

Presseartikel zu Urs Allemann

Inhalt

Zu «Holder die Polder»

- 2 Philipp Gut, Tages-Anzeiger, 22. August 2001
- 3 Christoph König, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. November 2001
- 6 Michael Braun, Freitag, 8. März 2002
- 8 Petra Nachbaur, Der Standard, 10. November 2001
- 10 Beatrice von Matt, Neue Zürcher Zeitung, 27. Dezember 2001
- 11 Katharina Iskandar, literaturkritik.de, Nr. 8, August 2001 (3. Jahrgang)
- 12 Sabine Peters, SWR2 Buch-Tipp, 21. Juni 2001, 16.55 bis 17.00 Uhr

Zu «schön! schön!»

- 13 Guido Graf, DIE WELT, 6. Dezember 2003
- 14 Samuel Moser, Neue Zürcher Zeitung, 10. Februar 2004
- 16 Nathalie Schmid, www.rubikon.ch, 2004
- 18 Interview mit Georg Mair im ff-Südtiroler Wochenmagazin, September 2004

Zu «im kinde schwirren die ahnen»

- 24 Michael Braun, Basler Zeitung, 28. März 2008
 - 26 Samuel Moser, Neue Zürcher Zeitung, 12. Juni 2008
-

Philipp Gut, Tages-Anzeiger, 22. August 2001

Orpheus sitzt sozusagen am Laptop

Gelungene Fusion von Bildschirmwelt und Lyrik: In seinem neuen Gedichtband belebt «Babyficker»-Autor Urs Allemann antike Strophenformen mit aktueller Welterfahrung.

Die Tradition ist tot, es lebe die Tradition: Unter diesem Motto liesse sich ein nicht unbedeutender Teil der neueren Lyrik versammeln. Denn während das Gedicht der Moderne sich nur in Abgrenzung zur Vormoderne konstituieren konnte, lässt sich in jüngster Zeit wieder eine bewusste Anknüpfung an klassische Formen beobachten. Fast scheint es, als rief die Zerstückelung der Gedichtkörper, treibt man sie nur genügend weit (und man hat sie weit genug getrieben), von selbst wieder die Sehnsucht nach Ganzheit hervor. Schlimm, wenn diese Sehnsucht nostalgisch wäre, nichts als eine poetisch-ideologische Restauration. Auf Epigonen, die sich ins Gewand der strengen Form hüllen, um damit ihre schöpferische Blösse zu bedecken, sind die Liebhaberinnen und Liebhaber der Lyrik bestimmt nicht scharf. Prüfstein des ästhetischen Gelingens muss gerade beim Revival der traditionellen Formen sein, dass sie in produktive Spannung zur Gegenwart gesetzt werden. Metrum und Odenstrophe nicht als Beruhigungsspiel, kein Gott mit Leier, der uns durch die Vertrautheit seiner Melodien einlullt. Erst wenn Orpheus sozusagen am Laptop sitzt, ist es legitim, ihn noch immer anzurufen.

Halb Wort, halb Fleisch

Dass eine solch gegenwärtige Welterfahrung gerade durch die Konfrontation mit überlieferten Formgesetzen an Eindringlichkeit gewinnen kann, beweist Urs Allemann in seinem neuen Gedichtband «Holder die Polder». Der Schweizer Schriftsteller und Journalist, der mit seiner «Babyficker»-Erzählung einst die Gemüter erregt hatte, legt nun ganze Odenzyklen vor – mit so genannt alkäischen, asklepiadeischen und sapphischen Strophenformen.

Wer sich die Mühe macht, Allemanns Gedichte auf ihre Konstruktionsweise hin zu untersuchen, wird feststellen, dass sie oft tatsächlich nach allen Regeln der Kunst gebaut sind. Zum Kunstwerk im emphatischen Sinn werden sie allerdings erst, weil sie kaum je künstlich sind. Man muss nicht Poetik studiert haben, um diese Lyrik zu mögen. Und das ist gut so.

Die Gedichte Allemanns sind genau durchdacht (dazu zwingt allein schon die metrische Form), aber Gedankenlyrik sind sie nirgends. Von Blässe findet sich keine Spur – müsste man die Texte mit einer Farbe bezeichnen, dann wäre es Blutrot. Eine brachiale Körperlichkeit herrscht in Allemanns Versen, zum Wort «Fleisch» unterhält der Dichter eine innige Beziehung. Wird die Liebe besungen, dann ist sie nicht platonisch; scheint Schönheit auf, dann nicht durch Harmonie. Allemann fasst die Menschennatur elementar: als Lust, als Schrecken, als Gewalt. Nicht Winckelmann und Goethe sind seine Vermittler zu den Griechen, sondern Nietzsche und die «Penthesilea» von Kleist. «Wir werfen / uns auf die Erde ins Unsre die Herzen die Hände / die Zähne zu schlagen», heisst es im «Vorspiel». Und: «Wenn zufällig Orpheus vorbei käm / würd ich ihm was vorsingen der fleisch- / fressenden Leier ihren Anteil rüber- / schieben am Nachgefallenen». Das Pathos ist also durchaus da, aber die «Os» des Odentons werden bei Allemann vielfach gebrochen: durch einen spielerischen Umgang mit der Sprache («o Bikinosum! o Nudifezzelein!»); durch eine schulinkompatible Grammatik; durch den Vorsatz, den Sinn nicht auf dem Silbertablett zu servieren. Aktuell ist Allemanns antikisierende Dichtung aber auch dadurch, dass seine «Versgeburten» am Bildschirm stattfinden. Genauer: dass er die Bildschirmwelt mit ihrem Vokabular und ihren spezifischen Schreibbedingungen in seine Texte hineinnimmt. Das «Bildschirmglas» wird so zum Spiegel, der das poetologische Selbstporträt des Autors reflektiert. Und der Spiegel der Kritik? Er zeigt ein strahlendes Gesicht, einen lächelnden Mund, der zu einer Hymne auf diese unerhörte Odendichtung ausholt (denn die Oden sind das Zentrale, obwohl es in dem Band auch noch «Elegien» und «Andere» gibt). Urs Allemann erweist sich in «Holder die Polder» als Sprachzauberer, als zungenfertiger Mixer, der einen aufregenden lyrischen Cocktail präsentiert.

Odenklüppelschwinger

Es gelingt dem jüngsten Spross der zweitausendsiebenhundert-jährigen Odendichterfamilie, aus der Fusion des Disparaten, aus alten und neuen Formen, aus Griechentum und Gegenwart, aus Leier und Laptop einen eigenständigen, starken Sound zu kreieren. Melancholisch und verspielt, kraftvoll und gebrochen, dialektal und in höchstem Hochdeutsch. Wer den «Odenklüppel» wie Allemann zu schwingen versteht, dem schauen wir gebannt bei seinem zeitlos-unzeitgemässen Handwerk zu. Chapeau, monsieur le poète!

Christoph König, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. November 2001

Sprachkämpfe im Paradies. Urs Allemann beherrscht das weiche «d»

Gedichte tragen in sich die Anweisung, wie sie ausgelegt sein wollen. Handeln sie vom Schreiben, soll es nichts außer ihnen geben. Ihre Kritik richtet sich dann gegen die Unfähigkeit, die eigene poetische Welt aufzubauen und abzuschotten. Für diese Kritik benötigt der Dichter eine Konstruktion, in der das Neue wie auch das Äußere Platz finden. Im Rollenspiel von Ich und Du beobachtet Urs Allemann das Entstehen seiner Gedichte. Seine Konstruktion geht auf Paul Celan zurück, dessen «Ich», das historische Subjekt, im «Du» eine autonome Kraft schafft, die das Schreiben übernehmen soll und dabei, im Namen des «Er», als Herr der Dichtung, vom «Ich» beobachtet wird. Celan hatte dafür einen historischen Standpunkt, Allemann möchte in der Kunst bleiben und bringt die Folgen dieses Wagnisses zu Papier.

Er beginnt seinen Lyrikband «Holder die Polder» mit einem Gedicht «Für die Leier» und setzt ein Selbstporträt ans Ende. Beide Gedichte spielen draußen im Leben und sind ganz anders als die übrigen. Das Buch tut so seinen eigenen Prolog und den Epilog ab: Diesen fehle ein auf neue Weise dichtendes Du, das – merkwürdigerweise – die antike Odenform beherrscht. Das Ich derweil hat Ansprüche. Von der eigenen Sentimentalität, die im Selbstporträt ohne artistische Härte ausgestellt wird, spricht es ironisch: Ohne Du, so muß man das lesen, verkommt das Ich. Doch nicht jedes Du taugt zum nötigen Stil, am allerwenigsten das Du der alten Dichter. Was diese mit den herkömmlichen poetischen Vokabeln, von Herz bis Hand, anrichten können, steht im ersten Gedicht. «Die Hand die in die Brust dir greift das Herz rauszureißen fällt ab.» Greift die Hand des Du in die Brust, wie man früher in die Saiten griff, fällt die Hand ab; bückt sich das Du, um sie aufzuheben, fällt auch noch sein Herz heraus. Davon sind beide betroffen, denn schließlich verlieren sie auch den Kopf: «Da ist euch im Sturz schon der Kopf von den Schultern geglitten.» Ihr zerfallener Körper gilt dem sarkastisch kommentierenden Ich als geeignetes Material für die Leier des Orpheus. «Wenn zufällig Orpheus vorbeikäm / würd ich ihm was vorsingen der fleisch- / fressenden Leier ihren Anteil rüber- / schieben am Nachgefallenen.»

Andere, modernere Traditionen sind nicht besser. Nicht nur die romantischen, auch die häßlichen Wörter richten sich aggressiv gegen das Du, seinen Schatz, die Liebste, auf die das Ich zählt: «Bist du der Stein Schatz / der da im Fleisch das uns frißt verblutet.» Wie bei Celan ist «Stein» das Wort für seine Poesie. Auf dem Spiel steht die Besonderheit des Ich, das zwar handelt, dem die Handlungen indes vom Du zukommen. In «Alkäisch die vierte» heißt es mit Übermut im Spiel: «dem Wörterbrei / entsteigt tschau Sämi». Das Du, vom Ich substantiell abhängig, soll konkret und klug sein. Der Glaube an die Sprache scheint verloren, wenn das Du die Wörter entfernen, die «Worthaut» abschaben soll. Ohne Standpunkt von außen ist es nicht leicht, dies im Ablauf eines Gedichts zu bewerkstelligen. Die Syntax, in der die Wörter ihren Sinn erhalten, muß ästhetisch erzeugt werden. Allemann läßt sein Du zu manieristischen Verfahren greifen: zu Vokalfolgen, Buchstabenabwandlungen und Satzverwerfungen, um die Sprache in Material zu verwandeln. Die 36 alkäischen, asklepiadeischen und sapphischen Oden des Gedichtbands (Allemann nimmt noch Elegien hinzu) geben dafür das strenge zerteilende metrische Raster. In ihnen ist vieles möglich. Ziel der Gedichte ist es, die neuen Wortfolgen zu interpretieren; das wäre der Sinn, den das Ich vom Du erwartet. Der Titel des Buchs, «Holder die Polder», meint daher eine Kunst, die sich formal über die Dichtung wie auch über das alltägliche Sprechen hinwegsetzen soll. Sie will weder einen Hölderlin noch ein handfestes «Poltern», sondern eine Welt, in der, beispielsweise, das weiche «d» sinnvoll den Ton angibt.

Allemann möchte die formal freigesetzte Mehrdeutigkeit wieder einfangen. Da er sich der Sprache aussetzt, ist er an ihre Möglichkeiten gebunden. Oft geschieht wenig. Wenn die ineinander geschobenen Satzteile sich ohne weiteres auch konventionell arrangieren lassen, bleibt es bei der poetologischen Behauptung. Etwa in dem Satz: «so mir / daß Flaum daß Rinde / träumts ineinander» aus dem Gedicht «Sapphisch die erste». Die Vereinigung von Ich und Du, von Baum und Mädchenbeinen, von «Rinde» und «Flaum» würde erhalten bleiben, auch wenn man es einfacher ausdrückte, etwa auf diese Weise: «So träumts mir, daß Flaum daß Rinde ineinander». Banal wirkt das Beispiel für das Abschaben der Worthaut: «Das Wort Wunde / schluckt das Wort Wunder.» Oft genug schlägt indes der Autor Kapital aus dem angehäuften Sinnmaterial. Zu den schönsten Gedichten zählt die Ode «Asklepiadeisch die fünfte». Das Du ringt mit der Schlange des Paradieses.

Es ist ein sprachlicher Kampf. Die Frage, wer wem in die Ferse beißt, zielt auf die «Verse», die die harte Fügung im Metrum zum Chiasmus nutzen: «Dich die Ferse zertritt oder die Ferse du». Die leicht voneinander abweichenden Buchstaben gewinnen Sinn in einem überlegenen Lallen: «hinzulallen ein Gegengift». Das Du lallt, weil es sich gegen das traditionelle Singen wendet und die Lautähnlichkeit von «g» und «k» nutzt. «Weggesungen und weitersinkt» heißt es von der Schlange, die also gerade darum sinkt, weil sie weggesungen wird. In solchen Momenten hat der Dichter seine eigene Welt geschaffen. Er spricht vom Dichten und gewinnt aus der zersetzten Sprache allein einen Sinn.

Michael Braun, Freitag, 8. März 2002

Schupp mir die Worthaut ab

*Urs Allemann
Alkäisch die sechste*

Du regnetest. Ich kroch in ein altes Buch.
Der Scheibenwischer wehte davon. Die Welt
war immer der schwarze Quader
um mich aus Stimmen gepresst der Backstein.

Ich las ja nicht. Ich wurde gelesen. Du
rannst schön an mir herunter. Wir starben nicht.
Als ich mich in den Seiten löste
gab es dich wieder. Erinnerungen.

Mein Opa kannte Wörter wie Synthesis.
Es ist nicht wahr. Er drückte den Kinderkopf
mit Fingern die mit dem Wort Finger
ich zu bezeichnen von ihm gelernt hab.

Du regnest nicht mehr. Bö, ich verstecke mich.
Schlaf du mich, Boa. Schupp mir die Worthaut ab.
Es ist nichts drunter. Das Wort Wunde
schluckt das Wort Wunder. Da. Vogelscheisse.

Im täglichen journalistischen Umgang mit der Sprache des Alltags, so hat Urs Allemann einmal gesagt, befallte ihn ein «ganz starkes Derealisierungsgefühl». Ein sprachskeptisches Unbehagen an den Stereotypen der geläufigen Rede wirkt denn auch als Antriebsenergie in den Oden und Elegien fort, die Allemann nach langer Schreibpause in diesem Frühjahr veröffentlichte. Nach langer Suche hatte er endlich eine probate Form gefunden, die dem gefährlichen Eigensog der Sprache Widerstand bot. Er fand sie in der strengsten antiken Gedichtform überhaupt: der Ode mit ihren metrisch genau festgelegten Zahl von betonten und unbetonten Silben in den jeweils vierzeiligen Strophen. Bis in die neunziger Jahre hinein galt ja die Anverwandlung antiker Formen als Inbegriff lyrischer Rückständigkeit. Nur wenige hatten die Worte des Dichters Ludwig Greve im Ohr, der bereits 1979 plausibel dargelegt hatte, dass das lyrische Sprechen in einer streng geregelten Form zur Präzision zwingt. «Andere», so Greve damals, «suchen Halt in einer Gruppe oder Überzeugung, ich fand ihn in der alten, immer neu zu gewinnenden Form der Ode.» Zu diesem Zeitpunkt schienen die Möglichkeiten der Ode längst erschöpft. Hölderlin hatte die alkäische und asklepiadeische Odenstrophe zur Vollendung geführt, im 20. Jahrhundert lieferten Dichter wie Rudolf Alexander Schröder und Josef Weinheber fast nur noch epigonale Reprisen dieser Gedichtform. Urs Allemann erprobt nun eine motivische Erweiterung und formale Radikalisierung der antiken Form, indem er Bilder der Gewalt und Metaphern des Zerreißens und Schneidens in die Ode einführt, die dort bislang kaum Platz gefunden hatten. Hier konstituiert sich nicht eine Sprache der «ständigen Entzückung», wie sie die traditionelle Lyriktheorie für die Ode vorsieht, sondern eine fragmentarische Sprache der Verstörung und der Glossolalie, die schmerzhaft Einschnitte an Körpern und am Sprachmaterial selbst thematisiert. Die Abfolge der Silben wird konsequent eingehalten, aber zugleich wird die Ode von innen her durch eine brüchige und assoziativ verschlungene Sprachbewegung aufgesprengt. Allemanns Oden sind von prekärer semantischer Instabilität, bewegen sich über Paradoxien, Unschärfen und Sinn-Verweigerungen vorwärts. Eine Identität der Subjekte kann es hier ebenso wenig geben wie eine sprachliche «Synthesis».

Schon die erste Zeile der vorliegenden alkäischen Ode versucht sich in einer grotesk erscheinenden Gegenüberstellung von Geist und Natur: Ein Ich, das sich in ein altes Buch verkriecht, trifft auf ein Du, das den Regen repräsentiert. Dieses Ich bleibt zunächst genau so unbestimmt wie die Welt aus Wörtern, in die es hineinwächst. Es scheint eingeschlossen zu sein in eine monolithische Welt vor der

Ausdifferenzierung der Dinge: in den schwarzen Quader, den Backstein, in den gewalttätigen Griff des Großvaters. Zugleich steht dieses Ich ganz im Zeichen von Sprache und Schrift. Das «alte Buch» wird zum Zufluchtsort, das Ich selbst zum Gegenstand von Lektüre. Aber nie stellt sich die Einheit von Wort und Ding her, die von der Tradition gestiftete und von Kant formulierte Erfahrung der «Synthesis» hat keine Geltung mehr. Im mühevollen Prozess des Zur-Sprache-Kommens tastet sich das Ich über Klangähnlichkeiten vorwärts: über die Homophonie von «Opa» und «Boa» und den feinen Unterschied von «Wunde» und «Wunder». Überall, wo sich hier Sprache einnistet, lauert auch Gewalt: «Schupp mir die Worthaut ab.» Zurück bleibt der versehrte Körper, hautlos und sprachlos.

Petra Nachbaur, *Der Standard*, 10. November 2001

Kämpfen um den Sound der Ode

«Holder die Polder» – Neue Lyrik von Urs Allemann

Noch heute folgt der Erwähnung des Namens «Urs Allemann» oft ein betreten-irritiertes «Ist das nicht der mit dem ...?» Bleibt, bestätigend den Namen jenes Textes zu murmeln, mit dem er vor Jahren einen Skandal ausgelöst hat, dessen Folgen er heute noch spürt. Kaum rezipiert wurde die Lyrik des Wenigveröffentlichers.

«lies keine oden, mein sohn, lies die fahrpläne: / sie sind genauer», heißt es bei Hans Magnus Enzensberger. Urs Allemann, tut sich nicht so leicht mit dem Empfehlen oder Abraten von Lektüre, auch nicht mit der Enzensbergerschen Gegenüberstellung. In puncto Genauigkeit können seine Oden mit Fahrplänen locker mithalten. Allemann spürt der antiken Metrik nach, schreibt exakte sapphische, asklepiadeische, alkäische Oden, schöpft aus der Tradition von Hölderlin und Klopstock, ohne dass die strenge Metrik zum Gerüst verkommt. Wichtiger als das handwerkliche Nachbauen ist für Allemann «der Sound der Ode». In diesen hat er sich ausgiebig eingelesen, eingehorcht und dann versucht, ihn ins 21. Jahrhundert zu transportieren. «Eine Art Test» sei es für ihn, «das Potenzial der Tradition auszuloten», zu überprüfen, ob alte Formen neuen Zeiten und veränderten Existenzweisen standhalten. Diesen Test hat die Ode in Allemannscher Ausprägung bestanden.

Vielleicht liegt das daran, dass er beim Unterfangen, die alte Form «zu revitalisieren», nicht vorgeht wie der zaghafte Passant, der seinerzeit letzte Reihe im Erste-Hilfe-Kurs gegessen hat und sich über Mund-zu-Mund-Beatmung nicht hinauswagt. Allemann wendet das radikale Repertoire des Wiederbelebungs-könners an, und dort braucht es manchmal bekanntlich auch die scheinbar unsanfte Herzmassage. Was auch zum Gehalt dieser Lyrik passt, denn, um beim Fahrplan zu bleiben: Allemanns Gedichte sind so genau wie der minutiöseste, allerdings einer, dem neben Ankunfts- und Abfahrtszeiten verpatzte Getränke im Speisewagen, blinde Passagiere, Sex am verstopften WC und Zuganglücke bereits eingeschrieben sind. «Unheimlich viel» (und «unheimlich im wahrsten Sinn des Wortes»), das sich dem rationalen Zugriff verweigert, ist Allemanns Gedichten eigen, vieles, das beim Lesen – laut Auskunft des Autors auch beim Schreiben – verstört. Gewaltige Intensität spricht aus dieser Lyrik, und auch diese bewahrt sie davor, bloße epigonale Formspielerei zu sein. Reines Sprachspiel interessiert Allemann ohnehin nicht, das könne heute die Werbung, die er «Reklame» nennt, ebenso gut.

Mit der großen Intensität verbunden ist eine spezielle Art des Ich. Während in seinem letzten Gedichtband «Fuzzhase», 1988 erschienen und Allemanns erste selbstständige Veröffentlichung, «ein Macher-Ich» am Werk gewesen sei, eines, das permanent verkünde «Ich weiß Bescheid», rauscht in diesen neuen Gedichten ein bescheideneres und zugleich wilderes Ich. Das hat auch damit zu tun, dass für Allemann diesmal «das gesamte Gedicht Ich» sein solle, ein Ich in allen Widersprüchen. Ein zerrissenes, fragmentarisierendes Ich, das sich krass abhebt von den gängigen Ich-Sätzen, in denen vermeintlich vom Ich gesprochen werde, tatsächlich jedoch vorgefertigte Wort-, Denk- und Gefühlshüllen reproduziert würden.

Es ist eine gleichsam raubtierhafte Sprache, die in diesen Gedichten sich anzuschleichen scheint und Witterung aufnimmt. «unübersetzbar wes Körperauschen», endet «Alkäisch die fünfte», ein Gedicht, in dem sich poetologische Auskunft mischt mit aufbegehrend verkehrten Welten, die durch verschiedene Partizipformen entstehen. Aber auch ein sehr persönliches Ich geht um: Befragt nach der Funktion der Dialekt-Sprenkel in seinen neuen Gedichten lacht Allemann, der im Gespräch urbane Beschwingtheit vermittelt. Nein, auf gar keinen Fall hätte er sich damit «als Schweizer Autor outen» wollen. Vielmehr handle es sich um ein autobiografisches Moment, also nicht um etwas Allemannisches, sondern etwas «Allemannisches»: Als Kind der schwyzerdütschen Umgebung entrissen und versetzt in das Hochdeutsch Deutschlands, ist diese Umstellung schmerzhaft hängen geblieben. Und so erscheinen dem heute wieder in der Schweiz lebenden Schriftsteller Einsprengsel wie «hörschöppis» oder «gopvrteckl» als früh- oder gar vorsprachliche auftauchende Segmente von Erinnerung. Außer durch das ungewohnte Metrum und die inhaltliche Dimension faszinieren Allemanns Gedichte durch intertextuelle Bezüge. Einmal verschränkt er eine frühe Ode Hölderlins mit der Elegie «Winterfreuden» von Klopstock und transportiert das Vokabular und die beiden Ahnen – sie treten namentlich auf, Hölderlin im historischen Kosenamen «Holder» – ins Metrum des Hinkjambus. Eine umso überzeugendere Wende, als der Hinkjambus sich inhaltlich trifft mit dem Bild

des Alters, des Greises, der im ersten Vers genau dort, wo der Hinkjambus akut wird, «ausrutscht». Der Titel «Holder die Polder» sei «eine sanfte, zärtliche Version» des Holterdiepolter – auf die Rilke-Wendung «Zärtlichkeiten, ungenau» beruft sich Allemann auch, um sich an seine spezielle Vorstellung von Genauigkeit heranzutasten. So tritt der Titel einmal in lakonischem Understatement an – und stellt zugleich einen Adonäus dar, den auffälligsten Vers der sapphischen Strophe.

Das lakonische Understatement, «der Horizont der Ironie» wiederum steht im Widerstreit mit seltsamem Pathos, das Heinz Schafroth etwas irreführend mit dem Begriff des Erhabenen zu fassen gesucht hat. Allemann erläutert, auch für ihn sei diese Begrifflichkeit zunächst fremd und nicht verwendbar. Doch handle es sich nicht um ein verblasen klassizistisches «Erhabenes», sondern um jenes nach Kant, bei dem das Erhabene dem Schönen entgegengesetzt sei. Von Erschütterung sei die Rede, von Leidenschaft auch im Abgründigen. In diesem Verständnis passt der Begriff dann doch. Allemanns Oden sprechen nicht das Wahre, Gute und Schöne, sondern das Wahre, Böse, Hässliche an und aus.

Und dabei sind diese Gedichte oft – lustig. Ausgerechnet die «Traurige(n) Trochäenbrösl» etwa: «das Gedicht sei Scheisse schade», heißt es da, und «zwei Nasen» reimen sich auf ebenso viele Hasen, Vasen, Phasen und Asen, obwohl Urs Allemann den Reim für die Gegenwart als untauglich befunden hat und in seinem aktuellen Sonett-Projekt, wie er schildert, vom obsolet gewordenen Reim auf die Assonanz ausweicht. Die Verwendung solcher «untauglicher» Mittel entspricht der Technik, mit der Allemann vor über zehn Jahren in «Zwei schlechte Gedichte» den Tod und die Geige aufeinander prallen ließ – mit komischer Klugheit gewinnen diese Gedichte gerade durch ihre Offenlegung des Versagens und umgehen dieses dabei auf ziemlich unwiderstehliche Weise.

Der Band ist strukturiert durch Neunereinheiten, wobei es Allemann wichtig ist, nicht das Zyklische herauszustreichen, sondern das Vermögen, dass jedes einzelne Gedicht für sich stehen kann und können muss. Erst im Nachhinein, betont er, erfolge die Anordnung, das Arrangement, das nötig sei, aber nicht überbewertet werden dürfe. «Eine äußerliche Geste» sei dies, «etwas wie Geschenkpapier». Und wer wird dieses Geschenk dann auswickeln, wer soll diese Oden lesen? Der Enzensbergersche Sohn nicht, auch nicht der von Urs Allemann, der sich in befürworteter Auflehnung seine eigene Lektüren sucht. Fest steht: Wer als Kind gern mit rohem Fleisch gespielt hat und sich dann irgendwann einem Studium der Geisteswissenschaften zugewandt hat, wird diese Gedichte ins Herz schließen. So manche/r andere auch. – Wenn sie oder er auf den Band stößt: Einige Buchhandlungen, Buchhändlerinnen vor allem, weigern sich, erzählt Allemann, sein neues Buch auf Lager zu bestellen. Ausdrücklich wegen «Babyficker».

Beatrice von Matt, Neue Zürcher Zeitung, 27. Dezember 2001

Halb Fleisch, halb Wort. Gedichte von Urs Allemann

In diesen Gedichten sitzt der Stachel der Diskrepanz. Körperlichkeit, Materialität rasselt in Ketten sublimer alter Formen, in alkäischen, asklepiadeischen, sapphischen Oden, in Elegie und Sonett. Das grandiose Missverhältnis stört die Lesenseele auf, beschert ihr eine brisante lyrische Modernität. Dass ein Klassizist des 19. Jahrhunderts, der Zürcher Heinrich Leuthold etwa, seine Verse ins Korsett von Odenstrophen steckt, verwundert nicht. Hier ist die strenge Form Bekenntnis zur Tradition. Dass ein Hymniker wie Friedrich Hölderlin seine Gesänge auf Odenhöhe anstimmt, ja diese noch gewaltig zu steigern weiss, das verwundert im Nachhinein auch nicht mehr. Dafür bleibt Bewunderung. Samt seinen revolutionären Idealen überantwortet sich der Dichter einem Strom von Kultur, der vom alten griechischen Osten kommt. Mit dem Titel «Holder die Polder» nimmt Allemann salopp nachbarlich auf ihn Bezug: «Der Fritz. Der Holder. Der Hölderle», so heisst er ja auch in Peter Härtlings «Hölderlin»-Roman. Eine Reverenz vor der Antike ist bei Allemann aber wohl nicht gemeint. Warum also die schwierige Übung? Zum einen wirken die komplizierten Versarrangements weniger einengend, das heisst auch weniger museal, als uns unser angeschlagenes Bildungswissen glauben macht. Zum andern aber kann die geadelte Form – gerade wenn sie die Diskrepanz herausstellt – mit besonderer Deutlichkeit auf die Misere der menschlichen Existenz verweisen, auf das Los von Zerfall und Zeitlichkeit. Denn davon ist bei Allemann die Rede – bitter, witzig, böse klagend ab und zu. Mit ausschweifender Artistik werden Trümmer barocker Tiraden in die Welt geschleudert, als müssten die ausgeklügelten Rhythmen dem stinkenden Chaos ein würdiges Zeit-Mass entgegenhalten. Kohärent ist bei Allemann nur das Metrum, an das er sich gewissenhaft hält – handle es sich um Alexandriner oder Elegien, um die in ihrer Aura sehr verschiedenen Odenstrophen. Gegen diese Wohlgefüghtheit arbeiten nun aber die zerfetzte Aussage, das lädierte Motiv, das halbierte Wort. Der Inhalt arbeitet dagegen, erinnert an düstere Übermalungen klassischer Gemälde. Da heult vor dem langen Aus und Amen sexuelle Gier auf. Dort zählt jemand Sterbeäpfel am Baum, ist einer, «bist du», vom eigenen Herzschlag erschlagen. «Des Tods ohrlose Autophonie» aber droht alles zu verschlingen und die Sprache wegzunehmen, die nur zwischen Geburt und Ende zur Verfügung stehe. Sein ist allein in der Sprache. Nicht Vorstellbares ist wenigstens «sagbar». Sprache weiss mehr als wir. Mehrfach wird das Schreiben als Thema gestreift. Erst in der Schrift, «in den Seiten» kann es «dich wiedergeben». Dieses «du», die appellative Instanz wird auf Schritt und Tritt angerufen – als Figur zwischen dem Leser, dem lyrischen Ich und der Geliebten, eine Hilfskonstruktion, «halb Wort halb Fleisch».

Der Spiegel spielt gewissermassen die Rolle eines Leitmotivs. Bald ist er Messer, Scherbe, Splitter, bald Bildschirm oder Bild, in das man «vornüber weg» kippt. «Das Geräusch des zerbrechenden Spiegels», Auslöschung, Selbstaufhebung münden dann wieder in «des Tods ohrlose Autophonie». Solche Überlegungen mögen den barocken Grundton andeuten, auf den die komplexen Gebilde gestimmt sind, schon im «Vorspiel / Für die Leier». Es ist als Bildgedicht gedruckt, wie es zur Zeit des Barock üblich war. Vor aller fasslichen Aussage aber geht es in diesen Gedichten um die Gegenveranstaltung zur «ohrlosen Autophonie», es geht ums Tönen, ums Antönen und Anspielen noch und noch.

Die aufsässige Materialität, die durch die schönen Rhythmen dringt, findet ihre Vertreter oft in einem groben lyrischen Personal wie in «Alkäisch die Dreizehnte»: «bis Sterbelieder gröhlend dr Güggl bis / zum blutte Chropf im Mist / du bist giftiges Geschnupper ...» Dialekteinschüsse als scheinbar geformtes Wortmaterial tragen das Ihre bei zum Effekt: «Halb Wort halb Fleisch und luegt umenand cliclac! / . . . / zu bersten cliclac! wotschintschnurre ...» Laute wecken semantische Assoziationen gewiss, meistens aber ist das Lautgeben an sich gemeint. Anklänge, Assonanzen, Echofolgen, Tonvarianten sind der Zweck der Übung. So etwa klingt «Hinkfüssig», das Gedicht, das «Holder» anspricht: «... im Beindorf leer den Todtenstille du friss dein / Gefriergeflügel Chickenshit wenn das auftaut / da die Mänaden du Monade träumst Zahlen / Miss Mermaid! lang Errettung, Pa, nix Mund Nixmäär.»

Laut lesen steigert übrigens den Reiz dieser Verse. Assonanzen erkennt man dann umso deutlicher als Erweiterung der lyrischen Möglichkeiten. Diese Gedichte sind ein akustisches Ereignis. Sinnlichkeit und Artistik, Auflösung und Formung tragen einen fruchtbaren Widerstreit aus. «Geborenes lesbar» machen heisst für diesen Autor dessen Sterblichkeit zeichnen. Es scheint aber, als müssten die ausgeklügelten Rhythmen dem stinkenden Chaos ein würdiges Zeit-Mass entgegenhalten.

Ode an die Unvollkommenheit

Urs Allemanns Lyrikband «Holder die Polder» gibt Rätsel auf

Schönheit liegt im Auge des Betrachters. Lyrik muss nicht schön sein, doch sollte sie etwas zu sagen haben. Die Zeiten, in denen Gedichte noch einen Hauch von geistiger Schönheit in sich trugen, und in ihren Zeilen Melancholie, Sinnlichkeit und schöpferische Vollkommenheit zu finden sind, scheinen vorbei; heute ist Lyrik auch mal derb: in ihrer Sprache, ihren Bildern, ihren Aussagen.

Urs Allemanns Gedichtband «Holder die Polder» ist ein Beispiel für diese andere Art von Lyrik. Er enthält eine Sammlung von Oden, Elegien und weiteren Gedichtformen. Nüchterne Namen tragen sie: «Alkäisch die erste» bis «Alkäisch die achtzehnte», «Asklepiadeisch die erste» bis «Asklepiadeisch die neunte», und das gleiche Schema findet sich bei «Sapphisch» und «Elegisch» wieder. Im Anhang gibt es schließlich noch eine Vielzahl weiterer Gedichte wie «Hinkfüssig», «Elfsilbig» oder einfach nur «Englisch».

Allemanns Oden und Elegien ranken sich nicht um Gegenständliches, das so einfach im Titel zu benennen wäre. Es ist vielmehr seine Ausdruckskraft, die sich in Bildern und Sprache widerspiegelt: grausam, depressiv und bestimmt von einer durch und durch destruktiven Atmosphäre. Es sind Persiflagen, die jegliche Form des Erhabenen mit nur wenigen Worten zerschlagen, als wären Schönheit, Liebe und das Leben selbst filigrane Bauwerke, die den Worten Allemanns nicht standhalten können.

Immer wieder spricht der Schweizer über den Tod in den verschiedensten Formen, lässt fast in jedem Gedicht Bilder von einzelnen Körperteilen oder Organen einfließen: Menschliches Fleisch, Blut, Augen, Ohren, Lippen, oder eine Hand, «die in die Brust die greift das Herz rauszureissen». Er spielt mit diesen Bildern, als wären sie Bausteine, die auf beliebige Art und Weise zusammengesetzt werden können, und lässt sie über den gesamten Gedichtband verteilt in immer anderen Variationen auftreten.

Die Bilder, die Allemann mit seiner Lyrik hervorruft, sind alles andere als angenehm. Sie wirken provozierend. «Ob vom eignen Herzschlag erschlagen du zu / singen wes und zuckts übern Boden ob du / hinschlugst es vor Augen herauf noch schwarz und / sie es dir abschlug» schreibt er in «Sapphisch die siebte». Bisweilen ist seine Lyrik von einer Thematik geprägt, die jenseits des Ästhetischen liegt. Und so wirken Allemanns Gedichte einfach anstrengend – nicht allein wegen des Bizarren, sondern vor allem, weil sie schwer fassbar sind. Sie stehen da wie ein Rätsel, das man unbedingt lösen möchte. Der Leser entwickelt Ahnungen – so lange, bis sich endlich ein Puzzleteil an das andere fügt.

Die Aussage, die sich dabei ergibt, bleibt stets die gleiche: Es gibt keine Vollkommenheit, in Allemanns Welt existiert lediglich der Wunsch nach ihr. Aber trotz allem ist das, was «Holder die Polder» tatsächlich ausmacht, die Sprache. Sie klingt gut, obwohl sie nur unschöne Bilder hervorruft. Das ist die Stärke Allemanns. Seine Gedichte zu lesen ist deshalb so, als wenn bei einem Lied bloß die Melodie gefällt.

Sabine Peters, SWR2 Buch-Tipp am Donnerstag, 21. Juni 2001, 16.55 bis 17.00 Uhr

Lyrik will Erfahrungen und Zustände artikulieren, die an den Rändern des Sagbaren liegen. Was an ihr berührt, ist weniger die Mitteilung, die „Aussage«, sofern so etwas überhaupt sicher festgelegt werden kann. Lyrik berührt vielmehr durch ihre Stimmung, ihre Farbe, ihre Anklänge, ihre Bewegung, ja, durch ihre Pausen und ihr Schweigen. Wer über gelungene Gedichte zu sprechen versucht, verwendet häufig, beinahe unvermeidlich das Vokabular aus anderen künstlerischen Feldern, das der Malerei oder, noch näher liegend, das der Musik. Mit diesen Bemerkungen ist schon einiges über den neuen Lyrikband des Schweizer Urs Allemann gesagt. Urs Allemann, Jahrgang 1948, veröffentlichte jetzt ein Buch mit dem an Hölderlin erinnernden, aber auch schön und sacht schwingenden Titel „Holder die Polder«, und er hat sich darin einer selten gewordenen Lyrikform zugewandt, der Odendichtung. Ode, griechisch Gesang – das ist eine strophisch gegliederte, meist reimlose und dabei komplex organisierte Form. Neben den antiken Vorbildern wie Pindar und Horaz kennt man im deutschsprachigen Raum eigentlich heute allenfalls noch die Oden von Hölderlin und Klopstock. Inhaltlich und formal war die Ode geprägt von Gefühlstiefe, Würde und Feierlichkeit – da könnte man von hier und heute aus fragen, ob in dieser Gattung denn jetzige Erfahrungen noch überzeugend dargestellt werden können. Urs Allemann belebt die Ode auf eigenwillige, schöpferische Weise, er haucht ihr buchstäblich und wortwörtlich Atem ein. Es kann hier wie gesagt nicht darum gehen, „Inhalte« festzumachen, zumal es dem Autor umgekehrt gerade darum geht, Phänomene freizusetzen, ins Schwingen zu bringen. Allemann inszeniert ein Flimmern, ein Wortgestöber, das gewohnte Sinnzusammenhänge, Sicherheiten also, auflöst. In vielen Gedichten ist die Stellung von Subjekt und Objekt nicht mehr gewiss, Aktiv und Passiv vertauschen sich, es finden sich sinnliche Neologismen wie das Wort „phantatschn«, das eine glückliche Verbindung von phantasieren und berühren, betatschen, nahelegt, oder es tauchen wie nebenbei Bündel von Alliterationen auf, etwa „Weit weg weint was«. Dabei unterwirft Allemann sich allerdings den strengen Gesetzen des Metrums, und vielleicht ist es eben diese Gegensätzlichkeit – geordnete Form plus Sprachspiel, Sprachwitz, Sprachexperiment, die seinen Oden und Elegien ihre Gespanntheit gibt. Um zumindest einen Eindruck seiner Arbeit zu vermitteln, sei hier eine Strophe zitiert:

„Es zu spalten und schrie sich ineinander bis
dirts vom Rumpf oder klopf einer was mir ins Wort
fiel es anders gedacht ob
ich den Keller durch Wandern Los»

Das ist eine asklepiadeische Ode, ein metrisches Schema, das mit einer „schweren« Betonung beginnt und das im Übrigen durch scharfe Zäsuren auffällt – dort, wo zwei betonte Silben aufeinandertreffen. Man kann da ein Stocken vernehmen, ein Zögern, das selbst noch einmal verstärkt, was die einzelnen Worte assoziativ anklingen lassen: Ein Zustand von Beklemmung stellt sich her, von Gewalt zwischen „dir« und „mir«, es gilt etwas zu spalten oder im Gegenteil ineinander zu „schreien« – in ein Ganzes? Und was fällt den vom Rumpf, wenn nicht der Kopf, und wo wird geklopft, werden Klopfzeichen ausgesandt, wer fühlt sich wie in einem „Keller« und versucht einen Ausweg zu denken, bis ins öffnende „los«, was lossein? Noch einmal: „Es zu spalten und schrie sich ineinander bis / dirts vom Rumpf oder klopf einer was mir ins Wort / fiel es anders gedacht ob / ich den Keller durch Wandern los.« Die fragmentarische und dabei doch oszillierende Rede artikuliert eine Erfahrung mit der Sprache und unter Subjekten; sie weiß von deren Gefährdung, und sie kann anderes denken, ihre Bewegung, ihr Wandern. Das ist ein Deutungsansatz eines Gedichts, aber erst die mehrfache Lektüre von Allemanns Oden macht deren Vielschichtigkeit und Reichtum spürbar.

Krachschatzen? Schwachkratzen?

Schön! Schön! Neue Gedichte von Urs Allemann

Körper, klar, in der Dichtung wäre das an sich nichts Neues. Diskurstrainiert zeigen sich deutsche Dichter schon eine ganze Weile lang. Der Körper als Speicher, als Medium der Erinnerung oder gar als Sensation. Geschenkt, das haut uns längst nicht mehr vom Hocker, das dürfen wir inzwischen schlicht erwarten und als beherrscht verstanden wissen. Anders ist es aber, wenn Pindar ins Spiel kommt, Antike als Provokation, wenn der Schatz der Moderne, die gute alte Fragmentierung von Körper und Welt, zum Beispiel ein asklepiadeisches Versmaß bekommt, wenn die Krachgeschichte von heute auf einmal mit dem «Silbenschnitt» rund wird: dann gibt es einen Sprachkörper, neue Dichtung – und die ist «Schoen! Schoen!» So der Titel von Urs Allemanns neuem Band mit Gedichten. Mit der puren Affirmation des titelgebenden Ausrufes ließe sich eigentlich gut der Rest dieser Besprechung bestreiten, mal lauter werdend, mal eindringlich nachdrücklich – würde das nicht das Objekt der Begierde dem Ruch eines artistischen Automatismus aussetzen. Wovon diese Gedichte wahrlich frei sind. Wie in dem vorangegangenen Band «Holder die Polder» von 2001 stehen nun auch nicht mehr die Oden und Elegien im Vordergrund. Den Hauptteil des Bandes machen französische, italienische und englische Sonette, außerdem Sonette im Freemix (niemand, der in Zukunft noch über den «Autor als DJ» faseln will, sollte das mehr in Unkenntnis von Allemanns metrischem Scratchen tun: «Krachschatzen» oder «Schwachkratzen» lautet die Frage). Schließlich noch jambische Formen und ein paar kleine Gedichte. Es bleibt ein «Surren im Ohr». Wenn es zu platzen scheint – «schoen! schoen!» – wird es, verspricht sich der Dichter vom Leser, wiederhergestellt. Woher nimmt Allemann das Vertrauen in seine lyrischen Implisionsformen? Es sind Formen poetischen Erinnerns. Und das bekommt hier eine ebenso vertrackte wie überaus genaue Lautgestalt, einen Sprachkörper. Der wirbelt und stolpert in seiner «Repetierbegehr», als handelte es sich um ein Video von Bruce Nauman. Dieser Allemannsche Sprachkörper ist eins mit den Desastern des Alltags und der Liebe: die schönsten Ruinen seit langem. Lange nicht mehr hat sich einer mit solcher Intensität auf das metrische Inventar der Dichtung eingelassen und dabei die unserem Sprachdenken und -fühlen innewohnenden, miteinander kommunizierenden Röhrensysteme so offengelegt. Was ist da zu sehen – oder besser: zu hören? Hirnfunkeln, perforierte Welt, «aus Haut zu Tönen hochgewirbelt.» Das ist Musik, zweifellos; mehr als die Summe der einzelnen Teile, «bewusstseinsfern gestaute Melodien»: «Ein Tropfen der nicht platzte aber viel // verbarg als alles ungesehn drin sang / was ungesungen drinnen dich zerstört / hätte. Sieh doch, Blindspur, der Toten Pass / den Herzstempel.» Das ist – eine heute kaum mehr gebräuchliche Kategorie der Literaturkritik: – ergreifend. Da singt einer auch Liebesgedichte, singt, wie es ihn zerschlägt, wie alles an und in ihm entzwei geht und wie er entdeckt, daß es nie anders war, solange er allein war – und eigentlich immer noch, wo das Alleinsein sich längst aufgeteilt hat. Urs Allemann spielt nicht auf der «Anbetungsklavatur», er ordnet Wolken von Erinnerungsspänen. Was vom Ganzen übrig blieb, läßt sich nicht mehr fügen. Poetische Magnetfelder, wie sie Allemanns Gedichte erzeugen, zeichnen Figuren, die das aushalten: «Ich bin / der ich trotzdem nie sein werde.»

Samuel Moser, Neue Zürcher Zeitung, 10. Februar 2004

Auf störrischen Versfüssen

«schoen! schoen!» – Gedichte von Urs Allemann

Es gibt doch ein politisches Gedicht in Urs Allemanns neuem Gedichtband! Und es gibt doch erotische Gedichte zuhauf! Eines endet mit den Versen: «dass über diese Wange sichs und nützt / doch dem nicht der nicht dir nicht wie du brüllst». Über drei Strophen führt das Sonett, das nach (fast) allen Regeln der Kunst Metrum und Körperteile verzahnt, auf seinem Höhepunkt ins bekannte postkoitale Desaster. Das vorweg für die, die fälschlicherweise den Eindruck haben sollten, es gehe Allemann nur darum, in «schoen! schoen!» mit unseren schönen lyrischen Traditionen zu brechen. Die mit seinem eigenen Vers «Das ist doch nicht Literatur was da / dir aus der Brust bricht dieser öde Brocken» gegen ihn in Stellung gehen möchten. Das Gegenteil ist der Fall. Allemann führt die Traditionen gar weiter, als uns lieb ist.

Zum Beispiel die Erotik. Man darf sich hier nicht darauf beschränken, sie in den entfernt an Liebeslyrik erinnernden Gedichten zu suchen, in denen es wie im zitierten Sonett buchstabengetreu drunter und drüber geht. Oder in einigen obszönen Einlassungen. Erotisch ist das Fleisch dieser Gedichte: die Sprache. Die Worte, Verse und Strophen praktizieren all die Stellungsspiele, die in seinen «Modi» Pietro Aretino schon in klingende Oraltät verwandelt hat. Das kann bei Allemann heftig und lasziv zu- und hergehen: «Nur die. Nur der. Pfote geschlossen. Nicht, / schweigts, verführbar zur Diastole. Schmutzstück. / Unversickerlich.» Dann auch wieder zärtlich und still: «-auglos hinstürz und du alles in Silbenschutt». In beiden Fällen ist vom Erotischen nicht einmal die Rede. Das Reden selber ist erotisch: dass sich im Vers etwas entzündet, wie zum ersten Mal. Und unwiederbringlich ist es gleich wieder verbrannt mit Wort, Vers und Strophe. Allemanns Gedichte überzeugen durch diese Unmittelbarkeit, durch ihr Leben – und Sterben.

Sie sind durchaus narrativ: «Erzählgedichte» heisst eine Abteilung. Sie vergegenwärtigen nur unseren Alltag. «Du wir zwei sind gestorben. Du wir leben weiter. / Ich lachte dich du flattertest mich entzwei.» Schlichter, auch kruder kann man so etwas ja gar nicht sagen. Ohne grossen Anlass, sozusagen aus dem Stand dichtet Allemann; wenn auch mit fiebriger, so doch immer mit klarer Stimme. Eine simple Situation vor dem Fernsehkasten beispielsweise ist es, die sich in «Italienisch die dritte» unaufgeregt, aber unwiderruflich auswächst zu einem universalen Martyrium: «bis aus dem Bett stürzt was sich wegzuknipsen / behutsam aus verlorren Programmen / die Flimmervariante des Entleibens // ins fremde Hirn aus Ton geknetet . . . Risse / wenn plattgemacht du Lieb auf dem Asphalt es / kleben sahst was ein Igel war kein Zeichen». Verzerrt am Grund, unter Wasser, ist das Vertraute (auch unser eigenes Gesicht!) noch sichtbar, nur greifbar ist es nicht mehr.

Eine weitere radikalisierte Tradition: Orpheus. «Ai Fräuleins schlagen Sie den tot bitte, Werfen Sie / die Augen die Eier in den Kotkübel. Machen Sie / dass dies hier Milch gibt oder sonstwie abfliesst / in Richtung Zukunft. Bis das Surren aufhört», heisst es in «Vice versa». Aber aus dem Mund des von den rasenden «Fräuleins» zerrissenen Sängers «surrt» es weiter, bei Orpheus und Allemann. Aus den «Schnittstellen» dieser Verschnittenen blühen Schmerz Worte, die «disiecta membra» des Poeten: «Der das die Raum Ich Zeit». Bausteine und Schutt sind bei Allemann einerlei. Wo unsere Worte zerbrechen, fängt die Sprache seiner Gedichte erst an.

Aber Vers und Dichter kommen nur gegen einander voran. Das «Surren» legt sich quer: «schluckspuck». Weder Schlucken noch Spucken, sondern Hervorbringen und nicht Herausbringen. Jedes Wort würgt in des Dichters «KörperSchädelMaul». Mitten in der Ansprache, im Anheben der Stimme, wühlt es sich zurück, der witzelnde Unernst in der Schlusswendung macht es nur deutlicher: «dann klirrt dem Satz der um endlich aus sich heraus zu / in sich zurücksprengt Wörter weg. Atonalysisches Winterdisk- / urselchen. Beisszapfenhäxl.» Schöpfung und Zerstörung wirbeln durcheinander. Geburt und Tod vermählen sich: «Verzeih mir wenn ich dauernd an den Mond / denke. Rausgeschlüpft bist du. Aber tot.» Gewalt ist die andere Seite der Erotik.

Tradition spiegelt sich auch in Allemanns Handwerk. Er gehört zu den Lyrikern, die sich alte Formen zurückerobern. Er braucht das klassische Sonett oder die Elegie, um sich selber zu disziplinieren. Aber auch um sich zu befreien. Wie beim Rodeo reitet er auf seinen störrischen Versfüssen, verzweifelt und doch gleichzeitig erfüllt von einer spitzbübischen Freude über das «Erkenntnisgeklirr», das sie anrichten. Manchmal ist es dann nur noch ein Manöver oder eine Wendung der letzten Sekunde, was

den krachenden Absturz verhindern kann: «Das Repetierbegehrt / Decksport Copy-Pride Burts. -mals
die Stimme zerrt / her ins Licht dass ich ange- / schwärzt ihr Durchschlag das Bodenlos.»

Allemann ist nicht einer, der «das Wort ergreift». Er wird ergriffen. Babylonisch durcheinander
redend, überrennen seine Verse die Zeilen und Strophen, da bringt er kaum einen Fuss dazwischen.
Vielleicht noch ein Komma am falschen Ort: «Aber wenn die Schwester / o ist mir eine! das
Unpflügbare den o des Einbruchs des Überstiegs / Furchenmusik! / Glückszeitacker freispreizt / dann
erscheint dort wenn des Greis,ach,glatzschädels nimmer / Abergotts Abglanz.» Mit ungeheurer Wucht
erkämpfen sich diese Zeilen ihren Raum, stürmen, drängen, schlagen Haken, rufen frech dazwischen,
trödeln, machen Umwege, lassen ihren Dichter wo auch immer liegen. Nie hat Urs Allemann in seinen
Gedichten das letzte Wort; stets steht bei ihm zuletzt das Wort.

Das Erkenntnisgeklirr

«Genuine Poetry can communicate before it is understood» – lautet eine Maxime von T.S. Elliott. Bevor der Leser eine komplexe Form gedanklich durchdrungen hat, spricht etwas zu ihm. Erst mag es ein Gestotter sein, ein Gestammel, Fetzen, die er hört, aber instinktiv gleitet er auf die Bahn des Gedichtes.

Urs Allemann seziert in seinem neuen, bei Urs Engeler erschienenen Gedichtband «schoen! schoen!» die Worte und ihren Inhalt, um in einem einzigartigen Rhythmus wieder fliessen zu lassen, was er auseinandergezerrt hat. Er stottert, stammelt, zerfetzt. Er entleert Sinn. Er wirft dem Leser eine Wortflut zu, die mitreisst, verwirrt, aufwühlt und manchmal aussen vor lässt.

«*Es ist ein Erkenntnisgeklirr dass die gläsernen Äpfel zerschellend/...*», so beginnt das erste Gedicht und es ist ein Geklirr von Tonarten, Rhythmen und Bildern, welches sich durch die folgenden zieht.

«*Die Eishaut abzög ob ich ein Wasser wund/ und ungesungen du mir im Mund Musik/ TRY Knochenfluss CRY Schädel schmelzel wenn es heraus uns ein Dampf und frörel/*». Allemann klirrt mit den Worten. Erst lesen sich seine Gedichte wie in einer anderen Sprache, man hört neue Töne, wird vom Rhythmus der Zeilenbrüche und Wortfolgen aufgeschreckt, liest noch einmal. Erkenntnis folgt später, findet sich bruchstückweise, in manchen Gedichten leichter als in anderen, manchmal gar nicht. Aber es wäre keine grosse Dichtung, würde beim ersten Mal Lesen der ganze Text schon erschlossen, blieben keine Rätsel, keine Neugier möglich. Bevor die komplexen Formen gedanklich durchdrungen werden, spricht etwas aus ihnen.

Man muss sie wieder und wieder lesen, muss sich ihnen widmen, diesen Sprachgebilden, die weit entfernt an Thomas Kling erinnern, an dieselbe eigensinnige Freiheit, mit den Worten zu experimentieren. Aber es bleibt nicht beim Experiment. Allemann zwingt seinen Gedichten strengste Formen auf, es bleibt niemals beim assoziativen Gedankenstrom, sie sind genauestens gearbeitet. Die Erkenntnis, die dieser Arbeit voraus zu gehen hat, scheint in Urtiefen zu gründen, erinnert ans Unterbewusstsein, an Traumwelten, unbenanntes Material, aus dem er die Fetzen und Träumereien für seine «Sprach-Turbulenzen» fischt und sie dann zu Papier bringt. Meist sind es althergebrachte Formen wie Sonette, Oden, Elegien, die als Gefässe dienen, die Struktur geben für den Inhalt, Bündelung der irren Bilder.

Allemann unterteilt den Band in vier Abschnitte: Elegien, Oden, Gesänge bilden den ersten, französische, italienische, englische, Freemix-Sonette den zweiten und längsten, Jambenstricke und andere Erzählgedichte den dritten und kleine Gedichte den kürzesten letzten Teil. Inhaltlich mischen die vier Blöcke alle möglichen Themen von körperlicher Liebe über Vergänglichkeit, von Abschied und Tod zur Reflektion übers Schreiben.

Was den Gedichten eins ist: ihre Gewalt. Die geballte Ladung Gefühl, sei es Wut, Ohnmacht oder Verachtung, die uns entgegenschlägt. Als gäbe es dafür nur diese eine Form des Ausdrucks. Die körperliche Gewalt, als schläge eine Faust aus dem Text, Intensität und Dringlichkeit verstärkend.

«*Woher nicht weiss wohin ich auszubluten/ wenn Stöpsel raus Gebärbruch über Fliesen/ herztot im Brunstschweiss freigeschwemmt Verlierer/ Musik uns hoch Absturz aus schnitt ein Krudes/...*»

oder:

«*Mit hundervierundfünfzig Schlägen zwingn wir/ dich das Gelalle sein zu lassen – denk was / du willst wenn wir was um dich war gesprengt hamn/ in dirs rimackondollysiern s gelingt nicht/...*»

Man muss sich in die Gedichte verbeissen, in diese Quaderstücke von Bildfolgen und ums Ohr gehauene Fetzen. Man muss sie laut lesen, schnell lesen, streng, später leiser, zurückhaltender. Man muss den Mund weit öffnen beim Lesen, muss genau lesen, muss die Klangfetzen im eigenen Körper nachhallen hören. Man muss sich das Abstrakte persönlich machen. Muss sich den Inhalt erst erarbeiten. Aber wer sagt, gute Dichtung sei leicht?

«schoen! schoen!» ist keine Schnellektüre, kein Buch, um zu versinken oder sich verzaubern zu lassen. Viel mehr rüttelt es auf, macht wach, vielleicht sogar aggressiv und vermag trotzdem zu unterhalten. Bei aller Komplexität behält Allemann den Humor. Er nennt Gedichte «Ein elegisches Erde-zu-Erde-Gesäusel» oder «Ein elegisches Marionettentheater», er zensiert das Geschlechtsorgan und braucht Schreckfickrequisiten. Eigene Wortkompositionen verraten Allemanns offenes Verhältnis zum Wort, er lässt sich nie festmachen.

«..... Atonalisches Winterdisk-/ urselchen. Beisszapfenhäxl.»

Gegen Ende des Buches fallen vermehrt einfache, klare Sätze, kurze Verse, die Paukenschläge vom Anfang werden leiser, der Zugang leichter.

*«Du wir zwei sind gestorben. Du wir leben weiter./ Ich lache dich du flatterst mich entzwei./
Andersrum. Im Fall du bist wirklich mein Herz – bist du auch bereit/ zu schlagen oder rumpelst du
bloss leise! /» .*

Es ist eine versöhnende Geste, diesen von Heftigkeit strotzenden Gedichtband so ausklingen zu lassen.

Und doch werden wir in unserem Eindruck nicht getäuscht, denn er endet mit den Zeilen:

«Kleine Gedichte. Piranhas. Taucht einer den Fuss/ in den Abend dass der Spiegel rot wird.»

Interview mit Georg Mair im ff-Südtiroler Wochenmagazin, September 2004

Der Sound der Ode

Urs Allemann ist durch seinen Prosatext «Babyficker» bekannt geworden, heute schreibt er hochkomplexe Gedichte.

ff: Sie singen sogar beim Lesen. Geht das nicht anders?

Urs Allemann: Ich weiß in der Regel schon beim Schreiben, wie ich ein Gedicht vortragen werde. Als ich aber eines meiner Gedichte zum ersten Mal gelesen habe, habe ich gemerkt, das will ich singen, es ist mir immer eine bestimmte Melodie durch den Kopf gegangen. Zuerst war es mir peinlich, ich bin kein Sänger, mein Gesang klingt technisch sicher grauenvoll. Aber die Reaktionen zeigen, dass es kein Fehler ist, beim Lesen zu singen.

Folgt man der Art und Weise, wie Sie Gedichte vortragen, sind Sie ja ohnehin ein Sänger.

Versteht man das Dichten als ein Singen, bin ich ein Sänger. Eines meiner Gedichte trägt den Titel «Hinterhergesang». Es ist ein Gesang im Sinne von antiken Autoren wie Pindar, dessen Gedichte man auch als Gesänge bezeichnet.

Welches Potenzial liegt in dieser Rückkehr zu alten Formen?

Der Ausgangspunkt war die Lektüre der Oden von Hölderlin, die mich immer begleitet hat. Es war mein Wunsch, so etwas selber zu machen, und ich habe dann begonnen, die Odenliteratur zu studieren. So bin ich von Hölderlin auf Klopstock und von Klopstock auf Horaz und die Sappho gekommen. In den alten Formen steckt ein riesiges Potenzial. Die Moderne war mit diesen Formen zu früh fertig. Wie kann man, habe ich mich gefragt, eine Ode, eine Elegie oder ein Sonett schreiben, ohne klassizistisch zu werden. Das heißt nicht jetzt auf einmal wieder so schreiben wie Hölderlin, sondern nach einer modernen, eigenen, zerrissenen Sprache suchen, die sich auf der Höhe der Jetztzeit befindet und sich mit den alten Gefäßen verbindet. Meine großwahnsinnige Fantasie war es, dass sich die Moderne und die alten Formen aneinander regenerieren könnten, ohne jetzt alle Skrupel und jegliche Sprachskepsis über Bord zu werfen. Heute meint man ja, man könne ohne Skrupel und Sprachskepsis daherschreiben. Es kann auch in der Dichtung nicht so sein, dass man einfach die Moderne wegräumt und unbeschwert Sonette, Oden und Elegien schreibt, aber die antiken Formen und die Sprache der Jetztzeit könnten sich aneinander neu entzünden.

Das war für eine bestimmte Zeit Ihr Weg?

Für eine bestimmte Zeit. Und für diese Zeit muss man sich Illusionen darüber machen, dass dieser Weg tragfähig ist. Nachher wird man wieder bescheidener.

Und was ist jetzt Ihr Weg?

Ich probiere Gedichte aus, wo ich wiederum Teile der alten Formen benutze, aber das Ganze noch stärker zusammenstürzen lasse, nur noch als Ausgangspunkt benutze. Es ist so etwas wie der Versuch, Oden, Sonette und Elegien zu dekonstruieren.

Lernt man, diese antiken Formen zu schreiben?

Man muss sie ins Ohr bekommen. Ich habe mir Oden innerlich laut vorgelesen, um ihren Sound zu ergründen. Das Odenversmaß muss einem wie selbstverständlich werden, damit sich die entsprechenden Einfälle einstellen können. Man muss sich in einen Zustand versetzen, wo man den Klang der Ode im Kopf herumträgt wie einen Schlager. Eines meiner Gedichte beginnt mit dem Satz "Der schwarze Balken vor dem Geschlechtsorgan". Das ist erst einmal ein ganz normaler deutscher Prosasatz, aber wenn man durch die Schule der Ode gegangen ist, wird einem klar, das ist ein Alkaikus, der dem gleichen Metrum gehorcht wie die Hölderlin-Ode "Nur Einen Sommer Gönnst, Ihr Gewaltigen". Hat man diesen Ton im Ohr, ist der Körper bereit, diese Struktur mit Wörtern zu füllen.

Sie schreiben mit dem Körper?

Man trägt das Gedicht im Körper. Damit es sich aber im Körper entwickelt, gehört viel Lesearbeit dazu, damit der Körper die Präsenz der Ode als selbstverständlich empfindet.

Wie kommt das Gedicht vom Körper aufs Papier?

Indem man das Gedicht im Kopf weiterspinn, wenn sich erste Einfälle einstellen. Einfälle generieren Einfälle. Wenn ich zum Beispiel aufwache - der Morgen nach dem Schlaf, wenn ich noch im Bett liege, ist für mich eine produktive Zeit - nah am Traum, noch in der Dämmerung, beginnen sich die Wörter im Kopf zu bewegen.

In Ihnen gärt immer ein Gedicht?

Manchmal herrscht auch Dürre, aber in guten Zeiten läuft man immer mit einem Gedicht im Kopf herum.

Ist es ein Zustand, in dem man high ist?

Es kann zu einem solchen Zustand führen, wenn viele Einfälle zusammenschießen, es kann sein, dass das Gedicht von einem Besitz ergreift und man nicht mehr davon loskommt, bevor man nicht fertig ist.

Das heißt, das Dichten ist ein fröhliche Tätigkeit?

Das Dichten hat die merkwürdige Eigenschaft, dass es trotz der Beschäftigung mit äußerst unerfreulichen, schmerzvollen, depressiven, schwarzen, gewalttätigen Vorgängen, durch die Sprache, in der es sich niederschlägt, einen sekundären Lustcharakter bekommt. Ich glaube, dass Samuel Beckett beim Niederschreiben seiner schwärzesten Texte durchaus so etwas wie Spaß hatte. Diesen perversen Zustand, wenn man so will, kann man nicht leugnen, ein schwarzes Gedicht setzt nicht voraus, dass man zum Zeitpunkt der Niederschrift unter Depressionen zu leiden hatte. Das Dichten ist so etwas wie ein manischer Zustand, in dem es einem glückt, die depressiven Materialien, die man mit sich herumschleppt, in Kunstwerke umzuwandeln.

Sind Sie jemand, der spielt?

Es gibt nichts Vorgegebenes, nichts, was unantastbar ist, weder der Satz noch die Satzzeichen noch grammatische Strukturen. Alles ist dazu da, um verletzt zu werden, und steht gleichzeitig als Regel immer im Hintergrund, damit der Leser weiß, wogegen der Dichter verstößt. Und alles setzt sich dann vielleicht auf einer höheren Eben wieder zusammen. Im Moment beschäftige ich mich damit, was die tragende Struktur eines Gedichtes sein kann, wenn man auf die metrischen Gebilde wieder verzichtet. Wie macht man dann etwas, was trotzdem nicht beliebig ist?

Wovon handeln Ihre Gedichte, wenn Sie versuchen in den klassischen Formen die Jetztzeit einzufangen?

Sie handeln von Bewusstseins-, von Affektzuständen, von Erinnerungen, die nur auf dem Weg über dieses Sprachmaterial als solche kenntlich werden. Das sind auch Erinnerungen an Nichterinnertes, das über dem Weg des Gedichts einen Weg zur Sprache findet. Das hat viel mit Kindheitserfahrungen zu tun, auch mit frühen Kindheitserinnerungen, Gesehenes, Gehörtes, Klänge, Bilder werden über viele Jahrzehnte aufbewahrt und suchen sich immer neu einen Weg in die Sprache. Von Liebeserfahrungen, Einsamkeitserfahrungen, Gewalt, Trauer handeln die Gedichte, so weit sie überhaupt von etwas handeln können. Ich würde eher sagen, sie drücken diese Erfahrungen aus, es ist der Versuch, eine Sprache für die Affekte zu finden, die sich von Alltagssprache abhebt.

Das Lebensmaterial sucht sich einen Weg?

Das Lebensmaterial und vor allem die gefühlsmäßige Reaktion auf dieses Lebensmaterial. Mir kommt es sehr darauf an, dass in den Gedichten eine Vielfalt von auch widersprüchlichen Gefühlen präsent ist - ein großer Zorn zum Beispiel, aber auch eine große Zärtlichkeit.

Kann man daraus schließen, dass Gedichte eine Form der Therapie sind?

Ich glaube nicht an eine Heilfunktion von Literatur, aber sie bietet die Möglichkeit, das Leiden auszudrücken, ihm zur Sprache zu verhelfen. Aber es ist ein Irrglaube, dass der Schmerz verschwindet, wenn er benannt worden ist.

Sie sind ja vor Jahren mit dem Prosatext «Babyficker» bekannt geworden. Hängt Ihnen der Text nach?

Es gibt zum Beispiel bei Buchhändlern deswegen noch immer eine gewisse Berührungsscheu.

Sie haben damals beim «Bachmann-Wettbewerb» einen Preis bekommen und sind massiv angegriffen worden.

Ich hätte es nie für denkbar gehalten, dass man so auf einen literarischen Text reagieren würde, es war schier unglaublich, wie man mich als Person mit diesem Text identifiziert, welche Motive man mir unterstellt hat. Ich hatte mir vorgenommen – und mich dabei vielleicht auch übernommen - zu diesem grauenhaften Thema einen Text zu machen, von dem die Leute nachher sagen würden, es ist ein schöner Text. Das war vielleicht auch ein Stück Hybris, der Ästhetik das zuzumuten.

Sie waren lange Zeit Literaturredakteur bei der «Basler Zeitung». Wie ging das zusammen, rezensieren und Gedichte schreiben?

Ich habe fast gar nichts geschrieben, ich habe unseren Literaturteil gemacht, die Rezensionen ausgewählt, bestimmt, welche Bücher besprochen werden, die Richtung vorgegeben. Ich fand es nicht vereinbar, Literatur zu schreiben und über Literatur zu schreiben. Das ist eine zwielichtige Rolle, wenn man das macht.

Warum?

Kritiken schreiben ist mir zunehmend schwer gefallen, weil ich meinen eigenen Sätzen immer weniger geglaubt habe.

Kritik verschwindet ohnehin zunehmend aus den Zeitungen. Sie sind ja von Ihrer Zeitung entlassen worden.

Der Text wird nur mehr als kurzer Transmissionsriemen für ein Buch betrachtet. So als könnte man bei Kunst und Kultur reine Information betreiben, aber das geht nur, indem man interpretiert und Stellung bezieht. Heutzutage wird zunehmend über Bücher geredet, die Selbstläufer sind. Ich bin altmodisch, man sollte über Bücher reden, die noch nicht in der Öffentlichkeit angekommen sind.

Sie sind offensichtlich altmodisch?

Ich finde, man kann neumodische Gedichte eigentlich nur schreiben, wenn man altmodisch ist.

Michael Braun, Basler Zeitung, 28. März 2008

Querbischof tut Quältön

Zum 60. Geburtstag: Urs Allemann und seine neuen Gedichte

Vorfabrizierte Sinnggebung ist ihm ebenso zuwider wie Alternativkonformismus: Urs Allemann dekomponiert – widersinnig, unsinnig, hintersinnig. Nächste Woche feiert der Basler Autor, der bis Mitte Jahr 2004 Literaturredaktor dieser Zeitung war, seinen 60. Geburtstag. Dass es der 1. April ist, kann nur Zufall sein.

«Radikal sein», wusste schon der junge Marx, «ist die Sache an der Wurzel fassen.» Dieses politisch gemeinte Diktum taugt auch als Maxime für eine kompromisslose Poesie. Etwa für die Dichtung des Basler Lyrikers und Poesie-Performers Urs Allemann.

Er zerlegt den Sprachkörper seiner Verse bis in die kleinste Wort- und Silbeneinheit, geht mit seinen lyrischen Operationen bis an die Sprachwurzeln, um daraus sprachverrückte, widerborstige, gegen das vorschnelle Sinnbedürfnis geformte Gedichte zu komponieren.

Der im Journalismus gängige instrumentelle Umgang mit der Sprache des Alltags, so verriet Allemann schon vor vielen Jahren einem Interviewer, führe bei ihm zu einem «ganz starken Derealisierungsgefühl». So entstanden seit 1988 – als systematisches Selbsterrettungsprogramm – seine Gedichte. Und so protestiert er auch mit einem bösen «Schandvers», wo zuvor klangliche Harmonie war.

Dissonanz

Gegen die abgeklärte Reife eines Goethe-Poems muss ein poetischer Anarchist wie Allemann mit lautstarker Dissonanz aufbegehren. Denn der Seelenfrieden, der im lautlich beruhigten «Wanderers Nachtlied» Goethes tönt, wird im «schandvers / schlachtguide» zunächst mit schrillen Aggressionen zersetzt. Über allen Gipfeln ist hier sofort Unruh, das friedvolle «Muh» der Kühe wird mit markanten Phonstärken übertönt. Ein neuer Sound zersägt jene erhabene Stille, die bei Goethe das Schweigen der «Vögelein im Walde» garantierte.

Urs Allemann suggeriert in seiner «Überschreibung», die auch ein kunstvoller Gegengesang sein will, das Spiel mit der «harten Tour». Seine Wort-Zerreissungskunst ist aber nicht als pure Destruktions-Manie misszuverstehen. Seine «Überschreibung» gestattet sich ja keine zufallsgestützte Gegenrede zu den Zeilen Goethes, sondern folgt bis ins einzelne Phonem hinein ganz streng der Klanggestalt und der Silbenstruktur des poetischen Originals.

Urs Allemann liefert hier nicht nur einen rhythmischen Gegendiskurs zur Vergänglichkeitsahnung Goethes, sondern liefert ein neues Bedeutungs-Setting gleich mit. Wo zuvor «Wanderers Nachtlied» war, ist jetzt eine virtuos gefügte Pubertäts-Szene. Ein «Schandvers», der Urszenen der Pubertät aufnimmt – Musik, erste feuchte Träume, die erste Zigarette («you Rauch»).

Dekomposition

In dieser Manier der vorsätzlichen Dekomposition der poetischen Altvorderen verfährt Allemann in allen 52 Gedichten seines neuen Buches, die alphabetisch geordnet sind und zugleich nach Kräften die Ordnung des Alphabets unterlaufen. Neben seinen grandiosen «Überschreibungen» finden wir eine Reihe von «Elftönern» und «Petarca-Sonetten», die an Projekte Oskar Pastiors anknüpfen.

Wie in den vorangegangenen Gedichtbänden des Autors werden dabei die Formmuster der Ode oder des jambischen Elfsilblers penibel durchgehalten – um sie dann von innen her durch eine sprachzertrümmernde Bewegung aufzusprengen.

Besonders die sogenannte asklepiadeische Odenstrophe, dereinst zur Vollendung geführt von Meistern wie Klopstock und Hölderlin, hat es dem Dichter angetan. In einer wunderschönen Miniatur, die exakt dem vorgeschriebenen Silbenschema der Ode folgt, zerlegt Allemann den Terminus «asklepiadeisch» viermal in seine Bestandteile und gewinnt daraus viermal neue Bedeutungsnuancen: «as? klepp? ja, dä isch...ask: leb i? ade i? sch!»

Dieser Dichter inszeniert den lyrischen Akt als sprachliche ZerreiSSprobe, die Autor wie Leser alles abverlangt. «Querbischof tut quältön»: Freilich werfen diese kunstvoll hergestellten «Quältöne» auch komische Effekte ab, wenn die Gedichte in der Manier Ernst Jandls eine tolldreiste Sprachmusik entfesseln – durch Hymnen auf einzelne Buchstaben oder durch wilde Diskurs-Mischerei englischer und deutscher Sprachfragmente.

Total-Operation

Dennoch: Die Total-Operationen am Sprachleib werden hier bis an eine Grenze getrieben, die wohl kaum mehr zu überschreiten ist.

«Wenn zufällig Orpheus vorbeikäm / würd ich ihm was vorsingen der fleisch- / fressenden Leier ihren Anteil rüber- / schieben am Nachgefallenen», hiess es noch 2001 im Band «Holder die polder». Eine solche Orpheus-Reminiszenz ist im neuen Band schwer vorstellbar. Denn hier werden die Sinneinheiten so lange deformiert, zerdehnt oder zerstückelt, bis in manchen Fällen nur noch Partikel durch die Verse treiben. Für Orpheus ist da nur noch in einer Schrumpfversion Platz – wenn etwa in einem Text der Buchstabe «L» amputiert wird. Da wird dann eben konstatiert, dass auch die Lyra des Sängers Orpheus abhanden gekommen ist: «festgestätt abschiessend üricker eier verohren.»

Aber so sind sie eben, die kompromisslos experimentellen Dichter. Auch den Hölderlin drehen sie um: «tatendarm und gedankensoll.»

Samuel Moser, Neue Zürcher Zeitung, 12. Juni 2008

Wortverdrehen und Wortverehrer

Dialektische Dialektgedichte von Urs Allemann

Anfeindungen und Missverständnisse kennt der Basler Urs Allemann, seit er 1991 mit dem Prosatext «Babyficker» erfolgreich am Klagenfurter Bachmann-Wettbewerb aufgetreten ist. «Die grösste preisgekrönte Schweinerei» hiess es damals von Österreichs Rechtspopulisten. Wenig später gabs blutrote Sprayfarbe an den Kopf von Zürcher Feministinnen.

Dabei macht Allemann doch immer nur Worte aus Worten. Er nimmt sie ändern aus dem Mund, dreht sie in seinem eigenen um und legt sie wieder da hinein, wo sie herkamen. Vielleicht ist es das, was man ihm übelnimmt. Wortverdrehen hat man nie gemocht, am allerwenigsten, wenn sie zugleich Wortverehrer sind: «hae haesch müese dae saeich haesch dudae huaeraebrunz / waeisch naei haesch dedudae hae müese-n-uselah / mach doch aeifach aemol aes / du-n-aes aehtaes aes schoens gaedicht» heisst es im Neunundreissigsten seiner ordentlich durchnummerierten und alphabetisch aufgereihten 52 Gedichte im neuen Band «im kinde schwirren die ahnen». Allemanns vor Hass stammelnde Beschimpfer müssen da wie in einem Spiegel genau das wiedererkennen, was sie einfordern: «aes schoens gaedicht». Dieses ist eben immer schon da, man muss es nur sehen und hören. Urs Allemann ist zweifellos der poetischste aller Dialektiker und der dialektischste aller Poeten.

«schwyzäer oedaeli» heisst dieses neunundreissigste Gedicht. Es verführt den Leser wie alle des neuen Bandes in das gefährlich schöne, bodenlos vieldeutige Niemandsland zwischen Schrift und Laut. Alles erscheint hier dereguliert. Aber nur auf den ersten Blick: es ist gerade die formale Strenge gepaart mit der inhaltlichen Anarchie, die die explosive Mischung dieser Lyrik ergibt. Herakleische Arbeit und epikureische Lust, Küsse und Bisse reimen sich auch in Allemanns Gedichten. Die Sprache wird nach allen Regeln der Kunst ausgeweidet und genau dabei zur Augen- und Ohrenweide, auf der geerntet werden kann, was zerhackt und zerfleddert wird.

Systematisch und radikal geht Allemann dabei vor. Solange, bis seinem Gedichtband im zweiundfünfzigsten Gedicht selbst nichts mehr bleibt als der Buchstabe Z, bei dem ein Buch, das (wie jedes) mit dem Anfang, also mit dem A anfängt, logischerweise einmal enden muss. Nur dass bei Allemann im Anfangsgedicht schon das Ende hörbar wird: «ann gefangen auff zu hören / ann zu fangen auff gehört». Folgerichtig läuft dann das Endgedicht palindromisch zu seinem Anfang zurückläuft: «z z // z, ts. / ts-ts!» // «st! st! / st?»). Wobei es hiermit noch nicht ganz zuende ist, der Konsequenz ist noch nicht genug: es folgen die drei «z» vom Anfang spiegelverkehrt notiert, was über die Möglichkeiten einer normalen Tastatur hinausgeht und über die der menschlichen Stimme. Am Schluss also Chiffren des Schweigens. Das Gedicht steht auch nicht im Buch, sondern auf seinem Rücken, halb schon ausserhalb (und doch nicht so ganz).

Auf dem Bauch trägt es eine CD. Allemanns Gedichte sind Ereignisse und in seiner eigenen Rezitation (nicht nur, aber auch) von umwerfendem Unterhaltungswert. Er hat wie kaum ein Lyriker sonst begriffen, dass das Gedicht Mundwerk ist im buchstäblichen Sinn: es entsteht im Rachenraum. Da zischt und schnattert, da hämmerts und gurgelt es. Da «lautet» es! Manchmal versteht man dann kein Wort – aber die Geschichten sind durch den Sprachgestus und -duktus immer evident: «hades im orkus gräkröm styx staubfrei euphrat versieg o». So musikalisch aber diese Poesie ist, so falsch wäre es, sie als Musik oder reine Onomatopoeie zu verstehen. Allemann arbeitet mit Wörtern und Wörter haben Bedeutung. Selbst und gerade da, wo er ihnen die herkömmliche unter den Füßen wegzieht, zitiert er sie durch das Sprachspiel, in dem er sie verwendet.

Doch oberflächliche Spielerei sind Allemanns Gedichte gerade nicht. Seine kunstvolle Arbeit *am* Missverständnis ist Ausdruck eines tieferen, nämlich subkutanen Verstehensprozesses. Gezielt agiert er mit den elementaren sprachlichen Wirkstoffen, die analog gewissen filmischen Bildern an unserer intellektuellen Wahrnehmung vorbei direkt ins Unterbewusstsein gehen. So setzt er die manipulativen Elemente der Sprache ebenso ein, wie er sie aufdeckt, kein diabolisches Spiel, sondern eine schwindelerregende Gratwanderung.

Wenn schon Teufel, dann ist Allemann eher ein armer, zumal wenn man in seinen «Lalien» das Schicksal Echos vernimmt. Die Nymphe war verdammt dazu, nur zu lallen und zu hallen, was Narziss, den sie doch liebte, ihr zurief. Auch Allemanns Gedichte sind ein verzweifelt, aber gerade dadurch

unüberhörbar liebendes Echo der deutschen Poesie, mag dieses nun baseldiitsch, englisch, griechisch oder türkisch daherkommen: «müs auk gleich leut aretir. mos uk / gläch. lötür au t'eir, meu sakgl. ech» Oder in einer Fremdsprache (verfremdeten Sprache), wie Kinder oder Erwachsene zu später, müdmunterer Stunde gerne kalauern: «fast seff ferg essen / fnefo, sühne fusenfutter! / ofa: du feist fass ich fill.»

«im kinde schwirren die ahnen»: das ist mehr als Verballhornung von Hölderlins «Hälfte des Lebens». Es sind die Ahnen selber (Sappho, Alkaios, Petrarca, Goethe, C.F. Meyer, Pastior sind weitere), die im Kinde Allemann keine Ruhe geben. «Überschreibung» nennt er sein poetisches Gegen-Verfahren, in dem der Unruhe-Text «aufgehoben» wird, dialektisch wiederum und im Dialekt. Die Ahnen bleiben so das Mass aller allemannschen Verse. Aber nicht indem sie sie einregeln. Im Gegenteil: indem sie sie anfeuern.
