

Charles Ofaire: *Der Tag hat keine Türe. Weggedichte.*

Mit 9 Farbfotografien und Titelbild von Margret Riegels.

Marburg: Verlag Blaues Schloss, 2020.

ISBN 9783965770263. 60 Seiten.

Hermann Hofer, Emeritus der Universität Marburg, ist Romanisten, Literatur- und Musikwissenschaftlern ganz gewiss nicht unbekannt. Weniger bekannt dürfte dagegen sein, dass er – insbesondere seit seiner Emeritierung – unter dem Pseudonym Charles Ofaire selbst literarische Werke verfasst. Dabei verrät das Pseudonym Ofaire mit großem Augenzwinkern schon einiges über seinen Träger, spielt es doch mit Klangwelt und Graphie des Französischen, das Hermann Hofer neben dem Deutschen als Erstsprache dient. Spricht man nämlich *Ofaire* französisch aus – [ɔ'fer] –, so schwingt unwillkürlich [ɔ'mer] drin mit, doch will der spielerisch-humorvolle *Ofaire* gar kein *Homère* sein, denn sonst hätte er nicht das Graphem h veruntreut. So gesehen versteht der Leser *Ofaire* eher im Sinne von *offert* – [ɔ'fer] –, als Angebot des Autors Hermann Hofer, ihn in eine ganz eigene und eigenwillige literarisch(-musikalische) Welt mitzunehmen.

Wie der Anhang des vorliegenden Bändchens zeigt (54-60), umfasst diese literarische Welt bis dato vier Romane – *Berns verlorene Kindheit* (2009), *Ich die Fransentochter* (2011; 2012 laut Website des Autors), *Moi, la Paumée* (2012) und *Moi, Fouquet, peintre du roi* (2018) – und einen dreisprachigen Gedichtband mit dem Titel *Abflughafen für Schließfachgedichte* (2017). Die Website von Hermann Hofer (<http://s171521705.online.de/>) nennt ferner ein Theaterstück, *La Cène de mère* (1989), während Charles Ofares *Weggedichte – Der Tag hat keine Türe (poème)* – dort noch als „publication en chantier“ aufscheinen.

*Der Tag hat keine Türe* – wie in Ofares Namen selbst, so klingt auch in diesem Titel Anderes mit, ohne dass es möglich ist festzustellen, ob es sich dabei um ein gewolltes oder ein zufälliges Echo handelt. *Der Tag hat keine Türe* erinnert an Erich Frieds Gedicht „Die Türe“, dessen erste Verse – bzw. erster Langvers – folgendermaßen lauten: „Wenn die Nacht / keine Türe hätte / woher / käme der Tag?“ Ist Hermann Hofers Anspielung, ja Spiel intentional, so ist es diesmal allerdings nicht als primär humorvolles Spiel gedacht, sondern als ernsthaftes, ernstes. Die gängigen Interpretationen des Fried'schen Gedichtes sehen in der Türe, die aus der Nacht wohl in einen hellen, lichtdurchfluteten Tag führt, ein Symbol der Hoffnung. Hofer-Ofaire dagegen lassen den Leser wissen, dass der Tag „keine Türe“ hat. „Dem Todgewollten öffnet der Tag keine Türe.“ (51) Aus dem Tag führt nichts hinaus, es existiert folglich kein wie immer geartetes Jen-Seits, auch keine Nacht. Ist es zu gewagt anzunehmen, dass die Nacht bereits im Tage liegt? Die Wortlandschaft der Gedichte mit ihren

vielen Anspielungen an den Tod und ihren zahllosen, oft provokant gesetzten Präfixen un-, zer-, nicht- etc. ließe dies durchaus zu. Oder aber ist es zulässig anzunehmen, dass – ganz im Sinne des Existentialismus – jedes „derrière la porte“ in Anbetracht des „devant de la porte“ (Jacques Brel) hinfällig und irrelevant erscheinen muss, weil nur das sicher Erfahrbare, Leb-bare und Gestaltbare zählen kann? Nicht von ungefähr enthält der Gedichtband neben dem sehr eindrucksvollen Titelbild noch neun weitere, überaus inspirierende Farbfotografien von Türen, die von Margret Riegels, Hermann Hofers Gattin, stammen.

Das Titelblatt etwa zeigt eine alte, schadhafte Tür, auf die ein Pfeil mit der Aufschrift „Lasciati...“ gerichtet ist, und selbst wenn Wortlaut und grammatikalische Kategorie nicht ident sind, so fühlt sich der Betrachter dennoch an Dantes *Divina Commedia* und die Inschrift am Eingang zum Inferno erinnert: „Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate“. An diese spielt der Autor selbst sogar an, wenn er von einem „toten Ich“ (28) spricht, von dem „Ungesagten“, das „unerreichbar bleibt“ in „cette enceinte *muette* de toute lumière“ (28), und er dann die Passage – quasi abrundend – folgendermaßen kommentiert: „Lasciati etc.’ hat noch nie über / irgendeinem Tor gestanden.“ (28) Andere Türen und Tore sind fest verschlossen, vernagelt, verriegelt, mit Vorhängeschlössern versehen, vor ihren morschen Brettern – und somit „au-devant de la porte“ – finden sich jedoch die wundersamsten Dinge: ein dichtes Kaktusgewächs, das immerhin Ansätze zu Blüten zeigt, eine surrealistisch anmutende pornografische Türbemalung, aber auch Schrift und Kunst. So etwa eine in die Tür eingeklemmte Zeitung, Textaushänge an einer weiteren Tür, die dem „arte caligráfico“ gewidmet sind, bunte Sprayarbeiten an einer nächsten, die von den portugiesischen Street Art Künstlern 2UPLA stammen, und schließlich das verzerrte Abbild menschlicher Extremitäten in der Form von geschlachteten Tieren, groß an einer Türe affiziert. Besonders schön schließlich das den Texten unmittelbar vorangestellte Bild einer mit Sicherheitsschloss versperrten Tür, die die händische Aufschrift „LASCIARE LIB RO“ trägt. „Libero“ oder „libro“, wie immer der Leser es möchte, der sich mit dieser Fotografie vor Augen nunmehr dem „LIB RO“ annähern kann.

Ofaïres „LIB RO“ versteht sich als eine Summe von ‚Weggedichten‘, allesamt titellos, unterschiedlich lang, heterometrisch und zu Beginn des Buches mit einer deutlichen Tendenz zum Aphoristischen. Sie sind lediglich durch eine Leerzeile voneinander getrennt, die einzuladen scheint, diese Nichtgrenze zu überwinden und den Wort- und Gedankenfluss weiterzuverfolgen. Doch genau das widerspricht der Intention des Autors, der auf der letzten Seite des Buches warnt: „Eine lineare, kontinuierliche Lektüre oder Rezitation der Gedichte in der willkürlichen Anordnung des Autors verweigert der Text.“ (53) Die *Weggedichte* führen also nicht von einem Ausgangspunkt zu einem Endpunkt, sondern zeigen statt dessen ein Leben in ‚Be-WEG-ung‘, ein ‚bewegtes‘ Leben, und sie gestehen dem Text selbst, dem Wort, dem Vers, der Poesie, die Kraft des Agens zu: Der Text selbst verweigert eine – und verweigert sich einer – Einheit schaffende[n], harmonisierende[n] Lektüre.

Das Wortfeld des Weges und der Bewegung bleibt indes sehr präsent, auch wenn es zunehmend metaphorische Kontexte bedient. „Auch Nutzlosigkeit muss ihren *Straßenzoll* entrichten“ (36); „le vide est le *viatique*“ während des Schlaf-Wachens (44); Lügen sind

„die Wegelagerer an den Straßen aller Heerfahrer“ (44). Es bricht sich nicht selten auch in assoziierten Begriffen wie den „tränengezimmert[en] / Schritte[n]“ (40) des Lebens oder den „Schuhe[n]“ des Ich/Du, die „Wortschutt“ „befördern“ (26). Die Beschwerlichkeit des Weges spiegelt sich des Weiteren in der Wiederkehr des Wortes ‚Pfad‘ – „Du aber gehst auf anderen Pfaden / über ahnungslose Stiegen“ (43) –, welches durchaus negativ konnotiert sein kann. So ist von „ausufernden Pfade[n] der Wüste“ (42) die Rede, und gleich zu Beginn heißt es: „Auf den Pfaden von Chénier kannst du nicht gehen. / Sie verbrennen dir die Sehnerven.“ (12) (Kursivsetzung U.M.) Erneut aber bestätigt sich, dass das Ich deutlich weniger in Eigenverantwortung geht, als dass es von den Wegen ‚gegangen wird‘: „Wege kreuzen sich / und kreuzen dich“ (41), heißt es gegen Ende und eingangs warnt eine Stimme: „Hüte dich davor, / Wege zu suchen, / die es nicht gibt. / Sie sind tödlich.“ (13) Das Ich be-WEG-t sich also „[c]omme un homme qui marche seul dans les ténèbres, / Je me résolu d’aller lentement.“ (16)

Es ist nicht verwunderlich, dass Ofaires *Weggedichte* so gut wie nie an reale Orte führen, und ist dies der Fall, so stehen diese quasi symbolisch für mentale „Bezüge“ (11) und Landschaften. „Wo habe ich mich zuletzt gesehen? / In Idlib“ (11), heißt es auf der ersten Seite und im selben Atemzug wird Idlib zum Synonym für Höllenpein: „Gedichte, die man dort aus Kellertiefen birgt, / sind Steinschnipsel, / an denen die Höllenpein klebt.“ (12) Die „Pfade“ des bei Istanbul geborenen André Chénier, der wiederholt zum Bezugspunkt des Ich wird, führen nach Troja, in dessen Fluss Skamander Chénier – „l’Homère des Modernes“ (Chénier) – „gebadet“ (29) habe und mit dessen „Trauerwasser“ (20) sich auch der „Nirgendmensch“ des lyrischen Ich „gewaschen“ (20) fühlt. Troja, die brennende Stadt, die Stadt Cassandras, zieht sich assoziationsartig durch die Texte und ist mehrfach auch Anlass für französischsprachige, zum Teil optisch eingerückte Textpassagen. „Ich bin *ibretwegen* [sic; „verstoßene Hoffnungsstatue“] in Troja geblieben, / wo ich mich wiedergefunden habe. / Der junge schöne Schatten von Cassandre / verlöscht nie: in ihrer Stimme segelt die Melodie *Ô lumière de Troie* hinausgreifend / ins Unfassbare.“ (37) Eine der eingerückten französischen Textfragmente auf Seite 29, die sich mit „*Ô lumière de Troie!*“ ebenfalls auf Troja bezieht, erweist sich bei genauerem Hinsehen als Collage aus Hector Berlioz’ Grand opéra *Les Troyens* (Acte II, Premier tableau, N° 12), zu der der Musikwissenschaftler Hermann Hofer ein besonderes Naheverhältnis hat, wie auch seine Website augenfällig macht. In unmittelbarer Nähe zur zitierten an Troja gemahnenden Passage (37) findet sich schließlich ein weiteres französisches Zitat (36-37), ein Fragment aus Chéniers *Iambes*, das von Alfred de Vigny wieder aufgegriffen werden sollte, u. v. m. Schon aus diesen wenigen Beispielen wird ersichtlich, dass es für den Interpreten nicht annähernd möglich ist, die Fülle der in den *Weggedichten* sich eröffnenden Assoziationsketten – bis hinein in ihre Widersprüchlichkeiten – nachzuzeichnen.

So sei auch nur *en passant* auf andere Dichterlandschaften verwiesen, wenn das lyrische Ich etwa konstatiert: „Ich wohne unwohnhaft in Villonien, Nervalien“ (19), wenn es sehr zurecht von „rabelaisieren und villonieren“ (23) spricht, wenn Descartes durch Pascal „an seinem Redefluss gehindert wird“ (36), wobei letzterer mit einem gekreuzten Zitat aus den

*Pensées* 13 (aus der berühmten Gotteswette) und 9 eine wichtige intertextuelle Referenz liefert. Auch Guillaume d'Aquitaine fügt sich mit einem Originalzitat – „Malautz suy e tremi murir [...]“ (30) – in die *Weggedichte* ein, so wie Percy Bysshe Shelley mit einem Zitat aus „Alastor“, das auf die janusgesichtige Ambivalenz von Trost und Zerstörung verweist (41), und T. S. Eliot mit einem weiteren aus *The Waste Land*, wenn es wie bei Ofaire heißt: „The river's tent is broken.“ (20) Dann auf Italienisch eine Reminiszenz an Ezra Pounds *Canto I* – „Questi sciaurati erano ignudi“ (25) –, und schließlich Dante, immer wieder Dante, mit Zitaten aus dem Canto III des Antinferno und dem Canto XXI des Purgatorio. Wenn der Tod schließlich „[l]e rosinantisme, si vous permettez“ (32) einfordert, dann schwankt der Leser endgültig zwischen Cervantes und Dos Passos, und es wird in aller Deutlichkeit klar, dass sich das dichterische Universum des Charles Ofaire nur über eine rhizomatische Lektüre erschließen lässt und dass diese immer weiter und immer tiefer führt. An Vielschichtigkeit – und feinfühligem Gelehrtheit – sind die *Weggedichte* Ofaires wohl schwer zu übertreffen.

Doch verharren wir kurz beim lyrischen Ich selbst und den sprachlichen Qualitäten des Bandes. Auch das Ich ist vielschichtig und wie Ofaires Himmel „zum Greifen fern“ (39). Nicht von ungefähr heißt es da: „Wo ich bin und wer ich bin / Verrate ich Ihnen nicht“ (44), und unwillkürlich taucht vor dem geistigen Auge des Lesers die erste Seite der Website Hermann Hofers auf, die Shakespeares berühmte Grabinschrift präsentiert: „Good friend for Jesus sake forbear, To dig the dust enclosed here [...]“. Dieses Ich begegnet sich selbst in den *Weggedichten* und die Begegnung ist keineswegs erwünscht (11), doch sie ist unvermeidlich. „Mein Leben ist. / Mir unbekannt. / Die vielgeübten Bezüge, / [...] / Machen mich aus.“ (11) Die Suche nach dem Selbst zieht sich durch den gesamten Band (z. B. 32), bis zu dem Augenblick, „wo Leben kaum mehr zählt“, wo es sich „erzählt“ (20): „Ich suche das Leben. / Denn ich lebe nicht. / Nur das tote Ich ist geblieben.“ (28) Zugleich aber ist das bis zuletzt gesuchte Ich/Leben ein im Suchen ständig neu Erfundenes: „J'ai inventé ma vie. Das kann dir kaum verborgen sein.“ (18) Das lyrische Ich resümiert schließlich den eigenen Ichwerdungs- und Lebensprozess sowie seine dichterische Bestimmung mit den Worten: „Je me réinvente / Je me confine / Je me relègue / Je me retrouve / Je me réfugie dans mes mots.“ (33-34)

„Je me réfugie [...]“ (34) – wovor sich schützen, wovor sich zurückziehen? Oder: Gibt es Geborgenheit? „Geborgen im Gelebten lieben, / Geboren im Geliebten leben“ (13), dieser Wunsch wird dem Ich kaum erfüllt, denn das aus dem bekannten Kinderlied „Maikäfer flieg!“ vertraute Pommerland ist abgebrannt: „Trauer wird zu Asche / Verstreut auf erfrorenen Versen. / Die Einsamkeit ist längst abgebrannt. / Maikäfer fliegen keine mehr.“ (23-24) Die Sehnsucht nach Geborgenheit kann aber auch deshalb schon nicht Erfüllung finden, weil sich das Leben unaufhörlich bedroht sieht von der „ungeliebte[n] Zeit“, „le temps obèse“ (33), dem „Stachel in meinem Fleisch“ (32). Noch so poetisch können „Zeittropfen [...] unerhört in Wasser“ (29) fallen, nichts ändert dies an der Tatsache, dass die Zeit „in den Becher der Bitterkeit“ fließt und sich „in Eisentropfen“ „vergeudet“ (32). Vor allem aber treibt sie das Ich dem Tod entgegen, der „grinst und greint und faucht“ (25) und „schwer an den / Trauben der Worte“ hängt (45). Ihm geben die *Weggedichte* gegen Ende zunehmend Raum,

so wie sie der Ungeborgenheit des modernen Menschen höchst eindrucksvoll Ausdruck verleihen: „Leben das heißt vergessen, / dass man lebt / oder nicht lebt. / Die Einsamkeit frisst mich auf / Schreit mich an: / Der Himmel ist zum Greifen fern!“ Daher auch „[a]ngstgesäuigte, faule Reime“ (39) und das implizite Wissen, dass der Mensch „hineingeschoben“ ist „aus Versehen / in einen Unendlichkeitsraum / dessen Schweigen angsttriefend ist.“ (47) Im Unterschied zu Calderons Welttheater kennt das neue unserer Zeit die Gnade nicht, es ist vielmehr „[e]in Spektakulum Mundi / sondergleichen / das Welttheater der Dämmerung / denn Dämmerung kommt angesagt über die Welt“ (47). Götterdämmerung? Untergang der Götter? Aufbruch in eine neue Zeit? Wagner? Diese und viele andere Fragen haften an jedem einzelnen Vers der Ofaire'schen *Weggedichte*.

Bleibt als letztes noch die Frage nach der Poesie und der Musik. „Habe *ich* noch Worte?“ (14), fragt sich das lyrische Ich. Und in der Tat, die Worte/Wörter des Dichters sehen sich mit dem Schweigen konfrontiert (14, 16, 21 etc.), das es zu durchbrechen gilt. „Sie heulen sich dahin – straßeneinwärts. / In die Stadt. / Willkommen sind sie da nicht. / Heulen und frieren obdachlos. / Abgemagert und abgestanden. / Die Wörter zerbröckeln. / Sind einsturzgefährdet.“ (24) Jedoch sind sie zugleich auch „[b]ehende und griffig. / Sie haben Mut und Ausdauer“ (14) und „klettern an Mauern hoch“ (14). In Cassandres Mund werden sie zu „Fackeln, / Die sie den Feinden entgegenschleudert“ (30), und auch das Ich selbst schickt die „Schleuder meiner Wörter / [...] durch die Lüfte“ (38). Es „[s]ing[t] vom Nichtseienden, Umgedichteten, Ungedichteten“ (19) und so darf es nicht verwundern, dass selbst den „Covidsylphen“ (48) gleich mehrere Verse gewidmet sind. Unabhängig von dem in der Sprache Referenzierten steht jedoch auch hier wieder das klare Bekenntnis zur ‚Be-WEG-ung‘, zur Prozessualität eines ständigen Werdens, wenn der Autor im Vorwort konstatiert: „Aber Sprache existiert nicht, sie wissen es längst, diese macht sich, und diesem Machvorgang hören sie lesend zu.“ (7) Und er fährt schließlich fort: „[W]er liest, der erfindet mit, und die Willkür seines Tuns gerät ihm zur Lust.“ (7)

Der Dichter als Erfinder und Visionär – Rimbauds „Lettres du Voyant“ drängen sich geradezu auf. Dem Wort(er)finder Charles Ofaire aber können die wenigen hier möglichen Anmerkungen in keinster Weise gerecht werden. Die zahlreichen Zitate, die in diese Besprechung eingewoben sind, mögen zwar die nicht enden wollende Kreativität des Autors erahnen lassen, um sie zu erfassen, muss man sich jedoch die Muße nehmen, sich Satz für Satz, egal in welcher Reihenfolge, in die Texte selbst zu versenken. Lautspielereien wie auf die Spitze getriebene Alliterationen, unerwartete Kombinationen von Wortteilen und Wörtern, Paradoxa, ja Reminiszenzen der Nonsensdichtung machen die Lektüre der *Weggedichte* zu einem Akt der Exploration: Da gibt es „Wortfäller“ und „Wortgeröll“ (21), „fußstinkige Wörter“ (23) und „singwunde Flügel“ (42), „Fließende Mauern und vermauerte Meere!“ (30), „Todesahnungslosigkeit“ (37), „Romanmitschreiber“ (33) und vieles mehr. „Du wimperst. / Mit fehlenden Augen.“ (12) „Wunden wachsen wuchernd, / Wunden verwunden nicht“ (14). Und schließlich, ganz im Sinne eines „Schnudericheib“ (23), Verse wie dieser: „Füsilieren pfützengleich sein Dünndarmgesicht. Furzäpfelfratze.“ (23) Klangspiele und wieder Klangspiele, die sich die akustischen Affinitäten von Sprache und Musik zunutze

machen und als Beispiele einer von St. P. Scher beschriebenen „word music“ schließlich zum ‚musikalischen‘ Ofaire führen. Denn Ofaires *Weggedichte* sprechen nicht nur von Hector Berlioz oder François Couperin, von den *Troyens* des Ersteren, den *Leçons de Ténèbres* und der *Passacaille h-moll* des Zweiteren, die die Zeit „[ü]berstrahlt [...] Übertanz.“ (32) Sie verweisen mit Guillaume d’Aquitaine auch auf die Kunst der Troubadours und beschreiben immer wieder, gewissermaßen in Gestalt der Scher’schen „verbal music“, musikalische Ereignisse und Empfindungen. Dies gilt auch für das ‚musikalische Amen‘ des Ofaire’schen ‚Weg-Gebets‘, das folgendermaßen lautet: „L’amen / ouvre sa bouche invisible / pour faire dire / à ses paupières closes / son amour des vents / que parcourent des mélodies / ombra-geuses / venues d’un loin / Abîmé dans un Palmier.“ (44-45)

Charles Ofaires Gedichtband *Der Tag hat keine Türe. Weggedichte*, dies sei abschließend festgestellt, ist nicht einfach ein „Alterswerk“, wie es in einer Marburger Besprechung heißt, es ist viel mehr: Es ist eine Art *Summa*, wenn auch keine systematische, so doch eine all-umfassende, in der sich die Gelehrtheit und Sprachläufigkeit eines Hermann Hofer mit der Sprachgewalt und Spielfreude eines Charles Ofaire auf beeindruckende Weise paart. Und der Leser, wie es der Autor wünscht, liest mit und „erfindet mit, und die Willkür seines Tuns gerät ihm“ – tatsächlich – „zur Lust.“ (7)

Ursula MATHIS-MOSER (Universität Innsbruck)