungen, ein grundlegender Anspruch des lyrischen Ichs, der mit anderen Argumenten die buchlange Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Philosophen Whitehead bestimmt.

Neben dem vielstimmigen Geistergespräch der „Diskussionsgedichte“ bieten zahlreiche thematische Analogien zwischen den Titeln der einzelnen Gedichtgruppen weitere Ausgangspunkte für die inhaltliche Verklammerung der Teile des Bandes. Einleitend präledieren „Konsens“, „Kommando“ und „Führer“ mit der konfliktären Beziehung zwischen Hierarchisierung (Kopf, Monarchie) und Egalitarismus (Körperglieder, Demokratie) eines der zentralen Themen, das sich als Frage, wie die verschiedenen physiologischen, erotischen, merkantilen, politischen, religiösen Teilsysteme zu strukturieren sind, durch den ganzen Band zieht. Während die Kapitel „Bewußtsein“ und „Erscheinungen“ Probleme der Selbstbehauptung der Individualität im idealistischen Kontext thematisieren und die Gruppe „Unschuld“, „Schuld“, „Res publica iusta“ moralische Dualismen poetisch relativiert, führen die Großkapitel „Zumutung“, „Der Freistaat“ und in der zweiten Hälfte des Bandes „Athene im Reichstag“ und „Die Republik“ in offener Satire die Flucht in Lebenssurrogate und die politischen Unzulänglichkeiten vor allem bayerischer Provenienz zynisch vor Augen. Wie in Wührs früheren Gedichtbänden zieht sich von „Kommando“ über „Fetisch“, „Coniugi“ bis „Das Andere“, „Sexualobjekt“ und „Trennungsversuche“ ein erotischer Themenstrang durch das Buch, in dem alle Leitfragen des Textes provokativ in sexuellen Konstellationen gespiegelt werden. Der „Wortphysiognomiker“ (L. Ritter-Santini) Wühr verzichtet dabei auf die übliche Bilderpoesie und vertraut stattdessen ganz der syntaktisch aufgebrochenen Wörtlichkeit seiner überwiegend schlanken Zweizeiler. Grenzverwischungen zwischen den Sprechern, den besprochenen Zeiträumen und dem ständig thematisierten Anfang und Ende des Schreibprozesses, wobei jedes Ende einen Neubeginn impliziert, suggerieren für die zentrale Sprecherinstanz ein Höchstmaß an spontaner, selbstreflexiver Kreativität.

In „Venus im Pudel“ (2000) wird nach der Politik das scheinbar Privateste zur öffentlichen Verhandlungssache. Der Band macht die Erotik in ihrer poetisch postulierten Unverfügbarkeit gegenüber den Normierungsansprüchen von Staat, Gesellschaft, Religion, Moral, Markt und Wissenschaftstechnik zum Thema. Der mehrdeutige Titel signalisiert die Ambivalenz der Erotik. „Glück im Unglück“ bedeutet er nach dem altrömischen „Talus“-Würfelspiel, in dem bei vier Würfeln vier verschiedene Seitenergebnisse (bei Würf 6, 5, 4, 3=18 Augen) einen glücklichen „Venus“-Wurf bezeichnen, während vier gleiche Würfelseiten (bei Würf 4 mal 6=24 Augen) als unglücklicher „Hund“-Wurf gelten, für den Würf – im „kynischen“ Vokabular bleibend – den Spielerausdruck „Pudel“ (Fehlwurf) einsetzt. Der Band ist nach diesen Zahlvorgaben strukturiert. Zweimal sechs „kynische“ Pudel-Wurf-Komplexe (mit in der Regel 24 Gedichten) umrahmen vier in ihrem Umfang ungleiche, insgesamt aber ebenfalls 12 zählende venerische Wurfkomplexe (mit in der Regel 18 Gedichten); bei zwei kleinen Abweichungen ergibt sich eine Gesamtzahl von 503 Gedichten. In der weiteren Unterteilung erhalten die 64 Einzelzyklen im Inhaltsverzeichnis neben den Titeln teils explikative, teils ironische Inhaltsangaben, im Textteil werden die Titel, wie in „Salve“, mit Motti kombiniert. Neben dieser strukturierenden Würfelmathematik lässt „Wurf“ in der Verbindung von tierischer Fertilität und geistiger Produktion an die in der Genieästhetik stets sexualisierte Werkzeugung nach dem Inspirationsprinzip denken. „Venus im Pudel“ steht für das Göttliche im Tierischen ebenso wie für das Verklammerungsspiel von Frau im Mann und Mann in der Frau, dessen Variation das Generalthema des heiter-ernsten Lehrgedichts bildet.

Figural ist „Venus im Pudel“ seinem Gegenstand entsprechend durch das aus Wührs erstem Poembuch „Gegenmünchen“ bekannte ER-SIE-Paar strukturiert, das unter anderem mit Hilfe der Inquit-Formel variantenreiche Dialoggedichte gestaltet. Dabei beharren ER und SIE gerade nicht auf ihrer sexuellen Ausgangsidentität, sondern lösen als multiples Paar einen Wirbel an erotischen Verkehrs- und Tauschpraktiken aus. Wie in den anderen Gedichtbänden wird die Fülle der Einzelgedichte durch Themenstränge zusammengehalten, die sich durch den gesamten Band ziehen. Zu diesen thematischen Klammern gehören die wiederholte Polemik gegen den Geist-Fleisch-Dualismus idealistischer Prägung (Antiplatonismus im „Phaidros“-Kapitel; Kafka als Schreibspiritualist, der sogar die Sirenen zum Schweigen bringen will, in „Hysteresen“), der Kampf gegen die Vereinnahmung der Erotik durch Gesellschaft, Markt und Religionen, die Kritik an traditioneller Geschlechterrollenfixierung (Freud, Lacan, Gender-Forschung) und entsprechender Familienideologie. Während wiederum Hamann als autornaher Gewährsmann für eine sexualisierte Poetik auftaucht, unterliegen Nietzsche als kurzsichtiger Triebabologet und Scheler als Anwalt sublimierender Scham der Kritik. Wie schon in „Luftstreiche“ wird das erotische Leitthema in einem frivolen Märchenstrang variiert. Hinzu kommt eine mit „Aventure I bis V“ betitelte Figuration, in der das Paar in Gestalt zweier Sirenen „weit weg von der Norm“ verlockt und damit zu einem Perversitäten-Sprechtheater in der Tradition de Sades (das Paar als Justine und Juliette) und Sacher-Masochs („Venus im Pelz“) überleitet. Weitere Variationsfelder bieten die grandiosen Gedankenspiele der Patristik, der moderne Tanz, ferner Pornoshows, Cyber- und Internet-Sex sowie die alle Wunschphantasien einholenden künstlichen Befruchtungs- und Reifungstechniken in Medizin und Biologie. Von Anfang bis Ende des Bandes wird angesichts des gerade auch in der Sexualität

allgegenwärtigen Todes für eine neue Mischfreiheit von Geist und Fleisch plädiert, die sich finftenreich dem Naturverhängnis entzieht.

Die Kritik hat das Buch, in dem der Geist der „Divan“-Gedichte und der Lyrik Heines waltet, gefeiert. „Zweitausend Jahre nach Ovids ‚Ars amatoria‘ hat die Literatur mit Paul Wührs ‚Venus im Pudel‘ wieder ein Standardwerk der Liebe“, allerdings kein „freches Sexlehrbuch wie die ‚Ars‘ des Ovid, sondern eine Recherche über die Liebe im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“. Dabei sei keines der Gedichte vom Autor als förmliches Liebesgedicht konzipiert: alle verdanken ihre Existenz ausschließlich seiner „Liebe zum Gedicht“. Bei einer derartigen erotischen Poetologie gehe es nicht um Veranschaulichung der Liebe, sondern einzig um ihre „Verwörtlichung“, die hier zugleich mit enzyklopädischer Polyphonie und – metrisch wie lexikalisch – mit sparsamster Ökonomie geleistet werde (Samuel Moser).

Wühr hat 2007 seinen beiden monumentalen Lyrikbänden einen dritten hinzugefügt. In „Dame Gott“ verwandelt er, statt Nietzsches „Gott ist tot“ nachzubeten und sich um Religionsgeschichte nicht zu kümmern, in einem poetischen Kraftakt den zur Redensart verkommenen „Herrgott“ in eine androgyne „Dame Gott“. Dazu wird religionsgeschichtliches Material aus aller Welt anzitiert, in der typischen wührschen Manier zerstückelt, „schlimm wörtlich“ verdreht und ausschließlich mit Mitteln der Sprache produktiv weitergedacht. Wie schon „Salve Res Publica Poetica“ und „Venus im Pudel“ ist „Dame Gott“ keine übliche Lyriksammlung, sondern eine poetische Lehrepistel, die Kommentare und Anmerkungen in Gedichtform kennt und ihr Hauptthema in immer neuen Ansätzen und freien Variationen umkreist. War dies dort die Politik und Erotik, so ist es jetzt die Theologie. Damit greift Wühr auf seine poetischen Anfänge zurück, auf seine „alte Liebe zur Theologie“. Scheinbar überholtes Wissen wird als „produktiver Anachronismus“ (F. Rexroth) verstanden, dem sich explosiv neue Einsichten abgewinnen lassen.

Das ernst-vergnügeliche Lehrbuch ist in zwei Hauptkapitel „Damenwelt“ und „Dame Gott“ unterteilt, denen 17 bzw. 23 Unterkapitel zugeordnet werden. Die Unterkapitel können thematische Reihen bilden, die durch räumliche Nähe („Fun“, „Konfessionelle“, „Süße Begierde“, „Glaubenssätze“, „Drehbuch“), aber auch – trotz Entfernung – durch analoge Überschriften („Medusa“, „Baubo“, „Perseus“, „Andromeda“) oder durch beides („Warenangebot“, „Konsumenten“, „Messe“) als zusammengehörig ausgewiesen werden. Oft genug sind es aber auch relativ isolierte Unterkapitel mit provozierenden Überschriften („Oknophile“, „Bordell“, „Mit Gott“, „Im Fleisch“). Nach einem in das Thema und in das Verfahren des Gesamtbuches einführenden Gedicht „Ich“ enthalten die 40 Unterkapitel zwischen einem Großgedicht und 21 Gedichten, die meist in der von Wühr entwickelten freien Terzinenstrophe stehen und ständig mit der Diskrepanz von Zeilenbruch und Syntax arbeiten. Die Gedichte führen in immer wieder neuen und überraschenden Anläufen nicht in den Regelfall, sondern in die provozierende Abweichung, in hochbrisante Denk- und Sprechalternativen ein.

Zentral für „Dame Gott“ ist der Kampf gegen die traditionelle Männerreligion und die damit verbundenen dominierenden Machtverhältnisse, erstrebt werden herrschaftsfreie Verhältnisse, ein egalitäres Gleichgewicht, wie es der Doppeltitel „Dame Gott“ zwischen den Geschlechtern auf höchster Ebene proklamiert. Bald gibt es im Namen von Liebe und Leben wütende

Distanzierungen von dem biblischen Schöpfergott und seinem von ihm inszenierten desaströsen Erlösungstheater, bald wird mit der Religions- und Dogmengeschichte heiter gespielt. Als Gegengewicht gegen die Mann-Dominanz in den Schriftreligionen wird die Figur der Eva herausgestellt, allerdings nicht biblisch als die „Mutter aller Lebendigen“, die lediglich eine verhängnisvolle Gebärkette zum Tod eröffnen würde, sondern als Spenderin von Lust und Erkenntnis. Dem biblischen Sprachgebrauch folgend, für den der Geschlechtsakt ein „Erkennen“ ist, wird ein paradiesischer Zustand vor der Verfluchung und Vertreibung beschworen, der statt der Last der Fortpflanzungsfamilie nur freie und spontane, paarige oder solitäre Selbstzeugungen kennt. Diese agieren in einem an Goethes „Divan“-Gedichten erinnernden Gleichgewicht von Geist und Fleisch und evozieren in einem reinen Sprechakt Poesie, die sich jeglicher bildlichen Vorstellung versagt. Mit dieser konkurrierenden Überbietung der darstellenden Künste, den blasphemischen Elementen, der Leitidee der originären Selbstzeugung, der Ablehnung der Fortpflanzungssexualität sowie mit der für Wührs Dichten und Denken zentralen Kategorie des Falschen – d.h. der produktiven Abweichung vom Richtigen, dem kreativen Devianzprinzip –, steht Wührs Werk in der Tradition der Geniepoetik, die trotz ihrer Aporien und Widersprüche seit der frühen Goethezeit bis heute nichts von ihrer Anziehungskraft verloren hat.

Wühr ist ein sokratischer Typ, der in einem anregenden Gesprächskreis über seine Poesie und Weltsicht zu monologisieren liebt. Lukas Cejpek (1993, 2002), Michael Titzmann (1996) und Franz Josef Czernin (2009) haben diesen Umstand benützt, um Wühr zu Auskünften über sein Autorœuvre zu bewegen. Dabei ist das letzte dieser Gesprächsbücher „Zur Dame Gott“ ein Sonderfall. Es bezieht sich ausschließlich auf den zuletzt erschienenen Lyrikband, Czernin beschränkt sich auf ein Nachwort, die freigewordene Interviewer-Position kann vom Leser besetzt werden, der zum antwortenden Gesprächspartner von Wührs Gedankenfragmenten mutiert und so auf die Herausforderung der Wühr-Texte reagiert. Vor allem die Theologen und die Philosophen sind in Wührs Visier, der sich in immer neuen Denkattacken an der Schöpfungs- und Erlösungslehre sowie der Eschatologie abarbeitet. Nachdem er mit Novalis die Aufrechterhaltung der politischen und sozialen Ordnung dem Staat überantwortet hat, befreit er sich in Auseinandersetzung mit Schelling von dem göttlichen Schöpfungs-„Grund“ und evoziert, indem er Novalis (die „Geliebte“) und Whitehead (Verwandlung des „Gefährten“ in die „Geliebte“) weiterdenkt, poetisch die Dame Gott, die eindeutiger als im Lyrikbuch ihre Zwitternatur zugunsten weiblicher Geschlechtsmerkmale aufgibt. Wie schon in den Gedichten wird sie unaufhörlich besprochen, spricht aber im Gegensatz zu dem männlichen Offenbarungsgott selbst nicht, wie sie sich auch aller dogmatischen und moralischen Festlegungen enthält. Sie ist keine ein für allemal etablierte Größe, sondern entsteht mit jedem Sprechakt der Gedichte und Fragmente neu. Verführt wird der Leser letztendlich zu einer Dame Gott, die mit der Poesie gleichgesetzt wird. Sie ist eine weibliche Instanz, die in Überbietung des provozierenden Schlusses von „Faust II“ das Weibliche mit einer mystischen Schaufreude verbindet, in der Schuld und Erlösung ebenso wie der Gegensatz von Gut und Böse verblassen. Umso mehr gilt: „das Ganze ist Glück“.

Primärliteratur

„Der kleine Peregrino. Die Geschichte eines Seilradfahrers“. Erzählt von Paul Wühr. Mit 32 Bildern von Walter Habdank. München (Lukas Cranach Verlag) 1960.

„Basili hat ein Geheimnis“. Zeichnungen von Lilo Fromm. München (Lukas Cranach Verlag) 1964.

„Wer kann mir sagen, wer Sheila ist?“. In: wdr Hörspielbuch 1964. Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1964. S.45–83. Auch in: Inge Poppe / Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 1998. Aachen (Rimbaud) 1999. S.11–58.

„Die Rechnung“. In: wdr Hörspielbuch 1965. Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1965. S.87–121. Auch in: Inge Poppe/Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 1999. Aachen (Rimbaud) 2000. S.31–69.

„Die Hochzeit verlassen. Funkerzählung“. In: Rundfunk und Fernsehen. 1966. H.4. S.485–491. Leicht veränderte Buchfassung unter dem Titel „Es war nicht so“: München (Renner) 1987.

„Fensterstürze“. In: wdr Hörspielbuch 1968. Köln (Kiepenheuer & Witsch) 1968. S.81–123.

„Gegenmünchen“. München (Hanser) 1970.

„Bemerkungen zu Absicht und Methode“. In: Rundfunk und Fernsehen. 1972. H.3. S.383–385. (Zum „Preislied“).

„So spricht unsereiner. Ein Originaltext-Buch“. Nachwort von Jörg Drews. München (Hanser) 1973. (Enthält: „Preislied“; „So eine Freiheit“; „Trip Null“; „Verirrhaus“).

„Preislied. Hörspiel aus gesammelten Stimmen“. Mit einer Rede des Autors: Die Entstehung des „Preislieds“. Stuttgart (Reclam) 1974. (= Reclams Universal-Bibliothek 9749).

„Grüß Gott ihr Mütter ihr Väter ihr Töchter ihr Söhne. Gedichte“. München (Hanser) 1976.

„Rede. Ein Gedicht“. München (Hanser) 1979.

„21. Paul Wühr. 14.April 1972“. In: Klaus Schöning (Hg.): Schriftsteller und Hörspiel: Reden zum Hörspielpreis der Kriegsblinden. Mit einem Beitrag von Heinrich Vormweg. Königstein (Athenäum) 1981. S.88–91.

„Das falsche Buch“. München (Hanser) 1983.

„Dankrede“. In: Bremer Literaturpreis 1984: Paul Wühr, Bremer Literatur-Förderpreis 1984: Bodo Morshäuser. Hg. vom Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst. Bremen (Eigendruck) 1984. Auch in: Wolfgang Emmerich (Hg.): Der Bremer Literaturpreis 1954–1987. Bremerhaven (Wirtschaftsverlag NW) 1988. (= edition die horen 7). S.310–315. Auch in: Inge Poppe / Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 1997. Aachen (Rimbaud) 1997. S.50–64.

„Der faule Strick“. München (Hanser) 1987.

„Pyramus und Thisbe. Eine Teichoskopie“. In: Nacht Zettel. Sieben Theatertexte nach Shakespeares ‚Ein Sommernachtstraum‘. Zusammen mit

- anderen. Hg. von Sissi Tax und Herbert Wiesner. Berlin (Literaturhaus Berlin) 1987. (=Texte aus dem Literaturhaus Berlin 1). S.67–89.
- „Sage. Ein Gedicht“. München (Renner) 1988.
- „Das Falsche und die Lüge“; „Authentizität und Fiktion. Über das O-Ton-Hörspiel“; „Anmerkungen zur Poesie“ (Wiener Vorlesungen zur Literatur). In: Wespennest. 1989. H.74. S.41–58.
- „Grüß Gott. Rede. Gedichte“. München (Hanser) 1990.
- „Bernd Dürr. Skulpturen und Zeichnungen 1988–91 mit Gedichten von Paul Wühr und einem Text von Gottfried Knapp“. München (Dürr) 1991. S.14–17.
- „Ob“. München (Renner) 1991.
- „Rede anlässlich der Verleihung des Ernst-Meister-Preises der Stadt Hagen, 1990“. In: Jahrbuch der Ernst-Meister-Gesellschaft 1992/93. S.143–144.
- Dietmar Pfister: „Bilder“/Paul Wühr: „Gedichte“. Nürnberg (Moderne Kunst) 1993.
- „Wenn man mich so reden hört. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lucas Cejpek“. Graz, Wien (Droschl) 1993. (= Essay 20).
- „Luftstreiche. Ein Buch der Fragen“. München (Hanser) 1994.
- Wühr, Paul u.a.: „Auskünfte. Eine Umfrage unter Autoren“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945. München (edition text + kritik) 1995. (= TEXT + KRITIK. Sonderband 1995). S.7–100. (Wühr: S.59, 68, 75, 80, 84, 87, 90, 92, 95, 98).
- „Absolut Homer“. In: Walter Grond (Hg.): Absolut Homer. Graz, Wien (Droschl) 1995. S.547–584, Tafel 22.
- „Ob der Magus in Norden“. München (Renner) 1995 (limitierte Auflage in 99 Exemplaren).
- „Am Salvatorplatz“. Gedichte. In: Paul Wühr. Magus in Süden. Begleitheft zur gleichnamigen Ausstellung. Hg. von der Stiftung. München (Literaturhaus München) 1997. S.25–33.
- „Das Experiment. Hörspiel (1962)“. (= „Reni blieb liegen“). In: Inge Poppe/Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 1997. Aachen (Rimbaud) 1997. S.9–49.
- „Salve Res Publica Poetica“. München (Hanser) 1997.
- „Salve Res Publica Poetica“. 5 Zyklen, deutsch und in italienischer Übersetzung, aus „Salve Res Publica Poetica“. Hg. und Übersetzung von Lea Ritter Santini.O.O. (o.V.) 1997. (= forma di parole 4).
- „Venus im Pudel“. München, Wien (Hanser) 2000.
- „Tanzschrift. Gedichte“. Mit Zeichnungen von Hans Baschang. Hg. von Matthias Kußmann. Karlsruhe (Stieber) 2000. (= Reihe zwei 2).
- „Leibhaftig. Ausgewählte Gedichte“. Aachen (Rimbaud) 2001. (= Lyrik Taschenbuch 24).
- „Die Sprache hat das Sagen“. Dankrede zur Verleihung des F.-C.-Weiskopf-Preises der Berliner Akademie der Künste. In: Akzente. 2001. H.5. S.388–392.

„Was ich noch vergessen habe. Ein Selbstgespräch, aufgezeichnet von Lucas Cejpek“. Graz (Droschl) 2002.

„Die Dichtung und ihre Verfehlung“. In: Bruno Hillebrand (Hg.): Wo steht die Dichtung heute? Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 2002. (= Die Mainzer Reihe 95). S.57–65.

„Il corpo e la parola“. Zweisprachige Ausgabe. Hg. und Übersetzung von Riccarda Novello. Mailand (Crocetti) 2002. (= Lekythos 36).

„Das Lachen eines Falschen. Wiener Vorlesungen zur Literatur“. Mit Bildern von Jürgen Wolf. Hg. von Thomas Betz und Katja Schneider. München (Kieser) 2002. (= écart 1).

„Gott heißt Simon Cumascach. Hörspiel (1965)“. In: Inge Poppe / Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 2000/2001. Aachen (Rimbaud) 2003. S.8–49.

„An und Für. Gedichte“. München, Wien (Hanser) 2004.

„Wenn Florich mit Schachter spricht. Hörspiel (1967)“. In: Inge Poppe / Bernhard Albers (Hg.): Paul Wühr Jahrbuch 2002/2003. Aachen (Rimbaud) 2005. S.8–48.

„Matière à l'autre bout l'esprit“. Auswahl, Übersetzung und Nachwort Jean-René Lassalle. Montpellier (Grèges) 2006.

„Dame Gott“. München (Hanser) 2007.

„Zur Dame Gott“. Mit einem Nachwort von Franz Josef Czernin. Graz (Droschl) 2009.

Übersetzungen

Francis Thompson: „Der Himmelhund und andere Gedichte“. Ins Deutsche übertragen nach einer Interlinearübersetzung von Holger Klein durch Paul Wühr. München (Lyrik Kabinett) 2009. (= Lyrik Kabinett 10).

Theater

„Papa. Erfahrungen im Patriarchat“. Workshop mit Texten von Paul Wühr. Dramatisches Zentrum Wien, 23. 1. 1976. Bearbeitung: Herbert Adamec, Hilde Berger, Silvia Sommer u.a.

„Pyramus und Thisbe. Eine Teichoskopie“. Uraufführung: Literaturhaus Berlin, 23. 8. 1986. Realisierung und Sprecher: Peter Fitz.

Rundfunk

„Das Experiment“. Westdeutscher Rundfunk. 14. 9. 1963.

„Wer kann mir sagen, wer Sheila ist?“. Westdeutscher Rundfunk. 22. 1. 1964.

„Die Rechnung“. Westdeutscher Rundfunk. 19. 8. 1964.

„Gott heißt Simon Cumascach“. Westdeutscher Rundfunk. 7. 12. 1965.

„Die Hochzeit verlassen. Funkerzählung“. Deutschlandfunk. 6. 8. 1966.

„Wenn Florich mit Schachter spricht“. Westdeutscher Rundfunk. 21. 3. 1967.

- „Fensterstürze“. Westdeutscher Rundfunk. 10. 4. 1968.
- „Preislied“. Bayerischer Rundfunk / Norddeutscher Rundfunk. 4. 6. 1971.
- „Verirrhaus“. Bayerischer Rundfunk / Westdeutscher Rundfunk. 2. 6. 1972.
- „Trip Null“. Bayerischer Rundfunk / Norddeutscher Rundfunk. 2. 11. 1973.
- „Viel Glück“. Bayerischer Rundfunk. 3. 9. 1976.
- „Soundseeing‘ Metropolis München“. Westdeutscher Rundfunk. 21. 10. 1986.
- „Pyramus und Thisbe“. Sender Freies Berlin. 16. 6. 1987.
- „Thisbe und Thisbe. Teichoskopie“. Norddeutscher Rundfunk. 7. 11. 1987.
- „Faschang Garaus“. Westdeutscher Rundfunk. 7. 2. 1989.
- „So eine Freiheit“. Sender Freies Berlin. 16. 6. 1992.

Tonträger

- „Soundseeing Metropolis München. Klangbild“. München (Kirchheim) 1987.
- „Ich unterstehe mich. Gedichte. Gelesen vom Autor“. CD. München - (DerHörVerlag) 1997.
- „Paul Wühr liest Venus im Pudel“. Gedichte. CD. München (Autorenbuchhandlung) 2000.
- Christiane Collorio, Peter Hamm, Harald Hartung, Michael Krüger (Hg.): „Lyrikstimmen – Die Bibliothek der Poeten“. 9 CDs. München (Der HörVerlag) 2009. Paul Wühr: CD 6, Nr. 21–24.

Sekundärliteratur

- Schaumann, Lore:** „Sheilas schwarze Magie“. In: Rheinische Post, 24. 1. 1964.
- Krieger, Georg:** „Theologische Arithmetik“. In: Funk-Korrespondenz, 3. 9. 1964. (Zu: „Rechnung“).
- Hasselblatt, Dieter:** „Abenteuer mit gespielterm Denken. Nachwort zu ‚Die Hochzeit verlassen‘ von Paul Wühr“. In: Rundfunk und Fernsehen. 1966. H.4. S.492–495.
- anonym: „Paul Wühr. Gegenmünchen“. (Verlagsankündigung mit ausführlicher Selbstinterpretation des Autors). München (Hanser) 1970.
- Schultz-Gerstein, Christian:** „Viel Sprache, aber keine Lektüre“. In: Die Zeit, 6. 11. 1970. (Zu: „Gegenmünchen“).
- Baier, Lothar:** „Trotz Bauanleitung ist eine Explosion zu befürchten. ‚Gegenmünchen‘ – Ein überanstrengter Versuch von Paul Wühr“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10. 11. 1970.
- Mechtel, Angelika:** „Stadt aus Wörtern“. In: Nürnberger Nachrichten, 18./19. 11. 1970. (Zu: „Gegenmünchen“).
- Bleisch, Ernst Günther:** „Der Weltstadt München mitten ins Herz“. In: Münchner Merkur, 28./29. 11. 1970.
- Laemmle, Peter:** „Offenes Modell einer totalen Wirklichkeit. Paul Wührs ‚Gegenmünchen‘ verlangt eine Gegenlektüre“. In: Frankfurter Rundschau, 12. 12. 1970.

„Die Weltstadt aus Druckerschwärze. ‚Gegenmünchen‘: Ein neuartiges Buch verlangt neue Lesefertigkeiten – Zwei Meinungen dazu“: Renate Schuller: „Zu Fuß“; Ludwig Harig: „Gegen den Strich“. In: Saarbrücker Zeitung, 12./13. 12. 1970.

Drews, Jörg: „Ein anarchistisches Epos. Paul Wührs Rundgänge durch ein München aus Worten“. In: Süddeutsche Zeitung, 30./31. 1. 1971.

Amery, Carl: „Carl Amery über Paul Wühr: ‚Gegenmünchen‘ ... Wie es angeblich lacht“. In: Der Spiegel, 22. 2. 1971.

Hartung, Harald: „Synthetische Authentizität. Über einige Literaturcollagen“. In: Neue Rundschau. 1971. H.1. S.144–158.

Drews, Jörg: „Ein Preis für das ‚Preislied‘. Paul Wühr erhält den diesjährigen Hörspielpreis der Kriegsblinden“. In: Süddeutsche Zeitung, 21. 3. 1972.

Wagner, Klaus: „Bayerischer Lobgesang. Der Hörspielpreis der Kriegsblinden für Paul Wühr“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 3. 1972.

Braem, Helmut M.: „Hörspielpreis für Paul Wühr. Für und wider die Rattata-Sendungen. Ingomar von Kieseritzky und Ror Wolf in der engeren Wahl“. In: Stuttgarter Zeitung, 21. 3. 1972.

Genazino, Wilhelm: „Der Mensch verschwindet am Schneidetisch. Kritische Anmerkungen zur Gattung des Original-Ton-Hörspiels“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. 8. 1972.

Franke, Manfred: „Sprich, damit ich dich sehe. Noch einmal: das Originalton-Hörspiel“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. 9. 1972.

Drews, Jörg: „Das könnten wir alle sein... ‚Verirrhaus‘ – Originalton-Hörspiel von Paul Wühr“. In: Süddeutsche Zeitung, 2. 6. 1972.

Nerth, Hans: „Ist das Hörspiel am Ende? Neue Tendenzen und was von ihnen zu halten ist“. In: Die Welt, 13. 6. 1972.

Stümpel, Gisela: „Darstellung psychischer Abnormität. ‚Verirrhaus‘, Hörspiel von Paul Wühr“. In: Kirche und Rundfunk, 14. 6. 1972. S.14–15.

Buchka, Peter: „Mitteilungen aus dem falschen Leben. Paul Wührs Originaltextbuch ‚So spricht unsereiner‘“. In: Süddeutsche Zeitung, 28./29. 7. 1973.

Laemmle, Peter / Wühr, Paul: „Wirklichkeit wörtlich genommen. Ein Interview“. In: Akzente. 1973. H.3. S.237–242. (Zu: „Gegenmünchen“ und „So spricht unsereiner“).

Geldner, Wilfried: „Ethische Bedenken nicht am Platze“. In: Kirche und Rundfunk, 14. 11. 1973. S.9–10. (Zu: „Trip Null“).

Klose, Werner: „Didaktik des Hörspiels“. Stuttgart (Reclam) 1974. (Zu: „Preislied“ und „Verirrhaus“).

Becker, Peter von: „Horror szenen mancher Ehe. Erstmals in Deutschland: ‚Papa‘ – eine Aktion des Dramatischen Zentrums Wien“. In: Süddeutsche Zeitung, 29. 1. 1976. (Zu: „So eine Freiheit“, in: „So spricht unsereiner“).

Geldner, Wilfried: „Zweimal O-Ton: ‚Viel Glück‘, Hörspiel von Paul Wühr. ‚Beethovens Fünfte‘, Hörspiel von Walter Kempowski“. In: Kirche und Rundfunk, 8. 9. 1976. S.11–12.

- Harig, Ludwig:** „Eine Frage der Luft. Der Lyriker Paul Wühr“. In: Saarbrücker Zeitung, 8. 12. 1976. (Zu: „Grüß Gott“).
- Drews, Jörg:** „Vom notwendigen Wechsel der Töne. Zu Paul Wührs Gedichtband ‚Grüß Gott ihr Mütter...‘“. In: Süddeutsche Zeitung, 9. 12. 1976.
- Cory, Mark E.:** „The ‚O-Ton Hörspiel‘: An Analysis of Paul Wühr’s ‚Preislied‘“. In: Monatshefte. 1976. H.4. S.418–424.
- Geldner, Wilfried:** „Auf der Suche nach dem Glück“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28. 1. 1977. (Zu: „Viel Glück“).
- Eisendle, Helmut:** „Grüß Gott ihr Mütter ihr Väter ihr Töchter ihr Söhne. Gedichte von Paul Wühr“. In: manuskripte. 1977. H.56. S.46.
- Wallmann, Jürgen P.:** „Paul Wühr: ‚Grüß Gott ihr Mütter ihr Väter ihr Töchter ihr Söhne‘“. In: Die Tat, Zürich, 1. 4. 1977.
- Wüffel, Stefan Bodo:** „Das deutsche Hörspiel“. Stuttgart (Metzler) 1978. (=Sammlung Metzler 172).
- Miller, Nikolaus:** „Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur“. Phil. Diss. München 1979. München (Fink) 1982. (= Münchner Germanistische Beiträge 30). S.284–337. (Zu: „Preislied“).
- Endres, Elisabeth:** „Hoffnungen aus der Sprache geschöpft. Die Wörter im Mai“. In: Deutsche Zeitung, 12./13. 4. 1979. (Zu: „Rede“).
- Krolow, Karl:** „Die Sprache vergessen“. In: Darmstädter Echo, 18. 5. 1979. (Zu: „Rede“).
- Harig, Ludwig:** „Der anmutige Anarchismus des Unangepaßten“. In: Saarbrücker Zeitung, 26./27. 5. 1979. (Zu: „Rede“).
- Drews, Jörg:** „Mai und Tod. Paul Wühr: ‚Rede‘“. In: Die Zeit, 27. 7. 1979.
- Becker, Peter von:** „Kein Grund zur Ursache, Paul Wühr. Über einen literarischen Außenseiter und sein neues Buch ‚Rede‘“. In: Süddeutsche Zeitung, 28./29. 7. 1979.
- Gnüg, Hiltrud:** „Geraunter Weltschmerz“. In: Neue Zürcher Zeitung, 24. 8. 1979. (Zu: „Rede“).
- Hartung, Harald:** „Lange Gedichte, kurze Gedichte“. In: Merkur. 1979. H.11. S.1113–1120. (Zu: „Rede“).
- Drews, Jörg:** „Gespräch mit Paul Wühr“. In: zweitschrift. 1979. H.6. S.23–25.
- Brecht, Christoph:** „Paul Wühr, Gedichte“. In: Stilbruch. 1982. H.8. S.24–32. (Zu: „Preislied“, „Grüß Gott“, „Rede“).
- Ramm, Klaus:** „Der Redefluß verschleiert. Der Hörspielmacher Paul Wühr“. In: ders. (Hg.): Hörspielmacher. Autorenporträt und Essays. Königstein (Athenäum) 1983. S.228–238.
- Zupan, Thomas:** „Die Poesie muß einen durchwirbeln wie ein Wind“. Interview. In: Münchner Rundschau, 14. 10. 1983.
- Harig, Ludwig:** „Der Kern ist ein Pudel. Paul Wührs ‚Das falsche Buch‘: ein Stadtroman rund um die Münchener Freiheit“. In: Frankfurter Rundschau, 12. 10. 1983.

Drews, Jörg: „Das Spiel der frechen und der armen Hunde“. In: Süddeutsche Zeitung, 22./23. 10. 1983. (Zu: „Falsches Buch“).

Wiesner, Herbert: „Angst würde uns werden, wüßten wir, was das Falsche ist. Paul Wührs ‚Falsches Buch‘, ein Welttheater der Politik und der Poesie“. In: Lesezeichen. 1983. H.7. S.6.

N.S.: „Gegen eine erstarrte Welt. Bremer Literaturpreis für Paul Wühr“. In: Bremer Nachrichten, Weser-Kurier, 30. 11. 1983.

Steinbrink, Bernd: „Warme Würstchen für Odysseus“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. 12. 1983. (Zu: „Falsches Buch“).

Becker, Peter von: „Die Gespenster der Freiheit“. In: Die Zeit, 20. 1. 1984. (Zu: „Falsches Buch“).

Postma, Jan Heiko: „Kinderspiele in der Münchner Freiheit“. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 21. 1. 1984. (Zu: „Falsches Buch“).

Heißenbüttel, Helmut: „Laudatio“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 5. 2. 1984. Auch in: Bremer Literaturpreis 1984: Paul Wühr, Bremer Literatur-Förderpreis: Bodo Morshäuser. Hg. vom Senator für Bildung, Wissenschaft und Kunst. Bremen (Eigendruck) 1984.

Krättli, Anton: „Aus der Naturgeschichte der Poesie“. In: Neue Zürcher Zeitung, 10. 2. 1984. (Zu: „Falsches Buch“).

Wackwitz, Stephan: „Biotop der Phantasie“. In: Stuttgarter Zeitung, 31. 3. 1984. (Zu: „Falsches Buch“).

Ingold, Felix Philipp: „Das Leben, wie es im Buch steht. Neue Prosa von Friederike Roth und Paul Wühr“. In: Merkur. 1984. H.4. S.442–448.

Winkler, Willi: „Archimedes in der Wörterstadt“. In: Bayerische Staatszeitung, 15. 6. 1984.

Karst, Karl H.: „Abgesang auf den Alltag“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30. 8. 1984. (Zu: „Verirrhaus“).

Eisendle, Helmut: „Das falsche Buch richtig lesen“. In: Die Presse, Wien, 29./30. 9. 1984.

Schödel, Helmut: „Irrlicht im Garten“. In: Die Zeit, 29. 8. 1986. (Zu: „Pyramus und Thisbe“).

Hagedstedt, Lutz: „Mit den Ohren sehen“. In: Süddeutsche Zeitung, 6. 11. 1986. (Zu: „Soundseeing“).

Schütte, Rolf: „Als durch und durch falsch das einzig Wahre“. In: Neue Westfälische, 24. 4. 1987. (Zu: „Falsches Buch“).

Wenzel-White, Erdmute: „Border crossings. Wühr's ‚The false book‘ (‚Das falsche Buch‘)“. In: Neohelicon. 1987. H.14. S.183–190.

Setzwein, Bernhard: „So etwas kann nur aus dem Bairischen kommen, so eine gspinnerte Lehre“. Paul Wühr, Poet einer Philosophie des Falschen, wird am 10. Juli 1987 60 Jahre alt“. In: Literatur in Bayern. Hg. vom Institut für Bayerische Literaturgeschichte der Universität München. 1987. H.8. S.25–28. Auch in: ders.: Käuze, Ketzer, Komödianten: Literaten in Bayern. München (Ludwig) 1990. S.253–267, 295–296.

- Kotik, Ruth:** „Anders hören. Audio-Art 5: Paul Wühr: ‚Pyramus und Thisbe‘. Aufzeichnung einer Veranstaltung im Literaturhaus Berlin“. In: Funk-Korrespondenz. 1987. H.29. S.P5–P6.
- Fuld, Werner:** „Aufzeichnungen eines Bastlers“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11.9.1987. (Zu: „Fauler Strick“).
- Setzwein, Bernhard:** „Das Buch als Lebensraum“. In: Bayerische Staatszeitung, 25.9.1987. (Zu: „Fauler Strick“).
- Buchka, Peter:** „Mit Poesie das Leben öffnen“. In: Süddeutsche Zeitung, 31.10./1.11.1987. (Zu: „Fauler Strick“).
- Lesch, Helmut:** „Das Leben ist eine falsche Einrichtung“. In: Abendzeitung, München, 31.10./1.11.1987. (Zu: „Fauler Strick“).
- Krättli, Anton:** „Numeriert und signiert“. In: Neue Zürcher Zeitung, 27.11.1987. (Zu: „Fauler Strick“).
- Hagedstedt, Lutz** (Hg.): „Paul Wühr. Materialien zu seinem Werk“. München (Brehm) 1987. (S.354–357 Biographie, S.358–380 Bibliographie).
- Schütte, Rolf:** „Das Falsche als Flucht vor der Wirklichkeit. Paul Wührs Tagebuch: Zuwenig Werkbiographie und zuviel Münchner Romantik“. In: Neue Westfälische, 3.2.1988.
- Hage, Volker:** „Ich – das Zentrum der Welt“. In: Die Zeit, 26.2.1988. (Zu: „Fauler Strick“).
- Meier-Lenz, D.P.:** „Von der Kunst, einen Strick zu knüpfen. Anmerkungen zu Paul Wührs ‚Tagebuch‘“. In: die horen. 1988. H.4. S.185–188.
- Harmening, Klaus Peter:** „Aufgestottert“. In: Basler Zeitung, 10.2.1989. (Zu: „Sage“).
- Thuswaldner, Anton:** „Vieldeutigkeit als dichterisches Prinzip“. In: Neue Zürcher Zeitung, 14.2.1989. (Zu: „Sage“).
- Olbert, Frank:** „Wie es singt und lallt“. In: epd/Kirche und Rundfunk. 1989. H.12. S.18. (Zu: „Faschang Garaus“).
- Drews, Jörg:** „Mit großem gebrochenen Pathos“. In: Süddeutsche Zeitung, 18./19.2.1989. (Zu: „Sage“).
- Juhre, Arnim:** „Mit welcher Zahl bleibt morgen der Würfel liegen?“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 21.7.1989. (Zu: „Sage“).
- Sattler, Stephan:** „Petrarca-Preis für Paul Wühr in Siena“. In: Pan. 1990. H.8. S.94–97.
- Harig, Ludwig:** „Plädoyers fürs Chaotische“. In: Die Rheinpfalz, 2.10.1990. (Zu: „Grüß Gott“).
- Krüger, Michael:** „Jetzt weiß ich nicht mehr. Aus einer Rede auf Paul Wühr“. In: Akzente. 1990. H.6. S.570–575. (Petrarca-Preis 1990).
- Hoppe, Marianne:** „Unordnung bevorzugt. Verleihung des Meister-Preises“. In: Westfalen-Post, 3.12.1990.
- Salomon, Peter:** „Alte Frische“. In: Südkurier, Konstanz, 3.12.1990. (Zu: „Grüß Gott“).

Harig, Ludwig: „Einer, der das Ding dreht“. In: Rheinischer Merkur/Christ und Welt, 7. 12. 1990. (Laudatio Ernst-Meister-Preis 1990).

John, Susanne: „Schwermütig und dennoch leicht“. In: Literatur und Verantwortung. Literarische Projekte und Veranstaltungen anlässlich des Ernst-Meister-Preises für Literatur der Stadt Hagen 1990. S.14–15.

Balmes, Hans Jürgen (Hg.): „Petarca-Preis. Petarca-Übersetzer-Preis. Nicolas-Born-Preis. 1989–1991“. o.O. (Privatdruck Edition Petarca) 1990. S.137–161, 316–319.

Hagestedt, Lutz: „Weltschöpfung durch Sprache. Paul Wühr – seine Entwicklung als Lyriker“. In: Wiesbadener Kurier, 5./6. 1. 1991. (Zu: „Grüß Gott“).

Nelles, Jürgen: „Denk-Spiele der Poesie. Der Hörspielmacher und Schriftsteller Paul Wühr“. Bonn (Bouvier) 1991. (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 47).

Hagestedt, Lutz: „Dichter und Kater oder Das Buch der Freunde“. In: Süddeutsche Zeitung, 29. 2./1. 3. 1992. (Zu: „Ob“).

Hagestedt, Lutz: „Schärfste Satzkonzentrate: der Schriftsteller Paul Wühr“. In: Passauer Pegasus. 1992. H.20. S.83–86.

Rack, Jochen: „Fürs Hörspielmuseum. Paul Wühr: ‚So eine Freiheit‘“. In: Funk-Korrespondenz. 1992. H.26. S.25.

Dattenberger, Simone: „Poet aus München. Paul Wühr wird 65“. In: Münchner Merkur, 10. 7. 1992.

Kyora, Sabine: „Literatur und Macht. Die anderen Schreibweisen“. In: Kultur und Macht: Deutsche Literatur 1949–1989. Hg. vom Sekretariat für Kulturelle Zusammenarbeit Nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen. Gütersloh (Aisthesis) 1992. S.90–102. (Zu: „Sage“).

Drews, Jörg: „Den Dienst aufsagen: zur Lyrik von Paul Wühr“. In: Merkur. 1993. H.2. S.126–139.

Ernstberger, Leo: „Biographische Reflexion über sich und die Welt“. In: Münchner Merkur, 8. 9. 1993. (Zu: „Wenn man mich so reden hört“).

Hagestedt, Lutz: „Oral poetry. Ein Selbstgespräch Paul Wührs“. In: Süddeutsche Zeitung, 20./21. 11. 1993. (Zu: „Wenn man mich so reden hört“).

Kramer, Marion: „Wenn Hunde frech mit falschen Zungen reden. Über die Hundegestalten in Paul Wührs ‚Das falsche Buch‘“. In: Jörg Drews (Hg.): Vergessen. Entdecken. Erhellen. Bielefeld (Aisthesis) 1993. (= Bielefelder Schriften zur Linguistik und Literaturwissenschaft 2). S.57–97.

Setzwein, Bernhard: „Paul Wühr: ‚Luftstreiche‘ / ‚Wenn man mich so reden hört‘“. In: Passauer Pegasus. 1994. H.24. S.159–162.

Wichner, Ernest: „... rede ich den Ideen drein“. In: Basler Zeitung, 5. 10. 1994. (Zu: „Luftstreiche“).

Pohl, Ronald: „Odysseus' Heimkehr – ein Flugzeug-Crash. Der deutsche Dichter Paul Wühr, ‚herbst'-Gast und Kosmopolit, über Irrfahrten der Poesie“. In: Der Standard, Wien, 25./ 26. 10. 1994.

anonym: „Anregender Zwitter“. In: Der Bund, Bern, 24. 12. 1994. (Zu: „Luftstreiche“).

Heinrichs, Hans-Jürgen: „Auf dem Seil der Wörter. Probeflüge durch das Alltägliche und das Poetische“. In: Zürichsee-Zeitung, 27. 12. 1994. (Zu: „Luftstreiche“).

Michalzik, Peter: „Schau mal rein in dich ... und was siehst du? Nichts“. Gespräch. In: Süddeutsche Zeitung, 28. 12. 1994.

Drews, Jörg: „Paul Wühr als Magus in Süden“. In: Süddeutsche Zeitung, 31. 12. 1994 / 1. 1. 1995. Auch in: Neue Deutsche Literatur. 1995. H.2. S.173–176. (Zu: „Luftstreiche“).

Kyora, Sabine: „... wenn der Begriff sportelt‘: Theorie und Poetik in Paul Wührs ‚Falschem Buch‘“. In: Jörg Drews (Hg.): Vergangene Gegenwart – gegenwärtige Vergangenheit. Bielefeld (Aisthesis) 1994. (= Bielefelder Schriften zur Linguistik und Literaturwissenschaft 4). S.121–137.

Hartung, Harald: „Luftiger Überbau“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 1. 1995. (Zu: „Luftstreiche“).

Schütte, Wolfram: „Die Liquidation der fixierten Antworten“. In: Frankfurter Rundschau, 4. 2. 1995. (Zu: „Luftstreiche“).

Buckl, Walter: „Entthronung der Ikonen“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 4. 3. 1995. (Zu: „Luftstreiche“).

Cejpek, Lukas: „Romantheater“. In: Freibord (Wien). 1995. H.2. S.21–32. (Zu: „Falsches Buch“, „Wenn man mich so reden hört“ und „Luftstreiche“).

Slutzky, Manu: „Poetengeist“. In: Rheinischer Merkur/Christ und Welt, 9. 6. 1995. (Zu: „Luftstreiche“).

Hagededt, Lutz: „Mein Kulturtip“. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 24. 9. 1995. (Zu: „Ob der Magus“).

Falcke, Eberhard: „Das Falsche ist das Wahre“. In: Die Zeit, 6. 10. 1995. (Zu: „Luftstreiche“).

Hagededt, Lutz: „Der Erzählung jungfräuliches Häutchen“. In: konzepte. Literatur zur Zeit. 1995. H.17. S.172–175. (Zu: „Luftstreiche“).

Müller, Michael: „Der Ort der Poesie“. Gespräch. In: Schreibheft. 1995. H.45. S.174–178.

Wingler-Tax, Hedwig: „Ein Buch der Fragen. Über Paul Wührs ‚Luftstreiche‘“. In: manuskripte. 1995. H.127. S.114–117.

Karpenstein-Eßbach, Christa: „Medien, Wörterwelten, Lebenszusammenhang. Prosa der Bundesrepublik Deutschland 1975–1990 in literatursoziologischer, diskursanalytischer und hermeneutischer Sicht“. München (Fink) 1995. S.60, 225–234. (Zu: „Falsches Buch“).

Hoffmann, Volker: „Paul Wührs neues Poem-Buch ‚Luftstreiche – Ein Buch der Fragen‘ (1994)“. In: Literatur in Bayern. 1996. H.43. S.26–30.

Betz, Thomas: „Anmerkungen“. In: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart. 1996. H.21. S.37–38. (Zu den im Heft abgedruckten Gedichten „Der Lago Trasimeno“).

- Titzmann, Michael:** „Gespräch mit Paul Wühr“. In: Deutsche Bücher. 1996. H.2. S.81–99.
- Meier-Lenz, Dieter P.:** „Gegenmärchen im Fragenmeer“. In: die horen. 1996. H.3. S.189–191. (Zu: „Luftstreiche“).
- Meier-Lenz, Dieter P.:** „Annäherung an ein Gedicht von Paul Wühr“. In: die horen. 1996. H.3. S.191–192. (Zu: „Sage“).
- Hagedstedt, Lutz:** „Ob Sage oder Rede. Paul Wühr und das Gedicht“. In: Das Gedicht. 1996. H.4. S.82–84.
- Braun, Michael:** „Ein Museum dürrer Stichworte“. In: Die Zeit, 21.3.1997. (Zu: „Salve“).
- „für mÜch und dÜr‘ / Paul Wühr zu Ehren – Widmungen, Lesarten und Obsessionen“. In: die horen. 1997. H.2. S.5–37.
- Hagedstedt, Lutz:** „Preisrede auf Paul Wühr“. In: Sirene. 1997. H.18. S.114–122. (Zum Großen Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste).
- Betz, Thomas:** „Leben / um uns weitersprechen zu lassen einer / den anderen‘ – zu Wührs Gedichtbuch ‚Salve Res Publica Poetica‘“. In: Sirene. 1997. H.18. S.128–130.
- Ritter Santini, Lea:** „Sulla felicità dei soliloqui“. In: In forma di parole. 1997. H.4. S.251–262.
- Overath, Angelika:** „Nur zu!“. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.4.1997. (Zu: „Salve“).
- Beil, Ulrich Johannes:** „Paul Wühr: ‚Salve Res Publica Poetica‘“. In: Das Gedicht. 1997. H.5. S.103.
- Drews, Jörg:** „Wer singt noch / wie ich singe“. In: Süddeutsche Zeitung, 10./11.5.1997. (Zu: „Salve“).
- Schild, Stefanie:** „Poesie ist wie Mathematik“. Gespräch. In: Münchner Merkur, 10./11.5.1997.
- Törne, Dorothea von:** „Schall und Rauch“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 11.5.1997. (Zu: „Salve“).
- Betz, Thomas/Schneider, Katja:** „Einer gegen München“. In: Süddeutsche Zeitung, 13.5.1997. (Zum Großen Literaturpreis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste).
- Cejpek, Lukas:** „ZUMUTUNG: Hauptwörter“. In: manuskripte. 1997. H.136. S.102–104. (Zu: „Salve“).
- Hagedstedt, Lutz:** „Freiheit der Rede“. In: Rheinischer Merkur, 20.6.1997. (Zu: „Salve“).
- Setzwein, Bernhard:** „Poesie ist das Unerwartete“. In: Passauer Neue Presse, 27.6.1997. (Zum 70. Geburtstag).
- Overath, Angelika:** „Kehraus der Poesie“. In: Neue Zürcher Zeitung, 10.7.1997. (Zum 70. Geburtstag).
- Segebrecht, Wulf:** „Und doch irgendwie klassisch“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.7.1997. (Zu: „Salve“).

- Wiesner, Herbert:** „Wider die Gewalt des Richtigen“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 10.7.1997. (Zum 70. Geburtstag).
- Kastberger, Klaus:** „Echt ätzend auf Echtheit aus“. In: Die Presse, Wien, 12.7.1997. (Zu: „Salve“).
- Eisendle, Helmut:** „Gedankenjagd auf Teufel komm raus!“. In: Der Standard, Wien, 18.7.1997. (Zu: „Salve“).
- Riha, Karl:** „Ja, ja, – ein Kuriosum!“. In: Frankfurter Rundschau, 18.7.1997. (Zu: „Salve“).
- Wingler, Hedwig:** „Ist der Riß zwischen Sprache und Sache poetisch zu flicken?“. In: manuskripte. 1997. H.138. S.124–128. (Zu: „Salve“).
- Kühn, Renate:** „Gemessen schreien“. In: dies.: Der poetische Imperativ. Interpretationen experimenteller Lyrik. Bielefeld (Aisthesis) 1997. S.82–140. (Zu: „Rede“).
- Kyora, Sabine:** „falsches lesen. Zu Poesie und Poetik Paul Wührs. Festschrift zum 70. Geburtstag“. Bielefeld (Aisthesis) 1997.
- Poppe, Inge/Albers, Bernhard (Hg.):** „Paul-Wühr-Jahrbuch“. Hg. im Auftrag des Freundeskreises Paul Wühr. 5 Bde. Aachen (Rimbaud) 1997–2005.
- Schmatz, Ferdinand:** „Gedachtgedichte. Zur Poetik Paul Wührs“. In: ders.: Radikale Interpretation. Aufsätze zur Dichtung. Wien (Sonderzahl) 1998. S.139–151.
- Sottong, Hermann/Müller, Michael:** „Künstlerische Welten. Die Konstruktion sekundärer Systeme“. In: ders.: Zwischen Sender und Empfänger. Eine Einführung in die Semiotik der Kommunikationsgesellschaft. Berlin (E. Schmidt) 1998. S.115–131. (Zu dem Gedicht: „Namen“, aus: „Sage“).
- Meier-Lenz, Dieter P.:** „Die Poesie als Wagnis des Falschen“. In: Neue Deutsche Literatur. 1999. H.6. S.155–161.
- Rupprechter, Walter:** „Der Hamann-Dichter Paul Wühr“. In: Herder-Studien. Bd.5. 1999. S. 161–168.
- Cejpek, Lukas (Hg.):** „István Eörsi: Paul Wühr“. Gespräch. In: Zettelwerk. Gespräche zu einer möglichen Form. Wien (Sonderzahl) 1999. S.129–138.
- Czernin, Franz J.:** „Dichtung als Erkenntnis. Zur Poesie und Poetik Paul Wührs“. Graz (Droschl) 1999. (= Essay 37).
- Grond, Walter:** „Der Erzähler und der Cyberspace. Essays“. Innsbruck (Haymon) 1999. S.71–76, S.77–80. (Zur Person und zu: „Salve“).
- Hoffmann, Volker:** „Einführung in Paul Wührs dichterisches Werk und dessen Hamann-Rezeption“. In: Bernhard Gajek (Hg.): Johann Georg Hamann und England. (= Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft B/69) Frankfurt/M.u.a. (Lang) 1999. S.399–426.
- Moser, Samuel:** „In den Gärten der Lust“. In: Neue Zürcher Zeitung, 18.5.2000. (Zu: „Venus“).
- Hagestedt, Lutz:** „Wenn die Sirenen rufen“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 19.5.2000. (Zu: „Venus“).
- Drews, Jörg:** „Die Liebe in den Zeiten des www.“. In: Süddeutsche Zeitung, 10./11./12.6.2000. (Zu: „Venus“).

- Apel, Friedmar:** „Es gibt hier doch keine Dualitäten“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.6.2000. (Zu: „Venus“).
- Hagestedt, Lutz:** „Umkehrung der Verhältnisse, sexuelle Handlungen: Wie Bedeutung entsteht“. In: Frankfurter Rundschau, 2.9.2000. (Zu: „Venus“).
- Knapp, Gottfried:** „Im Rhythmus der Gesten“. In: Süddeutsche Zeitung, 6.12.2000. (Zu: „Tanzschrift“).
- Wiesner, Herbert:** „Schauen Sie bitte auf Seite 284“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 22.6.2001. (Zum F.-C.-Weiskopf-Preis).
- Kolbe, Jürgen:** „Aufruf zum Anarchismus“. In: Süddeutsche Zeitung, 1.8.2001. (Zu: „Gegenmünchen“).
- Schneider, Katja:** „Dreh-Momente“. In: tanzdrama. 2001. H.56. S.49. (Zu: „Tanzschrift“).
- Novello, Riccarda:** „Paul Wühr. Il pensiero cantante“. In: Poesia. 2001. H.150. S.40–45. (Mit einer zweisprachigen Auswahl aus „Venus im Pudel“, S.45–55).
- Ramm, Klaus:** „Laudatio für Paul Wühr“. In: Akzente. 2001. H.5. S.393–401. (Zum F.-C.-Weiskopf-Preis).
- Drews, Jörg:** „Deftige Ideen“. In: Süddeutsche Zeitung, 5.12.2001. (Zu: „Leibhaftig“).
- Grimm, Erk:** „Semiopolis. Prosa der Moderne und Nachmoderne im Zeichen der Stadt“. Bielefeld (Aisthesis) 2001. (Kap. VI, S.224–282, zu: „Falsches Buch“).
- Hagestedt, Lutz:** „Große Gesänge auf München“. In: Frankfurter Rundschau, 10.7.2002. (Zum 75. Geburtstag).
- Hagestedt, Lutz:** „Lesen heißt erleben, konkret mitmachen!“ In: Tages-Anzeiger Zürich, 10.7.2002. (Zum 75. Geburtstag).
- Novello, Riccarda:** „Paul Wühr. ‚Der Dichter schreibt keine privaten Gedichte‘“. In: Tratti (Faenza). 2002. H.59. S.60f.
- Manzoni, Franco:** „Wühr, un mistero chiamato amore“. In: Corriere della Sera, 18.9.2002. (Zu: „Il corpo e la parola“).
- Grasso, Mimmo:** „Su Paul Wühr ‚Il corpo e la parola‘“. In: L’immaginazione. 2002. H.192. S.26f.
- Schülke, Claudia:** „Weltraum des Weinens“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.10.2002. (Zu: „Venus“ und zum Nossack-Preis).
- Kyora, Sabine** (Hg.): „Die poetische Republik. Annäherungen an Paul Wührs ‚Salve res publica poetica‘“. Bielefeld (Aisthesis) 2002. (= Bielefelder Schriften zur Linguistik und Literaturwissenschaft 17).
- Novello, Riccarda:** „Postfazione“. In: Paul Wühr: Il corpo e la parola. Mailand (Crocetti) 2002. S.129–144.
- Matt, Beatrice von:** „Von den Denkbewegungen des Poeten“. In: Neue Zürcher Zeitung, 11./12.1.2003. (Zu: „Was ich noch vergessen habe“).
- Frank, Alexander:** „Die Sprache macht sich ihre Gedanken selbst. Gespräch mit Paul Wühr“. In: Neue Deutsche Literatur. 2003. H.3. S.62–74.

- Frickenstein, Maria:** „Das Ende ist immer der Anfang“. In: Neue Westfälische, 31.7.2003. (Zur Ehrenpromotion, Universität Bielefeld, 29.7.2003).
- Nendza, Jürgen:** „Er hat die Verskunst von ihren Regeln erlöst. Gedicht-Galerie (76)“. In: Aachener Nachrichten, 8.9.2003.
- Kiefer, Reinhard:** „Gottesurteil. Paul Wühr und die Theologie“. Aachen (Rimbaud) 2003.
- Combrink, Thomas:** „Die Wahrheit ist grauenerregend“. In: Titel-Magazin, 19.7.2004.
- Combrink, Thomas:** „Im Dialog mit den Verbündeten“. In: Titel-Magazin, 13.9.2004. (Zu: „An und Für“).
- Laugier, Emmanuel:** „Chute en spirale“. In: Le Matricule des Anges. 2006. H.73. S.46. (Zu: „Matière à l'autre bout l'esprit“).
- Hélissen, Alain:** „Paul Wühr. Matière à l'autre bout l'esprit“. In: Le Mensuel littéraire et poétique (Bruxelles). 2006. H.342.
- Schmidt-Dengler, Wendelin:** „Erkenntnis als Lust“. In: Die Furche, Wien, 14.6.2007. (Zu: „Dame Gott“).
- Pohl, Ronald:** „Poesie-Reißnägel in das träge Fleisch“. In: Der Standard, Wien, 16./17.6.2007. (Zum Jandl-Preis).
- Stöckli, Rainer:** „Siehe, dein Gott ist eine Dame“. In: St. Galler Tagblatt, 25.6.2007. (Zu: „Dame Gott“).
- Becker, Peter von:** „Der falsche Feminist“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 10.7.2007. (Zum 80. Geburtstag).
- Dattenberger, Simone:** Gegenmünchner Wühr. In: Münchner Merkur, 10.7.2007. (Zum 80. Geburtstag).
- Drews, Jörg:** „Alle Horizonte offen“. In: Süddeutsche Zeitung, 10.7.2007. (Zum 80. Geburtstag).
- Poiss, Thomas:** „Der Gegenmünchner“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.7.2007. (Zum 80. Geburtstag).
- Setzwein, Bernhard:** „Ein besessener Bayer in Italien“. In: Passauer Neue Presse, 10.7.2007. (Zum 80. Geburtstag und zum Ernst-Jandl-Preis).
- Wiesner, Herbert:** „Von Lust und Glück einer falschen Theologie“. In: Literarische Welt, 14.7.2007. (Zu: „Dame Gott“).
- Räkel, Hans-Herbert:** „Das unausstehlich Richtige“. In: Süddeutsche Zeitung, 20.8.2007. (Zu: „An und Für“, „Dame Gott“).
- Drews, Jörg:** „Ein poetischer Handkuss für die ‚Dame Gott‘“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 22.10.2007.
- Lavin, Mathias:** „Paul Wühr. Matière à l'autre bout l'esprit“. In: Cahier Critique de Poésie (Marseille). 2007. H.12. S.159.
- Drews, Jörg:** „Laudatio auf Paul Wühr“. In: manuskripte. 2007. H.177. S.144–150. (Zur Verleihung des Ernst-Jandl-Preises).
- Meier-Lenz, Dieter P.:** „Die ‚Dame Gott‘“. In: die horen. 2007. H.228. S.219–220.

Wiesner, Herbert: „Im Falschen wird die Angst enden“. In: die horen. 2007. H.228. S.189–195. (Porträt).

Kyora, Sabine (Hg.): „Im Fleisch der Poesie. Festschrift zum 80. Geburtstag von Paul Wühr“. Bielefeld (Aisthesis) 2007.

Kyora, Sabine: „Das ist nicht München. Paul Wührs ‚Gegenmünchen‘ als Wörterstadt“. In: Simone Hirmer / Marcel Schellong (Hg.): München lesen. Beobachtungen einer erzählten Stadt. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2008. S.151–163.

hmay: „Handkuss für Gott“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.12.2009. (Zu: „Dame Gott“).

Meier-Lenz, Dieter P.: „Was, Sie kennen Francis Thompson?“ In: die horen. 2009. H.236. S.208f. (Zur Thompson-Übersetzung).

Riccabona, Christine / Unterkircher, Anton: (Rez. zu Wührs Thompson-Übersetzung). In: Brenner-Archiv. 2009. H.28. S.140–143.

Drews, Jörg: „Ich komm‘ vielleicht ein bisschen langsamer zum Kern ...“. In: Katarina Agathos / Herbert Kapfer (Hg.): Hörspiel. München (belleville) 2009. S.88–109.

Pfister, Manfred: „Wilde Verse“. In: Rheinischer Merkur, 4.3.2010 (Zur Thompson-Übersetzung).

Hoffmann, Sabrina: „Der literarische Rebell“. In: Münchner Merkur, 16.6.2010.

Hoffmann, Volker: „Überraschung (Unberechenbarkeit) und Provokation als poetische Maxime. Die Lyriker Franz Hodjak und Paul Wühr“. In: Spiegelungen. 2011. H.2. S.125–137.

Nies, Jesse: „Aktualität und Hörerwirkung von Paul Wührs ‚Preislied‘“. München (GRIN) 2013.

Kyora, Sabine / Lukas, Wolfgang (Hg.): „Paul Wühr. Strategien der Wissenspoesie“. München (edition text + kritik) 2014.

Knapp, Gottfried: „Zum Tod des Dichters Paul Wühr“. In: Süddeutsche Zeitung, 14.7.2016.

Bahners, Patrick: „Die Wirklichkeit unter Beschuss“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.7.2016. (Nachruf).

Wiesner, Herbert: „In der poetischen Republik ist Dichten erste Bürgerpflicht“. In: Die Welt, 15.7.2016. (Nachruf).

Wurmitzer, Michael: „Paul Wühr 1927–2016“. In: Der Standard, Wien, 15.7.2016. (Nachruf).

Bucheli, Roman: „Das Gespräch mit den Toten“. In: Neue Zürcher Zeitung, 16.7.2016. (Nachruf).

Drews, Jörg: „Lob des krummen Holzes. Über Paul Wühr“. Mit drei Beiträgen von Paul Wühr. Hg. von Thomas Combrink. Bielefeld (Aisthesis) 2016.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur,
Stand: 15.09.2016

Quellenangabe: Eintrag "Paul Wühr" aus Munzinger Online/KLG – Kritisches
Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000611>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)