

Rüdiger Görner

**„Nebel an den Händen“ oder:
*Wolfgang Hermanns Masken für Traumgesichter und bewegter Stillstand***

In Odysseas Elytis *Tagebuch eines nichtgesehenen April* findet sich der Eintrag: „Am Stengel der Nacht erzitterte Selene“¹, die Mondgöttin, die bei Tagesanbruch, so will es der Mythos, eine Maske sucht, um dahinter ungestört träumen zu können. Findet sie keine, dann muß ein mutiger Bewohner Ithakas ihr sein Gesicht opfern. Auch in den Texten Wolfgang Hermanns zittert Selene, zwischen den Orten, den Richtungen, den Schattierungen, von denen sie sprechen und zehren. Gilt doch für sein beobachtendes Ich, daß die Dunkelheit aus ihm einen „Narren macht“²; in einem solchen Zustand sieht man dann tatsächlich Selene in jeder Erscheinung.

Um welche Orte handelt es sich? Um Städte, deren Namen eher trügen. Um Städte, die verglüht sind im Abendrot letzter Hoffnungen. Um Städte, die nicht fester gebaut sind als eine Lunge, die allenfalls noch mit der Möglichkeit des Atmens spielt. „Ein Ort schließt den anderen aus“, weiß Hermanns Erzähler, der eigentlich ein Beobachter von Verwandlungen ist.³ Die einander sich ausschließenden Orte gehen durch den Beobachter hindurch, der selbst nicht mehr sein kann als der jeweilige Ort, an dem er sich befindet.⁴

Dieses Ich wird, „was die Stadt in mir wird“, lautet die Formel von Hermanns Ortsontologie.⁵ Andererseits werden diese Orte und das sich ihnen an- und einverwandelnde Ich nur durch die Sprache lokalisierbar. Das aber bedeutet nicht, daß sie dadurch wirklich greifbar würden. Denn auch aus Hermanns Texten, einem inzwischen umfangreichen, vielgliedrigen, filigranen Werk, spricht die Frage: „Wie wird man in der eigenen Sprache Nomade, Fremder, Zigeuner?“⁶ Es ist eine Sprache, die sich zwischen Vorarlberg und Tokio, Berlin, New York, Sizilien und Wien artikulieren kann. Sie sagt

¹ Odysseas Elytis, *Tagebuch eines nichtgesehenen April*. Übertragen von Asteris Kutulas. Köln 1991, S. 11.

² Wolfgang Hermann, *Das schöne Leben*. München 1988, S. 84.

³ Wolfgang Hermann, *Paris Berlin New York Verwandlungen*. Berlin 1992, S. 49.

⁴ Ebd., S. 10.

⁵ Ebd., S. 13.

⁶ Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka. Für eine kleine Literatur*. Aus dem Französischen von Burkhard Kroeber. Frankfurt am Main 1976, S. 28 f.

auf das genaueste, dass man Genaues nicht wissen kann. Ihre Rhythmen bilden sich zwischen den Herztönen und Phantasien, die von silbernen Hügeln wissen (wo Selene sich vorzugsweise aufhält!) und von Straßenschluchten, durch die sich urbane Gleichgültigkeiten schieben.

Bei Robert Musil ist von der „Utopie der Exaktheit“ die Rede⁷, aber auch davon, daß das „Unsichere wieder zu Ansehen gekommen“ sei auf Kosten des Wissens, das „unzeitgemäß“ zu werden drohte.⁸ Hermanns Texte kennen diesen Zusammenhang zwischen der gefährlichen Entlastung des Bewußtseins durch das Ungefähre oder Unsichere und der Selbstentwertung des Wissens, das über alles Bescheid weiß, nur nicht über das Gewissen. Die „Momente einer Stadt“⁹, die bei Wolfgang Hermann auch dann auftauchen können, wenn er von ländlichen Provinzen spricht, sind eigentlich treffender benannt mit dem Wort urbane Extrakte; denn sie sind jederzeit wieder auflösbar. Diese in poetischer Prosa vorgetragenen Momente oder Kondensate sind wesentlich essayistisch *und* lyrisch. Was Musils Erzähler über den Essay sagt, trifft auch für Hermanns sinnliche Reflexionsstücke zu: „[...] ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt.“¹⁰ Worüber Musil nichts sagt, ist die Art der Sprache, des essayistischen Sagens und die Qualität des essayistischen Wortes. Man nehme etwa diese „Begleitbilder“ im Schlaf:

Ich schreite über Kabel, verfange mich in Drähten, stolpere über unsichtbare Schwellen. Ich muß weiterschlafen, sage ich zu mir selbst beim Blick auf die Uhr.¹¹

Diese ‚unsichtbare Schwelle‘ verläuft auch zwischen Schlafen und Wachen, Nacht und Licht, quer durch das Nichts und Alles, durch Träume und Reflexionen. Wie Hermann sie bespricht, zeigt, dass er seine Worte auf diese Schwelle verpflichtet. Es ist eine Sprache, die sich an intensive Stille gewöhnt hat und von sinnstiftender Kommunikation träumt.

⁷ Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. Roman I. Erstes und zweites Buch. Hrsg.v. Adolf Frisé. 16. Aufl. Reinbek b. Hamburg 2002, S. 247.

⁸ Ebd., S. 249.

⁹ Vgl. Wolfgang Hermann, Das Gesicht in der Tiefe der Straße. Momente einer Stadt. Salzburg 2004.

¹⁰ Musil, Mann ohne Eigenschaften, a.a.O., S. 253.

¹¹ Hermann, Das Gesicht, a.a.O., S. 94.

Was sie sagt, will aufgehoben bleiben, ohne daß sie von sich irgendein Aufhebens machte. „Bei einer Laterne webt eine Zikade an ihrem Klangnetz.“¹² Hermanns Sprache kann sich am Punktuellen („An der Stelle des Übergangs liegt ein weißer Frauenhandschuh“¹³), Aphoristischen („Die Bedeutung der Straßen liegt jenseits der Namen“¹⁴), am Minutiösen („Ich trinke milimeterweise aus meiner Tasse“¹⁵) und am Poetisch-Assoziativen orientieren: „Und die [Geräusche] wurden wie eine leise verebbende Musik dünner und spärlicher. An einem Tag ohne Sonne waren die beiden angelangt bei der Kunst des reinen Hörens.“¹⁶ Über diesen Sprach- und Beschreibungssequenzen steht das Gebot, genau zu bleiben; so erinnert sich der Beobachter an seine Kindheit, in der ihm der „Weg der Eisenbahn als erste Unterweisung zur Genauigkeit“ wurde.¹⁷ Hermanns Beschreibungsmodus, der seit seinen ersten Veröffentlichungen bei aller stilistischen Entwicklung auffallend konstant geblieben ist, versucht durch die Konzentration auf das Detail imaginären Raum für anderes, geradezu Ungenaueres zu schaffen, wie in diesem Beispiel der Beschreibung dessen, was im Inneren eines Kaffeefilters vor sich geht:

Kaffee

Mit zugegossenem Wasser bläht er sich, nimmt, während das Wasser absinkt, die Gestalt der heißen Quellen an. Ist der letzte Wassertropfen durch ihn hindurchgegangen, beugen sich seine Ränder nach innen und bilden große Schluchten. *Das ist der Augenblick, da in ihm die noch ausstehende Geschichte des Tages gelesen werden kann.*¹⁸

Man glaubt sich an einen ihren langen epischen Atem für Augenblicke verleugnenden Stifter oder Proust erinnert, aber dergleichen Vergleiche verfehlen, was gemeint ist. Der vage, unverbindliche Schlußsatz verweist einerseits auf biedere Kaffeesatzprophetie und damit auf die potentielle Lesbarkeit des Banalen; andererseits gewinnt die Beobachtung

¹² Ebd., S. 41.

¹³ Wolfgang Hermann, a.a.O., S. 13.

¹⁴ Ebd., S. 18)

¹⁵ Ebd., S. 52

¹⁶ Ebd., S. 31.

¹⁷ Ebd., S. 75.

¹⁸ Ebd., S. 26 (meine Hervorh.).

durch ihn eine innere Balance; das Genaue bleibt nicht zum Selbstzweck präzise, sondern eröffnet eine bizarre Perspektive auf das, was noch kommt und plötzlich bedrohlich wirkt („Schluchten“).

Hermanns poetische Prosa wechselt beständig zwischen Beobachtungsprotokoll und Phantasiekondensat; das gilt in besonderem Maße für seinen Roman *Die Farbe der Stadt*, in dem sich Protokollsequenzen wie diese finden:

An den U-Bahn-Aufgängen Obdachlose mit ihren Plastiktüten, ihren halbleeren Weinflaschen. Sie stehen auf den Treppen, seihen schwankend an die Wände, wobei sie fluchen, auf ein unsichtbares Gegenüber einreden. Vor den Toreingängen schlafen zusammengekauerte Trinker, die Huande zwischen die Beine gepresst. Sie haben Schnittwunden in ihren roten Gesichtern.¹⁹

In diesem Stadtroman gärt das Warten, läßt sich mit Spannung auf und mit unbändiger Erwartung. Paare am Tresen werden aufeinander hungrig, aber es geschieht letztlich nichts; aus allem Gehen durch die Stadt wird nur ein Leerlauf. Am Ende hat die Hauptfigur des Romans, Christian, die Stadt (scheinbar oder nur im Traum) verlassen:

Die Farben, der Geruch des Landes umschließen ihn, er atmet leicht, geht mit festem Schritt. Etwas verliert sich, bleibt zurück, eine Spannung, ein Zittern, die Stadt, jetzt umgibt ihn der Wind, die rasch ziehenden Wolken, das Donnern des Zugs auf der Brücke, das Wiegen des Grases in den Feldern. [...] Der Gehende, er ist niemand, ein Segel im warmen Sommerwind draußen in den Feldern.²⁰

Eine Scheinpastorale mit einer zu einem Niemand gewordenen Protagonisten – denkbar, daß die Stadt ihn dazu gemacht, ihn ausgehöhlt hat und er nun allenfalls ein Spielball der Natur werden kann. Es kann ihm aber auch so ergehen, wie seinem Verwandten in der Textsammlung *Die Namen die Schatten die Tage*: „Die Städte wachsen. Und der Mensch, der sich in ihnen vergißt, zuckt, wenn er sich seiner erinnert.“²¹

¹⁹ Wolfgang Hermann, *Die Farbe der Stadt*. Roman. Bensheim und Düsseldorf 1992, S. 59.

²⁰ Ebd., S. 136 f.

²¹ Wolfgang Hermann, *Die Namen die Schatten die Tage*. Berlin 1991, S. 42.

Zentral in diesen Texten ist immer wieder das Motiv des Gehens: „Ich gehe entgegen“ oder „Wohin ich gehe, dorthin kann ich mir nicht folgen“ oder in minimalistischer Manier: „Meine Schritte geschehen auf engstem Raum.“²² Das Herz dieses Ich schlägt den „Gehsteig-Schritten“ entgegen. Dieses Gehen, man denkt an Peter Handke, hat als Bewegungsform Verbindung mit dem Ursprünglichen, Unverfälschten, ohne daß es Hermann als antizivilisatorische Geste gebraucht. Es ist entsprechend schwer vorstellbar, daß er wie Handke seine nackten Füße oder Wanderschuhe in neo-van Goghscher Manier fotografieren ließe.

Es kann nur bedingt sinnvoll sein, anhand der Büchern vorgeschalteten Leitsätze oder Motti die Einflüsse, die auf einen Autor beim Schreiben eingewirkt haben (mögen) zu ermitteln zumal dann, wenn man daraus den Schriftsteller einordnende Kategorien entwickelt. Dieser Vorbehalt gilt auch und in besonderem Maße für Wolfgang Hermann, dessen Texte sich vorschneller Rubrizierung elegant entziehen. Und doch liefern die zitierten Leitmotive gewisse Aufschlüsse über jene Schreib- und Denkgemeinschaften, die für ihn ins Wortgewicht fallen. Das gilt in erster Linie für ein Zitat aus *Eupalinos oder der Architekt* von Paul Valéry, das *Die Namen die Schatten die Tage* vorangestellt ist: „Alles, o meine Freunde, was aus diesem Zustand der Schwere in den Zustand der Schwebung übergeht, muß durch diesen Augenblick aus Feuer und Licht.“ Das für Hermanns Texte charakteristische Moment und deren wesentliche Intention findet sich damit tatsächlich bezeichnet, nämlich der Übergang von Schwere zu Schwebung. Für die eigene Arbeit leitmotivisch ist die Sentenz aus dem *Talmud*: „Es ist nicht möglich, das Werk zu vollenden. Und es ist uns nicht erlaubt, das Werk zu verlassen“ (*Das Gesicht in der Tiefe der Strasse*). Für die Verbindung aus punktgenauer Beobachtung und symbolisch-phantasiereicher Ausdeutung steht ein Zitat aus Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* (in *Paris Berlin New York*), der aus meiner Sicht ein Schlüsseltext für Hermann (gewesen) sein mag: „Mancher Busch sah aus wie viele ineinander gewundene Kerzen, oder wie lichte, wässrig glänzende Korallen. Auch war eine wolkenleere, finsterblaue Luft bis in die Baumzweige herunter.“

Der umfangreichste Vorspruch bislang findet sich in Hermanns Roman *Fliehende Landschaft*; es handelt sich um das vollständige Kapitel einundsechzig aus Platons

²² Ebd., S. 66, 67.73.

Phaidon über die vier Hauptströme der Welt, die des Lebens und die des Todes, die im Tartaros entspringen und zu ihm zurückfließen. In ihnen ereignen sich „Erzeugungen des Lebendigen“, Grenzerfahrungen, sie fließen über vor Erinnern an die Ursprünge und Vergessen; durch sie ereignet sich die Wiederkehr des Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen; sie sind die Bahnen, auf denen der Daimon die Verstorbenen zu jenen Orten bringt, die ihnen gebühren. Dem folgt ein Zitat von Robert Musil: „Und es kommt ja darauf an, daß man wie das Geschehen ist und nicht wie die Person, die handelt.“ Das entspricht in etwa der zuvor erwähnten Vorstellung, daß sich die Stadt in den Bewohner einverwandelt, wodurch dieser handlungsunfähig wird und nicht anders kann als sich dem Geschehen und den „Farben“ der Stadt hinzugeben.

Es fällt auf, daß Hermann sich zwar die inhaltliche Dimension dieser Leitsätze zueigen macht, nicht aber deren stilistische Vorgaben. Das bedeutet etwa im Falle des Musil-Zitats (aus *Vereinigungen*, 1911), daß Hermann dessen zu jener Zeit gepflegte Eigenart, beinahe jeden Erzählabschnitt mit ‚und‘ zu beginnen, um dadurch eine gewisse assoziative Unaufhörlichkeit des Erzählten anzudeuten, nicht einmal ansatzweise übernommen hat.

Suchte man in der deutschsprachigen Literatur der letzten Jahre nach Wahlverwandten von Wolfgang Hermann, dann würde man wohl Bernd Igel nennen und besonders seinen Band *Das Geschlecht der Häuser gebar mir fremde Orte*, Gedichte und Prosagedichte, die den Leser beim Subtilen in die Lehre gehen lassen: „ich schaute durch die fenster in wohnstätten hinter glas, räume begannen sich zu regen unter den berührungen der lippen meines augenpaars/wie oft begehrte ich nächstens die archen voller licht, in die ich wie in eine ferne zeit sah, die nur in abbildungen überliefert ist“²³ Überhaupt erweist sich Bernd Igels Schreibansatz, welcher der Entstehung des Fremden aus dem Bekannten verpflichtet ist, als ein für Hermann vergleichbar wichtiges Verfahren. Der den Band abschließende Text „Die Nachgeburt“ schlägt einen (entfernt an Baudelaire erinnernden) Ton an und entwirft Bilder, die sich auch bei Hermann in einem ganz anderen Kontext in nicht unähnlicher Weise wieder finden: „boshafter engel mit dem im winkel des hauses

²³ Bernd Igel, *Das Geschlecht der Häuser gebar mir fremde Orte*. Gedichte. Collection S. Fischer Bd. 63, hrsg.v. Thomas Beckermann. Frankfurt am Main 1989, S. 40.

ausgebrütetem geruch, das brudertier, die erstgeburt, soll kranken an den dünnen meines fleisches, er nahm das los auf sich, das ich gern gezogen hätte“.²⁴

In Wolfgang Hermanns Bühnenstück *Bruno*, der Geschichte eines Verstörten, der sich selbst im Keller seines Elternhauses mit einem Fernseher in eine Art Isolationshaft begeben hat, findet sich eingangs eine ähnliche Situation: Bruno sitzt bewegungslos vor dem flimmernden Fernseher. Der Engel steht seitab und beobachtet ihn. Er trägt die Uniform eines Flugzeugkapitäns [...].²⁵ Der Engel gibt Bruno die Stichworte vor, die dieser mit unterschiedlicher Betonung wiederholt. Durch seine Uniform deutet sich an, daß der Engel die Außenwelt und Weite verkörpert, eine Freiheit, in die Bruno am Ende des Stücks entlassen wird als er stirbt, spricht: seinem zum Todesengel gewordenen „brudertier“ folgt. Dieses Stück belegt Hermanns Sinn fürs Szenische, Bühnenwirksame, wobei es verfehlt wäre zu sagen, daß er das Szenische seiner Prosa einfach auf bühnenfähige Sprechrollen verteilte. Das Stück *Bruno* verdankt seine eindringliche Wirkung in erster Linie seiner verblüffenden Handlung und dem Eigenleben, das bestimmte Worte vor allem in Brunos Mund zu führen beginnen. Zu Brunos Vorfahren möchte man Büchners Woyzeck rechnen, ein Mensch im Abseits, ein Benachteiligter, der nur ein verqueres Verständnis von Lebensgenuß haben kann, einer, der sich getreten fühlt, ohne selbst auftreten zu können. Sein (selbst gewähltes) Kellerdasein symbolisiert eine *underdog*-Existenz, aber auch die Unmöglichkeit, den Mutterschoß zu verlassen. Bruno betont wiederholt, wie wesentlich es für ihn ist, weiterhin, möglichst für immer von seiner Mutter versorgt zu werden.

Kleine Literatur über kleine, scheinbar belanglose, aber doch symptomatische aussagekräftige Leben – das bieten die Texte Wolfgang Hermanns, der jedoch mehr ist als ein Meister des Kleinen, nämlich ein Schriftsteller der Konzentriertheiten. Das zeigt sich auch in seiner Gelegenheitsprosa *Reise ans Ende der Netzkarte*. Dieser Text prunkt geradezu mit inhaltlicher Belanglosigkeit (zwei Pensionisten, Herr Faustini und Toni, im Regionalzug von Bregenz nach Bludenz und weiter in Richtung Innsbruck, das sie jedoch nie erreichen; sie bringen es nur, auf Tonis Geheiß, bis Langen am Arlberg, des Bergblicks und Hirter Gerstensaftes wegen). Aber genau diese Banalität ist es, der

²⁴ Ebd., S. 112.

²⁵ Wolfgang Hermann, *Bruno*. Stück in zwölf Szenen. Editionswerkstatt Bregenz o.J.

Hermann in diesem Prosatext zu symbolischer Bedeutsamkeit verhilft. Faustini ein kleiner Faust, Toni eine Spur Mephisto? Man denkt auch an eine Miniaturausgabe von Flauberts *Bouvard und Pécuchet*, die planlos Wissen hortenden Absurdisten, die an ihrem bizarren Enzyklopädismus scheitern. Nun, Faustini und Toni kennen ihre Grenzen; die Netzkarte definiert sie („Toni fährt seit seiner Pensionierung leidenschaftlich an die Grenzen seiner Netzkarte“).²⁶ Welt ist für beide, was entlang ihrer Bahnstrecke und im Netzkartenbereich liegt. Solange sie im Regionalzug sind, steht ihre Zeit nicht still. Denn dieses Hauptmotiv in Hermanns Texten, der Stillstand, das Stillgestellte oder Stillgelegte, bildet auch in *Reise ans Ende der Netzkarte* den existentiellen Hintergrund des Nicht-Geschehens. Die Flucht in den Stillstand, das Leben in der Stille (auch wenn der Fernseher ununterbrochen läuft wie in *Bruno*), die Sprache aus Stille, wenn ein einsames Ich seine Beobachtungen in Stadt und Land aufzeichnet, das kennzeichnet die Atmosphäre in den kleinen Textwelten Wolfgang Hermanns.

Inmitten des Netzkartenbereichs von Wolfgang Hermanns Schreiben liegt Dornbirn, der Ort, an dem er aufgewachsen ist. Dieser Stadt hat Hermann einen schmalen graugrünen Band abgewonnen, einen autobiografischen Text²⁷ durchsetzt mit Schwarz-Weiß-Fotos und das in einer Weise, die im Ansatz vorwegnimmt, was dann W.G. Sebald seit seinem Band *Die Ausgewanderten* zu einem inzwischen vielbesprochenen narrativ-piktoralem Verfahren entwickeln sollte.²⁸ Hermanns Dornbirn ist Essay, Erzählung und Bericht in einem, wohl größtenteils fernab des Voralbergischen geschrieben – in Paris. Denn wo schreibt es sich sinnvoller über Heimat als in der Ferne.

Wie sieht dieser Text Dornbirn? „Keine Stadt, kein Zentrum, aber auch nicht die geregelte Zerstreuung der wirklichen Städte: vielmehr ein loses, unkoordiniertes, gedankenloses Würfel-hier, Würfel-dort, ohne den Glücksfall des zufällig Gelungenen.“²⁹

Wiederholt gelingen Hermann in diesem Text unvermutete, stark metaphorngepägte Beschreibungsweisen, etwa für das Ausmaß der planlosen Zersiedelung dieses Ortes:

²⁶ Wolfgang Hermann, *Reise ans Ende der Netzkarte*. Feldkirch 2002, S. 5.

²⁷ Wolfgang Hermann, *Mein Dornbirn*. Hard 1991.

²⁸ Vgl. dazu u.a. Elinor Shaffer, *W.G. Sebald's Photographic Narrative*. In: Rüdiger Görner (Ed.), *The Anatomist of Melancholy. Essays in Memory of W.G. Sebald*. München 2003, S. 51-62. Dazu auch: J.J. Long, *History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's Die Ausgewanderten*. In: *Modern Language Review* 98(2003), S. 117-37.

²⁹ Hermann, *Dornbirn*, a.a.O., S. 6.

„Daher Windbrüche, nach allen Seiten. Zugluft gewissermaßen in der ganzen Stadt, von Windschneisen, uaußeren und inneren, die jetzt allseits einbrechen. Windschneisen, große, zersiedelte Fluachen mit ihren bekannten Konsequenzen: verlust des Zusammenhalts, Gesichtslosigkeit, Orientierungslosigkeit.“³⁰

Eine wichtige Besonderheit dieses Versuchs über eine Provinzstadt ergibt sich aus den subtil eingewobenen Weltbezügen. Sie stellt sich zum einen durch den Hinweis auf die Dornbirner Textilindustrie her „mit ihren großen Niederlassungen in Südafrika“, durch bestimmte dort hergestellte Backwaren, die es bis Wien zu kaufen gibt, aber auch durch Erinnerungen an die frühe Kindheit: Als Kind nahm er einmal Reißaus und verirrte sich bis zu einem Bach, ohne zu wissen, was er dort wollte – ironisch-lakonisch die ‚weltbezügliche‘ Auswertung: „Vielleicht Matrose werden.“³¹ Die Verbindung zur ‚großen Welt‘ ergibt sich aber auch im Ästhetischen. Ein Waldstück bei Dornbirn lehrte den Jugendlichen erstmals, die „geometrischen Formen in der Natur“ wahrzunehmen, „[...] und ich habe Cézannes Geometrie von Farbe und Form vom fernen Aix-en-Provence hierher in dieses feuchte sonnenarme Tal übertragen, in dem eine schmale Straße bald bei einigen Hütten auf dem Hügel versackt.“³²

Betrachtet man die motisch-stilistische Entwicklung des beharrlich wachsenden *œuvres* von Wolfgang Hermann, dann erweist sich sein erster Band *Das schöne Leben* tatsächlich als Nukleus, aus dem heraus sich ein Gutteil der inzwischen vorliegenden Texte entwickelt hat. Er gab das Stichwort „minimale Welt“ vor, in der sich Hermann inzwischen eingerichtet, die Möglichkeiten, welche die kleinen Zimmer und noch kleineren Nischen bieten, weiter erkundend. Er führte das Schlüsselwort ‚schön‘ bereits im Titel, wobei inzwischen erkennbar ist, daß sich zahlreiche Texte Hermanns als Ableitungen von diesem Haupt-Wort verstehen lassen. Wie bereits gesehen, verarbeitet Hermann in seinen Prosastücken und Gedichten vielfach die Schwelle, die Grenze und Bilder des Übergang. Auch das findet sich in *Das schöne Leben* vorgebildet: „Die Trauerweide markiert Dämme, Stellen des Übergangs [...].“³³ Vor allem aber greift er

³⁰ Ebd., S. 7.

³¹ Ebd., S. 29.

³² Ebd., S. 32.

³³ Hermann, *Das schöne Leben*, a.a.O., S. 10. Vgl. zu diesem Motivkreis auch meine Studie ‚Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. Göttingen 2001.

Momente des Schönen auf, das Wort in einem betont herkömmlichen Sinne verstanden, aber nicht als Dauerfahrung, sondern als Besonderheit Geschenk des Augenblicks: „Über die Spiegelfläche des Wassers bewegen sich matt schimmernd wie Lampions die Farben des Menschen. Der Wind trägt vier helle und sechs dunkle Glockenschläge über den Teich.“³⁴

Nach diesem Band veröffentlichte Hermann ‚Kleine Prosastücke‘ unter dem Titel Die Siedlung am See, die deswegen hervorzuheben sind, weil sie stärker die Spannung im Schönen zu zeigen verstanden. Ein Beispiel dafür bietet das Stück „Vor dem Gewitter“:

Über den Häusern bündeln sich straffgespannte Schnüre. Jedes Ding auf der Anhöhe zittert, und in den Schnüren wirkt sein Zittern fort. Fenster offen luftig: kein Ding passt mehr in eine Hand, und die Ränder der Dinge fließen über. Ruheloses Schattenspiel vor der Zimmerlampe: in den Menschen geht ein zweiter Mensch, der unaufhörlich die Richtung ändert. Die Häuser stehen in *einer* Luft: kein Atemzug soll das Dorf verlassen.

Grosse Hände rollen die Wälder vor sich her: dem Donner sein Wort. In den Wipfeln der Tannen verfangen sich Schnüre, ein Spinnrad dreht sich, und der Atem geht. Die Nacht entfacht ein Feuer, für Augenblicke gleisst sie. Die Glühwürmchen löschen ihre Kerzen. Dann, leise, setzt sich ein Tropfen ins Gras. Ein Blatt antwortet mit einem Klatschen, viele Blätter fallen ihm ins Wort. Dann rührt der Regen auf den Dächern seine Trommel, bald begleitet von der Röhren- und Abflussmusik.³⁵

Selenes Zittern über dem Land vor der Selbstentfesselung der Natur im Gewitter, die Sprache der Blätter, der Regenklang: Hermann gelingt hier eine Verdichtung des Sprachklangbildlichen, welche in der deutschsprachigen Prosa jener Jahre kaum einen Vergleich kennt, sofern man von Peter Handke absieht. Ein solcher Text kann ohne reflektierende Geste auskommen. (Den Umkehrfall liefert Botho Strauss, der gelegentlich das Naturornament in seine primäre Reflexionsprosa einarbeitet und die Gedankenstimmung oder intellektuelle Temperierung als Zusatz beigibt.)

„Vor dem Gewitter“ forciert nichts und hat doch etwas Zwingendes. Spannung baut sich auf, hält sich in der Schweben, deutet Großes an, ahnt urtümliche Gewalt, nimmt sich

³⁴ Ebd. 12.

³⁵ Wolfgang Hermann, Die Siedlung am See. In: Neue Zürcher Zeitung v. 10. März 1989, S. 42.

jedoch im Entladen der Spannung zurück, reduziert sich auf Tropfgeräusche und das Trommeln des Regens in der Nacht.

Hermann führt uns immer wieder an die Grenzen von Kultur- und Erinnerungszonen; so auch in seinem epischen Prosagedicht *Schlaf in den Fugen der Stadt* (1993), das die sizilianische Antike vage ahnen läßt, ohne jedoch ihre Überreste zu beschwören. Das Gedicht gilt dem heutigen Avola, Catania und Syrakus, den Häfen, ihrem Zauber und Schmutz, den Menschen ohne und den Dingen mit Erinnerung. Man scheut sich, von einem mythischen Gedicht zu sprechen; denn dafür wirkt es zu anspruchslos. Eher ist es eine Ekloge auf die Zeitlosigkeit („Veränderung geschieht niemals in Avola“³⁶), ein Gedicht, das geradezu gegen den Ovidischen Metamorphose-Gedanken angeschrieben zu sein scheint. Es evoziert den Rhythmus der Wellen als das Versmaß der Natur und im Zucken der Lichter an der Hafensperrmauer irrluchtet die Vergangenheit dieser Orte und wächst auf ihre Weise weiter im „bleichen und grauen Eukalyptus“³⁷ oder im Oleander. Man erinnert die Baumsequenz zu Beginn der Prosa *Das schöne Leben*, in die auch Eukalyptus und Steineiche Eingang fanden. Vom Eukalyptus freilich sei bekannt, „daß seine schweren Äste unverhofft abbrechen“.³⁸ Das meint, dieser Urbaum des Südens ist nur von sehr bedingter Verlässlichkeit, wirft er doch anders als die Pinie „seine Leichenteile ohne Vorwarnung von sich“.³⁹

Bäume des Südens in der Sprache des Nordens entlaubt und entzaubert: Mit Nebel an den Händen schält dieser Dichter die Früchte des Winters, die Orangen und verfußt mit seinen Worten die Schweigemaauer in der wahlverwandten Fremde.

Wenn Hermann Häfen oder Felder in seinen Sprachblick nimmt und in Worte fasst, dann bleibt er im wesentlichen aber ein Deuter von Innenräumen; will sagen bei ihm wird selbst der Hafen zu einem Zimmer. In seinem Schaffen gerät ihm alles Bedeutsame zu einem inneren Bezirk. Er sucht den Innenbereich eines Tages auf, beschreibt Kellerräume, Krankenzimmer, Operationsäle – „kalte Zimmer“ allesamt. In einer frühen Erzählung *Stamm* schrieb er noch über den Verlust intimer Zweisamkeit aus der

³⁶ Wolfgang Hermann, *Schlaf in den Fugen der Stadt*. Salzburg 1993, S. 22.

³⁷ Ebd.

³⁸ Hermann, *Das schöne Leben*, a.a.O., S. 7.

³⁹ Ebd., S. 8.

Perspektive eines Geborgenheit ausstrahlenden Raumes in Paris: „Das kleine Dachzimmer in dem alten Hotel, im Bauch des bebenden Körpers dieser grossen Stadt, es bietet mir Schutz.“⁴⁰ Davon kann in der Sammlung *In kalten Zimmern* längst nicht mehr die Rede sein. Die Intimität dieser Räume befremdet eher, als daß sie anheimeln könnte. Dennoch geht selbst vom Zustand des Befremdetseins in Hermanns Texten eine ästhetische Wirkung aus. Denn diese Texte sind im eigentlichen Sinne auratisch. Es eignet ihnen in ihrer parataktischen, aber differenzierenden scheinbaren Einfachheit, etwas Hypnotisches:

Ich zittere. Mir ist kalt. Ich hasse dieses Haus. Ich möchte schreien, aber ich habe keine Stimme. Vielleicht würde mein Schrei meiner Mutter und meiner Schwester helfen. Vielleicht würde er ihnen sagen, daß sie nicht allein sind. Aber ich habe keine Stimme. Das Schluchzen meiner Mutter, irgendwo das Wimmern meiner Schwester, irgendwo. Vaters Flüche, irgendwo. Die Stille der toten Dinge. Ich bin fast so tot wie die Dinge dieses Zimmers. Dann ruft irgend jemand meinen Namen.⁴¹

In einem Punkt ist diese Stelle bezeichnend für Hermanns Schreiben; verbindet sie doch Genauigkeit mit irritierend-anziehenden Unbestimmtheiten, die vor allem durch das wiederholte ‚Irgendwo‘ entstehen.

Ein letztes Mal sei hier auf Musil und den *Mann ohne Eigenschaften* verwiesen, und zwar auf das Gespräch zwischen Ulrich, Clarisse und Walter über Kunst. Ulrich meint, daß ein Gedicht „den Sinn der Welt, wie er an tausenden alltäglichen Worten hängt“, mitten durchschneide und ihn dadurch „zu einem davonfliegenden Ballon“ mache. Und nun die entscheidende (für einen Mathematiker, der Ulrich ist, betont unlogische Folgerung: „Wenn man das, wie es üblich ist, Schönheit nennt, so sollte Schönheit ein unsagbar rücksichtsloser und grausamerer Umsturz sein, als es je eine politische Revolution gewesen ist!“⁴² Solange die Welt nicht vollendet ist, bedürfe es der künstlerischen Schönheit, behauptet Ulrich weiter. Und diese Auffassung spricht auch aus Wolfgang Hermanns stillen, aber unüberhörbaren Plädoyers für das Schöne in einer bleibend bedürftigen Welt.

⁴⁰ Wolfgang Hermann, Stamm. Erzählung. In: Neue Zürcher Zeitung v. 15. Februar 1991, S. 41.

⁴¹ Hermann, *In kalten Zimmern*, a.a.O., S. 42.

⁴² Musil, *MoE*, a.a.O., S. 367.