

Allemanns Oden

von Wolfram Groddeck

Die neuen Gedichte von Urs Allemann nehmen, abgesehen von Einleitungs- und Schlußgedicht, eine alte und theoretisch vielbedachte Gattung wieder auf, welche in der Geschichte der deutschen Lyrik nie ganz vergessen, aber doch immer seltener geübt wurde: die Odendichtung.

Ode bedeutet einfach Gesang und meint zugleich eine spezielle und metrisch komplex geregelte Form, die sich von der Antike her entwickelt hat – von den Vorbildern des Pindar und des Horaz vor allem – und die, nach allerlei Versuchen in der Poetik der Aufklärung, schließlich von Friedrich Gottlieb Klopstock für die deutsche Dichtung gleichsam neu erfunden wurde. In dieser Form wurde dann die Ode auch von Hölderlin übernommen und zu einem wesentlichen poetischen Ausdrucksmittel seiner eigenen Dichtung gesteigert. Im 19. und 20. Jahrhundert gab es von Platen bis Weinheber nur noch epigonale Fortführungen der formstrengen Odendichtung, die aber oft den Beigeschmack eines sterilen Klassizismus haben.

Das allmähliche Verschwinden der Odenform aus der deutschen Literatur hat aber wohl auch damit zu tun, daß die antiken Metren der Sprachstruktur des Deutschen eigentlich fremd sind. Während das Griechische die Verse nach Längen und Kürzen bemaß (woher sich auch die Zeichen «–» und «v» für «lang» und «kurz» erklären), verfährt das Deutsche akzentuierend, d.h. nach Betonungen. Antike Metren haben daher im Deutschen immer etwas Künstliches, das jedoch, wie die Geschichte der Lyrik zeigt, auch als ästhetisches Stimulans wirken kann.

Nachdem die Odenstrophen in der Geschichte der Lyrik jedoch so lang im Verdacht des Epigonalen standen, daß kaum jemand mehr weiß, was Oden eigentlich sind, ist der Rekurs auf dieses Genre für das moderne oder gar nachmoderne Gedicht keine kulturkuriose Ausgrabung, sondern eine Wiederentdeckung und ein poetologisches Experiment.

Die Ode heute wird begreiflich als ein aus der Geschichte der Literatur auftauchendes Form-Gedächtnis, als eine neu zu erprobende Technik poetischen Erinnerns.

Wie Hölderlins Odendichtung beschränken sich auch die Gedichte von Allemann auf drei Odentypen, die nach antiken Dichtern benannt sind: die alkäische, die asklepiadeische und die sapphische Ode. Gemeinsam ist diesen drei Odenformen die strophische Gliederung in Vierzeiler, sie unterscheiden sich aber durch ganz verschiedene metrische Abläufe im Vers.

So ist z.B. Hölderlins Ode «Ehmals und jetzt» alkäisch:

In jüngern Tagen war ich des Morgens froh,
Des Abends weint' ich; jetzt, da ich älter bin,
Beginn ich zweifelnd meinen Tag, doch
Heilig und heiter ist mir sein Ende.

Diesem Gedicht liegt ein metrisches Schema zugrunde, das auftaktig (jambisch) beginnt und, daher, eher als eine leichte oder gar heitere Form wahrgenommen werden kann:

v – v – v – v v – v –
v – v – v – v v – v –
v – v – v – v – v
– v v – v v – v – v

Hölderlins einstrophige Ode «Die Liebenden» ist hingegen asklepiadeisch:

Trennen wollten wir uns, wähten es gut und klug;
Da wir's thaten, warum schrökt' uns, wie Mord, die That?
Ach! wir kennen uns wenig,
Denn es waltet ein Gott in uns.

Der Unterschied im Gestus und in der Haltung der asklepiadeischen Ode zur alkäischen Ode ist beim lauten Lesen deutlich wahrnehmbar: Die Sprachbewegung ist jetzt zögernder, fast stockend, und das liegt an der raffinierten Verwendung des asklepiadeischen Versmaßes, das durch harte Zäsuren geprägt ist (erkennbar am Aufeinanderstossen zweier betonter Silben, was hier durch das Zäsurzeichen «|»

markiert ist), und das auch gleich mit einer schweren Betonung (trochäisch) einsetzt:

– v – v v – | – v v – v –
– v – v v – | – v v – v –
– v – v v – v
– v – v v – v –

Vergleicht man diese beiden metrisch konträren Odenschemata, so bemerkt man, wie sie sich dennoch darin ähneln, daß bei beiden Typen die erste Zeile in der zweiten metrisch wiederholt wird. Durch die Wiederholung im ersten Verspaar wird die metrische Kontur deutlich und der Odentyp identifizierbar.

Der dritte und vierte Vers sind in beiden Typen nicht gleich, sondern bilden je eine eigene rhythmische Sequenz, die sich über zwei Zeilen erstreckt.

Neben diesen beiden rhythmisch komplementären Odenstrophen erscheint in den Gedichten von Urs Allemann noch die sapphische Strophe, die in der Tradition verschiedene Spielarten zeigt. Die sapphische Ode heißt nach der griechischen Dichterin Sappho, deren betörende erotische Lyrik jedoch kaum mehr etwas mit dem metrischen Modell der deutschen sapphischen Strophe zu tun hat. Jedoch ist eine Anspielung auf die erotische Herkunft in den beiden sapphischen Oden des Zyklus kaum zu übersehen. Etwa in der Anfangsstrophe von «Sapphisch die vierte»:

Mädchenbrüste horch wenn im Schoss das Auge
herglänzt unterm Lid wie die Wimpern immer
zitternd dich entzwei und die Zunge oder
ob ich ein Ohr hab

Auch die erste Strophe von «Sapphisch die sechste» zeigt eine deutliche erotische Bildlichkeit, auch wenn sie wesentlich zersprengter wirkt:

Unsre Lippen fremd ineinander rollen
früh Gedächtnistöter in Zauberschläuchen
Steine Brutmaschinen ins Leere schlagen
rosige Brüller

Beide zitierte Anfangs-Strophen lassen nun das gleiche metrische Schema erkennen:

– v – v – v v – v – v
– v – v – v v – v – v
– v – v – v v – v – v
– v v – v

Die ersten drei Reihen der Strophe sind metrisch gleich, aber die vierte, kurze Zeile besteht aus einem eigenen, sehr einprägsamen Versfuss, dem Adonäus. Somit ist die sapphische Strophe vom Metrum her vielleicht auch am einfachsten zu erkennen.

Die dezente Komik der evozierten Vorstellungsbilder in «Sapphisch die sechste» – von ineinander rollenden Lippen oder von Brutmaschinen – hilft zunächst über die Irritation der vordergründigen Zusammenhangslosigkeit der Bilder und Wörter hinweg. Bei genauerem Hinhören zeigt sich aber eine ganz andere Gesetzmässigkeit im Text, die aus der Verwendung des Metrums ersichtlich wird und die unmittelbar mit dem Klangkörper des Gedichtes zu tun hat. In der ersten Zeile sind vom Schema her fünf Längen oder Hebungen vorgegeben. Diese sind nun im ersten Vers durch die Abfolge der fünf Vokale besetzt: u – i – e – a – o («Unsre Lippen fremd ineinander rollen»). Im folgenden Vers erscheinen an der betonten Stelle im Metrum die drei Umlaute ü – ä – ö («früh Gedächtnistöter»), dann folgen die Diphthonge au – eu – ei («in Zauberschläuchen / Steine»). Und dann beginnt die Reihe von Neuem und setzt sich, die einmal festgelegte Abfolge mehrmals wiederholend, bis zum Schluss der Ode fort. Diese Vokal-Kombinatorik in Verknüpfung mit dem verwendeten metrischen Schema gemahnt an die obsessiven Verfahren einer seriellen Poetik. Was sich in «Sap-

phisch die vierte» mit den anaphorisch repetierten «Mädchen»-Komposita ereignet, wird in «Sapphisch die sechste» versteckter und abstrakter mit den vokalischen Lauten selbst durchgeführt.

Die Doppelstruktur im poetischen Verfahren (metrische Strukturierung und serielle Klangkombinatorik) ist in der Logik des metrisch-rhythmischen Odenkonstrukts immer schon vorgegeben, denn die antike Odenstrophe kann erst aus der Spannung von sprachlicher Prosodie und metrischer Taktierung, von starrer Form und innerer Erregung lebendig werden.

Auch in dem folgenden Gedicht aus Allemanns Zyklus, das wiederum seine metrische Beschaffenheit als «asklepiadeische» schon in der Überschrift nach außen kehrt, läßt sich eine ähnliche Doppelstrukturierung entdecken:

Asklepiadeisch die fünfte

Dich die Ferse zertritt oder die Ferse du
wundzubeissen den Kopf wenn aus dem Staub es sich
schlängelt senkrecht heraufstösst
hinzulallen ein Gegengift

keines aber gelähmt alles und wär von zwein
eines immer der Fuss eines der Mund so dass
grundlos es auf dem Boden
weggesungen und weitersinkt

bis ein anderes uns das Paradiesgeschrei
überschreiend den Mund auf darin das Reptil
schreit vor Furcht zu ersticken
an der Frucht und zu Apfelstaub

Die Vieldeutigkeit des Textes und seiner grammatischen Bezüge – in der Tradition des Genres entspricht dies der vielbeschworenen «Dunkelheit der Pindarischen Ode» – wird hier nicht erst durch die Abwesenheit aller Interpunktion

provoziert, sondern schon durch den – wiederum traditionell odentypischen – Satzbau, der durch artifizielle Figuren der Umstellung verfremdet wird. Es würde sich schnell zeigen, daß eine exzessive Beschreibung der Figuration ein Vielfaches des poetischen Textes umfassen würde – und doch geht das Verstehen genau diese verschlungenen Wege:

«Dich die Ferse zertritt» – das ist eine Inversion, die das «Dich» an die Spitze des Verses stellt; der zweite Halbvers lautet «oder die Ferse du», und nicht etwa: «Oder du die Ferse». So wird über die figürlichen Inversionen die rhythmische Umkehrbewegung, welche im Schema der asklepiadeischen Anfangszeile mit seiner markanten metrischen Spiegelung der Halbverse vorgebahnt ist, akut. Doch der Chiasmus, der die «Ferse» und das Pronomen «du» einander entgegensetzt, enthält einen Trugschluss. Denn die zweite Hälfte des ersten Verses geht syntaktisch anders weiter, sie wird immer verschlungener und ist kaum mehr zurechtzulegen. Vielleicht so: «oder, wenn aus dem Staub es sich schlängelt [und wenn] du den Kopf senkrecht heraufstößt, die Ferse wundzubeissen [und] ein Gegengift hinzulallen» –. Solche nur bedingt gelingende De-Figuration deckt eine syntaktische Grundstellung auf, die selbst höchst kompliziert ist, aber grammatisch noch rekonstruierbar scheint, auch wenn kein Satzschluss mehr absehbar scheint. Das «du» ist das «es», das buchstäbliche S, das sich Schängelnde, die Schlange: die Schlange der Erkenntnis. Sinn zeigt sich: Es ist also die Rede von der Paradies-Schlange, die, wie es in der Bibel heisst, Staub fressen und von der Ferse des Menschen zertreten werden soll, aber auch in dieselbe zu beißen pflegt, indem sie plötzlich aus dem Staub heraufstösst und giftig zubeisst. (Orpheus' Gattin Eurydike starb diesen Tod). Der die Ferse wundbeissenden Syntaxschlange begegnet als «Gegengift» ein Effekt, der die Ode noch einmal in sich umkehrt: Denn «hinzulallen» ist als Antidot der semantischen Verschlingung die Homophonie: die «Ferse» im Gedicht als «Verse».

So wird nun auch die zweite Strophe, in welcher sich die unendliche Syntax der ersten Strophe sinnentschlüpfend

fortsetzt und die so semantisch paralytisiert wird («keines aber gelähmt alles»), für einen Augenblick der poetischen Erkenntnis transparent auf ihr eigenes Verfahren: «Fuss» und «Mund» als Metrum und Laut. Aus dieser konjunktivisch («und wär») entworfenen Ordnungsphantasie der Ode, die zwischen Fuss und Mund, Vers- und Satzbau, unterscheiden will, entspringt eine scheinbare Lösung: «so dass / grundlos es auf dem Boden / weggesungen und weitersinkt». Die giftige Schlange der Erkenntnis – «es» – hat keinen Grund mehr und verschwindet daher «grundlos» – und doch «auf dem Boden». Aber «es» erhält sich in der Homophonie: «weggesungen und weitersinkt» klingt gleich wie «weggesunken und weitersingt».

Die paradoxe Aufhebung der Unterscheidung von «Mund» und «Fuss», von singen und sinken (Verse verlaufen in Senkungen und Hebungen), führt in der dritten Strophe – «bis ein anderes» – ins Desaster der Nichtunterscheidung. Das «Paradiesgeschrei / überschreiend» schreit es, das Reptil, die Schlange, mitten im «Mund auf». Vor «Furcht» an der «Frucht» zu ersticken, schreit's und beendet das Gedicht «zu Apfelstaub». Der «Apfel», die paradiesische Frucht der Erkenntnis, ist im Kompositum «Apfelstaub» in seinen Gegensatz verkehrt: Schlangenfrass.

So verbildlicht die asklepiadeische Ode in der Syntax-Schlange der Erkenntnis unter geregelten Versfüßen die Virtuosität der kombinierten und poetologisch reflektierten Stilmittel von Metrum, Figuration und Homophonie, aber auch, in der Konsequenz der an die Grenze getriebenen Möglichkeiten der Form, die Brüchigkeit und Verletztheit der lyrischen Sprache am neu erinnerten Ende einer langen poetischen Tradition. Ebenso sensitiv zerbrechlich wie offen gewalttätig reissen diese Oden – im Versmass stets genau und bedächtig hinschreitend – Löcher in die Welt, und kaum glaubt man mehr, es sei nur die poetische Welt. Die fremde und verfremdende Kunst der wiederentdeckten Ode macht vor nichts Halt, nur vor den Gesetzen der Metrik. Sätze, selbst Wörter löst sie auf: «Das Wort Wunde / schluckt das Wort Wunder» – so in «Alkäisch die sechste».