
Urs Allemann

Urs Allemann, geboren am 1.4.1948 in Schlieren bei Zürich als Sohn des Journalisten und Publizisten Fritz René Allemann („Die Tat“, „Der Monat“), aufgewachsen in Bonn und Berlin; Abitur 1967 in Berlin-Steglitz. Studium der Anglistik und Germanistik in Marburg, nach Ablehnung des in Aussicht genommenen Dissertationsthemas durch Hans Mayer Studium der Soziologie und Sozialpsychologie an der TU Hannover, Abschluss bei Peter Brückner und Oskar Negt. 1976/77 ein Semester Dozent an der Pädagogischen Hochschule Lüneburg, 1977/78 Redakteur bei „Theater heute“. 1982–1985 Manuskriptbearbeiter im medizinischen Fachverlag S.Karger in Basel, 1986–2004 Feuilletonredakteur der „Basler Zeitung“, seitdem freier Autor und Poesieperformer. Während eines Toskana-Aufenthalts 1978–1980 entstand die erste (unveröffentlichte) Prosaerzählung.

* 1. April 1948

von Martin Maurach

Preise

Preise: Preis des Landes Kärnten beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb (1991); Preis der Schweizerischen Schillerstiftung (1991); Werkaufträge bzw. -beiträge der Stiftung Pro Helvetia (1992, 2001, 2007); Autorenförderbeitrag des Fachausschusses Literatur BS/BL (2008); Heimrad-Bäcker-Preis (2012); Schweizer Literaturpreis (2014).

Essay

Urs Allemanns erste Schreibversuche fallen in eine Zeit, in der er am eigenen Leib Sprachunterschiede als Machtunterschiede erfahren musste. Noch vor der Einschulung aus der Schweiz nach Deutschland gekommen, wurde er von Gleichaltrigen wegen seines Schweizerdeutsch attackiert. Seitdem hat Allemann es ganz abgelegt und die Sprache der ‚Mächtigeren‘ nahezu akzentfrei übernommen. Die Erfahrung der von Sprache ausgelösten und in Sprache zurückübersetzbaren Gewalt prägt bis heute sein Werk, in dem sich eine kompromisslose, psychoanalytische wie systemtheoretische Kenntnisse umfassende Intellektualität mit der radikalen Erkundung von Körperlichkeit verbindet. Die massenmediale Pseudo-Rezeption, die Allemann anlässlich der Verleihung des Preises des Landes Kärnten beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb 1991 ausschließlich zum Autor des „Babyficker“ (1992) abstempelte, verfehlte derartige Zusammenhänge völlig. Ebenso wurde darin übersehen, mit welcher Intensität und Konsequenz Allemanns Texte an der Grenzlinie gewalthaltiger Körpererfahrungen und artifizieller Versprachlichung entlang geschrieben sind. In ihnen wird eine Dialektik aus Kontrollmacht und Leiden in Gang gesetzt, die aus Tätern auf ebenso unvorhersehbare Weise Opfer werden lässt, wie sie Schönheit aus dem Schrecklichen hervorzubringen versucht und jede ästhetische Formalisierung wiederum in Vergewaltigung umschlagen lassen kann.

Nach und neben Gedichtveröffentlichungen in Zeitschriften erschien 1988 der erste Lyrikband „Fuzzhase“. Darin setzt sich das Gedicht „Flunkern“ exemplarisch mit einem erkenntnistheoretischen Problem auseinander, das in Allemanns Schreiben immer wiederkehrt: Existiert ein Beobachtetes ohne Beobachter? Mit welchem von beiden identifiziert sich ein als Autor sprechendes Subjekt? Hebt es sich in der Entscheidung für eine Seite nicht selbst auf? Entsteht aber nicht erst in dieser Selbstaufhebung Fiktionalität, eben Geflunkertes – wie auch die groteske, nur in der Sprache bestehende Titelfigur des Bandes? Beobachtung induziert unausweichlich Selbstbezug, und dieser führt zu Paradoxien, die in Allemanns Werk zunehmend weiter ausdifferenziert werden.

Beobachtung ist aber nicht ohne Bezug auf sprachlich bereits Formuliertes reflektierbar. So bezieht sich auch „Flunkern“ auf die Anekdote vom Baum im Wald, der nicht ‚wirklich‘ umgefallen ist, wenn es dafür keinen Zeugen gibt. Selbstwahrnehmung und Selbstaufhebung fallen im scheinbar nur sprachlichen Akt fast zusammen, nur die Eigenzeit des Textes hält sie auseinander („Das Ei“). Die – bis auf Widerruf – selbstvergewissernde Bezugnahme auf den eigenen Körper muss in der Textproduktion ganz brutal-konkret bis zum Ekel ‚realisiert‘ werden, also verwirklicht und wahrgenommen werden zugleich: „Quatsch dich nicht fest Mann spuck deinen Vierzeiler aus“ („Meditation“). Die auch von Allemann nicht geleugneten Zwänge solcher eben nie nur formalistischen Operationen erlauben ein breites Spektrum an Textformen: Anagrammgedichte, radikale Textreduktionen wie „achtsl“ (Fragmente aus *Weihnachtsliedern*) und in zahlreichen Anspielungen fast konkretistische Bloßstellungen von Tradition und Theorie: „Grau graues Grau ist graues Grau doch grau / des Graus graues Grau“ („Fuzzhase V“). Hier gerät die „graue Theorie“ aus der Schülerszene („Faust“) in die sprachliche Selbstanwendungsschleife.

Der früheste Prosatext der Sammlung „Öz & Kco“ (1990) wurde angeregt durch die erste Einladung Allemanns nach Klagenfurt durch Jörg Drews (1988). Die weiteren Texte sollten dann bei einigen folgenden Lesungen jeweils etwas Neues bieten. Auch einschränkende Produktionsbedingungen wie Termindruck wirken im Rahmen einer Dialektik von Freiheit und Kontrolle inspirierend.

Das Streben nach kontrollierender Wahrnehmung variiert das Beobachter-Problem. In Allemanns Prosa führt das zu häufigen Perspektivenwechseln, die eine Situation nicht nur aus allen möglichen und unmöglichen Blickwinkeln zu erfassen suchen, sondern dabei stets auch die Ausgangslage verändern. Inhalt und Sprachgebung werden daher von variierenden Wiederholungen bis hin zu strikten Permutationen beherrscht. Sex und Gewalt, Gefangensein in unreal wirkenden Räumen, Tötungen in teils krudester, verdinglichender Darstellung bilden die Themen, die an beckettische „Endspiel“-Situationen in gesteigerter Formalisierung erinnern. Von Situationen oder Erzählsträngen in engerem Sinn lässt sich aber kaum sprechen, da diese meist auf die Schreibsituation hin umgebogen werden, dieser Selbstbezug sich aber wiederum aufhebt in einer kaum mehr durchschaubaren zeitlichen (Un-)Ordnung des Geschehens. Im Verlauf von „Öz & Kco“ werden die formalen Sequenzen und ihre Durchbrechungen auf eine schwer fassbare Art komplexer. Trotz der wiederkehrenden Verweise auf die Zeichenebene wird streckenweise immer

wieder die Illusion eines erzählten Geschehens erweckt, um bald darauf von neuem durchbrochen zu werden.

Wie die Auseinandersetzungen um Werke von Maxim Biller, Alban Nikolai Herbst, Birgit Kempker und anderen in jüngerer Zeit erkennen lassen, ändert sich die gesellschaftliche Wahrnehmung von Fiktionalität. Die Skandalinszenierung mancher Medien anlässlich des Textes „Babyficker“, die sich – vor dessen Erscheinen in Buchform – nur auf die Klagenfurter Lesung bzw. auf unautorisierte Teilvorabdrucke stützen konnte, mag ein frühes Anzeichen solcher Verschiebungen von Aufmerksamkeit und kulturellen Grenzen gewesen sein.

Dabei gilt für „Babyficker“ wie bereits für „Öz“, dass der Erzählvorgang wiederholt durch selbstbezügliche Momente in Frage gestellt wird. Mit Einschüben wie „unergiebig“ oder „Weiß nicht was ich mit Paul anfangen soll“ (einer Figur, deren Wirklichkeitsgehalt ebenfalls ungewiss bleibt) wird immer wieder auf die Akte des Schreibens und Versprechlichens selbst verwiesen. Sie sind von Anfang an wie Selbstkommentare eines ‚Erzählers‘ zu lesen. Die Verweise auf diese Ebene werden im „Babyficker“ sogar noch konsequenter durchgehalten als in „Öz“, wo man streckenweise durchaus einer gewissen Illusionierung erliegen kann. Das Geschehen erscheint im „Babyficker“ dagegen insgesamt in kaum misszuverstehender Weise als der verbale Tagtraum eines „Ichs“, das eher passiv wirkt – zumal es auch kaum jemals als grammatisches Subjekt vorkommt. Kurzsätze mit dem Verb am Anfang dominieren. Aufzählungen, Zahlenspiele und wechselseitig umkehrbare Beziehungen erscheinen in obsessiver Häufung.

Der Ausgangssatz („Ich ficke Babys“), an dem sich die öffentliche Polemik fast ausschließlich entzündete, setzt die stets auf ihren sprachlichen Charakter reflektierende Fantasie in Gang und gibt ihr zugleich einen Rahmen. Mit ihm werden gewissermaßen Kulissen aufgebaut, aus denen der nun einsetzende kleinteilige sprachliche Assoziationsfluss nirgends ausbrechen kann. Der erste Satz erzeugt eine Sprachwelt, der er aber gewissermaßen selbst gar nicht angehört – sonst könnte er die Phantasie gar nicht auslösen. Mit ihm beginnt so gesehen wiederum ein „Flunkern“, das eine realistische Deutung zugleich provoziert und ausschließt. Eine sich ausschließlich am ersten Satz entzündende Polemik verfehlt daher insofern die Struktur des Textes, als dieser Satz einerseits und alle folgenden andererseits auf verschiedenen Ebenen liegen. Wenn also innerhalb dieses ersten Satzes (scheinbar) „Babys gefickt“ werden, ist das eben die Voraussetzung für eine „keusche Geschichte“, wie sie die Erzählerinstanz ankündigt. Innerhalb dieser selbst bleibt jeder vermeintliche Verweis auf ein krud realistisches Geschehen in selbstbezüglicher Schwebel.

Das Ich imaginiert sich selbst in einer von vier „Eisenpfeilern“ getragenen und nur über Leitern zugänglichen „Mansarde“, mit geschlossenen Augen auf dem Bett liegend und von vier „Zainen“ (einer Art Wannen) voller Babys umgeben, die es rituell oder auch zwanghaft „fickt“ oder zu „ficken“ meint. Als weitere Figuren werden „Paul“ und „Linda“ genannt. Es bleibt aber unklar, ob sie realer sind als die Filmprojektionen, die manchmal vor dem Mansardenfenster bzw. -balkon abzulaufen scheinen, ob sie die Eltern des Ichs darstellen oder ob dieses vielleicht mit Paul identisch ist. Insgesamt können allenfalls die beiden ersten Seiten (von knapp über siebzig) so aufgefasst werden, dass in der

Imagination ein „Ficken“ stattfindet. Wenn die Erzählerfigur also ziemlich zu Beginn den programmatischen Satz einfügt: „Ich habe Lust eine keusche Geschichte zu schreiben“, ist das nicht ironisch zu lesen. Alles Folgende ist in der Tat (und wörtlich genommen) in dem Sinne ‚keusch‘, dass keine Textpassage als realistische, gar pornographische oder bewusst den ‚Skandal‘ einkalkulierende Beschreibung sexueller Vorgänge gedeutet werden kann. Lediglich am Ende steht die neue Fantasie eines in Lindas Bauch „zurückgefickten“ Babys, nachdem das Ich Linda geschwängert zu haben scheint.

Die Ereignis- oder Vorstellungssequenzen dazwischen sind meist linearer, weniger komplex verschachtelt als in „Öz“. Wucherungs-, Verzweigungs-, und Entgrenzungsfantasien herrschen vor, die z.B. den Erzähler in Babys auflösen. Auch diese Fantasie stellt sich aber sofort als ein lediglich der erwähnten Sprachwelt angehörender Akt heraus, dem selbst innerhalb der Mansardensituation keine Wirklichkeit entspricht. Die Aufhebung der eigenen Geburt scheint schließlich die einzige Möglichkeit zu sein, den obsessiven Ausgangssatz zu „verlassen“. Das bedeutet aber nicht die erfolgreiche Therapie eines Gewalttraumas, die Allemann zufolge Literatur auch nicht leisten kann.

„Der alte Mann und die Bank“ (1993) arbeitet sich an der Frage ab, wie die Kindheit des späteren „Babyfickers“ ausgesehen haben könnte. Diese erweist sich aber als weder rekonstruier- noch darstellbar.

Der äußerst reduzierte Situationsrahmen lässt den „alten Mann“ – wohl auch eine alliterierende Anspielung auf den Autor – fünf Monate lang auf einer Bank sitzen. Auf der vergeblichen Suche nach der Erinnerung an seine Kindheit produziert er dabei einen Redestrom aus Geschichten und Fantasien, der „aufgezeichnet“ wird. In der dritten statt der ersten Person werden darin nicht nur die grotesken Alltagsrituale des alten Mannes beschrieben; es treten moderne Märchen, kafkaeske Kurzepisoden und Variationen über verschiedene Ekel erregende Motive hinzu. Schreib- und Lebenszeit, anfangs scheinbar eng gekoppelt, erweisen sich zugleich immer wieder als unvereinbar, wie in der Beobachterparadoxie.

Die traumatischen Folgen der ausweglosen Verflechtungen von Sprache und formaler Kontrolle, Macht und Gegenmacht werden hier fantasievoller und virtuoser bearbeitet als im „Babyficker“. Am deutlichsten wird die Beziehung zu dem früheren Text, wenn der „alte Mann“ die eigene „Geburt“ in einem hermetischen „Gebärraum“ imaginiert, worin dem Neugeborenen jede physische und menschliche Wärme und jeder Kontakt vorenthalten werden. Lediglich zwei Lautsprecherstimmen erklären ihm, warum jede körperliche Berührung das Neugeborene früher oder später töten würde: Sprache verhindert körperliche Nähe und drängt sich an deren Stelle. So blockiert sie im Sprechfluss des alten Mannes auch sich selbst und macht das eigentlich Auszusprechende unaussprechbar: „Jeder Satz den er [= der ‚alte Mann‘, Anm. d. Verf.] sagt ist ein Knebel sagt er der ihn daran hindert den Satz den er wäre er ungeknebelt sagen würde zu sagen.“ Paradox und Chiasmus formen die Rhetorik scheiternder Erinnerungsversuche.

Ähnlich sind auch gegen Ende des Bandes einige scheinbar realistischere Erinnerungen der Hauptfigur an erste Liebesversuche gestaltet, so der

Abschnitt „Jahre nachdem sie sich kennengelernt hatten Jahre bevor sie sich aus den Augen verloren (...)“. Das im Chiasmus dargestellte Zeiterleben hebt in der Erinnerung die Zukunft auf, bevor sie Ereignis werden konnte. Auf einen nichtigen „Vorfall“ („legte er ihr einmal im Kino den Arm um die Schulter“) und den Kommentar der ‚Geliebten‘ dazu führt weder etwas hin noch folgt etwas daraus, abgesehen von weiteren banalen oder enttäuschenden Nicht-Ereignissen.

Nach längerem Schweigen hat Allemann Gedichtbände vorgelegt, die auch wegen ihrer neuartigen Aneignung traditioneller gebundener Formen Beachtung fanden. Ihm kommt es vor allem darauf an, auch das Pathos, die Affekte alter Gedichtformen von neuem zu erreichen. Dazu muss allerdings jeder Klassizismus vermieden werden. Der eigenen Odenproduktion ging eine intensive Lektüre von Rilke, Hölderlin und Klopstock voran.

Antiklassisch wirkt in „Holder die Polder. Oden, Elegien, Andere“ (2001) bereits die zerstückelte, in ihren Bezügen fast stets ambivalente Syntax, die in starker Spannung zu den strengen Strophenschemata steht und sich gegen lineares Lesen sperrt. Unterschiedlichste Stilebenen mischen sich; neu erscheinen gelegentliche Verweise auf die Bildschirm-Welt der ‚neuen Medien‘. Auch diese erlauben es zwar, Selbstbezüglichkeit zu thematisieren, überzeugen aber gelegentlich nicht ganz. Noch präsenter als früher sind dagegen zerstückelte Körper, hier auch als Motive aus antiken Mythen. Der ersten Elegie liegt beispielsweise die Sage von Narziss zugrunde. Klangassoziationen verwandeln hier gleichsam die Nymphe Echo in Text. Selbstreferenz gewinnt auf diese Weise viel prägnanter Gestalt als auf dem Weg über Metaphern aus dem Bereich elektronischer Medien. Wiederum erscheint Selbstbezüglichkeit als beinahe tragisches Paradox: „im Gedicht / er das andre im Bild er selber“. (Wasser-)Spiegel und Sprache kondensieren das Geschehen zum Dilemma des Sich-selbst-Erkennens – auch im erotischen Sinn.

Besonders in den sapphischen Oden und ihren Nymphenmotiven wird Liebe stets in eine Zerstückelung des Körpers der Geliebten oder des Liebenden übersetzt. Auge, Hand und Zunge, dazu der „Atem“ und die „Worte“ bilden ein Grundvokabular, aus dem ansatzweise vor allem Permutationen der Vokale gebildet werden – ohne allerdings jemals das Schema vollständig zu erfüllen. Der trotzdem in ihrer Anordnung spürbare Zwang lässt auch die poetische „Zeugung“ des Worts als ebenso qualvolle physische Grenzüberschreitung erkennen.

Die fünfte asklepiadeische Ode zeigt exemplarisch, bis zu welcher semantischen Weite sich der formale Selbstbezug durch die Aneignung tradierter Formen und Mythen entwickelt hat. Was inhaltlich zunächst wie ein geläufiges heraldisches Motiv erscheint – ein Fuß, der eine Schlange zertritt –, verweist über den beinahe kalauerhaften Gleichklang „Ferse/Verse“ auf den Dichtung wie Mythos sprechenden Mund der Schlange selbst. Diese wiederum lässt den biblischen Paradiesmythos assoziieren, bevor alle Figuren einem nur angedeuteten Untergang verfallen. Aus einer minimalen Differenz im ‚Material‘ können mythische Motive rekonstruiert werden, ohne Reflexion und ästhetische Distanz aufzugeben.

Bereits in „Der alte Mann und die Bank“ kommt die Wendung „schön schön“ vor, hier allerdings noch nicht in der Schreibweise „schoen! schoen!“ (2003), die im Titel dieses Gedichtbandes an das „Akrobat schön!“ des Clowns Grock (Adrian Wettach) erinnern soll. Hier ist weniger an die einst von den Surrealisten geforderte „konvulsivische“ Schönheit zu denken als an eine aus Struktur, Ordnung, Form, in einem gewissen Sinne aus Handwerklichem hervorgehende Schönheit, die allerdings ihren äußerst schmerzhaften Entstehungsprozess stets in sich trägt. Strenge Form und Selbstreflexivität lassen dabei auch mystische bis apokalyptische Vorstellungen zu, ohne dass kitschige Verkürzungen aufträten oder die Wirkung sich auf ein oberflächliches Wiedererkennen von Zitaten beschränken würde.

Die drei Teile des Bandes enthalten weitere „Elegien, Oden, Gesänge“, ferner „Sonette“ und schließlich „Jambenstricke und andere Erzählgedichte“. Einige „Jambenstricke“ sind Neufassungen von Ende der 1980er Jahre veröffentlichten Texten. Die Sonette handeln traditionellerweise von der Liebe; meist in recht handfester Weise. Selten mag es so dicht nebeneinander Alexandriner in hohem Ton und voller Vulgaritätszitate gegeben haben. Innerhalb der Sonettform wechseln die Tonfälle vom vulgären, anglizismenräftigen Song über barockisierende Metaphern bis zu quasi nachexpressionistischen Reihengedichten.

Auch hier muss die Liebe scheitern oder bleibt unreal, weil sie in Gewalt umschlägt, mit dieser quasi identisch wird, oder Distanzen unüberbrückbar bleiben. Weiterhin wird der poetische Schöpfungsakt in seiner körperlichen Konkretion im „Mund“ und anderen Organen reflektiert, was wiederum bis zur Selbstzerstörung führt.

Das achte „italienische“ und das dritte „Freemix“-Sonett variieren einander und das poetologische Thema; die Dialektik von spontaner Expression und sprachlichen Fixierungsversuchen erscheint im Bild eines Vulkanausbruchs. Das spontan Geäußerte kann in sprachlicher Form aber anscheinend nicht bewahrt werden. Im Vergleich sind Form und Aussage des „Freemix“-Sonetts aufgrund von Zäsuren, dialektalen und fremdsprachlichen Einsprengeln offener: Aus der kontrafaktischen Möglichkeit der Wiedergeburt im achten „italienischen“ Sonett wird hier eine „multiple choice“. Poesie bleibt in tradierten Formen wie in deren Aufspaltung für Allemann ein paradoxer Akt, vorgetragen ohne Scheu vor Selbst- und Fremdverletzung.

Allemanns Gedichtsammlung „im kinde schwirren die ahnen“ (2008) umfasst 52 Gedichte, von denen jeweils etwa zwei aufeinanderfolgende vom gleichen Buchstaben des Alphabets ausgehen. Die Texte nähern sich Lautgedichten; auf der dem Band beiliegenden CD werden sie vom Autor vorgetragen. „elftöner“, „überschreibungen“, „totentänze“ und „petrarca-sonette“ gliedern als wiederkehrende ‚Techniken‘ in aleatorisch erscheinender Nummerierung den Band, werden teilweise auch miteinander kombiniert. Zwischen ihnen stehen in der Mehrzahl Texte ohne solche Gattungsbezeichnung.

Die Überschrift des Titelgedichts verweist auf die letzten anderthalb Verse der berühmten „Hälfte des Lebens“ (1805) von Friedrich Hölderlin, die insgesamt als Vorlage einer „überschreibung“ mit dem Titel „selftee nes bebens“ dient. Reimvokal und Silbenendrand der Vorlage werden zum quasi autonomen Ausgangsmaterial für Allemanns Text. Der „elftöner 1“ „mas ekgI ich lo tu

rätör“ demonstriert vielleicht am radikalsten, wie eine Vokalreihe, wiederkehrende Konsonantenverbindungen, Wortgrenzen, Syntax und Metrum gewissermaßen unabhängig voneinander in einem Text ‚durchlaufen‘ können und lediglich durch ihre wechselseitige Reibung (mehr oder weniger) Sinn produzieren. Die elf ‚Töne‘ ergeben sich aus den fünf Vokalen und je drei Umlauten und Diphthongen des geschriebenen Deutsch; die im Titel vorgegebene Silbenstruktur, die Konsonantenverbindungen, bieten aber nur Platz für sieben ‚Töne‘. Sie müssen also wiederholt werden, um die Vokalreihe auszufüllen; dadurch ergibt sich eine Verschiebung und Reibung der Sprachstrukturebenen, die sich auch auf Veränderungen der Zäsurgliederung und der metrischen Positionen auswirkt.

Einerseits fordern Verfahren wie die Überschreibung auf noch engerem Raum als frühere Texte zur Sprachmischung heraus und provozieren eine klangorientierte Vielsprachigkeit mit englischen, schwyzerdytschen, mittelhochdeutschen und ideolektalen Brocken. Im „schwyzaer oedaeli“ verschwindet das „Asklepiadeische“ in der lautmimetisch kaum noch zu unterscheidenden Dialektformel „daeisch“ („die/das/da ist“). Texte des klassischen Kanons, Odenmetren, ja die Idee poetischer Gattungen als solche erscheinen nur noch als Irritation, als Reibungsfläche, die zum Zerstören nötigt – auch Goethes „Wanderers Nachtlied“ („Ein Gleiches“) wird überschrieben. Wenn auf der anderen Seite ein Text wie „klepp an pia“ die Bezeichnung des einen Odenmaßes, „asklepiadeisch“, in wechselnder Syntax und Silbengliederung zum phantastischen Selbstgespräch ausspinnt und das komplementäre „klumpatschalkäsch“ die Wortgrenzen durch Zusammenschreibungen aufhebt – das Metrum bleibt im mündlichen Vortrag erkennbar –, dann öffnen sich zwischen Kinderscherzworten wie ‚di(e)ku(h)ran(n)te bissi(e)fi(e)l‘ (so nicht bei Allemann) und existenziellen Volten bald sprachliche Abgründe: Allemanns poetische Techniken beleben das Spatium, ja sogar das ausgelassene Spatium als kleinste poetische Einheit neu, wenn in einer gleichsam mathematischen Testreihe über die Zeile „dub ist erf und n“ ein „ich“ ein anderes „ich“ eben nicht „err?echned“. Schon der vermeintlichen Materialität des Laut- und Schriftsystems liegt mit dem an- oder abwesenden Spatium eine konstruktive Fiktion zugrunde, die zugleich über die Bedingungen der Möglichkeit des Erfindens, also der literarischen Fiktion entscheidet. Konsequenterweise endet das letzte, nur auf der vierten Umschlagseite gewissermaßen im Exil abgedruckte, palindromitische „z“-Gedicht mit dem spiegelverkehrt gedruckten „z“, einem fürwahr unhörbaren Laut. Verschmelzung und Verrückung von Wortgrenzen wie in „elftönern“ und „überschreibungen“ führen am poetischen Material die allemannische Dialektik von Autonomie und Macht weiter; sie zeigen paradoxe Emanzipationsversuche einzelner poetischer Gestaltungsmittel. So scheint Poesie schließlich allenfalls noch als Poesie des artikulierenden Nicht-Lautes, damit aber auch des Nichtartikulierten möglich zu sein.

Einige für Allemanns Poetik wichtige Texte sind nur in Sammlungen erschienen, so „hoffürcht n jandlgsumm“. In dieser Reaktion auf Jandls „das stück, darin / ich keine rolle spiele“ erscheint noch einmal Allemanns Beobachterparadox. Die auch bei Ernst Jandl bekannte Reduktionstechnik des Verzichts auf Vokale quetscht sprachlich die schon in der Vorlage allseitig geschlossene „bühne“ endgültig zusammen, schließt dabei aber mit dem „publikum“ auch den Autor des neuen Textes aus: Ein einziger Laut scheint

schließlich Dichter und Publikum sprachlich voneinander zu unterscheiden, deren beider ‚rollen‘ einander zudem aufheben.

Allemanns Verdichtungs- und Reduktionsformen erzwingen zunehmend ein Totalität seiner Texte, neben denen jeder Kommentar zwangsläufig selbst als Reduktion erscheint. Das Autonomiepostulat der Moderne, das zugleich die Grenze zwischen Kunst und Leben einreißen soll, erfüllen sie nicht durch ein buchlanges „Tau aus roten Fäden“, als welches „Finnegans Wake“ bezeichnet wurde, sondern durch Minimalismus. Die minimale Totalität ist aber nur als Paradox an der Grenze zum Schweigen konzipierbar.

Allemanns erstes Hörstück „verlautbarung“ (2009) überträgt das Verfahren des Überschreibens aus „im kinde“ mit Anagrammen und Zitatpersiflagen in eine akustische Polyphonie. Seine kommentierte Auswahl aus Gedichten Robert Walsers („Der Schnee fällt nicht hinauf“, 2009) bildet, aus einem Vortrag hervorgegangen, zugleich die Vorlage für eine Sprech-Performance. Nicht ohne Züge eines allemannischen Selbstporträts werden die zu Unrecht vernachlässigten Gedichte Walsers als latente und indirekte Attacken gegen Stimmungsliteratur und hohen Ton gelesen, mit Hinweisen auf paradoxe Selbstbezüglichkeiten und verschiedenste Störungen der in tradierter Form nicht mehr möglichen poetischen Harmonie.

Primärliteratur

„Der Reservestein des Weisen“. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. 1987. H.30. S.144–152. Neu in: „Öz & Kco“.

„Gedichte“. In: Zeitschrift für künstlerischen Ausdruck. 1988. H.7/8. S.124–126.

„Fuzzhase. Gedichte“. Zürich (Ammann) 1988.

„Öz & Kco. Sieben fernmündliche Delirien“. Zürich (Ammann) 1990.

„Babyficker. Erzählung“. Wien (Deuticke) 1992.

„Der Völlerer“. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. 1992. H.39. S.195–198.

„Der alte Mann und die Bank. Ein Fünfmonatsgequassel“. Wien (Deuticke) 1993.

„Schnittpunkte. Parallelen. Literatur und Literaturwissenschaft im ‚Schreibraum Basel‘“. Hg. von Urs Allemann. Basel, Köln (Bruckner & Thünker) 1995.

„Holder die Polder. Oden, Elegien, Andere“. Basel, Weil am Rhein, Wien (Engeler) 2001.

„schoen! schoen! Gedichte“. Basel, Weil am Rhein (Engeler) 2003.

„Nämlich ich bin ein Modul. Gedichte“. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. 2003. H.61. S.109–112.

„Versuch, ein von Franz Josef Czernin aus dem Goethe’schen ins Czernin’sche übersetztes Sonett zu lesen“. In: Akzente. 2004. H.4. S.331–341.

„gans gestohlen / gib gewehr: 105 g-hörig gegautschte gedichte. gautscho: gurs galleman“. In: Drehpunkt. 2006. H.125. S.57–68.

„im kinde schwirren die ahnen. 52 gedichte“. Basel, Weil am Rhein (Engeler) 2008. (Buch und CD).

„hoffürcht n jandlgsumm“. In: Reinhard Urbach (Hg.): von Jandl weg auf Jandl zu. 47 Begegnungen und Überlegungen. Wien (Czernin) 2009. S.75.

Robert Walser: „Der Schnee fällt nicht hinauf. Dreiunddreißig Gedichte. Ausgewählt und kommentiert von Urs Allemann“. Frankfurt/M., Leipzig (Insel) 2009 (= Insel Taschenbuch 3449).

„Babyfucker. bilingual edition“. Ins Englische übertragen von Peter Smith. Mit einer „introduction“ von Peter Smith und einem „afterword“ von Vanessa Place. Los Angeles (Les Figues) 2010.

„in sepps welt. gedichte und ähnliche dinge“. Wien (Klever) 2013.

Rundfunk

„verlautbarung“. Österreichischer Rundfunk. Erstsendung: ORF Kunstradio (Wien). 21.6.2009.

Sekundärliteratur

Kübler, Gunhild: „Auf der Buchstabenpritsche“. In: Neue Zürcher Zeitung (Fernaussgabe), 8.4.1988. (Zu: „Fuzzhase“).

Laederach, Jürg: „Konkretionen im Denksarsch, Reiten auf grobianischen Diphthongen“. In: Die Weltwoche, 14.4.1988. (Zu: „Fuzzhase“).

Drews, Jörg: „Schizogramme, Bakonntnusse, Fuzzhasen ...“. In: Süddeutsche Zeitung, 28./29.5.1988.

Kelter, Jochen: „Die Welt wird zur Wörterwelt“. In: Badische Zeitung, 9./10.7.1988. (Zu: „Fuzzhase“).

Becker, Peter von: „Ich bin Bleistift und Papier“. In: Die Zeit, 5.8.1988. (U.a. zu: „Fuzzhase“).

Kübler, Gunhild: „Unerhörte Geschichten“. In: Neue Zürcher Zeitung (Fernaussgabe), 5.12.1990. (Zu: „Öz & Kco“).

Fuld, Werner: „Blut und Wunden“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.12.1990. (Zu: „Öz & Kco“).

Pauli, Wilhelm: „Untröstlich! Untröstlich!“. In: Die Zeit, 1.2.1991. (Zu: „Öz & Kco“).

Drews, Jörg: „Das unheimliche Wesen Öz und seine Kcompagnons“. In: Süddeutsche Zeitung, 9./10.2.1991.

Steinert, Hajo: „Endgültiges Delirium“. In: Die Weltwoche, 21.2.1991. (Zu: „Öz & Kco“).

Jessen, Jens: „Lockruf der Eitelkeit. Klagenfurt wickelt sich ab“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.7.1991. (Zum so genannten ‚Babyficker‘-Skandal).

Seiler, Christian: „Zynische Kalkulation“. In: Die Weltwoche, 4.7.1991. (Zum so genannten ‚Babyficker‘-Skandal).

Bugmann, Urs: „Indem ich sehe, erfahre ich mich“. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 6. 7. 1991 (Zu: „Babyficker“).

Karasek, Hellmuth: „Verbrechen der Phantasie“. In: Der Spiegel, 8. 7. 1991, S.174–176. (Zu: „Babyficker“).

mey (= Meyer, Martin): „Der reine Text?“. In: Neue Zürcher Zeitung (Fernausgabe), 9. 7. 1991. (Zu: „Babyficker“).

Glossner, Herbert: „Worte der Ohnmacht. Wie weit geht Literatur?“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 12. 7. 1991. (Zu: „Babyficker“).

Cerha, Michael: „Politik und Kinderliebe“. In: Der Standard, Wien, 17. 7. 1991. (Zum so genannten ‚Babyficker‘-Skandal).

Mehr, Mariella: „Wo nur mehr der Hosenladen regiert. Eine Rezension, die partout keine werden will“. In: WochenZeitung, Zürich, 9. 8. 1991. (Zu: „Babyficker“).

cs: „Rostige Nägel für Allemann“. In: Die Weltwoche, 12. 9. 1991. (Zum so genannten ‚Babyficker‘-Skandal).

Löffler, Sigrid: „„Gnadenstoß für Klagenfurt“. Der Schweizer Autor Urs Allemann über seine skandalisierte Erzählung ‚Babyficker‘ und den Wirbel um den Bachmann-Wettbewerb“. Interview. In: profil, 23. 9. 1991.

Seiler, Christian: „„Das kommt ja einer Kastration gleich“. Protokoll eines Anschlags: Wie Urs Allemann in der Roten Fabrik mundtot gemacht wurde“. In: Die Weltwoche, 7. 11. 1991. (Zum so genannten ‚Babyficker‘-Skandal und den Folgen).

„„Wäre ich so ein fieser Mensch ...“. Diskussion über Urs Allemanns Skandaltext ‚Babyficker‘ und die Folgen“. In: Die Weltwoche, 7. 11. 1991.

Baumgart, Reinhard: „Wüst gedacht, brav gemacht. Provokationen von gestern: Urs Allemann und sein Prosacoup ‚Babyficker““. In: Die Zeit, 11. 12. 1991.

Schellin, Dietmar: „Ich nicht du nicht“. In: Schreibheft. 1992. H.39. S.199–203. (Gespräch).

Schirmacher, Frank: „Tabus, Tabus, Tabus“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 3. 9. 1992. (Zu: „Babyficker“).

Fässler, Günther: „Notdurft ohne Not beschrieben“. In: Bündner Zeitung, Chur, 29. 9. 1992. (Zu: „Babyficker“).

Vogel, Juliane: „Babyficker, Sätzelficker. Zwischen Befriedungsstrategie [sic!] und virtuosem Ekel“. In: Falter, Wien, 2. 10. 1992. (Zu: „Babyficker“).

Dean, Martin R.: „Eine Totalparodie von Wittgenstein. Urs Allemanns Skandaltext ‚Babyficker‘ ist als Buch erschienen: Analyse nach dem Vorurteil“. In: Die Weltwoche, 15. 10. 1992.

Bugmann, Urs: „Die Enthüllung verdeckt die Wunde“. In: Luzerner Neueste Nachrichten, 20. 10. 1992. (Zu: „Babyficker“).

Gauß, Karl-Markus: „A Gaudi war’s schon“. In: Die Presse, Wien, 31. 10. 1992. (Zu: „Babyficker“).

Oberholzer, Niklaus: „Provokation – wirklich?“. In: Schwyzer Zeitung, 31. 10. 1992. (Zu: „Babyficker“).

- Bossart, Josef:** „Fühls nicht. Sags immer nur“. In: Berner Zeitung, 4. 12. 1992. (Zu: „Babyficker“).
- Drews, Jörg:** „Wer sagt den unsäglichen Satz?“. In: Süddeutsche Zeitung, 16./17. 1. 1993. (Zu: „Babyficker“).
- Berg, Stephan:** „Operation gelungen, Patient tot“. In: Badische Zeitung, 23. 1. 1993. (Zu: „Babyficker“).
- Sollberger, Adi:** „Gagaistisches Non-Stop-Gequassel“. In: Der Zürcher Oberländer, 24. 9. 1993. (Zu: „Der alte Mann“).
- Bernasconi, Carlo:** „Sprachgewaltiger Sprachverlust“. In: Berner Zeitung, 13. 10. 1993. (Zu: „Der alte Mann“).
- anonym:** „Urs Allemann, der alte Mann und die Bank“. In: Basellandschaftliche Zeitung, 27. 10. 1993.
- Walder, Martin:** „Kot, Schleim usw.“. In: Neue Zürcher Zeitung (Fernaussgabe), 12. 1. 1994. (Zu: „Der alte Mann“).
- Mischke, Roland:** „Verliebte Betontürme“. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung, 15. 1. 1994. (Zu: „Der alte Mann“).
- c.c.:** „Gequassel“. In: Der kleine Bund, Bern, 5. 3. 1994. (Zu: „Der alte Mann“).
- Graf, Hansjörg:** „Auf der Buchstabenpritsche“. In: Süddeutsche Zeitung, 6. 4. 1994. (Zu: „Der alte Mann“).
- Drews, Jörg:** „Ansatz mit Bruchstücken“. In: Neue Deutsche Literatur. 1994. H.455. S.167–170. (Zu: „Der alte Mann“).
- Pichler, Christian:** „Urs Allemann: Der Schweizer Dichter über alte poetische Formen und ‚Babyficker‘. ‚Ich wurde damals völlig missverstanden““. In: Oberösterreichische Nachrichten, 26. 4. 2001.
- Gut, Philipp:** „Orpheus sitzt sozusagen am Laptop“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 22. 8. 2001. (Zu: „Holder die Polder“).
- König, Christoph:** „Sprachkämpfe im Paradies“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 6. 11. 2001. (Zu: „Holder die Polder“).
- Nachbaur, Petra:** „Kämpfen um den Sound der Ode“. In: Der Standard, Wien, 10. 11. 2001. (Zu: „Holder die Polder“).
- Matt, Beatrice von:** „Halb Fleisch, halb Wort“. In: Neue Zürcher Zeitung, 27. 12. 2001. (Zu: „Holder die Polder“).
- Braun, Michael:** „Schupp mir die Worthaut ab“. In: Freitag, 8. 3. 2002. (Zu dem Gedicht: „Alkäisch die sechste“).
- Graf, Guido:** „Krachschwätzen? Schwachkratzen? Schön! Schön!“. In: Die Welt, 6. 12. 2003. (Zu: „schoen! schoen!“).
- Moser, Samuel:** „Auf störrischen Versfüssen. ‚schoen! schoen!““. In: Neue Zürcher Zeitung, 10. 2. 2004.
- Mair, Georg:** „Der Sound der Ode“. Interview. In: ff. Das Südtiroler Wochenmagazin, 9. 9. 2004.
- Braun, Michael:** „Querbischof tut Quältön“. In: Basler Zeitung, 28. 3. 2008. (Zu: „im kinde“).

Braun, Adrienne: „Urs Allemann“. In: WochenZeitung, Zürich, 3.4.2008.

Moser, Samuel: „Wortverdreher und Wortverehrer“. In: Neue Zürcher Zeitung, 12.6.2008. (Zu: „im kinde“).

Drews, Jörg: „du feist fass ich fill!“. In: Süddeutsche Zeitung, 10.10.2008. (Zu: „im kinde“).

Greaney, Patrick: „Urs Allemann’s beginnings“. In: Modern Language Notes. Bd.123.2008. H.5. S.1088–1107.

Ebel, Martin: „Ein gutes Gedicht schlägt ein wie der Blitz“. Gespräch. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 3.1.2012.

Maurach, Martin: „Kleist-Reduktionen. Urs Allemann, Tankred Dorst, Gerhard Rühm“. In: Heilbronner Kleist-Blätter. Bd.24. Heilbronn (Kleistarchiv Sembdner). 2012. S.299–302.

Moser, Samuel: „Lehrling keines Zauberers“. In: Neue Zürcher Zeitung, 20.8.2013. (Zu: „in sepps welt“).

Kaminski, Astrid: „Allemann und Allgmann lesen“. In: Tages-Anzeiger, Zürich, 7.9.2013. (Zu: „in sepps welt“).

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: 15.10.2014

Quellenangabe: Eintrag "Urs Allemann" aus Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000677>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)