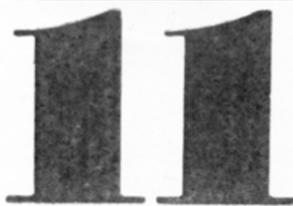


Neue Literatur

Zeitschrift des Schriftsteller-
verbandes der SR Rumänien



1987

„Die goldene Vergangenheit der Zukunft“

Zu: Franz Hodjak, *Poesiealbum 232*, Verlag Neues Leben,
Berlin 1987

„Keine neue Mode tat sich ihm als rettender Ausweg auf. So kehrte er um. Er restaurierte nun die alten Formen und entdeckt damit die alten Fragestellungen neu.“ — bemerkte Annemarie Schuller zu Hodjaks vorletztem Gedichtband *lieder im ohr* (zitiert nach *Reflexe* II, Dacia Verlag, Cluj-Napoca, 1984, S. 83). Da sie bekannt dafür, rumäniendeutsche Literatur gegen den Strich zu lesen — wobei allerdings allzuviel und leider oft gerade das beste unter den Strich fällt —, ist man versucht, ihre Meinung als unorthodox abzutun; doch anlässlich des Erscheinens des letzten Gedichtbuchs *Augenlicht* schlug Rudolf Herbert in dieselbe Kerbe und schnitt sie noch ein bißchen tiefer ein: „Vor dem Hintergrund seiner früheren Bücher stellt sich die Frage, ob die von ihm bevorzugten Sujets und Motive nicht die Grenzen ihrer Tragfähigkeit erreichen.“ — und man fragt sich beunruhigt, welches denn die verbindliche Meinung der Kritik über Hodjak sei. Es war klar, daß sein Erscheinen in der renommierten Reihe „Poesiealbum“ den Fälligkeitstermin für die Kritik wie den Autor bezüglich der Produktion des letzten Jahrzehnts darstellen wird.

Was auf den ersten Blick auffällt, ist, wie unauffällig die Übergänge sind, innerhalb der einzelnen Texte, aber auch von Blatt zu Blatt. Aphoristisch Pointiertes wird in die Gedichte eingeflochten, die vom Parlando-Ton getragen sind, bildhaft Krasses im allgemein Reflexiven aufgehoben, der deutlich hervorgekehrte Materialcharakter der Sprache vom konstruktivistischen Prinzip in Balance gehalten. Der Band wirkt wie aus einem Guß, verblüfft wird man erst nach gehörigen Recherchen feststellen, daß der Herausgeber Horst Nalewski Gedichte versammelt hat, die während eineinhalb Jahrzehnten entstanden sind. Es war dies eine der ereignisreichsten Etappen in der Geschichte der rumäniendeutschen Lyrik, und Dichter wie Kritiker standen zeitweilig geradezu unter Zugzwang, galt es doch — öfter um den Preis der Aufgabe jüngst erschiebener Positionen —, die neuesten Entwicklungen nicht zu verpassen. Hatte man doch das berechtigte Gefühl, endlich den Anschluß an die europäischen Tendenzen geschafft zu haben, und war sorgsam bedacht, nicht aus dem Windschatten des einheimischen Vorläuferpulk zu geraten. Während man aber gebannt auf den jüngsten spektakulären Vulkanausbruch starrte, ging eine unspektakulärere, dafür aber umso nachhaltigere Verschiebung der Kontinentalsockel vor sich. Am Eigendrift der Hodjakschen Lyrik läßt sie sich gut ablesen, seine Gedichte waren immer viel eher Maß der Mitte als Novationsexempel eines Wegbereiters. So erweisen sich im Nachhinein die Stellungnahmen der Kritik als Beleg dafür, daß es etwas wie einen „aktiven“ Erwartungshorizont gab, die Kritik beschränkte sich nicht mehr darauf, Vorhandenes zu registrieren und zu ordnen, sondern schrieb an der Lite-

ratur mit, die erst geschrieben werden sollte, antizipierte quasi ihr Forschungsobjekt. Möglicherweise ist das mit ein Grund, weshalb Peter Motzan, einer der klar- und weitsichtigsten Kritiker dieser Zeit, immer wieder auf die „Aura“ der Hodjakschen Gedichte zu sprechen kommt (siehe auch in seiner „backsteinroten Bibel“ zur Gegenwartlyrik, *Die rumänien-deutsche Lyrik nach 1944. Problem-aufriß und historischer Überblick*, Dacia Verlag, Cluj-Napoca 1980, S. 155), ist dies doch eine Qualität, die kaum objektiven Kriterien genügt, die der Kritiker seinem Empfinden nach einem Gedicht zuspricht oder nicht. Vielleicht entstand die „Aura“ dank der kurzen, aber evidenten Phasenverschiebung zwischen den Wellenlängen des untersuchten Objekts und der Einstimmung des kritischen Instrumentariums.

Doch in der Literatur sind die Vorläufer nicht unbedingt die besten Läufer. Gerade dieser Abstand zum jeweiligen Trend öffnete Hodjak private Spielräume, ermöglichte es ihm, sich die neuen Techniken auf eine reflexive Weise anzueignen, sie erst auf ihre Adäquatheit hin abzuklopfen, um damit die hauseigene Ausstattung anzureichern. Es war ein additives Verfahren, die Aneignung eines neuen Modells führte nie zur gänzlichen Aufgabe des alten (Ausnahme bilden nur die im ersten Band *Brachland* verwendeten), man könnte zugespitzt formuliert von einem „persönlichen Wertkonservativismus“ sprechen, wie er übrigens allen Dichtern eignet, bei denen von einem „spezifischen Stil“ die Rede sein kann.

All die Verfahrensweisen hier nochmals aufzuzählen ist müßig, sie wurden von der Kritik im verflossenen Jahrzehnt hinlänglich beschrieben, in der „backsteinroten Bibel“ Peter Motzans sind sie im Kapitel „Vom polemisch-präskriptiven Engagement zur engagierten Subjektivität“ verzeichnet. Außer den letzten, die Hodjak benützt, die sollen aber anhand der Geschichte eines spezifischen Motivs eruiert werden, und zwar der *Kirchenburg*. Nicht daß damit der Nonsens von der „Tragfähigkeit eines Motivs“ widerlegt werden soll (welches sind denn die Grenzen der Tragfähigkeit des Motivs des „Falken“ in der Weltliteratur?); Bedeutenderes steht auf dem Spiel: inwieweit ist Hodjaks Werk Ausdruck der Geisteslage einer Kollektivität, was steuert er zum Prozeß ihrer Selbstreflexion bei. Dabei soll er nicht als moralische Anstalt mißverstanden werden, es geht nicht darum, das „Gewissen der Nation“ zu befragen, sondern es stellt sich die Frage, wieviel Wissen um die kollektiven Belange ins Werk eingeflossen ist.

Exemplarisch verdichteten sich jahrhundertalte sozial-politische Erfahrungen zum neuzeitlichen siebenbürgischen Mythos der Autarkie, fanden ihren ikonischen Ausdruck in der Kirchenburg. Denn es waren ja nicht ausschließlich pragmatische Erwägungen, die die Existenz der Kirchenburgen begründeten. Von ihrer Ausstrahlungskraft als geistige Kristallisationspunkte des Kollektivbewußtseins hing das Überdauern der Gemeinschaft in noch größerem Maße ab als von ihrer militärtechnischen Wehrkraft. Sie waren die steinernen Klammern des gemeinsamen Nenners, Sinnbild des Königsbodens, und in dem Maße, da dessen territorial-administrative, wirtschaftliche und soziale Realität schwand, wuchs der Bedarf einer geistigen, ideologischen Realität, die das Gruppeninteresse untermauern, historisch legitimieren sollte. Im Lied, in der Hymne, im Geschichtswerk und in der Literatur sollte die Kirchenburg diese Funktion erfüllen. An diese Doppelrealität der Kirchenburg muß immer erinnert werden, wenn man sich mit Hodjaks Gedichten auseinandersetzt; denn es geht ihm ja nicht darum, die Kellinger, Tartlauer oder Stolzenburger Architekturanlage in mehr oder minder ausgefallenen Bildern zu beschreiben; viel wichtiger ist es ihm, ein bestimmtes kollektives Selbstverständnis zur Sprache zu bringen, die Aussagekraft des ikonischen Bildes

der Kirchenburg im heutigen Alltagsdiskurs zu testen, inwieweit ihm noch eine bewußtseinbildende Kraft innewohnt.

Der entscheidende Beitrag der engagierten Poesie in der Geschichte dieses Motivs läßt sich unter dem Stichwort „Entmythisierung“ rubrizieren. Beide Gedichte aus den *offenen briefen* (1976), die ins Poesiealbum aufgenommen wurden, „bergschule in schäßsburg“ und „michelsberger abendidyll“, liegen im Fahrtwasser der engagierten Lyrik, der nüchterne Diskurs und der „verfremdende“ Zeilenbruch tragen ihr unverkennbares Markenzeichen: „...tief / im erdgeschoß harrt der ahnen staub / seiner auferstehung / zu geschichte“ („bergschule...“). Man war „ahnenunpäßlich“, und damit schien die Sache abgetan. Ganz in diesem Sinne behandelt Hodjak das Thema in einem anderen Gedicht aus den „*offenen briefen*“, „die stolzenburg“: „über den dörflichen alltag ragendes ereignis / dauernd im gespräch / der hier dicht versammelten einsamkeiten / abgehört vom wind und vom wetter zerredet...“ „Bewältigung des Alltags“ hieß das ausschließliche Thema Nr. 1 der engagierten Lyrik, und durch die simple Feststellung, daß „dies ereignis“ über den „...alltag“ hinausragt, hat Hodjak die Komplexität der Problematik der Kirchenburg dermaßen beschnitten, daß Wortspiel und visuelles Bild sich restlos überdeckten und im geläufigen Diskurs aufgingen: ein Paradebeispiel dafür, daß es in der Lyrik keinen Gegenstand a priori gibt, der behandelt wird, sondern ihn der lyrische Diskurs erst schafft. Und so war gerade ein Gedicht über eine städtische siebenbürgische Burganlage, die Schäßburger, die real gesehn nur Ähnlichkeiten mit einer Kirchenburg aufweist, in welchem es Hodjak zuerst gelang, deren komplexe Problematik künstlerisch gültig zu gestalten.

Im **Zusammentreffen** zwischen Erlebnis, das sich in aussagekräftigen Bildern konkretisiert, und vermittelten, abstrakten Kenntnissen wird die Auseinandersetzung mit dem Doppelgesicht der Kirchenburg (reale Bauten — ikonische Bilder) im Gedicht gegenständlich: „aus jahrhundertalter langeweile zeichnet / und verändert immer wieder / der schimmel / karten niegewesener länder / auf feuchtem gemäuer / vom dachstuhl herab / hängen unsichtbar / unheimliche fledermäuse der stille / und überall verdämmern auf gebälk und glocke / alte unlesbare zeichen / aus verjährtem taubenmist / die zeit schläft weich gebettet in den seiten der chronik / zwischen prunk und plunder und schrott und gott und / den resten des restes des bewußtseins / längstverschwundener zünfte...“ Wer diese äußerst intensiven Bilder des Untergangs plattwegs als Äußerungen eines Zynikers mißversteht, verschließt sich dem elegischen Ton, von dem das Gedicht getragen wird, erwartet vom Dichter das zu tun, was zu tun er sich weigert: Stellung beziehn, sich für die eine oder andere Richtung zu entscheiden. Er aber erinnert nur an vergangene Tatsachen und konstatiert luziden Auges gegenwärtige und glaubt nicht, daß die einen von den anderen strikt abgeleitet werden sollten, und schreibt überhaupt Gedichte und keine Leitartikel.

Gegen die Idyllisierung der Heimatschwärmer, den Geschichtsausverkauf zu fluktuierenden Marktpreisen, gegen die Konjunkturritter der Nostalgiewelle schreibt er in „michelsberger abendidyll“ an: „die gassen sind steinig und eng bewohnt / von hühner- und katzenarten / die bäume blühen, der mällseifen thront / so schön wie auf ansichtskarten.“

Doch fehlt diesen Versen nicht Tiefenschärfe, Hodjak geht hinter plakatives Verurteilen zurück, das Wissen um die reale Tragik, das kaum einzudämmende persönliche Leid, mit dem diese Prozesse oftmals verbunden sind, wird nicht zugeschüttet: „es schwingt jedes Haus aus rauch einen hut / man sieht die wolken sich häufen / das trockne bachbett ist auch zu was gut / man kann sich darin nicht ersäufen.“ Unverkennbar ist die größere innere Distanz des Dichters, wenn

er diese Seite des „Kirchenburgkomplexes“ beleuchtet, und ihr entspricht die versachlichende, objektivierende feste Gedichtform.

„sächsisches dorf im unterwald“ entstammt dem Band *lieder im ohr* (1983), und die Bilder, die zur Sprache kommen, sind krasser geworden, die Zusammenhangslosigkeit nimmt überhand. Die Bilder sträuben sich dagegen, sich von einer sinnstiftenden Gedichtstrategie zusammenfügen zu lassen, verselbständigen sich aber auch nicht dermaßen, daß man vermuten könnte, der Autor habe etwa den Bezug zur konkreten historischen Realität aufgegeben, den Wirklichkeitspakt gekündigt und fröne seiner Sprachlust. Im Gegenteil: es ist die Wirklichkeit, die sich kaum noch zusammenkitten läßt, pauschale Urteile nur mehr in der Geschichtsklitterung zuläßt, und die ist des Dichters Sache nicht: „den kirchenberg herunter kommen grabsteine, / heuschober und verlaufene hunde. / durchs blattwerk schimmert verwiterte andacht. / das dorf klebt wie ein kaugummi hinterm ohr des bergs. / oben, im nichts, schlagen lerchen purzelbäume / und stürzen dunkel in den wald. / an sauber geweißten häuserfronten deuten jahreszahlen / in die goldene vergangenheit der zukunft. / der dorfplatz glänzt wie eine herrenglatze /.../ in der kühle der räume herrscht betretenes schweigen. / was zu sagen war, wurde getan.“ Und es ist nicht Sache des Dichters, zu sagen, was zu sagen ist, Literatur kann und soll nicht eine Ersatzfunktion übernehmen, doch es ist sein Recht, Erinnerung wachzuhalten.

Interessante Parallelen ergeben sich, vergleicht man vom formalen Standpunkt aus „rondel“ (ebenfalls aus *lieder im ohr*) mit „michelsberger abendiiyl“. Beide sind streng durchgearbeitet, doch im Unterschied zur relativ simplen metrischen Komposition der „Idylle“ handelt es sich im Falle des „rondels“ um ein Gebilde von höchster Kunstfertigkeit. Seltsamerweise wird dadurch die Autarkie der einzelnen Bilder noch gesteigert: unter dem beengenden metrischen Joch vereinzeln sie sich ganz und gar: „das licht geht aus / das licht geht an / die turmuhr schlägt befangen / es fehlt der mann von nebenan / der wein ist ausgegangen // die wände horchen angestrengt / der flieder blüht befangen / die sprache denkt die sprache lenkt / der mond ist aufgegangen“. Die konkrete historische Landschaft geht restlos im Kunstprodukt auf, das Lichtbild der Heimat kriecht in die Kamera zurück, es bleibt die Heimat im Kopf, der Wortklang im Ohr.

Im letzten Band, „Augenlicht“ (1986), lassen sich Parallelbeispiele zu all den analysierten Gedichten finden. Neu ist der Gedichttypus, dessen Praktizierung knapp ans Verstummen heranführt, der allein auf der anarchischen Macht der Bilder gründet: „zehn etwa sterben im jahr, / elf wandern ab in die stadt, / zwölf fahren zum bruder. // die akazien, klein und verkrüppelt, blühen / mit dem mut der verzweiflung.“ (Kelling 3). Verstummen nicht in dem Sinne, daß Celansche Wortskelette übrigbleiben würden; doch asketische Nüchternheit, die die fast expressionistische Wucht der Bilder umso klarer hervorstechen läßt, und Enthaltensamkeit, insbesondere was das bisher für Hodjak so typische relativierende dialektische Wortspiel anbelangt, machen sich Platz. Dem Dichter bläst der Wind der Geschichte ins Gesicht. Die Schere der Doppelfunktion, die die „Kirchenburg“ innehatte — Architektur gewordenes Wahrzeichen und ideeller Kristallisationspunkt —, schließt sich, die steinernen Klammern umschließen Auslassungspunkte. Dies Gedicht steht nicht mehr im schmalen Poesiealbum. Würde man nur Hodjaks Kirchenburg-Gedichte versammeln, käme ein ansehnlicher Band zustande. Das gilt umso mehr für einen Querschnitt durch sein ganzes poetisches Schaffen. Für breites Interesse — nicht nur in philologischen Kreisen — hat das Poesiealbum gesorgt.