

Poetik der Leerstellen

Franz Hodjak: *Ich verirrte mich im Nadelöhr*. Gedichte. Dresden: Verlag Manfred Richter, edition petit 2024. 140 S.

Franz Hodjak: *Ewig ist das Vorläufige*. Gedichte. Würzburg: Königshausen & Neumann 2025. 132 S.

In den zwei vorletzten, noch zu Lebzeiten des unlängst verstorbenen Franz Hodjak erschienenen Gedichtbänden findet ein lebenslanges literarisches Schaffen in einer eindringlichen Poetik des Abschieds seine Verdichtung. Während der Dichter vorwiegend die Themen Tod und Vergänglichkeit lyrisch behandelt, bleiben seine vertrauten Motive wie das existentielle Unterwegs- und Dazwischensein, das zwiespältige Heimatgefühl, die Sehnsucht und Hoffnung, das Vertrauen und die Täuschung weiterhin als tragende Säulen seiner Poetik präsent. In diese vertraute Motivik mischt sich jedoch nun ein spürbar ruhiger, abgeklärter Ton, der deutlich von der Reflexion der letzten Lebensjahre geprägt ist.

Bereits der Titel des ersten Bandes *Ich verirrte mich im Nadelöhr* verweist auf die existenzielle Erfahrung des Übergangs; die Metapher des Nadelöhrs fungiert dabei als Chiffre für eine Grenzsituation des Daseins: In diesem Moment der extremen Verengung fallen alle äußeren Stützen wie gesellschaftliche Ordnung oder vorgegebene Sinnentwürfe weg, sodass der Mensch radikal auf sich selbst gestellt beziehungsweise zurückgeworfen wird. Durch dieses Nadelöhr passt nur das Wesentliche: das nackte, von allen Zuschreibungen, gesellschaftlichen Rollen und Besitztümern befreite Ich. In der Spannung zwischen drohendem Sinnverlust und der Möglichkeit einer letzten Selbstfindung „verirrt“ sich das lyrische Ich, das im Schatten des Todes nach einer Orientierung sucht, die jenseits rationaler Beweise und gesicherter Wahrheiten liegt. Damit sind bereits die zentralen Motive des Bandes vorprojiziert: Das existentielle Pendeln zwischen Leben und Tod, (re- und dekonstruierter) Vergangenheit und (möglicher) Zukunft, Heimaten und Lebensorten, Erinnerung und fragiler Hoffnung, wobei Identitäten und Rollen hinterfragt werden und das schöpferische Wort, die Freiheit und die Liebe stets als letzte verbliebene Stützen und moralische Konstanten fungieren.

Tod und Vergänglichkeit, Erinnerung und Sehnsucht werden in diesen Gedichten keineswegs mit pathetischer Schwere belastet, sondern in einer Hodjak eigenen, nüchternen und (selbst-)ironischen Tonlage als Übergangsmomente der Erkenntnis festgehalten. Diese Vorliebe für Grenzsituationen und Schwellenphänomene (seien es wechselnde Identitäten oder fragile Heimaten beziehungsweise Heimatlosigkeiten) ist dem Kenner des Gesamtwerks vertraut. Die Metapher der Tür etwa zieht sich wie ein roter Faden durch sein lyrisches Œuvre, so auch in diesem

Band: Die Tür fungiert als Möglichkeit, als Chance und als Freiheit, das Unbekannte (auch wenn dieses ein „Nichts“ ist) mit Neugierde und Akzeptanz zu betreten: „und ich weiß bis heute nicht, welches Nichts // größer ist, aus dem ich komme oder in das ich gehe. / Dass ich weiß, wie vergänglich alles ist, gibt mir die Kraft, / weitere und weitere Türen zu öffnen, auch wenn // sie immer lauter quietschen“. (*Ich habe schon oft gesehen*, S. 75) Die Erkenntnis der eigenen Hinfälligkeit wirkt paradoxerweise als Kraftquelle, sodass sich trotz zunehmender Widerstände (symbolisiert durch die „immer lauter quietschenden“ Türen) neue Räume, dadurch neue Dimensionen erschließen. In *Nur ganz oder gar nicht* (S. 23) wird dem „Nichts“ ein hoher Stellenwert beigemessen: „Dabei fühle ich mich geehrt, / aus dem Nichts zu kommen und in Nichts zu / gehen. Das Nichts funktioniert außerhalb der / Zeit, und hat auch einen eigenen, privaten / Raum“. Dass dabei die Ankunft ein ewiges Desiderat bleibt, unterstreicht die zentrale Stellung der Sehnsucht, die für den Dichter zur eigentlichen, paradoxen Heimat avanciert. Aus den früheren Werken Hodjaks ist es uns bereits bekannt: Heimat ist nicht geografisch oder zeitlich fixiert, denn „An jedem Ort und zu jeder Zeit schlägt / mein Herz anders“. (*Wenn man geht*, S. 14) Die Zeilen des Gedichts *Jeder gehört zu einem Wir* (S. 16) entwerfen ebenfalls ein Bild von Heimat als einem absoluten Raum, der keine Grenzen kennt: „Zuhause ist nur, / wenn es so groß ist, dass man, auch wenn man sich / verirrt, immer noch zuhause ist“. Die letzten Verse des Gedichts „Ich kam, um ein Haus zu / finden. Ich habe nur einen Türrahmen gefunden. / Dort lebe ich jetzt“ dienen als bewusste Anspielung auf die im Jahr 2008 im Band *Die Faszination eines Tages, den es nicht gibt* erschienenen Zeilen der *Wiener Elegie*: „Ich wohne in einem Türrahmen / Ich bin weder draußen noch drinnen“, was wiederum die These untermauert: Heimat ist kein abgeschlossener Raum, sondern der Moment des Übergangs selbst.

Das Motiv des Schwellendaseins unterstreicht auch die poetische Selbstinszenierung als Fremder, der sich auf permanenter Durchreise befindet. Das Gedicht *Das laute Lachen ist nur erträglich* endet mit den Zeilen: „und ich mag vor allem Fremde, die / mindestens so fremd sind wie ich“. (S. 51) Dieser autobiografisch referenzierte „Fremde“, der sich in einer permanenten Transitsituation befindet, bietet uns in *Hohe Wellen* (S. 49) sogar eine ironische Inventur der mit sich getragenen Heimat: „Ich trage meine Heimat in zwei Koffern, // ein paar Bücher, Wechselwäsche, / drei Flachmänner, eine Schachtel / mit Akten und alte Fotos“. Das Unterwegssein, das Hodjaks gesamte dichterische und menschliche Existenz maßgeblich geprägt hatte, findet in diesem Spätwerk jedoch nur noch als innerlicher Prozess statt. Während die Durchreise früher auch eine geografische oder biografische Komponente besaß, sublimiert sie sich an diesem Punkt zu einer rein geistigen Grenzerfahrung. Das Ich bewegt sich nicht mehr durch Räume, sondern durch die Dimensionen der eigenen Erinnerung und des nahenden Todes.

Das der Verfasserin dieser Schrift gewidmete Gedicht *Antrag auf deutsche Staatsbürgerschaft* (S. 6) entfaltet sich als eine Art metaphorisches Selbstporträt: Das lyrische Ich beschreibt sich nicht direkt über biografische Angaben, sondern identifiziert sich mit einem konkreten geografischen Raum, und zwar dem Donaudelta, das hier zum Symbol der eigenen Lebensgeschichte, Identität und inneren Struktur wird: „Was / so ein Delta auf sich hat, gilt auch für mich. Es nimmt / vieles mit, gibt vieles ab“. Ein Delta ist auch Übergangsraum, ein Ort des Zusammenfließens, der Vermischung und der ständigen Veränderung. Es ist ein Hinweis auf ein Leben in Bewegung, auf biografische Brüche, Migration (die Metapher der im Delta lebenden Zugvögel deutet ebenfalls darauf hin), auf kulturelle und sprachliche Übergänge. Besonders deutlich autobiografisch ist die Passage über die Sprache: „Vieles, was durch mich fließt, / verändert sich. Vor allem die Worte“. Denn die Sprache als mächtigstes Instrument fungiert letztendlich als einziges Besitztum des am Ende des Lebens stehenden Individuums. Die Sprache verbindet („Es hat / viele Freunde in vielen Sprachen“), was wiederum auf eine mehrsprachige, transkulturelle Lebensrealität des Lyrikers verweist; dieser Gedanke wird mit dem Bild des im Delta vorhandenen Salz- und Süßwassers, des Schilfs, der Pelikane und Boote ergänzt, was wiederum für eine vielschichtige Identität steht. Die autobiografische Selbstverortung auf ethischer Ebene erfolgt in den Zeilen: „Das einzige, was ich mit Sicherheit / von mir weiß, ist, dass ich nie auf jemanden //geschossen hätte“. Was zunächst schlicht wirkt, entfaltet jedoch eine historisch-moralische Dimension, denn sie lässt eine Vergangenheit erahnen (das Leben im kommunistischen Rumänien), in der Gewalt, politische Unterdrückung das Leben bestimmten. Somit wird das Ich über die Nicht-Beteiligung an Gewalt definiert.

Die bereits erwähnte identitätsbildende Mehrsprachigkeit wird in mehreren Gedichten impliziert, so auch in *Sprachen* (S. 9): Die eigene Dreisprachigkeit („Dreisprachig kam ich auf die Welt“) lässt sich sowohl auf einer konkreten als auch auf einer symbolischen Ebene deuten: „Ich spreche Frühling, ich spreche Schnee, / und ich spreche ein wenig Asche“. Das Wort Asche verweist bereits am Anfang des Gedichts auf den Tod, der in der letzten Strophe als der Einzige, der stumm ist, erscheint und somit den Gedankenrahmen schließt: „er macht alles noch viel / stummer, als er selbst ist“.

Die Macht der Sprache und der Poesie ist ein weiteres zentrales Thema des Bandes: Sie „durchdringt // täglich die Realität“. (*Zu unübersichtlich*, S. 12) Sprache ist mächtig im Sinn der Benennung, des Widerstands, des Überlebens, der Würde, zugleich der ewigen Veränderung. Als „friedliche Waffe“ kann sie die Welt zwar nicht retten, aber sie kann sie korrigieren. In *Irreparable Schäden* (S. 130) heißt es: „Ich habe mich darauf spezialisiert, / mit viel Phantasie die Sätze zu verbessern, / welche die Wirklichkeit falsch geschrieben hat“. Durch Poesie wird also versucht, die Welt nachträglich lesbar zu machen. Sprache ist zudem aber auch gerade darin mächtig, dass

sie um ihr Scheitern weiß: „Am Ende bleibt nichts übrig / als das Dunkel und ein paar Wörter, / die es benennen“ – steht im Gedicht *Am Ende*. (S. 92) Die Macht der Sprache ist letztlich minimal und doch absolut: Sie kann nicht trösten, nicht erhellen, nicht retten. Aber: Sie kann benennen. Ein ähnlicher Gedanke wird auch in *Nicht viel* (S. 88) formuliert: Das Ich versucht „die Leere mit viel Nichts zu füllen“, wobei Poesie hier nicht als Sinnspeicher, sondern als Formgebung des Leeren fungiert. Die ironische Macht der Poesie zeigt sich darin – wie dies auch im *Im falschen Mund* (S. 108) zu lesen ist –, dass sie gerade von der Einsicht lebt, dass sie nicht mehr funktioniert: „die Worte sterben in einem falschen Mund“. Worte sterben – aber sie sterben, indem sie sprechen. In einer von Verlust, Tod, Illusionen (Täuschung) und ontologischer Leere gezeichneten Welt wird die Poesie (paradoxaerweise gerade durch die Thematisierung ihres eigenen sprachlichen Scheiterns) zur einzigen Form des Überlebens – und damit zu einem Medium der Ewigkeit.

Das Eigengeständnis der sprachlichen Unzulänglichkeit ist jedoch nicht nur als rein ästhetisches Phänomen zu deuten, es wurzelt tief in der zentralen Motivik des Gedichtbandes: der alles durchdringenden Vergänglichkeit und dem Tod. Dem Tod, der überall lauert, mitschreibt und nicht mehr nur als fernes Ereignis oder unvermeidliche Zukunft erscheint, sondern als allgegenwärtige Instanz, die bereits in die Gegenwart hineinwirkt. Er fungiert nicht als Ziel, als Schwelle, als Moment der Endlichkeit, sondern als permanenter Begleiter, der, wie in *Es gibt eine Freiheit* (S. 83) formuliert, „wie eine Katze um die Häuser schleicht“. In dieser alltäglichen Präsenz scheint der Tod, wie selbst das Leben zuvor, in einem Zustand des Dazwischen festzustecken. Selbst die Zukunft, die fast immer Verlust bedeutet („auch der Horizont ist nur eine Täuschung“ – *Im falschen Mund*, S. 108), verliert ihre Eigenschaft als offener Möglichkeitsraum; sie wird stattdessen als Ort des Verlusts, als Wiederholung oder Abschluss entlarvt. Zeit ist nicht linear, sondern zirkulär: Die Zukunft kommt als Vergangenheit wieder. „In den Erinnerungen ist es nie still“ heißt es im Gedicht *Aus Mangel an Beweisen* (S. 72), und die Vergangenheit wird zur verfolgenden Unruhe, die einen nicht beruhigen und auch nicht erlösen kann, während die Zukunft auch nicht als Hoffnung, sondern lediglich als Aufschub des Unausweichlichen perzipiert wird; eine Endgültigkeit, die metaphorisch darin gipfelt: „der Friedhof wird nicht geschlossen“ (S. 72), wobei Gott auch nicht rettet, sondern in seiner Abwesenheit eine paradoxe Präsenz entfaltet: „Ich glaube an Gott wie / an einen fehlenden Rettungsring“. (S. 108)

Der Tod und die Vergänglichkeit zählen auch im 2025 erschienenen Band *Ewig ist das Vorläufige* zu den zentralen Leitmotiven. Die im Titel bereits formulierte Vorläufigkeit allen Daseins wird paradoxaerweise als ewige Konstante gedeutet. Dieser Gedanke (der stark an die These der ewigen Wiederkehr des Gleichen von Nietzsche erinnert) kann im Kontext der Türrahmen-Existenz der Hodjakschen Poetik interpretiert werden: Da es keine erlösende Instanz

gibt und auch kein eindeutiges Ziel, keine Ankunft, wird der flüchtige Augenblick des Übergangs selbst zur Ewigkeit.

Auch in diesem Band wird der Tod nicht als Ereignis am Ende des Lebens, sondern als ständiger Begleiter wahrgenommen. Er tritt als Instanz (und zugleich großer Spieler) auf, der den Prozess der Vergänglichkeit steuert. So wird zum Beispiel im Auftaktgedicht des Bandes *Jedes Wiedersehen* (S. 7) das Verwelken als ein Vorgang dargestellt, den die Ewigkeit sogar korrigiert, falls dieser nicht „richtig“ vollzogen wurde: „Die Ewigkeit schickt / dem Herbst die A stern zurück, / weil er sie nicht richtig hat / verwelken lassen“. Das Sterben konturiert sich als Prozess, der schon im Leben beginnt. Diese Unausweichlichkeit spiegelt sich in der Beobachtung wider, dass letztendlich jeder Weg den Friedhof als Endstation hat: „Ein Weg / führt immer in uns hinein und ein Weg immer / aus uns hinaus, und beide münden schließlich / in die Straße, die zum Friedhof führt“. (*Wege*, S. 10) Im Gedicht *So* (S. 83) wird dieser Gedanke erneut aufgegriffen und leicht variiert: „der meistbegangene / Weg in jedem Ort ist die Straße zum Friedhof“.

In diesem Kontext des herannahenden Todes ist auch Gott nur in seiner Abwesenheit erfahrbar: Im Spätwerk Hodjaks zeichnet sich ein konsequent entleertes Gottesbild, in dem die Transzendenz als Leerstelle erfahren wird. Bereits die Feststellung „Die Frage, weshalb Gott / sich versteckt vor uns, ist überholt“ (*Das Licht zieht die Braue hoch*, S. 8) signalisiert, dass nicht mehr nach einem verborgenen Gott gefragt wird, sondern dessen Abwesenheit als gegeben gilt. Selbst die himmlische Ordnung erweist sich als erschöpft und funktionslos: „Ich kann mir gut vorstellen, / dass in diesem ganzen Durcheinander / die Schutzengel Gott um einen anderen Job bitten“. (*Tor 15*, S. 14) Schließlich wird die Abwesenheit Gottes zugespitzt, wobei ein Bild des metaphysischen Vakuums entsteht, in dem nicht einmal die Negation Gottes noch Halt bieten kann: „Die Träume führen aus einer Welt, in der es / keinen Gott gibt, in eine Welt, in der es / zwei Götter nicht gibt“. (*Was gehört mir schon?*, S. 39) Das bereits im Frühwerk zentrale Gefühl der doppelten Heimatlosigkeit wird somit hier durch die Intensivierung der Gottabwesenheit verstärkt.

Wo Gott fehlt, tritt die Sprache an seine Stelle: Sie fungiert trotz aller Schwächen und der Unmöglichkeit, Dinge und Situationen adäquat zu benennen, als letzter Halt: „wenn alle Stricke reißen, habe ich ja noch // die Sprache“. (*Alles muss sich nach uns richten*, S. 82)

Die uns bereits aus den frühen Gedichten des Autors bekannten Chiffren der Selbstidentifikation, wie etwa der Narr oder der im Dazwischen lebende Außenseiter, kehren ebenso im Spätwerk zurück – allerdings mit einem tief melancholischen Unterton bereichert: Sie sind nicht mehr Teil einer aktiven Selbstinszenierung oder spielerischen Provokation, sie wirken stiller, verletzlicher, als Zeichen des Abschieds, der Vergänglichkeit und der unerreichbaren Ankunft. Während der Narr früherer Jahre als satirische Waffe diente, differenziert hier der Dichter nun zwischen verschiedenen Graden der existentiellen Notwendigkeit: „Den unnötigen Narren

erkennt man im Glück, / den nötigen Narren im Unglück“. (*Die Zeit will es so*, S. 72) Und an die Stelle der einst spielerischen Distanz tritt eine unerbittliche Inventur des schwindenden Lebens: „Seit einiger Zeit zähle ich die Jahre // in Sargnägel“. (*Seit einiger Zeit*, S. 98)

Die Gedichte zeigen eine radikale Skepsis gegenüber der Zukunft, die als Täuschung, Wiederholung und Leere gesehen wird: „Und wohin ich / gehe, werde ich nie ankommen“. (*Wohin ich gehe*, S. 28) Ein Gedanke, der ebenso bereits in den frühen Werken des sich ständig unterwegs befindenden Lyrikers einen zentralen Platz eingenommen hat, der jedoch in diesem Kontext eine zusätzliche Bedeutung gewinnt. Auch die Erinnerung ist kein Trost, sondern eher Belastung; die Vergangenheit fungiert als Archiv der Verluste: „In der Erinnerung steckt / so viel Trauer wie nirgendwo sonst“ steht in *Mit einer Kiste voller Hoffnung*. (S. 66) Eine radikale existentielle Inventur wird auch im Gedicht *Fragebogen* (S. 15) geboten, und zwar durch den imitierten Fragebogen zur administrativen Erfassung. Die Vermessung der menschlichen Seele am Lebensende erfolgt durch Fragen wie etwa „Bist du weit genug gegangen?“ oder „Wem hast du was versprochen / und wen hast du enttäuscht?“ sowie „Wo warst du, wenn du nicht da warst?“ Die Aneinanderreihung von Fragen erzeugt dabei keinen Wissensgewinn im Sinn einer Bilanz, sondern verweist vor allem auf die Unmöglichkeit, ein Leben zu ordnen oder zu bewerten. Die Fragen bleiben unbeantwortet; was bleibt, ist eine offene Abrechnung aus Erinnerung, Sehnsucht, Schuld und Versäumnis, die den Menschen auch im Schatten des Todes nicht zur Ruhe kommen lässt.

Ein weiteres bereits erwähntes Kernmotiv ist das Schwellendasein, das heißt die existentielle Verortung des Ichs im Übergang oder im Verlust, in der Heimatlosigkeit: „Eigentlich / müsste jeder wissen, wohin er / blicken würde, wenn er heimatlos wäre“. (*Nur wer richtig liebt*, S. 9) Entmythisierung der Heimat ist ebenso eine Konstante bei Hodjak. Die Heimat ist wieder einerseits in ihrer Ungreifbarkeit, im Türrahmen-Dasein sowie in ihrer Doppelheit beziehungsweise ihrer Doppelabwesenheit definiert („Immer war eine mir nicht gewogene Heimat / dabei, einmal die alte, einmal die neue“ – *Die Zeit will es so*, S. 72). Andererseits konkretisiert sich dieser Zustand in Alltagssituationen wie Kaffeetrinken („Ein ordentlicher Kaffee ist mir wichtig, / mehr Heimat brauche ich nicht“ – *Immer hofft man zweimal*, S. 13), Morgenritualen („Der Morgen schließt / die Türen auf zu den Farben, Anfängen, / Abschieden“ – *Manchmal spricht nichts dagegen*, S. 116) und letztendlich: in der Liebe („Nur die Liebe / kann alles“ – *Der Abend gleicht Hühnern*, S. 25).

Träume, Illusionen, Täuschungen, Sprachskepsis und die Grenzen der Wahrheit werden in zahlreichen Gedichten oft im Zusammenhang mit der Zeitlichkeit (Vergangenheit/Erinnerungen sowie Zukunft/Sehnsucht) thematisiert. So auch in den Anfangszeilen von *Das Licht zieht die Braue hoch* (S. 8): „Jeder, der mehr sagt, als er / weiß, lügt. Und jeder, der nicht lügt, / weiß auch

nicht mehr. Man kommt // auf die Welt, weil die Zeit glaubt, / man hätte etwas verloren auf dieser Welt / und müsste es suchen“. Wahrheit und Lüge sind unauflöslich miteinander verschränkt, wobei das Leben als fortwährende Suche nach etwas Verlorenem erscheint, die von Anfang an auf einer Täuschung beruht. Die Sinnsuche selbst wird somit als Teil einer existentiellen Illusion betrachtet. Diese Entzauberung führen die folgenden Zeilen radikal fort: „und die Träume // nehmen sich nicht einmal mehr / die Mühe, mich richtig anzulügen“. (*Nur wer richtig liebt*, S. 9) Die Aussage „Ich glaube lieber an gar nichts als an das Falsche“ (*Ich habe schon so viel aufgegeben*, S. 69) formuliert fortan eine radikale Absage an tröstende Illusionen. Glaube und Hoffnung geben keinen Halt, sie sind potenziell gefährliche Formen der Täuschung. Die bewusste Wahl des „Nichts“ gegenüber den Illusionen und der Lüge markiert dabei keine Resignation, sondern eine bewusste ethische Entscheidung: lieber Leere als Selbstbetrug, lieber die großen - Losigkeiten als verlogene Illusionen.

Die Vorliebe für literarische Formen, in denen die Ironie zum Konstruktionsprinzip wird, kennen wir ebenso aus dem Frühwerk; in den späten Gedichten wandelt sie sich jedoch zu einer stillen, reflektierten Haltung. Die Beschäftigung mit dem eigenen Tod wird zugleich ironisch gebrochen und als Mittel der Selbstreflexion eingesetzt: Sie verweist einerseits auf die Unmöglichkeit, Tod und Sterben zu deuten, andererseits auf den menschlichen Drang, ein Wissen zu besitzen, das uns nicht gewährt ist: „Wir sind professionelle Dilettanten in / der Deutung der Vorgeschichten von Stirb / und Werde“. (*Mit der Zeit wird alles öd*, S. 18) Mit morbide-m Humour wird im Gedicht *Ich wäre schon neugierig* (S. 19) mit dem Gedanken gespielt, wie es wäre, wenn es einen „Lebensverleih“ gäbe, wo man sich ein Leben ausleihen könnte, wie etwa das von Walt Disney, Baruch Spinoza oder Jesus, „das zurzeit auf der Shortlist der besten Leben / auf Platz 317 liegt“. Das Gedankenspiel mündet in eine befreiende Erkenntnis: „Vielleicht wäre ich am Ende mit meinem / Leben zufrieden, wenn ich das Leben / der ändern kennen würde und nicht nur / die Geschichten über ihr Leben“. (S. 20) Die Konstruktion der eigenen Lebensnarrative wird somit angesprochen, was wiederum die Macht der Sprache unterstreicht, Reales als Fiktion, Täuschungen, ja sogar als Lüge darzustellen und umgekehrt.

Einige Gedichte werden in beiden Bänden aufgenommen, was auf die zentrale Rolle dieser Texte innerhalb des Spätwerks hinweist (wie etwa *Jeder gehört zu einem Wir*, *Täuschungen*, *Mit einer Kiste voller Hoffnung*, *Ich frage mich nichts mehr*, *Manchmal bin ich ein Regenschirm*). So auch *Es ist dieser Abschied* (S. 106), das auch als thematisches Konzentrat der letzten Gedichtbände betrachtet werden kann, da hier die zentralen Motive von Abschied, Verlust, Freiheit und menschlichem Dasein in einer tiefgründigen Reflexion zusammengefasst werden. Die Melancholie des Übergangs wird bereits in den ersten Zeilen im Bild des Herbstes (September) greifbar, der als Schwelle zwischen Dasein und Vergehen fungiert und die Ambivalenz von Geben

und Nehmen verdeutlicht. Selbst das Bild der Frühlinge (hier in Pluralform) deutet auf diese Ambivalenz hin, da sie „nicht nur Knospen des Lebens, sondern / auch Knospen des Todes“ in sich tragen. Während die Sehnsucht nach menschlicher Nähe als einzige Rettung beschworen wird („es sind diese Hände, / die Hände suchen um eine Brücke / zu bauen über den Abgrund“), bricht die zentrale Zeile „Es ist dieser Abschied, der der längste Weg ist“ radikal mit der Vorstellung, dass der Abschied nur ein kurzer Augenblick des Gehens sei; er ist vielmehr als lebenslanger Prozess des Loslassens gedeutet. Die „beiden Steine, / die mir vom Herzen gefallen sind, und die ich / nun in der Hand halte und nicht / weiß, was ich mit ihnen anfangen soll“ stehen im Kontrast zu den „Schrauben der Freiheit“, die man ein Leben lang zu lockern versucht hat. Nun wird die Unsicherheit lebendiger als die starre Gewissheit eines Endes, denn es bleiben letztendlich nur „die Zweifel, bei denen noch etwas geht“. Somit wird das Gedicht zum Plädoyer für die Akzeptanz von Widersprüchen, offenen Fragen, Unabgeschlossenheit.

Die Sprache der beiden Bände ist durch den unverkennbaren Hodjakschen Stil der nüchternen Umgangssprache charakterisiert, der auf rhetorische Schmückungen, Pathos zugunsten der Ironie verzichtet; doch diese Ironie ist nicht sarkastisch, nicht spöttisch, sondern leise, zurückhaltend und von einer stillen Melancholie getragen. Die Form der Gedichte spiegelt auch den Inhalt: Die Vorläufigkeit wird zur Struktur. Die Texte wirken oft fragmentarisch, tastend, provisorisch; das zeigt sich in den offenen Satzstrukturen, Wiederholungen, Aufzählungen, Verneinungen oder Abbrüchen.

Aus der Gesamtschau der beiden behandelten Gedichtbände wird noch einmal ersichtlich, wie faszinierend, vielfältig und unerschöpflich das literarische Erbe von Franz Hodjak ist. In den letzten beindruckend produktiven Jahren seines Lebens hält uns Hodjak, dieser nüchterne, selbstironische und vom Humanismus stark geprägte Chronist unserer existentiellen Heimatlosigkeit, noch einmal den Spiegel vor – aber auch Türen offen. Er hinterlässt uns keine fertigen Wahrheiten, sondern Leerstellen, die wir selbst füllen müssen. Dabei dienen seine Verse als tief humanistischer Kompass.

Réka Jakabházi