

Nadine Wisotzki

DIE KUNST DER EINFACHHEIT

Standortbestimmungen

in der deutschen Gegenwartsliteratur.

Judith Hermann – Peter Stamm – Robert Seethaler



Nadine Wisotzki
Die Kunst der Einfachheit

Nadine Wisotzki (Dr. phil.) forscht und lehrt in den Literatur- und Kulturwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die deutschsprachige Gegenwartsliteratur, allgemeine und vergleichende Literaturtheorien sowie der Literaturbetrieb des 21. Jahrhunderts.

Nadine Wisotzki

Die Kunst der Einfachheit

Standortbestimmungen in der deutschen Gegenwartsliteratur.

Judith Hermann – Peter Stamm – Robert Seethaler

[transcript]

Dissertation, Leuphana Universität Lüneburg, 2020

Gutachter: Prof. Dr. Ulrike Steierwald, Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht und Prof. Dr. Hartmut Vollmer

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Nadine Wisotzki**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5832-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5832-7

<https://doi.org/10.14361/9783839458327>

Buchreihen-ISSN: 2701-9470

Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

VORWORT UND DANK	7
1. SEHNSUCHT NACH EINFACHHEIT	9
1.1 VON DER SEHNSUCHT NACH EINEM »EINFACHEN LEBEN«	16
1.2 DIE KUNST DER EINFACHHEIT	21
1.3 LESARTEN DER EINFACHHEIT	25
2. EINE KLEINE BEGRIFFSGESCHICHTE DER EINFACHHEIT	31
2.1 GEGENWÄRTIGE VERWENDUNGSKONTEXTE	36
2.2 ZWISCHEN KONSTANZ UND WANDEL	40
2.3 TYPOLOGIEN DER EINFACHHEIT	49
I. EINFACH VERSUS ZUSAMMENGESETZT (einfach – vielfach)	49
II. EINFACH VERSUS AMBIGUE (eindeutig – mehrdeutig)	51
III. EINFACH VERSUS SCHWIERIG (klar – undurchsichtig)	53
3. GESTALTETE EINFACHHEIT – ZWISCHEN NORM UND FREIHEIT	57
4. EINE ÄSTHETIK FÜR DIE GEGENWART	77
4.1 ALLZU EINFACHE LITERATUR	84
4.2 JUDITH HERMANN: DER NEUHEITSCHARAKTER DER EINFACHHEIT	94
I. MANIER DER EINFACHHEIT	94
II. NICHTS ALS GESPENSTER. KONTURLOSE FIGUREN	101
III. OHNE HOKUSPOKUS. SCHLICHTE SPRACHE	111
IV. GROB GENUG. KLEIN GENUG. KARGE MOMENTE	118

4.3	PETER STAMM:	
	FORTFÜHRUNG ALS REFLEKTIERTE EINFACHHEIT	130
	I. ERFOLG DER LAKONIE	130
	II. LISTEN ALS KONZENTRIERTE AUFMERKSAMKEIT	144
	III. DAS UNGEFÄHRE BLEIBT. ECHTE LÜCKEN	152
	IV. DISTANZ VERSUS INTENSIVE GEGENWÄRTIGKEIT	157
4.4	ZWISCHENFAZIT:	
	SCHEINBARE EINFACHHEIT	163
	I. ZWISCHEN AKKUMULIEREN UND KOMPRIMIEREN	166
	II. JE KOMPLEXER DESTO BESSER	169
4.5	ROBERT SEETHALER:	
	STEIGERUNGSFORMEN DER EINFACHHEIT	172
	I. EINFACH = EINFACH ?	172
	II. EIN GANZ(EINFACH)ES LEBEN	174
	III. EINFACHHEIT ²⁹ – BEGRABEN UNTERM FELD	181
	IV. ERFOLG DER PROVINZ	191
5.	SCHLUSSBEMERKUNGEN:	
	EINFACH EINEN PUNKT SETZEN	199
	LITERATURVERZEICHNIS	205

VORWORT UND DANK

Ständiges Denken über die Einfachheit führt dazu, dass man weniger einfach wird.

—G.K. Chesterton¹

Eine Arbeit über die Kunst der Einfachheit zu schreiben, ist ein sicherer Weg, um sich der Abhängigkeit von Unterstützerinnen und Unterstützern bewusst zu werden, die einen regelmäßig daran erinnern, sich in der Komplexität der Einfachheit nicht zu verlieren. Ich möchte an dieser Stelle all jenen danken, die mich in den vergangenen Jahren während meines ständigen Nachdenkens über die Einfachheit begleitet haben.

Allen voran danke ich meinen Eltern und meiner Schwester für ihren unermüdlichen Glauben daran, dass ich das ohne Frage ganz einfach (!), mühelos, leicht und geradheraus machen werde. Ich danke besonders Jennifer Plath und Nele Fischer, mit denen ich Freud und Leid dieser Doktorarbeit durchlebt habe. Und ich danke Christopher Weigand, der mich immer wieder ermutigt hat, neu anzusetzen, Zeit und Energie in die Entstehung dieser Arbeit zu investieren ohne dabei die entsprechende Leichtigkeit zu verlieren.

Ich danke der Stiftung Bildung und Wissenschaft für das Promotionsstipendium, ebenso wie der Leuphana Universität Lüneburg, die mich mit einem Abschlussstipendium unterstützt hat. Besonderer Dank gilt auch dem Rotary Club Lüneburg, der mir die Möglichkeit gegeben hat, ganz unabhängig an der Stanford University zu forschen und das Herzstück dieser Arbeit dort zu verfassen, wo *die Luft der Freiheit weht*.

1 Vgl. Chesterton, Gilbert K. (1905): On Sandals and Simplicity. In: Heretics. London: Lane, S. 136.

Nicht zuletzt danke ich meinen Betreuern für ihre wissenschaftliche Begleitung. Frau Professor Ulrike Steierwald danke ich für die freie Handhabe und die richtungsweisenden Anstöße für neue Denkrichtungen. Ich danke Professor Hans Ulrich Gumbrecht, der mir in Stanford nicht nur den internationalen Austausch mit Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern ganz unterschiedlicher Disziplinen ermöglicht hat, sondern der mich auch mit wachsamem Blick und mit Hinweisen und Fragen beim Schreiben unterstützt hat – egal, wo in der Welt er gerade unterwegs war. Und ich danke Herrn Professor Hartmut Vollmer für den regelmäßigen Austausch zu der gemeinsamen Vorliebe für die Gegenwartsliteratur und die damit verbundenen Gespräche über gespannt erwartete Neuerscheinungen und Forschungsbeiträge.

Rückblickend könnte man dank der vielseitigen Unterstützung sagen:
War doch alles ganz einfach!

Nadine Wisotzki, Mai 2021

1. SEHNSUCHT NACH EINFACHHEIT

Heute ist vieles komplex, so komplex, dass wir uns zunehmend nach Einfachheit sehnen. Doch wenn wir vor Konzepten der Einfachheit stehen und die Komplexität vermeintlich überwunden ist, eröffnet sich die weitreichende Frage, ob es etwas Komplexeres gibt als Einfachheit. Eine Frage, die gerade heute, da die Forderungen nach Formen der Einfachheit immer vielfältiger werden, auf eine Antwort wartet. Was ist ›einfach‹, und lässt sich Einfachheit nur vor dem Tableau der Komplexität begreifen? Die Frage nach der begrifflichen Bedeutung und das immense Bedürfnis nach Einfachheit sind keineswegs neue Phänomene, denn insbesondere in den ästhetischen Debatten hat die Idee der Einfachheit eine lange Tradition.

»Kaum etwas bewegt uns mehr als die Sehnsucht nach Einfachheit«, so beginnt Jürgen von Rutenberg 2010 seinen Artikel *Lob der Einfachheit. Simple Minds*. Mit der Analyse der hysterischen Erwartung des ersten iPads in Deutschland hält er fest, dass die sich überschlagende Begeisterung über das Erscheinen eines Computers, der weniger kann als jeder bessere Laptop, um ein entscheidendes Phänomen kreist – um die Einfachheit.¹ In den vergangenen zehn Jahren hat sich wenig an der Begeisterung für die Neuerscheinungen der Apple-Produkte geändert. Jährlich stehen bei der neuen Produktpräsentation die Einfachheit, Schlichtheit und simple Bedienung, Kennzeichen, mit denen Apple groß geworden ist, im Vordergrund. Ein extrem reduziertes Design und eine klare Benutzeroberfläche als Alternative zu einer Technologie, die vielen Menschen zu kompliziert geworden ist, gelten als Welterfolg. Mit Steve Jobs wurden der Expertencomputer und die alte Unübersichtlichkeit verbannt. Als Jobs letztes großes Produkt der neuen Einfachheit gilt der 2017 eingeweihte Apple Park im kalifornischen Cupertino. Die Erweiterung des neuen Hauptsitzes wurde von Norman Foster entworfen und steht ganz

1 Vgl. Rutenberg, 2010, S. 1f.

im Zeichen einer architektonischen Einfachheit. Nach der Eröffnung des riesigen gläsernen Rings aus Büros (Infinite Loop mit 461 Metern im Durchmesser) und des ebenfalls kreisrunden, übergroßen gläsernen Auditoriums (Steve Jobs Theater) wurde im November 2018 mit dem Besucherzentrum (Apple Park Visitor Center) die Campuserweiterung vorerst abgeschlossen. Auch hier lassen abgerundete gläserne Fronten Innen und Außen verschwimmen. Schlichte Holztische, die perfekt geometrisch aufgestellt sind, verbergen all die unordentlichen Kabel- und Steckdosenleisten der technischen Geräte und symbolisieren die Schlichtheit des Ausstellungsraumes. Alles wirkt klar, griffig und pur, sodass den Produkten das Feld der Aufmerksamkeit überlassen wird. Die Reduktion in der Produktgestaltung setzt sich in einer auf das Wesentliche konzentrierten Produktpräsentation fort, sodass Produkt, Design und Architektur im Verkaufsraum verschmelzen.

Als Rutenberg 2010 versucht, die Hysterie um das erste iPad zu begreifen, hat er noch nicht geahnt, dass wenige Jahre später mit einem Visitor Center ein Anlaufpunkt geschaffen wird, der Besucher aus der gesamten Welt anzieht. Im Grunde wird auf dem Campus im großen Maßstab das wiederholt, was das erste iPad und die anderen Computermodelle im Kleinen längst etabliert haben: vollkommene Reduktion auf Form und Funktion. Die Antwort auf Rutenbergs Frage, warum gerade das iPad ein starkes Streben nach Einfachheit sichtbar werden lässt, dürfen wir wohl auch auf die Frage übertragen, warum ein Firmencampus zum Besucherhotspot wird: aller Klage über komplizierte Zeiten zum Trotz wird in der Vereinfachung ein Ausweg gesucht, der sich über die Sehnsucht nach einfachen Designprodukten sichtbar manifestiert.² Produkte dieser Art liefert nicht nur Apple. Als weiteres Beispiel für die Forderung nach Einfachheit führt Rutenberg die japanische Ladenkette MUJI an, die weltweit mit ihren minimalistischen Designobjekten für den Alltagsgebrauch expandiert. Mujirushi Ryohin, oder abgekürzt MUJI, heißt so viel wie »keine Marke, hochwertige Produkte«. Die kunstvolle Armut, wie sie der Osten in der Philosophie verehrt, verbindet sich bei MUJI mit westlicher Materialspiritualität. MUJIs Produkte, die nach Selbstauskunft der Kette in durchrationalisierten Herstellungsprozessen entstehen, sind einfach gehalten. Ihre Schlichtheit und Leere ergeben eine Universalität, die die Gefühle und Gedanken vieler Menschen umfassen soll. Während das Phänomen des Minimalismus ein Hauptmerkmal der westlichen Moderne im 20. Jahrhun-

2 Vgl. Rutenberg, 2010, S. 3.

dert bildet, kennt die japanische Kultur die ›erfüllte Leere³ und die ›kunstvolle Einfachheit‹ schon seit dem 12. Jahrhundert als anerkanntes Gestaltungsprinzip. Die Reduktion auf das Wesentliche und das Anstreben von Schönheit durch natürliche Einfachheit galt bereits als Ideal der Zen-Philosophie und wird u.a. von der japanischen wabi sabi-Ästhetik⁴ sehr viel früher als in westlichen Kulturen in Kunst- und Lebensphilosophien aufgegriffen. Auch wenn Japan schon früh eine ausgeprägte Sensibilität für die Ästhetik der Einfachheit bietet, kommt den Überzeugungen der Verfeinerungsprozesse durch Zurückhaltung heute vielleicht mehr Beachtung zu als je zuvor. MUJIs Vermarktung der japanischen Designphilosophie mit Zen-Charakter lässt sich die reduzierte IKEA-Ästhetik an die Seite stellen, die als Standard des skandinavisch-schlichten Geschmacks eine Massenwirkung erreicht hat, von der die bereits sehr erfolgreichen Avantgardisten im Bauhaus zu Weimar vor hundert Jahren nur träumen konnten.

Bemerkenswert ist, dass wir aus der westlichen Tradition heraus bis heute unsere Vorstellungen von der Einfachheit in unvergleichlicher Weise mit den Ideen der Wegbereiter und Vertreter des Bauhauses in Verbindung bringen. Die späte Bauhaus-Phase wurde mit der starken Konzentration auf Funktionalität und die Kollektividee des ästhetischen Gewinns durch Reduktion zum Symbol der 20er-Jahre. Was wir im alten Japan über Jahrhunderte hinweg fest in Kunst und Kultur implementiert finden, wurde in der westlichen Moderne unter den Vorzeichen der Klarheit und Reduktion als revolutionäre

-
- 3 Die japanische Ästhetik ist geprägt von der reinen und essentiellen Leere zwischen den Dingen. Das Bewusstsein für Leere wird im Japanischen als Freiraum für Möglichkeiten angesehen und ist als ästhetisches Stilmittel positiv konnotiert. Die Kürze eines Haiku-Gedichts oder die freien Flächen in der Malerei stellen beispielsweise keinen Mangel, sondern eine bewusste Reduktion dar, durch die der Inhalt mehr Bedeutung gewinnt. Das Nicht-offen-zutage-Treten des Schönen ist elementar. Der leere Raum zwischen den Dingen heißt im Japanischen »Ma« und fungiert als Rahmen, in dem Gegenstände existieren können und besondere Bedeutung erlangen. Die Leere im Sinne von Mangel hat ein gesondertes Wort: »Kuu«. Im Deutschen fehlt die sprachliche Unterscheidung zwischen einer positiven und einer negativen Leere.
- 4 Die *wabi sabi*-Ästhetik umfasst Charakteristika wie das Unvollendete, Imperfekte oder Unscheinbare und wird oft als ›Weisheit der natürlichen Einfachheit‹ übersetzt. Die Akzeptanz der Unvollkommenheit lässt in der Kontemplation die vollendete Harmonie erkennen und schätzt die Schönheit der Einfachheit. Vgl. hierzu auch Brüderlins Vorwort zum Ausstellungskatalog: *Japan und der Westen. Die erfüllte Leere*, anlässlich der Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg, 2007-2008 (vgl. Brüderlin, 2007, S. 9-14).

Erfindung des neuen Internationalen Stils gepriesen.⁵ Das Design im *less is more*-Stil, mit seinen schlichten, kubischen Formen und klaren Linien, bleibt über den frühen Erfolg hinaus Sinnbild der Modernität und findet gegenwärtig einen beachtenswerten Peak der Popularität.⁶ Insbesondere mit dem deutschlandweiten Programm zum Bauhaus-Jahr wird anlässlich des hundertsten Jubiläums der 1919 in Weimar gegründeten Kunstschule jüngst resümiert, welche kulturelle Anziehungskraft die Bauhaus-Idee noch für die Gegenwart hat. Die Idee der Massenproduktion von einfachem Mobiliar, wie Marcel Breuer und Ludwig Mies van der Rohe sie mit der Zusammenführung von Kunst und Handwerk verfolgt haben, war schon damals sehr fortschrittlich und erfolgreich. Das reduzierte und puristische Design mit dem Fokus auf geometrische Körper, die auf ihre elementaren Grundformen und -farben konzentriert sind, hat sich jedoch von seinem anfänglich elitären Charme gelöst und gewinnt heute durch Möbel- und Designketten wie IKEA oder MUJI eine weit breitere Rezeption. Die minimalistische und funktionale Ästhetik, die an Prinzipien der Sparsamkeit und technischen Realisierbarkeit orientiert ist, zeigt starke Anziehungskraft, und die programmatische Formel *form follows function* bildet weiter die Entwurfsgrundlage für viele Architekten und Designer. Im hundertsten Jubiläumsjahr wird zum einen verstärkt nach den historischen Entwicklungen der Bauhaus-Lehre gefragt, zum anderen suchen neue Ausstellungen und Vortragsreihen aufzuzeigen, inwiefern sich zahlreiche Konzepte ex- oder implizit in die Kunst-, Architektur- und Design-Bewegungen eingeschrieben haben, sodass sie im Sinne einer Denkschule bis heute unvergleichliche Aktualität aufweisen. Neben dem revolutionierenden Charakter der industriellen Serienfertigung sticht im Fortwirken der Bauhaus-Ideen immer wieder die auf das Eigentliche reduzierte Haltung hervor. Oder wie der Kurator Markus Bröderlin schreibt: »In den letzten Jahren offenbart sich der Hang zum Minimalen immer mehr als ein verlässlicher Strom, der allen Beliebigkeiten der Postmoderne zum Trotz die Nachhaltig-

5 Vgl. Bröderlin, 2007, S. 9.

6 Der Architekt Ludwig Mies van der Rohe warb 1947 mit dem Gebot *less is more* für eine neue, schmucklose Architektursprache, die nicht nur auf jede Form von Ornament verzichtete, sondern auch Grundrisse auf ein einfaches geometrisches Formenrepertoire reduzierte. In der Nachkriegsmoderne erfuhr diese Maßgabe in unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen eine starke Konjunktur. Der amerikanische Minimalismus, die Minimal Music, die Konkrete Kunst und die Konkrete Poesie Europas sind nur einige der Beispiele für die zentrale Bedeutung der Einfachheit.

keit des Projektes der Moderne unterstreicht [...].⁷ Für diese Arbeit ergibt sich daraus die Frage, in welcher Verbindung der historisch einflussreiche Innovationscharakter der Reduktion mit der gegenwärtig zunehmenden Sehnsucht nach Einfachheit steht.

Mit der Bauhaus-Ideologie wurde das 19. Jahrhundert, »diese verwirrende Zeit, in der niemand mehr wusste, in welchem Stil die Zukunft gestaltet werden sollte«, überwunden und »auf das Kuddelmuddel folgte die Klarheit«.⁸ Es galt sich von der Last einer unübersichtlich gewordenen Zeit zu befreien: »Der moderne Mensch braucht das Ornament nicht«, schrieb Adolf Loos 1908 in der Streitschrift *Ornament und Verbrechen*.⁹ Die betont schlichte und reduzierte Formensprache gilt seitdem gemeinhin als Erkennungsmerkmal des frühen 20. Jahrhunderts und für die Überwindung des Pluralismus. Die rigide Ablehnung überlieferter Stile und die Hinwendung zur Ordnung sorgen bis heute dafür, dass die Bauhaushaltung mit innovativem Denken der Moderne gleichgesetzt wird. Dabei gibt es für die reduzierte, vom Ornament befreite Formensprache und Einfachheit der Moderne entscheidende Vorläufer, die seltener Beachtung finden, aber nicht weniger interessant für die Frage der Aktualität sind.¹⁰ 2007 zeigt das Deutsche Historische Museum Berlin beispielsweise unter dem Titel *Die Erfindung der Einfachheit* eine Ausstellung zur Ästhetik des Möbeldesigns in der Biedermeier-Ära. Der von Georg Böhlinger herausgegebene Ausstellungskatalog spricht vom »Kult der Schlicht-

7 Brüderlin, 2007, S. 10.

8 Rauterberg, 2012, S. 2.

9 Adolf Loos zit.n.: Böhlinger, 2007, S. 2. Für Loos, den zentralen Protagonisten der Wiener Moderne, ist das Bedürfnis nach Einfachheit das Bedürfnis nach Ermöglichung individuellen Spielraums. Ein »Verbrechen« ist es Loos zufolge, einen Raum so perfekt zu konstruieren, zu dekorieren und zu ornamentieren, dass kein Mensch mehr hineinpasst. Ein einfacher Raum hingegen schafft Spielraum für die individuelle Entfaltung. Loos suchte mit seiner provokativen Kolumne und dem Ruf nach Einfachheit auf die Widersprüche der Wiener Gesellschaft mit ihrer Vorliebe für den *Fin de siècle*-Überfluss aufmerksam zu machen.

10 Auch die Avantgardisten der De-Stijl-Bewegung in Amsterdam oder die Konstruktivisten in Moskau priesen das Elementare, die Leichtigkeit und Reduktion auf das Eigentliche, bevor die Ideen in Weimar zur zentralen Haltung erhoben wurden. Die zahlreichen Neuerscheinungen zum Jubiläum machen jedoch deutlich, dass die reformierende Kraft dieser Reduktionsidee mit der Bauhaus-Bewegung eine anhaltende und internationale Rezeption erfuhr. Siehe u.a. Marion von Osten: *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*; Sandra Hofmeister: *Unser Bauhaus-Erbe sowie die aktualisierte Neuauflage von Magdalena Droste in Kooperation mit dem Bauhaus-Archiv: Bauhaus: 1919-1933*.

heit oder Einfachheit« als Prinzip guter Gestaltung zwischen 1800 und 1830. Mit den Möbel-Exponaten aus der Stilepoche des Biedermeiers wurde eine Verbindung zur Moderne zur Schau gestellt. Kommoden, Tische, Stühle, Sekretäre und Bücherregale, die im Ausstellungskatalog abgebildet sind, könnten jedoch ohne Weiteres auch heute in jeder beliebigen IKEA-Filiale stehen, ohne dass sie fremdartig hervorstechen würden. Mit der Schlichtheit des Biedermeiers wird bereits eine Stilentwicklung forciert, die das Natürliche, Nützliche mit dem Schönen, Einfachen verbindet. Um den Trend in Worte zu fassen, wird im Ausstellungskatalog Goethe aus dem Jahr 1798 zitiert: »Alles ist einfach und glatt, nicht Schnitzwerk oder Vergoldung Will man mehr [...].«¹¹ Mit der Verunsicherung der Höfe durch die Französische Revolution erhält die reduzierte Schönheit fernab vom Prunk ihren Aufwind. Mit der Funktionalisierung der Schlichtheit wird während der Biedermeierzeit die Alltagswelt überwölbt vom reduktionistischen Künstlertum, womit die Rezeption der Einfachheit ihren Einzug in das Private erhält. Das Credo der technischen, ästhetischen und handwerklichen Innovation in simpler und reduzierter Form soll 100 Jahre später von der Bauhaus-Bewegung und letztlich noch einmal 100 Jahre weiter auch von den MUJI-, IKEA- oder Apple-Designern wiederaufgenommen werden. Sind es die Träume hinter dem verheißungsvollen Vehikel der Einfachheit, die gleich geblieben sind? Birgt die Einfachheit eine Zeitlosigkeit der Moderne, so wie es die zahlreichen Ankündigungen im Bauhaus-Jubiläumsjahr programmieren?

Erklärungsansätze für die Triebkräfte hinter der Forderung nach Einfachheit sucht Rutenberg im Folgenden: Der globalisierte Absatzmarkt verlange nach Produkten, die überall ohne besondere Voraussetzungen verstanden und benutzt werden können. Wirtschaftlich harte Zeiten würden zum Weglassen alles Überflüssigen zwingen. Der stärkste Antrieb aber könne der schiere Überdruß gegenüber Kompliziertheit aller Art sein: »Die Idee der Einfachheit ist der Rettungsanker in einem Meer immer komplexerer Prozesse und zunehmend unüberschaubarer Funktionalitäten.«¹² Während Komplexität einmal für Fortschritt stand, stehe sie heute für die teuersten, undurchschaubarsten Probleme unserer Zeit, schreibt der Autor David Segal im Mai 2010 in einem Artikel der New York Times: »Now complexity lurks behind the most expensive and intractable issues of our age.«¹³ In Kriegen, Flüchtlings-

11 Goethe, 1996, S. 23.

12 Rutenberg, 2010, S. 2.

13 Segal, 2010.

strömen, Finanzkrisen, Big-Data, Umweltkatastrophen und im Klimawandel sieht Segal komplexe Herausforderungen, die zu einfachen Ausweichbewegungen in alltäglichen Lebensbereichen führen. Die heute gerne angeführten Gründe für die Überforderung mit der Komplexität klingen nach einer auffälligen Wiederholung des melancholischen Modernenarrativs: »zu viele Entdeckungen, zu viele neue Welten, zu viel neue Technik, beschleunigte Zeit, Zeit und Geschichte überhaupt, zu viele Möglichkeiten«¹⁴ bedeuten in dieser Perspektive immer Überforderung mit dem unvermeidbaren Komplexitätszuwachs.¹⁵ Das ästhetische Versprechen einer neuen Einfachheit im Kontrast zu einer zunehmend komplexer werdenden, ausdifferenzierteren und mit der Entfaltung der Individualität vielfältigeren Welt sucht weiter nach Erfüllung. Auch wenn Design-Produkte im Stil der Einfachheit keine Abhilfe schaffen können, zeigt der Ruf nach ihnen doch deutliche Reaktionen auf die komplexer werdende Welt. Gegenentwürfe dieser Art finden sich nicht nur in einfachen Produkten, denn der beobachtete Anklang der Einfachheit lässt sich schnell auch auf andere Bereiche des Alltags im 21. Jahrhundert übertragen:

Ganz gleich ob minimale Architektur,¹⁶ minimale Möblierung,¹⁷ ein minimal ausgestatteter Kleiderschrank, minimalistischer Besitz,¹⁸ minimaler

14 Geulen, 2017, S. 357f.

15 Segals diagnostizierte Überforderung durch Pluralität erinnert stark an das erheblich früher beobachtete Ohnmachtsgefühl der »Neuen Unübersichtlichkeit«, das Jürgen Habermas bereits 1985 mit seiner Gegenwartsdiagnose hervorhob. Habermas' Diagnose der politischen, sozialen und kulturellen »Unübersichtlichkeit« hat, so zeigt Segal, wenig von ihrer ursprünglichen Brisanz eingebüßt.

16 »Build more, buy less: Tiny House goes Bauhaus« – mit diesem Slogan werden seit einigen Jahren Häuser gebaut, die das Leben auf kleinstem Raum zu perfektionieren suchen. Für viele der Bewohner ist das Leben auf minimalem Raum weniger eine Notwendigkeit als vielmehr eine Einstellungsfrage (vgl. BerührungsPUNKTE, 2008, S. 26ff. und Kunsmann, 2008, S. 48ff.).

17 Wohnungen werden von allem überflüssigen Mobiliar und Accessoires entrümpelt, um der Schönheit der wenigen Dinge Raum zu geben – es gilt als besonders schick, minimal eingerichtet zu sein. Der Minimalist hat leere Räume zum klaren Denken, nichts lenkt ihn ab (vgl. Brüderlin, 2007, S. 9).

18 Von car-/bike-/room-sharing, co-working spaces bis hin zu Plattformen wie PeerBy, die das alte Konzept »Teilen mit dem Nachbarn« wiederaufleben lassen – die Ideen zur Vereinfachung der Alltagsbewältigung bei gleichzeitiger Minimierung von Kosten und Besitz sind vielfältig. Traditionelle Konzepte von Eigentum werden abgelöst, und es gilt als erstrebenswert, mehr zu teilen. Der immer größer werdende sharing-Anklang lässt Venture Capitalists ein besonderes Auge auf die neuen Märkte werfen, und Datenanalytiker clustern die Startups in sharing-Kategorien, um erfolgsversprechende Trends vor-

Produkt- und Ressourcengebrauch,¹⁹ minimale Abfallproduktion,²⁰ minimale back to nature- oder basic-Urlaube – Konzepte und Ideen gibt es zahlreich. Das minimalistische Denken und ein einfacher Lebensstil werden heute auf vielfältige Weise erweitert und ausgestaltet. Rutenberg formuliert erste Erklärungsansätze, die komplexen Fragen bleiben jedoch: Warum geht von der Einfachheit eine derartige Faszination aus und warum übt sie in den unterschiedlichsten Lebensbereichen eine so starke Anziehungskraft aus?

1.1 VON DER SEHNSUCHT NACH EINEM »EINFACHEN LEBEN«

Die Internet-Buchhandlung Amazon führt eine lange Liste deutschsprachiger Bücher mit dem Wort ›Einfachheit‹ im Titel. Weiten wir die Suche auf die englische Übersetzung der ›Simplicity‹ aus, wird die Liste mit 10.000 Einträgen²¹ schier endlos. In Deutschland wird im Jahr 2002 der Titel *Simplify your life* zum Dauerbestseller; ein Buch des ehemaligen Pastors Werner Tiki Küstenmacher, das sich vom Entrümpeln der Wohnung bis zum Entrümpeln des Glaubens aufschwingt.²² Es folgen Titel wie *Einfach Leben: Der Guide für*

hersagen zu können (vgl. Wallenstein und Shelat, veröffentlicht in Kooperation mit der BCG, 2017).

- 19 Umweltbewusstsein und Nachhaltigkeit dienen als Stichworte des 21. Jahrhunderts, die zur Reduse-, Reuse-, Recycle-Handhabung auffordern. Mit den drei Restichwörtern, die 2012 zum Motto des deutschen Beitrags zur Architektur-Biennale gewählt wurden, wurde der konzentriert ästhetische mit einem ökologischen Blick auf die Einfachheit verbunden. Ganz gleich ob als Dorf-, Heimat-, Wald- oder Wildnis-Idyll, die zeitgenössisch prekäre Mensch-Natur-Beziehung sowie ökologische Transformationen führen kulturraumübergreifend auch in ästhetischen Diskursen zu alternativen Verhandlungen der Reduktionsfrage.
- 20 Auch hier sind die Ideen vielfältig: beispielsweise recyclebare Verpackungen mit Zero-Waste-Siegel oder verpackungsfreie Supermärkte.
- 21 Stand 21. November 2019: amazon.com, Stichwortsuche »simplicity«, Eingrenzung »books«.
- 22 In den USA hatte Eliane St. James bereits 1994 mit der ersten Ausgabe von *Simplify your life* großen Erfolg, woraus eine regelrechte Vereinfachungsbewegung entstanden ist. Mittlerweile gibt es vier Bücher, die die Themen des Arbeitslebens (*Simplify your worklife*), die innere Einfachheit (*Inner Simplicity*) und das einfache Leben leben (*Living the Simple Life*) behandeln. In Deutschland hat sich der Verleger Rentrop den Titel gesichert, woraufhin Werner Tiki Küstenmacher die deutsche Version von *Simplify your life* herausgebracht hat.

einen minimalistischen Lebensstil; *Einfachheit: Im Wenigen die Fülle finden; Simplicity, die zehn Gesetze der Einfachheit; Lass die Sorgen. Sei Einklang!: Einfach leben oder Simple Habits for complex times*. Die Sehnsucht nach zeitsparenden Tipps, die uns den Alltag vereinfachen, oder Ratgebern, die uns sagen, wie wir *einfach* glücklicher, gesünder und erfolgreicher leben, dominieren die Ergebnisliste. Einen regelrechten Hype hat die Bestsellerautorin Marie Kondō mit ihren Erfolgsbüchern zur Kultur des Aufräumens, Ordnen und Aussortierens ausgelöst. Von ihrem Aufräumtrend haben sich so viele Menschen angesprochen gefühlt, sodass auch eine amerikanische Netflix-Serie mit Marie Kondō unter dem Titel *tidying up* (2019) angelaufen ist.²³ Kondōs Ratschläge, die auf den simplen Prinzipien des Reduzierens und Ordnen fußen, sind weder neu noch revolutionierend, treffen in ihrer Trivialität jedoch ebenso wie die zahlreichen anderen lebenspraktischen Ratgeber auf ein offensichtlich immenses Bedürfnis nach Einfachheit. Zeitungen, Zeitschriften und Lifestyle-Magazine nehmen ebenso gern wie die Ratgebersparte den Titel der Einfachheit auf und suchen nach einfachen Konzepten für den Alltag im 21. Jahrhundert. In Deutschland gehört die *Landlust* zu den erfolgreichsten Zeitschriften des letzten Jahrzehnts. Das alle zwei Monate erscheinende Magazin über die schönen Seiten des Landlebens hatte zu Hochzeiten eine Auflage von über einer Million.²⁴ Der Medienwissenschaftler Bernd Blöbaum sieht den Erfolg des Magazins, das sich rund um Kochen, Dekorieren, Garten und Gastlichkeit dreht, im Rückzug in die einfache Beschaulichkeit des Lebens:

Landlust bedient das Gefühl einer heilen Welt in einer bedrohten Umwelt. Luftverschmutzung, Klimawandel, Naturkatastrophen. Und *Landlust* setzt dagegen ein ganz anderes Gefühl, nämlich das Gefühl, in Harmonie mit dieser Umwelt zu leben, eine heile Welt wird dagegengesetzt, und das bedient *Landlust* sehr stark.²⁵

Mit der Projektion des einfachen und heilen Landlebens wird ein Ausweg aus dem komplexen und stressigen Alltag offeriert. Das Leben auf dem Land ist

23 Die Erfolgsdynamiken sind bei Küstenmacher und Kondō letztlich sehr ähnlich: Die Ästhetik des Ordnen wird mit einer Form von story telling verbunden, die es einfach erscheinen lässt, die Kriterien, nach denen geordnet und strukturiert wird, zu durchschauen und zu übertragen.

24 Vgl. Hoolt, 2017, S. 1.

25 Hoolt, 2017, S. 1.

wieder angesagt, und immer mehr Menschen finden in den ländlichen Regionen eine Alternative zum Leben in den Großstädten. Auch wenn die Landlust nach wie vor einsam an der Spitze der Auflagenzahlen steht, hat sie erfolgreiche Nachahmer gefunden. Idyllische Landmagazine wie *Landspiegel*, *Mein schönes Land*, *Landidee* oder *Landluft* knüpfen an das Sehnsuchtsideal des einfachen Landlebens an.²⁶ Auch das urbanere und in den Auflagenzahlen stetig wachsende Magazin *flow* adressiert seit 2013 Leser²⁷, denen die Beschleunigung des modernen Lebens zu viel geworden ist. Auch hier sucht unter dem Titel *Simplify your life* einer der vier Themenbereiche des Magazins Auswege im reduzierten Idyll aufzuzeigen.

›Simplify your life‹, das Motto des einfachen Lebensstils, auch ›Freiwillige Einfachheit‹, ›Downshifting‹ oder im US-amerikanischen Kontext als ›Lifestyle of Voluntary Simplicity‹ (LOVOS) bekannt, findet neue Formen der Anerkennung. Eine wesentliche unverzichtbare Komponente des einfachen Lebensstils, der sich als Alternative zur konsumorientierten Überflusgesellschaft dem selbstbestimmten und erfüllten ›einfachen Leben‹ widmet, findet sich seit einigen Jahren auch in der Philosophie einfacher Ess- und Trinkkulturen. Eine natürliche und einfache Küche wird mit dem Vegetarismus und Veganismus und einer ›Healthy Wholefood‹, oder ›Clean Eating-Bewegung‹²⁸ kultiviert. Organic, local, healthy, simple, raw, vegan – Schlagwörter, die in neuen Cafés und Restaurants auf der Karte nicht mehr fehlen dürfen. Achtsamkeit und die zunehmende Wertschätzung von Lebensmitteln lassen Siegel wie ›homemade‹, ›homegrown‹ oder ›garden/farm fresh‹ wieder zum Trend werden. Mit der Reduktion auf das Wesentliche zugunsten einer Transparenz 2.0 wird Wert darauf gelegt, genau zu wissen, was man isst und

-
- 26 Christoph Baumann sieht in der Betrachtung der medialen Ländlichkeiten von Landmagazinen vor allem eine aktuelle Spielart der traditionellen Figur des Idylls, die als lebensstilbezogener Diskurs an Relevanz gewinnt. In Anlehnung an den Soziologen Gerhard Schulze versteht Baumann die Landmagazine als Mittel einer ›Ästhetisierung des Alltags‹, die von der Verschönerung des Gartens und der Wohnung oder handwerklich hergestellter Gegenstände bis hin zum Erfahren von ›Wundern der Natur‹ reicht. Er sieht in der zunehmenden Faszination für Imaginationsräume des Ländlichen die Notwendigkeit, gerade im deutschsprachigen Kontext umfassender zu analysieren, wie ländliche Idyllen (re)produziert werden (vgl. Baumann, 2014, S. 103f.).
- 27 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf die gleichzeitige Verwendung männlicher und weiblicher Sprachformen verzichtet. Sämtliche Angaben beziehen sich aber gleichermaßen auf beide Geschlechter.
- 28 Eine Ernährungsweise, bei der nur rohe, unverarbeitete Lebensmittel ohne jegliche Zusätze verzehrt werden.

woher die Lebensmittel kommen.²⁹ Die Einfachheit fällt auch hier mit dem Idyll des Lebens im Einklang mit der Natur zusammen:

[G]anz gleich ob Hotel der Extraklasse mit Minimalkonzept oder das Hüttchen in den Bergen mit kariierter Bettwäsche ... Die Sehnsucht nach Einfachheit, nach wenig Auswahl, nach vielleicht nur einer, aber dafür der köstlichsten Sorte frischem Ziegenkäse mit einem Laib Brot, frisches Quellwasser aus der Tonkaraffe und einem gebrannten Kurzen, der einem die Röte ins Gesicht treibt, wächst stetig.³⁰

Einen ähnlich ironischen Unterton schlägt Moritz Baßler an, wenn er unter etwas anderem Vorzeichen von einer literarischen Verzauberung oder Verklärung des vermeintlich Basalen, Natürlichen, Rustikalen und Wahrhaftigen als partielle Modernitätsflucht und Alternative zur bewusst aufgenommenen Marken- und Konsumwelt im deutschen Pop-Roman spricht. Die vermarktete Rustikalität findet als Idee des Unverfälschten neuen Einzug in die gegenwärtige Literatur:

[...] man könnte hier an Manufactum denken, an die Slow-food-Bewegung, an die sehr partielle Modernitätsflucht, die einmal im Jahr in ihrem Ferienhaus in der Provence oder einer Finca die schlechtgeheizte Eigentlichkeit mit Wein vom Bauern nebenan, ordentlich selbstgepflückten Rosmarin, echtem Rohmilchkäse und Wasser aus dem Tonkrug zelebrieren.³¹

Die Anziehungskraft der Einfachheit steht heute für eine kompakte Reflexion der Möglichkeiten, in einer komplexen Welt die Dinge einfacher zu machen. Anleihen aus der Natur werden dabei als eine Art Gebrauchsanleitung und Garantie für die gelingende Einfachheit gesehen. Als Idee des Unverfälschten und Wertstabilen wird die Rückkehr zur Einfachheit vermarktet. Die Einfachheit von der wir hier sprechen, ist offensichtlich nicht dieselbe wie die der Ästhetisierung und Funktionsoptimierung, von der zu Beginn die Rede

29 Während Transparenz darin bestand, auf Verpackungen nachvollziehen zu können, was in den verarbeiteten Produkten enthalten ist, geht es in der Transparenz 2.0 darum, Dinge wieder selbst anzubauen und zuzubereiten, um bis ins kleinste Details genau zu wissen, was man isst. Projekte wie ›back to the roots‹ oder ›grow your own‹ in urban gardening spaces sollen auch Städtern wieder den Weg zur einfachen Natur und Ernährungsform weisen.

30 BerührungsPUNKTE, 2018, S. 9.

31 Baßler, 2002, S. 170.

war. Die Erfolgsgeschichte von Bauhaus, Apple und IKEA ist eine andere als die der Landlust, des LOVOS oder der neuen Foodtrends. Es ist vor allem eine andere Einfachheit, weil sie keine ästhetische Funktion erfüllt. Die Sehnsucht nach dem einfachen Leben zeigt jedoch eine weitere Facette der Einfachheit, die auf der Suche nach den Triebkräften der gegenwärtigen Faszination dem Credo einer vollkommenen Reduktion auf Form und Funktion zur Seite gestellt wird, weil sie die Frage aufwirft, ob im ästhetischen Bereich stets eine Idealisierung vom »einfachen Leben« mitgedacht wird. Der Architekt John Pawson greift in der Einleitung zu seinem Band *Minimum*³² (1996) diese Verknüpfung von ästhetischer Einfachheit und der Einfachheit im Sinne einer Lebensphilosophie auf:

The idea of simplicity is a recurring ideal shared by many cultures – all of them looking for a way of life free from the dead weight of an excess of possessions. From Japanese concepts of Zen, to Thoreau's quest for simplicity, minimal living has always offered a sense of liberation, a chance to be in touch with the essence of existence, rather than distracted by the trivial. [...] Clearly simplicity has dimensions to it that go beyond the purely aesthetic: it can be seen as the reflection of some innate, inner quality, or the pursuit of philosophical or literary insight into the nature of harmony, reason and truth. [...] The cult of simplicity has been advocated by almost every kind of religious and spiritual sect, [...] and represented by them, [...] as a virtue that can purify the spirit, and can offer adherents a sense of inner tranquillity.³³

Die weitläufige geografische und historische Verbreitung der Einfachheit als wiederkehrendes Ideal der Lebenshaltung unterschiedlicher Kulturen erschwert, wie John Pawson weiter ausführt, den Zugang zu einer rein ästhetischen Theorie der Einfachheit. Pawson weist darauf hin, dass die Einfachheit keine geografischen oder kulturellen Grenzen kennt und damit zu vielfältige Dimensionen aufweist, die über das rein Ästhetische hinausgehen.³⁴ Die starke Heterogenität mit der die Einfachheit in Fragen der

32 Unter dem Titel *Minimum* vereint John Pawson Bilder zu Architektur, Kunst und Produktgestaltung von der Frühgeschichte bis zur Gegenwart, die für eine Ästhetik der Einfachheit stehen, der sich Pawson als Architekt verpflichtet fühlt. Er sucht mit den vereinten Bildern die unterschiedlichsten Elemente und Qualitäten der Einfachheit aufzugreifen (vgl. hierzu auch Schöttker, 2019, S. 34f. und S. 175ff.).

33 Pawson, 1996, S. 7.

34 Vgl. ebd. 7f.

Lebensgestaltung argumentativ aufgegriffen wird, versperrt insbesondere den Künsten einen eindeutigen Zugriff. Wer die Ästhetik der Einfachheit verstehen möchte, begibt sich automatisch in ein Spannungsfeld aus unterschiedlichsten ideologischen Wertungskategorien, wobei die Spannweite von absoluter Innovation bis zu starkem Konservatismus reicht. Mit der vorliegenden Arbeit wird ein Beitrag zu der Frage geleistet, ob die Würdigung der vielfältigen Einfachheit als Aufgabe der Ästhetik überhaupt von den moralischen Ideen der einfachen Lebenshaltung und der metaphysischen Annahme einer einfachen Natur zu trennen ist.

1.2 DIE KUNST DER EINFACHHEIT

Ganz gleich, ob die Einfachheit sich in der einen oder anderen Weise manifestiert, was bis hierher deutlich geworden ist, ist, dass die Sehnsucht nach ihr keine Erfindung der Gegenwart ist, die bloß in der Vermarktung von Produktdesign, Magazinen oder Lifestyle-Blogs ihre Wirkung entfaltet. Das Streben nach Einfachheit ist ein Phänomen, das auf eine lange Tradition aufgeworfener Fragen zurückblickt, auch wenn diese bisher wenig systematisch zusammengeführt und die Geschichte der Einfachheit noch nicht umfassend dargelegt wurde. Neben den Wissenschaften ist vorrangig die Kunst der Ort, an dem bei aller bereits geleisteten oder noch ausstehenden Nachdenklichkeit die Einfachheit zum Thema wird. Ganz gleich, ob Design, Malerei, Fotografie, Musik, Theater oder Literatur, auf der Suche nach radikaler Einfachheit wird man auf verschiedensten Wegen fündig. Immer wieder stoßen wir auf den Begriff der Einfachheit mit dem Gebäude, Skulpturen, Gemälde, literarische Texte, Design- oder Gebrauchsgegenstände charakterisiert werden.³⁵ Dabei bieten die je singulären Artefakte, die sich durch Einfachheit auszeichnen, vielfältige Zugänge für die theoretische Auseinandersetzung der Ästhetik mit dem Phänomen der Einfachheit. Die theoretischen Diskurse wurden von der Antike bis in die Gegenwart reichend aus den unterschiedlichen Kunstbereichen vereinzelt aufgegriffen, mit der breiten Vermarktung der Einfachheit nehmen nun auch zusammentragende Reflexionen zu den Besonderheiten und Wirkungen der Einfachheit zu. Die breitere Faszination für Formen der Einfachheit jeglicher Art führt zu dem zunehmenden Bedürfnis, die theoretischen Diskurse von Philosophen, Schriftstellern, Künstlern, Architekten und

35 Vgl. Schöttker, 2019, S. 6.

Kunsttheoretikern zusammenzuführen, um einen neuen Blick auf den Erfolg der Einfachheit richten zu können.

Einerseits ist mit dem Avancement zum ästhetischen Modethema die Gefahr verbunden, bei der Suche nach Einfachheit vermehrt auf Kitsch, Banalitäten und Trivialisierung zu stoßen, andererseits bietet das aktuell verstärkte Nachdenken über die Einfachheit auch die Chance, systematisch den roten Faden aufzugreifen, mit dem sich die Einfachheitsidee durch die Geschichte des ästhetischen Denkens zieht. Einen ersten Ansatz, Kontinuität und Wandel der Einfachheitsidee anhand ästhetischer Überlegungen zusammenzutragen, unternimmt Detlev Schöttker, der in seiner Anthologie knapp vierzig Texte mit programmtheoretischem Charakter zusammenträgt. Er weist mit seiner Frage, in welchem Kunstbereich die ästhetische Debatte um die Idee der Einfachheit über Epochen hinweg verstärkt geführt wurde, auf die Auffälligkeit hin, dass seit der Antike die Forderung nach Einfachheit vor allem von Vertretern zweier Kunstbereiche erhoben wurde. Diese zwei Bereiche haben auf den ersten Blick wenig Berührungspunkte: Rhetorik und Literatur auf der einen, Architektur und Produktgestaltung auf der anderen Seite. Schöttker führt seine Beobachtung der verstärkt erhobenen Programmatik in diesen beiden Bereichen darauf zurück, dass die Zweckbestimmung der Artefakte hier anders als in der Musik oder Malerei nicht nur dem sinnlichen Erleben, sondern auch dem praktischen Nutzen dient.³⁶ Die Einfachheit der Sprache und die Einfachheit der Dinge finden im Gebrauchsgewinn ihre programmatische Überschneidung. Die gegenwärtige Einfachheitsforderung in der Produktgestaltung wurde vorangehend in mehrfacher Hinsicht aufgegriffen; anzuknüpfen ist im Folgenden an Schöttkers Feststellung, dass die ästhetische Reflexion zur Einfachheitsidee auch in der Literatur auf eine lange Tradition zurückblickt.

In dieser Arbeit wird die Frage, wie sich die Einfachheit in alltäglichen Diskursen konstituiert, eng verwoben mit der Frage, wie sich die Einfachheit in ästhetischen und im Besonderen in literarischen Diskursen manifestiert. Während die Einfachheit in Alltag und Wissenschaft als metasprachlicher Terminus gebraucht wird, ist sie sowohl in der Kunst als auch Literatur ein konstitutives inhaltliches Element.³⁷ Über Szenen, Bilder und Anekdoten, in denen die Einfachheit aufscheint, führen vor allem gegenwärtige Narrative vor, auf wie vielfältige Weise die Einfachheit in ästhetische Reflexionen eingehen

36 Vgl. Schöttker, 2019, S. 9.

37 Vgl. Dill, 2010, S. 105.

kann, so die These dieser Arbeit. Die entscheidende Kraft literarischer Texte, über ästhetische Erfahrung ein ganz eigenes Reflexionspotenzial freizusetzen und Sehnsuchtsbilder sowie ihre vielfältigen Konstitutionen erkennbar und fühlbar zu machen, sorgt für einen gegenwärtigen Aufwind der Einfachheitsbetrachtung. Über die Fiktion und die Ich-Alterität wird das Erlebnis eines einfachen Lebens bzw. einer erlebten Einfachheit zugänglich. Einfachheit scheint heute aus ganz verschiedenen Gründen verlockend zu sein und führt in der Literatur zu ganz unterschiedlichen Qualitäten: Sie kann trivial oder verdichtet sein, bescheiden oder elitär, sinnlich und elegant, langweilig und ordinär, monoton oder überraschend. Die unterschiedlichen Qualitäten der Einfachheit zu verstehen, dabei können literarische Gattungen helfen. Sie können Strategien enthüllen, wie das Einfache gedacht wird, und sie können helfen, Antworten auf die Frage zu finden, worin der Reiz der Einfachheit für das 21. Jahrhundert besteht.

Aktuell entspinnt sich zunehmend der Diskurs über diese unterschiedlichen Qualitäten und die damit einhergehenden ästhetischen Konzepte von Einfachheit. Dass die Einfachheit in so vieler Munde ist, hat für die wissenschaftliche Betrachtung nicht nur Vorteile, sondern birgt auch die Gefahr, in der unübersichtlichen und verflachenden Beliebigkeit der Begriffsverwendung den Faden zu verlieren, was wir unter Einfachheit summieren. Den Erfolg populärwissenschaftlicher Literatur rund um das Thema der Einfachheit säumen jedoch auch zunehmend Publikationen aus dem Bereich der Geistes- und insbesondere der Literaturwissenschaften, die darum bemüht sind, einer Beliebigkeit des Einfachheitsdiskurses entgegenzuwirken. Die Anthologie *Ästhetik der Einfachheit. Texte zur Geschichte eines Bauhaus-Programms* (2019), der Sammelband *Komplexität und Einfachheit* (2017), die Sitzungsberichte des Arbeitskreises *Prinzip Einfachheit* der Leibniz-Sozietät (2010 beginnend) und vereinzelte Kapitel, wie beispielsweise Davide Giuriatos *Manier der Einfachheit* aus seiner Habilitationsschrift »klar und deutlich«. *Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert* (2015) sowie die Sektion *Einfachheit als Erzählprinzip* auf dem deutschen Germanistentag (2016) oder der Titel der kunst- und kulturwissenschaftlichen Vorlesungsreihe *Politik der Einfachheit* an der Zeppelin-Universität Friedrichshafen (2017) zeigen, dass die Einfachheit zunehmend auch an wissenschaftlicher Beachtung gewinnt. Die Fragen, die wir aus dieser Beobachtung ableiten wollen, sind Folgende: Was unterscheidet künstlerische von wissenschaftlicher Einfachheit? Welche Formen der Einfachheit sind heute für den literarästhetischen Diskurs von Interesse? Was die schlichte Eleganz einer Komposition von einer trivialen Struktur unterscheidet, zählt

zu den Schlüsselfragen von Kunst und Literatur, aber was trennt eine verfälschende Simplifizierung vom geistreichen Kondensat des Komplexen? Im Folgenden werden unterschiedliche Epistemologien und mannigfaltige künstlerische Spielarten der Einfachheit aufgegriffen, um dem Lob der Einfachheit ebenso Gehör zu verschaffen wie der zentralen Kritik an der Einfachheit. In der Betrachtung ästhetischer Einfachheitskonzepte wird jene Einfachheit, die als Verdichtung auftritt, von jener Einfachheit, die sich als nachlässige Banalisierung oder verzerrende Simplifizierung zeigt, abzugrenzen sein. Ins Zentrum wollen wir die Frage rücken, ob es sich bei der Einfachheit um ein spezifisch für die Gegenwart relevantes ästhetisches Konzept handelt. Die zu Beginn angeführten Beispiele der alltäglichen Sehnsucht nach Einfachheit zeigen, dass wir heute auf verschiedensten Wegen und mit unterschiedlichen Maßgaben zur Einfachheit gelangen, aber was genau verbirgt sich hinter dem vielfältig gebrauchten Begriff der Einfachheit?

Fragen wir nach dem Begriff der Einfachheit, so geschieht dies im Bewusstsein, dass es seit jeher nicht nur *eine* Definition, *eine* Interpretation und gewiss mehr als nur *ein* Konzept der Einfachheit gegeben hat. Worauf genau richtet sich das Streben, wenn sich nach Einfachheit gesehnt wird? Und wie sieht die Einfachheit aus, wenn sie Einzug in die Literatur hält, beziehungsweise wenn Literatur Einfachheit evoziert? Während der Begriff der Einfachheit in naturwissenschaftlichen und wissenschaftstheoretischen Diskursen bereits systematischer aufgenommen wurde, wird der Begriff heute im ästhetischen und literaturtheoretischen Diskurs zwar gleichwohl verwendet, dient in der Regel jedoch als unhinterfragtes Kriterium und unpräzise Kategorie, die die ästhetischen Qualitäten der Literatur zu beschreiben sucht. Insbesondere in der deutschen Gegenwartsliteratur erhalten AutorInnen das Siegel der Einfachheit, ohne dass deutlich wird, was dort von der Literaturkritik besiegelt wird, wenn AutorInnen als ›Meister der Einfachheit‹ eingeordnet werden. Notwendig ist eine differenzierende Beschreibung, die den kulturellen und gesellschaftlichen Konnotationen des Einfachheitsideals gerecht wird und die zugleich die Struktur mitgemeinter Konnotationen semantisch greifbar macht.

1.3 LESARTEN DER EINFACHHEIT

Welcher Kontext bringt welchen Einfachheitsbegriff hervor, und welcher Begriff von Einfachheit evoziert welchen Kontext? Mit diesen Fragen nach der Lesart und dem Referenzsystem der Einfachheit wird im Folgenden eine Begriffsgeschichte aufgenommen. Die vorliegende Arbeit macht es sich zur Aufgabe, der Ambiguität der Einfachheit gerecht zu werden. Ausgehend von den zentralen historischen Veränderungen werden im Anschluss ausgewählte Werke der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in ihrer Ästhetik der Einfachheit betrachtet.³⁸ Wir wollen mittels der Sammlung von zeitgenössischen Werken die Einfachheit der Texte wahrnehmen, sie in ihrer Einfachheit verstehen und darüber wiederum die Relevanz ästhetischer Einfachheitskonzepte für die gegenwärtige Gesellschaft beurteilen. Aber wie etwas wahrnehmen, ohne vorher genau zu wissen, was es wahrzunehmen und zu verstehen gilt? Die Ansicht verfolgend, dass eine Begriffsgeschichte zu einem besseren Verständnis der ästhetischen Einfachheit beitragen kann, und dass das Wissen um die ursprüngliche Bedeutung, Bedeutungsverschiebungen und die Entstehung verwandter Begriffe einen unerlässlichen Beitrag zu der Erfassung des vielschichtigen Phänomens der Einfachheit liefert, wird zunächst eine begriffshistorische Annäherung vorgenommen. Es wird darauf eingegangen, was traditionell mit dem Begriff der Einfachheit beschrieben, wie Einfachheit in der Poetik gedacht wurde, wann wer sich vermeintlich der Einfachheit verschrieben hat oder wem sie zugeschrieben wurde. Von dieser historischen Perspektive ausgehend, sucht die Arbeit Veränderungen, Neuerungen und Verschiebungen, die das Denken einer Einfachheit über die Jahrhunderte erfahren hat, zu betrachten. Es wird analysiert, wie natürliche und ästhetisch gestaltete Einfachheit unser aktuell kulturelles Denken prägen und *vice versa*.

Der Vorteil, zunächst eine geschichtliche Betrachtung des Einfachheitsideals aufzunehmen, liegt in der Möglichkeit, sich der ästhetischen und

38 Eine klärende Zusammenfassung der verschiedenen Bedeutungen eines gegebenen Begriffs aufzunehmen, indem seine geschichtliche Prägung und Bildung in das Bewusstsein gehoben und die anhaltende Tragfähigkeit kritisch überprüft wird, wirkt einer abstrakten Verwendung des Begriffs entgegen. Joachim Ritter formuliert diese Relevanz bereits 1970 im Vorwort des *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*; eine Begriffsgeschichte stellt Sprach- und Denkgewohnheiten vor das Forum der geschichtlichen Tradition, um das volle Bedeutungsspektrum der Begriffe erfassen zu können (vgl. Ritter, 1998, S. VII).

gesellschaftlichen Legierung des Ideals zu nähern.³⁹ Die Begriffsgeschichte sucht über ein breiter aufgezeigtes Bedeutungsspektrum den Weg zur künstlerischen Einfachheit zu systematisieren. Anstatt jedoch weit auszuholen und die Geschichte des Begriffs von seinen Anfängen bis hin zu aktuellen, noch vorherrschenden Bedeutungsschichten zu verfolgen, wird es um entscheidende Weichenstellungen für einen Transfer ins 21. Jahrhundert gehen.⁴⁰ Die Hervorhebung verwandter Ideen zur Einfachheit zeigt des Weiteren, wie gegenwärtige Vorstellungen schon zu früheren Zeitpunkten Ausdruck im Denken und in ähnlichen ästhetischen Konzepten, beispielsweise in poetischen Diskursen zur Einfalt, Simplizität oder Naivität, fanden. Hierüber wird eine relationale Argumentationsgrundlage geschaffen, mittels derer wir analysieren wollen, ob in heutigen Literaturdebatten von einer besonderen Popularisierung der Einfachheit zu sprechen ist. In den kritischen Einordnungen literarischer Neuerscheinungen lässt sich eine verstärkte Verwendung des normativen Einfachheitsbegriffes beobachten. Die Lesarten variieren zwischen Degradierungen einer *allzu* einfachen Literatur und lobenden Hervorhebungen einer eleganten Genialität der Einfachheit. Diese Arbeit fragt nach den Hintergründen, warum die dichotome Gegenüberstellung des Einfachen und Komplexen häufig mit Urteilen über eine minderwertige oder hohe Literatur verbunden werden.

Anhand von drei ausgewählten AutorInnen wird gefragt, welche Einfachheitsideen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (fort-)wirken. Judith Hermann, Peter Stamm und Robert Seethaler sind seitens der Literaturkritik stark beachtete SchriftstellerInnen, die auch vom Lesepublikum in den vergangenen Jahren sehr erfolgreich aufgenommen wurden. Insbesondere die in ihren Werken beobachtete Einfachheit wurde wiederholt zum Gegenstand von Kontroversen darüber, was gute Gegenwartsliteratur sei. Diese Arbeit fragt nach dem verbindenden poetologischen Element der Einfachheit und nach einer Standortbestimmung innerhalb des gegenwärtigen Erzählens. Die Besonderheit besteht darin, dass das Lexem der Einfachheit in den literarischen Texten von Judith Hermann, Peter Stamm und Robert Seethaler

39 Vgl. Henn, 1974, S. IX.

40 Eine historisch-rekonstruierende Arbeit zur Idee der Einfachheit hat jüngst Detlev Schöttker in umfassender Weise vorgelegt. Nachdem eine wissenschaftlich erschöpfende Auseinandersetzung lange ausstand, nimmt Schöttker theoretische Schriften zur Einfachheit als ästhetischer Idee auf und versammelt Ausschnitte aus Original-Schriften von der Antike über die Aufklärung und den Klassizismus bis hin zur späten Moderne.

anders als in wissenschaftstheoretischen Abhandlungen selbst so gut wie nie vorkommt, was aber nicht heißt, dass die Einfachheit in den jeweiligen Texten keine ästhetische und diskursive Rolle spielt. Diese für die Literaturwissenschaft genuine Problematik der subversiven Kraft literarischer Texte stellt für die Bestimmung einer Ästhetik der Einfachheit eine zentrale Herausforderung. Der literarische Diskurs der Einfachheit kann in den ausgewählten literarischen Werken lebendig werden, ohne sich vorrangig des Begriffs zu bedienen. Doch wie funktioniert eine diskursive Sprache der Einfachheit, wenn das Lexem der Einfachheit nicht genannt oder expliziert wird?

Um die ›verschleierte Komponente‹ der ästhetischen Einfachheit zu erkennen, bedarf es einer Kontrastfolie, die es ermöglicht, die diskursiven Elemente der Einfachheit aufzudecken, auch wenn das Lexem der Einfachheit nicht konkret genannt wird. Von der Begriffsgeschichte ausgehend werden daher die Fragen aufgeworfen, ob es vornehmliche literarische Strukturen gibt, über die Einfachheit unverkennbar gestaltet wird, über die sich Einfachheit als Wirkung entfaltet oder mittels derer die Einfachheit zu weitreichenderen Erkenntnissen führt, und wenn ja, wie sich diese Strukturen auf intertextueller Ebene zusammenführen lassen. Auch wenn die Einfachheit an der Textoberfläche keine Erwähnung findet, lassen sich mithilfe des begriffsgeschichtlichen Hintergrundes und des dekonstruierten Begriffsnetzes die literarischen Gegenwartstexte auf ihre Strukturen, Gerüste und poetologischen Strategien hin untersuchen. Die Begriffsgeschichte hebt den Schleier der Textebene und öffnet einen Weg zur diskursstrukturierenden Einfachheit, obwohl es ein fragmentierter Diskurs ist, der die Semantik der Einfachheit nicht metasprachlich analysiert.

Die historische Materialfülle zur Einfachheit, so viel sei an dieser Stelle vorweggenommen, ist schier unendlich: Goethe, Schiller, Leibniz, Kleist, Kafka – alle haben sie die Einfachheit aufgenommen und mal mehr oder mal weniger explizit, z.T. sogar im poetischen oder literaturtheoretischen Sinne, ausgeführt. Aber welche Texte sind zentral, um von einem ästhetischen *Konzept* der Einfachheit oder gar einem *Stil* der Einfachheit sprechen zu können? Mit welchen Überlegungen haben sich die Einfachheitsbedeutungen gewandelt und welche haben noch heute einen entscheidenden Einfluss auf die zeitgenössischen Texte? In der Literaturwissenschaft gibt es bisher keine systematische Zusammenführung der Forschungsbeiträge zur Einfachheit. Im Folgenden wird sich die wissenschaftshistorische Arbeit daher zu einer strukturierenden Zusammenführung und zu der Frage verdichten, welche Lesarten der Einfachheit in heutigen ästhetischen Diskursen entscheidend sind.

In den hier folgenden detaillierten Analysen der literarischen Gegenwartstexte von den drei AutorInnen wird danach gefragt, wie die Einfachheit stilistisch eingesetzt wird und zu welchen Effekten das beim Lesen führt. Das Hauptaugenmerk für die Literaturanalysen der ausgewählten Texte von Hermann, Stamm und Seethaler wird darauf gelegt, die subversiven Aufnahmen der Einfachheit in Beziehung zu ihren besonderen literarästhetischen Wirkungen zu setzen. Wie bei den anfangs hervorgehobenen Produkten von Apple, MUJI oder IKEA lässt sich in den gegenwärtigen Texten zunächst ohne Umwege eine Fassade der Einfachheit wahrnehmen. Ausgangsthese ist, dass sich hinter der einfachen Oberfläche eine tiefgreifende Komplexität verdichtet, die anhand der vergleichenden Analysen hervorgehoben wird. Gleichzeitig wird das Zusammenwirken von Gestaltung und Wirkung der Einfachheit so näher aufgeschlüsselt. Mit den berücksichtigten Texten wird im Bereich der Neuern Deutschen Literaturwissenschaft eine erste Anthologie gegenwärtiger Texte in einer Ästhetik der Einfachheit zusammengestellt. Anhand von Hermanns, Stamms und Seethalers Texten wird ein besonders exemplarischer Charakter in der Frage nach der Einfachheit herausgearbeitet.

Mit der Auswahl der Gegenwartsautorin und der Gegenwartsautoren sind zugleich die drei zentralen Nationen aus dem deutschsprachigen Raum vertreten: Judith Hermann, die in Berlin lebt und schreibt, Peter Stamm, der in der Schweiz wohnhaft ist und Robert Seethaler, der überwiegend in Wien arbeitet. Mit dieser Auswahl geht es jedoch weniger darum, anhand der Nationalitäten einen repräsentativen Überblick über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur zu schaffen. Es geht hier vielmehr darum, die Parallelen in der Rezeption aufzugreifen und hervorzuheben, warum für die Berliner Autorin, die bisher vier Erzählbände und einen Roman veröffentlicht hat, den Schweizer Autor, der im stetigen Wechsel Romane und Erzählbände schreibt und den Österreicher, der bisher vorwiegend schmale Romane veröffentlicht hat, eine einende Einfachheit postuliert wird. Die drei Nationalitäten werden daher auch zusammengedacht, wenn es hier um die Standortbestimmungen innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur geht. Mit einer gezielten Differenzierung der spezifischen Schreibtraditionen der Einfachheit in Deutschland, Österreich und der Schweiz ließe sich im Weiteren anknüpfen. Diese Arbeit zeigt jedoch zunächst, dass die Einfachheit nicht länger als eine vage Einordnungsgröße der Literaturkritik zu betrachten ist. Sie hilft die Dynamik zu verstehen, warum immer mehr Gegenwartstexten eine vermeintliche Einfachheit zugeschrieben wird und zeigt gleichzeitig einen Weg

auf, die gegenwärtige Ästhetik der Einfachheit von leeren und dichotomen Normierungen zu befreien.

2. EINE KLEINE BEGRIFFSGESCHICHTE DER EINFACHHEIT

Die Einfachheit, das Einfache, einfach – in unserem Sprachgebrauch gängige und implementierte Wendungen: von Einfachheit ist vielseitig die Rede, und in ihrer begrifflichen Anwendungsbreite ist sie aus zahlreichen Diskursen nicht wegzudenken. Die Einfachheit ist nicht nur ein deskriptiver Terminus aus dem Alltag, sondern zeigt auch in vielen Wissenschaften ihre Kraft. Aus verschiedensten Disziplinen und Teildisziplinen heraus wird zunehmend nach theoretischen Ansätzen und empirischen Befunden für das »Prinzip Einfachheit«¹ gefragt, sodass auch der Begriff der Einfachheit in seinem Facettenreichtum an Beachtung gewinnt.

Der Begriff der Einfachheit zählt jedoch zu eben jenen Begriffen, für die es selbst in gängigen Nachschlagewerken bisher wenige Anhaltspunkte gibt und dessen Materialbasis wenig vorsondiert ist. Hans Ulrich Gumbrecht bilanziert nach zahlreichen eigenen Beiträgen für zentrale Nachschlagewerke, dass eine Begriffsgeschichte für solch wenig erschlossene Begriffe zu verfassen eine »ungewöhnlich diffizile« und »nicht selten mühsame Aufgabe« sei, auf die sich keiner einlässt, der nicht an ihre besondere Bedeutung glaubt.²

Begriffsgeschichtliche Forschung hat nicht den Fundus klassischer Philologien oder die Sicherheit und Geläufigkeit ihrer Methoden. Ihr Stand ist nicht so, dass es überall oder auch nur für die wichtigsten Begriffe Vorarbeiten gäbe, die dann lexikalisch resümiert werden können.³

1 Der Arbeitskreis der Leibniz-Sozietät fragt seit 2010 unter dem Titel »Prinzipien der Einfachheit« aus unterschiedlichsten Disziplinen heraus nach den verbindenden Funktions- und Gestaltungsweisen der Einfachheit und trägt diese als »Prinzipien« zusammen.

2 Vgl. Gumbrecht, 2006, S. 32.

3 Karlfried Gründer zit.n.: Geldsetzer, 2010, S. 95.

Für viele Begriffe gab (und gibt es noch heute) wenige Anhaltspunkte, wo mit dem Verfolgen einer Begriffsgeschichte angesetzt werden kann. Wenn die Materialforschung noch nicht auf einer bestimmten Stufe absolviert ist, bleiben die Fragen, wo mit der Auswahl zu beginnen und wie mit der Registrierung begrifflichen Wissens umzugehen ist, häufig ungelöst. Warum ist es trotz der prognostizierten und absehbaren Mühen von besonderer Bedeutung, einen Ansatz für eine Begriffsgeschichte der Einfachheit aufzunehmen?

Gumbrecht weist darauf hin, dass die Vorstellung von klaren Begriffen mit bestimmbarer Herkunft in der Gegenwart, wo alles so oder so sein kann und Bedeutungen auf dieses, jenes oder etwas ganz anderes hinzuweisen scheinen, gedanklichen Halt gibt.⁴ Wenn im Folgenden eine Begriffsgeschichte der Einfachheit aufgenommen wird, dann spielt dieses Versprechen eine wesentliche Rolle. Wir wollen den Einfachheitsbegriff im Sinne Theodor W. Adornos als »hervorragend-semanticen Schauplatz«⁵ betrachten und annehmen, dass in der begriffsgeschichtlichen Betrachtung geistesgeschichtliche, zeit- und literaturgeschichtliche Fragestellungen unumgänglich zusammentreffen.⁶ Eine Begriffsgeschichte der Einfachheit wird hier als konstruktiv erklärt, »indem sie das Selbstverständnis einer Epoche überschreitet und Verbindungen, Felder, Serien, Spuren und Streuungen beschreibt«.⁷ Mit der epochenübergreifenden Rekonstruktion den inneren semantisch verdichteten Erkenntnisakt sichtbar werden zu lassen, unterläuft die Tendenz, den Einfachheitsbegriff als »Gebrauch von Ausdrücken, [...] die eigentlich wie verschlossene Gefäße von Hand zu Hand gehen, ohne daß der tatsächlich darin verdichtete Gedankengehalt sich für den einzelnen Gebraucher entfaltet«,⁸ zu verstehen. Für die Einfachheit heißt das, dass

4 Das um die Jahrtausendwende entstandene Bedürfnis nach Verbindlichkeit und Objektivität in der »breiten Gegenwart« der Postmoderne hat den Anspruch auf eine überlegende Analysekompetenz gegenüber der als Geschichte erfahrenen Vergangenheit verstärkt: »In einer breiten Gegenwart der Simultaneitäten, im Ozean der freien Optionen, in der Viskosität aller Bedeutungen emergiert offenbar ein Bedürfnis nach Halt« (Gumbrecht, 2006, S. 33f.). Auch aktuell drängende Fragen der Gegenwart zur Genese verschiedener Literaturkonzepte sowie Fragen nach dem Verhältnis von Literatur zu anderen Künsten oder kulturellen Praktiken werden aufgrund des Bedürfnisses nach Halt zunehmend in größere begriffshistorische Zusammenhänge gerückt. Vgl. hierzu auch Eggers und Rothe, 2009, S. 12ff., sowie Barck, 2000, S. 55ff.

5 Theodor W. Adorno zit.n.: Barck et al., 2000, S. XI.

6 Vgl. Strosetzki, 2010, S. 7.

7 Müller, 2005, S. 15.

8 Georg Simmel zit.n.: Konersmann, 2005, S. 23.

der Begriff keineswegs ein verschlossenes Gefäß darstellen muss, das von Epoche zu Epoche weitergereicht wird, ohne dass die Begriffsgeschichte es öffnen und Aufschluss über zentrale Verwendungskontexte geben kann. Die zentrale Frage ist, wie sich das Gefäß öffnen lässt.

Naheliegender wäre es, die begriffsgeschichtlichen Großlexika heranzuziehen, um zunächst einen Überblick über die Begriffshistorie der Einfachheit und damit den aktuellen Forschungsstand zu erhalten. Wie aber vorgehen, wenn der Begriff in den Lexika nicht geführt oder nur mit sehr kurzen Beiträgen bedacht wird? Bei der Einfachheit handelt es sich um einen Begriff, der zwar viel und in unterschiedlichsten Kontexten gebraucht wird, dessen Historie sich allerdings bisher der theoretischen Betrachtung weitestgehend entzieht, bzw. dessen Begriffsgeschichte nicht sehr gut dokumentiert ist.⁹ Der Begriff wurde in kleinerem Umfang in etymologisch ausgerichteten (Wort-)Lexika aufgenommen, bisher fehlt jedoch eine vernetzende und erweiternde Analyse des Begriffes im Sinne einer weitreichenderen kulturhistorischen (Diskurs-)Analyse. Im Folgenden werden die Wörterbücher, die über das breitere historische Ausholen einen Ursprung aufzunehmen suchen, zunächst zur Orientierung herangezogen – Ausgangsthese ist jedoch, dass es unterhalb der etymologisch ausgelegten Lexika-einträge eine komplexere Ebene der Begriffssemantik der Einfachheit gibt, die dem komprimierten Blick der Enzyklopädien entgeht.¹⁰

Neben der Herausforderung des vielfältigen Gebrauchs sind mit dem Begriff der Einfachheit verschiedene Ausdrücke verbunden, die als »Äquivalen-

9 Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird der Einfachheit ein eigener Eintrag gewidmet (vgl. Kaulbach, 1998, Sp. 384ff.) sowie der »Einfachheit als Prinzip« (vgl. Oberschelp, 1998, Sp. 388f.). In den *Ästhetischen Grundbegriffen* wurde die Einfachheit nicht mit einem eigenen Eintrag aufgenommen. Im Register wird als Querverweis auf die Naivität verwiesen (vgl. Rincón, 2000, Sp. 347f.).

10 Hier wird Lutz Geldsetzers Argument gefolgt, dass die Wortgeschichte als unabdingbarer Teil der Begriffsgeschichte gesehen wird: Aufgrund der Sprachgebundenheit könne man »auch in Zukunft nicht darauf verzichten [...], sich dieser heuristischen Leitfäden für die Erarbeitung echter Begriffsgeschichten zu bedienen« (Geldsetzer, 2011, S. 48.). Trotz notwendiger Distanzierung von der Formulierung »echter« Begriffsgeschichte, hebt Geldsetzer einen entscheidenden Punkt für die methodologische Ausrichtung hervor. Seine Einschätzung, dass eine Begriffsgeschichte unausweichlich eine Wortgeschichte umfassen muss, macht deutlich, dass die epistemologischen Wörterbücher mit ihren Beiträgen eine Hilfestellung für den Übergang von einer Wort- zur Begriffsgeschichte geben können (vgl. Geldsetzer, 2010, S. 94ff.).

te in einem Bedeutungskontinuum¹¹ charakterisierbar sind. Die Einfachheit stellt einen gebräuchlichen Terminus dar, der eine lange Stichwortliste synonym verwendeter Wörter anführt. Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass das Einfache mit unterschiedlichen Vorstellungen und Forderungen verbunden wurde, die auch im Gebrauch verwandter Begriffe wirksam sind.¹² Eine erste umfassende historische Arbeit, die die Einfachheit samt ihrer verwandten Begriffe aufgreift, finden wir bei Claudia Henn. Ihre Schrift zur ästhetischen Terminologie der ›Simplizität‹, ›Naivität‹ und ›Einfalt‹ weist darauf hin, dass insbesondere die Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts dem Einfachen unter jenen drei Titelwörtern eine Fülle von Bedeutungen gegeben hat.¹³ Anhand der Verflechtung allein dieser drei Begriffe wird deutlich, dass die Herausforderung für eine Begriffsgeschichte darin besteht, nicht nur isolierte, sondern in beweglichen Netzen zusammenhängende, durch eine Vielzahl verschiedenartiger und überdies wandelbarer Relationen verbundene Begriffe zu untersuchen.¹⁴ Über Henns Titelwörter hinaus ergeben sich – mit dem Erhabenen, Natürlichen, Klaren, Deutlichen, Kurzen, Reduzierten sowie dem Pointierten und Leichten, ebenso wie mit dem Minimalen, Schmucklosen, Fastnichts oder dem Nichts-Besonderen, Trivialen und Banalen – weitere Vernetzungen aus Ober-, Unter-, Begleit- und Nebenbegriffen. Strebt man eine detaillierte Strukturbeschreibung dieses Netzes an, dann müssten von jedem Begriff ausgehend wieder eine größere Zahl von Bezugslinien zu anderen Begriffen verfolgt werden, die selbst wiederum in Wissensnetzen stehen, in denen sie weitere Bezüge zu anderen Elementen entfalten, die dann auch ... usw. usf. *ad infinitum*. Ohne Weiteres würde man zum Knappen, Übersichtlichen, Geordneten, Sachlichen, Ursprünglichen, Mühelosen, Zarten, Unauffälligen,

11 Barck et al., 2000, S. XI.

12 Vgl. Lypp, 1984, S. 11.

13 Die umfangreiche Studie von Claudia Henn ist bis dato das einzige Werk, das sich systematisch mit den Konzepten von Simplizität, Naivität und Einfalt in der französischen und deutschen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat. Detlev Schöttker schließt 1999 mit seinem Beitrag *Reduktion und Innovation. Die Forderung nach Einfachheit in ästhetischen Debatten zwischen 1750 und 1995* zwar an Henns Vorarbeit an und knüpft mit der Fokussierung auf die Moderne eine Betrachtung des 19. und 20. Jahrhunderts an, ist in Umfang und Systematik aber nicht mit Henns Studie zu vergleichen. Auf Henns Untersuchung greift auch Davide Giuriato in seiner 2015 erschienenen Habilitationsschrift »klar und deutlich«. *Ästhetik des Kunstlosen im 18. und 19. Jahrhundert* zurück, um die historischen Entwicklungen einer »Manier der Einfachheit« zu verfolgen (vgl. Giuriato, 2015, S. 289ff.).

14 Vgl. Dutt und Laube, 2013, S. 71f.

Unscheinbaren oder dem Gewöhnlichen, Belanglosen geraten und wäre auch dann noch nicht am Ende der Verbindungslinien zur Einfachheit.¹⁵

Die Herausforderung für eine Begriffsgeschichte der Einfachheit besteht somit darin, zentrale, für den aktuellen ästhetischen Diskurs relevante Bezugslinien zu ziehen, während andere Begriffe auf dem Weg der Bewältigung der Materialfülle notwendig ausgelassen werden müssen. Im Rahmen dieser Arbeit wird eine kleine Begriffsgeschichte der Einfachheit angestrebt, die historisch danach fragt, welche unterschiedlichen Dimensionen des Begriffs für heutige Ästhetikdebatten zentral sind, ohne damit eine Gesamtbestimmung der Einfachheit anzustreben. Die konzeptionelle Ausrichtung folgt den Überlegungen Karlheinz Barcks, der für die Beiträge zum historischen *Wörterbuch der Ästhetischen Grundbegriffe* einen aktuellen Einstieg als unumgängliche Voraussetzung festgelegt hat.¹⁶ Ausgehend von der Überlegung, dass die begriffsgeschichtliche Narration mit den gegenwärtigen epistemologischen Konstellationen beginnen soll, wird im Folgenden zunächst auf die heutige Verwendung des Einfachheitsbegriffes eingegangen.

15 Einen exzeptionellen Ansatz, zentrale Konnotationen der Einfachheit zu vereinen, wählt Hannes Böhringer. Der von Böhringer 2010 veröffentlichte Band *Auf der Suche nach Einfachheit* trägt den Zusatz »Eine Poetik« und lässt sich in Anlehnung an Barthes' als »Fragmente einer Sprache der Einfachheit« lesen. Mit dem Nichts-Besonderen, Fastnichts, Wirbel, Witz, Gefühl und der Wiederholung nimmt er sechs Stichwörter auf, die im Diskurs der Einfachheit stehen. In sechs Kapiteln, die auf Vorlesungen an der Hochschule für Bildende Künste in Braunschweig und an der University of Wisconsin-Madison zurückgehen, konfrontiert Böhringer jeweils einen wesentlichen Begriff mit den Arbeiten bestimmter Künstler, sodass am Ende eine Topik lauter einzelner »sprachlicher Figuren« der Einfachheit entsteht. Das Einfache erhält bei Böhringer mit dem Sparsamen, Funktionellen, Praktischen, Asketischen, Unscheinbaren, Gewöhnlichen und Alltäglichen seine Lesarten.

16 Vgl. Barck, 2000, S. 55. Die *ÄGB* »kehren die Fragerichtung mit dem Ziel um, den Zusammenhang von Begriff und Problem von einem heutigen Standpunkt aus zu situieren, also Begriffsgeschichte gewissermaßen als ›Vorgeschichte‹ gegenwärtiger Begriffsverwendung zu schreiben« (Barck et al., 2000, S. VIII).

2.1 GEGENWÄRTIGE VERWENDUNGSKONTEXTE

Die wissenschaftliche Leibniz-Sozietät hat 2010 die Einfachheit als ein fundamentales Prinzip eingeordnet, das in sämtlichen Bereichen der Natur und Gesellschaft seine Kraft erweist. Der *Arbeitskreis Prinzip Einfachheit* fragt seither in fortlaufenden Treffen und Zwischenberichten nach einer Allgemeingültigkeit des ›Prinzips Einfachheit‹.¹⁷ Ausgangspunkt war folgende wissenschaftsphilosophische Überlegung von Herbert Hörz, der den Arbeitskreis leitet:

Es existieren Wirkprinzipien, die das Geschehen in allen Wirklichkeitsbereichen bestimmen. Das sind die Gesetzmäßigkeiten, Regularitäten und Kausalbeziehungen für die Erhaltung, Entwicklung und Auflösung von Systemstrukturen und deren Funktionen. Ein wesentliches Ziel besteht darin, solche Wirkprinzipien zu erkennen. Auf ihnen sind unsere Erkenntnis- und Gestaltungsprinzipien aufgebaut.¹⁸

Mit der Leitfrage, ob die Einfachheit ein Grundprinzip in den unterschiedlichsten Disziplinen darstellt, wurde eine interdisziplinäre Diskussion eröffnet. Sowohl Erscheinungsformen als auch Voraussetzungen wurden u.a. für die Biologie, Mathematik, Physik, Soziologie, Psychologie, Philosophie, Linguistik und Literaturwissenschaft betrachtet.¹⁹ Die vielfältigen Blickwinkel suchen seit der Gründung die kulturelle Persistenz von Praktiken der Einfachheit, seien sie wissenschaftlicher, philosophischer oder ästhetischer Art, hervorzuheben. Erdmute Sommerfeld, die mit ihrem Beitrag *Einfachheit – ein Grundprinzip in den unterschiedlichsten Disziplinen?* die Ergebnisse zusammenführt, strukturiert in den Sitzungsberichten die Einfachheit in Wirk-, Erkenntnis- und Gestaltungsprinzip. Die Unterteilung gibt zentrale Auskunft darüber, in welcher Weise die Einfachheit in heutigen Kontexten von Relevanz ist, ganz gleich, aus welcher Disziplin heraus nach ihr Ausschau gehalten wird. Denn um die Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden bezüglich der Einfachheit in den verschiedenen

17 Vgl. Sommerfeld, 2010, S. 7ff.

18 Sommerfeld, 2010, S. 7.

19 Das Plenum diente 2010 als Auftakt zur Gründung des Arbeitskreises ›Prinzip Einfachheit‹, dessen Leitung die Initiatoren Sommerfeld, Hörz und Krause übernahmen. Inzwischen (Stand: November 2019) haben fünfzehn Tagungen des Arbeitskreises stattgefunden, auf denen durch Vortragende weitere Erkenntnisse zum Einfachheitsprinzip aus verschiedenen Disziplinen wie der Natur-, Technik-, Sozial- und Geisteswissenschaften vorgestellt wurden. Die erste Veröffentlichung erfolgte 2016.

Fachrichtungen zu betrachten, ist eine Analyse der Erscheinungsformen und ein damit verbundener Vergleich auf der Basis inhaltlich und formal definierter Kriterien für die Einfachheit erforderlich. Die Kriterien sind in der Physik notwendig andere als in der Biologie oder Medizin, ebenso wie es in der Psychologie andere sind als in der Philosophie und so weiter fort; aber die Beiträge laufen in ihrer Krieriensuche an einem entscheidenden Punkt zusammen: Wissenschaft und Kunst arbeiten mit Abstraktionen und damit mit Vereinfachungen. In den Beiträgen wird Vereinfachung als eine notwendige Methode gesehen, sich die objektive Realität zu erschließen und Wirkprinzipien zu erkennen. Durch Vereinfachung wird die (vermeintliche) Ganzheit auf den Teil reduziert, der für den untersuchten Gegenstand der entsprechend Wesentliche ist. Maßnahmen des Vereinfachens betreffen vornehmlich die kognitive Komplexität. Die Anzahl der Einflussgrößen und der Interdependenzen zwischen ihnen herabzusetzen und damit den Komplexitätsgrad effektiv zu verringern, ist in Erkenntnis- und Gestaltungsprozessen das Ziel. Dies gilt für die Wissenschaften ebenso wie für die Kunst:

In dieser Hinsicht unterscheidet sie [die Kunst] sich nicht von der Wissenschaft. Die Kunst des Experiments besteht in der Vereinfachung der Versuchsanordnung auf den wesentlichen Vorgang unter Ausschaltung (fast) aller störender Begleitumstände. [...] Während die Wissenschaft jedoch die Vereinfachung der Experimente und ihrer theoretischen Modelle durch Falsifikation Schritt für Schritt wettmachen kann, muß die Kunst den Verlust von Mannigfaltigkeit durch Vereinfachung sofort ausgleichen. Kunst ist es, ›durch‹ Reduktion Komplexität zu gewinnen: Verwandlung von Mangel in Fülle.²⁰

Komplexitätsreduktion und Komplexitätssteigerung stehen sich in der Frage, was künstlerische von wissenschaftlicher Einfachheit unterscheidet, zur Seite. In den Wissenschaften hat das Gebot, sich immer für die einfachere Lösung eines Problems zu entscheiden, eine lange Tradition,²¹ in den Künsten

20 Böhlinger, 2000, S. 97f.

21 Alexander Ulfig zitiert in seinem Wörterbucheintrag zur Einfachheit Albert Einstein: »Eine Theorie hat kaum Aussicht auf Wahrheit, wenn sie nicht logisch sehr einfach ist«. Von mehreren konkurrierenden Theorien zur Klärung eines Sachverhaltes soll die einfachste unter ihnen bevorzugt werden (die einfachste Theorie oder Erklärung muss nicht die richtige sein), aber in der Wissenschaftstheorie ist das Pathos der Einfachheit ungeboren und wird positiv normiert (vgl. Ulfig, 1997, S. 97).

gelangt die Einfachheit hingegen erst spät zu zentraler Bedeutung und wird zumeist an die Forderung gekoppelt, durch Reduktion gleichzeitig (neue) Fülle zu bieten. Während in den Wissenschaften mit dem Binom Einfachheit vs. Komplexität (im Sinne von Vielfachheit und Schwierigkeit) ein Verlauf postuliert wird, konstituiert sich über die Begriffe in der Kunst vor allem ein ästhetisches Paar, das keine einfache Alternative darstellt.²² Die Steigerung von Komplexität kann mit Postulaten der Vereinfachung verbunden sein, sodass die Steigerung von Komplexität als Bedingung für erneute Einfachheit erscheint, umgekehrt kann die Einfachheit aber auch als verhüllte bzw. verdichtete Komplexität erscheinen, sodass das Einfache gegen das Komplexe, aber auch das Komplexe gegen das Einfache ausgespielt werden kann.²³

In der Geschichte der Künste finden sich verschiedene Strömungen, die sich um größtmöglichen Reduktionismus bemühen oder sich von Vereinfachungen jeder Art abzuwenden suchen. Wie Hans-Otto Dill im Rahmen der publizierten Sitzungsberichte festhält,²⁴ zeigt die Kunstgeschichte dabei keinen stetig aufsteigenden Verlauf vom Einfachen zum Komplexen, sondern einen ständigen Wechsel von Einfachheit und Komplexität. Einfachheit wird kultur- und kunstgeschichtlich aus ganz verschiedenen Gründen angestrebt oder abgelehnt: Klassik, Realismus, Naturalismus, Bauhaus und Neue Sachlichkeit – jede Zeit hat ihre ganz eigenen Ansprüche an die Einfachheit, sodass sich hier nicht nur die Frage nach konkreten Typologien der Einfachheit anschließt, sondern auch danach, welche Formen von Einfachheit kontingent bleiben.

Hannes Böhringers Poetik der Einfachheit scheint hier gerade gelegen zu kommen. Böhringers eher literarisch als wissenschaftlich geschriebenes Buch *Auf der Suche nach Einfachheit: Eine Poetik* liest sich als klare Alternative zur konzeptuellen Parallelisierung aktueller und historischer Einfachheitsverwendungen. Er nimmt in seiner Poetik sprachliche Figuren der Einfachheit auf und knüpft sie jeweils an einen Künstler oder an ein epochales Kunstprinzip. Darüber wird eine vorrangig ästhetische Betrachtung der Einfachheit erzielt, die die habitualisierten Gedanken und deren Abbreiviatur in Ergänzungs- und Nebenbegriffen aufzeigt, jedoch nicht exploratorisch

22 Vgl. Dill, 2010, S. 119.

23 Vgl. Koschorke, 2017, S. 13.

24 Während zahlreiche Beiträge der Leibniz Sozietät naturwissenschaftlich ausgerichtet sind, sucht Hans-Otto Dill aufzugreifen, wie das Einfachheitsprinzip in der Kunst- und Literaturwissenschaft verankert ist.

begründet. So bleibt eine verbalisierte Ausführung, warum die Einfachheit notwendig mit dem ›Fastnichts‹ oder dem ›Nichts-Besonderen‹ verknüpft ist, in dem Konzept der Poetik aus. Böhlinger reiht Narrative aneinander, um die Streuung der Neben- und Begleitbegriffe aufzuzeigen und zu einer Nuancierung der Einfachheitsverwendung zu gelangen. Wie in einer der Rezensionen festgehalten wird, ist es heute kein einfaches Unterfangen, zu dieser Nuancierung zu gelangen:

Die Suche nach dem Einfachen ist schon allein deshalb so schwierig geworden, weil wir inmitten von leichten Verführungen leben. Noch nie fielen die Früchte des Geistes so rasch vom Baum der Erkenntnis, Wissen lag noch nie so essbar bereit wie heute. Jeder halbwegs vernetzte Computer garantiert ein gutgefülltes Archiv, bietet eine Gratisreise rund um den Globus. Man sieht das Einfache vor lauter Einfachem nicht mehr [...]. Der klarsichtige Blick geht verloren, weil es zu viele orientierungsmäßige Unwägbarkeiten gibt.²⁵

Es wäre anzunehmen, dass vielfältige Zugriffsweisen, wie sie beispielsweise von der Leibniz Sozietät in ihrer Interdisziplinarität angestrebt werden, zu einer klareren Bestimmung der Einfachheit beitragen; beim Verfolgen der anwachsenden Berichte wird jedoch deutlich, dass die mannigfachen Zugänge den Weg auch versperren können. Auf der Suche nach einer klaren Bestimmung laufen wir Gefahr, in der Interdisziplinarität die ›losen Enden der Begriffsgeschichte‹²⁶ der Einfachheit zu verlieren. Um Ordnung in die Bedeutungen, Konnotationsebenen und Verwendungsweisen der Einfachheit zu bekommen, wird daher im weiteren Verlauf notwendig davon abgesehen, in der Breite weiter nachzuverfolgen, welche Verwendung die Einfachheit in zahlreichen Disziplinen hat. Eine rekonstruierende Zustandsbeschreibung aktueller Begriffsverwendungen weicht einer historisch dekonstruierenden Betrachtung, welche ideengeschichtlichen Konzepte der Einfachheit sich gegenseitig ablösen und in welchen Kontexten der Begriff für ästhetische Ideen wirksam werden konnte. Dabei sind die folgenden Fragen von Relevanz:

Wie sieht die Wort- und Begriffsgeschichte von [...] ›Einfachheit‹ aus und welches sind die jeweiligen Gegenbegriffe: einfach vs. zusammengesetzt, Einfachheit vs. Vielheit bzw. Vielstimmigkeit oder Einfachheit vs. Komplexität

25 Jentzsch, 2001.

26 Spoerhase und Werle, 2006, S. 622.

im Sinne der Vielschichtigkeit? Handelt es sich um disjunkte Gegensatzpaare oder stehen sie für Eckpunkte einer graduellen Unterscheidung, die allenfalls eine Entwicklung vom einen zum anderen implizieren?²⁷

2.2 ZWISCHEN KONSTANZ UND WANDEL

Aufgrund seiner vielfältigen Verwendung und Zugriffsweisen ist es zunächst unerlässlich, nach einer genaueren Wortbedeutung und dem Wortursprung der Einfachheit zu fragen.²⁸ Anhand der Wortgeschichte werden verschiedene semantische Typologien der Einfachheit zentral, die weitreichendere Unterscheidungsmöglichkeiten und damit ein erweitertes Blickfeld auf die Frage nach dem ästhetischen Bedeutsamkeitsverlauf der Einfachheit in literarischen und literaturwissenschaftlichen Kontexten schaffen.

Hugo Aust, der mit seiner Auseinandersetzung *Von den Sprachspielen mit dem Einfachen* auf dem Gebiet der Linguistik und Literaturwissenschaft lange eine Pionierrolle in der Erforschung der Einfachheit einnahm, misst Wörtern, die sowohl im Alltag als auch in den Wissenschaften Anwendung finden, einen besonderen Wert zu:

²⁷ Reichlin, 2007, S. 43.

²⁸ Auch wenn Begriffsgeschichte schon seit vielen Jahren mehr ist und meint als eine bloße auf Inhalte konzentrierte Wortbedeutungsgeschichte (vgl. Busse, 2005, S. 43), wird die Wortgeschichte bis heute als unerlässlicher Teil der Begriffsgeschichte gesehen. Auch an dieser Stelle soll das Zusammentragen von historischen Bedeutungsmöglichkeiten des Wortes *Einfachheit* als Teil einer Begriffsgeschichte aufgenommen werden. Lutz Geldsetzers Überlegungen geben Anlass, die Worthistorie detaillierter aufzugreifen. Geldsetzers zentrales Argument ist, dass auch für eine kultur- und problemgeschichtlich orientierte Begriffsgeschichte mit aktuellem Ausgangspunkt die Wortgeschichte als unabdingbarer Teil für die Erarbeitung einer Begriffsgeschichte gesehen wird, da in der Spannung von Begriff und Wort die Sprachgebundenheit der Begriffe wortgeschichtliche Erkundungen verlange (vgl. Geldsetzer, 2010, S. 94). Aufgrund der Sprachgebundenheit könne man »auch in Zukunft nicht darauf verzichten [...]«, sich dieser heuristischen Leitfäden für die Erarbeitung echter Begriffsgeschichten zu bedienen« (Geldsetzer, 2011, S. 48). Trotz notwendiger Distanzierung von der Formulierung »echter« Begriffsgeschichte, hebt Geldsetzer einen entscheidenden Punkt für die methodologische Ausrichtung hervor. Seine Einschätzung, dass eine Begriffsgeschichte unausweichlich eine Wortgeschichte umfassen müsse, macht deutlich, dass die epistemologischen Wörterbücher mit ihren Beiträgen zu Erstbelegen und institutionalisierten Bedeutungen eine Hilfestellung für den Übergang von einer Wort- zur Begriffsgeschichte geben können (vgl. Geldsetzer, 2011, S. 32).

Es gibt eine Reihe von Wörtern, die in der Alltagssprache ebenso selbstverständlich sind wie in der Sprache der Wissenschaften und die dennoch, wenn man sich auf sie besinnt, zu ungeahnten und befremdenden Schwierigkeiten führen.²⁹

Diese unauffälligen, aber keineswegs nebensächlichen oder entbehrlichen Wörter pflegen einen Angelpunkt des Denkens oder zumindest einen sicheren Ausgangspunkt des begriffsgeschichtlichen Arbeitens zu kennzeichnen.³⁰ Da die Einfachheit nicht nur in unterschiedlichsten Disziplinen, sondern auch im Alltag einen viel verwendeten Begriff darstellt, liegen die Verhältnisse nach Aust für eine begriffsgeschichtliche Analyse so verwickelt, dass man geneigt sei, auf eine ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem Wort zu verzichten. Wir haben es mit einem »terminologischen Wespennest«³¹ zu tun, in dem sich verschiedene Diskurse unterschiedlichster Disziplinen überkreuzen und vielfältig überlagern. Aust sieht das Spiel mit dem Einfachen als eine Beschäftigung mit einem Wort, das zum Begreifen verlockt, sich im selben Moment aber dem Zugriff entwindet.³²

[E]s ist sonderbar bestellt mit der Frage nach dem, was ›einfach‹ ist: Das befragte Einfache ist das Einfache nicht mehr; man pflegt zu wissen, was einfach ist, und man erkundigt sich nicht erst danach. Zum Einfachen führt kein Weg, aber alle Wege gehen vom Einfachen aus.³³

Das Einfache lebt davon, dass es ohne Erklärungen zu verstehen ist, dass es keiner Umschreibung bedarf, dass es für sich steht. Wird danach gefragt, ist es nicht mehr einfach, weil eine Ausführung die scheinbare Evidenz durchbricht. Es gibt eine ganze Reihe solcher Entwürfe, in denen die Einfachheit als beschreibende Kategorie bald in diesem, bald in jenem Zusammenhang erwähnt und vorausgesetzt wird, ohne dass benannt wird, was mit dem vieldeutigen und schillernden Einfachen einhergeht. Die Ungenauigkeit in der Definiertheit der Einfachheit ergibt sich nach Aust aus der Ableitung, die es dem Einfachen erlaube, sich der Verpflichtung zu entziehen, zu sagen, was es ist. Aust sucht daher die Evidenz der Einfachheit zu durchbrechen und konzentriert sich in seinem Beitrag *Von den Sprachspielen mit dem Einfachen*

29 Aust, 1984, S. 1.

30 Vgl. ebd.

31 Kranz, 2005, S. 39.

32 Vgl. Aust, 1984, S. 1.

33 Ebd.

erstmalig auf die sprachliche Komponente in Wissenschaftstheorie, Poetik, Rhetorik und Grammatik. Sowohl für die Linguistik als auch für die Literaturwissenschaft hat Aust mit seiner Arbeit das Einfache als ein fundamentales Konzept, das hoch voraussetzungsvoll und eben nicht per se einfach zu befragen ist, aufgegriffen.³⁴ Hugo Aust wählt zunächst den Weg, über eine Aphorismen-Sammlung an Assoziationen zu gelangen, die mit der Bedeutung der Einfachheit verbunden werden:

Schöne und überraschungsvolle Züge gewahrt das Spiel mit dem Einfachen, zumal dort, wo es nach den Regeln des Aphorismus geschieht. Wer möchte nicht Lichtenbergs Ausspruch zustimmen: »Durch das Einfache geht der Eingang zur Wahrheit.« [...] Verwirrender klingt Goethes »Alles ist einfacher, als man denken kann, zugleich verschränkter, als zu begreifen ist.« Man weiß nicht so recht: Geht es hier mehr um den Gegensatz von Denken und Begreifen oder von Einfachem und Verschränktem.³⁵

Es ließe sich in ausgedehnter Weise mit der Sammlung derartiger Aphorismen fortfahren. Lichtenbergs Einfachheitspostulat ganz nah kommt etwa Herman Boerhaaves *simplex sigillum veri* – das Einfache ist das Siegel des Wahren.³⁶ Gerade das Lob der Einfachheit betreffend, finden wir mit Gottfried Kellers »Alles Große und Edle ist einfacher Art«³⁷, Leonardo Da Vincis »Einfachheit ist die höchste Stufe der Vollendung«³⁸ oder Horaz', dass eine Dichtung *simplex et unum* zu sein habe,³⁹ zahlreiche Sprachverdichtungen dieser Art. Jedoch verstricken wir uns schnell, wenn wir beispielsweise Oscar Wildes »Die Wahrheit ist selten rein und niemals einfach«⁴⁰ Lichtenberg und Boerhaave gegenüberstellen oder Winckelmanns »Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen«⁴¹ neben »Das Schwierige ist das Schöne, also Ästhetische, nicht das Leichte, Eingängige, das auf Anhieb Verstehbare und

34 Einen literaturwissenschaftlichen Anschlussdiskurs findet Austs Arbeit erst 2010 mit Hans-Otto Dills Beitrag »Einfachheit vs. Komplexität in Literatur, Kunst und Wissenschaft«, veröffentlicht im Rahmen des interdisziplinär ausgerichteten Symposiums der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin.

35 Aust, 1984, S. 2.

36 Herman Boerhaave zit.n.: Krug, 1832, S. 712.

37 Keller, 1996, S. 225.

38 Leonardo Da Vinci zit.n.: Aust, 1984, S. 2.

39 Horatius, 1972, S. 4.

40 Wilde, 1987, S. 30.

41 Winckelmann, 1825, S. 207.

noch weniger das Einfache als das Banale⁴² stellen. Der Reiz dieser Aphorismen liegt zunächst darin, dass sie in kondensierter Form einen Gedanken zuspitzen und uns scheinbar zur Essenz der Einfachheit führen. Gerade auf der Metaebene fasziniert der Gedanke, einen Aphorismen-Katalog zu erstellen, um über das Kurz-Gesagte an eine tiefere Erkenntnis der lang-gedachten Einfachheit zu gelangen.⁴³

Auch Detlev Schöttker zählt in seiner Analyse ästhetischer Reduktions- und Innovationsideen zwischen 1750 und 1995 den Begriff der Einfachheit zu einer der zentralen Kategorien, die eine historisch lang-gedachte Tradition aufweist. Trotz der Relevanz der Einfachheit fehlt jedoch eine Theorie, die die Vielfalt des Phänomens und die unterschiedlichen Verwendungsweisen des Begriffs deutlich werden lässt.⁴⁴ Beim Verfolgen der Idee ist man auf eine Fülle einzelner Äußerungen angewiesen, in denen die unterschiedlichen Aspekte in meist fragmentarischer Form aufgegriffen werden. Schöttker argumentiert, dass die im Bereich der Kunst in aphoristischer Anlage formulierten Traktate dabei selbst Ausdruck jener Reduktions-Idee sind, die die Ästhetik der klassischen Moderne prägen.⁴⁵ Verfolgen wir die Einfachheit als zentrales Prinzip, können die Aphorismen folglich einen ersten Aufschluss über die Einfachheitsverwendung geben. Die Problematik von Sprachspielen in dieser Kleinstform ist jedoch, dass sie ein Wort mehr zur Schau zu stellen pflegen, als es zu erklären, dass sie nach Aust eher beunruhigen als befriedigen, indem sie den Wortgebrauch empfehlen, ohne den dazu erforderlichen Begriff zur Verfügung zu stellen.⁴⁶

[...] ja sie unterlaufen geradezu jede Möglichkeit einer begrifflichen Festsetzung, indem sie das Konstellative der Formulierung auf Kosten des Begrifflichen hervorkehren. Um letzteres zum Zuge kommen zu lassen, schlägt man gewöhnlicherweise in einem Wörterbuch nach.⁴⁷

42 In Platons Dialog *Hippias der Größere* findet Konsens statt zwischen Hippias und Sokrates über die Schwierigkeit, das Schöne zu definieren, woraus Sokrates schließt: »also das Schwierige ist das Schöne« (vgl. Dill, 2010, S. 107f.).

43 Detlev Schöttker greift im Anhang seiner aktuellen Veröffentlichung *Ästhetik der Einfachheit. Texte zur Geschichte eines Bauhaus-Programms* eine erste Aphorismen-Sammlung auf (vgl. Schöttker, 2019, S. 187ff.). Ein Großteil der hier zitierten Aphorismen findet in Schöttkers Sammlung jedoch keine Erwähnung.

44 Vgl. Schöttker, 1999, S. 341.

45 Ebd.

46 Vgl. Aust, 1984, S. 2.

47 Ebd.

Jene wortgeschichtlichen Erkundungen nehmen klassischerweise die etymologisch orientierten Wörterbücher auf. Über das Nachschlagen in diesen Wörterbüchern lassen sich recht schnell auch Ursprung und frühere Bedeutungen der Einfachheit ausmachen. Das *Deutsche Wörterbuch*⁴⁸ der Grimms legt keinen konkreten Erstbeleg fest, erfasst aber mit dem 16. Jahrhundert einen Zeitraum, in dem das Wort an Umfang gewinnt und in dem es ein historisch früher verwendetes Wort verdrängt. Während der Eintrag zur Einfachheit recht kurz ausfällt: »*Einfachheit*, f. *simplicitas* – des lebens, der sitte, der speise u.s.w. liebe, güte und einfachheit [...]«⁴⁹, lassen sich für das Wort ›einfach‹ die ausführlicheren Beschreibungen finden:

einfach, simplex – das wort erscheint weder ahd. und mhd., noch ist es bei Frisius und Maaler zu finden, Luther bedient sich seiner nicht, zuerst hat es Dasypodius [...], im 16. jh. beginnt es umfang zu gewinnen; es musz von dem subst. fach ausgegangen sein, ursprünglich einfächig bedeutet haben, das nach analogie von zwivach, viervach schon lange üblich gewesen sein mochte. den sinn von einfältig übernahm einfach um so mehr, als jenes üble nebenbedeutung empfieng.⁵⁰

Folgen wir dem Verweis auf die historisch frühere Bedeutung, so wird ›Einfalt‹ zwar im Neuhochdeutschen durch ›einfältig‹ sowie ›einfach‹ verdrängt, jedoch sind auch heute noch einfach und einfältig nicht gleichbedeutend. In Grimms Wörterbuch wird die Kritik aufgegriffen, dass die zunehmend synonyme Verwendung das ältere Wort verdrängt, obwohl sie das vorherige nicht vollkommen äquivalent ersetzen kann:

[D]as alte wort sollte aber, gegen die schleppende ableitung, wieder aufgenommen werden, zumal das analoge manigfalt fort dauert. ihm und dem sinn von einfältig hat das vorgedrungne einfach geschadet, doch sind auch heute noch einfach und einfältig nicht ganz gleichbedeutig [...].⁵¹

48 Die Herangehensweise von Hugo Aust ist der Grimm'schen Intention und Ausrichtung des Deutschen Wörterbuchs gar nicht fern: mit literarischen Belegstellen Wörter sichtbar zu machen und zu zeigen, wann ein Wort auf verschiedene Weise verwendet wurde.

49 Grimm und Grimm, 1999, Sp. 168.

50 Ebd.

51 Ebd., Sp. 172. Obwohl die Grimms das »alte, edle Wort« gern zurückgewinnen wollten, hat das Begriffserbe der Einfalt in der »komplizierten« vielfältigen Welt des 19. und

Einfalt, simplicitas – gekürzt aus dem althochdeutschen einfaltî (gegenüber manacfaltî) – wird bei Grimm in zwei Bedeutungen eingeteilt: (1) integritas, Schlichtheit, Unschuld und (2) Unwissenheit, Dummheit, Albernheit als abstufoende Vorstellungen. Die Einfalt trägt damit sowohl eine positive als auch eine negative Konnotation, je nachdem in welchem Kontext sie gebraucht wird.⁵² Nachdem das Wort ›einfältig‹ im negativen Sinn Verwendungen fand (einfältiger Mensch, einfältige Rede, der einfältigste Grund, den man hören konnte), wurde das Wort ›einfach‹ gleichbedeutend zu ›einfältig‹ bzw. ›einfältig‹ bevorzugt, um die üble Konnotation zu meiden. Die gleichbedeutende bzw. ablösende Verwendung der Einfachheit nimmt auch *Meyers Konversationslexikon* auf:

Einfalt, die Beschaffenheit dessen, was nur wenige Bestandteile hat, sich auf das Wesentliche beschränkt, schmucklos ist, oder was eine Zusammensetzung und Vermischung mit anderm nicht hat oder merken läßt; in diesem Sinne ist ursprünglich E. mit Einfachheit gleichbedeutend. Jetzt gebraucht man E. sowohl in lobendem als in tadelndem Sinn; in ersterm, wenn von der E. des Herzens, in letzterm, wenn von der des Verstandes die Rede ist. E. der Sitten bedingt ein naturgemäßes äußeres Leben; E. in den schönen Künsten oder ästhetische Einfachheit besteht in der ungekünstelten Zusammensetzung aller Teile eines Kunstwerkes zu einem harmonischen Ganzen, im Gegensatz zu prunkender Effekthascherei und Überladung.⁵³

Über den Vergleich der Einträge zentraler Lexika lässt sich das Bedeutungsspektrum über die Gegen- und Nebeneinanderstellung mit der Einfalt hinaus sehr viel weiter ausdehnen: Einfachheit von Leuten, Einfachheit in moralischer Hinsicht, Einfachheit des Herzens oder der Sitten, Einfachheit der ländlichen Ruhe, Einfachheit als Mühelosigkeit; Einfaches als Gegensatz des Doppelten oder des Mannigfachen, Einfachheit als Teillosigkeit oder Eindeutigkeit, einfach als leicht verständlich und durchführbar; einfach im Sinne von schlicht, ungekünstelt, Einfachheit der Rede, des Ausdrucks; Einfachheit des Stils, Einfachheit als Abwesenheit von stilistischer Verzierung; Einfachheit als das wahre Sein, Einfachheit als Wissenschaftsprinzip, Einfachheit

20. Jahrhunderts keine allgemeingültige Aufwertung erfahren (vgl. hierzu auch Heinz-Mohr, 1998, Sp. 394).

52 Grimm und Grimm, 1999, Sp. 172f.

53 Meyer, 1908, S. 450.

und schmucklose Wahrheit.⁵⁴ Aust fasst die Vielfalt der Bedeutungen daher folgendermaßen zusammen:

Das Prädikat bzw. Attribut »einfach« [...] bedeutet mehreres: ein einziges Mal, klar, leicht, verständlich, simpel, primitiv, naiv, schlicht, geradheraus, bescheiden, natürlich, elementar, unteilbar; und in Kollokationen wie »ein einfaches Leben« klingt auch ländlich, heimatlich, ursprünglich, eigentlich mit. Überhaupt sind die Kollokationen, die mit dem Wort »einfach« möglich sind, eine Hauptquelle für dessen Bedeutungsvielfalt. Augenscheinlich ist »einfach« ein Passepartout, der in vielen Schlössern greift. Aber nicht hierin liegt das eigentliche Problem des Wortes, das man ja lösen kann, indem man seine aufschlußreiche Verwendung erprobt. Als folgenreicher erweist sich dagegen der Umstand, daß die Struktur der Wortbedeutung verzweigter und unstabiler ist, als man annehmen möchte.⁵⁵

Die Zusammenstellung macht schnell deutlich, dass ohne eine genauere Betrachtung der konkreten Kontexte die gesammelten Wortbedeutungen tautologisch bleiben. Einen Ansatz, die Bedeutungen umfassender anhand geschichtlicher Kontexte einzuordnen und der Beliebigkeit in der Verwendung entgegenzuwirken, macht Detlev Schöttker.⁵⁶ Mit seinem Artikel zur ästhetischen Einfachheitsforderung hat er den Zeitraum zwischen 1750 und 1995 in den Blick genommen und festgehalten, dass die semantische Komplexität der Einfachheit und ihre geringe Reflexion in der Kunsttheorie einer begriffsgeschichtlichen Verständigung bis heute im Wege stehen:

Bis heute repräsentiert der Begriff der Einfachheit [...] wie kaum eine andere Kategorie die Idee einer traditionsbewußten Modernität, die auf Dauerhaftigkeit, also Klassizität, angelegt ist. Allerdings hat die semantische Komplexität des Begriffs und seine geringe Reflexion in der Kunsttheorie der Moderne einer Verständigung bis heute im Wege gestanden.⁵⁷

54 Vgl. Einträge bei Grimm, Krug, Meyer und Ulfig.

55 Aust, 1984, S. 2f.

56 Von der aktuellen Forschung zu Konzepten der Einfachheit wurde Schöttkers Beitrag bisher wenig beachtet. Weder die Leibniz-Sozietät noch die zahlreichen Beiträge aus Albrecht Koschorkes Sammelband zur Komplexität und Einfachheit greifen die ersten begriffsgeschichtlichen Bemühungen von Schöttker auf.

57 Schöttker, 1999, S. 332.

Die Einfachheit ist in unterschiedlichen Zusammenhängen sowohl auf die Komplexität sprachlicher und künstlerischer Formen als auch auf die Komplexität der darzustellenden Welt bezogen worden. Ein vieldeutiges und schillerndes Einfaches wird ungenau, widersprüchlich bald in diesem, bald in jenem Zusammenhang erwähnt und in scheinbarer Evidenz belassen.⁵⁸ Ein zentrales Konzept bleibt damit ohne ausreichend historische und theoretische Grundlage, was Schöttker Anlass dazu gibt, die wichtigsten Entwicklungen ausgehend von der Bedeutung für die Moderne zu skizzieren. Der von Schöttker gewählte historische Horizont von 1750 bis 1995 knüpft zeitlich an die geschichtlichen Betrachtungen Claudia Henns an, bei der sich eine Darstellung der wesentlichen Entwicklungen der Einfachheitsidee zwischen 1674 und 1771 finden lässt. Während Henn direkt der Einfachheit als literarischem Stilideal nachgeht, wählt Schöttker zunächst den Weg über die Architekturtheorie, um parallelisierend zu der literarischen Relevanz der Einfachheit in der Moderne zu gelangen.

Ableitend von der architektonischen Formenentwicklung zeigt Schöttker, dass das Einfache auch als literarisches Stilideal Karriere macht. Sowohl in der Architekturtheorie als auch in der Literatur hängt das Interesse an der Einfachheit mit einem Verfahren zusammen, das David Wellbery in seinen einleitenden Worten zu Schöttkers Beitrag als »Freilegung einer neutralen Fläche, auf der nach methodischen Prinzipien Zukünfte entworfen werden«⁵⁹, bezeichnet. Mit der Ästhetik der Einfachheit wurde in der Moderne eine neue Klarheit, Ruhe und Ordnung gefordert, die gewollt Traditionen bricht und eine offene Zukunft gestaltet. Evident ist, dass die Faszination des Einfachen auch hier mit einer Denkstrategie der Reduktion zusammenhängt. Die Forderung nach Einfachheit wird zumeist mit Bezug auf die antike Tradition formuliert und sollte »einen Beitrag zur geistigen Erneuerung durch Reduktion ästhetischer Vielfalt«⁶⁰ leisten. Karl Philipp Moritz schreibt in seinem Beitrag *Einfachheit und Klarheit*, der 1792 erstmals in der *Deutschen Monatszeitschrift* erschienen ist:

So wie der gebildete Geist im Denken Ordnung, Licht und Klarheit liebt, so muß auch in der Kunst das Wohlgeordnete, was leicht zu durchschauen und ohne Mühe zu umfassen ist, von dem Verwickelten, Verwirrten, und

58 Vgl. Lypp, 1984, S. 13.

59 Wellbery, 1999, S. 324.

60 Schöttker, 1999, S. 332.

Unbehülflichen notwendig den Vorzug haben. Auf Leichtigkeit der Uebersicht kömmt ja im Denken alles an, und so auch in der Kunst. – Alles was die leichte Übersicht des Ganzen stört, mag es an sich oder einzeln betrachtet auch noch so vielen Reiz haben, ist in der Kunst ebenso verwerflich, als in Gegenständen des Denkens ein müßiges Spiel der Einbildungskraft ist, das nicht zur Sache gehört.⁶¹

Das voranstehende Kapitel hat bereits aufgegriffen, dass die Reduktion im Kontext der erkenntnistheoretischen Verfahren, vor allem in den philosophischen Debatten und in der Wissenschaftstheorie, eine zentrale Stellung einnimmt. Karl Philipp Moritz zeigt, dass das Prinzip der Reduktion nicht nur als Ideal in der Wissenschaft galt, sondern auch in der Kunst und damit als ästhetische Idee reflektiert wurde:

[D]er Künstler [ist] nur durch die leichte Übersicht seines Gegenstandes mächtig, durch die Kunst auf das Gemüt zu wirken, und die Aufmerksamkeit zu fesseln. Denn indem er alles Einzelne darzustellen weiß, daß man dadurch nicht befriedigt, sondern immer auf ein größeres Ganzes hingewiesen und hingezogen wird, hat er das Gemüt gleichsam in seiner Gewalt [...]: wer die einzelnen Theile oder die Verzierungen in einem Kunstwerke so hervorstechend macht, daß meine Aufmerksamkeit dadurch zerstreut und die Übersicht des Ganzen mir dadurch erschwert wird, der hat auch gewiß das Ganze selbst verunstaltet, statt es zu verschönern.⁶²

Was Moritz hier expliziert, ist ein Gegensatz, der Schöttkers Einschätzung nach alle großen ästhetischen Debatten seit Mitte des 18. Jahrhunderts geprägt hat, nämlich der zwischen Einfachheit und Vielfalt. Moritz' Ausführungen verbinden dabei drei wesentliche Typologien, die mit dieser Gegenüberstellung konnotiert sind und die im historischen Abriss sowohl bei Henn als auch bei Schöttker und v. a. bei Dill eine zentrale Rolle für die Einordnung der Relevanz der Einfachheit in Kunst und Literatur spielen.

Die Einfachheit wird verbunden mit der Gegenüberstellung einfach vs. zusammengesetzt (bei Moritz das Einzelne und das Ganze) (1), was wiederum in der Rezeption zur Gegenüberstellung des Einfachen vs. Vielfachen (2) als Problem der Hermeneutik führt, woran sich der Gegensatz des leichten Verstehens vs. schwierigen Durchschauens (3) anschließt. Damit ergeben sich

61 Moritz, 1997, S. 1034.

62 Ebd., S. 1034f.

drei zentrale Typologien, die für die Betrachtung einer vorrangig ästhetischen Einfachheit hervorzuheben sind.⁶³

2.3 TYPOLOGIEN DER EINFACHHEIT

I. EINFACH VERSUS ZUSAMMENGESETZT (einfach – vielfach)

In philosophischen Theorien hat die Gegenüberstellung des Einfachen und Zusammengesetzten eine besondere Relevanz für den Erkenntnisprozess. Bei Leibniz, Kant u.a. wird das ›Mehrfache‹ als das bloß quantitativ zusammengesetzte Einfache verstanden. Das ›Einfache‹ gilt als das Elementare oder Elementhafte, aus dem Vielfaches besteht bzw. auf das jenes reduziert werden kann. Wo viele Dinge sind, möchte man diese auf einfache Elemente oder auch das Teilbare auf das Unteilbare reduzieren. Reduzierbarkeit der Vielheit auf Einfachheit oder volkstümlich: das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.⁶⁴ Der Gedanke muss das Einfache, Prinzipielle erreicht haben, damit er sich von da aus in einer Umwendung durch schrittweise und zunehmende Zusammensetzung dem Begreifen des Konkreten zuwenden kann. Der Weg führt vom unendlich komplizierten Zusammengesetzten hin zum Einfachen, Prinzipiellen.

Die Begriffe ›einfach‹ und ›zusammengesetzt‹ stehen in einer doppelten Beziehung zueinander: Einerseits werden für die Zusammensetzung Elemente vorausgesetzt, die einen relativ einfacheren Grad von Komplexität haben oder sogar letzte Bausteine jeder Zusammensetzung sein können. Andererseits wird das Einfache [...] geradezu in einen Gegensatz zu dem Zusammen-

63 Die Vorstellung der semantischen Typologien folgt der Unterteilung des Beitrages von Hans-Otto Dill unter Berücksichtigung von Claudia Henns umfangreicher Analyse des französischen Begriffs der *simplicité*, der ebenfalls in drei Typologien eingeteilt wird. Henn zufolge lassen sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in der französischen Literaturtheorie vor allem drei verschiedene Bedeutungen ausmachen, die unter dem Sammelbegriff *noble simplicité* subsumiert werden und einen entscheidenden Referenzrahmen für den Vergleich mit der Begriffsentwicklung der Einfachheit bieten: Die *simplicité* im Sinne der 1) Selbstverständlichkeit (*majestueuse*), 2) Mühelosigkeit und Leichtigkeit (*gracieuse*) und 3) Kürze (*précieuse*) werden für die Typologien der deutschen Einfachheit ebenfalls eine Rolle spielen.

64 Vgl. Dill, 2010, S. 105.

gesetzten gebracht, wie z.B. bei LEIBNIZ, der die Unterscheidung zwischen ›substantia simplex‹ und ›substantia composita‹ vertritt [...].⁶⁵

Beide Verhältnisse implizieren verschiedene Bedeutungen von ›einfach‹ und ›zusammengesetzt‹. Im ersten Sinn kann von ›relativer Einfachheit‹ bzw. ›zusammengesetztheit, im zweiten Sinne von ›absoluter Einfachheit‹ bzw. ›zusammengesetztheit‹ gesprochen werden. Für die Zusammensetzung werden einzelne Elemente vorausgesetzt; sie haben einen relativ einfachen Grad an Komplexität und können als Bausteine für eine Zusammensetzung fungieren. Absolute Einfachheit lässt in sich keine Verschiedenheit und Vielheit zu. Im Sinne des Eins-Seins, des Zusammenhängenden und Kontinuierlichen sowie im Sinne der Ganzheit ist die Einfachheit unteilbar und ununterbrochen.⁶⁶

Teillosigkeit; das Einfache ist dasjenige, das nicht aus Teilen zusammengesetzt ist; es hat keine Teile, in die es sich auflösen könnte; daher kommt ihm die Unteilbarkeit zu. Das Einfache ist also ungeteilt und unteilbar.⁶⁷

Die Dialektik zwischen dem absolut und dem relativ Einfachen spitzt sich besonders in der Monadenlehre von Leibniz zu. Für die Monade nimmt er wahre Unteilbarkeit in Anspruch; sie ist unausgedehnt, absolut und repräsentiert, darstellend und vorstellend zugleich, die Welt im Ganzen – umgreift die Vielheit des Seienden, ohne dabei als zusammengesetzt zu gelten. Sie ist ›Kraft des Einigens der Vielheit‹. Die Einfachheit wird als das ›wahre Sein‹ gesehen, als ungeteilt und unteilbar als eine Art der ›Einheit eines Seienden‹, die das eigentliche Wesen des Seienden auszeichnet.⁶⁸ Auf den Kern gebracht: die Essenz.

Während die Suche nach dem Einfachen in den Naturwissenschaften mit der Suche nach Genauigkeit und Wahrheit verbunden wurde, erhält die Einfachheit als Stilprinzip auch in der Kunst und damit in der Literatur Aufwind. Schriftsteller und Künstler verfolgen das Bestreben, über das Einfache an das ›Wahre‹ und ›Schöne‹ zu gelangen:

[D]as Eine [steht] an der Spitze aller Entfaltung – fungiert als Grund aller davon abhängigen Vielfalt als das eigentlich Wirkliche, in dem alle Komplexität in Einfachheit, alle multiple Perspektivität in vollkommene Transparenz

65 Kaulbach, 1998, Sp. 384-389.

66 Vgl. Kaulbach, 1998, Sp. 384-389.

67 Ulfing, 1997, S. 97.

68 Vgl. Ulfing, 1997, S. 97.

und in die simple Konvertibilität von Gutem, Schönem und Wahrem überführt wird.⁶⁹

Die Gegenüberstellung von einfach vs. zusammengesetzt wird in literarästhetischen Kontexten v.a. auf der Gestaltungsebene der Einfachheit relevant, wenn es um die Frage geht, ob ein literarisches Werk als zusammengesetzt, relativ einfach oder als absolut einfach gesehen wird. Wird ein Werk in der Anlage und im Plan einfach konstruiert, indem es sich aus Elementen der Einfachheit wie der Kürze, Ordnung, Wortwahl und einer von allem Überflüssigen befreiten Komposition zusammensetzt? Beruht die Einfachheit auf literarischen Reduktionsmechanismen? Dann sprechen wir von einem Kunstideal, das dem Prinzip einer »funktional-transparenten Einfachheit«⁷⁰ folgt. Oder kann die Ästhetik eines Werkes a priori einfach sein, ohne dass sie auf teilbare Prozesse zurückzuführen ist, die einem Kunstideal der Reduktion nachjagen? Dann wäre von einer »absoluten literarischen Einfachheit« zu sprechen. Für Ersteres gilt, dass das gestaltete literarisch Einfache auf der Erkenntnis- und Wirkebene unterschieden werden muss, womit zwei weitere Gegenüberstellungen zwischen der Einfachheit und Ambiguität sowie zwischen dem Einfachen und Schwierigen notwendig aufzugreifen sind.

II. EINFACH VERSUS AMBIGUE (eindeutig - mehrdeutig)

Kunstwerke konstituieren sich sprachlich als Realisation der Kommunikation zwischen Künstler und Rezipient, womit sich nicht nur die Frage nach einer geschaffenen, gestalteten Werkstruktur der Einfachheit stellt, sondern auch die Frage nach der Einfachheit im Verstehensprozess. Während die Wissenschaftssprache eine Ein-Eindeutigkeit verlangt, also ein reversibles Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung (ein Zeichen eine Bedeutung, eine Bedeutung ein Zeichen), und sich auf ein Mehrdeutigkeitsverbot stützt, steht die semantische Mehr- und Vieldeutigkeit als geradezu wesenseigen für die Literatur. Ambiguität gilt als Merkmal künstlerischer Texte, was durch die fehlende Entscheidungsnotwendigkeit, Urteile zu fällen, begünstigt wird. Die Literatur ist nicht zur Komplexitätsreduktion gezwungen.⁷¹

69 Largier, 2017, S. 14.

70 Schöttker, 1999, S. 346.

71 Vgl. Reichlin, 2017, S. 64.

Historisch stehen ›eindeutig‹ und ›mehrdeutig‹ seit der Antike in engem Verhältnis zueinander. Das ›Simple‹, Eindeutige stand dem ›Sublimen‹, Figürlichen gegenüber, wobei das figürliche, zweideutige Reden in seiner Auslegungsbedürftigkeit und weltauslegenden Funktion den eigentlichen Gegensatz zur einfachen Rede bildet. Das Stilideal der verbalen Einfachheit geht Hand in Hand mit dem Glauben an eine nicht auslegungsbedürftige Wirklichkeit, die von den Worten einfach abzubilden ist. Die Struktur des Selbstverständlichen ›von selbst Verständlichen‹, setzt einen Konsens über das Gemeinte voraus und verzichtet auf eine auslegende, schmückende, analysierende und demonstrierende Rede.⁷² In der Rhetorik wurde das Mehrdeutige oder Figürliche nur als momentane Abweichung von einer Norm erlaubt, um der Rede größeren Reiz zu verleihen. Das Schlichte wurde dem Artistisch-Persuasiven vorgezogen.

Das Mehrdeutige konnte für sich zunächst keinen eigenständigen Wert beanspruchen und blieb für die Poetik bis ins 18. Jahrhundert marginal. Erst Leibniz und Baumgarten formulierten die theoretischen Grundlagen für die Anerkennung ihres ästhetischen Werts. Spätestens seit dem französischen Symbolismus ändert sich die Bedeutung der Mehrdeutigkeit radikal. Mehrdeutigkeit ist nicht länger ein stilistisches Phänomen, sondern wird vielmehr als konstitutiver Zug der modernen Kunst, als ausdrückliches Ziel des Werkes, (an)erkannt. Die Vieldeutigkeit bringt stärkere Komplexität, schließt andererseits das Prinzip der Einfachheit aber nicht aus. Als die Postmoderne im späten 20. Jahrhundert versuchte, den Anspruch des Elitären und den normativen Zugang zur Einheit zu überwinden, wurden Vielfalt und Mehrdeutigkeit zu ihren grundlegenden Größen. Das große Ganze soll in der Verdichtung auf Eindeutigkeit hervorgebracht werden, schafft aber weitere Deutungsmöglichkeiten, sodass sich Komplexitätsreduktion und Komplexitätssteigerung im Prozess zwischen Ein- und Mehrdeutigkeit gegenüberstehen.

72 Vgl. Henn, 1974, S. Vff.

III. EINFACH VERSUS SCHWIERIG (klar – undurchsichtig)

Auf Leichtigkeit der Übersicht kömmt ja im Denken alles an,
und so auch in der Kunst.⁷³

Die Gradierung von eindeutig bis mehrdeutig bedeutet auf der Rezeptionsebene Einfachheit bis Verunmöglichung des Verstehens. Infolge der Ambiguität der Kunst ist ein Prozess erforderlich, in dem eine unter vielen Lektürewegen herauszufinden ist. Im Fall der Einfachheit entfällt infolge der Eindeutigkeit dieser Findungsprozess. Polysemie ist die Ursache für Schwierigkeit des Verstehens, Monosemie ermöglicht leichteres Verstehen und die logische Konsequenz. Das Schwierige/Komplexe ist in der Geschichte der Ästhetik und Kunst daher oftmals thematisiert worden. Das Schwierige kann den kunstspezifischen Genuss verstärken und ist in der Kunst kein zu vermeidendes Negativum; im Gegenteil: diese Schwierigkeit gilt es anzustreben, um den kunstspezifischen Genuss zu verstärken.⁷⁴ Das Schwierige ist verbunden mit dem nicht so leicht Eingängigen, das Einfache hingegen mit dem Gefühl des Vertrauten, sodass die Unterscheidung bis hin in die Gegenüberstellung von Höhenkamm- und Trivilliteratur reicht, wenn es um die Frage nach Einfachheit und Schwierigkeit geht.

Ein erhöhter Grad an Deutungsoffenheit und der Bruch mit ästhetischen Konventionen werden als werkarchitektonische Kriterien zur Bemessung der Schwierigkeit bzw. Komplexität gesehen. Ein erhöhter Komplexitätsgrad wird jedoch weniger im technischen Beschreibungsinne verwendet und geht stattdessen vielmehr mit einer impliziten Wertung einher. Schwierigkeit und Komplexität werden in Kunst und Literatur als Kennzeichen für erkenntnis-trächtigere und attraktivere Werke verwendet. Die ästhetische Einfachheit hat hingegen häufig einen schweren Stand.⁷⁵ Die normative Bevorzugung des Komplexen vor dem Einfachen ist darin zu suchen, dass die Komplexität eine Unabschließbarkeit der Interpretation zu garantieren scheint. Aber die

73 Moritz, 1997, S. 1034.

74 Vgl. Dill, 2010, S. 107f.

75 Ein Grund für den schweren Stand könnte Koschorkes Einschätzung nach sein, dass häufig ungeklärt bleibt, ob ästhetische Einfachheit einen ›vorkomplexen‹ Ausgangspunkt bildet für eine sich steigernde Reflexivität der Kunst oder ob ästhetische Einfachheit das Ergebnis einer komplexen Komplexitätsreduktion bildet. Normative Bevorzugung sei damit nicht auf die ästhetischen Objekte an sich zurückzuführen.

Verengung auf die normative Bevorzugung komplexer Werke führt dazu, zu übersehen, dass die Einfachheit ebenso für eine Unabschließbarkeit des Interpretationsprozesses sorgen kann.

Einfachheit und Schwierigkeit treten zudem als Binom für eine soziokulturelle Dimension der Rezeption auf. Der einfache Rezipient, ein einfacher Mensch mit einfacher allgemeiner und literarischer Bildung genügt zur Rezeption einfacher Werke und Sprache; zur Rezeption komplexer Kunstwerke ist die Kenntnis der im Werk enthaltenen ›höheren‹ Bildungsgehalte sowie der spezifisch literarischen Interpretamente nötig, setzt folglich einen gebildeteren, höheren Rezipienten voraus. Wenn von Einfachheit als Leichtverständlichkeit die Rede ist, macht die je individuelle Relation zwischen Verstehenskomplexität und Textkomplexität es jedoch schwierig, Einfachheitsgrade von literarischen Texten zu bestimmen.⁷⁶

Auf der Stilebene hat Erich Auerbach das Phänomen der leichteren Verständlichkeit unter dem Namen *sermo humilis* betrachtet. Die Einfachheit hat in der christlichen Spätantike Abhilfe geschaffen, das authentische Wort Gottes in ›niederer‹ Sprache zu vermitteln. Ohne den höchsten Gegenstand zu verfälschen, schaffte die Rhetorik eine einfache Annäherung an die komplexe ›Wahrheit‹. Dem Neuen Testament wurde das Attribut der ›simplicité‹, des Eindeutigen zugesprochen, während das Alte Testament als ›sublim‹ und figürlich galt. Mit Luthers Vereinfachungsformel *sole fide – sola scriptura* wird die Einfachheit zur Gegenbewegung des polemischen Urbildes übergeordneter Komplexität. In Schriften zur Poetik und Rhetorik gilt die *Simplicité* als ein der ästhetischen wie religiösen Doktrin gemeinsames Konzept.⁷⁷ Die Idee, eine komplexe Welt in ihren kulturellen Formen zu verstehen und mit der Einfachheit beherrschen zu können, erfährt damit aus unterschiedlichen Perspektiven ihre Relevanz.⁷⁸

In den *Dialogues sur l'éloquence* kommt die Einfachheit erneut zur Sprache und gilt zunächst als Charakteristikum des evangelischen *sermo humilis*.⁷⁹ Gemessen an Kürze, Deutlichkeit und Genauigkeit, implementiert sich die Einfachheit in der Stillehre des 17. und 18. Jahrhunderts. Vereinfachungen sollen zu Übersichtlichkeit und Klarheit führen, ohne die Vielfalt einer Sache zu negieren: *pura et illustris brevitatis*. Die Verdeutlichung des Gedankens ist Ziel der

76 Vgl. Lypp, 1984, S. 10.

77 Vgl. Henn, 1974, S. 103.

78 Largier, 2017, S. 15.

79 Vgl. Henn, 1974, S. 92.

Kürze und nicht die rätselhafte Andeutung.⁸⁰ Wissen wird gemäß der Ökonomie der Verknappung in kleine Formen gebracht. Befreit von allem Überflüssigen, wird die Idee der Einfachheit zum Kunstideal. Aus diesem und weiteren Idealen heraus soll im Folgenden betrachtet werden, mit welchen Normen die Ästhetik der Einfachheit verbunden ist und wie sich diese konnotativen Ideale historisch entwickelt bzw. verändert haben. Der Vorteil einer geschichtlichen Betrachtung des Einfachheitsideals liegt in der Möglichkeit, der ästhetischen wie gesellschaftlichen Legierung des Ideals gleichermaßen gerecht zu werden.

80 Vgl. Schöttker, 1999, S. 334.

3. GESTALTETE EINFACHHEIT – ZWISCHEN NORM UND FREIHEIT

The best artists ... have in all ages been governed by a taste for simplicity.
—Lord Kames¹

Die Verschränkung von Komplexität und Einfachheit führt zu historisch kontextualisierbaren Interessen, Reflexionsformen und Normen sowohl in der Frage nach Verfahren der Produktion als auch der Rezeption von Einfachheit. Historisch betrachtet, wird das Einfache in normativer Hinsicht gegen das Komplexe und das Komplexe gegen das Einfache polemisch ausgespielt. Ganz gleich, ob das Dichte und damit nicht einfach Durchschaubare oder das Klare, leicht Zugängliche gerade als ästhetisch interessant gewertet wird, in der Historie ist die ästhetische Einfachheit an Wertungen und Ideale gebunden.²

Das Schöne besteht in der Mannigfaltigkeit im Einfachen: dieses ist der Stein der Weisen, den die Künstler zu suchen haben, und welchen wenige finden; nur der versteht die wenigen Worte, der sich diesen Begriff aus sich selbst gemacht hat.³

Der Begriff der Einfachheit taucht seit dem letzten Drittel des 17. Jahrhunderts erstmals in ästhetischen Reflexionen auf. Das Einfachheitsideal, wie es in der deutschen Poetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts diskutiert wird, findet vor allem in der französischen Vorgeschichte der deutschen Ästhetik seine Ursprünge:⁴ »Seid schlicht, aber doch kunstvoll, erhaben ohne Dünkel

1 Kames, 1824, S. 160.

2 Largier, 2017, S. 13.

3 Winckelmann, 1825, S. 207.

4 Vgl. Henn, 1974, S. III. Claudia Hennis umfangreicher Studie zufolge lassen sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts in der französischen Literaturtheorie vor allem drei verschiedene Bedeutungen ausmachen, die unter dem Sammelbegriff *noble simplicité*

und anmutig ohne Schminke!«⁵, heißt es 1674 in Nicolas Boileaus *L'Art poétique*, womit ein neues Phänomen in die ästhetische Diskussion eingebracht wird. Mit dem boileauschen Konzept der *simplicité sublime* setzten gegen Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich die Bemühungen ein, den Begriff und die mit ihm assoziierbaren Ideen ästhetisch zu reflektieren.⁶ Die *Simplicité* diente in den französischen Schriften als Bezeichnung für den getreuen Ausdruck und sollte die formale Vorbildlichkeit antiker Kunst charakterisieren. Obwohl die boileausche Formel von der *simplicité du sublime* in Deutschland bekannt war, wird sie als Stilideal noch nicht populär – anders als in Frankreich zu diesem Zeitpunkt.⁷

Boileaus frühen Ausführungen schließen sich mit Charles Batteuxs Überlegungen entscheidende Reflexionen zum Prinzip der literarischen Einfachheit an. In seinem Kapitel »Sur la naïveté du style« (in: *Cours de belles lettres distribué par excercices*, 1748) erhebt er erstmals die Einfachheit zum wortkunsttheoretischen Ideal. Vor allem sein vorheriges Werk *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) wurde in der deutschen Aufklärung vielfach übersetzt und löste sich von der zuvor rein rhetorischen Kategorie der Einfachheit. Batteux wollte für Darstellungen der Kunst nur die schöne, der Vernunft gehorchende Natur zulassen. Er verband die Forderung nach einer vernunftbestimmten Nachahmung der Natur mit Überlegungen zur Vorbildlichkeit antiker Texte und bezog sich auf antike Poeten wie Homer, Cicero, Vergil und Catull. Die antike Literatur wird bei ihm zum Maßstab der Literatur der Gegenwart – ein Prinzip, das auch die deutsche Klassik aufgreifen wird. Batteux sucht das boileausche Stilideal der *simplicité* beizubehalten, sorgt aber gleichzeitig für eine erste Verschiebung. Während zuvor das Ideal des stilistischen *simplicité*-Konzepts in der naturgetreuen Darstellung der »Sache selbst« lag, wird mit der Wendung bei Batteux die Darstellung des »Gedankens selbst« zum Stilideal. Nicht bloße Nachahmung oder die getreue Abbildung, sondern die ein-

subsumiert werden und einen entscheidenden Referenzrahmen für den Vergleich mit der Begriffsentwicklung der Einfachheit bieten. Die *simplicité* im Sinne der 1) Selbstverständlichkeit (*simplicité majestueuse*), 2) Mühelosigkeit und Leichtigkeit (*simplicité gracieuse*), 3) Kürze (*simplicité précieuse*) sind in Teilen bereits in den aufgenommenen Typologien der deutschen Einfachheit zu finden. In allen drei Fällen steht die Moderne der Antike gegenüber, sodass Henn bei aller Verschiedenheit der argumentativen Verknüpfung fragt, was für das übergeordnete Stilideal konstitutiv ist.

5 Boileau, 1967, S. 11.

6 Vgl. Schöttker, 1999, S. 332.

7 Vgl. Henn, 1974, S. 192.

fache Darstellung der Gedanken über eine Sache prägen nun die Gebräuchlichkeit des Einfachheitsideals.⁸ Als Stilideal gilt die nur scheinbar einfache Rede, die ihrerseits eine Kunst der Auswahl, des Verzichts und Übung voraussetzt und damit Ausdruck einer beherrschten Kunst ist.⁹

Die zwei Hauptkriterien für die Einfachheit des Stils sind nach Batteux (1) Kürze und (2) Ordnung in der Wortwahl wie auch in der Komposition der Textteile. Angelehnt an die antike Rhetorik, soll die Verdeutlichung des Gedankens in der Kürze erfolgen und jeglichen Schwulst ablehnen. Dabei soll die Vereinfachung nicht die Vielfalt einer Sache negieren, sondern zur Übersichtlichkeit und Klarheit führen.¹⁰ Die Kriterien der Kürze und Deutlichkeit werden auch in Diderots und D'Alemberts *Encyclopédie* aufgenommen, wenn die Bedeutung der Einfachheit in der Rede als eine Art, sich in reiner, leichter, natürlicher Weise, ohne Schmuck auszudrücken, charakterisiert wird: »la simplicité dans l'élocution, est une maniere de s'exprimer, pure, facile, naturelle, sans ornement, & où l'art ne paroît point«¹¹ (*Die Einfachheit des Ausdrucks beeinträchtigt die Größe des Denkens nicht, sie enthält ganz im Gegenteil kostbare Schönheiten*). Die Einfachheitskriterien der Kürze und präzisen Wortwahl orientieren sich hier am *brevitas*-Prinzip, das sich sowohl gegen die Unübersichtlichkeit des Schwulstes als auch gegen die Unverständlichkeit der übersteigerten Reduktion richtet.¹² Batteuxs Vergleich – ein rechtes Kleid für den Gedanken zu schaffen und den Gedanken mit dem Wort nur so zu bedecken, wie eine nasse Leinwand den Leib bedeckt, sodass der Gedanke fast durch sich selber sichtbar wird – verdeutlicht die Idee einer einfachen und präzisen Passung.¹³ Die rhetorische Figur der *praecisio* wird dem Stilideal der *brevitas* zur Seite gestellt. Deutlich und nachdrücklich zur Darstellung bringend, beseitigen Präzision und Kürze die Redeform von allem Schmuck und werden zur Grundlage einer neuen komprimierten Textökonomie: Mit so wenig Worten wie möglich ist so viel wie möglich zu bezeichnen.¹⁴

Mit dem *brevitas*-Ideal wurde das ästhetische Postulat, dass Worte da aufhören, wo das »echte« Kunstwerk anfängt, zentral. Bei Batteux deutet sich an,

8 Vgl. ebd., S. 112.

9 Vgl. ebd., S. XIV.

10 Vgl. Schöttker, 1999, S. 334.

11 Jaucourt, 1765, S. 205.

12 Vgl. Schöttker, 1999, S. 334.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. Vogel, 2015, S. 145.

dass das Bild, welches durch die verkürzte Sprache aufgerufen wird, eine aktive Unterstützung durch den Rezipienten erforderlich macht, der in der Einbildungskraft das ersetzen muss, was durch den lediglich angedeuteten Fingerzeig ausgespart wurde. Erst in der Verbindung mit der Einbildungskraft kann die vollkommene Ganzheit der Literatur entstehen. Das Bestreben, über die sprachliche Kürze Bilder zu simulieren, kann nur eingelöst werden, wenn der Rezipient die abgeschnittenen Fäden selbst zusammenknüpft; geschieht dies nicht, muss die Sprache eintreten, womit das Ideal einer einfachen, bloßen, kurzen Beschreibung verlassen wird.¹⁵

In Frankreich lag mit Batteux Ausführungen, die die Einfachheit früh zum Stilideal erhoben, eine Gattungspoetik vor, der in Deutschland nichts Gleichwertiges zur Seite stand. Erst 1753 wird die poetische Idee der Einfachheit auch hier gebräuchlich, wo sie durch Winkelmanns Formel »der edlen Einfalt und stillen Größe« an Popularität gewinnt.¹⁶ Mit der gegenwärtig gebliebenen Formel überträgt Winkelmann die Idee von der edlen Einfalt der griechischen Statuen auf die Literatur und kennzeichnet die griechischen Schriften als die stille und edle Kraft der Literatur. Die *edle Einfalt* (Winkelmanns Übersetzung für Batteux *noble simplicité*) deutet sich in einer unscheinbaren Größe an; unter der humanen Seelenruhe bleibt das mühevollen Leiden verborgen. Ziel der Kunst ist es, vollkommene Ungerührtheit zu erlangen, indem Techniken der absoluten Selbstbeherrschung der oberflächlichen Ungerührtheit vorangehen. Mit der Übernahme der Kategorie der edlen Einfalt aus der Poetik des französischen Klassizismus wurde in deutschen Debatten der zuvor dominante Begriff des Erhabenen verdrängt. Die edle Einfalt kann als ein Topos der literarästhetischen Einfachheit gesehen werden, der die seelisch-menschliche Kraft der Simplizität ebenso wie die hervorgebrachte Reduktion der künstlerischen Mittel hervorhob. Die Einfachheit war damit nicht nur ein ästhetisches Gattungsgesetz, sondern ein Kunstgedanke mit Humanitätsanspruch. Insbesondere mit den maßgeblichen Einsätzen des deutschen Klassizismus wird das Einfache zunehmend als Effekt einer Praxis verstanden und zum Sublimen aufgewertet.¹⁷

15 Der Rezipient wird in die Sinnstiftung miteingebunden – ein Prinzip, das vor allem in der Rezeptionsästhetik mit Wolfgang Iser's Ausführungen zu den literarischen Leerstellen zwei Jahrhunderte später für die Literaturtheorie zentral werden soll.

16 Vgl. Schöttker, 1999, S. 332.

17 Vgl. Henn, 1974, S. 194. In Abgrenzung: Die seelisch-menschliche Kraft der edlen Einfalt bleibt in der französischen Ästhetik der *noble simplicité* aus. Die Simplizität wird

Sowohl in stilistischer als auch ethischer Hinsicht liegt hinter der Maske des Einfachen ein Prozess verborgen, der nicht bei den rohen Anfängen vor aller Reflexion einsetzt, sondern das Resultat einer heimlichen Kunst der Affektregulierung meint.¹⁸

Die Herstellung von Natürlichkeit, Unbefangenheit und Zwanglosigkeit wird der Affektiertheit überkomplexer (höfischer) Verhaltensformen entgegengestellt. Über die Zurücknahme des Subjekts, das ohne eigenes Zutun die ›Sache selbst‹ zur Sprache kommen lässt, und durch den Verzicht auf allen überflüssigen Schwulst entsteht eine Habitualisierung des Einfachheitsstils, der nur auf Wesentliches fokussiert.¹⁹ Der Eindruck des Natürlichen soll dabei ungewollt wirken und eine Seelenruhe ausstrahlen; gleichzeitig verdanken sich die Effekte einer unsichtbar gemachten Technik der Einfachheit, die sich auf das Notwendige beschränkt und in der die bezeichnete Sache wie von selbst hervortritt:

Die schlichte Darstellung ist mit ihrem nüchternen Ton auf das Wesentliche der Dinge konzentriert und verzichtet auf den Luxus des Schmuckwerks, weil alles Überflüssige vom Eindruck des Wahrhaftigen ablenkt.²⁰

Die künstlerischen Mittel sollen durchsichtig sein, damit der Gedanke umso deutlicher erscheint. Winckelmann spricht von der gefälligen, stillen Grazie, die die Natur in allen Handlungen auf ein rechtes Maß an Leichtigkeit hebt, wobei nichts angenehmer sei als eine »erleuchtete Kürze«, um der »Fähigkeit der Empfindung des Schönen« als hermeneutische Wirkung der Einfachheit entgegenzukommen. Die Einfältigkeit als einfache, gerade und bestimmte Anstrengung, die in ihrer Kürze viel zu Denken gibt und mit wenigem mehr als mit vielem wirkt, knüpft auch bei Winckelmann an das *pura et illustra brevitatis*-Prinzip der Rhetorik an. Die Einfachheit wird als Resultat und nicht als Anfang angesehen.²¹ Mit dieser Konzentration ergeben sich unumgänglich Überschneidungen mit der Frage nach dem Zugang zum Erhabenen und gleichzeitig auch deutliche Abgrenzungen zu einem weiteren Begriff – dem

hier als reine wortkunsttheoretische Gattungspoetik hervorgebracht und anders als im deutschen Kontext nicht mit dem Humanitätsgedanken verbunden.

18 Giuriato, 2015, S. 307.

19 Vgl. ebd., S. 298.

20 Giuriato, 2015, S. 308.

21 Vgl. Henn, 1974, S. 207ff.

des Naiven. Sobald das Einfache, Deutliche, Präzise als bewusst und absichtlich eingesetztes Stilmittel auftritt, kann in der Rezeption eine Abgrenzung von dem Begriff des Naiven gemacht werden:

Le naïf échappe à la beauté du génie, sans que l'art l'ait produit; il ne peut être ni commandé, ni retenu.²²

Das Naive entflieht der Schönheit des Genies. Da das Natürlich-Naive nicht befohlen werden kann, wird es zum Signum des Genies, und das Stilideal des unabsichtlich Vielsagenden wird zum Kennzeichen dichterischen Ausdrucks.²³ Die Geniekunst gilt als unbeherrschte Äußerung der Natur; vom lateinischen Ursprung *nativum* – als das Angeborene, Natürliche, Ungekünstelte – steht das Naive dem Gemachten, Erworbenen, Erkünstelten entgegen.²⁴ Mit Schillers und Goethes Einteilung, dass die naive und die sentimentalische Poesie als zwei wesentliche Grundformen der poetischen Darstellung zu sehen sind, hat der Begriff des Naiven eine besondere Bedeutung gewonnen:²⁵ »Naiv musz jedes wahre genie sein, oder es ist keines. Die Naivität allein macht das Genie zum Genie.«²⁶ Der Begriff der Naivität wird seither in der deutschen Literaturtheorie stärker als in der französischen mit dichterischer Genialität identifiziert. Der Sinnreichtum von Naivität ist in Abgrenzung zur Simplität ein unabsichtlicher, unbewusster, und es bedarf des einfühlenden, nicht wissenden Genies, um über den Zauber der Rede das Meisterwerk der Kunst hervorzubringen. Schiller zufolge erlaubt die intuitive Begabung des naiven Künstlers nicht nur, die Kluft zwischen Natur und Kultur, Vernunft und Leidenschaft, Anschauung und Begriff zu schließen; im Unterschied zum sentimentalischen Dichter vermag es das Genie, die begriffliche Zergliederung hinter sich zu lassen und im Schein einer unvermittelten Kunst zu synthetisieren.²⁷

Claudia Henn zufolge lässt sich mit einem groben Raster für die Begriffsgeschichte sagen, dass der Begriff des Naiven als subjektbezogener den objektbezogenen *simplicité*-Begriff um die Jahrhundertwende ablöst. Das Jahr

22 Diderot und d'Alembert, 1765, S. 10.

23 Vgl. Henn, 1974, XIII.

24 Vgl. Krug, 1833, S. 10.

25 Die Dichtung der Alten ist nach ihnen naiv, objektiv, der Natur entsprechend; die Dichtung der Neuzeit dagegen sentimental, subjektiv, die Naturmäßigkeit anstrebbend (vgl. Rincón, 2000, S. 347ff.).

26 Friedrich Schiller zit.n.: Grimm und Grimm, 1999, Sp. 321.

27 Vgl. Henn, 1974, S. 189.

1771 sieht sie als Stichdatum dieses Ablösungsprozesses. Mit Mendelssohns Aufsatz *Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* findet ein Transfer des Naivitäts-Konzeptes statt und fungiert von dort an auch in Deutschland als Einteilungsprinzip der dichterischen Ästhetik.²⁸ Der Geltungsanspruch der Naivitätsbedeutung wurde lange in Verbindung mit der Begriffsbestimmung des Genies gesehen. Auch nachdem von der Haltung des Geniekults abgerückt wurde, hat sich die Möglichkeit eines einfachen, ungekünstelten Sprechens weiter auf die Figur des Naiven zurückgezogen:

Daher muß sich der Künstler, bey der Vorstellung des Erhabenen [...] eines naiven, ungekünstelten Ausdrucks befleißigen, der den Leser oder Zuschauer mehr denken läßt, als ihm gesagt wird.²⁹

Gemeint mit Winckelmanns Konzept der edlen Einfalt ist hier, dass sowohl die Einfalt als auch die Naivität die Fähigkeit, über das Unausgesprochene hinausgehend Konsens zu erlangen, voraussetzen. Im Sinne der familiarität ist eine bewusste Explikation überflüssig, weil das Gemeinte klar und deutlich hervortritt. Dabei wird die äußere graziöse Unabsichtlichkeit bei Mendelssohn zum Charakteristikum und zur Güte der Naivität ebenso wie das Vertrauen in die Unbesorgtheit für falsche Auslegung zum Signum der Naivität werden. Als Kombination aus der Rezeption von Boileaus und Winckelmanns Poetik und als Übernahme des von Charles Batteux' geprägten Begriffs *la naïvité* wird ein vielsagender Gedanke, der mit einer anscheinenden Nachlässigkeit und edlen Einfalt sinnlich gemacht wird, von Mendelssohn als Grad des Erhabenen und Naiven ausgeführt:

Die Naivität [...] ist die Sprache der Freyheit, der Offenherzigkeit und edlen Einfalt. Nachdencken, Arbeit und Fleiß haben sie hervorgebracht, aber sie sind nicht darinn zu sehen. Gedancke, Wendung, Worte, alles scheineth ohne Kunst aus Materie entsprungen zu seyn.³⁰

Während der Geniekult zunächst von der natürlichen Naivität als dem ungewungenen, ungesuchten, ungekünstelten, unverstellt und aufrichtigen Einfachen, das nur dem Genie eingeschrieben ist, ausging, wird hier die Koppelung an eine absolute Mühelosigkeit aufgehoben. Der Schöpfung wohnt eine absichtliche, zur Unkenntlichkeit gebrachte Naivität inne, aber das Resultat

28 Vgl. ebd., S. IV, S. 111, S. 227.

29 Mendelssohn, 1838, S. 589.

30 Charles Batteux zit.n.: Rincón, 2000, S. 349.

der Beherrschung der Kunst wird nicht länger an vorangehende Leichtigkeit und Mühelosigkeit gebunden. Der im Prozess entstehende naive Ausdruck gewährt anschauende Erkenntnis, die sinnlich vollkommen ist, wenn sie uns eine Menge von Merkmalen zugleich wahrnehmen lässt, womit der naive Ausdruck dem Wesen der Künste entspricht; denn das Wesen der schönen Künste besteht in einer sinnlich-vollkommenen Vorstellung.³¹ Ende des 18. Jahrhunderts scheint die naïveté damit den Begriff der simplicité zu verdrängen, so dass auch die deutsche Aufklärung eher den Begriff der Naivität als den der Einfachheit zur Positionsbestimmung moderner Poetologien nutzt (so beispielsweise die *Querelle des Anciens et des Modernes* in Frankreich und Schillers Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* in Deutschland). Erst im 20. Jahrhundert soll der Einfachheitsbegriff wieder zentral werden, als sich die Frage nach dem Fortschritt der Moderne gegenüber der Antike neu stellt:

Während die Forderung nach Einfachheit, die meist mit Bezug auf die antike Tradition formuliert wurde, einen Beitrag zur geistigen Erneuerung durch Reduktion ästhetischer Vielfalt leisten sollte, sahen die Kritiker darin einen Angriff auf die unterschiedlichen Möglichkeiten künstlerischer Ausdrucksweisen. [...] Bis heute repräsentiert der Begriff der Einfachheit deshalb wie kaum eine andere Kategorie die Idee einer traditionsbewußten Modernität, die auf Dauerhaftigkeit, also Klassizität, angelegt ist.³²

Die zugestandene Erkenntnis, dass es neben dem zeitlos Schönen auch ein zeitbedingt Schönes gibt, führte mit dem allmählichen Abbau der klassischen ästhetischen Normen dazu, die *simplicité des êtres seuls* als selbstgesetzlich, frei von Stilnormen einzuordnen. In einer traditionsbewussten Modernität wird die Einfachheit – im Sinne des Individuellen – zum *beau-relatif*.³³ Damit findet eine wesentliche Veränderung in der ›Suche nach dem Stein der Weisen‹ statt, die für die ästhetische Wiederaufnahme in der Gegenwart relevant wird. Für den heutigen Diskurs lässt sich danach fragen, ob die ästhetische Einfachheit sich über diese Relativierung normativ befreien kann. Die Frage, ob Einfachheit in literarischen Kontexten wertfrei attestiert werden kann oder ob sie im Bewusstsein der Irreversibilität der vorbildlichen Epoche immer als Relativ gesehen werden muss, macht die Verfolgung der weiteren Entwicklungspuren des ästhetischen Einfachheitsideals interessant.

31 Vgl. ebd.

32 Schöttker, 1999, S. 332.

33 Vgl. Henn, 1974, S. 171.

Eine Verknüpfung zwischen dem klassizistischen Bemühen um Einfachheit im 18. Jahrhundert und dem Reduktionsanspruch der Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich hier zunächst eindrücklicher in der Architektur- als in der Literaturtheorie verfolgen. Denn zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt sich hier eine explizit geforderte Wiederaufnahme der Einfachheit mit dem ›Willen zur Reduktion‹. Die *Revolutionsarchitektur* strebt nach einer ›Neuen Einfachheit‹ und hebt in theoretischen Schriften die erhellende Wirkung klarer Formen hervor. Mit den Forderungen gehen ganz ähnliche ästhetische Ansprüche einher, die für die Literatur des 18. Jahrhunderts ausgeführt wurden. Anders als in der Literaturwissenschaft wurde in der Kunst- und Architekturgeschichte wiederholt der Versuch gemacht, die Kunst der Moderne auf Grundlage der Reduktions-Idee zu beschreiben.³⁴ Die wichtigsten Stationen des Anspruchs, sich von dem Schwulst, von allem Überflüssigen zu befreien, einfache Formen, klare Gliederungen, Ruhe und Ordnung zu finden, werden daher von der Architekturtheorie ausgehend skizziert, bevor nach einer Übertragbarkeit der Reduktions-Idee auf moderne und postmoderne literarästhetische Debatten zu fragen ist.

In der Moderne wird von der ›Wiederkehr‹ einer Architektur, die sich in asketischer Zurückhaltung übt, gesprochen, weil Marc-Antoine Laugier bereits 1753 die Einfachheit zum Grundprinzip der Baukunst erklärte und die deutsche Übersetzung seines *Essai sur l'architecture* große Wirkung erzielte.

»Wahr ist«, so schreibt Laugier über sein Anliegen, »daß ich die Architektur von vielem Überflüssigen befreie, daß ich eine Menge Firlefnaz, der ihren gewöhnlichen Schmuck ausmacht, aus ihr entferne, daß ich ihr nur ihre Natürlichkeit und ihre Einfachheit lasse.«³⁵

Laugier ersetzt die vorherigen, tradierten Auffassungen der antike-orientierten Architektur (der Festigkeit: *firmitas*, Zweckmäßigkeit: *utilitas*, und Schönheit: *venustas*) einzig durch die Idee der Einfachheit. Während es Laugier in seiner Forderung nach reduzierter Einfachheit um Naturformen und eine reduktionistische Nachahmung in Form einfacher Baukörper ging, wurde die Forderung nach einer klaren Gliederung in der Revolutionsarchitektur mit Blick auf wirkungspsychologische Effekte der Einfachheit weiterentwickelt. Die Klarheit der Formen sollte zur Klarheit des Denkens führen. Symmetrie

34 Vgl. Schöttker, 1999, S. 332.

35 Marc-Antoine Laugier zit.n.: Schöttker, 1999, S. 335.

wurde zum Inbegriff der architektonischen Ordnung, was wiederum zur gedanklichen Klarheit führe, da einfache Formen die Erfassbarkeit der Erscheinung eines Gegenstandes erleichtern. Die Architektur des frühen 20. Jahrhunderts gelangt zu ähnlichen Auffassungen über die erhellende Wirkung klarer Formen, und der Begriff der Einfachheit wird zur zentralen Kategorie.³⁶

Mit der Rede *Ornament und Verbrechen* trägt Adolf Loos den »Drang zur Einfachheit« in unvergleichlich expliziter Weise vor. 1910 finden sich erste Hinweise zu der Rede in der Zeitschrift *Der Sturm*, 1929 wird sie in der *Frankfurter Zeitung* veröffentlicht. Loos kritisiert die Verzierungspraxis als Vergeudung ökonomischer und geistiger Kräfte, die Ornamentlosigkeit sei hingegen Zeichen einer besonderen geistigen Kraft.³⁷ Auch einige Jugendstil-Architekten wie Henry van de Velde, Heinrich Tessenow und Peter Behrens haben sich wenig später von der Verzierungspraktik gelöst, sind zu klar strukturierten Formen übergegangen und forderten jene in ihren Schriften.³⁸ Eine asketische Konzeptkunst, die sich in lichter Funktionalität ergibt, wird vor allem für die Bauhaus-Vertreter entscheidend. Dem Bauhaus-Motto »Form follows function« folgten nicht nur Architekten wie Walter Gropius, Le Corbusier oder Ludwig Mies van der Rohe und Künstler wie Wassily Kandinsky und Paul Klee; eine minimalistische Ästhetik, deren kardinales Prinzip darin besteht, dass die künstlerische Wirkung durch eine radikale Ökonomie künstlerischer Mittel gesteigert wird, auch wenn solche Sparsamkeit andere Werte wie zum Beispiel Vollständigkeit oder Reichtum oder Genauigkeit der Aussage kompromittiert, wird für die Architektur gleichermaßen wie für die Kunst und Literatur entscheidend. Die Kraft dieses ästhetischen Prinzips wurde unter Architekten, Designern und Künstlern mit dem unvergessenen und von Mies van der Rohe aufgenommenen Ausdruck »weniger ist mehr« –

36 Vgl. Schöttker, 1999, S. 335f.

37 Als Architekturpublizist und Kulturreformer erzielte Loos eine breite Wirkung, die über jene kontroverse Wirkung seiner Bauten, wie dem Looshaus, hinausging. Er hat die kleinen Formen narrativer Architekturtheorie mit seinen Essays und dem Mitwirken an der Herausgabe unterschiedlicher Zeitschriften entschieden geprägt. Im Rahmen des Sammelbandes *Kurz und Knapp. Zur Medientheorie kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart* hebt Hans-Georg von Arburg die Ökonomie der epistemischen und poetischen Programmschriften von Loos hervor und spricht von der sprenghenden Wirkung, die diese kurze und knappe Narrativik erzielt hat (vgl. Arburg, 2017, S. 186).

38 Schöttker, 1999, S. 342f.

less is more demonstriert.³⁹ Die Bauhaus-Funktionalisten suchten die moderne Architektur, Malerei und Design zu entwirren und zu abstrahieren, und während Funktionalismus und Minimalismus nicht dasselbe sind, entspringen sie dennoch dem gleichen Impuls: das Überflüssige wegzustreichen, um das wesentlich Notwendige zu enthüllen und zu einer elementaren Formensprache zu gelangen. Im Bemühen um eine neue Einfachheit wird den reduzierten Formen eine reine Wirkung zugesprochen:

Hier ist alles Äußerliche, aller Putz, alle ›Dekoration‹ wie mit einem eisernen Besen weggefegt! [...] Es ist, als ob man nach einem vielstimmigen, unklaren Geräusch einen reinen und vollen Ton vernimmt. Reinheit!⁴⁰

Voltaires Hinweis, wie unentbehrlich das Überflüssige sein kann (*Le superflu, chose si nécessaire*), zurücklassend, kritisierte der neue ›Drang nach Einfachheit‹ die Verzierungspraxis des 19. Jahrhunderts als Vergeudung geistiger Kräfte. Historisch zu den Neigungen klassischer Ideale zurückkehrend, wird das Einfache erneut als das Ergebnis der Urteilskraft und der Auswahl gesehen und beispielsweise in Le Corbusiers Schriften als »Merkmal der Meisterschaft« charakterisiert.⁴¹ Alfred Döblin spricht dem linearen Ausdruck zu, künstlerisch der beste zu sein, weil er der knappste und zugleich konzentrierteste sei, was dem Grundwillen der Kunst entspreche: »Reduktion auf die sachlichste Formel. Überfluß ist der Tod der Kunst.«⁴² Was durch die Debatte rund um die neoklassizistische Wiederbelebung des literarischen Topos des *litotes* – der schlichten, einfachen, sparsamen Zurückhaltung – erreicht wurde, fasst die Erklärung »weniger ist mehr« zusammen.⁴³ Dabei geht die vielzitierte Formel über das rhetorische *brevitas*-Ideal der Klarheit hinaus, indem sie jene Reduktion stärker funktionalisiert. Ökonomische Sparsamkeit und industriell orientierte Funktionalität prägen die architektonische Idee der Einfachheit, womit eine neue Differenzierung für das ästhetische Prinzip der Klarheit geschaffen wird.

Detlev Schöttker kommt zu der Einschätzung, dass in Deutschland diese zentralen Schriften aus dem Bereich der Architektur nur in geringem Maße

39 Vgl. Barth, 1986, S. 64.

40 Adolf Behne zit.n.: Schöttker, 1999, S. 344.

41 Vgl. ebd., S. 346.

42 Alfred Döblin zit.n.: Schöttker, 1999, S. 343.

43 Vgl. Just, 2008, S. 303.

für die Literaturtheorie produktiv gemacht wurden, und sieht in der ausbleibenden Übertragung auch den Grund, warum für die literarische Reduktion insgesamt keine einheitliche Theorie hervorgebracht werden konnte.⁴⁴ Wenn wir den Blick von dem wenig strukturierten deutschen Einfachheitsdiskurs lösen, findet sich ein stark verwandtes Konzept, das Mitte des 20. Jahrhunderts auf dem Vormarsch ist und sich später zwangsläufig auch auf deutsche Ästhetikdebatten der Moderne bzw. Postmoderne auswirken wird. So wie in der modernen Malerei der Weg des Abstreifens vom Post-Impressionismus durch den Kubismus zum radikalen Minimalismus von Kasimir Malewitschs »Weiß auf Weiß« oder »Schwarzes Quadrat« führte, wird in der Literatur des 20. Jahrhunderts die minimalistische Sukzession durch Hemingways »neue Theorie« angestoßen und mit den kürzeren Fiktionen von Jorge Luis Borges und den Texten von James Joyce und Samuel Beckett fortgeführt.⁴⁵ Die Prinzipien der Reduktion und Abstraktion, die in den Schriften der Architektur des *Internationalen Stils* so deutlich vorliegen, werden vor allem im anglo-amerikanischen Raum auch für die Literatur zentral.

Die Hinwendung zu literarischen Minimalismen ist hier mit einer wesentlichen Änderung verbunden; die zuvor für den französischen und deutschen Sprachbereich verfolgten Entwicklungen der Stilnormen des Einfachen werden im 20. Jahrhundert an konkrete Gattungen gebunden. André Jolles prägte in den 1920er-Jahren den Ausdruck der »einfachen Formen« zur Bezeichnung von universalen Sprachgestaltungsmustern, die in unterschiedlichen minimalen Literaturformen ihren Ausdruck suchen.⁴⁶ Inhärent minimalistische Gattungen wie Sprichwörter, Maximen, Aphorismen, Epigramme, Mottos, Slogans und Witze lassen sich nach Jolles auf die Grundstrukturen einfacher Formen zurückführen. Mit den *einfachen Formen* bezeichnet er die den einzelnen dichterischen Gattungen voraus und zugrundeliegenden »inneren Formen«. Während Jolles zeigt, dass die Wiederkehr bestimmter Strukturen im Großen wie im Kleinen dazu auffordere, über die Wirkungskraft der durchschlagenden (inneren) einfachen Formen nachzudenken, wurde er mit seinem Ansatz in der Literaturwissenschaft häufig auf die formalistische Einteilung eines Kanons einfacher Gattungen reduziert.⁴⁷ So wurde beispielsweise seitens der Literaturwissenschaft der Versuch unternommen,

44 Vgl. Schöttker, 1999, S. 345.

45 Vgl. Barth, 1986, S. 68.

46 Vgl. Schweikle und Schweikle, 1990, S. 17.

47 Vgl. Mohr et al., 1958, S. 320f.

mit dem Genre der Kurzgeschichte, wie Edgar Allan Poe es von der traditionellen Erzählung unterschied, eine Erweiterung des Kanons der einfachen Formen vorzunehmen. Mit der Zuordnung der Kurzgeschichte als einfache Form gewinnt ein äußeres Merkmal des modernen narrativen Minimalismus an Beliebtheit, wobei es eigentlich die inneren Formen der Einfachheit sind, die für eine besondere Ästhetik sorgen:

In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the pre-established design. [...] [B]ut undue length is yet more to be avoided.⁴⁸

Poes Kodifizierung, in der gesamten Komposition kein Wort zu viel zu schreiben, informiert spätere Schriftsteller des 19. und 20. Jahrhunderts über Knappheit, Selektivität und Selbstverständlichkeit (im Gegensatz zu gemächlicher Zeitlosigkeit, üppiger Fülle, expliziten und erweiterten Analysen). »Überschüsse vermeiden«, empfiehlt Mark Twain, oder »erzähle kein Wort mehr, als du unbedingt brauchst«, fügt Ernest Hemingway hinzu:

If I started to write elaborately, or like someone introducing or presenting something, I found that I could cut that scroll-work or ornament out and throw it away and start with the first true simple declarative sentence I had written.⁴⁹

Seine »neue Theorie«, die er in den frühen 20er-Jahren beschrieb, fußt nicht nur darauf, seine Sätze von jeglichem Ornament zu befreien, sondern auch darauf, dass er während des Verfassens seiner ersten Kurzgeschichten darüber nachdenkt, was eine »very simple story« braucht, und was nicht:

[Y]ou could omit anything if you knew that you omitted, and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood.⁵⁰

Alles kann weggelassen werden in dem Wissen um das Weggelassene, und das Weggelassene stärkt die Geschichte, indem der Leser über das Weggelassene mehr fühlt, als er tatsächlich versteht. Die anglistische Kunstbetrachtung Hemingways ist im deutschen Sprachraum vielleicht am ehesten mit der

48 Poe, 2003, S. 68.

49 Hemingway, 1964, S. 16f.

50 Ebd., S. 69.

Aufmerksamkeit, die dem Schreiben Franz Kafkas zukommt, zu vergleichen. Denn auch Kafka hat sich im Gegensatz zu anderen modernen AutorInnen von jeglichen Experimenten und allen Manierismen fern gehalten:

Seine Sprache ist klar und einfach wie die Sprache des Alltags, nur gereinigt von Nachlässigkeit und Jargon. Zu der unendlichen Vielfalt möglicher Sprachstile verhält sich das Kafkasche Deutsch wie Wasser sich verhält zu der unendlichen Vielfalt möglicher Getränke. Seine Prosa scheint durch nichts Besonderes ausgezeichnet, sie ist nirgends in sich selbst bezaubernd oder betörend; sie ist vielmehr reinste Mitteilung und ihr einziges Charakteristikum ist, daß – sieht man genauer zu – es sich immer wieder herausstellt, daß man dies Mitgeteilte einfacher und klarer und kürzer keinesfalls hätte mitteilen können.⁵¹

Hannah Arendt hält in dieser Beschreibung fest, dass niemand, der sich für »modern« hält, an Kafkas Werken vorbeigehen könne, weil hier so offenbar etwas spezifisch Neues am Werk sei, »das nirgendwo sonst in der gleichen Intensität und mit der gleichen rücksichtslosen Einfachheit bisher zu Tage getreten ist«.⁵² Arendt schreibt, dass der Mangel an Manieriertheit fast bis an die Grenze der Stilllosigkeit, der Mangel an Verliebtheit in Worte als solche fast bis an die Grenze der Kälte getrieben werde. Das Resultat ist eine neue Art der Vervollkommnung von Einfachheit, die von allen Stilen der Vergangenheit gleich weit entfernt zu sein scheint. Die abstrahierende und nur das Wesentliche bestehenlassende Kunst gründet in einer besonderen Begebenheit der Einfachheit. Der Reiz dieser Einfachheit besteht in der Verlockung, zur Wahrheit zu gelangen. Die Vorstellung, dass jeder Stil durch seinen eigenen Zauber von der Wahrheit ablenken würde, ist bei Kafka bis zu dem Grade vollendet, dass seine Geschichten auch dann in Bann schlagen, wenn der Leser ihren eigentlichen Wahrheitsgehalt erst einmal nicht begreift.⁵³ Kafkas Kunst besteht darin, dass der Leser eine vage Faszination, die sich mit der unausweichlich klaren Erinnerung an bestimmte, erst scheinbar sinnlose Bilder und Begebenheiten paart, so lange aushält und sie so entscheidend in sein Leben mitnimmt, dass sich ihm irgendwann einmal, auf Grund irgendeiner Erfahrung, plötzlich die »wahre Bedeutung« der Geschichte enthüllt mit der

51 Arendt, 1948, S. 129.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd., S. 130.

»zwingenden Leuchtkraft der Evidenz«. ⁵⁴ Die Erfahrung der Einfachheit wird angenommen, um in ihrer Überwindung zu einem undefinierten Zeitpunkt den wahren Kern der Erkenntnis zu erwarten.

Was anhand der Rezeptionsgeschichte sowohl von Hemingways als auch Kafkas Werken deutlich wird, ist, dass in der Moderne weniger von der klassischen Einfachheit im Sinne eines allgemein regelpoetischen Stillkonzepts gesprochen wird, sondern dass die Einfachheit nun vorrangig mit der individuellen Ausdrucksform der AutorInnen assoziiert wird. Die Einfachheit wird zur Grundlage eines Qualitätsurteils, was die Güte des originellen Stils ausmacht. Dabei lässt sich das Einfache auf ganz verschiedene Strategien zurückführen. Unter den vielfältigen Einfachheitsmöglichkeiten wird sowohl in der Rezeption Hemingways als auch Kafkas immer wieder eine besonders hervorgehoben: ihre syntaktische Übersichtlichkeit wird als markantes Erkennungsmerkmal gesehen, was sich viele spätere AutorInnen zum Vorbild nehmen und nachahmen.

Die bereits erwähnten kurzen Erzählungen, die besonders in den Vereinigten Staaten mit einer neuen Blüte der (nord-)amerikanischen Kurzgeschichte um die 1970er- und 80er-Jahre eine verstärkte Beachtung erfahren, spielen geradezu mit den Grenzen der syntaktischen Einfachheit, die auch Hemingway und Kafka auszuloten suchten. Die kurzen Geschichten sollten sich in ihrer sprachlichen Reduktion von den großen Erzählungen und dem (über)komplexen Denken in großen Zusammenhängen lösen. Die Art von knapper, realistischer oder hyperrealistisch plottierter Fiktion wird mit AutorInnen wie Ann Beattie, Raymond Carver, David Levitt, Alice Munro oder Tobias Wolf assoziiert. Gelobt und verdammt zugleich werden die Short-stories unter solche Labels wie »post-literarische Postmoderne« oder »neo-früher Hemingwayism« gefasst. Wie jede Gruppe von Künstlern, die kollektiv bezeichnet werden, sind die erwähnten AutorInnen mindestens so verschieden voneinander, wie sie ähnlich sind. Einfache Minimalkunst ist vielleicht nicht das einzige Attribut, das ihre Fiktion teilt, aber es ist eine Zuschreibung, die ihre Vorgeschichte ebenfalls in der künstlerischen Idee des »weniger ist mehr« findet. ⁵⁵

Die Poetik des z.T. radikalen Weglassens, des Einfachen und Knappen bleibt dabei nicht ohne Kritik. Gerade die Kurzgeschichten Raymond Carvers, aber auch die anderer AutorInnen der 70er- und 80er-Jahre fielen häu-

54 Ebd.

55 Vgl. Barth, 1986, S. 64f.

fig dem eher negativen Blick der Literaturkritik zum Opfer. Das Weglassen wurde nicht nur mit dem Gefühl der Klarheit, sondern auch mit der Unklarheit von Bedeutungen assoziiert. Ein stets mitschwingender vermeintlich kultureller Konsens, dass ein Kunstwerk voll, weit und umfassend im Reichtum an Bedeutung zu sein hat, lässt der Frage, wann stilistische Einfachheit und Sparsamkeit eine bewusste Entscheidung und wann es bloß das Resultat fehlender Imagination ist, eine hohe Aufmerksamkeit zuteil werden.⁵⁶ Kritiker lasen die Kurzgeschichten als unrealistische, ungeschickte Versuche, die prosaischen Aspekte des alltäglichen Lebens darzustellen, was eine Literatur der völligen Banalität zur Folge habe. Der zergliedernden (Über-)Deutlichkeit wird eine ästhetische Undurchsichtigkeit, eine »opake Klarheit«⁵⁷, die alles erfasst und nichts bedeutet, zur Last gelegt. Die Frage, ob weniger tatsächlich mehr ist oder »*simply less*«, wird kritisch hervorgebracht und mündet in die provokante Infragestellung, was genau an den minimalistischen Kunstwerken überhaupt als Kunst gesehen werden soll.

Über ein gegenseitiges Ausspielen von einfacher und komplexer Literatur sucht die Kritik den Wert der Literatur zu bestimmen. Bisher war hauptsächlich die Rede davon, dass die Einfachheit historisch zu unterschiedlichen Zeitpunkten als anzustrebendes Ideal galt; umgekehrt sah sich die Einfachheit mindestens ebenso häufig mit Kritik, Skepsis und Ablehnung konfrontiert, was vor allem die Debatten um die wiederaufgenommenen Kurzgeschichten Ende des 20. Jahrhunderts zeigen. Mit der Frage nach ästhetischer Einfachheit befinden wir uns im Kampf der ambivalenten Wertungen. Aus normativer Sicht erscheint Einfachheit als Mangel an oder als Fehlen von X, aus produktionsästhetischer Perspektive etwa als Verzicht auf X, was wiederum zu der Einordnung sinnreicher vs. einfältiger Einfachheit führt. Mit der Bestimmung dieser Modalitäten zeigt sich, dass sich die Einfachheit und Komplexität als normative Argumentationsgrundlage in der Rezeptionsästhetik immer wieder abwechseln.

Alt oder neu, normativ oder wertfrei: Fiktion kann auf verschiedene Arten minimalistisch und damit letztlich einfach sein. Es gibt Minimalismen von Einheit und Form: kurze Wörter, kurze Sätze und Absätze, superkurze Geschichten, dünne Romane, Erzählungen oder Gedichtbände und minimale Sammlungen (Kurzgeschichten-, Erzähl- oder Aphorismen-Sammlungen). Es gibt Minimalismen des Stils: ein abgespecktes Vokabular; eine abgespeckte

56 Vgl. Just, 2008, S. 307.

57 Giuriato, 2015, S. 323.

Syntax, periodische Sätze, serielle Prädikationen und komplexe untergeordnete Konstruktionen vermeidend; eine abgespeckte Rhetorik, die die bildliche Sprache gänzlich meidet, und es gibt einen abgespeckten, emotionslosen Ton. Daneben gibt es Minimalismen des Materials: minimale Charaktere, minimale Expositionen, minimale Inszenierungen und minimale Handlungen, die in einer Ästhetik der Einfachheit zusammenlaufen oder nebeneinanderstehen können:

Found together in their purest forms, these several minimalisms add up to an art that – in the words of its arch-priest, Samuel Beckett, speaking of the painter Bram Van Velde – expresses »that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express – together with the obligation to express.«⁵⁸

Die Minimalismen müssen nicht zwangsläufig gemeinsam auftreten, damit von einer Ästhetik der Einfachheit gesprochen werden kann. Es gibt sehr kurze Werke von großem rhetorischen, emotionalen und thematischen Reichtum, und es gibt Fälle von etwas, was wir vielleicht als »langatmige Einfachheit« bezeichnen könnten. Viele der aufgeführten produktionsästhetischen Ebenen sind vor allem für die Kurzgeschichten relevant. Während für den anglo-amerikanischen Raum die entscheidende Renaissance mit dem Erfolg der 70er- und 80er-Jahre verbunden wird, lässt sich Volker Hage zufolge in den späten 90er-Jahren auch in Deutschland ein erneuter Trend zur Kurzgeschichte vernehmen. Überraschend angesichts der verbreiteten Skepsis, auf die solche Bücher zuvor stießen, werden mit Beginn der späten 90er neue Sammlungen von Erzählungen erwartungsfroh von den Verlagen ins Rennen geschickt.⁵⁹ Euphorisch wird von einer Rückkehr der einfachen Genres gesprochen.⁶⁰ Gerade junge GegenwartsautorInnen haben die Möglichkeiten der kurzen Form wieder in Erinnerung gerufen, heißt es in Volker Hages *Kurzen Geschichte der neuesten deutschen Literatur*:

Die Short Story muss nicht viel Anlauf nehmen, nicht weit ausholen, sie kann ihre Figuren bei alltäglichen Verrichtungen beobachten, sie muss nicht um gewichtige Themen kreisen, keine großen Dramen inszenieren. So abrupt

58 Barth, 1986, S. 69.

59 Hage, 2007, S. 66.

60 Vgl. Dill, 2010, S. 119.

manche Geschichte beginnt, kann sie auch wieder enden, ja abbrechen: Es dominiert die Aussparung, der scheinbare Blick auf die Oberfläche.⁶¹

Frei zusammengefasst: Die Erzählungen dürfen einfach sein und sich von komplexen Zusammenhängen lösen. Gerade das Einfache, das Schnelle, Leichte dieser Texte verleitet dann jedoch oft dazu, so Hage weiter, ihre Ästhetik zu unterschätzen – zu übersehen, dass eine kurze Erzählung ein besonderes literarisches Kunststück ist, das hohes artistisches Geschick verlangt.⁶² Welchen künstlerischen Wert hat die karge, nüchterne, schmucklose, asketische Ästhetik der (vermeintlich) einfachen Erzählungen – diese Frage ist gewiss nicht neu, aber sie kommt immer wieder in Variationen auf, wenn Laudationes zu Buchpreisen gehalten, wenn Gespräche mit Lektoren geführt, wenn Poetikvorlesungen verfolgt, wenn Leserkommentare gesichtet oder wenn die Rezensionen zu den literarischen Werken heutiger GegenwartsautorInnen gelesen werden. Die Rezensionen sind randvoll von Betrachtungen lakonischer, leiser, karger, schlichter Stile; die mit der Frage verbunden werden, was eine einfache, reduzierte Sprache zu eröffnen vermag. Sie konzentrieren sich auf das unumwundene, direkte, schlichte Sagen und den Charme des Prägnanten, der abseits des Evidenten wenig sagen lässt. Sie sprechen von feinen Erzählregistern, die in der Literatur gezogen werden und die zu ›poetischer Klarheit‹, ›schlichter Leichtigkeit‹ und ›federnder Eleganz‹ führen. Sie heben einfache Charaktere hervor, die wie Schatten, ohne Eigenschaften und unnahbar in ihrer Gefühlswelt, durch die Erzählungen führen. Sie sehen unauffällige, ruhige, prägnante Dialoge als Herzstück der Erzählungen. Sie suchen einfache, minimale Plots einzuordnen und sprechen von schnell, einfach und ohne Widerstand lesbaren Texten, in denen das Effektlose zum Effekt wird. Sie sprechen von novellenhaft kurzen Formen und minimalistischen Verdichtungen.

Ganz gleich ob kurze Erzählung oder langer Roman, im Kontext post-moderner Literaturbetrachtungen wird über den Verlust der Tiefe und der Liebe zur Oberfläche gesprochen. AutorInnen setzen zunehmend auf Unvollständigkeit und lückenhafte Handlungsmotivierung, wobei die damit entstehende Mehrdeutigkeit des Erzählten, der Hauch von Ungewissheit, der über allem schwebt, sicher ein Grund für den enormen Publikumserfolg ist.⁶³ Die

61 Hage, 2007, S. 66f.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Bachmann, 2013, S. 224.

Aussparungen von handlungsmotivierenden Erläuterungen, von Zusammenhängen und Übergängen haben verstärkt den Charakter perspektivischer und fragmentarischer Erinnerungen. Gerade das Fragmentarische erscheint dabei weniger als Unvollständigkeit, sondern ist mit einer Zeichenhaftigkeit aufgeladen, sodass die Ästhetik der Aussparung die Explizitheit ersetzt und die Stimmung evoziert, dass das Wenige, das erzählt wird, umso bedeutsamer ist, oder in der Umkehr, dass es völlig bedeutungslos ist.⁶⁴ Charakteristisch wird auf eine auktoriale Führung des Lesers verzichtet, sodass der Text den Leser herausfordert, selbst jene Vollständigkeit herzustellen, die der Text verweigert. Das Ergebnis ist eine Literatur, die zunehmend von Leerstellen geprägt ist, die auf der anderen Seite mit einem ›neuen Realismus‹ korrespondiert, wenn es um detaillierte Alltagsbeschreibungen geht.

Die Einfachheit hat offensichtlich ganz unterschiedliche Qualitäten. Das Einfache kann charakteristisch randvoll sein, ebenso wie es leer sein kann. Die Schönheit der Einfachheit ist mehr als einfache Verführung. Sie kann sinnlich sein, aber auch vornehm, langweilig und ordinär, verdichtet oder trivial, bescheiden oder elitär, monoton oder überraschend. Die Formen künstlerischer Spielarten der Einfachheit sind mannigfaltig. In der vielfältigen ästhetischen Organisation reihen sich Praktiken unterkomplexer, überkomplexer und subtiler Einfachheit aneinander. Die konkreten produktionsästhetischen Ebenen, auf denen sich die literarische Einfachheit manifestieren kann, sollen zum nächsten Kapitel überleiten, in dem es darum gehen wird, auf welche Gestaltungsprinzipien rezeptionsästhetische Einordnungsversuche zurückgreifen, wenn sie heute von einer Einfachheit der Literatur sprechen; bevor es darum gehen wird, wem in der Gegenwartsliteratur die erfolgreiche Beherrschung dieses artistischen Geschicks der Einfachheit zugeschrieben wird.

64 Vgl. ebd., S. 226.

4. EINE ÄSTHETIK FÜR DIE GEGENWART

»Dicke Wälzer lesen derzeit alle gern« *versus* »die dünne Prosa gibt den Ton an«: Der Zustand der Gegenwartsliteratur erscheint von Betrachter zu Betrachter in einem anderen Licht, sodass über die Literatur der Gegenwart viele Geschichten erzählt werden.¹ Bisher sind weder einheitliche Hauptströmungen erkennbar noch fügen sich Nebenströmungen zu einer konsequent bestimmbar Ordnung. Die ›Ordnung der Dinge‹ ist das Ergebnis retrospektiver Betrachtung, sodass sie notwendig fehlt, wenn der Gegenstand so jung ist, dass ihm noch keine langtradierte Deutungsgeschichte zuwachsen konnte.² Das führt dazu, dass in den vergangenen Jahren diverse Bilder von der Literatur der Gegenwart gezeichnet wurden: Zum einen wurden breit angelegte, komplexe, z.T. sogar als ›überkomplex‹ eingeordnete Romane mit Preisen als führende Werke der Gegenwart gekürt (man denke z.B. an Juli Zehs *Unter Leuten*, Uwe Tellkamps *Der Turm* oder Lutz Seilers *Kruso*),³ zum anderen erfreuten sich gleichzeitig AutorInnen mit kürzeren, vermeintlich einfachen

1 Vgl. Förster, 1999, S. 1.

2 Vgl. Horstkotte und Hermann, 2013, S. 2ff.

3 Nicht nur die deutschen Gegenwartsromane im Langstreckenformat wecken das Forschungsinteresse: David Forster Wallaces *Infinite Jest*, Jonathan Franzens *Freedom*, Karl Ove Knausgärds mehrbändige Autobiographie oder Elena Ferrantes Neapolitanische Saga sind internationale Beispiele, die nicht nur im Zentrum der Aufmerksamkeit einer breiten Leserschaft stehen, sondern auch in der Neueren Deutschen Literaturwissenschaft vielfältig kommentiert werden. Hannelore Schlaffer spricht in der FAZ davon, dass sich die Literatur dem allgemeinen »Drang zum Voluminösen« ergeben habe (vgl. Schlaffer, 2018), und Manfred Schneider schreibt in der NZZ von der »literarischen Maßlosigkeit«, wenn er zu ergründen sucht, warum die Gegenwartsautoren in aller Welt immer dickere Romane schreiben (vgl. Schneider, 2016). Julika Griem nimmt aus wissenschaftlicher Sicht diese vom Feuilleton beobachteten Trends auf (vgl. Griem, 2018).

Erzählungen immer größerer Beliebtheit. Während Julika Griem in einem zusammenführenden Artikel zu der Debatte um die immer dicker werdenden Gegenwartsromane zu dem Schluss kommt, dass heute gerade nicht mehr eine *less is more*-Ästhetik gelte und sich stattdessen die Funktionalität der Fülle in erzählerischen Varianten der Ausdehnung bewährt habe,⁴ merkt Eva Geulen an, dass die dicken oder zuweilen als komplex betitelten Romane zwar die deutschen Bestsellerlisten anführen würden, dass die kleinen Formate aber diejenigen seien, die konkurrenzlos das wissenschaftliche Interesse auf sich zögen, sodass wir uns mit einem pluralen Gegenwartsprogramm konfrontiert sähen.⁵ Lang oder kurz, dick oder dünn, komplex oder einfach – offensichtlich haben wir hier unterschiedliche Gegenüberstellungen vorliegen, die letztlich die privilegierten Formen der Gegenwartsliteratur zu beschreiben suchen.⁶ Auf der Suche nach neuen Ordnungsmöglichkeiten gruppieren sich um diese Gegenüberstellungen sowohl Versuche einer Standortbestimmung des gegenwärtigen Erzählens als auch das Interesse, neue Lesegewohnheiten und neue Autorkonzepte auszumachen.

In die poetische Diversität lässt sich so schnell kein absolut ordnendes Licht bringen, wenn wir uns jedoch von dem Anspruch lösen, die literarische Historisierung als Verfahren der Minderung von unerwünschter Komplexität zu sehen, können wir damit ansetzen, Trends der derzeitigen Literatur zu beschreiben. Trotz des vielfältigen Bildes, das die aktuelle Literaturlandschaft bietet, fällt insbesondere der Gestus, was die Ästhetik gegenwärtiger Werke im Einzelnen auszeichnet, oft sehr ähnlich aus. Wir wollen im Folgenden daher fragen, wie es wäre, wenn sich die Gegenwartsliteratur in einem Punkt weit weniger ungeordnet zeigen würde, als die fachwissenschaftlichen Bedenken es stets postulieren, und es entgegen des uneinheitlich scheinenden Bildes doch eine erkennbare Ordnung der Dinge gäbe. Wie wäre es, wenn wir, entgegen aller als (über-)komplex beschriebenen Herausforderungen im Umgang mit der Fülle der Themen und Schreibweisen, gerade in der Einfachheit eine zentrale Ästhetik der Gegenwart erkennen würden?

4 Vgl. Griem, 2018, S. 253.

5 Vgl. Geulen, 2019, S. 45.

6 Auf die Frage nach dem Beliebtheitsursprung der ›Klopper-/Wälzer-Formate‹ machten zunächst Literaturkritiker aufmerksam, inzwischen liegt aber auch eine Studie von Carlos Spoerhase vor: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität* sowie ein Beitrag von Michael Niehaus: *Was ist ein Format?*, sodass sich auch von wissenschaftlicher Seite her ein aktuelles Interesse an den Formaten in der gegenwärtigen Literatur zeigt.

Während die (über-)komplexen Texte das gesamte 20. Jahrhundert dominiert haben, genießen sie auch heute noch ein gewisses Prestige; an ihre Seite sind jedoch Texte getreten, die einer neuen Ästhetik der Einfachheit folgen, so hier die zentrale These. Auch vonseiten der Literaturwissenschaften wird diesem Trend seit geraumer Zeit mit einem verstärkten Interesse begegnet.⁷ Die aktuelle Hinwendung zum Einfachen ist nicht mehr zu übersehen. Zu beobachten ist, dass die Debatte um die Aktualität der ›dicken Wälzer‹ oder ›dünnen Hefte‹ stellvertretend herangezogen wird, um Anhaltspunkte für die aktuelle Einordnung der ästhetischen Einfachheit zu finden. Die Unterteilungen in lang oder kurz und dick oder dünn werden dabei häufig nur quantitativ verstanden, womit die Möglichkeit verwehrt wird, die Gegenüberstellungen als ästhetische Prädikate zu verwenden.⁸ Ein einfacher Text wird in solchen Argumentations-schemata mit Kürze und einem dünnen Format gleichgesetzt, wohingegen die Länge mit ›komplexen Wälzern‹ assoziiert wird. Wenn in dieser Arbeit von der aufkommenden ästhetischen Einfachheit in der Gegenwartsliteratur die Rede ist, wird jedoch eine Komponente aufgegriffen, die unabhängig von dem konkreten (End-)Format zu betrachten ist. Ein Text kann einfache Wahrnehmungsprozesse ermöglichen und sich zugleich in Länge oder Kürze ergiebig zeigen, sodass die ästhetische Einfachheit nicht notwendig an Kürze oder dünne Bücher gebunden ist. Um eine Tendenz der derzeitigen Lesegeohnheiten auszumachen, wie es sich der Sonderband *Gelesene Literatur* (2018) beispielsweise zur Aufgabe nimmt,⁹ mögen die Gegenüberstellungen von dicken und dünnen Büchern als Trendanzeiger wirksam sein; um eine Ästhetik der Einfachheit zu begründen, wollen wir uns im Folgenden von den Dichotomien lösen.

In der Forschung gibt es entgegen aller Bedenken mittlerweile äußerst rege Bemühungen und Versuche, die Entwicklungslinien der Literatur der letzten Jahrzehnte einzuordnen und sich über die vermeintliche Befangenheit der eigenen Gegenwart hinwegzusetzen. Nikolaus Förster plädiert beispielsweise mit seiner Schrift *Die Wiederkehr des Erzählens* für eine Befreiung vom allzu schlichten Etikett einer ›Beliebigkeitspoetik‹ der Gegenwart – dem *anything goes* – und lässt sich auf den spielerischen Charakter ein, die ästhetische Ambiguität zu ordnen und darüber eine Periodisierung der Gegenwartsliteratur vorzunehmen. Förster sucht über die Unübersichtlichkeit der

7 Vgl. Geulen, 2019, S. 45.

8 Vgl. Geulen, 2019, S. 47.

9 Vgl. Martus und Spoerhase, 2018.

Gegenwartsliteratur hinauszukommen und eine vorläufige und fragmentarische Annäherung an einzelne ästhetische Phänomene vorzunehmen.¹⁰ In *Die Wiederkehr des Erzählens* werden deutschsprachige Texte seit Beginn der 80er-Jahre aufgegriffen, die scheinbar naive Geschichten erzählen und die mit ihrer Linearität, Kohärenz und ästhetischen Geschlossenheit geradezu verpönte ästhetische Merkmale wieder in den Vordergrund treten lassen.¹¹ Mit komparatistischem Blick spricht Förster für die letzten Jahrzehnte von einer ›neuen Lust am Erzählen‹, die in Ländern wie Italien, Frankreich, aber auch anderen angelsächsischen, romanischen, amerikanischen und lateinamerikanischen Ländern bereits viel früher vollzogen wurde. Erzählt wurde in der Literaturgeschichte jedoch ununterbrochen, und das wiederkehrende Element ist weniger das Erzählen an sich, vielmehr wird hier, anknüpfend an Försters Ansatz, die Wiederkehr einer konkreten Form des Erzählens gesehen. Es lässt sich die ›Wiederkehr eines einfachen Erzählens‹ beobachten, über das eine zeitgenössische literarische Tendenz konstruiert wird, die hier anhand bestimmter Eigenschaften näher einzugrenzen und mittels detaillierter Textanalysen näher zu beschreiben sein wird.

2012 schließen sich im Rahmen der Tagung *Die Unendlichkeit des Erzählens* zahlreiche Literaturwissenschaftler den Systematisierungsversuchen Försters an. Seit der letzten größeren Zäsur in der jüngeren Geschichte der deutschsprachigen Literatur mit der Wende 1989 sei nach zwei (nunmehr drei) vergangenen Jahrzehnten und nach so manchen Feuilletondebatten der Zeitpunkt gekommen, Bilanz zu ziehen, so Carsten Rode:

Obschon der literaturwissenschaftliche Diskurs in der Aufarbeitung der Literatur der Gegenwart aufgrund der heuristischen Gebote der Distanzierung und Objektivierung seinem Gegenstand um einige Jahre ›hinterherhinkt‹, lassen sich mit Blick auf einschlägige Monographien und Sammelbände der vergangenen Jahre doch einige markante Akzente und Entwicklungslinien erkennen, welche die neuere Wirklichkeit des Erzählens und die Poetik der [...] Gegenwart näherhin charakterisieren.¹²

Diesem Vorwort schließt sich Moritz Baßler an, der mit seinem Beitrag *Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens* eine kurze Geschichte moderner

10 Vgl. Förster, 1999, S. 8 und S. 10.

11 Vgl. ebd., S. 2f.

12 Rohde, 2013, S. 12.

Textverfahren und narrativer Optionen der Gegenwart gibt. Seit der Debatte um das ›Neue Erzählen‹ um 1990 herum werde auch in der deutschen Gegenwartsliteratur ein Qualitätsrealismus nach internationalem Vorbild bevorzugt, heißt es bei Baßler. Er belegt ein ununterbrochenes realistisches Erzählen, das sich bemüht, »Dinge, Ereignisse und Empfindungen mit kurzem, scharfem Blick und Wort zu fassen«¹³, und die klare, greifbare und bescheidene Wirkung sucht. Baßler spricht von Popularitätswellen der realistischen Poetik, die eine »Hinwendung zur Inhaltlichkeit, Welthaltigkeit und Lesbarkeit [...] der Herstellung gegenstandsentlasteter Textmuster«¹⁴ entgegengesetzt. Die realistische Ausrichtung der Gegenwartsliteratur habe sich gegen avantgardistische Optionen, die durch einen radikal neuen Zeichengebrauch die Wirklichkeit konstruktivistisch zu verändern suchte, durchgesetzt:¹⁵ »Keine Experimente! Das macht sie verständlich und damit verkäuflich und lässt zugleich alle Optionen für bürgerliche Distinktion und Kulturteilhabe offen.«¹⁶ Das realistische Erzählen hat die experimentelle Kunst ›des ganz Anderen‹ verdrängt und trifft damit offensichtlich einen breiten Lesergeschmack. Dass sich die verständliche Literatur dabei gut verkauft, bringt den AutorInnen vor allem seitens der Kritiker immer wieder Skepsis ein. Erfolg wird zunächst unter Vorbehalt betrachtet: Taugt die Literatur, die auf den breiten Geschmack stößt, überhaupt etwas? Eine Frage, die auf eine lange Tradition der Debatten um die deutsche Hochliteratur und ihre Abgrenzung von der Unterhaltungsliteratur zurückgeht.

Die gegenwärtige Tendenz des realistischen Erzählens, ganz gleich ob sie wie bei Förster als ›Wiederkehr‹ hervorgehoben oder bei Baßler als ›unendliches Unterfangen‹ eingestuft wird, gibt Anlass, den Modus der Strukturierungsversuche näher zu betrachten. Sowohl Försters als auch Baßlers Bestreben ist frei von Absolutheitsansprüchen und soll eine zunächst fragmentarische Annäherung an die Gegenwartsliteratur vornehmen, um Bewegungen auf dem breiten Feld von erzählerischen Anlagen und Ausführungen zu erfassen. Sie wollen eine Ordnung in die radikale Pluralisierung und Subjektivierung der ästhetischen Normen bringen und eine »heuristisch-analytische Schneise« in den überaus »vielgestaltigen und letztlich inkommensurablen

13 Baßler, 2013, S. 33.

14 Ebd., S. 37.

15 Vgl. ebd., S. 39.

16 Baßler, 2013, S. 39.

Baumbestand«¹⁷ der Gegenwartsliteratur schlagen.¹⁸ In eben diesem Modus einer zunächst vorläufigen und fragmentarischen Annäherung soll hier die Frage angeschlossen werden, inwiefern in einer Manier der Einfachheit ein ästhetisches Verbindungselement in der Vermessung der Literatur der letzten Jahrzehnte auszumachen ist. Diese Ordnung wird mit der sich stetig und dynamisch verändernden Literatur an einem bestimmten Punkt wiederum zu revidieren sein, was der Analyse des aktuell-ästhetischen Grundtons einer unverkennbaren Einfachheit jedoch nicht im Wege stehen soll.

Poetische Klarheit und schlichte Leichtigkeit werden ebenso wie die zurückhaltende, schnörkellose Darstellung immer wieder als besonders gegenwärtig ästhetischer Modus hervorgehoben. In der Literaturkritik heißt es, dass Erzählungen ohne großes Aufsehen, ohne großen rhetorischen Bombast und Ballast filigran Teil für Teil montiert werden, wobei feinste der Literatur zur Verfügung stehende Erzählregister gezogen werden. Das Bemühen um die treffendsten Worte, die nicht weit um die Gedanken kreisen, sondern eng anliegen, lässt die Direktheit zum vermeintlichen Garanten eines wahrhaftigen Sprechens werden, ganz so, als bringe nur das unumwundene, Sprachspiele ignorierende, schlichte Sagen eine Erkenntnis hervor. Trotz sprachlicher Konkretheit bleiben thematisch Vagheit und Unbestimmtheit, die das Ungefähre und Unvorhergesehene einschließen. Das beredte Schweigen – als Zusammensetzung aus vermehrten Momenten, in denen nicht alles gesagt wird,¹⁹ das Nicht-zu-tief-Bohren, das Klarkommen ohne viel Aufsehen und die sanfte Zurückhaltung (im Sinne der Behutsamkeit) werden zu Facetten der ästhetischen Einfachheit. Alles ist leise, beruhigt, narkotisch erzählt. Das Kühle, Gedämpfte, vermeintlich Effektlose wird zum Effekt und Sprechmodus des Einfachen – so der Grundton. Mal wird diese langsame, aber genaue Erzähldynamik, die den Leser zuweilen zu Andacht fordert, als stilistische Meisterschaft und große Kunstfertigkeit gefeiert, mal als Manieriertheit und eingeschränkte Sprachfertigkeit kritisiert. In ersterem Fall ist von außergewöhnlich sprachbewussten und reflexiv durchdachten Texten die Rede, in letzterem Fall wird ein kulturpessimistisches Raisonement deutlich,

17 Rohde, 2013, S. 91.

18 Ebd., S. 89.

19 Das Schweigen wird von Anne Brannys als Facette des Zarten aufgenommen (vgl. Brannys, 2017, S. 197). Mit den Bemühungen, eine ordnende Vielschichtigkeit des Einfachen hervorzubringen, wird sich an Brannys' *Eine Enzyklopädie des Zarten* angeschlossen, indem das Schweigen nicht nur notwendig vernetzt mit dem Zarten gesehen, sondern auch als Facette des Einfachen betrachtet wird.

das die ›Talentschwäche‹ bei den nachwachsenden Schriftstellern bereits seit Jahren kritisiert.²⁰

Als eine der ersten Ikonen einer ›neuen Literatur‹ der Gegenwart wurde die Autorin Judith Hermann gefeiert. Sie zählt zu der in den siebziger Jahren geborenen Generation deutscher Autorinnen, die sich zu einer innovativen und einflussreichen Kraft in der deutschen Literatur entwickelt hat.²¹ Insbesondere die Kürze ihrer Erzählungen und ein lakonischer Stil sind zum Gegenstand von kontroversen Debatten geworden. In der Einordnung ihres beachtlichen Erfolges steht die Literaturkritik zwischen eben jenen Urteilen einer ›hochgelobten Meisterschaft‹ und eines ›eingeschränkten Nichtkönnens‹. Ihr Minimalismus wird so etwa als Beispiel für einen fehlenden Stil, für die trostlose Situation der deutschen Gegenwartsliteratur, sogar als ungeschickter und trivialer Versuch, die prosaischen Aspekte des täglichen Lebens zu zeigen, gewertet. Provokant wird gemutmaßt, ob sie ihr Schreibtalent bewusst eingrenze aus Angst, an etwas Größerem zu scheitern. Dies ist jedoch nur ein Teil des Bildes. Gleichzeitig melden sich Rezensenten zu Wort, die davon sprechen, Hermann würde der Gattung der Erzählung gerade aufgrund ihres einfachen und kargen Stils neuen Respekt verschaffen. Sie würde zu einer neuen AutorInnengruppe zählen, die interessante Stoffe literarisch anspruchsvoll verarbeite und die außerordentlichen Möglichkeiten der Literatur gerade über die Facetten der Einfachheit wieder in Erinnerung rufe.

Zu der AutorInnengeneration, die verstärkt mit verkürzten einfachen Sätzen, zurückgenommenen und gering ausgestalteten Figuren und reduzierten Handlungen arbeiten, wird auch der Schweizer Autor Peter Stamm gezählt. Sein Stil, der einer sprachlichen Minimalkunst gleichkommt, wird bereits seit seinem Romandebüt *Agnes* in zahlreichen Rezensionen zu seinen gesammelten Werken hervorgehoben. Während die Texte Hermanns sehr umstritten aufgenommen wurden, sind die Rezensionen zu Stamms Erzählungen und Romanen in puncto Einfachheit sehr viel positiver konnotiert. Sein Verzicht

20 Erinnert sei hier an den Ausgangspunkt des Literaturstreits um die deutsche Gegenwartsliteratur. Das pauschale Verdikt Frank Schirrmachers über den Stillstand der Literatur und Volker Hages Gegenstück zu der pauschalen Klage legten 1989 den Grundstein für die Debatte um den Zustand der aktuellen deutschen Literatur. Auch zwei Jahrzehnte später erinnert die anhaltende Uneinigkeit zwischen Tadel und einem regelrechten Lobgesang auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur an die postulierte und umstritten aufgenommene »Krise des Erzählens« (vgl. Schirrmacher, 1998, S. 15ff.).

21 Vgl. Marsch, 2010, S. 84.

auf Erläuterungen oder Deutungen der Geschehnisse, die sich immer wieder öffnenden Leerstellen und sein zurückgenommener, bisweilen als lapidar eingestuftes Erzählton werden als Markenzeichen und als Erfolgsfaktor betrachtet.

4.1 ALLZU EINFACHE LITERATUR

Die Rezeptionsgeschichten Hermanns und Stamms sind Exempel dafür, dass die Einfachheit in der Ergründung, wie es um die Literatur der Gegenwart bestellt ist, allzu schnell der Wertung zum Opfer fällt: *zu* unliterarisch, von *zu* geringem ästhetischen Wert, *zu* leicht würden sich diese AutorInnen in ihrer Einfachheit der Unterhaltungsliteratur hingeben und in ein banales Geplapper verfallen, was dem kulturellen Wert der Literatur insgesamt abträglich sei. Das überschwängliche Lob bildet die Kehrseite: gerade die einfache Sprache würde einen hoch stilvoll inszenierten Zugang zu neuen Betrachtungsweisen ermöglichen, und sich in der Komposition zu reduzieren gilt als große literarische Kraft. Es wird eine Leichtigkeitslüge aufgespürt und hervorgehoben, dass es sich bei der Lektüre von Hermanns und Stamms Texten keinesfalls um eine sich sofort erschließende und leichte Literatur handelt. Die direkte Zugänglichkeit wird dann an eine betont stoffliche Komplexität gebunden, um auf die ästhetische Kraft hinzuweisen. Diesem Wertungsspektakel sehen sich AutorInnen der Gegenwart notwendig ausgesetzt, wobei Hermann und Stamm sich sehr unterschiedlich in diese Mechanismen des Literaturbetriebs einfügen. Peter Stamm reagiert stärker als Judith Hermann auf diese Einordnungsversuche, indem er nicht nur in Interviews, sondern auch in Poetik-vorlesungen und auf Lesereisen freimütiger Stellung zu seinem Schreiben bezieht und sich offener zu seinem bewussten Bemühen um Kürze, Präzision und Einfachheit äußert. Entscheidend ist, dass das, was uns hier in der Wertungsfrage sowohl bei Hermann als auch Stamm begegnet, bereits viel Vertrautes enthält. Denn die Fragen nach der ästhetischen Einfachheit münden letztlich in die Frage, ob weniger mehr ist, was gewiss keine neue Frage in den Künsten ist.

Gestellt wurde die Frage beispielsweise in Minimal-Art-Debatten der 1960er-Jahre, aber auch in weiter zurückliegenden Diskussionen über neoklassische Techniken in der Erzählliteratur. Ein Blick auf die literarisch minimalistische Ästhetik wurde vor allem auf viele amerikanische Kurzgeschichten gerichtet, insbesondere auf jene, die in den späten 1980er- und

1990er-Jahren veröffentlicht wurden. In der Einordnung ihres künstlerischen Wertes hat ihre minimalistische Ästhetik für beträchtliche kritische Aufmerksamkeit gesorgt. Der Begriff des Minimalismus erwarb eine pejorative Konnotation, sodass praktisch keiner der AutorInnen mit ihm assoziiert werden wollte. In einigen Fällen sei weniger einfach (zu) wenig und nicht unbedingt mehr, hieß es seitens der Kritiker, womit eine minimalistische Ästhetik als Zeichen für die unzureichende literarische Kunst des Schriftstellers gewertet wurde. Im anglo-amerikanischen Raum stand die Beziehung zwischen minimalistischer Ästhetik, literarischem Handwerk und ästhetischem Wert damit im Mittelpunkt der Debatte. Ein beredtes Beispiel ist Raymond Carver, dessen Kurzgeschichten als Inbegriff des minimalistischen Ansatzes gesehen wurden. Sein asketischer Stil wurde z.T. als ungeschickter literarischer Versuch gewertet, der eine Literatur der völligen Banalität darstelle.²² Diese Form der Kritik ist zentral, da sie (wenn auch unwissentlich) tiefe kulturell verankerte Erwartungen an Erzählungen zeigt. Die Ablehnung der minimalistischen Erzählungen offenbart die Haltung, dass ein Werk weitreichend und umfassend an Bedeutungen zu sein hat. Einer der zentralen Kritiker Carvers führt die Metapher der Spitze des Eisbergs an, um das Argument zu belegen, dass genau diese tiefgreifende Würde Carvers' Erzählungen fehle, da alles, was an der Oberfläche gezeigt werde, den gesamte Eisberg ausmache. Hemingways minimalistische Methode wird hingegen als Statement gesehen, dass das Wenige, was er bewusst zu sagen gewählt hat, sorgfältig aus alldem ausgewählt wurde, was hätte gesagt werden können – unter der relativ einfachen Form seiner Texte und dem dürftigen Inhalt finde sich bei Hemingway ein Reichtum an Bedeutung, der Carver abgesprochen wird. Sein trockener Minimalismus sei keine stilistische Entscheidung, sondern bloß das Resultat fehlender Imagination.²³

Hermanns und Stammers Texte vor dem Hintergrund dieser Tradition und den geführten Minimalismus-Debatten zu lesen, eröffnet eine zentrale und neue Lesart für die Literatur der Gegenwart. Sowohl Stamm als auch Hermann haben anglo-amerikanische Schriftsteller wie Raymond Carver oder Ernest Hemingway wiederholt als Autoren benannt, die einen maßgeblichen Einfluss auf ihr Schreiben hatten. Sie teilen mit ihnen nicht nur die Faszination für Kürze und sprachliche Ebenheit, sondern auch für mangelnde

22 Vgl. Just, 2008, S. 304.

23 Vgl. Just, 2008, S. 307.

narrative Auflösungen, die ein radikales Nebeneinander von erhöhtem Realismus und scheinbarer Abwesenheit oder Leere von Bedeutung evozieren. Da Hermann und Stamm hierfür verstärkt kurze Erzählformen wählen, wurde zu Beginn ihrer Publikationen euphorisch von einer »Rückkehr der einfachen Genres«²⁴ gesprochen. Bei ihnen sind es kurze, bisweilen sehr kurze Erzählungen, sodass Hans-Otto Dill für die Gegenwart von einer Rückkehr zu den »einfachen Genres« als Befolgung des postmodernen Verbots der »großen Erzählungen«, des »komplexen Denkens in großen Zusammenhängen« spricht.²⁵ Die heutige Minimalkunst zeichne sich durch einen quantitativen Reduktionismus aus, mit dem die AutorInnen die Möglichkeiten der kurzen Form der Short-Story wieder in Erinnerung gerufen haben, heißt es in Volker Hages *Eine kurze Geschichte der neuesten deutschen Literatur*:

Die Short Story muss nicht viel Anlauf nehmen, nicht weit ausholen, sie kann ihre Figuren bei alltäglichen Verrichtungen beobachten, sie muss nicht um gewichtige Themen kreisen, keine großen Dramen inszenieren. So abrupt manche Geschichte beginnt, kann sie auch wieder enden, ja abbrechen: Es dominiert die Aussparung, der scheinbare Blick auf die Oberfläche.²⁶

Frei zusammengefasst: Die Erzählungen dürfen (wieder) kurz und damit einfach sein. Gerade das Kurze, das Einfache und Leichte dieser Texte verleite dann jedoch oft dazu – so Hage weiter –, ihre Ästhetik zu unterschätzen und zu übersehen, dass eine kurze Erzählung hohes artistisches Geschick verlangt, womit wir wieder zu der Normativität zurückkehren.²⁷ Stamm und Hermann werden für ihre Texte an ähnlichen Punkten wie beispielsweise Carver kritisiert oder gelobt, und auch in den Feuilletondebatten zu ihren Werken kommt die Frage auf, ob ein vermeintlich bewusst gewählter Stil der Einfachheit eine Bedeutungsvielfalt hervorbringt oder ob eine Bedeutungslosigkeit ihre Texte prägt. Die Frage, ob Hermanns und Stamms Einfachheit bedeutungsvoll oder eine »leere Pose«²⁸ ist, wird seit nunmehr knapp zwanzig Jahren immer wieder unterschiedlich beantwortet. »Literatur hat komplex zu sein« – diese Norm wird nicht nur literaturhistorisch betrachtet deutlich, diese Norm wird offensichtlich auch an heutige Erzählungen angelegt. Dass die

24 Dill, 2010, S. 113.

25 Ebd., S. 119.

26 Hage, 2007, S. 66f.

27 Länge und Kürze nur quantitativ verstanden, verwehrt die Möglichkeit, sie überhaupt als ästhetische Prädikate zu verwenden (vgl. Geulen, 2019, S. 47).

28 Stephan, 2016.

Einfachheit in Literaturdebatten wiederkehrend unter Druck steht, ist spezifisch für die deutsche Gegenwartsliteratur. In nationalen Literaturen wie in Italien, aber auch in anderen angelsächsischen, romanischen und amerikanischen Ländern wie vor allem den USA scheint keine Tendenz mehr Prestige zu haben, was die Frage spannend macht, warum dies für den deutschen Sprachraum nach wie vor der Fall ist. Müssen wir uns von dem Gedanken einer befreiten ästhetischen Einfachheit in der deutschen Gegenwartsliteratur verabschieden?

Die Gegenwartsautorin Juli Zeh äußert sich von der oppositiven Seite her zu den normativen Ansprüchen an die Gegenwartsliteratur. Sie selbst hat am Schreibinstitut Leipzig studiert und erzählt in einem Interview, wie sie die Maßstäbe, die an das gegenwärtige Schreiben angelegt werden, dort wahrgenommen hat.²⁹ Was ist an diesen Schreibzentren *en vogue* und was lernen die jungen Schriftsteller darüber, wie sie ihren eigenen literarischen Stil formen? Juli Zeh gibt eindrücklich in Interviews, aber auch in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung *Treideln* zu erkennen, dass man in Leipzig aneckte, wenn man den Modus »Lakonie, Lakonie, Lakonie« nicht verinnerlicht hatte, wenn die Sätze nicht schlicht und kurz waren, wenn sich nicht an Vorbilder wie Hemingway oder Carver orientiert wurde. Zu Zehs Studienbeginn war auch Judith Hermann in diesem Kontext immer wieder im Gespräch, die damals gerade ihr Debüt *Sommerhaus*, später (1998) feierte:

Am Literaturinstitut wurde Judith Hermann damals als eine Vorreiterin eines neuen Caverianismus aufgefasst – kurze Sätze – oder Hemingway, kurze

29 Juli Zeh ist ein Beispiel für eine neue Schriftstellergeneration, die an sogenannten Schreibzentren auf den Literaturmarkt vorbereitet werden sollen. In Leipzig oder Hildesheim können Studiengänge wie »Literarisches Schreiben« oder »Kreatives Schreiben und Kulturjournalismus« belegt werden, in denen literaturpraktische Fähigkeiten vermittelt werden. Ein Konzept, was in den Vereinigten Staaten schon lange in den Creative Writing-Programmen seine Etablierung gefunden hat. In Deutschland sind diese Formate der universitär verankerten literarischen Ausbildung jedoch noch relativ neu. Zu tief sitzt die Auffassung, ein Schriftsteller müsse als Genie mit ausgesprochenem Schreibtalent entdeckt werden, so die Autorin Juli Zeh in einem Interview (vgl. Möller, 2016, 01:17:00). Die Vorstellung eines schreibenden Genies, dessen Texte sanft und natürlich aus der Feder fließen, stand dem Ansatz der Schreibzentren, dass das literarische Schreiben technisch zu erlernen ist, lange entgegen. Trotz Skepsis beginnt sich vor allem das Institut in Leipzig zu etablieren, und Absolventen wie Juli Zeh, Marina Leky, Saša Stanišić oder Clemens Meyer (um hier einige Beispiele von der wachsenden Liste zu nennen) gewinnen mit ihren Veröffentlichungen zunehmend an Bekanntheit.

Sätze immer nur fünf Wörter, Hauptsache lakonisch, lakonisch, lakonisch, keine Adjektive, alles Überflüssige muss weg, alles was eigentlich gesagt wird, wird so zwischen den Zeilen und noch dahinter [gesagt] – auktorial, (...) geht gar nicht, die ganze Erzählperspektive geht null. [...] Nur noch enge Perspektive auf einzelne Figuren fokussiert, showing not telling. Über die Wahrnehmung Dinge zeigen und sie nicht erzählen.³⁰

Zeh spricht von einer Absage an den klassisch erzählerischen Zugriff. Der Leser habe heute höchste Autonomie, ihm soll nicht vorgegriffen werden, er soll nicht beeinflusst werden, ihm soll nichts unter die Nase gerieben werden, sondern er bekommt mit der Literatur einfach nur etwas hingehalten, wie ein Bild, das er sich angucken und dann etwas dazu fühlen oder denken kann.³¹ Juli Zeh hat darin während ihres Studiums eine regelrechte Kastration empfunden, eine erzwungene Reduktion dessen, was Sprache, aber auch was Literatur kann. Zeh zieht zur Verdeutlichung einen Vergleich mit der Musik:

Ich spiele ja auch nicht nur noch Melodien aus ganz einfachen Tönen, weil sich dann ja im Kopf des Zuhörers alles von selbst entfalten kann (...) und wenn ich dann einen Akkord anschlage, ist das schon eine Bevormundung, weil ich ihn dann ja sozusagen zwingen, die Terz mitzudenken und er könnte die Terz-dominante ja aber auch weglassen, die kann er sich ja auch denken – Ich war immer das Orchester mit Dirigent, allem drum und dran und Partitur – RumtaRumta.³²

Die große Schriftstellerzukunft wurde in Leipzig denen vorausgesagt, die so geschrieben haben wie Judith Hermann, die vom ästhetischen Ansatz her ganz neu agieren würde, so Juli Zeh.³³ Interviews wie dieses zeigen, dass seit den 90ern nach einem lange postulierten Gleichklang auf dem Literaturmarkt wieder über die Qualitäten unterschiedlicher Schreibstile gestritten wird, und

30 Wörtlich transkribierter Ausschnitt aus dem Interview *Durch die Gegend. Mit Juli Zeh*. Möller, 2016, 01:17:27.

31 Vgl. Möller, 2016, 01:19:37.

32 Wörtlich transkribierter Ausschnitt aus dem Interview *Durch die Gegend. Mit Juli Zeh*. Möller, 2016, 01:20:38.

33 Schreibzentren wie das Institut in Leipzig, inklusive deren Absolventen, aber auch Lehrende und den Lehrkanon in der Frage, wie sich künftig Stile der Gegenwartsliteratur etablieren werden, im Blick zu halten, ist sicherlich hilfreich, wobei sich hier klar von den meist feuilletonistischen Versuchen distanziert wird, von dem Lehrkanon dieser Schreibzentren auf ästhetische Muster der aktuellen Schriftstellergeneration zu schließen (siehe hierzu auch nachfolgende Anmerkung).

das nicht nur im Feuilleton oder in Verlagshäusern, sondern auch an neuer Stelle – an jenen Schreibzentren. Dort wird hinterfragt, ob die Regel, dass die entscheidenden Sätze guter Literatur vor allem diejenigen seien, die gar nicht im Text stehen, weil sie vorher als überflüssig erkannt und rausgestrichen wurden, zentral für das zeitgenössische Schreiben ist. Und dort wird in Frage gestellt, wo das permanent auferlegte Kürzen und der geforderte nüchtern-akribische Chronisten-Stil hinführen werden. Kurze Sätze, wenig Adjektive, Protagonisten, die gelangweilt herumsitzen, und wenig Handlung – das seien die zugespitzten Merkmale einer ›Leipziger Prosa‹. Pragmatisch nüchterner Erzählton mit einfacher schnörkelloser Syntax: Dieser Gestus, mit dem die Erfolgsmerkmale für die Gegenwartsliteratur formuliert werden, erinnert an eine lang abgelegt geglaubte Tradition normativer Anweisungs- und Regelpoetiken.³⁴

Die Vehemenz, mit der eine Einordnung, ob diese gewonnene einfache Literatur gut, wichtig oder misslich sei, angestrebt wird, steht in erster Linie für das Bedürfnis nach einer literarischen Gegenwartsanalyse ohne große historische Abstände. Zuordnungen eines vermeintlichen Gegenwartsstils im Sinne einer Herkunftsschule führten jedoch zu der Paradoxie, dass Judith Hermann und andere junge Autorinnen plötzlich als Absolventinnen des Leipziger Literaturinstitutes gesehen wurden, obwohl sie dort nie für ein Studium waren. Der hauptsächlich seitens von Feuilletonisten unternommene Versuch, eine konkrete Stil-Schule der Gegenwart anhand von Absolventenlisten auszumachen, soll im Folgenden daher weniger im Fokus stehen als vielmehr das Detail, dass hier offenbar ein sehr deutliches Plädoyer für die Einfachheit und Konkretion gehalten wird. Warum die Einfachheit der Erzählweise dabei

34 Florian Kessler, selbst Leipziger Absolvent, schrieb 2014 in seinem in *Die ZEIT* vorabgedruckten Essay über die deutschen Schreibzentren, dass Institute wie in Leipzig oder Hildesheim letztlich zu einer Konformität in der deutschen Gegenwartsliteratur beitragen würden. Dabei sei die Konformität auf dasselbe saturierte Milieu zurückzuführen, aus dem die neue Schriftstellergeneration erwächst. In einem starren kulturellen Milieu, in dem ein Debütantenruhm angestrebt werde, bewähre es sich, dazuzugehören und der »gentlemen of the jury« professionell entgegenschreiben (vgl. Kessler, 2014). Kessler stieß damit eine Debatte an, die dazu führte, dass sich das Leipziger Institut plötzlich Polemiken gegenüber sah, die von einer eigenen »Gattung der Literaturinstitute« und einer »austauschbaren Institutsprosa« sprachen, wobei in dieser Kritik vollkommen vernachlässigt wurde, dass es nicht nur Absolventen gibt, die sich der vermeintlichen Normativität hingeben, sondern auch andere, die sich davon bewusst abgrenzen.

allzu sehr am normativen Kipp-Punkt steht, der zwischen Lobrede und Verriß entscheidet, soll anhand der Rezeptionsgeschichte exemplarischer Texte von Judith Hermann und Peter Stamm detaillierter nachvollzogen werden. In den literaturgeschichtlichen Aufs und Abs der Postulierung und Normierung von Einfachheit wird ihren Texten eine Minimalkunst zugeschrieben, die als Versatzstück des realistischen Erzählens gesehen wird. Ende der 1990er-Jahre wird es unter anderen Vorzeichen mit ihren Texten wieder höchst aktuell, im Erzählen auf Entsetzen, Schock und glühende Leidenschaften zu verzichten und stattdessen die schlichte Alltäglichkeit in den Blick zu nehmen. Sowohl bei Hermann als auch bei Stamm wurde darauf hingewiesen, dass sie eigentlich recht unspektakuläre, eher leise und oft sehr handlungsarme Geschichten erzählen.³⁵ Die erzählerischen Analogien fallen bereits im Frühwerk der beiden AutorInnen auf, wobei sich das einfache Erzählen bei beiden sehr facettenreich durch ihr bis dato erschienenes Gesamtwerk zieht.

Sowohl bei Hermann als auch bei Stamm haben Rezensenten wiederholt auf die Erzählthemen und die prägnante Stimmung ihrer Texte verwiesen. Die thematischen und formalen Parallelen fallen insbesondere auf, wenn wir zunächst die kritische Rezeption weiter in den Blick nehmen und uns die Laudationen ansehen, die beispielsweise zur Verleihung des Hölderlin-Preises gehalten wurden (Hermann erhielt den Hölderlin-Preis im Jahr 2009, Stamm im Jahr 2014). In beiden Laudationes werden in ähnlichem Gestus die Sprache und die eigenwillige Komposition der Texte hervorgehoben. Jochen Hieber als Vorsitzender der Jury 2009 betonte in seiner Laudatio Judith Hermanns eindringliche Sprache und die Form des Herumerzählens um ein Schweigen. Hieber hat ein besonderes »Sprechen am Rande des Schweigens« (an)erkannt, worin fünf Jahre später auch die Ursprungsformel für Peter Stamms Schreiben gesucht wird. 2014 hat unter eben diesem Titel ein interdisziplinäres Forschungskolloquium stattgefunden, das erstmals das bisherige Gesamtwerk Peter Stamms wissenschaftlich erschloss und das Schweigen zum zentralen Prinzip der Texte erklärt hat. Wenige Wochen nach dem Forschungskolloquium erhält Stamm dann ebenfalls den Hölderlin-Preis; erneut unter dem Vorzeichen: mit ruhigem Ton widme Stamm sich den oft durchschnittlichen, mittelständischen Bewohnern einer globalisierten Welt. Seine Erzählkunst in »komplexer, hoch artifizieller Einfachheit« packe den Leser und rühre ihn an.³⁶

35 Vgl. Vollmer, 2006, S. 59.

36 Biener, 2014.

Hermann und Stamm werden in besonderem Maße bei Preisverleihungen für ihre stilistisch schlanke Prosa ausgezeichnet, wobei immer wieder angemerkt wird, dass sie mit einer Genauigkeit des Blicks und der Sprache das alltägliche Leben durchleuchten würden. Auf ihre hochgelobten Erstveröffentlichungen folgten weitere euphorisch erwartete Werke, wobei der lobende Ton über den neu gefundenen Stil zuweilen auch umschwingen sollte. Vor allem Hermanns Stil schien nun immer gleich, erkünstelt, geistlos, übertrieben und aufgesetzt plötzlich zu langweilen. Zu ruhig, zu gelassen werde erzählt und zu banal seien die Handlungen, hieß es. Die Kritik ging so weit, dass der Ausgangspunkt für die vermeintlich missliche Lage der deutschen, immer gleich klingenden Gegenwartsliteratur bei Hermann gesucht wurde:

Nein, man kann Judith Hermann daraus keinen Vorwurf machen. Aber irgendwie ist sie schuld. Ist der gigantische Erfolg ihrer Erzählungsbände daran schuld, daß dieser Ton, dieser vornehm-mondän-gelangweilte Geschichtenton, den man einst so herrlich fand, aus der deutschen Gegenwartsliteratur, aus den Büchern der jungen Debütantinnen einfach nicht mehr verschwindet.³⁷

Die Äußerung Weidermanns zeigt, dass es zahlreiche Texte junger Autorinnen, die nach Judith Hermanns Erfolg erscheinen, nicht leicht haben. Gerade Absolventinnen des Literaturinstituts werden entgegen den erfolgsversprechenden Prognosen, die Juli Zeh zu ihren Leipziger Zeiten noch wahrgenommen hat, schnell als langweilende Nachahmungen einer bereits gesättigten Prosa gesehen. Hanna Lemke ist beispielsweise eine der diplomierten Leipziger Schriftstellerinnen, die nicht umhin kommt, mit Judith Hermann verglichen zu werden. Lemke veröffentlichte nach ihrem Debüt *Gesichertes* (2010) die Erzählung *Geschwisterkinder* (2012), für die sie von Sigrid Löffler gar als potenzielle »Judith Hermann der nächsten Generation« eingearbeitet wurde.³⁸ Einige der Formulierungen seitens der Literaturkritik erinnern vom Gestus stark an Rezensionen, die einst zu Hermann bzw. Stamm erschienen sind:

37 Weidermann, 2005. Mit der *Fräulein-Plunder*-Titulierung seines FAZ-Artikels lehnt sich Weidermann evident an den von Volker Hage geprägten »Fräulein-Wunder«-Begriff an, der zu Beginn von Hermanns Schaffen stark diskutiert wurde. Der Begriff wird in dem Kapitel zu Judith Hermann konkreter aufgegriffen. Dass sich eine ganze Generation von jungen Schriftstellerinnen und Schriftstellern an Hermanns Schreibweise anlehnt, hebt auch Enno Stahl hervor (vgl. Stahl, 2009, S. 89).

38 Vgl. Pressestimmen auf der Kunstmann-Verlagshomepage.

Wenn es heißt, dass Hanna Lemkes lakonische Kurzgeschichten präzise die Regung ihrer Protagonisten einfangen würden und zwischen dem Gefühl des Fremdseins und dem Finden von Nähe ein ganz eigener Sound entstünde, bei dem es kein Wort zu viel zu geben scheint, da jeder Satz wie mit der Apothekerwaage austariert wirke,³⁹ entsteht der Eindruck, dass diese Worte bereits einige Jahre zuvor verwendet wurden, um die Besonderheit der Literatur Judith Hermanns bzw. Peter Stamms hervorzuheben.

Auch wenn Hanna Lemke als junge Autorin verständlicherweise die Frage nach Vorbildern nicht sehr euphorisch aufgreift, sagt sie im Gespräch mit der *ZEIT*, dass sie beim Lesen von Peter Stamms Erzählband *Blitzzeit* gedacht habe, dass das ihrer Vorstellung vom Schreiben ziemlich nahe komme.⁴⁰ Damit dürften die lakonische Schreibweise, die durch kurze, knappe Sprache erzeugte narkotische Stimmung und das Schweigen der suchenden Figuren, die von einer leichten Unruhe bestimmt sind, gemeint sein. Trotz der Distanzierung von voreiligen Zuschreibungen, in jedem Nachwuchstalente die neue Judith Hermann oder den neuen Peter Stamm zu sehen oder sich über das Gegenwartsprivileg der wirkenden und rezipierenden Gleichzeitigkeit eine hermeneutische Deutungshoheit einzufahren, indem AutorInnen nach ihren Vorbildern gefragt und an ihnen gemessen werden, liegen die Analogien zwischen Lemke, Hermann und Stamm nicht allzu fern, wenn wir uns der Frage nach dem einfachen Erzählen widmen.

In einem schnellen Umschlag der Wellen unserer »breiten Gegenwart«⁴¹ geriet das einfache Erzählen nicht zuletzt aufgrund von zahlreichen Nachahmungen in die Kritik. Leser und Kritiker schienen gesättigt von den knappen Erzählungen und dem lakonischen »Sound« – von dem so häufig die Rede ist. Dieser Kritik sahen sich nicht nur debütierende AutorInnen, sondern auch die vorgebliche Vorbilds-Prosa Hermanns ausgesetzt. Die kurze und kühle Prosa wurde vor allem in ihrem ersten Roman *Aller Liebe Anfang* (2014) zum Anlass für vehemente Verrisse genommen: Ihre syntaktische Schlichtheit würde mit gedanklicher Belanglosigkeit einhergehen, Reduktionen würden zu Redundanzen führen, insgesamt hätte Hermann häufig tautologische und schiefe Worte gewählt, Nichtigkeiten würden aufgebauscht und es sei in ihrem Roman nichts anderes als Triviales zu finden. Abschließend konstatiert Edo Reents in der *FAZ*, dass die Literaturkritik dafür, dass Hermann schlicht nicht

39 Vgl. Henning, 2010.

40 Vgl. ebd.

41 Gumbrecht, 2010.

schreiben könne und nichts zu sagen hätte, bisher viel zu nachsichtig mit ihrer Literatur gewesen sei.⁴² Ihr reduktionistischer Stil wurde als »kunstvoller Hype«⁴³ eingestuft, und die ästhetische Einfachheit, die zuvor hochgelobt wurde, galt plötzlich als zu schlicht, zu wenig, zu trivial und zu banal.

Nach den lautstarken, kritischen Stimmen überwiegt in der Rezeption ihres zuletzt erschienenen Werkes jedoch wieder das Lob der Einfachheit. Und erneut ergeben sich Analogien zwischen Hermanns und Stamms aktuellen Texten. Judith Hermanns Erzählband *Lettipark* (2016) und Peter Stamms Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* (2018) knüpfen formal und zuweilen thematisch überraschend an ihre jeweiligen Debütwerke *Sommerhaus, später* (1998) und *Agnes* (1998) an, sodass sich hier die Frage stellt, wozu genau die beiden AutorInnen eigentlich zurückkehren. Wonach wird Ausschau gehalten, wenn die beliebte Floskel, »der Autor/die Autorin würden sich in besonderer weise treu bleiben«, zum Tragen kommt? Zwanzig Jahre nach Hermanns und Stamms ersten Buchveröffentlichungen ist nach zahlreichen Debatten, ob das, was die beiden schreiben, gut oder schlecht sei, literaturwissenschaftlich möglichst dicht zu beschreiben, was in den Blick genommen wird, wenn von ihrem anhaltenden Erfolgsfaktor der manifesten *Ästhetik der Einfachheit* die Rede ist.

42 Vgl. Reents, 2014. Edo Reents verfasste für die *FAZ* die wohl kritischste Rezension, wobei auch im Feuilleton der *Welt*, *Süddeutschen*, *NZZ* und der *ZEIT* nicht vollends begeisterte, aber in der Kritik zurückhaltendere Stimmen zu vernehmen waren.

43 Reents, 2014.

4.2 JUDITH HERMANN: DER NEUHEITSCHARAKTER DER EINFACHHEIT

I. MANIER DER EINFACHHEIT

[S]ich so treiben lassen in New York, ist, wie wenn man auf einem Floß auf einem rauschenden Fluss hinunterfährt. Es gibt kein Innehalten. Alle Menschen, denen man begegnet, sind für fünf Minuten sehr intensiv da, erzählen etwas ganz Privates und holen etwas ganz Privates aus einem heraus und wenn man sich umdreht, sind sie schon wieder verschwunden.⁴⁴

Schnell, intensiv und zugleich kurzlebig, flüchtig. Judith Hermann spricht hier in einem Interview anlässlich der Veröffentlichung ihres zweiten Erzählbandes *Nichts als Gespenster* (2003) über ihre Volontariatszeit bei der Wochenzeitung *Aufbau* in New York. Mit denselben Worten, mit denen Hermann ihre Eindrücke der Stadt beschreibt, lassen sich auch die Erzählungen der Berliner Autorin trefflich charakterisieren. Immer wieder werden kurze, intensiv aufgeladene Momente zum Erzählanlass genommen, und wenn die wenigen Seiten umgeblättert sind, auf denen sich die Figuren in knappen Szenen verfolgen lassen, entziehen sie sich auch schon wieder, als wären sie nie dagewesen. Was bleibt, ist der Eindruck, für einen kurzen Moment zu elementaren Konfliktpunkten und Lebensfragen vorgedrungen zu sein und zugleich ganz flüchtig wieder in den Strom des Alltags entlassen zu werden, als sei nichts geschehen. Die Literatur Judith Hermanns eröffnet trotz oder gerade aufgrund ihrer Flüchtigkeit tiefgreifende Wahrnehmungsstrukturen, die sich durch eine anhaltende sinnliche Präsenz auszeichnen und deren Unmittelbarkeit und Intensität in der Rezeption immer wieder hervorgehoben werden.

Mit vier Erzählbänden und einem Roman hat die 1970 geborene Autorin ein bisher gut überschaubares Werk vorgelegt. Bereits in der Rezeption ihres ersten Erzählbandes *Sommerhaus, später* (1998), mit dem Judith Hermann eines der erfolgreichsten literarischen Debüts des ausgehenden 20. Jahrhunderts feierte, wurde eine eigentümliche Ästhetik ihrer Erzählungen hervorgehoben. Anknüpfend an den enormen Erfolg erschienen mit *Nichts als Gespenster* (2003) und *Alice* (2009) zwei weitere Erzählbände, in denen sehr ähnliche

44 Judith Hermann im Gespräch mit Meffert, 2003.

Erzählkompositionen für Aufsehen sorgten. Die Leser haben daraufhin lange erwartungsvoll einem ersten Roman entgegengeblickt, der mit *Aller Liebe Anfang* (2014) erscheinen sollte. Der gelobte Ton ihrer Einfachheit schlug in der Romanrezeption um, als die Frage aufgegriffen wurde, ob der bis dato als unverändert wahrgenommene Stil Hermanns auf Romanebene notwendig scheitern müsse. Ob von der Kritik oder maßgeblich von persönlichen Vorlieben geleitet, kehrt Hermann mit *Lettipark* (2016) jedenfalls direkt im Anschluss zu den kürzeren Erzählungen zurück und wird in diesem Genre noch kürzer als zuvor.

Die vergleichsweise recht junge literaturwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte der Prosa Judith Hermanns nimmt einen für die Gegenwartsliteraturforschung geradezu charakteristischen Verlauf: Hermanns Texte wurden im Anschluss an ihr äußerst erfolgreiches Debüt bereits mehreren vermeintlichen literarischen Strömungen und Trends zugeordnet: Neben dem Begriff des ›Fräuleinwunders‹ versuchen Etikettierungen wie ›Generations-Literatur‹ und ›Hermann-Sound‹ die Literatur zu klassifizieren.⁴⁵ Die ersten Einordnungsbemühungen wurden jedoch bereits revidiert. Nehmen wir nur einmal den Begriff des ›Fräuleinwunders‹ aus den Schlagworten heraus, so wird schnell deutlich, dass diese Versuche wenig geeignet sind, um Hermanns Schreiben trefflich einzuordnen.

Der viel diskutierte Begriff des ›Fräuleinwunders‹ wurde von Volker Hage eher beiläufig formuliert, um den plötzlich aufkommenden Erfolg deutschsprachiger Autorinnen Ende der neunziger Jahre zu beschreiben.⁴⁶ Hages 1999 im *Spiegel* erschienener Beitrag suchte durch die Verwendung von Attributen wie ›wild‹, ›naiv‹ und ›raffiniert‹ einen gemeinsamen Schreibstil junger Schriftstellerinnen zu evozieren und führte Hermann als Galionsfigur dieser Literatur an. Da unter dem Begriff Autorinnen stereotyp und nach wenig literaturwissenschaftlichen Kriterien zusammengefasst wurden, konnte sich die Bezeichnung nicht etablieren. Seitens der Literaturwissenschaft wurde zwar der Versuch unternommen, die Klassifikationsmerkmale einer ›Fräuleinwunder-Literatur‹ mit inhaltlichen und stilistischen Kriterien wie – prinzipielle Offenheit, knappe Plots, Ereignislosigkeit, Alltäglichkeit, Konzentration auf die Gegenwart, urbane Verortung der Geschichten sowie sich scheinbar jeder Deutung enthaltende und lakonisch unerschrockene Schilderungen – nachzuliefern; jedoch wurde mit dieser Zuordnung und

45 Vgl. Magen, 2005, S. 31f.

46 Vgl. Mingels, 2006, S. 13f.

dem Versuch, eine neue Strömung innerhalb der deutschen Gegenwartsliteratur zu erfassen, eine Homogenität der Texte postuliert, die zu keiner Zeit bestand.⁴⁷

Den ersten Einordnungsbemühungen schlossen sich weitere Klassifikationsversuche an, die Hermann beispielsweise der ›deutschen Popliteratur‹ zuschrieben.⁴⁸ Auch hier wurde die Zuordnung jedoch zurückgenommen. Judith Hermann gilt als literarische Ausnahmeerscheinung, die zwar wie die Popliteraten ihrer Zeit ein besonders zeitgenössisches Lebensgefühl aufgreift, sich jedoch durch ihre Literarizität stark von dem Genre Ende der Neunziger abhebt. Nachdem weder das Etikett des ›literarischen Fräuleinwunders‹ noch das der Popliteratur zu funktionieren schien, blieb die neue Literatur namenlos. Die Bemühungen, Hermanns Schreiben innerhalb der gegenwärtigen Literatur zu verorten, zeigen, dass weniger die fehlende historische Distanz als vielmehr eine sprachlich schwer zu fassende Stimmung ihrer Texte für Komplexität sorgt.⁴⁹ Bei aller Streitigkeit um die entstandenen Stereotypen und weniger literaturwissenschaftlichen Einordnungen haben Volker Hage und andere Kritiker bereits zu Beginn von Hermanns Schreiben Entscheidendes festgehalten, als es um die innovative Bedeutung ihrer Erzählkunst ging: Mit ihren Erzählungen hat eine neue Stimmung Einzug in die deutsche Gegenwartsliteratur erhalten. Ihrer Prosa wurde eine erstaunliche »Stilsicherheit« und die Kunst, »Atmosphäre spürbar zu machen«, attestiert. Von dem »Sound einer neuen Generation«, der »Wiederkehr des Erzählens« und einem »magisch-neuen Realismus« war nun die Rede. Damit waren Schlagwörter und neue Typisierungsentwürfe etabliert, die zwar in der literaturwissenschaftlichen Diskussion nicht immer auf einhellige Zustimmung stießen, die aber rasch zum festen Repertoire der Kritiker gehörten und bis heute den Referenzrahmen bilden, in dem sich die Rezeption von Hermanns Werk vollzieht.⁵⁰ Ein charakteristischer Sprachklang der Melancholie, auffällig schlichte Erzählkompositionen, in denen wenig passiert, und Figuren, die

47 Vgl. Marsch, 2010, S. 84, sowie Mingels, 2006, S. 15 und S. 23f. So unterschiedliche Autorinnen wie Julia Franck, Karen Duve, Juli Zeh, Nina Jäckle, Zoë Jenny und Judith Hermann wurden unter dem Begriff subsumiert. Vergleichende Analysen haben die Unterschiedlichkeit der Texte dieser Autorinnen verstärkt betont, was dazu beigetragen hat, dass die Bezeichnung des literarischen Fräuleinwunders inzwischen mehrfach dekonstruiert wurde.

48 Vgl. Baßler, 2002, S. 78ff.

49 Vgl. Magen, 2005, S. 29.

50 Vgl. Langemeyer, 2010, S. 2.

dem Leser nah und zugleich völlig unnahbar erscheinen, wurden von Rezensenten wie Literaturwissenschaftlern in Hermanns Debüt *Sommerhaus*, später entdeckt und begleiten bis heute die Kontextualisierungsansätze ihrer Werke. Bei Helmut Böttiger heißt es zum Beispiel:

Hinter klaren Aussagesätzen wird etwas versteckt, was niemand genauer benennen kann, aber daß da etwas auf sehr bewußte Art und Weise versteckt wird, teilt sich deutlich mit. Diese kunstvoll einfache Sprache in der Schwebelage zu halten, ist ein beachtliches Unterfangen, und über weite Strecken gelingt der Autorin das Kunststück, vieles anzudeuten und vieles offenzuhalten, mit etwas zu spielen, was nie ganz aufgeht.⁵¹

Während die Literaturkritik zunächst die auf einer Poetik der Auslassung, der Unbestimmtheit und der Einfachheit beruhenden Erzählungen im Kontext der unübersichtlichen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur zu verorten suchte, stellt Peter Langemeyer 2010 Hermanns Texte gattungs- und stilgeschichtlich in die Tradition der angloamerikanischen Short Story, wie sie etwa von Ernest Hemingway, Raymond Carver und Alice Munro repräsentiert wird.⁵² Langemeyer hat damit einen Kontextualisierungsansatz geschaffen, der dem Ursprung von Hermanns Schreiben deutlich näher kommt als die vorangegangenen Versuche, sie als ›literarisches Fräuleinwunder‹ oder ›Popliteratin‹ einzuordnen. Komparative Betrachtungen zeigen starke Ähnlichkeiten zwischen Hermanns Texten und denen ausgewählter angloamerikanischer Schriftsteller. Michael Naumann hat Hermann bereits 2001 in seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises in eine Tradition des literarischen Minimalismus, dessen Linie er, angefangen mit Carver über Cheever, Hemingway und Kafka, bis zu Babel und Tschechow zurückführt, gestellt.⁵³ Bevor Langemeyer diesen Vergleich anlässlich der Aufnahme Judith Hermanns in das *Kritische Lexikon der Gegenwartsliteratur* genauer ausführte, verwiesen Kritiker bereits vereinzelt auf Analogien zwischen Hermanns Werken und Raymond Carvers Kurzgeschichten, verblieben jedoch meist in der Benennung dieser Ähnlichkeit und gingen dem Vergleich selten konkreter nach. Dabei ist zu erwähnen, dass Hermann selbst sowohl Anthologien von Raymond Carver als auch Alice Munro mit Vor- bzw. Nachworten versehen hat. Nicht zuletzt aus dieser Editionsarbeit heraus lassen sich mit Sicherheit Parallelen zwischen

51 Böttiger, 2004, S. 290.

52 Vgl. Langemeyer, 2010, S. 2.

53 Naumann, 2002, S. 11.

den narrativen Verfahren und Stilmustern der Kurzgeschichten Carvers und den Geschichten Hermanns finden. In ihrem kurzen, 2001 veröffentlichten Vorwort zitiert Hermann aus Carvers Essay *On Writing*:

Ich denke, die Aufgabe eines Kurzgeschichtenautors ist es, alle Kraft daran zu setzen, diese eine Sekunde festzuhalten, in der es geschieht, den Moment, bevor eine Tür für immer zuschlägt, die Sekunde, in der ein Satz nicht ausgesprochen oder nicht zu Ende gesprochen wird. Er muss versuchen zu zeigen, wie die Dinge sein könnten, um daraus zu erklären, weshalb sie sind, wie sie sind.⁵⁴

Hermann fährt mit eigenen Worten fort, dass Carvers Geschichten »nicht auf das Sicht- und Nennbare, sondern auf das Undurchsichtige, Unaussprechliche, auf das, was geradezu resistent gegen das Lösungsmittel der Worte ist«⁵⁵, abzielen. Es seien die Auslassungen und das Versagen der Sprache, die das Eigentliche erzählen. Wie Langemeyer hervorhebt, enthalten Hermanns Worte zu Carver *in nuce* ihr eigenes poetologisches Credo.⁵⁶ Sie teilt mit Carver die Kunstvorstellung »under the broken and unsettled surface of things«⁵⁷, die Momente von Trauer, Versagen und Sehnsucht sprachlos hervortreten zu lassen. Helmut Böttiger führt das zu der Beobachtung, dass die Suggestion, mit der die Autorin Stimmungen einfängt, besonders charakteristisch sei:

Diese Sprache riskiert nicht viel, sie schwingt sich nicht auf zu ungeahnten Wortverbindungen oder vom Rhythmus diktierte Bewegungen; das Eigenartige dieser Sprache liegt in ihrer Konzentration. Sie ist alltäglich und vermittelt doch etwas Irritierendes. Die Effekte kommen von innen. [...] [E]s teilt sich etwas mit, etwas Verdichtetes und Flirrendes, das nicht genau zu fassen ist. Hier gibt es kein schmückendes Beiwerk, hier sind keine Erklärungen und Kommentare nötig, hier sind die Bilder, die Szenen und die Figuren beredet genug. In der Kunst des Weglassens entsteht das Literarische. Das, worum es eigentlich zu gehen scheint, wird mit genauen Beschreibungen umkreist.⁵⁸

54 Hermann, 2001, S. 13f.

55 Ebd.

56 Vgl. Langemeyer, 2010, S. 2.

57 Hermann, 2001, S. 13f.

58 Böttiger, 2004, S. 294f.

Während es bereits den Protagonisten in *Sommerhaus, später, Nichts als Gespenster* und *Alice* die Sprache verschlägt, wenn es um die Liebe, eindruckliche Begegnungen, das Glück oder Sterben geht, tritt auch in ihrem jüngsten Erzählband *Lettipark* dieses Credo einmal mehr deutlich hervor. Komplexe Gefühlslagen der Protagonisten sind in eine ruhige Ferne gerückt und werden weder umschreibend noch konkret benennend in eine sprachmateriell fassbare Ordnung überführt. Das heißt nicht, dass die Simultanität unterschiedlicher Stimmungslagen damit nicht greifbar ist, ganz im Gegenteil: gerade die Offenheit ermöglicht komplexe Resonanzräume für unterschiedliche Nuancen. In dem Erzählband *Lettipark* finden sich sehr kurze bis zuweilen Kürzestgeschichten von wenigen Seiten, die um große Auslassungen herum geschrieben sind. Im Feuilleton haben sich Stimmen erhoben, die davon sprechen, dass Hermann mit ihrem neuen Werk noch kürzer und radikal reduzierter geworden sei. Damit gehe Hermann einer Minimalkunst nach, die sich durch einen quantitativen Reduktionismus auszeichne, und so schreibt auch einer der Rezensenten zu *Lettipark*:

So knapp, so konzentriert hat Hermann bisher nicht geschrieben. Es sind Geschichten, die man nicht Geschichten nennen möchte, denn es geschieht in ihnen fast nichts, was sich im herkömmlichen Sinne erzählen ließe. Sie hat sich in ihrem Erzählband noch kürzer gefasst: Manchmal sind es nur sechs Seiten, und schon ist alles vorbei, manchmal zehn, allerhöchstens zwölf.⁵⁹

Der wichtigste Grund für das Unbehagen, das Hermanns Geschichten in ihrer Kürze auslösen, ist offensichtlich die Schwierigkeit, ihre Techniken nach den etablierten Mustern der literarischen Paradigmen zu identifizieren: denn es liegt in der Natur dieser Geschichten, gerade in deren Einfachheit, dass sie die Möglichkeit einer klaren Bestimmung der erzählerischen Verbindungen ausschließen. Ähnlich wie Alice Munro als »Virtuosin der Knappheit« ausgezeichnet wurde, wird Hermann »die große Weglasserin« oder »die, die nichts aussprechen muss und gerade dadurch alles sagen kann«, oder »die große Kurzfasserin« mit der »Aura der weltentrückten Distanz« genannt.⁶⁰ Statt umweghafter, materialverschwenderischer Volute finden wir in ihren Erzählungen wenige »hingehauchte Figuren«⁶¹, die wortkarg in zumeist recht alltäglichen Situationen verharren:

59 Schröder, 2016.

60 Vgl. Oskamp, 2016 und Schröder, 2016.

61 Reichwein, 2016.

Manchmal ist wenig nicht mehr als wenig, aber Judith Hermann riskiert es. Die 17 Erzählungen ihres Bandes ›Lettipark‹ sind schmale Kost in ebenerdiger Sprache, nicht einmal radikal reduziert, einfach reduziert, dünn, nicht kantig, sie geben karge Auskunft, schweigen sich selbst dann aus, wenn es eine Art Pointe gibt. Die schweigsamen Antipointen sind dermaßen lakonisch, dass sie schon wieder bedeutungshubernd auftreten. »Es ging um all das, und darunter ging es sicher noch um etwas ganz anderes«, kann es am Ende einer Erzählung heißen.⁶²

In der Rezeption der reduzierten Erzählungen bleibt die Frage, ob Hermanns Minimalkunst als Manier oder stimmungsvolle Ästhetik hervortritt, ein Streitpunkt. Unabhängig davon, zu welcher normativen Wertung die Rezensionen schlussendlich gelangen, laufen sie alle in der zentralen Bemühung um eine Einordnung dieser auffälligen, aber schwer zu umschreibenden Erfahrung der ästhetischen Einfachheit zusammen. Die dekonstruktiven Betrachtungen, inwiefern sich in der Einfachheit eine programmatische Absicht der Texte ergründen lässt, eröffnen den Blick für verschiedene Teilfragen: Es stellt sich zunächst die Frage, ob die Einfachheit in dem Umfang der Erzählungen angelegt ist, zweitens geht es um die Wirkung minimaler Handlungen ohne Auflösungen, drittens um die wenig ausgestalteten Figuren und viertens um die reduzierte Sprache, die die Erzählungen charakterisiert. In der Unterscheidungsbemühung, ob wir uns in Hermanns Erzählungen mit einer nachträglich zugeschriebenen Einfachheit konfrontiert sehen oder ob wir uns einer bewussten, in der Poetik der Autorin angelegten Einfachheit gegenübersehen, wird einmal mehr die Vielseitigkeit des Einfachheitsbegriffs deutlich.

Denken wir zurück an die begrifflichen Typologien der Einfachheit, stellen sich die historisch aufgegriffenen Fragen auch im Kontext der literaturwissenschaftlichen Einordnung Hermanns: Rezensenten versuchen, die Atmosphäre und Stimmung ihrer Literatur zu beschreiben, und argumentieren, dass ihre Literatur leicht verständlich sei (Typologie *einfach versus schwierig*). Das Wirkprinzip der Einfachheit wird wiederum abgeglichen mit dem Gestaltungs- und Erkenntnisprinzip, wenn es um die Frage geht, ob Hermann ihre Werke in der Anlage und im Plan einfach konstruierte, indem sie ihre Texte gezielt aus Elementen der Einfachheit wie Kürze, Ordnung, Wortwahl und

62 Sternburg, 2016.

einer von allem Überflüssigen befreiten Komposition zusammensetzt (Typologie *einfach* vs. *zusammengesetzt*). Die Frage, ob die Einfachheit ihrer Texte auf literarischen Reduktionsmechanismen beruht, und damit von einem Kunstideal zu sprechen ist, das dem Prinzip einer »funktional-transparenten Einfachheit«⁶³ folgt, schließt nicht zuletzt in Rezensionenkontexten die Frage der Wertung ein. Kann mit der leichten Verständlichkeit eine Tiefgründigkeit einhergehen oder verbleibt ihre Literatur in einer trivialen Oberflächlichkeit (Typologie *einfach* vs. *mehrdeutig*)?

Der herausfordernde Moment für die literaturwissenschaftliche Einordnung besteht offenbar in der Überwindung, diesen vermeintlich einfach und offen gestalteten Erzählungen eine tiefe Komplexität zuzusprechen, die sich nicht auf materieller Ebene im Text vollzieht, sondern sich erst über die ästhetische Wahrnehmung entfaltet. Im Folgenden gilt es daher, die ruhige und distanzschaffende Tonalität nicht als Zeichen von Trivialität oder gar Banalität zu lesen, sondern sich auf die ästhetische Intensität der Einfachheit einzulassen. Dabei wird auch konkreter betrachtet, inwiefern sich die Ästhetik der Einfachheit in Hermanns Texten von ›bloßen‹ Minimalismen abgrenzen lässt.

II. NICHTS ALS GESPENSTER. KONTURLOSE FIGUREN

Er will sich einfach nur unterhalten.

Er kommt einfach immer wieder.

Er verschwindet einfach nicht.

Er hört einfach nicht auf.

So ließe sich vielleicht Judith Hermanns Roman *Aller Liebe Anfang*⁶⁴ (2014) in aller Kürze zusammenfassen. Mit sprachlicher wie szenischer Knappheit und einer überschaubaren Figurenzahl kommt Hermann ähnlich wie in ihren kürzeren Erzählungen auch in ihrem Roman mit dem Wenigen aus. Über sprachliche Knappheit, elliptische Dialoge und zahlreiche Leerstellen formiert sich auch in ihrem Roman ein konstanter Stil der Einfachheit. In einer Stalker-Geschichte nimmt Hermann mit unterschiedlichen Formen der Reduktion nicht nur das Verhältnis von Nähe und Distanz auf, sondern auch das zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Stella und Jason leben mit ihrer kleinen Toch-

63 Schöttker, 1999, S. 346.

64 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle ALA.

ter Ava in einem gepflegten Vorort in einem einfachen Haus mit kleinem Garten ein beschauliches Leben, bis ihr Nachbar, Mister Pfister, anfängt, Stella nachzustellen. Immer wieder steht Mister Pfister vor der Tür und schreibt Stella täglich Briefe oder hinterlässt Päckchen im Briefkasten. Mit seinem Auftauchen wird es unbehaglich, und Stellas Alltag in der ruhigen Siedlung wird gestört. Jason, der als Handwerker viel arbeitet und häufig auf Montage ist, bekommt von Mister Pfisters Besuchen wenig mit. In seiner Abwesenheit geht für Stella nach und nach eine sicher geglaubte Kleinfamilien-idylle verloren. Es ist bloß ein fremder Mann, der ständig am Gartentor steht und Stella einfach um ein Gespräch bittet, und doch wird sein Erscheinen zu einer größeren Bedrohung. Bei Stella werfen seine unaufhörlichen Besuche Sinnfragen auf, die vor allem die Liebe und den Verlauf ihres Lebens betreffen. Und so geht es in Aller Liebe Anfang weniger um ein psychologisches Stalker-Profil als vielmehr um Stellas Umgang mit dem Gestaltwerden. Mister Pfister wohnt in derselben Straße, nur einige Häuser weiter, und Stella unternimmt eine Gegen-Stalking-Aktion. Sie stellt ihn später auch zur Rede und macht deutlich, dass sie nicht die Richtige für seine Kontaktversuche ist: »Ich bin nicht die, für die du mich hältst. Ich bin eine ganz andere.« (ALA, S. 187) Aber wer ist Stella denn eigentlich, und welches Bild hat sich Mister Pfister von ihr gemacht?

Anders als viele andere Figuren Hermanns hat Stella einen Beruf, Umfeld und Familie – damit scheinbar klare Kanten. Stella ist 37 Jahre alt, lebt mit ihrer kleinen Familie in einer Suburbia-gleichen Einfamilienhaussiedlung am Waldrand. Sie arbeitet als Krankenpflegerin, macht Hausbesuche bei Patienten, die im Sterben liegen. Sie fährt mit dem Rad zur Arbeit und verbindet ihren Weg damit, ihre Tochter Ava zum Kindergarten zu bringen und sie wieder abzuholen. Ihren Mann Jason hat sie im Flugzeug kennengelernt: »Das Schicksal, wer auch immer, setzt Stella neben Jason, Reihe 28, Sitz A und C« (ALA, S. 7), und Stella negiert die üblicherweise gebotene Anonymität zwischen Flug-Passagieren und erzählt Jason in »erschreckender Distanzlosigkeit« (ALA, S. 8) direkt von ihrer Flugangst. Jason hält ihr während des Fluges die Hand, und aus einem Zufällig-ebeneinander-platziert-Sein ergibt sich eine Ehe, Haus, Garten und Kind. Zwischen ihren Patientenbesuchen ist Stella mittags zu Hause, beschäftigt sich in der stillen Siedlung mit Haushalt, Wäsche, Garten, Radiohören, Büchern, Zeitunglesen oder Nichtstun. Ab und an versetzt sie sich in Tagträumen in ihre Single- und Jugendjahre zurück, als sie mitten in der Stadt, umgeben von Cafés, Bars und Clubs, gewohnt und die Leute mit ihren Gesprächen direkt vor ihrer Haustür hatte. Sie er-

innert sich an die Jahre »vor den Entscheidungen für dieses oder jenes oder ein ganz anderes Leben« (ALA, S. 71), oder daran, dass während ihrer WG-Zeit mit ihrer Freundin Clara alles noch ganz wichtig wirkte. Stella denkt, dass sie bloß mit den Jahren in stärkere Verpflichtungen eingewickelt worden und ihr »im Leben ein Provisorium nach dem anderen abhandengekommen« (ALA, S. 119) sei. Die kurzen Rückblicke in ihr früheres Leben bleiben vage, lassen aber eine unausgesprochene Sehnsucht spüren. Ein Verlauf, der nicht besonders außergewöhnlich wirkt, würde die Sehnsucht nach einem anderen Leben nicht unmittelbar mit Mister Pfisters Auftreten zusammenfallen. Wer wollte Stella eigentlich mal sein, was hat sie sich am Anfang der Liebe erwartet und welche ihrer Vorstellungen haben sich erfüllt? In den Kurzgeschichten lässt Judith Hermann derartige Fragen zum Gewordensein konsequent offen, ihre Figuren werden in eine vage Vergangenheit und Zukunft gehüllt, und als Leser können wir nur selten an einer Entwicklung teilhaben – aber wie sieht es in dem Roman mit Stellas Konturen aus? Ändert sich mit dem Genrewechsel auch Hermanns Figurenzeichnung?

Stella erzählt Jason nach Mister Pfisters ersten Besuchen, dass sie nicht weiter als Krankenpflegerin arbeiten möchte, dass sie lieber Kaffee und Croissants verkaufen würde, eine Saison lang Erdbeeren pflücken will, eine Ausbildung zur Floristin machen oder in der Buchhandlung aushelfen möchte. Während Jason mit Leichtigkeit antwortet: »mach das doch einfach« (ALA, S. 62), wirkt für Stella nichts einfach: »Nichts kommt mir einfach vor auf dieser Welt, außer vielleicht, für Ava das Abendbrot zuzubereiten oder die Betten neu zu beziehen oder das Geschirr ordentlich abzuwaschen« (ALA, S. 62). Stella erinnert sich an das Gefühl von Einfachheit und Leichtigkeit, wenn Ava abends im Bett in ihrem Arm liegt und nach einer Geschichte fragt:

Sie liebt einfache Sätze, Stella weiß, dass Ava am zufriedensten ist mit einer Geschichte, in der eigentlich nichts passiert. Eine Geschichte ohne Pointe, vielleicht auch ohne Aufregung, eine Geschichte, die vom Gleichmaß aller Dinge erzählt, davon, dass alles bleibt, wie es ist. (ALA, S. 70)

Ihr Familienleben könnte so unaufgeregt einfach sein wie Avas Gutenachtgeschichten, aber das Gleichmaß der Dinge wird von Mister Pfister gestört. Nichts bleibt, wie es ist, und Stella beginnt nach und nach ihren Alltag umzustrukturieren. Sie will nicht mehr zu den gewohnten Zeiten zu Hause sein, wenn Mister Pfister klingelt. Mister Pfister wiederum passt seine Zeiten einfach an Stellas Veränderung an und kommt so vorbei, als wüsste er genau,

wann sie da ist und wann nicht. Er überschreitet offensichtlich die Grenze der Privatsphäre, und das zu beliebiger Tages- und Nachtzeit. Für ihn scheint es keine zeitlichen Begrenzungen zu geben. Während Stellas Rhythmus von Arbeit und Kind vorgegeben ist, wirkt seine Zeit völlig variabel. Ihrer Freundin Clara sagt Stella am Telefon: »Der wirkt so, als hätte er alle Zeit der Welt. Unendlich viel Zeit. [...] [D]er steckt in einer Zeitschleife fest und meint, er könnte mich da mit hineinziehen« (ALA, S. 85f.). Mister Pfisters Zeit ist »anders, tickt anders, es ist Stellas Zeit, die Mister Pfisters Zeit bestimmt« (ALA, S. 152). Wie geht es Stella in dem Bewusstsein, gestalkt zu werden, und mit der Erkenntnis, seinen Besuchen auch mit der Änderung ihres Tagesablaufs nicht entkommen zu können? Auch dies sind Fragen, die Judith Hermann in ihren Kurzgeschichten wohl konsequent offen halten würde. Sobald es um die Benennung oder Artikulation von Gefühlslagen geht, lassen die kürzeren Erzählungen die inneren Beweggründe im Ungewissen. Werden wir auch im Ungewissen gelassen, was Stellas Gefühle betrifft?

Nicht nur, dass Mister Pfister sie in ihrem gewohnten Rhythmus stört, mit seinen Besuchen beginnt Stella auch, ihr Leben in der Siedlung, in diesem Haus, das, wie sie sagt, nicht auf Dauer angelegt ist, zu hinterfragen. Eigentlich weiß Stella gar nicht, was sie in dieser Siedlung macht: »Ich weiß auch nicht mehr, was mich hierher verschlagen hat, wie ich hierhergekommen bin« (ALA, S. 173). Stella »wüsste nicht, was sie sagen sollte. Wie sie ihre Passivität erklären sollte, ihr Warten. Worauf wartet sie?« (ALA, S. 117). Die einfachen Straßen der Siedlung sehen plötzlich fremd aus, »etwas verändert sich, hat sich schon verändert« (ALA, S. 173).

Stella spürte eine unmäßige, lastende Trauer, eine Sehnsucht nach einem anderen Leben oder einem Leben, das sie einmal hatte, welches Leben genau, sie kann sich nicht erinnern. (ALA, S. 144)

Gefühle von Sehnsucht und Bedrohung werden in dem Roman überraschend konkret benannt. Doch trotz der Festlegung obliegt es weiterhin dem Leser, die größeren Zusammenhänge der subversiven Stimmungen selbst herzustellen. Außerhalb des familiären Glücks – zwischen den eingezäunten Einfamilienhäusern, gesäumt von Kiefern am Waldrand, inmitten umliegender Felder, im Geruch nach Flieder, Waldmeister, Buchs, Grillkohle und Spiritus, wo sich die Feldhasen in den Jasminhecken ducken, Spatzenschwärme aus den Bäumen fliegen, Amseln übers Gras hüpfen und sich Löwenzahn, Brennnesseln und wilder Hafer im Rosenbeet breit machen, dort, wo die Gartenstühle

unter Pflaumenbäumen stehen, das Kaffeegeschirr klappert und es Porridge, Banane und Tee mit Honig zum Frühstück, mittags Eierkuchen mit Apfelmus und Zimt und Zucker und nachmittags eiskalte Zitronenlimonade gibt – lauert etwas Ungewisses, was wir als Leser von Anfang an spüren, was aber nicht ausschließlich von Mister Pfister ausgeht. Es braucht offenkundig die vielen Details, die Hermann in ihren kurzen Sätzen aufzählt, die sie einfach immer mal wieder einstreut oder zuweilen auch seitenlang aneinanderreihet, um in einer »Poetologie des Alles-Zeigens«⁶⁵ ein genaues Bild von einer Idylle zu wecken, die dann destruiert werden kann. Gleich zu Beginn erhalten wir eine Führung durch das komplette Haus, die sich als eine von vielen einfachen Aneinanderreihungen liest:

Im Flur geht eine Treppe hoch in den ersten Stock. Die Post liegt auf der untersten Stufe, auf den Stufen darüber Avas Mütze, Fahrradschlüssel und Kreide, ein Pferdchen aus Plastik, ein Flummi, ein kaputtes Kaleidoskop, das Skelett eines Dinosauriers und auf der letzten Stufe ein mit bunten Perlen besticktes Kinderportemonnaie. Vierzehn Stufen, Stella weiß es, seit Ava zählen lernt. Oben gibt es drei Zimmer. Das Schlafzimmer ein Zimmer in der Mitte für Stella und Avas Zimmer; hier brennt noch das Licht im Globus, und an der Deckenlampe schwankt das Mobile aus Sternen und Monden im Zugwind. [...] Im Regal eine Reihe von Fotos in Rahmen, die Stella manchmal vorkommen wie eine Schmetterlingssammlung, aufgespießte, festgehaltene Zeit, die extreme, wie irre Schönheit einzelner Augenblicke. [...] Die Tür zum Schlafzimmer ist angelehnt. Das Bett dahinter ist nicht gemacht, die Bettdecken liegen ineinander, die Kissen sind nicht aufgeschüttelt, das Laken ist verrutscht. Der Vorhang vor dem Fenster ist noch zugezogen, das Sonnenlicht liegt in einem schmalen Streifen auf dem Fußboden neben Jasons Hemd, Stellas Buch. (ALA, S. 14ff.)

Dies ist nur der erste Stock. In gleicher Manier werden wir auch durch die untere Etage geführt, wir gehen durch Wintergarten, Küche, Wohnzimmer und Flur bis hin zu Jasons Zimmer und raus in den Garten. Nach dem virtuellen Rundgang lesen wir: »Das ist das Haus an einem Tag im Frühjahr. Es ist niemand da« (ALA, S. 17). Wie in der Betrachtung eines Stilllebens sehen wir in jeden Raum dieses Hauses hinein, wissen wo Glasvasen, Teetassen, angebissene Äpfel, Bücher, Zeitschriften, Schreibpapier, Post, Spielsachen und

65 Mangold, 2014.

Wäsche abgelegt werden und wie das Licht in welche Zimmer einfällt und wo welche Schatten entstehen. Wir erfahren auch, dass wir am Einkaufszentrum vorbei, über den Parkplatz mit den knatternden Center-Fahnen und klirrenden Fahnenketten, die Hauptstraße überqueren, durch den Tannen-, Pini-, Kiefernweg, vorüber an den großen individuellen Einfamilienhäusern der neuen Siedlung fahren müssen, um zu diesem Haus in der alten Siedlung zu gelangen. Wir lesen, dass Jasons Zimmer nach einer Mischung aus Terpentin, Holz und Metall, nach Getriebeöl, nach Gras riecht, fühlen, dass Avas Schlafanzug weich ist wie Maulwurfsfell, dass ihr Badezusatz nach Pfirsich und Melone duftet und wir hören, was im Radio läuft oder wie die Bettdecken knistern. Diese Auflistungen kleinster Details, mit denen Hermann Stellas Alltag ausstaffiert, fallen mit einer absoluten Ausstellung des Privaten zusammen, was sich für die Stalker-Thematik zu einem entscheidenden Konflikt zuspitzt. Wir begeben uns in Aller Liebe Anfang in eine merkwürdige Gegenüberstellung aus Nähe und Distanz. Einerseits sind sich die Nachbarn in dieser kleinkarierten Idylle vollkommen fremd, jeder bleibt für sich, »die Leute nehmen hier keinen Kontakt zueinander auf« (ALA, S. 47), Stella kennt niemanden, weiß nicht viel mehr, als dass unmittelbar neben ihnen eine Studentin mit wechselnden Untermietern, eine asiatische Familie mit halbwüchsigen Kindern, ein pensionierter Lehrer und ein Fahrradmechaniker leben. Sobald es ein paar Häuser weiter geht, weiß sie nicht mehr, wer dort wohnt. Zum einen schafft Judith Hermann also einen Ort von verschlossener Anonymität auf engstem Raum, auf der anderen Seite könnte das Private kaum offensichtlicher zur Schau gestellt werden als in dieser ruhigen Wohnsiedlung. Marc Reichwein schreibt in seiner Rezension: »Schon die großen Panoramafenster, die sämtliche Einfamilienhäuser der Siedlung zur regelrechten ›Ausstellung von Privatem‹ zwingen, lassen das behagliche Zuhause als verwundbaren Showroom erscheinen.«⁶⁶ Insgesamt entsteht in dem Roman der Eindruck, dass wir in sachlich dokumentierter Weise weit mehr über die Orte erfahren als über die Figuren, die sich in diesen Räumen bewegen. Stella betrachtet an einem Nachmittag ihr eigenes Haus von der Straße aus:

Rechts von der Haustür das Panoramafenster, deutlich sichtbar der Sessel, die zerknautschte Decke über der Armlehne, die Bücher in Stapeln und auf dem breiten Fensterbrett Kissen, ein Stoffzebra und ein Teeglas, eine Flasche Wasser und etwas Kleines, von dem Stella glaubt, dass es Jasons Brillenetui

66 Reichwein, 2014.

ist. All das ist zu sehen, einen Augenblick lang ist sie fassungslos über diese Ausstellung von Privatem, über ihre Gedankenlosigkeit. Der Fremde auf der Straße hat sich das ansehen können, und sie hat's zugelassen, sie hat es ja erst möglich gemacht. (ALA, S. 27f.)

Für gewöhnlich liest Stella abends in ihrem Sessel. Mit Anbruch der Dunkelheit sitzt sie dort wie auf einer Bühne, aber auch tagsüber findet ihr Familienleben durch das Panoramafenster wie auf einem Präsentierteller statt. Die perfekte Gelegenheit zum Stalken. Aber wer sollte daran interessiert sein, ein ganz normales Familienleben zu beobachten? Laut der Definition, die Stella nachschlägt, setzt das Stalken eine Grenzübertretung, eine verschobene Wahrnehmung von Grenzen voraus – aber verletzt Mister Pfister überhaupt eine Grenze, wenn Stella ihr Leben so unbegrenzt zur Schau stellt? Wer ist dieser Mister Pfister, der ein paar Häuser weiter wohnt und Stella täglich Botschaften hinterlässt?

Gleich vorweggenommen: Wir erfahren wenig über Mister Pfister. Zuweilen entsteht sogar der Eindruck, Stellas Stalker könnte nur eine Projektion sein – ein Ausdruck für den Wunsch, aus der Partnerschaft mit Jason auszubrechen, in der es an Nähe fehlt, weil er entweder abwesend oder unkommunikativ ist. Mit seiner ständigen Abwesenheit fühlt Stella sich, wie sie in einem ihrer Briefe an ihre Freundin Clara schreibt, »wie eine Kriegersbraut« (ALA, S. 133). Stella fragt ihre enge Freundin: »[W]ie weit ist dieses Leben von dem Leben entfernt, das wir uns vor zehn Jahren vorgestellt haben« (ALA, S. 134), und später: »Weißt du noch, wie zuversichtlich wir vor zehn Jahren gewesen sind? [...] Was wir wollten, ist das, was wir haben – Mann, Kind, Dach über dem Kopf, ein abgeschlossenes Leben.« (ALA, S. 174) Stella hat also eigentlich das, was sie sich früher ausgemalt hat, aber in ihr steckt eine tiefe Sehnsucht nach Nähe. Jason und Stella kommen sich als Ehepaar kommunikativ nur nahe, wenn er Auto fährt:

Ein Gespräch mit ihm an einem Tisch, einander gegenüberstehend, womöglich essend, trinkend, ist fast unmöglich. Beim Autofahren kann er auf die Straße sehen, hat zu tun, es ist dann einfacher für ihn, die Straße ist der rote Faden durch das unwägbare, anscheinend verminte Gebiet eines Gespräches. (ALA, S. 61)

Wie in einer Fortführung ihrer jüngeren Protagonisten aus Sommerhaus, später oder Nichts als Gespenster lässt Judith Hermann auch ihre Romanfiguren in ihrer Kommunikationslosigkeit zurück. Stella steckt also in einer

Partnerschaft, von der sie sich vielleicht zu Beginn einmal etwas anderes erwartet hatte. Vielleicht ist Jason ein ganz anderer Mann, als Stella mal angenommen hat, vielleicht ist Stella umgekehrt auch eine ganz andere Frau, als Jason es mal gedacht hat. In Stellas Überlegungen heißt es: »Jason sieht sie an, als würde er genau jetzt feststellen, nach fünf Jahren und sieben Monaten, dass Stella nicht die ist, für die er sie gehalten hat« (ALA, S. 54). Sie denkt, »für Jason bin ich tatsächlich ein Fabelwesen. Ein Fabelwesen. Es gibt gar nichts, was er wirklich über mich sagen, keine Beschreibung, die für mich gelten könnte« (ALA, S. 132). In genau diese Überlegungen, dass wir in der Liebe immer nur mit unseren eigenen Imaginationen von unserem Partner leben und Gefahr laufen, eines Tages desillusioniert zu werden, tritt Mister Pfister ein. Stella überkommt trotz der empfundenen Bedrohung ein »erstaunendes Gefühl verlockt zu werden« (ALA, S. 48). Sie zweifelt sogar: »Woher weiß ich, [...] dass ich nicht die Richtige bin, woher nehme ich das« (ALA, S. 188). Sie erinnert sich an ein Gedicht, das in der gemeinsamen Wohnung mit Clara über der Wohnungstür hing und mit der Zeile endete: »Jeden einlassen, wer auch kommt« (ALA, S. 87). Das Gedicht trug den Titel Hausordnung, und Stella überlegt, was so schlimm daran wäre, Mister Pfister einzulassen. Aber wie können wir einschätzen, ob es schlimm wäre, ihn hereinzubitten, wenn wir nicht wissen, wer dieser Mister Pfister ist. Also zurück zu unserer Frage: Wer ist Mister Pfister?

Während wir inzwischen ein genaues Bild von der Siedlung, Stellas und Jasons Haus sowie ihrer Lebenssituation haben, gibt es zu Mister Pfister kaum Konkreteres zu sagen als Folgendes:

Ein junger Mann, vielleicht dreißig, zweiunddreißig Jahre alt. Nicht der Postbote, kein Zeitungsausträger, kein Lieferant und auch nicht der Schornsteinfeger, ein Mann ohne Ausrüstung, ohne Tasche, ohne Rucksack, ohne einen Blumenstrauß, ein Mann in einer hellen Hose, dunklen Jacke, durch nichts zu identifizieren. Eine Erscheinung. (ALA, S. 23)

Das in der Erzählperspektive angelegte Bild von Mister Pfister wird durch Stellas Imaginationen gesteuert. Für sie ist Mister Pfister eine »unberechenbare Größe« (ALA, S. 52), ein »verdammtes Gespenst« (ALA, S. 81). Für uns ist Mister Pfister jemand, über den wir fast nichts wissen. Stella führt sein anhaltendes Auftauchen zu der Frage: »Was genau ist beunruhigend an einem freien Menschen« (ALA, S. 27)? Beunruhigend ist vielleicht gerade, dass wir nichts über ihn sagen können, nicht erfahren, wer er ist, woher er kommt,

was er macht, was er denkt, was für Absichten er hat. Er ist ein Niemand und trotzdem sehen wir, dass er als Jemand ein ganzes Leben verändert.

Als Stella Mister Pfister an der Kasse im Supermarkt entdeckt und er ihr in dieser Alltagssituation trotz des aufgenommenen Blickkontaktes fernbleibt, begreift Stella, dass Mister Pfister mit seinen Versuchen, Kontakt aufzunehmen, nicht Stella als Person meint, sondern irgendeine ungewisse Vorstellung von ihr:

Stella gibt es gar nicht. Die Stella, die Mister Pfister meint, gibt es nicht, sie hat jedenfalls mit Stella nichts zu tun. [...] Mister Pfister interessiert sich für Stella in ihrem verschlossenen Haus. Diese Stella meint Mister Pfister. Eine imaginierte Stella. Seine. (ALA, S. 142)

Stella beobachtet Mister Pfister, wie er nach der Begegnung im Supermarkt an ihrem Gartentor stehen bleibt und klingelt, obwohl er weiß, dass sie nur wenige Meter hinter ihm steht. Spätestens ab diesem Zeitpunkt ordnet sie seine Besuche als Tick ein – ein Zwangsverhalten, das es ihm unmöglich macht, einfach an ihrem Haus vorbeizugehen, ohne zu klingeln. Von da an ließe sich das Spiel darauf reduzieren, dass »sie weiß, dass er weiß, dass sie ihn sieht« (ALA, S. 143), wenn sie die Tür nicht öffnet. Aber Stella beginnt, sich umgekehrt »ihren« Mister Pfister zu entwerfen: Wie sieht es in seinem Haus aus, wie lebt er, was hat er für Dinge herumliegen? Stella entwickelt ihre eigenen Bilder vom Inneren seines Hauses:

Papierberge, Zeitungsstapel, Müllsäcke, Halbdunkel in der Küche, Tisch voller Gegenstände, die in Mister Pfisters Augen minütlich ihre Gestalt, ihren Zweck und ihre Wesen ändern können. Aus dem Haus heraus schwappt eine bizarre, leuchtende, toxische Woge von Chaos. (ALA, S. 97)

Stella fragt sich, »ob es nicht doch möglich wäre, Mister Pfister zu verstehen« (ALA, S. 131), sich »einfach auf Mister Pfisters Gedankenwelt ein[zu]lassen« (ALA, S. 131). Sie versucht nachzuvollziehen, wann er »beschlossen hat, dass sein Leben etwas mit ihrem Leben zu tun haben soll« (ALA, S. 98), denn »es muss einen Anfang gegeben haben. Wann ist der gewesen« (ALA, S. 98). Sie probiert »sich das einfach nur mal vorzustellen. Mister Pfister in [ihrer] Küche« (ALA, S. 109). Das Bild, ihn einfach herein zu bitten und kennenzulernen, wirft in ihr die Frage auf: »wie weit darf sie diese Frage dehnen« (ALA, S. 140).

Die Situation löst sich letztlich darüber, dass Stella die Polizei einschaltet. Sie wird an einem Ort, an den sie sich mit Ava nach der erstatteten Anzei-

ge zurückgezogen hat, von einem Polizisten am Telefon darüber informiert, dass Mister Pfister versucht habe, erneut in ihr Haus einzudringen und die Situation dann offenbar eskaliert sei. Auch in dieser Situation werden in einem »lethargischen Realismus«⁶⁷ Umgebungsdetails einfach aneinandergereiht, als würden sie mehr Bedeutung tragen als der Anruf. Stella ist mit Ava auf dem Weg zum See, als sie das Gespräch annimmt:

Der Weg ist sumpfig und morastig, der Biber hat den See gestaut und die Weiden gefällt, zwischen den Baumstümpfen wäscht das Riedgras hoch. Der Weg ist verwunschen, aus dem Schilf schrecken die Enten, Ava pflückt Schlüsselblumen und Aronstab, läuft weit voraus. (ALA, S. 211)

Stella befindet sich erneut an einem Ort, wo die Welt vollkommen gefahrenlos und in Ordnung zu sein scheint, als der Polizist ihr mitteilt, dass Mister Pfister mit eingeschlagenem Schädel im Krankenhaus liege. Der Polizist nimmt an, dass Mister Pfister sich selbst den Kopf eingeschlagen habe – aber passt das zu dem Profil, was wir bisher von Mister Pfister kennen?

Zum Ende des Romans wechselt die Erzählperspektive abrupt und wir betreten das erste Mal aus der Sicht von Mister Pfister das Grundstück. Nachdem er mehrmals versucht hat, sich gegen die verschlossene Tür zu werfen, öffnet Jason die Tür und schlägt mit einem Stock auf ihn ein, bis er blutig zusammensackt. Jason schleppt den geschundenen Mister Pfister aus dem Vorgarten bis auf den Gehweg und verschwindet im Wald. In dem Moment wechselt die Erzählperspektive wieder, und Stella wird von dem Polizisten angerufen. Hat die Begegnung zwischen Jason und Mister Pfister wirklich stattgefunden? Oder ist es nur Stellas Imagination, dass sich die gesamte Stalking-Situation über den erdachten Vorfall in ihrem Vorgarten aufgelöst hat? Ist es Stellas Wunschprojektion, dass sich Jason wie »ein Liebender« (ALA, S. 217) auf Mister Pfister gestürzt und sie verteidigt hat? Der Roman lässt diese Fragen offen und endet damit, dass Stella Kartons packt und aus dem alten Haus einen letzten Brief an Clara schreibt: »Ich empfinde es als ungerecht, dass sich die Verkettung der Dinge nur im Nachhinein erkennen und begreifen lässt« (ALA, S. 217).

Wann die Beharrlichkeit, sich für das Leben einer anderen Person zu interessieren und genaue Beobachtungen für eigene Projektionen zu gebrauchen, noch Fatum ist, und wann missbrauchende Projektionen pathologisch

67 Mangold, 2014.

werden, lässt der Roman *Aller Liebe Anfang* offen.⁶⁸ Vor allem lässt er das offen, weil wir entgegen der Annahme, dass sich mittels der überdetaillierten Ausstellung des Privaten eine realistische und eindeutige Sichtweise auf die Geschehnisse ergibt, die Authentizität der eingeschränkten Sichtweise in Frage stellen müssen. Wir könnten meinen, dass in einem Roman, in dem es nur so von überdeutlichen Details wimmelt, auch die Figuren mit ihren Handlungsmotiven klarer hervortreten, dass sie insgesamt mehr an Kontur gewinnen – und in gewisser Weise tun sie das in *Aller Liebe Anfang* verglichen mit Hermanns vorherigen Figuren auch, aber in anderer Hinsicht bleiben die Figuren auch hier weiterhin vage. Mister Pfister könnte genauso gut eines der Gespenster aus dem Erzählband *Nichts als Gespenster* sein. Einzig und allein Stella rückt uns etwas näher, gewinnt etwas an Profil. Aber die Veränderung in der Figurengestaltung verläuft fast so unmerklich wie der Gattungswechsel: »Die Erzählenszenen [...] erscheinen genau so karg und knapp [...], als ginge es um punktuelle Ausschnitte in Manier einer short story.«⁶⁹

Ästhetisch führt Hermanns Knappheit dazu, dass wir eine besondere Form der Eleganz wahrnehmen, wenn es um die sinnliche Erfassung der Suburbia-Idylle geht. Die unmittelbare Zugänglichkeit führt in der Summe der sinnlichen Eindrücke dazu, dass wir uns ganz leicht ein eigenes Bild der Szenerie machen, bevor wir begreifen, warum diese Idylle auseinanderzubrechen droht. Die vielen Ellipsen und Leerstellen veranlassen uns darüber hinaus dazu, die detaillierten Standbilder zum Laufen zu bringen. Hermanns einfacher Stil hält uns dazu an, unsere Imagination zu aktivieren und die Verbindung zwischen den Szenen selbst herzustellen. Im Zusammenspiel aus Konkretisierung und Vagheit führt die Einfachheit zum poetischen Effekt einer ganz eigenen zu entwickelnden Lesart.

III. OHNE HOKUSPOKUS. SCHLICHTE SPRACHE

Maja hatte gekocht, sie kochte absolut salzarm,
ohne jeden Hokuspokus, eine Art biblisches Essen,
man konnte es fade oder pur finden [...]. (AI, S. 27)

Es ergeht einem mit Judith Hermanns Prosa wie mit den Gerichten von Maja. So wie Maja ohne jeden »Hokuspokus« kocht, so wird auch ohne jeden

68 Vgl. Reichwein, 2014

69 Vgl. ebd.

»Hokuspokus« erzählt. In den fünf Erzählungen aus *Alice*⁷⁰ dominieren deskriptive Beschreibungen in einer knappen, fast spröden Sprache.⁷¹ Der vornehmlich karge Ton ist frei von Pathos und erinnert bei den besonders häufigen Aufzählungen von Gegenständen an eine »Inventur-Sprache«⁷². Mit der »Kunst des Sammelns«⁷³ werden Umgebungsdetails und Momentaufnahmen »hypergenau« aufgezählt. Kurze, häufig elliptische Sätze werden nüchtern und ohne jede Spur der Wertung aneinandergereiht. Wie Felicitas von Lovenberg in einer Rezension schreibt, erinnern die Sätze hier und da an einen »Telegrammstil«⁷⁴. Dabei kongruiert der bestandsaufnehmende Gestus der Erzählung mit dem Bedürfnis der Protagonistin Alice, die sich an der Beständigkeit der Dinge festzuhalten sucht, während sie von erlebten Momenten der Vergänglichkeit umgeben ist. Anhand von fünf Geschichten wird die Grenzerfahrung von Tod und Abschied aus Alice' Sicht erinnert.⁷⁵ Jede Geschichte handelt von einem Mann, der gestorben ist. Lose miteinander verbunden sind die Geschichten von Micha, Conrad, Richard, Malte und Raymond über Alice' Erinnerungen an das Abschiednehmen. Manch ein Leser würde nach dem Tod der jeweiligen Männer vielleicht ein emotionales Gespräch zwischen den Hinterbliebenen erwarten, aber derartige Dialoge suchen wir in Hermanns Texten vergebens.

Die Sprache versagt in den Erzählbänden Hermanns vielfach in Situationen intensiven Erlebens, so auch in den fünf Geschichten in *Alice*. Was mit dem Tod des Anderen erfahren wird, ist schlichtweg inkommunikabel und das Erzählverfahren steht vor der Herausforderung, diese Unsagbarkeiten auszuhalten. Die Grenzerfahrungen führen zu einem nüchternen und distanzierten »Herumerzählen« um das Schweigen. Semantische und syntaktische Wiederholungen des Verstummens sorgen für eine diskrete Erzählhaltung, die nur einen eingeschränkten und unbewegten Blick auf die Gefühlswelten der Protagonistin zulässt:

Der Tod ist gemeinhin wenig alltagskompatibel, fällt deutlich aus dem heraus, was Menschen sich zwischen Tür und Angel mitteilen. Vielleicht ist es

70 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle Al.

71 Vgl. Wehdeking, 2009, S. 264.

72 Vgl. Pormeister, 2011, S. 282.

73 Blamberger, 2006, S. 189.

74 Vgl. Lovenberg, 2009.

75 Vgl. Wehdeking, 2009, S. 261.

zunächst diese Andersheit des Todes, die mangelnde Übung in diesen Dingen, die auch die Protagonistin Alice überfordert [...].⁷⁶

EINE SPRACHE, DIE PLÖTZLICH NICHT MEHR GELTEN SOLL

Gleich zu Beginn der ersten Erzählung (*Micha*) wird deutlich, dass die alltägliche Sprache den Anforderungen, über den Tod zu sprechen, nicht standhält: »Laß uns verschwinden, laß uns abhauen, den Fisch machen, die Biere und die Sonne putzen, eine Sprache, die hier plötzlich nicht mehr gelten sollte« (Al, S. 15). Alle Worte erhalten plötzlich eine zweite Bedeutung, oder einfache Worte wie Reisetasche, Koffer, Essen oder Kühlschrank werden für Alice seltsam doppelbödig, und die Sprache verliert ihren Halt. Dem Gefühl der Doppeldeutigkeit werden die ersten erlernten Wörter des Kindes von Micha gegenübergestellt. Während sich für Alice die Sicherheit auflöst, vertraut das Kind ungebrochen in die gerade erlernten Wörter. Mit der entschlossenen, deutlichen und wiederholten Verwendung des Wortes »Hase« beginnt das Kind die »tapfere Standhaftigkeit der Dinge, ihre eindeutigen Namen« (Al, S. 38) zu lernen. Dass auch die Erwachsenen in den Geschichten diese eindeutige Beständigkeit in den Wörtern suchen, zeigt einen bleibenden Wunsch, sich in Wörtern der Wirklichkeit versichern zu können. Die Sprache bietet für Alice jedoch kein uneingeschränkt handhabbares und wirksames Welterfassungs- und Kommunikationsmedium mehr:⁷⁷ »[S]ie hatte keine Worte für das, was sie eigentlich sagen wollte.« (Al, S. 46). Im Sinne von Wittgensteins *Maxime*: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen«⁷⁸, folgt in *Alice* auf den Tod ein ratloses Verstummen. Mit der unbegreiflichen Wirklichkeit werden die Worte fragil und unzulänglich, sodass einzig und allein das Schweigen als adäquate Ausdrucksform bleibt: »Wenn Worte angesichts einer unbegreiflichen Wirklichkeit fragil und fragwürdig, ihre Sinngehalte unzulänglich und anfechtbar werden, bleibt einzig das Schweigen als Lösung.«⁷⁹

Im Text lassen sich mehrfach Formulierungen ausmachen, die das Schweigen der zurückgebliebenen Protagonisten charakterisieren. So sitzen Maja und Alice »schweigend nebeneinander, redeten nicht viel miteinander« (Al, S. 9), sie drücken »sich deutlich durch Schweigen aus« (Al, S. 14). Ebenso

76 Flamm, 2010, S. 329.

77 Vgl. ebd., S. 332.

78 Bachmann, l., 1978, S. 23.

79 Hieber, 2009, S. 179.

stumm bleiben die Protagonisten am Gardasee. Weder Lotte, der Rumäne, noch Anna, »niemand sagte etwas über Conrad« (Al, S. 70), »sie schwiegen alle drei« (Al, S. 78). Zwischen ihnen hat sich ein »stillschweigendes Einverständnis« (Al, S. 79) eingestellt, sie kommunizieren »wortlos« (Al, S. 79). Alice sitzt nach Conrads Tod »eine Weile schweigend« (Al, S. 88) neben Lotte. Auch nach dem Besuch bei dem sterbenden Richard sitzen Alice und Raymond in der Kneipe vor ihrer Haustür und Raymond »sagte nichts weiter und Alice sagte auch nichts« (Al, S. 115). In der Schlusszene bleiben Alice und der Rumäne schweigend zurück. Sie reden nicht über Raymond und »redeten auch nicht über alles andere« (Al, S. 187). Der Tod stellt eine ungewöhnliche Ausnahmesituation dar: »Unter anderen Umständen hätte Alice vielleicht gegen das Schweigen protestiert« (Al, S. 14), aber vor dem Hintergrund des Todes akzeptiert sie das Schweigen und gibt erschöpft jegliche Form des Widerstandes auf. Auf die Frage, wo ihr Mann sei, antwortet sie dem indischen Koch, der im Restaurant unter ihrer Wohnung arbeitet, dass Raymond für lange Zeit verreist sei:

Oh ja, lange, sagte Alice. Es war unmöglich, etwas anderes zu sagen. Es war unmöglich, zu sagen, Raymond ist gestorben. [...] Mein Mann ist gestorben. [...] Raymond ist gestorben. Alice konnte das nicht noch einmal sagen. (Al, S. 180f.)

Der Text gibt keine unmittelbare Antwort auf die Frage, warum Alice dies nicht kann; dass der Schmerz über den Verlust von Raymond ihr die Aussprache verwehrt, bleibt nur zu erahnen. Würden Schmerz, Angst vorm Hinterbleiben, Einsamkeit, Verzweiflung oder Trauer sprachlich konkret umgesetzt werden, würde das Erzählverfahren vielleicht gerade in die kitschige und klagende Struktur verfallen, die es aus Hermanns Sicht zu vermeiden gilt. Durch die formale Gestaltung entzieht sich der Text einer endgültigen Festlegung dahingehend, was Alice fühlt, und lässt Raum für eigene Deutungen. Erzähltechnisch bleibt die Sprache der Emotionen hinter der Banalität von »unwichtige[m] Plappern im Radio« (Al, S. 15) und den »ununterbrochen redenden Menschen auf der Straße« (Al, S. 115) zurück. Was übrig bleibt, sind vielfältige Klangfarben des Schweigens. Auf dem Boden des Seelenlebens kann es bei den Figuren noch so toben und sie können noch so sehr von Fragen und Entscheidungen hin- und hergerissen sein, alles, was der Leser zu sehen bekommt, ist ein ruhiger schweigender Habitus. Die Einfachheit wird zum Resultat einer ›Kunst der Affektregulierung‹. Die Sprache scheitert in

der Umschreibung der inneren Welt, und gleichzeitig ist es unmöglich, auf sie zu verzichten, sodass ein kühler Tonfall des Unspektakulären dominiert, um in der Unabänderlichkeit nicht der Sentimentalität zu verfallen.

FIGUR DES DETAILLIERENS

Obwohl der karge, gefühlsaussparende Ton in den Erzählungen überwiegt, erhalten wir einen sehr konkreten Einblick in die Stimmungen der Situationen. Die Last des Zurückbleibens, die Suche nach dem Sinn, allein weiterzuleben, oder die Mühen, unvorbereitet auf Erinnerungen an die Verstorbenen zu stoßen, werden mittels unscheinbarer Dinge evoziert. Mit einfachem Vokabular und kurzen Sätzen wird eine aufzählende Kulisse für den ästhetischen Zugriff dieser Grenzerfahrungen geschaffen. Davide Giuriato hat im Kontext seiner Suche nach besonderen Formen der Einfachheit einen derartigen Vollzug als stilistische »Figur des Detaillierens« umrissen: der Leser werde mit einer »Fülle des Beobachtens« konfrontiert, und der Autor führe das rhetorische Modell des »Vor-Augen-Stellens« mit seiner Detailgenauigkeit an die Grenzen der Leistungsfähigkeit.⁸⁰ Schauen wir uns in *Alice* noch einmal exemplarisch die Geschichte *Raymond* an, werden wir mit Eindrücken überladen, wenn es um eine blaue Jacke geht, die Alice nach seinem Tod aussortiert und zum Roten Kreuz geben will:

Raymond hatte diese Jacke angehabt an einem Nachmittag vor hundert Jahren, im Frühling, auf einer Bank neben einem Imbiß in einer Seitenstraße vor dem Arbeitsamt. Hölzerner Pavillon, blauweiß gestrichene Latten, Fenster in der Mitte, eine Luke, das Glas blickdicht voll gestellt mit Schnapsflaschen, Zigarettenpackungen, Limonadenbüchsen. Musik aus dem Radio. Schlager aus den Fünzigern, der Wetterbericht, Witze und Verkehrsnachrichten. Aus der Luke der durchdringende Geruch von Frittierfett. Die Hunde am Laternenpfahl festgebunden, [...] die Hunde kläfften wie verrückt und verstummten dann erschrocken. Zwischen den stacheligen Büschen stand die Bank. Alice und Raymond hatten nebeneinander auf der Bank gesessen, Alice hatte Kaffee aus dem Plastikbecher getrunken, Raymond ein Bier. Es war noch nicht wirklich warm gewesen, aber der Himmel war schon ganz blau, sich jagende, strahlend weiße Wolken. Raymond hatte eine Zigarette gedreht und

80 Giuriato führt dies anhand der Prosatexte Adalbert Stifters vor (vgl. Giuriato, 2015, S. 286).

Alice angesehen. Nichts weiter. Dieser Blick auf Alice war seine ganze Dauer lang vollkommen gewesen. Das war alles. (AI, S. 160f.)

Der Satzbau ist von einer praktischen Einfachheit geprägt. Es lassen sich weder verschachtelte Konstruktionen noch zahlreiche ausschmückende Adjektive ausmachen, stattdessen werden kurze Syntagmen aneinandergereiht. Und trotz der aufzählenden Klarheit liegt ein »opaker Schleier«⁸¹ über dem Gesagten. Wir finden in den Texten Hermanns' Kulissen, die mit sämtlichen Details ausgestattet werden, in denen trotz der (Hyper-)Genauigkeit aber immer wieder Leerstellen aufklaffen. Die Sprachlosigkeit der gesammelten Dinge führt zu keiner bestimmten tieferen Erkenntnis, und dennoch sind sie wesentlicher Bestandteil der ästhetischen Erfahrung. Die Dinge werden derart näher gerückt, dass sich die zahlreichen Aneinanderreihungen als Bedürfnis der Protagonisten lesen lassen, aus der Genauigkeit der einzelnen Dinge einen sinnstiftenden Gesamteindruck zusammenzuflicken. Wider besseres Wissen versuchen sie, über Aufzählungen einer unbegreiflichen Wirklichkeit doch näher zu kommen:

Flugzeuge. Spatzen im Ginster, aufgeregtes Gezwitscher. Das hohe, ekstatische Schreien der Kinder, die eiligen Schritte ihrer kleinen nassen Füße. Neben Alice schlugen Mütter Badelaken auseinander. [...] Mehr Mütter mit Kinderwagen, Melonen wie Kanonenkugeln, Limonadenflaschen, Thermoskannen, Bergen von Klappstullen und Plastikschüsseln voll Nudelsalat. [...] Schrille Stimmen, Gelächter und Kinderweinen, Geruch von Pfirsichen, tropischen Ölen und nassen Steinen, Chlor, und der feine, herbe Rauch der Zigaretten [...] in die Hitze des Mittags [...]. (AI, S. 168f.)

Genau in diesen Momenten des Trubels im Schwimmbad kann Alice einschlafen und vergessen, dass Raymond gestorben ist. Die (über)genaue Deskription setzt sich aus sinnlichen Eindrücken zusammen: aus auditiven (Vogelgezwitscher, Kindergeschrei, Gelächter), olfaktorischen (Pfirsichgeruch, tropische Öle, Chlor, Zigarettenrauch), visuellen (Picknickutensilien) und taktilen (Hitze) Wahrnehmungen. Alles im Drumherum wird beim Namen genannt und doch wird offen gelassen, inwiefern diese referentielle Geste Sinn erzeugt. Die Sammlung lässt sich entweder als bloßes Vor-Augen-Führen einer vorfindlichen Realität lesen oder aber vor dem Hintergrund der erinnerten Todesmomente als Versuch einer nachträglich gegliederten Ordnung, die aus

81 Ebd., S. 283.

dem Sog des schier grenzenlosen Differenzierungsfurors heraus um Durchsicht bemüht ist. Alice sucht nach einer Art von Ruhe, »einer Erklärung für alles, was unerklärlich ist, nach einer Struktur im Chaos, einer Antwort auf das Rätsel«. ⁸² Die Sammlung der sinnlichen Eindrücke hilft Distanz zu gewinnen und zu relativieren, was außerhalb der gesammelten Umgebungsdetails im Inneren vor sich geht: Wie lange hält die Trauer, wann ist sie stärker, wann schwächer, wo lauern Auslöser für Erinnerungsmomente, wo vermischen sich Vergangenheit und Gegenwart, wohin gehen als Hinterbliebene? – Fragen, die im Text nicht artikuliert werden, die sich aber über die halt-suchenden äußeren Beschreibungen der Realität quasi stumm mitvollziehen. Die Beschreibung der sinnlichen Eindrücke baut auch hier jene Spannung auf, die dem Unsagbaren den Raum und Klang gibt.

In der Rezeption herrschen zwei Auslegungen dieser Deutlichkeit vor. Zum einen wird den Aufzählungen eine ästhetische Undurchsichtigkeit, die alles erfasst und zugleich nichts bedeutet, zur Last gelegt. In diesem Zuge wird Hermann eine allzu durchdachte Inszenierung des Einfachen vorgeworfen, die mit Stempeln des Trivialen und Banalen versehen wird. Beklagt wird eine »holländische Kleinmalerei« ⁸³, ein lästiges »Zuviel« nebensächlicher Kleinigkeiten, die in der Breite der Beschreibung zwar instruktiv sind, aber nicht eigentlich poetisch. Mit der Affinität zum eher wissenschaftlichen als literarischen Schreiben wird Hermanns Erzählungen dann eine Kunstlosigkeit attestiert. Dem gegenüber steht eine Lesart, die in Hermanns kurz gehaltenen Sätzen und ihrem Arrangieren von sinnlichen Eindrücken eine besondere Kunst sieht, Atmosphäre zu schaffen, und die dem Arrangement gerade hier in einen tieferen Sinn zuspricht. An dieser Stelle wird eine Umwertung von einer bloßen hin zu einer ästhetisch-starken Einfachheit vollzogen. In dieser

82 Hermann im Gespräch mit Kasaty, 2007, S. 114f. Judith Hermann beschreibt im Interview mit Olga Olivia Kasaty mit diesen Worten ihre permanente Suche nach tröstlichen Aphorismen, die eine winzige, aber klare Logik in den Ablauf von alltäglichen Ereignissen bringen und die für eine Sekunde das Unsagbare zu einem klingenden Satz zusammenfassen. Zwei Jahre nach dem Interview lässt Hermann ihre Protagonistin Alice in kurzen Augenblicken nach etwas Größerem suchen, das sich nicht ausdrücken lässt.

83 Giuriato beobachtet in der Rezeptionsgeschichte der Werke Stifters, dass dessen vermeintliche »holländische Kleinmalerei« zum Anlass für vernichtende Urteile bzgl. der Kunstfertigkeit seiner literarischen Werke genommen wurde (vgl. Giuriato, 2015, S. 256). Die Wertung der Einfachheit als Manieriertheit ähnelt in mehrfacher Hinsicht den Urteilen, die sich in Kritiken zu Hermanns Werken finden lassen.

Lesart stehen die sublimeren Gegenstände unscheinbar im Vordergrund, während es um elementarere Momente, die erkenntnissuchende und sinndeutende Momente des Lebens vorbereiten, geht. Die unscheinbar-aufzählende Sprache, die auf Umschreibungen, gezwungene Wendungen und Umschweife verzichtet, wird hier zum Ideal der Einfachheit stilisiert. Die Bedeutung der einfachen Sprache für das Werk Hermanns vorausgesetzt, gelangen wir zu der Frage, welche Erfahrungsräume die schlichte Einfachheit unabhängig von Wertungen eröffnet.

IV. GROB GENUG. KLEIN GENUG. KARGE MOMENTE

I've crossed some kind of invisible line.
 I feel as if I've come to a place
 I never thought
 I'd have to come to.
 And I don't know how I got here.
 It's a strange place.
 —Raymond Carver⁸⁴

In der Erzählung *Fetisch* aus dem Erzählband *Lettipark*⁸⁵ sitzt eine Frau in einer Zirkuswagensiedlung am Feuer. Ella heißt sie, und Ella wartet auf Carl. In der Nacht setzt sie sich vor den Wagen. Sie hält das Feuer klein: »Groß genug, dass es sie wärmt, und klein genug, dass es niemanden auf sie aufmerksam machen wird« (LP, S. 17). Als die Nacht vorüber ist, ist Carl nicht zurückgekehrt, und Ella weiß nicht, wann oder ob er überhaupt zurückkehren wird. Wir erfahren weder, wer Ella ist, noch wissen wir, wer Carl ist, ganz zu schweigen davon, in welcher Beziehung sie zueinander stehen; es gibt keinen Hinweis, warum Carl weggegangen, wo er hingegangen oder warum er in der Nacht nicht zurückgekehrt ist. Der Leser wird allein gelassen mit einer Reihe offener Fragen. Offensichtlich sind hingegen auch hier die Ausflüchte in dekontextualisierte Details: wir erfahren, dass der Zirkuswagen alt, rot und blau gestrichen ist, dass die Farbe abblättert. Um die Räder wuchern Disteln und verblühter Löwenzahn. Das Land unten am Fluss ist wild und unbewohnt, der Fluss ist voller Strudel, das Gras raschelt, die Äste knacken, wir hören das

84 Carver, 2016, S. 882.

85 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle LP.

Flügelschlagen der Graugänse. Aber es ist unmöglich, aus diesen Umgebungs-details ein kohärentes Ganzes der Geschichte herzustellen, weil Judith Hermann auch hier niemals die Emotionen ihrer Figuren beschreibt. Wie geht es Ella damit, dass Carl nicht zurückkehrt? Macht sie sich Hoffnungen? Was hängt davon ab, ob er zurückkommt? Die Erzählungen aus *Lettipark* enden ohne Gefühle, ohne wertende Gedanken oder Erklärungen. Die Figuren gewinnen keine deutlichen Konturen, sie bleiben fast ›ohne Eigenschaften‹. Es bleibt der eigenen Vorstellungskraft überlassen, diese zuzuweisen, aber eine feste Verankerung gibt es dafür im Text nicht. Die Figuren tauchen plötzlich auf, und bevor im Sinne einer Genealogie Anhaltspunkte für ein biographisches Gewordensein oder für ihre Handlungsmotivation aufschimmern, sind sie schon wieder verschwunden.⁸⁶

Unspektakulär sind auch die Handlungen. Die meisten der Erzählungen sind ganz undramatisch – in erster Linie, weil die Figuren fast nie als agierende Subjekte auftreten. Anstelle von aktiven Handlungen zu berichten, werden die reduzierten und ereignislosen Momente in Szene gesetzt. Hermanns Figuren tun ganz einfach nichts – sie sitzen, schauen ins Feuer, trinken langsam in kleinen Schlucken, schweigen oder stehen reglos im Schnee. Diese aktionslosen Momente sind der zentrale Inhalt der Geschichten: »Sie markieren verlängerte Momente in der Kargheit der bloßen Existenz – der Singularität des Moments.«⁸⁷

Jetzt ließe sich einwerfen, dass dies alles bekannte Merkmale von Kurzgeschichten im Allgemeinen seien, woraus sich für uns die Frage ableitet, was eine Ästhetik der Einfachheit von bloßen Gattungs- oder Genremerkmalen kürzerer Erzählungen unterscheidet. Um Präzision zu schaffen und dem Eindruck entgegenzuwirken, dass die unterschiedlichen Formen der Einfachheit bloßen Funktionen wie einer Genreerfüllung zuzuordnen sind, ist folgende Abgrenzung vorzunehmen: Hermanns Erzählungen verfolgen eine ganz eigene, nüchterne und schmucklose Prosa, die über Genremerkmale der Kürze hinausgeht. Die Kargheit der Momente und die Stummheit der Figuren laden ein Gefühl für die substantiellere Präsenz des Komplizierten und Rätselhaften auf. Die schlichte Zurückgenommenheit des Tons sorgt für eine Prosodie, die ein intensives und intimes Erleben von Alterität ermöglicht.

86 Vgl. Hermann I., 2016, S. 73 und S. 79. Iris Hermann hebt die Besonderheit der erzählerischen Leerstellen für die Texte Peter Stamms hervor. In deutlicher Analogie wird auch bei Judith Hermann diese Aussparung der Hintergründe zu den Figuren gesehen.

87 Ebd., S. 73.

Maude, Anfang 30, lebt bei Greta, Anfang 80. Maude hat ein Zimmer gesucht, Greta hatte ein großes, leerstehendes Haus, weil ihr Mann verstorben ist und ihre fünf Kinder ausgezogen sind. Maude will nun verreisen, an den Lago d'Iseo, und besucht Greta, um ihr die Abreise mitzuteilen. Ganz unaufgeregt beginnt die alte Dame, müde und ausgezehrt auf der Chaiselongue liegend, von ihren eigenen, weit zurückliegenden Erfahrungen am Lago d'Iseo zu erzählen:

Eines dieser Kinder hatte ein Boot, ein kleines Boot [...]. Das Boot trieb ab. Ich hab´s abtreiben sehen. Vielleicht hätte ich das sagen sollen. [...] Darauf aufmerksam machen sollen. Es trieb ab und sie sahen es zu spät, es war schon zu weit draußen, als sie´s sahen. [...] Sein Vater schwamm dem Boot hinterher, ein athletischer Mann [...] es sah eine Weile ganz gut aus. [...] Und dann, sagte Maude [...]. Er kam nicht zurück, sagte Greta. Ich hab nicht die ganze Zeit hingesehen. Was hab ich gemacht – ich habe gelesen, geschlafen, ich habe mich gesonnt. Als ich wieder hinsah, war er immer noch nicht zurückgekommen [...] über den Strand kamen zwei Carabinieri. Wie seltsam sie aussahen, ihre Uniformen, ihre schwarze, offizielle Strenge zwischen den Badenden. (LP, S. 106ff.)

Eigentlich haben wir es hier mit einer höchst psychologischen Achterbahnfahrt zu tun, einer kaum auszuhaltenden Unruhe und Ungewissheit – aber in der Erzählung bleibt es ruhig. Gerade an Stellen, an denen wir eine Form von Empathie erwarten würden oder mit einer Pointe rechnen, ist die Knappheit eine Herausforderung. Die Erzählstimme wie auch die Protagonisten sind ungestört in ihrer handlungsarmen Routine. Am Grund der Figuren rüttelt es, aber an der Oberfläche der Erzählung bleibt es gelassen. Wenn Gefühlslagen aufkommen, dann zeigen sie sich nur als kleine Wellen, als Anflüge, die die Stimmungen grob rahmen. Die äußere, situative Einfachheit trifft auf eine gleichzeitige innere Komplexität, die sich gerüstartig artikuliert und dann meist als Leerstelle verbleibt. Die Akkumulation solcher Leerstellen gibt Raum für Imagination, sodass sich Vorstellungen und Erkenntnisse ganz nach dem Vermehrungsprinzip *aus wenig wird mehr* frei anreichern können.

Maude sieht Greta an, ihr liegt eine Frage auf der Zunge. Haben Sie ihn gekannt? Den athletischen Mann, der dem Boot hinterhergeschwommen ist, den Vater des kleinen Jungen. Kannten Sie einander? Warum haben Sie nichts gesagt, als Sie das Boot haben wegtreiben sehen. Aber sie fragt nicht. Nein, sie fragt nicht. (LP, S. 107)

Maude sucht nach Zusammenhängen, aber anstatt die Fragen zu artikulieren und Gretas Geschichte verstehen zu wollen bleibt sie stumm. Wir spüren die Verlassenheit des großen Hauses, die Lebensmüdigkeit Gretas und die Mattheit, mit der die fern zurückliegenden Momente wieder ins Gedächtnis geraten. Die Erinnerungen kommen, ohne dass wir wissen, welche Bedeutung sie für Greta haben, warum Greta sie erzählt oder was Maude mit ihnen anfängt. Haften bleibt eine eigentümliche Stimmung, das Gefühl, in Momenten des inneren Vor-Augen-Führens und bildlichen Erinnerns seltsam allein zu bleiben – selbst in dem Versuch, sie zu beschreiben oder zu teilen. Vielleicht war die Situation ein entscheidender Moment in Gretas Leben, vielleicht sieht sie in der Rückschau, was die Geschehnisse am Lago d’Iseo verändert oder wofür sie Weichen gestellt haben. In den Erklärungsversuchen sind wir frei.

Ein einfaches, ereignisloses Kaffeetrinken (bei heißem bitteren Kaffee ohne Milch und Zucker und mit Kuchen wie aus dem Bilderbuch) lässt die Protagonistin der Erzählung *Gedichte* mit der Frage zurück, welche höhere Bedeutung hinter den kleinen erinnerten Details liegt. Wenn sie ihren Vater regelmäßig in der Psychiatrie besucht, bringt sie Pflaumenkuchen mit und versucht sich – in der Hoffnung auf eine nachträgliche Bedeutungszuschreibung – vermeintlich bedeutungslose Situationen des Beisammenseins möglichst genau zu merken:

Es war kein wirkliches Gespräch, es war eine Situation. Ich hätte zu meinem Vater sagen können, dass ich mir all das merken will – einprägen will, um es Jahre später wieder hervorholen zu können, noch einmal zu bedenken und möglicherweise anders zu verstehen. (LP, S. 10)

Das Bedürfnis, Ausschnitte zu sammeln und in Erinnerung zu behalten, wird auch hier an die Sehnsucht eines distanzierten, neu zusammensetzenden Rückblicks, der klarer sehen und verstehen lässt, gekoppelt. Die »naturalistische Mimesis«⁸⁸ von Sinneseindrücken gibt eine Oberfläche von wimmelnden Details wieder, und im Versuch einer entrückten Objektivierung werden größere Zusammenhänge gesucht:

Ich vermute, es ging darum, dass ich ein Stück Kuchen für ihn gekauft hatte und dass ich trotz allem und woher eigentlich wusste, dass er Pflaumenkuchen geliebt hatte, bevor er krank geworden war. Es ging um all das, und darunter ging es sicher noch um etwas ganz anderes. (LP, S. 41f.)

88 Giuriato, 2015, S. 272.

In zwischenmenschlichen Beziehungen sind es vielleicht die einfachen Details – wie welches ist die Lieblingskuchensorte –, die wir uns merken, die sich einprägen und die wie sinnliche Eindrücke im Zusammensein mit einer Person haften bleiben (die Tochter erinnert sich nicht nur genau an den Pflaumenkuchen, sondern auch daran, wie ihr Vater in dem Jahr gerochen hatte, als sie ihn regelmäßig besuchte). Vielleicht geben ebenjene Feinheiten uns in der Summe das Gefühl, eine Person wirklich zu kennen, ihr nah zu sein. Gerade der Effekt von sinnlicher Unmittelbarkeit und das Sammeln en détail wecken eine paradoxe Hoffnung auf zentrale Durchsichtigkeit und tiefsinnige Klarheit im zwischenmenschlichen Miteinander. Judith Hermanns Protagonistin wird ein programmähnlicher Anspruch eingeschrieben: »Erst wenn die sinnliche Wirklichkeit der Dinge auch im Kleinsten und genau wiedergegeben wird, kann ein höheres Gesetz hinter dem Reichtum der vorliegenden Dinge hervorscheinen.«⁸⁹ Was dabei entsteht, ist ein ruhiger Ton, der sich der konkreten Mannigfaltigkeit der äußeren Erscheinungswelt akribisch verpflichtet.

AUF DER SUCHE NACH GRÖßEREN ZUSAMMENHÄNGEN

Doktor Gupta ist ein zurückhaltender, fast passiver Mann. Er lässt alle Fragen unbeantwortet, er lässt beinahe alle Fragen offen, so als wäre er der Meinung, es gäbe auf keine einzige Frage eine gültige Antwort und für keine Entscheidung einen wirklich triftigen Grund. Er glaubt anscheinend nicht, dass man irgendetwas zu Ende denken könnte, er nimmt möglicherweise an, hinter jeder Erkenntnis tauche ohnehin eine neue Schwierigkeit auf. Er lässt Teresa in ihrem Dickicht aus Mutmaßungen und planlosen Feststellungen alleine [...]. (LP, S. 138)

Die Protagonistin Teresa wird in der Erzählung *Träume* von Doktor Gupta mit der Aufgabe, in dem Stückwerk eine übergeordnete Sinnhaftigkeit zu erkennen, alleingelassen. Wie so viele von Hermanns Figuren sucht sie die Zumutungen und Fülle der Realität zu bewältigen: »zunehmende Flüchtlingsströme, Erdbebenopfer, Dürreprognosen, Klimagipfel, Seuchen und Massaker versetzten sie in eine Angst, die etwas Irrationales hat und jeden Tag größer wird« (LP, S. 132f.). Teresa kann sich irgendwann nicht mehr bewegen, und mit dem Satz: »Aus irgendwelchen Gründen weiß ich nicht mehr weiter«

89 Ebd., S. 270.

(LP, S. 133), wendet sie sich dem Psychiater Doktor Gupta zu, der sie jahrelang begleiten wird. Er hört »ihrem umständlichen, immer gleichen, ratlosem Kreisen um ein Zentrum« (LP, S. 133) zu, und trotz jahrelanger Gespräche mit Doktor Gupta hält Teresa erneut fest: »die Brandherde der Kriege verlagern und Grenzen verschieben sich, die Flüchtlingsströme nehmen zu, Taifune zerstören ganze Landstriche sehr, sehr weit weg, und Seuchen brechen aus und ebbten ab« (LP, S. 139). Die Welt offenbart sich Teresa als Schauplatz von unheimlicher Komplexität und in ihrem Verlangen nach Klarheit räumt sie sich ernüchert ein: »Die Anzahl der Erkenntnisse ist schmal [...] die Erkenntnisse über das eine und das andere, und Teresa denkt, dass sie bei der Geschwindigkeit auf keinen klaren Gedanken und etwas Wesentlichem wohl nicht mehr auf den Grund kommen wird« (LP, S. 140). Teresa scheitert an der Komplexitätsbewältigung und sehnt sich nach Einfachheit im Sinne der Reduktion.

Bei den Protagonisten der Erzählung *Zeugen* wird die Frage, wie wir zu tieferen Erkenntnissen gelangen, in die Frage überführt, von wo aus sich größere Zusammenhänge erkennen lassen. Hier kommt der Wunsch auf, vom Mond auf die Erde sehen zu wollen: »Diesen Wassertropfen im Universum schweben zu sehen, so alleine und so zerbrechlich in der Finsternis« (LP, S. 60). In der Erzählung sind zwei Paare (die Ich-Erzählerin ist mit Ivo verheiratet und Henry und Samanta sind ein Paar) zum Abendessen in einem Fischlokal verabredet, weil Samanta Ivos Job am Institut übernehmen wird. Eine merkwürdig-unangenehme und verhaltene Stimmung zwischen den Vieren führt dazu, dass Henry von seiner zurückliegenden nächtlichen Begegnung mit Neil Armstrong, dem ersten Mann auf dem Mond, erzählt. Vielleicht eine ausgedachte Begegnung, vielleicht auch nicht – in jedem Fall unterbricht die erzählte Geschichte das vorherige einschläfernde Gespräch über die Arbeit am Institut und die unvermeidlichen Strukturen dort (LP, S. 56). Am Ende des Abends stehen Ivo und die Ich-Erzählerin auf ihrem Heimweg in der Mitte einer schwankenden Brücke und sprechen darüber, ob die Geschichte von Henry wahr sein kann:

Ich dachte, so oder so ist es eine gute Geschichte, und ich dachte, ich kannte sie nicht, und sie ist ziemlich sicher wahr, und wenn sie nicht wahr sein sollte, ändert das gar nichts. Armstrong hatte zu Henry gesagt, er habe was von sich dort oben zurücklassen müssen; er sei ein Gespenst, das bis in alle Ewigkeit in seinen eigenen Fußstapfen hin und her geistern würde, er sei der Mann im Mond. Und ich dachte, dass auch wir das von jetzt ab waren – Henry, weil er

davon erzählt hatte und Samanta, Ivo und ich, weil wir ihm zugehört hatten [...]. (LP, S. 62)

Was passiert, wenn man vom Mond aus auf die Erde blickt? Was passiert, wenn wir eine entrückte Distanz zu unserem Leben einnehmen? Wir werden zu Zeugen von Geschehnissen, und egal wie wir sie im Einzelnen deuten, die Ereignisse lassen kleine Teilchen in uns zurück, Teilchen aus der Vergangenheit, die »wie Mondgeröll« (LP, S. 62) in uns bleiben. Alles, was wir im Leben tun können, ist ein »[A]bsuchen und [A]btasten nach einem unwahrscheinlichen Funken einer Möglichkeit« (LP, S. 62), in unseren Begegnungen einen kurzen Moment der Sinnhaftigkeit zu erleben, bevor wir wieder eintauchen in das niemals vollständig zu ordnende Chaos des Universums.

Judith Hermann widmet eine ihrer darauffolgenden Erzählungen einem weiteren Ort, den wir mit der Vorstellung verknüpfen, dass sich dort Ordnung und Zusammenhänge ergeben – dem *Gehirn*. Philipp ist Künstler und fotografiert erst Operationssäle der Kardiologie und dann Säle für Gehirnchirurgie. Zunächst fotografiert er für seine Serie die »empfindlichen, hochtechnologierten Operationsinstrumente« (LP, S. 118), die ihm in ihrer schimmernden Robotik wie »poetische Gebilde« und in dem bläulichen Saallicht wie »Geschöpfe aus der Tiefsee« (LP, S. 119) erscheinen, und schließlich fotografiert er eine Operation am offenen Gehirn:

Er spricht mit Deborah über dieses Foto, am Abend, am Tisch in der Küche. Er erzählt vom Aufbau der Maschinen, den Gesprächen der Chirurgen während der Operation, die sich selbstverständlich nicht um das Wesentliche, sondern um das genau Unwesentliche drehen, das der Operation genau Entgegengesetzte, Karten für die Oper, der Wetterbericht, die Golfexkursion. (LP, S. 119)

Die Reihenfolge, in der Judith Hermann ihren Protagonisten erst das Herz und dann das Gehirn fotografieren lässt, ist mit Sicherheit kein Zufall. An den Orten, wo wir potentiell verstehen könnten, wie unsere Gedanken funktionieren und wo unsere Erinnerungen sich sammeln, wird der unmittelbaren Nähe unseres lokalisierten Zentrums ein abstruser Bruch entgegengesetzt. Das Verhalten der Chirurgen erinnert an ein in der Ethologie als ›Ausweichbewegung‹ oder ›Übersprungshandlung‹ bezeichnetes Phänomen: In dem Moment absoluter Spannung, während das Gehirn wortwörtlich offen liegt, werden Belanglosigkeiten zum Gespräch gemacht. Dort, wo das Wesentliche sich offenbaren könnte, wird auf das Unwesentliche ausgewichen. Bevor das Be-

trachten von allen Seiten zu einem klaren und erkennenden Blick führt, springen die Chirurgen zu einfacheren, risikoloserem Gesprächsthemen über – vielleicht als Beruhigungsgeste.

Anders als in der entrückten Mond-Phantasie oder in der unmittelbar vor Augen stehenden Physiognomik des Gehirns sind es in den übrigen Erzählungen die unscheinbareren und schlichten Orte, die Erinnerungen wecken und die in einem kurzen Moment das Gefühl aufschimmern lassen, vielleicht etwas Tieferes greifen zu können. Es sind gewöhnliche Orte wie der titelgebende Lettipark:

Ein gewöhnlicher, trostloser Park am Stadtrand, eine Brache, und es gab gar nichts zu sehen, verschneite Wege, ein verlassenes Rondell, Bänke und eine leere Wiese. Kahle Bäume, grauer Himmel, das war auch schon alles gewesen. (LP, S. 49).

Ein Park, »schwarz und weiß und menschenleer [...]. Ein Zwischenreich. Eine schwebende, sphärische Welt« (LP, S. 50). Der Lettipark ist der Ort, an dem Elena ihre Kindheit verbracht hat. Aber erzählt wird nicht aus Elenas Sicht, sondern aus der Sicht von Rose, die Jahre nach ihrem Studium die einst wunderschöne und inzwischen etwas verlebte Elena im Supermarkt wieder sieht. Im Moment des Innehaltens an der Kasse sieht Rose sie weiter vorn in derselben Schlange. Elena hingegen bemerkt Rose nicht, und die Langsamkeit der Kassiererin lässt Rose in eine kurze Erinnerung an vergangene Tage abschweifen. »Elena und Rose hatten nichts gemeinsam außer dem Blick, den Page Shakusky auf sie geworfen hatte« (LP, S. 46), heißt es, und Rose erinnert sich an Pages Werben, daran, wie er ihr wiederholt auf dem Weg vom Campus nach Hause nachgestellt, vor ihrer Tür übernachtet hat und wie sie ihn abgewimmelt und er daraufhin Elena entdeckt und sein Werben bei ihr fortgesetzt hat. Im Gegensatz zu Rose hat Elena sich auf das Werben eingelassen, bevor sie Page nach nur wenigen Wochen das Herz gebrochen hat. Als Rose aus ihren Erinnerungen wieder auftaucht, fällt, wie in Hermanns Erzählungen so häufig, ein aphorismenartiger Satz: »Es kann genügen, ein Gesicht im Traum eines anderen gewesen zu sein, es kann tatsächlich ein Segen sein« (LP, S. 49), und Rose hofft, dass es Page, wo auch immer er gelandet ist, gut geht und dass der Lettipark, der Elena einmal so viel bedeutet hat, »noch zählt« (LP, S. 51).

Dieser verlassene, unbenutzte, unbebaute und unbestimmte, gewissermaßen ›Un-Ort‹, der nicht spektakulär, nicht bemerkenswert, nicht schön,

andererseits nicht einmal dezidiert hässlich ist, wird zum Sehnsuchtsort, dass im Leben noch alles möglich ist, dass die »vielversprechenden Schatten« weiter ihre »Wege ins Ungefähre« werfen (LP, S. 51). Ob es die kindliche Vorstellung der Inbesitznahme des unbenutzten Raumes war, die Elena früher in eine Phantasiewelt hat eintauchen lassen, erfahren wir im Text zwar nicht, aber aus Roses Sicht wirkt der Lettipark wie ein Ort, der Denk- und Imaginationsräume öffnen kann, weil er konkret genug und vage genug zugleich ist. Gerade die Leere verspricht die Möglichkeit, diesen Ort des Nichts gedanklich zu füllen. Vielleicht sehnt sich Rose danach, dass dieser Park noch existiert, weil sie mit ihm die Vorstellung verbindet, nach eigenen, kreativen Regeln aus dem Vagen heraus in einen Raum der eigenen Gesetze eintreten zu können. Dieser Zwischenort wirkt in seiner Grenzenlosigkeit ähnlich reizvoll wie ein faszinierendes Bild, das wir uns von einem fremden Menschen machen, ohne ihn zu kennen. In den Momenten, in denen das Gesicht des Gegenübers in uns ungehindert erste Vorstellungen auslöst, in denen wir unsere Gedankenwelt noch nicht mit der Realität abgleichen müssen – in diesen Momenten ist imaginativ alles möglich. Gerade in ästhetischer Hinsicht wollen wir den Lettipark *pars pro toto* als Symbol für unsere Sehnsucht nach freien Imaginationsflächen betrachten.

Die Anziehungskraft des Unbestimmten können wir auch in den weiteren Erzählungen des Bandes spüren. In Momenten besonderer Kargheit leuchten kurze Augenblicke der gedanklichen Ordnung auf, die dann ähnlich aphorismenartig wie Roses Ausspruch, dass es genügen könne, ein Gesicht im Traum eines anderen gewesen zu sein, von Hermanns Protagonisten geäußert werden. In der Erzählung *Pappelpollen* heißt es beispielsweise: »Sie denkt, Liebe könnte eine Selbstentflammung sein, aber auch dieser Gedanke hat keine Beständigkeit, und sie verwirft ihn wieder« (LP, S. 93). Momente, in denen ein Vergleich in Form eines inneren Bilds aufblitzt und sich das Gefühl einstellt, dass hier ein größerer Zusammenhang erkannt wurde, sind in den Erzählungen kurzweilig, und meist entgleiten die Bilder, bevor sie sich verfestigen können. Ehe wir weiter erfahren, was es mit diesen selbstentflammenden Pappelpollen auf sich hat, diffamiert die Protagonistin Selma ihren Gedanken auch schon wieder. In einer fast mystischen Offenheit sehen wir uns der Frage gegenüber, was Liebe und Pappelpollen gemeinsam haben. Wie kommt Selma zu diesem Vergleich?

Am Ende ist es nur Pappelpollen gewesen. Der weiße, flauschige, leichte Schnee der Pappelsamen, vom Wind in die Ecke des Hofes gedrückt, hinter

den Zentaur mit den zwei Schwänzen gedrückt, eine Selbstentflammung.
(LP, S. 91)

Die fachwissenschaftliche Spekulation, ob die pflanzlichen Öle in den Pappelsamen wirklich durch eine Oxidation mit Luftsauerstoff genügend Wärme erzeugen können, um einen Schwelbrand und schließlich ein offenes Feuer auszulösen, wird für Selma vermutlich weniger von Bedeutung gewesen sein. Ihre Gedanken kreisen nach der Scheidung von Markovic um die Frage, mit wem sie ihr halbes Leben verbracht hat, und vielleicht muss in so einem Moment der Vergleich von Pappelpollen und einer aufflammenden Liebe nicht ausgereift oder vollends stimmig sein, vielleicht darf er auch einfach für den kurzen Moment nur ein schönes Bild ergeben, bevor wir den Gedanken wieder loslassen. Vielleicht dürfen wir mit diesen kurzen aphorismenartigen Sätzen der Protagonistin in einem kurzen Zwischenzustand verharren: zwischen der Ordnung und dem Entgleiten in die ungeordnete Vielfalt; zwischen großen Fragen, großen Konflikten und großen Gefühlen.

Ganz gleich, ob in der Erzählung *Fetisch, Manche Erinnerungen, Gehirn, Gedichte, Briefe, Träume, Zeugen* oder in einer der anderen zehn Erzählungen, bei Hermann dreht es sich um die schwer zu ergründenden zwischenmenschlichen Feinheiten, die das Dasein formen und die uns als Leser mal rätselhaft, mal nüchtern wie ein Bericht erscheinen. Mal ist es eine Geste, mal ein Anblick, manchmal ein einziges Wort, das alles verändert oder enthüllt. Hermanns Erzählungen werden von ganz kleinen Augenblicken, in denen sich die Komplexität in einem kurzen, präzisen und poetischen Bild sammelt, aufleuchtet und wieder erlischt, ausgelöst. Wie beim Werfen eines Papierfliegers kommt es auch in den kurzen Erzählungen auf den Moment der Präzision an, in dem alles zusammenfließt: »Du musst loslassen, und du musst dafür genau den richtigen, den einzig möglichen Moment finden, dann kann der Papierflieger die Schwerkraft überwinden.«⁹⁰ Vielleicht sind es nicht immer philosophisch bestechende Wahrheiten, die Hermanns Erzählungen eine besondere Ästhetik verleihen, sondern die der aufblitzenden Möglichkeiten – die Momente, in denen wir kurz in einen Zwischenzustand abtauchen, in dem sich eine individuell-räsonierende Wahrheit ergeben kann. In den kargen Momenten geschieht vielleicht nichts oder nicht viel, aber die Erzählungen hallen nach, wir können »alles noch mal zerlegen, neu zusammensetzen«, müssen jedoch »nicht noch mal von vorne anfangen« (LP, S. 72), denn in uns

90 Hermann im Gespräch mit Encke, 2016.

können wir immer an Vorhandenes anknüpfen. In einer ästhetischen Technik der Montage werden fragmentarische Bilder beliebig und meist plötzlich in eine neue Ordnung gesetzt. Hermann lässt ihre Protagonisten darauf hoffen, dass das Wesentliche uns immer schon umgibt und dass es nur darauf ankommt, den Blick dafür zu öffnen, zu warten auf jenen unwahrscheinlichen Funken, der alles entzündet, der die Schwerkraft überwindet und für einen kurzen Moment Ordnung herstellt.

Im Haus fehlten noch alle Wände, es gab nur Rahmen, die zeigten, wo die Wände später einmal stehen sollten, und Walter führte uns durch die Räume und richtete sie mit Betten und Stühlen, Regalen und Sofas, Schreibtischen und Teppichen aus dem Nichts ein, er machte das eindrücklich und glaubwürdig. (LP, S. 127)

Ähnlich wie aus dem Nichts die Vorstellungen entstehen, wie es später in Walters Haus auf Nantucket aussehen könnte, eröffnen auch die schlichten Ausgangspunkte der Erzählungen Imaginationsräume. So wie in dem leeren Haus nur die Rahmen für die späteren Wände stehen, so geben die kurzen Sätze den Erzählungen Hermanns eine prägnante Form mit Zwischenräumen. Die Sprache bewegt sich dabei stets auf eine Offenheit zu, die nicht mehr eine Offenheit der Semantik ist. Zwar suchen die Protagonisten häufig nach Worten, zweifeln an ihrer semantischen Kraft und schweigen viel, in der Summe spitzen sich die Erzählungen aber in Situationen zu, die nicht näher zu artikulieren sind, da sie auf Epiphanien des Alltags hin angelegt sind. In kurzen Momenten der Diskontinuität offenbaren sich bildliche Erkennungsmomente, die sich nicht diskursiv in Form ausschmückender, langer Tiraden einlösen, sondern sprachvergessen vor Augen treten. Die unspektakulären Alltagsmomente reichen aus, um entscheidende Wendungen im Leben der Protagonisten aufzuzeigen, und sie hinterlassen eine Ahnung der substantiellen Verglebarkeit, dass nichts bleibt, wie es ist – dass es in der Liebe, in der Freundschaft, in jeglichen Bindungen, Zugehörigkeiten und im Glück keine Beständigkeit gibt. Anders als bei Hermanns Protagonist Walter, der »dicke, breit und gemächlich erzählte Romane auf Deutsch« schreibt und »umfangreiche Schriftwechsel auf dem Computer« führt (LP, S. 123), reichen hier die Erzählungen von geringem Umfang. Darüber, ob Hermann Walter bewusst als kontrastierende Figur zu ihrem eigenen Schreiben entworfen hat, um auf die zahlreichen Kritiken zu reagieren, in denen sie als die »große Kurzfasserin« oder »Meisterin im Weglassen« bezeichnet wurde, kann hier nur ge-

mutmaßt werden. In jedem Fall wollen wir mit einem letzten Blick auf Walter die Betrachtungen zu den Erfahrungsräumen der Erzählungen Hermanns abschließen.

Walter ist 1939/40 noch rechtzeitig aus Deutschland herausgekommen und ist von da an in Amerika aufgewachsen, er spricht fließend Englisch, hat an der Harvard University studiert und hat von da an in Belmont bei Boston gelebt. Obwohl er seit Jahren in Amerika angekommen zu sein scheint, liest er nichts Amerikanisches und rezitiert ausschließlich deutsche Gedichte:

Er zitiert Hölderlin, Goethe, Kleist und Rilke auswendig, sorgfältig und richtig, in einem Deutsch mit einem flachen amerikanischen Akzent – dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt, und viel zu grauenvoll, als dass man klage: dass alles dauert und vorüberirnt. (LP, S. 123)

Ohne dass es in der Erzählung weiter ausgeschmückt wird, lässt uns dieses Bild von dem deutschen Exil-Amerikaner spüren, wie der Rhythmus die Zeilen aus Hofmannsthals Gedicht im Körper des alten Mannes eingeschrieben hat. Sie sind über Jahre in der Erinnerung haften geblieben und aus der Oszillation von Semantik und Prosodie tritt uns eine Ahnung der Vergänglichkeit entgegen, die auch in allen anderen Erzählungen umkreist wird. Der Klang von Hermanns Worten ist gewiss ein anderer als der Hölderlins, Kleists oder Rilkes, da er schlicht kein lyrischer ist, aber auch bei Hermann ergibt sich eine Prosodie, die auf kurze spürbare Epiphanien des Seins hin angelegt sind. Dass sich das erkenntnistheoretisch Bedeutsame im stilistisch Einfachen versteckt, wollen wir hier abschließend nicht für ein manieristisches Markenzeichen halten, sondern als Ästhetik der Einfachheit bezeichnen.

4.3 PETER STAMM: FORTFÜHRUNG ALS REFLEKTIERTE EINFACHHEIT

I. ERFOLG DER LAKONIE

Einfach fortgehen, einfach weiterlaufen, einfach verschwinden, einfach neu anfangen. Mit dem Gedanken, das alte Leben ohne Weiteres hinter sich zu lassen, spielt Peter Stamm in seinem Roman *Weit über das Land*⁹¹ (2016). Erzählt wird abwechselnd aus der Perspektive von Thomas, der sich von einem Moment auf den anderen wortlos aus seinem Familienleben verabschiedet und aus der Perspektive von der Ehefrau Astrid, die sich Thomas' Verschwinden zu erklären sucht. Thomas und Astrid sitzen nach der Heimkehr aus einem Familienurlaub auf der Bank vor ihrem Haus. Während Astrid nach den Kindern sieht, stellt Thomas sein Weinglas ab und geht in die Nacht hinaus, ohne zurückzukehren. Keine Zweifel, keine Beweggründe, keine Gedanken an Konsequenzen oder Ziele – Thomas verschwindet »ganz einfach«. Das Fortgehen des Familienvaters wird von diesem Moment an hinsichtlich der Orte, die er nach seinem Aufbruch durchwandert, dokumentarisch vollzogen. Die Pointe, ob es gelingt, das eigene Leben einfach neu zu denken, wird hingegen in der Schwebe gelassen. Wer bin ich, wer war ich und wer hätte ich werden können? Such- und Fluchtbewegungen auf verschiedenen Lebenslinien, die von Peter Stamm in *Weit über das Land* nicht zum ersten Mal aufgenommen werden.

In dem Roman *Ungefähre Landschaft*⁹² (2001) verlässt Kathrine von einem Tag auf den anderen die norwegische Einöde, trennt sich von ihrem Mann, lässt ihr Kind bei ihrer Mutter und fährt nach Frankreich, ohne jemandem zu erzählen, wo sie hingetht oder ob sie wiederkommen wird. Zur Arbeit ist sie »einfach nicht mehr hingegangen« (UL, S. 36), und auf die Frage eines Mitreisenden, wohin sie fahre und ob sie Ferien mache, antwortet Kathrine, »sie gehe einfach weg« (UL, S. 68). In *An einem Tag wie diesem* (2006) ändert auch Andreas von einem auf den anderen Moment sein Leben. Aus Angst vor einer möglichen Krebsdiagnose kündigt er seine Stelle als Deutschlehrer in Paris und verkauft seine Wohnung, um in die Schweiz zu einer Frau zurückzukehren, die er einmal geliebt hat. In dem Roman *Sieben Jahre*⁹³ (2009) verspürt

91 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle WL.

92 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle UL.

93 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle SJ.

der Architekt Alexander nach der Trennung von seiner Frau den übermächtigen Wunsch, aus München »wegzugehen und nie mehr zurückzukehren, irgendwo neu anzufangen« (SJ, S. 298). In dem Roman *Nacht ist der Tag*⁹⁴ (2013) sucht Gillian nach einem schweren Autounfall, bei dem ihr Mann stirbt und ihr Gesicht entstellt wird, in einem Clubhotel in den Bergen nach einem Zufluchtsort und Neuanfang. Immer geht es in Stamms Geschichten um eine Versuchsanordnung, sich das eigene Leben einmal ganz anders vorzustellen. Auch Stamms jüngster Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*⁹⁵ (2018) schließt mit dem Wunschbild, ein verfehltes Leben korrigieren zu können, an den Gestus, die bisherige Existenz *ex abrupto* in Frage zu stellen, an.

Christoph trifft auf den 20 Jahre jüngeren Chris, der das gleiche Leben zu führen scheint, das er selbst in dessen Alter geführt hat. Beide sind Schriftsteller und schreiben an einem autobiografisch inspirierten Roman. Christoph hat die Beziehungsgeschichte mit Magdalena niedergeschrieben, während Chris die Beziehung zu seiner Freundin Lena zum Schreiben Anlass nimmt. Die starken Parallelen der Lebenswege werden nur von wenigen Abweichungen durchkreuzt, sodass der Eindruck entsteht, Christoph habe vor Jahren literarisch den Lebensweg von Chris und Lena bereits vorgezeichnet. Stamms Roman weckt die Überlegung, ob Lebenswege von einer übergeordneten Instanz kontrolliert werden, und stellt subversiv das Verfügungsrecht über das eigene Leben in Frage. Mit der Doppelgänger-Entdeckung entsteht bei Christoph das Wunschbild, verfehlte Lebensentscheidungen korrigieren zu können, »wenigstens ein paar Stunden wollte ich in der Illusion leben, ich sei noch einmal jung und könne meinem Leben eine andere Wendung geben« (SG, S. 70f.). Die Vorstellung, retrospektiv etwas ändern zu können, assoziieren wir als Leser zunächst vermutlich mit emotionsgeladenen Gelübden, die beklagen, was im Leben alles verpasst wurde, und die wehmütig darauf blicken, was alles hätte erreicht werden können. Anstelle starker Emotionalität erwarten uns in Stamms *vita-nuova*-Imaginationen jedoch nüchterne, karge und lakonische Sätze über den ›Lauf der Dinge‹. Mit ›sanfter Gleichgültigkeit‹ bleibt in seinen Geschichten alles ganz ruhig.

Peter Stamm hat seinem jüngsten Roman ein Motto aus Samuel Becketts *Das letzte Band* vorangestellt: »Wir lagen regungslos da. Aber unter uns bewegte sich alles und bewegte uns, sanft, auf und nieder und von einer Seite zur anderen« (SG, S. 5). In Becketts Stück sitzt der Schriftsteller Krapp am

94 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle NT.

95 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle SG.

Schreibtisch und hört seine vor mehr als dreißig Jahren auf Tonband gesprochenen Tagebuchaufzeichnungen ab. Dabei lässt er immer wieder eine Liebeszene im Schilf in Wiederholungsschleife laufen, um zu dem Schluss zu kommen: »Hörte mir soeben den albernen Idioten an, für den ich mich vor dreißig Jahren hielt, kaum zu glauben, daß ich jemals so blöde war.«⁹⁶ Krapp blickt auf sich selbst und sein Schreiben zurück, und während er betrachtet, was aus ihm geworden ist, erkennt er, dass das Warten auf die künstlerische Vollendung nichts anderes war als eine Zeitverschwendung. Schweigsam, weit weg von wortreicher Wehleidigkeit entfalten sich aus der Dichotomie der Regungslosigkeit und des Bewegtwerdens sowie aus den Begriffen des Schicksals und der Vorbestimmung auch die zentralen Spannungen im Roman *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*. Christoph hat sich von seiner großen Liebe Magdalena getrennt, weil er eine Entscheidung für die Kunst und gegen eine Beziehung treffen wollte. Nur in der Kunst hatte er als junger Mann das Gefühl, völlig frei zu sein. Ähnlich wie Krapp zweifelt Christoph Jahre später an dem Sinn seines Wartens auf die künstlerische Vollendung. Auch ohne dass Christoph laut ausruft, wie blöd er einmal gewesen ist, erleben wir ihn im Moment der Infragestellung, ob seine Entscheidung gegen die Liebe und für die Freiheit richtig war. Während das gelebte Leben als manifeste ›so ist es‹-Version gesehen wird, öffnet die Entdeckung seines Doppelgängers die Möglichkeit eines ›so hätte es sein können‹-Gedankenspiels. Dabei nähern sich die Grenzen zwischen dem, was ist, und dem, was sein könnte, so stark an, dass Fiktion und Realität zu verschmelzen drohen. Wie bereits in seinem Debüt *Agnes*⁹⁷ (1998) lässt Stamm die Figuren auch in *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt* an der Schnittstelle zwischen gelebtem und erzähltem Leben »wie auf einem Hochseil«⁹⁸ balancieren. In einem Gestus des ›Als-Ob‹ wird schon in *Agnes* eine Geschichte innerhalb der Geschichte mit täuschendem Wahrheitsanspruch erzählt. Agnes, Physikdotorandin in Chicago, und der Ich-Erzähler, Sachbuchautor aus der Schweiz, begeben sich in ein Rollenspiel, in dem der Ich-Erzähler als Autor der gemeinsamen Zukunft agiert und seine Geliebte Agnes als literarische Figur seiner Geschichte inszeniert, bis die beiden in der »verführerischen Zauberkräft des Geschichtenerzählens«⁹⁹ ihr

96 Beckett, 1988, S. 39.

97 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle A.

98 Schmidt, 2018.

99 Vollmer, 2008, S. 269.

Realitätsbewusstsein verlieren. Das Fiktive, Erdachte operiert als Gegenentwurf zum Hier und Jetzt und führt zur »irritierende[n] Polarität von Literatur und Leben«. ¹⁰⁰

Die Überlagerung und das Bestreben der einfachen Übertragung von Wirklichkeiten kehren in Stamms Texten als zentrale Thematik wieder. Während der Protagonist Andreas in *An einem Tag wie diesem*¹⁰¹ (2006) durch die Straßen von St.-Germain geht, kommt ihm Paris vor wie eine »riesige Kulisse« (TD, S. 70); er fühlt sich zunächst wie in einem Film, »er war zugleich Statist und Zuschauer eines imaginären Films, ein Tourist, der seit bald zwanzig Jahren durch die Stadt ging, ohne je ganz anzukommen« (TD, 17f.), als sei »die Wirklichkeit nur ein Abklatsch der goldenen Filmwelt« (TD, S. 17). Beim Durchblättern eines Büchleins beginnt er sich in seinem Leben wie in einer erzählten Geschichte zu fühlen, »die ganze Situation kam ihm vor wie ein Zitat« (TD, S. 59). Er entdeckt in der »entsetzlich banal[en] und berechenbar[en]« (TD, S. 19) Geschichte über einen jungen Mann, der sich in ein Au-pair-Mädchen verliebt, verblüffende Ähnlichkeiten zu seinem Leben (TD, S. 29). Die Summe der übereinstimmenden Details lässt ihn daran zweifeln, dass dies bloßer Zufall sei, und er stellt in Frage, ob die fiktive Welt oder sein eigenes Leben realer ist.

Auch Stamms aktuellste Veröffentlichung *Marica aus Vermont. Eine Weihnachtsgeschichte*¹⁰² (2019) greift diesen Moment der Verunsicherung, während sich unterschiedliche Wirklichkeiten zu überschneiden drohen, auf. Peter, ein Schweizer Schriftsteller, verbringt in einer Stiftung bei Vermont einen Stipendiaufenthalt und blättert durch einen Band der Fotografin Marcia: »Ich hatte die meiste Zeit in meinem Studio verbracht und immer wieder Marcias Buch angeschaut, bis es mir wirklicher vorkam als die Welt, die mich umgab« (MV, S. 58). Marcia ist die Tochter des Gründers der Künstlerkolonie. Peter hat sie vor dreißig Jahren an Weihnachten in New York kennengelernt, sie aber nach den wenigen gemeinsam verbrachten Tagen und seiner Heimkehr in die Schweiz nicht wiedergesehen. Peters Aufenthalt in der Stiftung ergibt sich später über Zufälle. Ein Bekannter seines deutschen Galeristen sitzt in der Auswahljury und empfiehlt Peter eine Bewerbung. Mit Antritt seines Stipendiums erfährt er durch kleinere Zufälle, dass Marcia seit Jahren nicht mehr in ihrer Heimat war, aber ein Kind bekommen hat, das sie für ihren Band

100 Ebd.

101 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle TD.

102 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle MV.

fotografiert hat: »Ich blätterte wieder durch Marcias Fotoband, schaute die Bilder lange an, stellte mir ein anderes Leben vor, ein Leben, das ich hätte führen können, aber für das es nun zu spät war« (MV, S. 65). Nach wiederholtem Durchblättern lässt er die Fotografien wie einen inneren Film vor sich ablaufen, und die Bilder erhalten einen täuschenden Erinnerungscharakter. Als wäre er dabei gewesen, als das Kind im Planschbecken mit Wasser spritzt (Fotografie I) oder als es sich das Knie aufschlägt (Fotografie II), stellt er sich vor, wie er das Kind aus dem Becken hebt und es später verarztet, während Marcia fotografiert. Der innere Film bringt Fragen mit sich: Ist das Kind auf den Fotografien von ihm, und wie wäre ein gemeinsames Leben in Vermont verlaufen? Können in einem Leben überhaupt so viele ›Zufälle‹ zusammenreffen? In der Summe wird auch hier in Frage gestellt, wo die Wirklichkeit beginnt und wo sie endet. Welche Geschichte(n) erzählen wir uns über unser Leben? Wie gleichen wir unsere Realität ab? Was ist wahr und was wollen oder können wir als ›Wahrheit‹ begreifen?

In dem Sog aus sich überlagernden Wirklichkeiten malen sich Stamms Protagonisten Vorstellungen und Bilder aus, um desillusioniert zu erkennen, dass die erdachten Möglichkeiten nicht einfach mit der realen Welt zu vereinbaren sind. Alternative Identitätsentwürfe oder Vorstellungen von Sicherheit, Orientierung und glücklichen Beziehungen scheitern nicht nur in Stamms hier bisher erwähnten Romanen, sondern auch in zahlreichen seiner kürzeren Erzählungen. Mit der wiederkehrenden Thematik der Ich-Suche und Ich-Auslöschung sowie der Sehnsucht danach, Spuren zu hinterlassen oder spurlos zu verschwinden, hat Peter Stamm zunächst in einem regelmäßigen Wechsel Romane und Erzählbände veröffentlicht.¹⁰³ In den vergangenen Jahren hat er sich über seine vorwiegende Bekanntheit für seine prosaischen Texte hinaus als äußerst vielseitiger Schriftsteller der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur erwiesen. Neben seinen sieben Romanen und vier Erzählbänden hat er Theaterstücke und Kinderbücher ebenso wie poetologische, journalistische und essayistische Texte veröffentlicht. Seine Romane und Erzählbände erhalten jedoch nach wie vor die größte Beachtung. Von

103 *Agnes*. Roman (1998), *Blitzes*. Erzählungen (1999), *Ungefähre Landschaft*. Roman (2001), *In fremden Gärten*. Erzählungen (2003), *An einem Tag wie diesem*. Roman (2006), *Wir fliegen*. Erzählungen (2008), *Sieben Jahre*. Roman (2009), *Seerücken*. Erzählungen (2011), *Nacht ist der Tag*. Roman (2013), *Weit über das Land*. Roman (2016), *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*. Roman (2018).

Beginn an wurde in der Rezeption dieser Werke neben dem Blick auf die wiederkehrenden Themen eine besondere Aufmerksamkeit auf den spezifischen Stil Stamms gelegt. Die stoffliche Darlegung des einfachen Lebens wird in Kombination mit einer einfachen gestalterischen Darstellung gesehen, was dafür sorgt, dass Stamms Werke in mehrfacher Hinsicht als ›einfach‹ eingestuft werden.

Zu Stamms Erzählweise finden sich in nahezu allen Rezensionen und Sekundärtexten ähnliche Schlagwörter. Insbesondere die Lakonie und Sprachkurze werden als stilprägend hervorgehoben. Stamms vielbeschworener Stil wird als ein über die Jahre ausgereifter, vom Grunde her jedoch konstanter wahrgenommen. Er schreibt seit jeher knapp und präzise. Als »stilistischer Asket«, »Meister der großen Bedeutungserzeugung in wenigen Worten«, sei es nicht seine Art, »stilistisch aufzutrumpfen«, sondern »schweizerisch-calvinistisch« zu reduzieren. Von einer zurückgenommenen, sachlich-kargen, schmuck- und schnörkellosen, skizzenhaften und zugleich hoch poetischen Sprache ist immer wieder die Rede.¹⁰⁴ Kurze, aneinandergereihte Sätze, die nur selten von Einschüben unterbrochen werden, und die »Kunst zur Ellipse«¹⁰⁵ werden als »erzählerische Ökonomie«¹⁰⁶ eingeordnet. Darüber hinaus prägt der Verzicht auf Erläuterungen oder gar Deutungen der Geschehnisse – jene sich immer wieder auftuenden Leerstellen – seinen zurückgenommenen, bisweilen »lapidaren Erzählton«¹⁰⁷. Die von »Indifferenz und Auslassungen geprägte Erzählsprache«¹⁰⁸ Stamms wird auch als »Markenzeichen seiner Texte akzentuiert:

[A]lle Kennzeichen einer versierten Lakonie prägen Stamms Schreiben: kurze, lapidare Sätze, ein klarer, nicht überfrachteter Stil, prägnante Skizzen ohne größere Abschweifungen. Sie reduzieren den Text stilistisch auf das Wesentliche und machen ihn damit auch in seiner Form sichtbar.¹⁰⁹

Seitdem er 2013 den Man Booker Prize gewonnen hat, wird auch in anglistischen Rezensionen verstärkt »a refreshing purity, a lack of delusion, a lack

104 Vgl. Staub, 1998, S. 33; Schumacher, 2011, S. 110; Schwahl, 2009, S. 93; Vollmer, 2006, S. 59.

105 Greiner, 2001, S. 2.

106 Schulte, 2011, S. 242.

107 Wirth, 1998, S. 46.

108 Schwahl, 2009, S. 93.

109 Bartl und Wimmer, 2016, S. 18.

of hype«¹¹⁰ hervorgehoben und seine Prosa als »distinguished by lapidary expression, telegraphic terse-ness, and finely tuned sensitivity«¹¹¹ beschrieben. Eine stilistisch von Spielereien befreite Prosa, die ihm aufgrund seiner Detailgenauigkeit und des Fokus auf die inneren Widerstände anstatt auf die äußeren Konflikte oft den Vergleich mit Hemingway, Carver, Camus oder Kafka einbrachte.

There is something extraordinary in Stamm's ability to make normal situations, described in such prose, so engrossing and affecting. His triumph, as Updike had it, is »to give the mundane its beautiful due.«¹¹²

Neben der schlanken und verknüpften Sprache, die sich von jeglicher Opulenz abwendet, wird hier die Anziehungskraft der thematischen Alltäglichkeit in den Blick gerückt. In Stamms Texten finden wir eine Bandbreite von »everyday characters«, die in einfachen Alltagssituationen porträtiert werden. Als Leser begegnen wir den Figuren in ihrer wiederholten Gleichmäßigkeit, in der »Leere der Wiederholung« (TD, S. 10), die sie als Normalzustand ihres Lebens wahrnehmen. So wird z.B. für Andreas nach achtzehn Jahren als Lehrer in Paris festgehalten: »Die Leere war sein Leben, waren die achtzehn Jahre, die er in dieser Stadt verbracht hatte, ohne dass sich etwas verändert hatte, ohne dass er sich eine Veränderung wünschte« (TD, S. 10). Selbst als er sich entscheidet, Paris nach den knapp zwei Jahrzehnten Gleichmäßigkeit zu verlassen, will sich kein Gefühl von Freiheit einstellen: »Irgendwann, vor langer Zeit, hatte er eine Richtung gewählt, einen Weg eingeschlagen, und es gab kein Zurück. Selbst jetzt, wo er alles aufgegeben hatte, war es ihm, als gebe es nur einen möglichen Weg. [...] Alles schien entschieden« (TD, S. 136). Er führt ein regelmäßiges Leben, in dem sich die Tage wiederholen und nur selten von »kleinen Veränderungen im immer Gleichen« (TD, S. 169) unterbrochen werden. Andreas betrachtet es als Bescheidenheit, nicht an »die Möglichkeit eines anderen, eines besseren Lebens zu glauben« (TD, S. 169). Auch Alex, der Architekt in dem Roman Sieben Jahre, geht seinem Arbeitstrott nach und langweilt sich lieber, anstatt sich nach einer neuen, herausfordernderen Stelle umzusehen: »Die Langeweile hatte einen verführerischen Reiz. Ingeheim genoss ich es, keine Verantwortung zu haben und kein Ziel« (SJ, S. 110f.). Er stellt sich ein Leben ohne Bedingungen und Verpflichtungen vor, in dem er allein

110 Klappentext: *Unformed Landscape*, praised by Los Angeles Times.

111 Klappentext: *On a day like this*.

112 Lewis, 2013.

lebt, ihn nichts ablenkt von seiner Langeweile und er endlich zum Nachdenken und Betrachten kommt (SJ, S. 274f.). Die Erzählerin Kathrine aus dem Roman *Ungefähre Landschaft* nimmt die Gleichmäßigkeit nicht als Langeweile wahr, aber auch für sie liegt in der Regelmäßigkeit eine Besonderheit: »Sie hatte sich nie gelangweilt, auch wenn ihr Leben immer gleich war, auch wenn nichts geschah im Dorf. Sie hatte die Tage am meisten gemocht, an denen alles war wie immer« (UL, S. 117). Jahre vergehen, in denen »nichts Besonderes« geschieht, »Monate, die im Kalender ganz weiß geblieben waren, die keine Spuren hinterlassen hatten« (TD, S. 111).

Peter Stamm hat einmal die Momente, in denen »das große Gefühl mit dem schnöden Alltag« (VP, S. 73) zusammenprallt, als die zentralen Momente seiner Texte eingestuft. Kleine und große Ereignisse stehen dann nebeneinander, als wären sie gleich erwähnenswert.¹¹³ Nach einer Reihe von Situationen des Nichthandelns und Ausharrens wird beispielsweise das Leben der Protagonistin Kathrine wie im Zeitraffer zusammengefasst:

Kathrine ging zur Arbeit. Sie fuhr mit dem Auto. Sie setzte Randy bei der Schule ab. Er wurde krank und wieder gesund. Er bekam eine Brille. Er wuchs. Kathrine verdiente Geld und kaufte sich Dinge. Sie gebar ein zweites Kind, ein Mädchen, Solveig. Dann stand sie mit Morten in der Küche. Sie belegten Brote, um das Geld für das Mittagessen zu sparen. Später kauften sie eine Wohnung, dann ein Haus. Sie wohnten in Tromsø, in Molde, in Oslo. [...] Es wurde Herbst und Winter. Es wurde Sommer. Es wurde dunkel und es wurde hell. (UL, S. 188f.)

Zunächst scheinen die Figuren in der Alltäglichkeit einfach abzuwarten, es geschieht »fast nichts«, bis die Tristesse der Gleichmäßigkeit und Ziellosigkeit plötzlich unterbrochen, und die Protagonisten aus ihrer »passiven, nur auf Bequemlichkeit gerichteten Haltung« (VP, S. 51) gerissen werden. In diesen Momenten, in denen sie von ihren gewohnten Spuren abweichen, können sie es selbst kaum glauben, so wie Kathrine, die sich aus einem einfachen Impuls heraus entschlossen hat, ihren zweiten Mann zu verlassen und auf unbestimmte Zeit das grenzenlose Weiß Norwegens hinter sich zu bringen: »Es war, als warte sie auf sich selbst, auf jene Kathrine, die nicht gezweifelt hatte, nicht gefragt, die nicht weggelaufen war und deren Leben weitergegangen war wie immer« (UL, S. 33). Die Sehnsucht nach dem Immergleichen wird von

113 Vgl. Hermann, I., 2016, S. 79.

einem unbestimmten Gefühl unterbrochen: »Es war ihr, als denke sie doppelt, als liefe hinter ihren Gedanken ein zweiter Strom von Gedanken ab, von dem nur dann und wann ein Bild hängenblieb« (UL, S. 92). Während die Protagonisten diesen ungenauen, schummrigen Gefühlen folgen, versuchen sie sich in ihrem gedanklichen Chaos zurechtzufinden:

[...] Stamm succeeds in stripping away layers of superficiality to uncover the complicated daily psychological struggle of the average person. In less skilled hands this would seem simplistic or strained; but in Stamm's precise and plain language the analogies blossom.¹¹⁴

Statt in einem zufriedenen Empfinden der beständigen Ordnung, Struktur oder Verwurzelung erleben wir die Figuren in Momenten der Infragestellung, die mit der adhärenen Kehrseite einhergehen: Gefühle der Orientierungslosigkeit und mangelnden Sicherheit dominieren über die Ereignislosigkeit.¹¹⁵ Kathrine fühlt sich plötzlich in dem Dorf, in dem sie ihr ganzes Leben verbracht hat, wie eine Fremde, eine »zufällige Besucherin« (UL, S. 26): »Es war ihr, als habe sie jeden Halt verloren, als sei sie aus ihrem Leben getreten wie aus einem Haus und sähe es nun von außen, von unten, aus einer Höhe von fünfzig Zentimetern, der Perspektive eines Hundes, der Perspektive des Kindes, das sie gewesen war« (UL, S. 27). Sie sieht in ihrer Erinnerung ihr ganzes bisheriges Leben vor sich, in dem sich nichts verändert hat und in dem sich auch künftig nichts verändern würde, wäre da nicht dieses Gefühl der Fremdheit. Diese vagen Momente der Veränderung geben Peter Stamm den Ausgangspunkt für sein Schreiben. Von einer unbestimmten inneren Regung ausgehend, entwickelt sich der Fortgang seiner Erzählungen. Dabei sind es meist plötzlich aufkommende Sinnfragen, die ein einfaches (Weiter-)Leben unmöglich machen.

Auch Alex, einer der äußerlich erfolgreicherer Protagonisten Stamms, hadert mit seinem geregelten Leben. Nach seiner Münchener Studentenzeit mit unbeschwerten Stunden am Eisbach, sommerlichen Festen an den umliegenden Seen und sorglosen Abenden in Biergärten heiratet er seine Kommilitonin Sonja. Sie eröffnen ein eigenes Architekturbüro, gewinnen Ausschreibungen, setzen Pläne um, können Leute einstellen und kaufen ein eigenes Haus: »Mit Sonja baute ich mir etwas auf, was nie ganz fertig wurde. Wir wollten ein Haus

114 Wolf, 2013.

115 Vgl. Bartl und Wimmer, 2016, S. 11f.

bauen, wollten ein Kind bekommen, stellten Leute ein, kauften einen Zweitwagen. Kaum hatten wir ein Ziel erreicht, zeichnete sich schon das nächste ab, wir kamen nie zur Ruhe« (SJ, S. 169). Mit Sonja führt er ein »geordnetes Leben«, wäre da nicht die Parallelwelt, die Alex sich mit seiner Geliebten Iwona schafft. Iwona ist eine polnische Immigrantin, die in einer christlichen Buchhandlung arbeitet und als völlig unattraktiv und wenig gebildet beschrieben wird. Alex fühlt sich von ihr angezogen, weil sie in ihrem Leben nach »nichts Besonderem« zu streben scheint und gerade darin als absolute Antithese zu der hübschen, sozial und beruflich ambitionierten Sonja auftritt. Alex ist weniger von Iwona im Sinne einer leidenschaftlichen Erfüllung besessen als von der Vorstellung, von ihr bedingungslos geliebt zu werden: »Es war nicht Lust, die mich an sie band, es war ein Gefühl [...], eine Mischung aus Geborgenheit und Freiheit. Es war, als vergehe die Zeit nicht, wenn ich mit ihr zusammen war, aber gerade dadurch bekamen die Momente ihr Gewicht« (SJ, S. 169).

In den beispielhaft herangezogenen Romanen *Sieben Jahre* und *Ungefähre Landschaft* ziehen die ziellosen Erzähler zunächst einen Partner in ihr Leben, der offensichtlich einen konkreten Plan hat. So heißt es über Kathrines Mann, dass »Thomas wusste, was er wollte. Als er anfang, vom Heiraten zu sprechen, hatte Kathrine noch nicht einmal daran gedacht. Sein Leben war ein Strich durch die ungefähre Landschaft ihres Lebens« (UL, S. 31). Überrumpelt von Thomas' Zielstrebigkeit, davon dass er »die Stangen gesteckt« (UL, S. 31) hat, geht Kathrine den Weg, den er mit ihr gehen will. In der Beziehung zwischen Alex und Sonja ist umgekehrt Sonja die Zielstrebigste, die einen (Lebens-)Plan zu haben scheint. Alex, der wie Kathrine keine Vorstellung von seinem Leben hat, lässt sich von Sonjas Zielstrebigkeit tragen.¹¹⁶ Die zwei in ihrer Geschäftsmäßigkeit vergleichbaren Ehen, in denen keiner den anderen wirklich über die Maßen zu lieben scheint, wirken wie ein praktisches Arrangement, auf das sie sich jeweils geeinigt haben. Beide Paare führen eine Ehe, in der

116 Auch in Nicht-Paarbeziehungen kommt dieser Topos bei Stamm wiederholt zum Tragen. In *Marcia aus Vermont* (2019) fühlt Peter sich von einer flüchtigen Bekanntschaft mit einem Schriftsteller angezogen: »Seine Sprache hatte etwas Gestelztes, das mir auf Anhieb missfiel, trotzdem zog er mich in seinen Bann, wie es mir oft mit Leuten erging, die selbstsicherer sind als ich und zu wissen scheinen, was sie wollen und was sie tun« (MV, S. 21). In zahlreichen der kürzeren Erzählungen geht von Figuren, die scheinbar wissen, was sie wollen, eine offene Anziehungskraft aus. Vgl. hierzu auch Vollmer (2006), der in der Soziologie der Erlebnisgesellschaft nach Gründen für die Orientierungslosigkeit der Protagonisten sucht und einen Erklärungsansatz gibt, warum gesicherte und stabile Lebensplanungen ein starkes Faszinosum bilden.

wenig Anziehung oder Vertrautheit herrscht und die trotz – oder gerade aufgrund – ihrer emotionalen Neutralität eine gewisse Zweckmäßigkeit im Alltag erfüllt.

Die weiter oben zitierte Formulierung, dass in anderen, weniger begabten Händen derartige Prosa vielleicht platt, gewöhnlich oder einfallslos erscheinen würde, verdeutlicht die Nähe zum Banalen und Profanen, an dessen Grenzen Stamm häufig operiert. Die ästhetische Einfachheit des Stoffes und der Darstellung werden als klares Ergebnis eines gelungenen kreativen Prozesses wahrgenommen; dass die Einfachheit schlicht und prägnant wirken kann, beruht ausdrücklich auf einer sorgfältigen Gestaltung. Dass das schlichte Erzählen von Banalitäten nicht selbst banal wird, ist auf die Räume zurückzuführen, die sich zwischen den kurzen Sätzen auftun. In zahlreichen Interviews sowie in seinen poetologischen Texten lassen sich affirmative Äußerungen Stamms zur Auseinandersetzung mit der Einfachheit als ästhetischer Idee in seinem Schreibprozess finden. In einem für den Forschungsbetrieb der Gegenwartsliteratur bezeichnenden Wechselspiel aus Reaktion und Gegenreaktion zwischen Schriftsteller und Kuratoren nimmt Stamm Bezug dazu, dass sein Stil häufig im Fokus seiner Rezensenten steht:

Ich sei ein Stilist, ist eine der zehn häufigsten Formulierungen aus den Kritiken meiner Bücher, und es ist jene, mit der ich am meisten Mühe habe. Ein Stilist ist [...] jemand, der »die sprachlichen Ausdrucksmittel beherrscht« [...]. Dass mir das Wort [...] nicht behagt, hat mit seiner handwerklichen Seite zu tun. Wer die Sprache beherrscht, gebraucht sie und kommt schnell in den Verdacht, sie zu missbrauchen. (VP, S. 231)

Mit der Abwendung von dem ihm befremdlichen Anspruch, die Sprache beherrschen zu wollen, gibt er Einblicke in den Überarbeitungsprozess seiner Texte. Dabei betont Stamm, dass für ihn das Schreiben und untrennbar davon das Überarbeiten durch ein »Spiel mit der Form« charakterisiert seien. Er spielt mit seinen Sätzen, überarbeitet sie vielfach, bis im Prozess des wiederholten Streichens nur die wirklich notwendigen Worte übrig bleiben:

Ich hadere mit jedem Wort, jedem Satzzeichen, überarbeite meine Geschichten zwanzig-, dreißigmal oder öfter. Aber ich denke dabei nicht an die Sprache, nicht an den Stil. [...] Ich will die Sprache nicht missbrauchen, nicht verraten, nicht benutzen. Vielleicht ist das mein Stil. (VP, S. 232)

Für Stamm ist ein genauer Satz mehr wert als zehn Seiten Geschwätz (VP, S. 145). Kommentierende Stellen oder ausladende Gedanken der Protagonisten, die bedeutungshubend über das Schreiben, die Liebe, den Tod oder weltliche Zusammenhänge sinnieren, werden gestrichen. Was in eine Geschichte gehört und was nicht, sei dabei ein rein ästhetisches Gefühl. Es gehe ihm darum, immer wieder zu reduzieren, um »die ganze Altklugheit abzulegen«¹¹⁷, und nicht darum, eine besondere Sprachversiertheit in den Vordergrund seiner Texte zu stellen:

Wenn man so knapp und schmucklos schreibt wie ich, kann ein Wort oder ein Satzzeichen sehr wichtig sein. Ich reduziere viel, werfe ständig weg. [...] Je weniger die Sprache auffällt, desto realer werden die Bilder, die sie hervorruft. Es gibt natürlich auch Autoren, die das ganz bewusst nicht wollen. Die wollen, dass man sich dauernd der Sprache bewusst ist. Das ist legitim, aber mich interessiert es nur beschränkt.¹¹⁸

Stamms Reduktion will damit nicht im Sinne der frühmodernen Wortkunsttheorie verstanden werden, in der es darum ging, Wörter und Sätze maximal zu reduzieren, um über die *brevitas* die Ästhetik der sprachlichen Gestaltung in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu rücken. Seine Überlegungen zur Konstruktion und Reduktion von Wörtern und Sätzen lesen sich als gesteigertes Bemühen, reale Bilder vom einfachen Leben mit all seinen komplexen Herausforderungen zu erzeugen. Dabei hält er sich in einer »Ästhetik der elaborierten Reduktion«¹¹⁹ an die Faszination, mit einfachsten Wörtern eine Szene zu erzählen, sodass sie so wirklich erscheint, als bewege man sich selbst in ihr (vgl. VP, S. 117).

EIN GESTALTERISCHER BALANCEAKT

Stamm hält sich an ein Prinzip, das uns im historischen Rückblick des Einfachheitsbegriffs schon bei Quintilian begegnet ist: »Denn sagt man Überflüssiges, ist es lästig, streicht man Notwendiges, gefährlich.«¹²⁰ Während es in der antiken Rhetorik die Weitschweifigkeit und Unaufmerksamkeit zu vermeiden galt, sollte gleichzeitig eine überzogene Kürze gemieden werden, um Fehldeutungen auszuschließen. Übertragen auf das literarische Prinzip

117 Stamm im Gespräch mit Rohde und Schmidt-Bergmann, 2013, S. 359.

118 Stamm im Gespräch mit Kasaty, 2007, S. 420f.

119 Bartl und Wimmer, 2016, S. 18.

120 Quintilian zit.n.: Schöttker, 2019, S. 10.

Stamms, lassen sich seine Texte als Bemühung, weder zu ausschweifend noch zu kurz zu sein, lesen. Das Idealbild seiner lakonischen Schreibweise liegt darin, eine Sache präzise und mit möglichst wenigen, dafür aber den richtigen Worten zu erfassen, ganz nach dem Motto Raymond Carvers: »That's all we have, finally, the words, and they had better be the right ones, with the punctuation in the right places so that they can best say what they are meant to say.«¹²¹ Auf rhetorisch schmückendes Beiwerk wird entweder direkt verzichtet oder es wird in der Überarbeitung gestrichen – auch hier ganz im Sinne Carvers, der in seinem Essay *On Writing* fortfährt: »If the words are heavy with [...] emotions, or if they are imprecise and inaccurate for some other reason – if the words are in any way blurred – the reader's eyes will slide right over them and nothing will be achieved.«¹²² Manchmal seien es vielmehr die Wörter, die ausgelassen werden, die für eine Erzählung relevant sind:

What creates tension in a piece of fiction is partly the way the concrete words are linked together to make up the visible action of the story. But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth [but sometimes broken and unsettled] surface of things.¹²³

Bei Carver hat diese Poetik vor allem in seinem Spätwerk zu einem gezielten Minimalismus und zu der Technik des radikalen Streichens geführt. Auch Stamm sieht sein Schreiben als permanentes Abwägen, welche Wörter notwendig sind, um beim Leser ein Bild entstehen zu lassen, geht dabei aber nicht mit derart starker Radikalität wie Carver vor. Für Stamm müssen die Wörter ausreichen, sodass ein Vorstellungsprozess startet, sie dürfen unterdessen aber nicht zu viel vorgeben. In der gestalterischen Balance, einen freien Vorstellungsraum zu schaffen und zugleich platzierte Bilder zu repräsentieren, stützt sich Stamm auf zwei Verfahren: die Beschränkung auf das Wesentliche (I) und die Herstellung von Ordnung über Klarheit und Präzision (II). Mit dieser bedachten poetischen Konzentration ist er Carvers Poetik dann wieder sehr nah:

121 Carver, 1989, S. 24f.

122 Ebd., S. 25.

123 Ebd., S. 26.

For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes.¹²⁴

In seinen Bamberger Poetikvorlesungen und in Autorengesprächen zählt Stamm die Reduktion, Konzentration und Klarheit zu seinen unübersehbaren Vorlieben: »Ich weiß, dass meine Texte nicht üppig sind, nicht vollgestopft mit Details. In meinem Schreiben versuche ich zu reduzieren, im Überfluss das Wichtige zu erkennen.«¹²⁵ Überhaupt sieht er das Schreiben als Versuch, Ordnung zu schaffen, und betont in der Selbstreflexion das permanente Ringen um Form, das für ihn oft dominanter sei als inhalts- oder handlungsbasierte Herangehensweisen.¹²⁶

Ich empfinde die Welt als ziemlich unverständlich und chaotisch. Wenn ich dieses ungeordnete Material in eine Form bringe, entsteht eine Art von Sinn. Dinge klären sich, Zusammenhänge, die man vielleicht bewusst nicht gekannt hat, treten hervor.¹²⁷

Stamm sucht sich über das Schreiben einen Weg durch Unübersichtliches und Unbekanntes zu bahnen und so im Ungeordneten Formen zu erkennen: »Anderere zwingen die Welt, um sie zu verstehen, in Naturgesetze, legen über sie die Matrix eines Weltbildes, ich mache sie mir zu Geschichten« (VP, S. 227). Schreiben sieht er als »die Verwandlung einer Überfülle an Material in eine fassbare, erinnerbare Form« (VP, S. 227). Die kreative Leistung bestehe in diesem Übersetzungsprozess darin, für ein Gefühl ein Bild zu finden und davon ausgehend dem Gefühl eine konzentrierte Form zu verleihen.¹²⁸ Stamm überträgt diese künstlerische Suche nach konkreten Formen auch auf seine Protagonisten. So sucht beispielsweise Alex als Architekturstudent in seinen Entwürfen und Skizzen nach einer Ausdruckswelt für bestimmte Gefühle: »Es müsste möglich sein, Räume zu schaffen, die Gefühle erzeugten, die Freiheit und Offenheit, die ich verspürte, darzustellen und mitzuteilen« (SJ, S. 47). Während er sich mit Sonja über die Bauten Le Corbusiers' streitet, erzählt er ihr von seiner Herangehensweise in seiner Diplomarbeit und spricht davon,

124 Carver, 1989, S. 27.

125 Stamm im Gespräch mit Kasaty, 2007, S. 418.

126 Vgl. Bartl und Wimmer, 2016, S. 18.

127 Stamm im Gespräch mit Kasaty, 2007, S. 418.

128 Vgl. hierzu auch Stamms Vorlesungen anlässlich der Wiesbadener Poetikdozentur, 2010, S. 49.

»dass die Räume nicht einfach nur die Leere zwischen den Wänden seien, sondern atmosphärische Körper, Skulpturen aus Licht und Schatten« (SJ, S. 66). Die intuitive Erfassung von Stimmungen an bestimmten Orten hat Alex zuvor nur beim Lesen bestimmter Autoren verspürt: »Ich las Edgar Allan Poe und Eichendorff, Mircea Eliade und Giambattista Vico, und es war mir, als liege in diesen Texten eine Wahrheit, die sich nicht beweisen ließ, die ich aber intuitiv begriff« (SJ, S. 111). Den Zugang zu einer verborgenen, schwer fasslichen, aber intuitiven Wahrheit sucht er auf seine architektonischen Entwürfe zu übertragen.

Vergleichbar mit Alex' Ansatz ist Stamms Schreiben insgesamt motiviert, dem, was wir intuitiv begreifen, eine konkrete Form zu geben, ohne in eine zwanghafte Beweishaltung für eine vermeintlich tieferegreifende Wurzel der Wahrheit zu gehen. Nie geht es um reine objektivierte Darstellung, immer um Erkenntnisdrang, der die Frage nach Formgebung nach sich zieht. In *Die Vertreibung aus dem Paradies* lesen wir: »Statt nach einer nicht erreichbaren Objektivität zu streben, müssen wir uns im klaren Sehen üben« (VP, S. 147). Welche Strategien Peter Stamm während der vergangenen Jahre entwickelt hat, um das »klare Sehen« für seine Literatur produktiv zu machen, und wie diese mit einer Ästhetik der Einfachheit in Verbindung stehen – darum wird es im Folgenden weiter gehen.

II. LISTEN ALS KONZENTRIERTE AUFMERKSAMKEIT

Auf der Suche nach Ordnung und Struktur greift Peter Stamm ein zentrales Prinzip auf, das mit seiner elaborierten Reduktion unmittelbar in Verbindung steht. Seine prägnanten szenischen Skizzen konzentrieren sich in listenartigen Wiederholungen und Aufzählungen.¹²⁹ Stamm sagt, dass in Zeiten voller Zeichen, voller Messages und Bilder die Frage, wie Künstler die komplexe Welt beschreiben sollen, immer prekärer werde. Das Sammeln, Zählen und Erstellen von Listen sieht er als Möglichkeiten, in einer Welt mit zunehmenden sinnlichen Eindrücken Ordnung zu erkennen. Er sieht »Listen als reinste[n] Ausdruck der Aufmerksamkeit« (VP, S. 125), da sie einen vorurteilslosen, fast kindlichen Blick ermöglichen. Während Kinder ihre Eindrücke von Dingen, die sie zum ersten Mal entdecken oder die sie faszinieren, scheinbar ziellos sammeln, sei es für den Künstler eine Herausforderung, zu jener unvoreingenommenen und konzentrierten Aufmerksamkeit zu finden:

129 Vgl. Bartl und Wimmer, 2016, S. 18.

[U]nser Sehen ist verdorben von all den Bildern, die wir gesehen haben, von all unserem Wissen und Halbwissen, von den Urteilen, die wir fällen, bevor wir recht hingeschaut haben. Wir können nicht zurück zum kindlichen Staunen. Die Welt wird für uns nie wieder jene Liste von Dingen sein, die nichts bedeuten als sich selbst. (VP, S. 127)

Diese Zeilen halten die zunehmende Überfrachtung von Sinneseindrücken in einer komplexen Welt fest. Während für Kinder das Paradies darin bestehe, unvoreingenommen zu staunen, könne ein Erwachsener nur schwer zum bedeutungslosen Betrachten zurück. Zu viele Dinge würden im Äußeren den Blick oder die Gedanken zerstreuen. Wie so häufig bei Peter Stamm, schreiben sich derartig programmatische Gedanken auch in seinen literarischen Texten fort. Der Gedanke einer Vertreibung aus dem Paradies begegnet uns erneut in *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*, als der Schriftsteller Christoph für eine Lesung in das Dorf seiner Kindheit zurückkehrt. Er besucht das Heimatdorf in der Schweiz, um aus seinem ersten und einzigen veröffentlichten Buch zu lesen, aber auch, um zu schauen, »ob seine Erinnerung [an die Heimat] noch mit der Wirklichkeit übereinstimmt« (SG, S. 18):

Im Winter lag der Nebel in dieser Gegend oft wochenlang, es war die Wetterlage, die ich wie keine andere mit meiner Kindheit verband, eine kalte Welt, grau und diffus und zugleich geborgen, in der alles was nicht ganz nah war, nicht zu existieren schien. Erst als ich nach dem Abitur das Dorf verlassen hatte und in die Stadt gezogen war, hatte ich gelernt, wie weit die Welt war und wie unsicher. Vielleicht hatte ich deshalb zu schreiben begonnen, um die Landschaft, die Sicherheit meiner Kindheit wiederzugewinnen, aus der ich mich selbst vertrieben hatte. (SG, S. 19)

Die kindliche Welt erscheint Christoph als paradiesische, in der alles fass- und nahbar wirkt, während alles andere, was außerhalb der Sichtweite des Dorfes – buchstäblich im Nebel – liegt, nicht von Interesse ist. Außerhalb des begrenzten Dorfes seiner Kindheit ist die Welt plötzlich weit und komplex. Im Schreiben erkennt Christoph schließlich eine Form der Komplexitätsbewältigung und eine Möglichkeit, Unsicherheiten abzulegen.

Trotz der zunächst aufscheinenden Ähnlichkeit, den Autor als ordnende Instanz mit aufklärerisch-naivem Blick aufzufassen, sind wir mit Stamms Poetik weit entfernt von der antiken Vorstellung einer »erhabenen Dichtung«. Jenes Bild vom genialen Dichter, der aus der Fülle der Elemente die jeweils wichtigsten zu wählen weiß und damit die Kluft zwischen ungeordneten

Eindrücken durch einen unverstellten, kindlich-naiven und absichtslosen Blick ermöglicht, leuchtet kurz auf, erlischt jedoch schnell wieder, wenn wir Stamms *Vertreibung aus dem Paradies* weiterverfolgen. Stamm sieht sich zwar als einen Betrachter, der aus Details eine Geschichte macht, jedoch ohne dabei in irgendeiner Form Bedeutungen zuschreiben zu wollen. Es gehe ihm bei der Erfassung von Details stärker um die subversiven Atmosphären, die maßgeblich durch das spezifische Zusammentreffen von einzelnen Elementen zustande kommen. Listen kommen da als Orientierungsform gelegen, um sich dokumentierend und sachlich einer Atmosphäre oder Stimmung zu nähern, die häufig nur vage mitschwingt. In dem Roman *Weit über das Land* können wir dies anhand des plötzlichen Fortgehens von Thomas gut mitverfolgen:

[Thomas ging] hinaus aus dem Quartier, über die Umgehungsstraße und in die Gewerbezone, die sich weit in der Ebene vor dem Dorf erstreckte. [...] Die Straße führte ein Stück am Kanal entlang und dann über eine schmale Brücke. [...] Die Wiesen links und rechts der Straße gehörten zu einer Pferdezucht und waren von hohen Zäunen umgeben. [...] Thomas war erleichtert, als er den Waldrand erreichte. [...] Jetzt, wo Thomas stillstand, bemerkte er erst, wie still es im Wald war. [...] Er ging den Weg weiter, bis er endete. Von hier waren es keine hundert Meter mehr bis zur Stelle, an der der Industriekanal in einem spitzen Winkel in den Fluss mündete. [...] Vom Flussbett herauf stieg ein modriger Geruch. Er zog seine Zigarettenpackung heraus und ertastete mit den Fingern die Zigaretten, elf, zählte er. Er zündete eine an und schaute in den Himmel, der jetzt ganz dunkel war. [...] Er prüfte in seinen Hosentaschen seine Habseligkeiten: ein Schlüsselbund mit einer winzigen Taschenlampe, ein kleines Messer, Zahnseide, ein Feuerzeug und ein Stofftaschentuch. Im Licht der Taschenlampe zählte er sein Geld, etwas mehr als dreihundert Franken. Er fröstelte und überlegte kurz, ein Feuer zu machen. Dann entschied er sich weiterzugehen, zurück bis zur kleinen Fußgängerbrücke über den Kanal und dann dem Tal folgend nach Westen. (WL, S. 15ff.)

Hier wurde eine längere Passage gewählt, weil auf diese Weise deutlich wird, wie Stamm seine Aufzählungen und Listen auf unterschiedlichen Ebenen erzählerisch einbettet. Zum einen sehen wir ein narratives Festhalten der Dinge, die Thomas klar vor sich sieht, zum anderen beschränken sich die aufgezählten Gegebenheiten auf seinem Weg nicht nur auf die optische Wahrneh-

mung. Auch die anderen Sinneseindrücke werden aufgezählt: die Temperatur ist ebenso wie Gerüche, Geräusche oder haptische Reize präsent, sodass über die präzise Wiedergabe des Vorfindlichen der Eindruck einer sinnlichen Totalität entsteht. Das konkrete Zählen der Zigaretten oder des Geldes sowie die Dokumentation der Inhalte aus Thomas' Jackentasche lassen uns noch einmal einen Blick auf den gestalterischen Balanceakt werfen. Auf der einen Seite werden hier sehr konkrete Details zusammengestellt, sodass ein realer Vorstellungsraum entsteht, zum anderen sind die Angaben so vage, dass dieser Ort überall existieren und jegliche Imaginationen an ihn geknüpft werden könnten. Die auflistenden Sätze sorgen des Weiteren für einen beschleunigten Erzählfluss und erinnern an einen Telegrammstil, der die Atmosphäre einer heimlichen nächtlichen Flucht untermalt. Thomas will nicht entdeckt werden, hat nicht viel Zeit, bis sein Fortgehen bemerkt werden wird, und so nimmt er mit der Hypergenauigkeit eines Fliehenden alles um sich herum genauestens wahr. Das kleinste Geräusch oder die geringste Bewegung werden sofort registriert, um abzuwägen, ob er sich auf seinem Weg weiter in Sicherheit wiegen kann. Warum er nicht entdeckt werden will oder wohin er laufen wird, erfahren wir als Leser weiterhin nicht. Da seine Frau Astrid oft vor ihm schlafen geht und nicht aufwacht, wenn er ins Bett kommt, nimmt Thomas an, dass sein Fortgehen erst am Morgen auffallen wird. Thomas stellt sich vor, wie Astrid erwacht und bemerkt, dass er nicht neben ihr liegt, und dann davon ausgehen wird, dass er schon aufgestanden sei:

Schlaftrunken würde sie in den oberen Stock gehen und die Kinder wecken und dann wieder herunterkommen. Zehn Minuten später würde sie frisch geduscht und im Morgenmantel aus dem Bad kommen und nach den Kindern rufen [...]. Konrad! Ella! Macht vorwärts! Wenn ihr jetzt nicht aufsteht, kommt ihr zu spät. Die immer gleichen Sätze, und darauf die immer gleichen Antworten. Nur noch eine Minute. Ich bin schon aufgestanden. Ich komme gleich. Auf dem Weg zur Küche würde Astrid einen Blick ins Wohnzimmer werfen und sich kurz wundern, dass Thomas auch hier nicht war. (WL, S. 19)

In Thomas' Vorstellung der morgendlichen Szene wird der gewohnte Rhythmus der Familie dokumentarisch festgehalten. Aufgelistet lesen wir von den Routinen, die bis zu den immer gleichen Sätzen durchkomponiert werden. Thomas geht in Gedanken den morgendlichen Ablauf weiter durch und rechnet damit, dass seine Abwesenheit zwar auffallen, aber nicht weiter für Misstrauen sorgen wird:

Aber die erste Dreiviertelstunde am Morgen verlief nach einem so festen Plan, dass sie keine Zeit hatte, an etwas anderes zu denken als an das, was zu tun war. Die Kaffeemaschine einschalten, Wasser nachfüllen, den Tisch decken, Brot, Butter, Konfitüre und Honig, Milch und Kakaopulver. Sie rief noch einmal nach den Kindern, lauter und mit einem ärgerlichen Unterton, und ließ sich einen ersten Kaffee aus der Maschine, den sie im Stehen trank. Dann kamen die Kinder endlich heruntergepoltert, setzten sich an den Tisch. Konrad blinzelte verschlafen, Ella legte ein geöffnetes Buch neben ihren Platz, und Astrid musste sie zweimal ermahnen, bis sie es mürrisch schloss und sich ein Brot strich. Mit vollem Mund fragte Konrad endlich, wo ist Papa? Er musste heute früh raus. Astrid wusste nicht, weshalb sie das sagte. Es war die einfachste Erklärung, und indem sie sie aussprach, wurde sie beinahe zur Realität. (WL, S. 19f.)

Auch hier sind es die Aufzählungen von Dingen, die auf dem Frühstückstisch stehen, bis hin zu genauen Zeitangaben, was morgens wie lange dauert und was in welcher Reihenfolge gesagt wird, die ein konkretes Bild der Szene erzeugen. Durch die minutiösen Details wird der Ablauf derart näher gerückt, dass wir das Gefühl haben, an dem durchgeformten morgendlichen Ritual unmittelbar teilzuhaben. Auffallend ist, dass die Erzählzeit von einem Satz zum nächsten unvermittelt wechselt und wir als Leser nicht unterscheiden können, ob wir weiter an Thomas' Gedanken teilhaben oder ob wir nun die Familie aus der erzählerischen Perspektive Astrids an den Frühstückstisch begleiten. Erst Satz für Satz und über die beibehaltene Vergangenheitsform nehmen wir als Leser langsam den ersten Wechsel der Erzählperspektive wahr. Nachdem die Kinder das Haus verlassen haben, heißt es weiter: »Während Astrid ins Bad ging, um sich die Haare zu föhnen, überlegte sie, ob sie heute ins Freibad gehen sollte. Sie musste die Wäsche waschen, die Koffer fertig auspacken, einkaufen. Sie legte sich einen Plan zurecht.« (WL, S. 21) Zunächst nehmen wir in Form einer gedanklichen Aufgabenliste an Astrids Tagesplänen teil. Zwei Sätze später heißt es dann:

Sie fuhr mit dem Fahrrad einkaufen, hängte die Wäsche draußen auf und räumte die Koffer fertig aus. In einem war eine Plastiktüte mit Muscheln, die die Kinder am Strand gesammelt hatten. Als Astrid sie auf den Tisch kippte, rieselte Sand aus der Tüte. Sie legte die Muscheln und Schneckenhäuschen in einen flachen Korb und wischte den Sand vorsichtig zusammen, damit es auf dem Tisch keine Kratzer gab. Dann verstaute sie die Koffer auf dem

Dachboden. Oben war es heiß, die Luft hatte eine fast wattige Konsistenz. Etwas wehmütig dachte Astrid an die zwei Wochen, die sie am Meer verbracht hatten, an die Hitze, die sie liebte, die spanischen Markthallen, das wunderbare Gemüse, die Früchte, die unzähligen Sorten Fisch, die man dort kaufen konnte. (WL, S. 21f.)

Auch hier werden gleich auf drei Ebenen Listen geführt. Als Rückblende lesen wir Astrids Tagesablauf – nun als abgearbeitete Liste von Erledigungen. Daneben erzeugt die erneute Konzentration auf kleinere aufgezählte Details wie die Muschelsammlung,¹³⁰ die Sandkörner, die beim Drüber-Streichen Kratzer im Tisch hinterlassen könnten, oder die wattige Hitze auf dem Dachboden ein konkretes Bild vom Urlaubsende. Die Atmosphäre bei der Heimkehr wird schließlich von der kurzen, in Erinnerung schwebenden Liste an die Eindrücke des zurückliegenden Urlaubs ergänzt. Die Erledigungsliste (I), die Liste ausgepackter Dinge (II) und die Erinnerungsliste (III) treten gebündelt als einfache Erzählform auf, die letztlich für einen besonders realistischen Effekt sorgt. Diese Wirkung erzielen die aufzählenden Listen in Stamms Texten besonders häufig, wenn eine absolute Gleichmäßigkeit von Ort und Zeit geschildert wird. In *Ungefähre Landschaft* lesen wir über das gleichmäßige Leben in dem kleinen Dorf in Norwegen beispielsweise Folgendes:

Man besuchte sich, oder man wurde besucht. [...] Man fuhr mit dem Auto von Haus zu Haus. Man traf sich im Fischerheim oder im Pub, im Elevkro. Man trank Tee und Kaffee und erzählte sich Geschichten. Man trank Bier, bis

130 Die ausgepackte Muschelsammlung der Kinder fällt als eine Sammlung innerhalb der Sammlung auf. Für Kinder ist das Muschelsammeln am Meer häufig etwas Besonderes, und es gilt die schönsten und tollsten Muscheln zu finden. Im Urlaub betrachten Kinder die Sammlung voller Stolz und kaum sind sie zu Hause, geraten die Schätze in Vergessenheit und erfüllen vielleicht gerade noch einen dekorativen Erinnerungszweck. In der Genealogie des Stammschen Paradieses liegt der kindliche Reiz des Muschelsammelns möglicherweise darin, dass Kinder eine Muschel nach der anderen entdecken und schließlich in eine unvoreingenommene Gleichmäßigkeit des Sammelns verfallen. Irgendwann muss dann ein System entwickelt werden, welche Muscheln man aufammelt, da nicht alle mitgenommen werden können, sodass eine intensive Aufmerksamkeit für Unterscheidungsmerkmale entsteht. Vielleicht trägt auch die Heimlichkeit, nach welchen Kriterien ausgewählt wird, zu dem Reiz des Sammelns bei. Die Muschelsammlung lässt sich so als eine einfache Form der kindlichen Ordnungsgenerierung oder als banales Detail lesen. So oder so ist es eines derjenigen Details, die in der atmosphärischen Kombination einen Vorstellungsraum ermöglichen, weil sie anknüpfungsfähig sind und schnelle Assoziationen wecken.

man die Dunkelheit vergessen hatte. [...] Man heiratete im Sommer, und im Winter ließ man sich scheiden, und dann ging man für eine Nacht mit einem anderen Mann, der sich Mühe gab. Nächte in einem anderen Bett, andere Hände, andere Worte, die doch immer dasselbe meinten. (UL, S. 18)

Durch die Anapher – »Man« tat dieses oder jenes – wird der unhinterfragte ›Lauf der Dinge‹ geschildert. Wenige Sätze reichen aus, um sich die Monotonie des alltäglichen Lebens in diesem Dorf vorzustellen. Da keine Veränderung stattfindet, lesen sich die Sätze wie eine raffende Zusammenfassung: »Es wurde Herbst und Winter. Das Jahr ging zu Ende, ein neues begann. Es war Frühling« (UL, S. 20) und dann »[e]inmal als schon wieder Winter geworden war« (UL, S. 22), »[a]n einem jener Wintermorgen, wenn man auf die Uhr schauen mußte, um zu wissen, ob der Tag schon begonnen hatte« (UL, S. 26), geschieht vielleicht einmal etwas, was den gewohnten Lauf unterbricht. Ansonsten ist der Ablauf der Tage, Monate und Jahre immer gleich. Mit den ausgewählten Textausschnitten wird die Frage aufgeworfen, ob sich die veranschlagte Einfachheit auf die bisher angeführte Eigenart des Stils beschränkt oder ob sie in der Stoffauswahl auch die Dimension eines »einfachen Lebens« und die metaphysische Annahme einer »einfachen Natur« tangiert.

April, Mai, Juni. Kathrine zählte. Helge, Thomas, Christian, Morten. Dreitausend Kronen auf dem Konto, ein paar Bücher, ein paar Kleider, ein paar Küchenmaschinen. Ein Laptop. Ein Kind. (UL, S. 184)

In Abstimmung mit dem Rhythmus der Jahreszeiten wird der temporale Ablauf der Geschehnisse gleichsam linear geordnet. Als müsste sie sich selbst vergewissern, wie ihr Leben bisher verlaufen ist, zählt Kathrine Dinge auf, die wie Eckdaten wirken: »Nicht viel, mein Leben, dachte sie, es bleibt nicht viel übrig« (UL, S. 59). Tatsächlich erzählt diese kurze Zusammenfassung einiges über Kathrines Lebensumstände und zugleich fast nichts, solange sie ohne Erklärung bleibt. Helge ist ihr erster Mann, von dem sie ein Kind hat. Da er Alkoholiker ist und Kathrine schlecht behandelt, trennen sich die beiden und Kathrine heiratet Thomas. Als sie erkennt, dass sie Thomas nur als eine Möglichkeit gesehen hat, um ein ruhigeres und geordnetes Leben zu führen, er ihr aber eigentlich vollkommen fremd ist, fährt sie zu Christian, einem Freund aus Århus. Sie fährt bis nach Frankreich, wo er vorübergehend arbeitet, um letztlich festzustellen, dass sie der jahrelangen Illusion, Christian könne Interesse an ihr haben, völlig umsonst nachgegangen hat. Sie kehrt zurück nach Norwegen und kommt mit Morten zusammen. Er ist ein Freund aus Schul-

zeiten, und während sie sich immer verpasst haben, endet der Roman damit, dass die beiden zusammenziehen und das Dorf verlassen. Hier wird der Formfrage, wie ein Leben voller großer und kleiner Wendungen erzählt werden kann, begegnet, indem die immergleichen Dinge einfach zusammengekürzt werden. Schnell erzählt sich dann ein ganzes Leben oder zumindest der Rahmen, in dem sich ein Leben vollzieht. Auch Andreas' Leben als Lehrer in Paris können wir zusammengefasst in der folgenden Auflistung lesen:

Eine Liste von vielen, dachte er. Sein Leben war eine endlose Abfolge von Schulstunden, von Zigaretten und Mahlzeiten, Kinobesuchen, Treffen mit Geliebten und Freunden, die ihm im Grunde nichts bedeuteten, unzusammenhängende Listen kleiner Ereignisse. Irgendwann hatte er es aufgegeben, dem Ganzen eine Form geben zu wollen, eine Form darin zu suchen. (TD, S. 111)

Als wolle er Bilanz ziehen, kommt Andreas zu dem Schluss, dass das Leben nichts anderes sei als eine unzusammenhängende, endlose Reihe kleinerer Ereignisse. Welche dieser Ereignisse letztlich zu einem glücklichen Leben beitragen, sei reiner Zufall, womit Andreas die unentwegte Bemühung um Ordnung aufgibt. Er konstatiert die Unmöglichkeit, eine klare Durchsicht der Zusammenhänge seines Lebens zu erlangen. Stattdessen begibt er sich in die gedankliche Versuchsanordnung, sich sein Leben ganz anders vorzustellen. Ebenso häufig wie die zusammenfassenden Bilanzen der bisherigen Lebenswege werden auch imaginierte alternative Lebenswege in Form von Auflistungen geschildert, und so liest sich auch Andreas' Vorstellung, wie sein Leben verlaufen wäre, wenn er das Dorf in der Schweiz nie verlassen hätte, als Aneinanderreihung von Details:

Er wäre langsam älter geworden, hätte sich verliebt, geheiratet, Kinder bekommen. Er ging mit der ganzen Familie zur Nationalfeier, langsam stiegen sie den Hügel hinauf, grüßten links und rechts. Dann brannten die Kinder das Feuerwerk ab, das sie mitgebracht hatten. Andreas sagte, sie sollen vorsichtig sein. Er stand mit seiner Frau bei den Erwachsenen, und sie schauten den Kindern zu, die jetzt um das Feuer herumrannten und Äste hineinwarfen, die sie aus dem nahen Wald geholt hatten. Im Rücken spürte er die Kühle der Nacht, im Gesicht die Hitze des Feuers. Irgendwann gingen sie heim. Im Haus war es drückend warm, und das elektrische Licht blendete ihn. Er setzte sich auf die Treppe im Flur und zog die Schuhe aus. Dann lag er im Bett neben seiner Frau. Die Fensterläden waren geschlossen, aber das

Fenster stand offen. Er lag wach und lauschte in die Nacht hinaus. Aus den Nachbargärten war Gelächter zu hören und Gläserklirren, von weiter entfernt manchmal der Lärm von Knallkörpern und kurz darauf das Bellen eines Hundes, der sich nicht beruhigen konnte. (TD, S. 161f.)

Aufzählungen wie diese sind ein einfaches Mittel, um erzählerisch die Vorstellungen oder Wünsche der Protagonisten zu sammeln. In der Aufzählung werden die z.T. sehr konkreten Imaginationen erst einmal ›einfach‹ zusammengetragen, komplexer wird es, wenn es darum geht, Systematiken und Strukturen zu erfassen oder Konsequenzen oder gar Bedeutungen abzuleiten. Wozu dient Andreas die Vorstellung, wie sein Leben hätte aussehen können? Was sagt die auflistende Imagination der geordneten Kleinbürgerlichkeit über seine Wünsche und Lebensvorstellungen aus? Mit der sammelnden Genauigkeit entstehen gleichzeitig Lücken. Zwar erweist sich die konzentrierte Aufmerksamkeit in Bezug auf Stamms Schreibstil als signifikant, wenn es um Orte, Zeit oder Lebensumstände geht, wenn jedoch nach psychologischen Zusammenhängen der Geschehnisse gefragt wird, geben die detaillierten Listen und Aufzählungen wenig Anhaltspunkte. Während die vermeintliche Wirklichkeitsnähe der aufgezählten Dinge dem Lesen wenig Widerstand entgegensetzt, werfen die zahlreichen Auslassungen zu den Beweggründen für bestimmte Handlungen Fragen auf. Es obliegt folglich dem Leser, jene Ordnungen vorzunehmen und selbst Schlüsse aus den protokollierten Reihen der Ereignisse zu ziehen, da ein Blick, der die innere Gefühlswelt der Protagonisten ordnet, selten in der Erzählstruktur angelegt ist. Aus diesem Grund wird Stamms stilistische Einfachheit auch als eine ›scheinbare Einfachheit‹ gesehen, die das Komplizierteste und Rätselhafteste seiner Texte apostrophiert.

III. DAS UNGEFÄHRE BLEIBT. ECHE LÜCKEN

Das pointierte Benennen und detaillierte Auflisten geht bei Peter Stamm mit einer postmodernen Variante des Lakonismus einher. Das, was sich nicht direkt festlegen oder sagen lässt, wird im Ungefähren gelassen. Das Ergebnis sind Leerstellen, die dazu beitragen, dass es in Stamms Texten vergleichsweise ruhig zugeht.¹³¹ Denn das, was sich häufig nicht festlegen lässt, sind

131 Vgl. Hermann, I., 2016, S. 70f.

die Wirrnisse unserer Gefühlswelten und die sind bei Stamm nur unter einer ruhigen Oberfläche zu erahnen. Die Protagonisten stellen ihr Leben zwar radikal in Frage, in ihrer sichtlichen Orientierungslosigkeit tritt jedoch an keiner Stelle laute oder gar klagende Verzweiflung hervor. Das aufwühlende Gefühlschaos wird durch das Nichtsagen in einer unauflöselichen Schwebelage lassen. Wie die Protagonisten ihre Situation empfinden, wird atmosphärisch angedeutet, aber nicht ausformuliert, sodass auf der Wahrnehmungsebene vieles so oder so, oder auch ganz anders sein könnte.

[H]e produces this effect by writing in a neutral style with no embellishments, cleansed of symbolism and self-conscious literary stylistics or pyrotechnics. Stamm offers no witty dialogue, nor does he provide psychological insights into his characters. Rather, they reveal themselves through their actions.¹³²

Weder Dialoge noch psychologische Innenansichten lenken uns als Leser in eine bestimmte Richtung. Das Sehen, Hören, Spüren, alle äußeren Sinneseindrücke werden in Stamms Texten mit einer Hypergenauigkeit aufgegriffen, wohingegen alles, was sich der materialisierten Realität entzieht, lakonisch auf eine genaue Festlegung verzichtet. Lakonie meint in Stamms Poetologie ein bewusstes Vermeiden des In-Begriffe-Fassens. Gerade da, wo Gefühle, Atmosphären oder Stimmungen die Szenen dominieren, scheint die Gewissheit, wie sie zu beschreiben sind, in besonderem Maße erschwert. Stamms Alternative ist nicht, jene wortreich zu umschweifen, sondern an diesen Stellen auf Beschreibungen zu verzichten.¹³³ Wir wollen das lakonische Erzählen daher als Form der Einfachheit, die sich davon abwendet, zu viel »wortreichen Schutt« und Unbrauchbares anzuhäufen, verstehen. Stamms Prosa ist von der Haltung getragen, dass ein Umkreisen der Frage *dille pur tutto* – wie »alles« sagen – dem Kern des Interesses mit wortreichem Schmuck nicht näherkommt. Die Vorsicht vor zu viel unvorsichtiger Festlegung und die Einsicht, dass Aussparungen und Andeutungen das Nichterkennbare respektieren, sind die Folge.¹³⁴ Stamms Lakonie ebnet den Weg zum Nichtwissen als »performative Spur des Nichtdarstellbaren«¹³⁵ im Text. Auf die Frage, ob er

132 Dess, 2018.

133 Vgl. Hermann, I., 2016, S. 74f.

134 Vgl. ebd., S. 77.

135 Ebd.

die so entstehenden Leerstellen bewusst als Kunstgriff eines wohlkalkulierten Weglassens einsetzt, antwortet Stamm in einem Gespräch:

Ich schreibe sehr stark nach meinem Gefühl. Ich lasse nicht bewusst etwas weg, das ergibt sich von selbst. Die Lücken in meinen Texten sind echte Lücken. Ich weiß nicht mehr als das, was ich schreibe. Ich glaube, die Leser merken sehr wohl, ob man ihnen bewusst etwas vorenthält. Das nehmen sie einem zurecht übel. Es ist ja nicht schwer, geheimnisvoll zu sein. Es ging mir nie darum, etwas zu verheimlichen und mich oder meinen Text damit interessant zu machen. Wenn ich etwas weglasse, dann, weil es nicht wichtig ist. Weil ich es selbst nicht weiß und mich auch nicht dafür interessiere.¹³⁶

Stamm sieht in seinem Schreiben kein bewusstes Produzieren von Leerstellen, das sich zum Ziel nimmt, einen Text besonders geheimnisvoll oder unberechenbar zu machen. Mit seinen »echten Lücken« gibt er dem Leser die Betrachtung frei, ohne dabei aus taktischen Gründen etwas in der Rückhand zu halten. Stamms ästhetische Einfachheit fußt nicht auf der Kunst des Verbergens, sondern auf der Konzentration auf das Notwendige. Die Leerstellen wirken dabei einer zerfasernden Tendenz entgegen, die uns häufig in wissenschaftlichen Deskriptionen begegnet, wenn spezifische Einzelheiten mit dem Versuch der dokumentierenden Übergenaugigkeit in eine fassliche Übersicht überführt werden sollen.¹³⁷ Ganz im Sinne von Walter Benjamins Annahme, dass es die halbe Kunst des Erzählens sei, eine Geschichte von Erklärungen freizuhalten, hält sich Stamm an das Credo und überträgt seine Erzählökonomie vor allem auf die Haltung seiner erzählenden Figuren. In stiller Akzeptanz, dass ihr Leben weder in der Rück- noch imaginierten Vorausschau allumfassend zu erschließen ist und ein kreisendes Bemühen um Erklärungsansätze nur Ungenauigkeiten akkumuliert, schweigen sich Stamms Erzählfiguren über ihre Beweggründe und Deutungen aus. Sie nehmen nüchtern, in

136 Stamm im Gespräch mit Kasaty, 2007, S. 421.

137 Davide Giuriato weist auf Humboldt hin, der bereits in den Vorbemerkungen zu *Ansichten der Natur* auf die Einfachheit der Darstellung besteht, um die Fülle der Wahrnehmungen anschaulich zu vermitteln und gleichsam kognitiv zu meistern. Der zerfasernden Tendenz der wissenschaftlichen Deskription soll Humboldt zufolge die Reduktion auf das Wesentliche entgegenwirken, damit die spezifischen Einzelheiten in einer fasslichen Übersicht integriert sind (vgl. Giuriato, 2015, S. 328). Der um Durchsicht bemühte Blick der Figuren Stamms konzentriert sich auf eben jene Einzelheiten, wobei nicht immer deutlich wird, ob die Protagonisten es schaffen, die zergliederten Details auch in eine fassliche Ordnung zu überführen.

leidenschaftsloser *perspicuitas* Bezug zur äußeren Welt, protokollieren das positiv Feststellbare, ohne jedoch einzuordnen, wie die wahrgenommenen Dinge mit ihren größeren Lebensveränderungen oder -entscheidungen im Zusammenhang stehen. Als würden sie dem hin- und hergerissenen Sein ihrer Gefühlswelt ausweichen, springen sie zum bloßen Betrachten über. In der titelgebenden Erzählung aus der Sammlung *Der Lauf der Dinge* (2014) heißt es:

Ihr Gesichtsausdruck wechselte dauernd, es war wie ein Flackern verschiedenster Gefühle, Erstaunen, Spott, Zärtlichkeit, Trauer. Sie schien sich für keines entscheiden zu wollen. (LD, S. 423)

Die Figuren Stamms nehmen eine komplexe Verflechtung im Äußeren wie in ihrem eigenen Inneren wahr, versuchen die sinnliche Konkretion in Form von Listen oder Aufzählungen zu ordnen und gehen dann in ihrer Sehnsucht nach einer einfachen Erklärung oder einer einfachen Deutung in ein wartendes Nichtstun über. Sie wollen sich wie die Erzählerin in *Der Lauf der Dinge* nicht auf eine von vielen Emotionen festlegen, wollen sich nicht entscheiden müssen. Ihre Versuche, die Verwirrungen immer wieder zu bezwingen, münden in Kühle und Distanz, als würden sie sich mit ihrer Ungerührtheit vor zu heftigen Leidenschaften oder enttäuschenden Erwartungen schützen wollen. Es entsteht zuweilen der Eindruck, dass die Protagonisten sich in eine ungestörte Kontemplation begeben. In ihrem Bestreben, Dinge klarer zu sehen, blenden sie ihr zirkulierendes Gedankenkarussell und alle Gefühlsregungen aus und versuchen Probleme auf ihre Bedeutungslosigkeit zu reduzieren.

Zu diesem Bestreben der Reduktion auf die Bedeutungslosigkeit passend, lautet ein weiterer Titel aus den gesammelten Erzählungen: *Eine Geschichte ohne Bedeutung*. Ein Schweizer trifft auf einer Party-Schiffsfahrt über den Hudson River eine Frau. Angela und er tanzen, er bringt sie nachts nach Hause, übernachtet bei ihr in Queens auf einer Matratze neben ihrem Bett, und am nächsten Morgen gehen sie in einem Coffeeshop frühstücken. Keine außergewöhnliche Geschichte – nichts Besonderes. Ein paar Tage später treffen sie sich noch einmal zu einem Konzertbesuch im Central Park, aber sie reden nicht viel und machen auch keine Pläne, sich weiter zu sehen. Er ruft sie noch wenige Male an, sie ist aber immer müde oder muss früh schlafen gehen. Schließlich reist er zurück in die Schweiz. Dort denkt er nur noch wenig an New York oder Angela, schreibt ihr zwei- oder dreimal, erhält aber keine Antwort – eine »Geschichte ohne Bedeutung«. Und doch schwingt entgegen dem Titel in dieser kurz zusammengefassten, im Original nur unwesentlich

längeren Geschichte eine Stimmung mit, dass diese Begegnung mit Angela nicht komplett bedeutungslos gewesen sein kann. Als »echte Lücke« bleibt die Frage, warum die Erinnerung den Schweizer Jahre später nicht los- und ihn weiter nach Angela suchen lässt: »[V]ielleicht hoffe ich noch immer herauszufinden, was uns vom ersten Augenblick an verband. Obwohl es im Grunde ohne Bedeutung ist« (LD, S. 21). Obwohl der Auslöser für das Gefühl der Verbundenheit weit zurückliegt, hat die Ungewissheit die Zeit überdauert. Jenes Gefühl hält länger als die eigentliche Begegnung. Für Stamms Prosa sehr bezeichnend ist die Kürze des Moments, von dem ausgehend diese Geschichte erzählt wird. Ein Abend auf einem Boot, der zu einer Übernachtung, einem Konzertbesuch, zwei, drei kurzen Telefonaten und einem Mittagessen führt, eine »einfache Begegnung« zwischen zwei Menschen – mehr nicht. Wenige gemeinsam verbrachte Stunden, die real-zeitlich betrachtet längst vergangen sind, die weder außergewöhnlich noch besonders ereignisreich waren, wirken noch weit länger nach. In Stamms Werken begeben wir uns mit der Frage, welche Ereignisse überhaupt von Bedeutung sind, immer auch in ein Spiel aus erlebter, erinnelter und imaginerter Zeit. Stamm nimmt in literarischer Weise das auf, was wir in Stephen Hawkings *Eine kurze Geschichte der Zeit* über die Illusion der Zeit lesen. In der Quantenphysik wird die Annahme, dass so etwas wie Zeit nicht auf eine lineare Weise existiert, wie unsere Wahrnehmung es uns vielleicht nahelegt, diskutiert. Folgen wir der Logik der Linearität, wird aus einer kurzen, bedeutungslosen Begegnung in der Vergangenheit eine abgeschlossene Erinnerung, die keine Auswirkung mehr auf die Gegenwart hat. Wenn jedoch alle Zeiten, also Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, sich beeinflussen, sodass alles immer in Bewegung ist, hat eine bedeutungslose Geschichte aus der Vergangenheit kein Ende. Gefühle können uns oft noch Jahre später in gleicher Intensität einholen wie zum real erlebten Zeitpunkt. Dinge können uns plötzlich wieder direkt vor Augen treten, und aus einer Bedeutungslosigkeit kann Jahre später Bedeutung hervorgehen. Wie die Relativität von Zeit das erinnerte Leben, das gelebte Leben und die imaginierten Möglichkeiten des Lebens der Protagonisten beeinflusst, wollen wir im Folgenden unter der Frage, ob die aufgehobenen zeitlichen Grenzen zur Ästhetik der Einfachheit beitragen oder ihr gar entgegenstehen, noch einmal konkreter aufgreifen.

IV. DISTANZ VERSUS INTENSIVE GEGENWÄRTIGKEIT

Wie eine Fortsetzung von *Eine Geschichte ohne Bedeutung* liest sich *Marcia aus Vermont* mit dem Untertitel *Eine Weihnachtsgeschichte*. Wieder ist es ein Schweizer, der in New York eine Frau trifft, wenige Tage mit ihr verbringt, in die Schweiz zurückkehrt und Jahre später an die besondere Stimmung der weit vergangenen Begegnung denkt. Peter erinnert sich, wie er vor dreißig Jahren mit Freunden in Queens Weihnachten gefeiert hat und er beschwipst und orientierungslos auf seinem Heimweg von Marcia angesprochen wird. Dieses Mal also nicht Angela sondern Marcia, Marcia aus Vermont. Die Szene wirkt wie aus einem Film und nimmt weiter einen ungewöhnlichen Lauf. Marcia sagt, sie hätte Geburtstag, und wenn Peter zwanzig Dollar hätte, könnten sie ein paar Sachen kaufen und eine kleine Feier machen. Sie gehen gemeinsam einkaufen, feiern in Marcias heruntergekommenen und ausgekühlter Wohnung, trinken billigen Whiskey, schlafen miteinander, er bleibt über Nacht, sie erzählt ihm von ihrer Familie und den Weihnachtsfesten ihrer Kindheit in Vermont, und am nächsten Tag sitzt Marcias Freund David in der Küche und begrüßt Peter mit Kaffee. David hat eine Frau und lebt mit ihr und Marcia in einer Art *ménage à trois*. Die Tage, die Peter vor seinem Rückflug in die Schweiz bleiben, verbringen sie zu viert. Am Neujahrsmorgen verabschiedet Peter sich dann, ohne seine Adresse oder Telefonnummer in der Schweiz zu hinterlassen. Lesen wir also erneut eine ›Geschichte ohne Bedeutung‹?

Die Tage nach unserer Begegnung waren tatsächlich zu den seltsamsten meines Lebens geworden, als wären für kurze Zeit alle Regeln und alle Konventionen außer Kraft gesetzt, als wäre alles möglich und erlaubt. (MV, S. 20)

Nicht nur die Gesetzmäßigkeit der Zeit tritt für Peter in *Marcia aus Vermont* außer Kraft, sondern mit ihr auch alle Vorstellungen und Konventionen, wie (s)ein Leben zu verlaufen hat. Peter erinnert sich sehr genau an das Gefühl der Begegnung vor mehr als dreißig Jahren: »Was mir von jenem Nachmittag vor allem geblieben ist, ist ein intensives Gefühl von Freiheit, wie ich es selten zuvor oder danach empfunden habe. Es schien mir in diesen Stunden alles richtig und gut« (MV, S. 23). Wahrgenommen als gedehnte Zeit, behält Peter das außergewöhnliche Fest der unbegrenzten Möglichkeiten in Erinnerung. Das Zurückdenken an das Weihnachtsfest in New York wird erneut

in absoluter Detailgenauigkeit geschildert, sodass zunächst der Eindruck unmittelbarer Authentizität entsteht. Trotz der skurrilen Begebenheit, wie Peter und Marcia sich auf der Straße kennenlernen, schenken wir als Leser den Geschehnissen erst einmal Glaubwürdigkeit. Nach und nach wird jedoch deutlich, dass Vieles in Peters Erinnerung über die Jahre hinweg verschwommen oder verblasst ist:

Ich hatte vieles vergessen, und woran ich mich erinnerte, hatte mit dem, was tatsächlich geschehen war, wohl nicht viel zu tun. Die Erinnerungen hatten über die Jahre ein Eigenleben bekommen, hatten sich zu einer Geschichte gefügt, die sich gut machte in einer Künstlerbiographie, Anfänge in New York, magere Jahre, Freundschaften mit anderen Künstlern, die später ihren Weg machten oder jung starben, all das Zeug. (MV, S. 19)

Marcia aus Vermont ist also eine Erzählung, die in ihrer Selbstreflexivität die Vagheit der Geschehnisse betont und in der wir uns als Leser mit dem Vergessen als tückischem Mechanismus konfrontiert sehen. Mit der Ankündigung, dass Peters Erinnerungen lückenhaft bzw. fiktiv angereichert sind, wird die Differenzierung zwischen Erlebtem und dem, was bloß erzählt wird, weil es eine gute Geschichte ergibt, erneut herausgefordert:

Ich kann mich nicht mehr an Marcias Haar oder Augenfarbe erinnern, weiß nicht mehr, ob sie groß oder klein war, schlank oder füllig. Trotzdem habe ich das Gefühl, ich würde sie erkennen, wenn sie mir noch einmal auf der Straße begegnete. Sie hatte eine Selbstsicherheit und Unverblümtheit, die mich beeindruckte und zu ihr hinzog. (MV, S. 13f.) [...] [U]nd es war, als komme in einem Moment die ganze Erinnerung an jenen Tag zurück, nicht so sehr an das, was geschehen war, aber an die Stimmung, die nicht so sorglos gewesen war, wie ich sie in Erinnerung hatte. (MV, S. 52)

Einmal mehr werden wir von einem unzuverlässigen Erzähler mit mehr Fragen als Antworten zurückgelassen. Auf der Textebene: Was ist ›wirklich‹ geschehen, was hat sich in Peters Erinnerung verändert und was wurde zugunsten einer guten Geschichte ›verfälscht‹? Und auf einer Meta-Ebene: Was macht Zeit mit erinnerten Bildern? Wie verändert Zeit nicht nur Wahrnehmungen, sondern auch Erzählungen? Und wie verändert Zeit unseren Zugang zur Wirklichkeit der Literatur?

Peter sagt, dass es weder die Sinneffekte allein noch die Einzelheiten konkreter Abläufe sind, die in seiner Erinnerung bedeutsam sind. Die Fragen

nach einem konkreteren Wann, Wo, Wie, Was mit Wem geschehen ist, werden zu relativen Größen, die hinter einer unmittelbaren Erinnerung an eine konkrete Stimmung zurücktreten. Mit einfachen Mitteln wird die Szenerie des Kennenlernens in New York ausstaffiert, um der Stimmung, die Jahre später an Weihnachten wieder präsent ist, nachzuspüren und konkreter zu fassen, warum sie erneut ins gegenwärtige Bewusstsein gerät. Für Peter gilt es nicht, eine Repräsentation der Vergangenheit zu schaffen, sondern der singulären Qualität des längst vergangenen Weihnachtsfestes nachzuspüren. Eine entsprechende Nüchternheit sorgt auch hier dafür, dass die Stimmungsvergegenwärtigung weniger von einer sprachlich breiten Explikation als vielmehr vom affektiven Einlassen auf den Moment der Irritation und Andersartigkeit dieses seltsamen Weihnachtsfestes mit Marcia abhängt. Peter hat in Vermont in der Künstlerkolonie einen »Ort außerhalb der Zeit« (MV, S. 10) gesucht und ist mit seinem Bestreben, einen durch zeitliche und räumliche Distanz disponierten Blick zu finden, nicht allein. Peter Stamm resümiert in seinen Bamberger Poetikvorlesungen, dass ebenjenes »Stillstehen der Zeit« und ein damit verbundenes »intensives Gefühl der Gegenwärtigkeit« seine Texte einen (VP, S. 20). In Analogie zur Transformation der stillstehenden und zugleich intensiv wahrgenommenen Wirklichkeit liest sich eine seiner kürzeren Erzählungen *In die Felder muss man gehen...*¹³⁸:

Es ist schwer zu erklären und schwer zu verstehen. Du malst, was du siehst, mit der größtmöglichen Genauigkeit, aber es geht dir nicht um die Genauigkeit der Abbildung. Du versuchst, das Gefühl einzufangen, das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten. Was zählt, ist die Entschiedenheit. Dein Blick ist kalt, aber nicht gefühllos. Die Kälte des Blicks ist Bedingung. Du darfst nicht mitschwingen, wenn du klar sehen willst. (LD, S. 398)

In diesem inszenierten Monolog des französischen Landschaftsmalers Camille Corot wird die Relation zwischen Realität und künstlerischer Abbildung in den Blick genommen. Während Corot auf seine prägenden Studienjahre in freier Natur zurückblickt, sieht er sich in seinen Reflexionen über das künstlerische Schaffen mit einer Fülle von Beobachtungen konfrontiert. Sein künstlerisches Geheimnis in der grundsätzlichen Frage nach dem Verhältnis von Lebensrealität und ästhetischer Transformation ist, sich mit kaltem Blick einzufühlen, sich selbst zu vergessen und »außer sich« und außerhalb

138 Erschienen im Erzählband *Wir fliegen* (2008), hier aus den Gesammelten Erzählungen *Der Lauf der Dinge* (2014) zitiert.

der Zeit zu sein, um ein ungenaues Gefühl festhalten zu können. Stamm lässt Corot ein künstlerisches Credo formulieren, dass viele seiner Protagonisten anwenden, wenn sie die Bedeutung dessen begreifen wollen, was über das hinausgeht, was sie in dem Moment voll erfassen, würdigen oder artikulieren können. Sie steigen aus dem ›Lauf der Dinge‹ aus, halten die Zeit an und suchen nicht weiter mitzuschwingen, um dadurch klarer sehen zu können.

Einen dieser besonderen Orte, an denen die Zeit stillsteht, findet Stamms Protagonistin Anja im Wald. Anhand der gleichnamigen Erzählung *Im Wald*¹³⁹ lassen sich die Gedanken zur Möglichkeit eines intensiven Gefühls der Gegenwärtigkeit in Relation zur einfachen Darstellung abschließend noch einmal betrachten:

Etwas hat sich verändert. Es kommt Anja vor, als nähme sie den Wald zum ersten Mal bewusst wahr [...]. Ihre Gedanken scheinen stillzustehen und mit ihnen die Zeit, und alles verbindet sich mit ihr, wird zu einem einzigen, wunderschönen Gefühl, das Licht, die Gerüche, die vereinzelt Geräusche, die die plötzliche Stille noch intensiver machen. Sie steht da und beobachtet das Spiel des Lichts, das durch die Baumkronen dringt. Sie berührt den Stamm einer Buche, ihre kühle silberne Rinde. Später ruft sie sich diesen Moment immer wieder in Erinnerung [...]. Und dann steht die Zeit wieder still, und alles wird gleichgültig, und sie hält die Nacht durch, die Woche, das Jahr. (LD, S. 440)

Für Anja, die drei Jahre lang, bis kurz vor ihrem Abitur, in einem versteckten Unterschlag im Wald lebt, gibt es im Wald »keine Zukunft und keine Vergangenheit, alles findet im Moment statt oder über Zeiträume, die nicht in Jahren gemessen werden können« (LD, S. 439). Im Wald sitzt sie einfach nur da und denkt nach: »Mit den Wochen und Monaten wurde das Nachdenken weniger, und sie lernte, einfach nur da zu sein, in einem Zustand aufmerksamer Gleichgültigkeit« (LD, S. 441). Während Lehrer, Mitschüler und der Schulpsychologe nach Gründen für Anjas Leben im Wald suchen, geht es Anja nicht um ein ›Warum‹. Im Wald spürt sie eine »seltsame Mischung aus Bewusstlosigkeit und höchster Präsenz« (LD, S. 445), und »das Einzige, was zählte, war Aufmerksamkeit, Präsenz, ganz in der Gegenwart zu sein. Das hatten die Tiere den Menschen voraus, für die Erinnerung nur Erfahrung war und keine andere Welt, in der man sich verlieren konnte« (LD, S. 450). In die Welt

139 Erschienen im Erzählband *Seerücken* (2011); hier aus den Gesammelten Erzählungen *Der Lauf der Dinge* (2014) zitiert.

der Erinnerungen verlieren sich Stamms Figuren fast ausnahmslos. Wie anfänglich beschrieben, verwischen sich die Grenzen zwischen erinnertem, gelebtem und imaginiertem Leben dabei allzu oft und stellen die Protagonisten vor die Herausforderung, ihre Gedanken aus der Distanz neu zu ordnen. Anjas intensive Gegenwärtigkeit und das unmittelbare Gefühl der Präsenz können stellvertretend für das Bedürfnis der Figuren Stamms und vielleicht sogar für ein gesteigertes Bedürfnis der Menschen im größeren Kontext des 21. Jahrhunderts gesehen werden. In unserer heutigen Gegenwart zeigen sich intensivierete Sehnsüchte, raus in die ›einfache Natur‹ zu gehen, sich in der (Rück-)Besinnung auf das ›einfache Sein‹ von allem Hektischen und jeglichem ›Zu viel‹ des globalisierten, schnelllebigen Alltags abzuwenden. Meditations- und Achtsamkeitszentren finden verstärkten Zulauf, und die Regale der Buchhandlungen sind gefüllt mit Ratgebern und Anleitungen, aus den konzentrischen Gedankenkreisen einer absoluten Zielgerichtetheit und eines Performancewahns auszubrechen. Thoreaus einstigem Klassiker *Walden* werden heute Bücher zum ›Waldbaden‹ an die Seite gestellt, die Anleitungen geben, wie man in der Natur ›einfach sein‹ kann und die sich an Thoreaus Experiment der absoluten Entsagung anlehnen. Die Suche nach intensiver Selbsterfahrung und alternativen Erfahrungsräumen geschieht unter dem Vorzeichen, ›einfach bloß‹ sein zu wollen, und fließt auch in Form einer literarischen Ästhetik der Einfachheit in unseren Diskurs ein.

Demnach ist Peter Stamms lakonischer, karger, detailgenauer, atmosphärischer Stil zugleich als Konsequenz aus der behandelten Thematik zu verstehen.¹⁴⁰ Es bleibt festzuhalten, dass die Einfachheit in Stamms Werken auf ganz unterschiedlichen Ebenen zusammenwirkt. Sowohl als Gestaltungs- als auch als Wirk- und Erkenntnisprinzip fließen die unterschiedlichen Facetten der Einfachheit zu einer besonderen Ästhetik zusammen. Gestalterisch sind vor allem die Listen als einfache Technik mit intensiver Wirkung der Gegenwärtigkeit im scharfen Kontrast zu den unzuverlässigen Erzählformen der erinnerten Retrospektive und imaginierten Vorausschau hervorgehoben worden. Im Zusammenwirken von lakonischer Gestaltung und einer Ästhetik der Aussparung bzw. einer Akkumulation echter Lücken lässt sich zudem festhalten, dass in Stamms Romanen sowie seinen Erzählungen häufig die Explizitheit der Handlungsmotivation durch die Evokation von perspektivischen Stimmungen ersetzt wird. Das Wenige, was gesagt wird, erscheint durch die

140 Vgl. Vollmer, 2016, S. 289.

Lakonie und durch die Aussparungen umso bedeutsamer, was vor allem anhand der verdichteten Schlüsselszenen der stimmungsvollen Erinnerungen oder imaginierten Möglichkeiten eines gelebten und/oder alternativen Lebens aufgezeigt wurde. Die Protagonisten brechen alle mehr oder weniger bedacht aus ihrer Gleichmäßigkeit und der damit verbundenen gefühlten Enge aus, um im Rückblick zu erkennen, dass für sie gerade in der mühelosen Beständigkeit ein reizvolles Gefühl der Freiheit und des Glücks liegt. Mit ihren vitanova-Bestrebungen vertreiben sie sich zunächst aus und sehnen sich dann zurück in ihr subjektiv erfahrenes Paradies einer stimmungsvollen Einfachheit. Die anthropologisch konstante Sehnsucht danach, einen konkreten Plan zu haben, Dinge klar zu sehen und nicht in Frage stellen zu müssen, wird mit zufriedener bzw. vielversprechender Einfachheit verbunden.

Die von den Protagonisten empfundene Zeitlichkeit hat dabei eine erhebliche Auswirkung auf das einfache Erzählen. Die starke Raffung und die im scharfen Kontrast dazu stehende intensive Dehnung der Erzählzeit über Hypergenauigkeiten laufen in dem Bedürfnis nach klarem Sehen außerhalb der Zeit zusammen. Auf der Wirkungsebene erscheint das Erzählte so zunächst als ordnender Durchblick in die Vergangenheit, mit dem in kühler, emotionsloser Distanz die Komplexität der Situation aufgelöst wird. Nach und nach lassen wir uns mit Stamms Texten jedoch auf das Spiel ein, dass der vermeintlich ordnende Blick von den Protagonisten nicht erreicht wird und mehr Fragen aufgeworfen als Antworten gegeben werden. Über das Zusammenwirken der knappen und kargen Sprache mit den echten Lücken wird die Ästhetik der Einfachheit für den Leser letztlich zu einem Wechselspiel mit der Vieldeutigkeit. Die starke Ungewissheit und die Mehrdeutigkeit des Erzählten sind im Zusammenspiel mit der vordergründigen, elaborierten Einfachheit letztlich ein Grund für den enormen Anklang und das wachsende Interesse an Stamms Werken.

4.4 ZWISCHENFAZIT: SCHEINBARE EINFACHHEIT

»Vereinfachen, zurechtschlagen und -schneiden auf Handlung ist nicht Sache des Epikers«, heißt es in Günter Grass' Rede *Über meinen Lehrer Döblin*, denn »[i]m Roman heißt es schichten, häufen, wälzen, schieben«. ¹⁴¹ In der Analyse des Zusammenwirkens unterschiedlicher Formen erzählerischer Komplexitätsreduktion und Komplexitätssteigerung sehen wir uns nach wie vor in einem ungelösten Spannungsfeld zwischen dem Einfachen und Komplexen. In der Prosa Judith Hermanns und Peter Stamms beobachten wir Prozesse des Schichtens, Häufens, Wälzens und Schiebens und haben gleichzeitig mit dem Zurechtgeschlagenen und -geschnittenen exemplarische Einfachheitsformen vorliegen, sodass Einfachheit und Komplexität als Form und Funktion auf unterschiedlichen Ebenen ineinandergreifen.

In Hermanns wie Stamms Texten wurden die um Ordnung bemühten, detaillierten Sammlungen von Lebenswelteindrücken analog als einfache Erzählformen hervorgehoben, die in besonderer Weise mit einem lakonisch-knappen Erzählstil beider Autor-Innen korrespondieren. Assoziativ und z.T. stark fragmentiert sammeln die erzählenden Protagonisten ihre Wahrnehmungen, woraus sich formal Textformen mit zahlreichen Aufzählungen ergeben. Unabhängig von der Gattung lesen wir in Hermanns und Stamms Erzählbänden wie auch in ihren Romanen die angehäuften Eindrücke als Aneinanderreihung kürzerer Hauptsätze, die ohne Widerstände leicht zu erfassen und damit zunächst auch scheinbar leicht zu deuten sind. Im Unterschied zu elaborierten Aufzählungsarten, die die Dinge nach erkennbaren Maßstäben kategorisieren, sind es in den literarischen Texten Hermanns und Stamms die unterschiedlichsten Dinge, die erst einmal unvermittelt, dafür aber in auffälliger Detailgenauigkeit nebeneinandergestellt und dokumentiert werden. Zuweilen sorgen hyperdetaillierte Beobachtungen, die sich nach und nach aus dem Fühlen, Sehen und akustischen Wahrnehmungen der Erzählfiguren zusammensetzen, für einen »Detailrealismus«, der den Leser zu einer sofortigen Überführung der Sprache in optische, haptische und akustische Vorstellungen bringt. ¹⁴²

141 Grass, 1997, S. 268. Günter Grass bezieht sich hier wiederum auf Alfred Döblins *Bemerkungen zum Roman*, die Grass anlässlich seiner Rede zum zehnten Todestag Döblins am 26. Juni 1967 in Berlin aufgreift.

142 Vgl. hierzu auch Baßler, 2005, S. 85ff. Moritz Baßler führt den Detailrealismus als Charakteristikum für die realistische Erzählweise unterschiedlicher Gegenwartstexte an

Im Zusammenspiel aus formaler Gestaltung und ästhetischer Wirkung führen die zusammengeschobenen und gehäuften Wahrnehmungen der Protagonisten in der Rezeption zu einem erhöhten Grad an Verdichtungen zu konkreten Bildern (I) bei gleichzeitig gesteigerter Offenheit (II).

(I) In ihren offensichtlichen Gefühlswirrnissen und Entscheidungssituationen zählen sowohl Hermanns als auch Stammers Protagonisten auf der Suche nach einer klareren Durchsicht Umgebungsdetails auf, sammeln Sinnesindrücke und projizieren detaillierte Abbildungen ihrer Realität. Sie häufen, um ein intensives Bild ihrer Gegenwart zu schaffen, und erhoffen sich in ihrer Zusammenstellung eine distanziertere Deutungsposition ihres erlebten bzw. imaginierten Lebens. Einen Anker suchen sie in der Gleichmäßigkeit ihres Alltags. Alles, was in gewohnten Mustern und in den immer gleichen Bahnen abläuft, zählen sie auf, als wollten sie sich so der Wahhaftigkeit ihrer Realität vergewissern. Dabei erwecken die Aufzählungen im dokumentarischen Gestus den Eindruck besonderer Klarheit, was zunächst zu einer undeutlichen Anhäufung von »Realitätseffekten«¹⁴³ führt. Wir erleben die Protagonisten dann jedoch in Umbruchmomenten, in denen ihnen die Gleichmäßigkeit und scheinbare Ordnung ihres Alltags entgleitet. In diesen Momenten, in denen sie nach tiefergreifenden Erklärungen für Momente der Unordnung in ihrem Leben suchen, verlieren die aufzählenden Muster ihre Zuverlässigkeit. Das wahrgenommene innere Chaos fällt vorübergehend mit scheinbaren Ordnungsstrukturen der rhythmischen Aufzählung als versprechende Komplexitätsreduktion zusammen – mit den offengehaltenen Verbindungen zwischen den aufgezählten Erfahrungen verbleiben die vielen Aufzählungen dann jedoch als Negation einer kategorischen Ordnung und steigern in ihrer Offenheit vor allem die Deutungskomplexität (II). Die Irritationen und Verunsicherungen der Protagonisten sind zu verwoben, als dass für das Unerklärliche in Form rekonstruierender Aufzählungen eine einfache Erklärung zu finden wäre. Die knapp erzählten Romane wie Erzählungen

und sieht im literarischen Sammeln und erzählerischen Generieren von Listen Paradigmen, die zum Kern gegenwärtiger Verfahren führen. Die enzyklopädischen und katalogisierenden Elemente ordnet er als Realitätsbewältigungsmuster ein, die die erlebte Gegenwart reflektierbar machen.

143 Die auffällige Wiedergabe von Details, auch solchen, die zunächst keine Funktion für den Handlungsverlauf oder die Figurengestaltung haben, werden in Martínez' und Scheffels Erzähltheorie als Formen des realistischen Erzählens hervorgehoben und in Anlehnung an Roland Barthes als besondere »Realitätseffekte« beschrieben (vgl. Martínez und Scheffel, S. 50f.).

führen zu der subtilen Einsicht, dass hinter den scheinbar einfachen Bildern etwas Komplexeres gesucht wird, was zwar wahrgenommen, jedoch selten in konkrete Worte überführt werden kann. Die aufzählenden Formen der Einfachheit führen so zunächst zu einem simpel zugespitzten ästhetischen Effekt:

Yet the fleeting nature of stories paradoxically injects life into our imaginations where moments continue to shimmer precisely by not being laid bare on the page. Like poems their success depends on leaving things out, on the suggestible suasions of compression and elision.¹⁴⁴

Bei Hermann wie Stamm tritt das detaillierte Anhäufen in ein Wechselspiel mit dem Zurechtgeschnittenen, dem Verkürzten und Ausgelassenen. Die konkreten Bilder, die durch Sammlungen von Details verdichtet werden, treten neben die undeutlichen Dinge, die zur Imagination anregen, gerade weil sie nicht offen dargelegt werden. Das Gefühl der Ordnung tritt neben das der Unordnung. Warum die Figuren sich innerlich unerfüllt fühlen und nach Veränderungen suchen, lassen die präzisen Situationsbilder offen, sodass die Sonderbarkeit des Latenzzustandes der unbestimmten und unbeständigen Sehnsucht die Leser im gleichen Rhythmus wie die Figuren nach Erklärungen suchen lässt. Wenn wir die Komplexitätszunahme als Reaktion auf latent wahrgenommene Unvollständigkeiten auffassen, dann lässt sich in der Dekonstruktion dieser Latenz auch das Zusammenspiel mit der Sehnsucht nach Einfachheit aufschlüsseln.

Ohne die Einfachheitsformen in einer eins zu eins Entsprechung auf konkrete Funktionen zu übertragen, sehen wir uns, was die Betrachtung der ästhetischen Wirkung betrifft, in zwei Szenarien, die in der Rezeption Hermanns und Stamms gleichermaßen aufgegriffen wurden, verstrickt: ›Einfach‹ und ›komplex‹ bilden zunächst ein Kontinuum, wenn es um Aufzählungen und Auslassungen geht (I): Je mehr Elemente die sinnliche Darstellung bzw. Erkenntnis verarbeitet, desto komplexer ist dieser Prozess, je weniger, desto einfacher. In zweiter Hinsicht bilden ›einfach‹ und ›komplex‹ kein Kontinuum mehr, sondern Gegensätze (II): Je unordentlicher, desto einfacher ist eine Ordnung, je ordentlicher und begründeter, desto komplexer.¹⁴⁵

144 Mitchell, 2019, S. 1.

145 Vgl. hierzu Berndt, 2017, S. 316. Frauke Berndt nimmt Bezug auf Baumgartens Fiktionstheorie und führt die jeweils doppelt perspektivierten Komplexitäts- und Einfachheitsbegriffe als Schlüsselbegriffe der modernen Literaturtheorie ein. Indem Alex-

I. ZWISCHEN AKKUMULIEREN UND KOMPRIMIEREN

Das Anhäufen von immer mehr Umgebungs- und Erinnerungsdetails wird von den Protagonisten mit der Hoffnung verbunden, durch mehr sinnliche, konkrete Elemente auch ein *Mehr* an Deutung vornehmen zu können und *mehr* Klarheit zu gewinnen. Über die Ordnungsmechanismen des Schichtens, Häufens, Wälzens und Schiebens hoffen sie die komplexen Wirrnisse zu lösen. Ihr Anhäufen von Sinneseindrücken liest sich als Streben nach relativierender Distanz, womit die Protagonisten sich in einen für den Verlauf der Erzählungen meist tückischen Widerspruch begeben. Sie erhoffen sich, durch ihre eigentümlichen, realistischen Dokumentationen klarer sehen zu können und darüber das chaotische Ganze ihrer Lebenswelt zu reduzieren. Mit den formalen Aufzählungen schaffen sie eine Materialität, etwas, woran sie sich scheinbar festhalten und orientieren können. Wir begegnen den Protagonisten in der Haltung, dass das, was sie sehen, hören, schmecken oder fühlen, auch wirklich ›real‹ sein muss und sie ausgehend von der Zusammensetzung vieler Details ihres gegenwärtigen Zustandes auch zu richtungsweisenden Entscheidungen bezüglich ihrer künftigen Lebenssituationen finden. Was ihnen jedoch im Wälzen und Schieben ihrer intensiven Wahrnehmungen begegnet, ist eine unendliche Vielfalt, hinter der eine deutende Zusammenführung letztlich ausbleibt. Die Aufzählungen entfalten sich ohne übergeordnetes Prinzip: Die Erzähler kategorisieren nicht, sie definieren auch nicht oder leiten aus ihren Aufzählungen irgendetwas ab, sie artikulieren einzig und allein in ihrem ganz eigenen Erkenntnisrhythmus, was sie in ihrer Realität vorfinden. Übertragen auf das Formprinzip der literarischen Texte Hermanns und Stamms, prägt der Gestus des Enumerativen damit wesentlich den Stil.

Eine Theorie zu derartig ›ordnungslosen‹ Aufzählungen bietet bereits Leo Spitzer, der den Begriff der ›chaotischen Enumeration‹ in die Literaturwissenschaft eingeführt hat. Gemeint sind Aufzählungen, die einen gesteigerten Grad an Heterogenität aufweisen. Im Unterschied zu Aufzählungsarten der elaborierten Poesie weist Spitzer auf die Veränderung in der modernen Poesie hin. Hier werden erstmals die unterschiedlichsten Dinge unvermittelt nebeneinandergestellt. Die besondere Leistung der ›formlosen Form‹ der chaotischen Enumeration besteht darin, eine zuvor unfassbare Komplexität

ander Gottlieb Baumgarten der Fiktion, die zunächst Komplexität zu produzieren scheint, zugleich eine komplexitätsreduzierende Funktion zuschreibt, erweisen sich die Einfachheit und Komplexität als variable Relationsbegriffe.

literarisch zum Ausdruck zu bringen.¹⁴⁶ In Hermanns und Stamms Texten kommen derartig chaotische Enumerationen vor allem zum Tragen, wenn es um die subversiven und komplexen Stimmungen von lebensverändernden Situationen geht. Über verschiedenste Aufzählungen werden vergangene oder imaginierte Wirklichkeiten unmittelbar präsent. Parallel zur aufzählenden Suchbewegung der Protagonisten wird es dem Leser überlassen, die heterogenen Enumerationen zu einer sinnvollen Einheit zusammenzuführen. Gerade dadurch erreichen die Aufzählungen, so einfach sie zunächst erscheinen, im Vollzug des Lesens einen erhöhten Grad an Komplexität – ein Ansatz, der uns an die von Wolfgang Iser geprägte Rezeptionsästhetik erinnert. In einer aktuellen Fortführung der rezeptionsästhetischen Lesart weist Eva von Contzen darauf hin, dass literarische Listen als Form der Enumeration zu meist nicht handlungstragend sind, sondern den Plot vielmehr aufbrechen, anhalten und degressiv oder additiv prolongieren, sodass sie dem narrativen Kontext, in den sie eingebettet sind, eine Struktur der Einfachheit entgegensetzen.¹⁴⁷ Sie greift Listen als dezidiert einfache Formen und gleichzeitig als Grenzfälle des Erzählens auf, denn folgen wir Contzen, erzählen Listen nicht, sondern zeigen. Mit der Einfachheitsstruktur wird die Verantwortung für die Sinnstiftung auch hier in die Hände der Leser gelegt, womit wiederum Isters Rezeptionsästhetik produktiv gemacht wird – jedoch mit dem Zusatz, dass in literarischen Listen der Gegenwart die Mechanismen der Leerstellen potenziert werden.¹⁴⁸

Durch ihr hohes Maß an Unbestimmtheit erzeugen Listen eine asymmetrische Leser-Text-Relation und erfordern ein hohes kognitives Input. Die einfache Form ist para-doxerweise in der Dekodierung höchst komplex. Die Komplexität der Liste tritt damit am deutlichsten im Akt des Lesens zutage.¹⁴⁹

An dieser Stelle ist für die Rezeption Hermanns und Stamms zu differenzieren, dass ihre Aufzählungen sich häufig listenartig lesen, sie aber formal nicht als solche abgegrenzt werden. Ihre Texte sind keine Listenromane im absoluten Sinne, so wie Contzen sie aufgreift. Für die Text-Leser-Relation macht das allerdings kaum einen Unterschied. Da die ›listenartigen‹ Aufzählungen

146 Vgl. Martyn, 2016, S. 205.

147 Vgl. Contzen, 2017, S. 222f.

148 Vgl. ebd., S. 235.

149 Ebd., S. 232.

in Hermanns und Stamms Texten aufgrund der gewählten Erzählperspektive eine Hierarchie kategorischer Ordnungen unterlaufen, obliegt es auch hier dem Leser, das Zusammenspiel aus Vagheit und Detailgenauigkeit nachzuvollziehen. Wobei die »ordnungssubvertierende Wirkung«¹⁵⁰ hier vor allem auf Auslassungsmechanismen zurückzuführen ist: Zum einen werden die Gefühlswelten der Protagonisten ausgeblendet, sodass der Zugang zu einer einformigen Deutung der Verhaltensweisen verstellt wird, zum anderen sind die Erzählperspektiven meist in einer Retrospektive angelegt, sodass selbstreflexiv die Vagheit betont und die Authentizität der Geschehnisse in Frage gestellt wird. So ergibt sich auch aus der zeitlichen Abfolge keine kausale Ordnung, denn die verwobenen Erinnerungen und Imaginationen stellen die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit immer wieder auf die Probe. Die Protagonisten suchen sich zwar zeitlich zu orientieren, scheitern jedoch in ihren Versuchen, sich die Bedeutsamkeit der Geschehnisse anhand ihrer Chronologie zu erklären. Erlebtes, Erinnerungtes und Imaginiertes werden im fließenden Übergang nebeneinandergestellt. Zeit ist in den Bemühungen um Ordnung und Deutung relativ: Wir begleiten die Protagonisten in dem Erkenntnisprozess, dass Erlebtes heute so präsent sein kann wie vor dreißig Jahren, Erinnerungtes morgen mit derselben oder sogar mit gesteigerter Intensität noch einmal vor dem inneren Auge ablaufen kann, oder Erinnerungtes sich durch Imaginationen so stark verändern kann, dass das vermeintlich real Erlebte rückblickend zum Relativ der Unkenntlichkeit wird. Die Protagonisten begegnen der Fragmentierung von bruchstückhaften Erfahrungen, indem sie versuchen, deren Bedeutung im Prozess des Zusammensetzens zu erkennen. Sie suchen ihren Zustand der Unordnung mit scheinbarer Ordnung zu überlagern. Wenn Stamm und Hermann ihre Protagonisten beispielsweise eine Inventarisierung ihrer Jackentaschen oder Einrichtungsgegenstände vornehmen oder sie die Räume und Orte mit übermäßiger Genauigkeit wahrnehmen lassen, setzen sie ihr »inventarisches«, »akkumulierendes« und »katalogisches« Erzählen einer »fragmentarischen« bzw. »elliptischen« und »komprimierten« Erzählweise gegenüber. Der Kontrast zwischen den dabei entstehenden, wirklichkeitsnahen Aufzählungen und den undeutlich schimmernden Erklärungsversuchen für das Zustandekommen bestimmter Situationen lässt uns als Leser affektiv teilhaben und eröffnet zugleich mehr als eine einformige Deutung des Materials. Hier kommt die von Iser häufig verwendete Dialektik von »Zeigen« und »Verschweigen« zum Tragen. Die scheinbare Einfachheit der Formen führt uns

150 Martyn, 2016, S. 206.

zu einer unmittelbaren und intensiven Wahrnehmung, die Komplexität hingegen entsteht erst, sobald wir uns affektiv auf das Gezeigte und zugleich auf das Verschwiegene einlassen. Erst zwischen kompletter Ordnung und absoluter Unordnung kann die Einfachheit ihre ästhetische Wirkung entfalten.

II. JE KOMPLEXER DESTO BESSER

In der Betrachtung des Wechselspiels aus einfachen Formen und Funktionen in Hermanns und Stamms Texten wurde der wertfreien Verortung im Kontinuum eine qualitative Sicht gegenübergestellt. Die Beobachtung, dass Komplexität, verstanden als erhöhter Grad an Differenzierung, vor allem in literaturkritischen Rezeptionen als Maßstab für wertvolle Literatur angelegt wird, wirkt sich auch auf die Verortung der Aufzählungsformen aus. ›Einfach‹ und ›komplex‹ bilden in dieser Hinsicht kein Kontinuum mehr, sondern Gegensätze (II): Je unordentlicher, desto einfacher ist eine Ordnung, je ordentlicher und begründeter, desto komplexer. Mit der Fortführung des Arguments, dass begründete Ordnungsmechanismen ästhetisch wertvoller seien, wurden Hermanns und Stamms Texte mit ihrem assoziativen und fragmentarischen Charakter abgewertet, weil sie *zu* viele Leerstellen und *zu* viel Unordnung hinterlassen würden. Für einige der Kritiker galten die *bloß* ungeordneten Aufzählungen als *zu* einfach und im Sinne eines überhöhten Realismus als *zu* alltäglich. Sowohl das Angehäufte und Gewälzte als auch das Zurechtgeschlagene und -geschnittene wurden als starke Vereinfachungen und als Ausdrucks- und Bedeutungslosigkeit gewertet: Erstere wurden als *zu* banale Sicht und Letztere als täuschende Einfachheit gesehen. Aufzählungsmuster und realitätsnahe Alltagsbeschreibungen haben dazu geführt, dass die Literatur als vereinfachte Literatur gesehen wurde, die keine komplexeren Zusammenhänge offenbart. Der genauen und starken Verdichtung der Wahrnehmung von Gegenwart und Alltag wird das ästhetisch Besondere abgesprochen und die auf den Moment reduzierte Konkretion wird als marginalisierte Form (ab)gewertet, die zu keiner weiterreichenden Auseinandersetzungintensität auffordert. Der Protokollcharakter, das bloße Aufzählen, die wenigen Verknüpfungen und vielen Leerstellen wurden in einer *less is simply less*-Haltung immer wieder zum Signum des Banalen und Trivialen. Insbesondere die Unmittelbarkeit der Überschaubarkeit wird zur Diskreditierung der Einfachheit herangezogen. Da bei Hermann und Stamm einfache Formen und einfache Handlungen zusammenfallen, wurde die Tendenz, sie als *zu* einfach einzustufen, mehrfach aufgegriffen. Dabei ist auffallend, dass die

normierende Verwendung des *zu* Einfachen häufig dann auftaucht, wenn die Literaturkritik etwas zu bannen sucht, was in theoretischer wie ästhetischer Hinsicht herausfordernder ist, als die kurzen Urteile es zugeben möchten. Das Signum der Einfachheit trifft auf der Verfahrensebene mit dem Effekt zusammen, dass die Auflistungen sich leicht in direkte Bilder überführen lassen, aber auf der Rezeptionsebene wird es komplexer, wenn die eigenen Imaginationen stimmungsgelitet beginnen, nach Gründen für die innere Unordnung der Protagonisten zu fragen. Erst in der Kombination mit dem subtilen Erzählen erfährt die Einfachheit als Effekt eine Aufwertung. Die intuitive Einsicht in die wenig ereignisreichen Situationen muss in dieser Lesart einen komplexen Weg der Reflexion zurücklegen, um die einzelnen Momente der Einfachheit zu überwinden. Sind die Momente der einfach zugänglichen Bilder überwunden, ergibt sich ein Geflecht aus komplexen Zusammenhängen. In dieser Gegenüberstellung spaltet sich die ästhetische Betrachtung der Einfachheit in der Frage der Wertung je nach Lesart in ›scheinbare‹ und ›bloße‹ Einfachheit.

Weder bei Hermann noch bei Stamm, so zeigen es die vorangegangenen Einzelanalysen, werden wir den Aufzählungen gerecht, wenn wir sie als ›bloß einfache Erzählformen im Sinne leicht zu überführender Bilder lesen. Wenn wir die Aufzählungen als Elemente lesen, die ausschließlich an die Funktion, einen besonders realistischen Effekt zu erzeugen, gebunden sind, lassen wir nicht nur außer Acht, was Hermann und Stamm in Interviews und Vorlesungen zu ihren poetischen Konzepten hinsichtlich ihres Stilwillens der Einfachheit sagen, sondern blenden gleichzeitig einen wesentlichen Teil des Diskurses um die Ästhetik der Einfachheit aus. Ginge es Hermann und Stamm mit ihren Aufzählungen nur um einen *effet de réel*, ließe sich vielleicht von einer ›bloßen‹ Einfachheit ihrer Literatur sprechen, aber die einfachen Formen erfüllen mehr als ein kalkuliertes Konstrukt, in dem Requisiten aus dem Repertoire literarischer Strukturen verwendet werden, um einen besonderen Realitätseffekt zu erzeugen. Die Verortung des Angehäufteten und Zurechtgeschlagenen im Narrativ bieten als Irritationselemente komplexitätsstiftende Interpretationsangebote, die über den Anschein hermeneutisch leichter Durchdringbarkeit hinausgehen. Die scheinbar einfachen Bilder weisen stets auf größere philosophische Fragen hin, die in ihrer literarästhetischen Umsetzung eine ganz individuelle Auseinandersetzung einfordern. Judith Hermann und Peter Stamm folgen mit ihren erzählerischen Einfachheitsformen einem ästhetischen Ansatz, der die Wahrnehmung von Reduktionen an einen strengen Erkenntniswillen koppelt. Anlass zum Erzählen geben bei Hermann

wie bei Stamm stets kondensierte, auf den Moment gebrachte Szenen, die eine Möglichkeit des (Wieder-)Erkennens und Verstehens in Aussicht stellen. Über den ästhetischen Zugang wird die Singularität der Momente verlängert zum Fortwirken gebracht.

Wenn die Protagonisten zu verstehen suchen, in welchem Moment sie sich ver- oder entlieben, wann sie sich in ihrem Alltag oder in zwischenmenschlichen Beziehungen nicht mehr am richtigen Platz sehen, wann Vertrautheit in Fremdheit kippt, wann Momente des Glücks kommen und gehen, wann Schmerz und Abschied sich ihren Weg bahnen – und wenn sie verstehen wollen, wann der Impuls, einfach zu verschwinden und neu anzufangen, in eine konkrete Handlung umschlägt – dann braucht es kreisende Bewegungen, um sich dem Zustandekommen dieser verdichteten und konzentrierten Momente zu nähern. Als Leser treten wir in diese kreisenden Bewegungen ein, immer dem erzählerischen Versprechen folgend, irgendwann zwischen dem Angehäufteten und Zurechtgeschlagenen den einen entscheidenden Moment in seiner tieferen Bedeutung greifen zu können. Auf eine Formel gebracht, geht es in Hermanns und Stamms Prosa stets um die unnachgiebige Frage: ›Was ist verlässlich im Leben?‹ – wobei die fiktiven Alltagsmomente kontrastierend eine Ahnung der substantiellen Vergeblichkeit hinterlassen, dass nichts bleibt, wie es ist – dass es in der Liebe, in der Freundschaft, in jeglichen Bindungen, Zugehörigkeiten und im Glück keine Beständigkeit gibt. Den Protagonisten fällt es sichtlich schwer, die konkreten Momente der Veränderung auszumachen, und dennoch – statt auf Verzweiflung bauen die Erzählungen auf das Ethos, mit Fassung und Ruhe die Intransparenz der Wirklichkeit zu durchbrechen. Ohne sich in dem Streben nach Klarheit verzweifelt der Unmöglichkeit zu ergeben, hoffen die Protagonisten, dass sich die erinnerten Momentaufnahmen zu einem erklärenden Gesamtbild fügen. Eine Gewichtung, was am Ende den Ausschlag für die jeweilige Veränderung gibt, wird weder bei Hermann noch bei Stamm in Form ausschmückender, langer Tiraden explizit eingelöst, sondern konsequent offen gelassen. Das Fixieren und Dingbar-Machen der Diskontinuitätsmomente erweist sich somit für die Protagonisten gleichermaßen wie für die Rezipienten als Schwierigkeit. In diesem Sinne lässt sich die Ästhetik der Einfachheit als Prozess beschreiben, mittels dessen eine sprachlich wie erzählerisch schwer zu fassende Erfahrung dennoch zur Wahrnehmbarkeit überführt wird. Wobei es gerade nicht darum geht, die Komplexität der Unbestimmtheit durch Einfachheit bloß zu überwinden, sondern sie wahrzunehmen und als solche bestehen zu lassen.

4.5 ROBERT SEETHALER: STEIGERUNGSFORMEN DER EINFACHHEIT

I. EINFACH = EINFACH ?

- einfach
- flüchtig
- klar
- knapp
- kurz
- lakonisch
- leicht
- melancholisch
- nicht gelehrig
- nüchtern
- realistisch
- ruhig
- schlicht
- schmucklos
- unaufgeregt
- ...

Im Sinne der vorangehend näher betrachteten Aufzählungsarten als Element der erzählerischen Einfachheit werden hier Adjektive, mit denen die Prosa Judith Hermanns und Peter Stamms wiederholt beschrieben wurde, aufgelistet. Die Liste könnte noch weiter fortgeführt werden, aber darum soll es im Weiteren nicht gehen. Entscheidender ist, dass die Adjektive einen beliebten Fundus darstellen für die rezeptionsästhetische Einordnung unterschiedlichster deutscher GegenwartsautorInnen. Nachdem hier die literarischen Werke der Berliner Autorin und des Schweizer Autors exemplarisch herangezogen wurden, um die wirkungsästhetischen Parameter erzähltheoretisch zu hinterfragen, fallen die Stichworte in vergleichbarer Häufigkeit auch in der Rezeption des österreichischen Autors Robert Seethaler. Der 1966 geborene Autor lebt und arbeitet in Berlin und Wien und hat gut zehn Jahre nach Hermann und Stamm mit *Die Biene und der Kurt* (2007) sein Debüt gefeiert.¹⁵¹ Gleich

151 Seethalers Veröffentlichungen umfassen bisher sechs Romane: *Die Biene und der Kurt* (2007), *Die weiteren Aussichten* (2008), *Jetzt wird's ernst* (2010), *Der Trafikant* (2012) Ein

zu Beginn werden auch sein Schreiben und seine literarische Sprache unter dem Vorzeichen einer »vordergründigen Schlichtheit« und »gleichzeitig hintergründigen Tiefsinnigkeit« in den Fokus der Rezensenten gerückt.¹⁵² Mit Erscheinen seiner weiteren Romane wird er für »seine Poetik des Minimalen« und als »Meister der einfachen, aber erfahrungsreichen Geschichten« gefeiert, bei dem »kein Wort zu viel, kein Detail zu wenig« ist.¹⁵³ Seethalers einfache und schlichte Sprache wird insbesondere mit der Veröffentlichung seines bisher wohl bekanntesten Romans *Ein ganzes Leben*¹⁵⁴ (2014) gar als unverwechselbar eingestuft, und so heißt es weiter in den Rezensionen: »So distanziert und ruhig Seethalers Sprache auch daherkommt, so plastisch, anschaulich und sinnlich erfasst sie die Welt«¹⁵⁵ und: »Folglich ist Seethalers Sprache einfach, aber seine Sätze sind makellos. Sie haben Rhythmus und in mehr als einem Sinn Takt.«¹⁵⁶ Die Liste der einfachen Adjektive zur Einordnung von Seethalers Schreiben wird im Feuilleton schließlich überschritten, wenn Iris Radisch sich zu dem Vergleich hinreißen lässt, dass Seethaler »die Schreibweise nach Art des ehrlichen deutschen Roggenbrots ohne künstliche Triebmittel und Aromastoffe«¹⁵⁷ beherrsche. Immer wieder gilt in der Kritik die Einfachheit im Sinne des Reduzierten und wenig Überladenen als Alleinstellungs- und Erkennungszeichen, sodass es hier angemessen scheint, die Besprechungen und ihren Sprachgebrauch zwar wahrzunehmen, sich im Folgenden aber wieder aus erzähltheoretischer Sicht auf die Einfachheit zu konzentrieren.

In karger, oder wie Burkhard Müller schreibt: in »manchmal allzu karger Sprache«¹⁵⁸ wird das Versprechen des Romantitels *Ein ganzes Leben* eingelöst und auf »knappem Raum«¹⁵⁹ das »ganze Leben« des Andreas Egger erzählt. Wir lesen in kurzen und lakonischen Sätzen von einem Leben in einem fiktiven österreichischen Alpental Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Fernab

ganzes Leben (2014) *Das Feld* (2018). Während die Werke von Hermann und Stamm in der Literaturwissenschaft bereits stark rezipiert wurden, fehlt es bisher an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Werk Seethalers.

152 Schmitz, 2009.

153 Košenina, 2017, S. 10.

154 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle GL.

155 Schröder, 2014, S. 26.

156 Schmidt, 2014.

157 Radisch, 2018.

158 Müller, 2018.

159 In der Erstausgabe von Hanser umfasst der Roman gerade einmal 154 Seiten.

von romantisierender Dorf- oder Gebirgsidylle geht es um einzelne Lebensaugenblicke, die frei von aufgeladener Besonderheit in der Summe vielleicht so etwas wie die Essenz eines ›ganz gewöhnlichen‹ Lebens ausmachen. Liebe, Erfüllung, Entbehrung, Schmerz und Tod sind Teile dieses Lebens, vor denen auch Andreas Egger in seinem Bergdorf nicht gefeit bleibt. Wäre der Titel *Eine einfache Geschichte* nicht schon von Peter Esterházy reserviert gewesen, hätte Seethaler, so hat er es bei einer Lesung im Frankfurter Literaturhaus gesagt, sein Buch unter diesem Titel veröffentlicht.¹⁶⁰ Wir wollen Seethalers Roman im Folgenden als eine einfache Geschichte lesen.

II. EIN GANZ(EINFACH)ES LEBEN

Ein ganzes Leben erzählt in aller Ruhe und in aller Kürze eine Biografie, mit all ihren Wendungen und nicht wenigen Katastrophen und ohne nach Poin-ten zu haschen. Das Bestechende an diesem Roman ist, dass er die gängigen Muster umkehrt: Er erzählt ungeheuer viel Spektakuläres, aber er verbirgt das hinter einem komplett unaufgeregten Stil, der die Schicksalsergebenheit des Protagonisten aufnimmt [...].¹⁶¹

So wie sich die Geschichte eines ganzen Lebens in aller Kürze erzählen lässt, so lässt sie sich auch knapp zusammenfassen: Andreas Egger ist vier Jahre alt, als er als Waise Anfang des 20. Jahrhunderts aus der Stadt in ein Bergdorf gebracht wird. Dort wächst er bei seinem entfernten Verwandten auf. Von seinem Ziehvater, dem Großbauern Kranzstocker, wird er regelmäßig körperlich misshandelt. Als Kranzstocker es einmal mit den Hieben mit der Haselnussgerte übertreibt, zertrümmert er Eggers rechtes Bein. Der Knochenrichter Klammerer versucht das Bein zu richten, aber das Hinken bleibt lebenslang. Egger (kaum jemand nennt ihn Andreas) wächst trotz seines krummen Beines zu einem starken, einfach gestrickten Mann heran, und als im Dorf die erste Bergbahn gebaut wird, wird Egger zu einem wichtigen Arbeiter. Er kennt die Landschaft besser als jeder andere und findet mit seinem verkürzten Bein während der Arbeit an den Hängen einen sicheren Stand. So geht das Leben in einigen Auf- und Abs weiter: Egger findet eine Frau, baut ein Haus, verliert Frau und Haus bei einem Lawinenunglück, zieht in den Krieg, gerät in russische Gefangenschaft, wird dort für acht Jahre festgehalten, kehrt zurück

160 Vgl. Schülke, 2014, S. 40.

161 Schröder, 2014, S. 26.

ins Dorf und arbeitet nach seiner Heimkehr als Hilfskraft und Bergführer, bis er sich irgendwann in die Einsamkeit eines Viehstalls abseits des Dorfes zurückzieht. Von der Dorfgemeinschaft wird er zwar geduldet, aber als Sonderling isoliert, was Egger wenig stört: »er betrachtete seine Einsamkeit nicht als Makel. Er hatte niemanden, doch er hatte alles, was er brauchte, und das war genug« (GL, S. 139). Er richtet sich in genügsamer Einsamkeit ein und ist damit voll und ganz zufrieden:

[I]n Wahrheit waren ihm die Ansichten und Empörungen der Dörfler ziemlich egal. Für sie war er nur ein alter Mann, der in einem Erdloch wohnte, Selbstgespräche führte und sich morgens zum Waschen an einen eiskalten Bergbach hockte. Für seine Begriffe jedoch hatte er es irgendwie geschafft und dementsprechend allen Grund, zufrieden zu sein. (GL, S. 141)

Schmerz, Krankheit, Leid, Liebe, Zufriedenheit – das Leben nimmt ganz einfach seinen Lauf, und Egger passt sich während seiner neunundsiebzig Lebensjahre immer wieder der Zeit an, macht stets das Beste aus seiner Situation, ohne Wert auf die Meinung anderer zu legen und bleibt sich im Kern treu, bis er schließlich, verlassen in seiner Hütte, stirbt. Kurz vor seinem Tod am Küchentisch, an dem er einschläft und einfach nicht wieder aufwacht, bilanziert Egger in absoluter Klarheit und Leichtigkeit:

Er hatte länger durchgehalten, als er es selbst je für möglich gehalten hätte, und konnte im Großen und Ganzen zufrieden sein. Er hatte seine Kindheit, einen Krieg und eine Lawine überlebt. Er war sich nie zu schade für die Arbeit gewesen, hatte [...] wahrscheinlich genug Bäume geschlagen, um mit ihrem Holz einen Winter lang die Öfen einer ganzen Kleinstadt zu befeuern. Er hatte oft und oft sein Leben an einen Faden zwischen Himmel und Erde gehängt und in seinen letzten Jahren als Fremdenführer hatte er mehr über die Menschen erfahren, als er begreifen konnte. Soweit er wusste, hatte er keine nennenswerte Schuld auf sich geladen, und er war den Verlockungen der Welt, der Sauferei, der Hurerei und der Völlerei, nie verfallen. Er hatte ein Haus gebaut [...]. Er hatte geliebt. Und er hatte eine Ahnung davon bekommen, wohin die Liebe führen konnte. [...] Er war nie in Verlegenheit gekommen, an Gott zu glauben, und der Tod machte ihm keine Angst. Er konnte sich nicht erinnern, wo er hergekommen war, und letztlich wusste er nicht, wohin er gehen würde. Doch auf die Zeit dazwischen, auf sein Leben, konnte er ohne Bedauern zurückblicken, mit einem abgerissenen Lachen und einem einzigen, großen Staunen. (GL, S. 146f.)

Es geht buchstäblich um das *Ganze*, aber in einer individualisierten Betrachtung. Ganz gleich, was in diesem ganzen Leben passiert, an der unaufgeregten Fassung, mit der Egger jedes seiner Schicksale, ob gut oder schlecht, trägt, ändert sich nichts. Bei jeder Lebenswendung scheint er uns entgegenzurufen, dass das Leben ganz einfach so spiele und man es nehmen müsse, wie es kommt. Und mit dieser stoischen Gelassenheit weckt Seethalers Protagonist offenbar Sehnsüchte, nicht nur nach einem ganz einfachen Leben, sondern auch danach, ganz einfach zu sterben:

So möchte man auch sterben. So ganz einfach. Daliegen. Auf den nächsten Herzschlag warten. Zufrieden sein. Nicht jammern. Aufs Leben zurückblicken »ohne Bedauern, mit einem abgerissenen Lachen und einem einzigen großen Staunen«. Und wenn kein Herzschlag mehr kommt, loslassen. Tot sein.¹⁶²

Der schweigsame, schlichte, pragmatische, ehrfürchtige, genügsame und schicksalsergebene Andreas Egger wird zum literarischen Helden, »weil dessen Erlebnisse so viel über die Befähigung des Menschen aussagen, sein Schicksal zu meistern. Und sei es nur vor sich selbst.«¹⁶³ Ein langsam denkender, langsam sprechender und langsam gehender Protagonist wird zum Helden, weil er fest davon überzeugt ist, dass jeder Gedanke, jedes Wort und jeder Schritt Spuren hinterlässt, »und zwar genau da, wo solche Spuren seiner Meinung nach hingehörten« (GL, S. 28). Im gesamten Roman blickt Egger zuversichtlich auf seine Zukunft, »die sich unendlich weit vor ihm ausbreitete, gerade weil er nichts von ihr erwartete« (GL, S. 31). Wenn ihn etwas mit Angst erfüllt, ist es einzig »das Schweigen der Berge, das er so gut kannte und das doch immer noch imstande war, sein Herz mit Angst zu füllen« (GL, S. 8f.). Die Berge mit ihren vereisten Kämmen »wirkten wie aus Blech gestanzt und schienen in ihrer Schärfe und Klarheit den Himmel zu schneiden« (GL, S. 66). So gefährlich sie auch sind, sie sind immer wieder Rückzugsort für Egger, und »sollte etwas imstande sein, seine Seele anzurühren, was nur selten geschah, stürmte er zur Beruhigung die halbe Nacht über die gefrorenen Hänge« (GL, S. 122.), wo er die Stille findet, »die sich längst aus allen Tälern zurückgezogen hatte« (GL, S. 130). Die Berge sind in Seethalers Roman Gefahren- und Anziehungsort zugleich. Viel später,

162 Krekeler, 2014.

163 Platthaus, 2018, S. 14.

als Bergführer, stellt Egger fest, warum immer mehr Touristen in sein Dorf kommen, um von da aus im Sommer und Winter die Berge zu erklimmen:

Offenbar suchten die Menschen in den Bergen etwas, von dem sie glaubten, es irgendwann vor langer Zeit verloren zu haben. Er kam nie dahinter, um was es sich dabei genau handelte, doch wurde er sich mit den Jahren immer sicherer, dass die Touristen im Grunde genommen weniger ihm als irgendeiner unbekanntem, unstillbaren Sehnsucht hinterherstolpten. (GL, S. 118f.)

Mit dem Leben in den Bergen wird gegen Ende des Romans noch einmal ein »Prototyp der literarischen Alpensehnsucht«¹⁶⁴ aufgegriffen. Johann Georg Lughofer hat 2014 einen Sammelband über die Alpen in der deutschsprachigen Literatur herausgegeben, in dem die Beitragenden zeigen, dass die Alpen weder als literarischer Schauplatz noch als Motiv ihre Wirkungsmacht eingebüßt haben.¹⁶⁵ Auch Robert Seethalers Literatur lässt sich als aktuelles Beispiel dafür heranziehen, dass der Alpinismus in der deutschsprachigen Literatur immer noch eine zentrale Rolle spielt. Während Egger von Kind an in den Bergen seinen Ort der Stille findet und aus dieser Landschaft offensichtlich die ruhige Gelassenheit zieht, jede seiner Lebenswendungen zu (er)tragen, jagen die Touristen in den Bergen einer unbekanntem Sehnsucht hinterher. Sein ganzes Leben verbringt Andreas Egger im Einklang mit der Berglandschaft, ohne dies als etwas Außergewöhnliches wahrzunehmen; erst in seinen letzten Lebensjahren, in seiner Bergführerrolle, ahnt er, warum seine Heimat für die Touristen ein so starker Sehnsuchtsort ist:

Einmal, während einer kurzen Rast am Zwanzigerkogel, packte ihn ein vor Ergriffenheit bebender junger Mann an den Schultern und schrie ihn an: »Sehen sie denn nicht, wie wunderschön das alles hier ist!« Egger blickte in das von Glückseligkeit verzerrte Gesicht und sagte: »Schon, aber gleich wird es regnen, und wenn die Erde zu rutschen anfängt, ist es vorbei mit der ganzen Schönheit.« (GL, S. 119)

Das Gebirge und die Massivität der Felsen werden auch bei Seethaler dicht vor der Erhabenheit der Natur verhandelt. Auch wenn Egger in vielerlei Hinsicht das Bild von einem kauzigen Einsiedler erfüllt, hat er Freude an seiner Bergführerrolle; er »mochte diese Leute, auch wenn manche von ihnen versuchten, ihm die Welt zu erklären, oder sich sonst irgendwie idiotisch aufzuführen«

164 Hackl, 2014, S. 39.

165 Vgl. ebd.

(GL, S. 117). Nach und nach entwickelt er ein Gespür für die Menschen, komplexer werden seine Analysen hinsichtlich ihrer Sehnsucht allerdings nicht. Erklärungen, wie sie uns Lughofers Sammelband liefert, dass die Ergriffenheit der Menschen, wenn sie einen Berg bezwingen, Ausdruck eines Gefühls ist, zugleich innerlich etwas in sich selbst bezwungen zu haben, würden auch nicht zu dem einfach gestrickten Charakter von Andreas Egger passen. Und so bleibt es bei seiner Einsicht, dass sein Leben sich in einigen Dingen vielleicht nicht allzu sehr von dem der Touristen unterscheidet:

Wie alle Menschen hatte auch er während seines Lebens Vorstellungen und Träume in sich getragen. Manches davon hatte er sich selbst erfüllt, manches war ihm geschenkt worden. Vieles war unerreichbar geblieben oder war ihm, kaum erreicht, wieder aus den Händen gerissen worden. Und wenn er in den Tagen nach der ersten Schneeschmelze morgens über die taunasse Wiese vor seiner Hütte ging [...], dann hatte er das Gefühl, dass vieles doch gar nicht so schlecht gelaufen war. (GL, S. 141f.)

Genau solche Relativierungen sind es, die Andreas Egger zufrieden auf sein Leben blicken lassen und eine moralische Vorstellung vom einfachen/gar nicht so schlechten Leben tragen. In vielerlei Hinsicht erinnert uns Seethalers gesamte Figurenzeichnung an das Passepartout des Einfachheitsprädikats, das zu Beginn in der Begriffsgeschichte dargelegt wurde. Egger führt in seiner schlicht gestrickten, bescheidenen, simplen, praktischen, unaufgeregten und langsamen Art ein einfaches Leben, wobei hier in der Konnotation des einfachen Lebens auch die nicht zu übersehenden Attribute wie ländlich, heimatlich oder ursprünglich mitklingen. Zusammengefasst manifestiert sich Eggers Einfachheit am deutlichsten in seiner Bescheidenheit, Zurückgezogenheit und Gelassenheit. Er kommt mit wenig aus, braucht nur Brot und Wasser aus der Bergquelle, legt nur einen kleinen Gemüsegarten an, braucht kein Vieh, baut sich seine kleine Hütte aus Materialien, die ihm die Berglandschaft hergibt, schläft zeitlebens nur auf einem Strohbett und trägt seine Kleidung bis zum Verschleiß auf. Eggers Einfachheit ist dabei mit Vorstellungen einer unaufgeregten Sittsamkeit verbunden. Wie hier bereits erklärt wurde, hat Egger simple Vorstellungen davon, was sich im Leben gehört und was nicht. Wenn er zufrieden feststellt, dass er den Verlockungen der Welt, der Sauferei, der Hurerei und der Völlerei, nie verfallen sei, sich nie zu schade für die harte Arbeit gewesen wäre und sich auch sonst keine nennenswerte Schuld aufgeladen habe, liest sich die Aufzählung wie ein

Bekanntnis vor dem Jüngsten Gericht, nur dass Egger nicht einmal an Gott glaubt und sich damit seine Einfachheit auch in dieser Hinsicht als absolute Sorglosigkeit erweist. Viele Sorgen umgeht er schlicht, indem er allein lebt und bewusst entscheidet, keine engeren sozialen Beziehungen einzugehen. Da es für ihn schwer genug war, seine Frau Marie zu verstehen, entsagt er nach ihrem Tod der Liebe komplett und hält fest, dass ihm *eine* Liebe für sein Leben ausreicht:

Nach Maries Tod hatte Egger zwar hin und wieder unbeholfene Touristinnen über einen Wildbach gehoben oder an der Hand über einen rutschigen Felsgrat gezogen, ansonsten aber hatte er keine Frau mehr als nur flüchtig berührt. Es war schwer genug gewesen, sich wieder einigermaßen im Leben einzurichten, und auf keinen Fall wollte er die Ruhe, die sich über die Jahre in ihm ausgebreitet hatte, wieder einbüßen. Im Grunde genommen hatte er schon Marie kaum verstanden, und alle anderen Frauen blieben ihm erst recht ein Rätsel. (GL, S. 122)

Dass Egger in dem Roman keine tieferen sozialen Beziehungen eingeht, führt auf der Textebene dazu, dass es keine komplexen Figurenkonstellationen oder damit einhergehende Gefühlswirrnisse zu entschlüsseln gilt. Da Egger es bevorzugt, wenig zu sprechen und stets das Schweigen zu genießen, gibt es auch kaum soziale Missverständnisse oder Konflikte, die sein Gemüt trüben könnten. An seiner Marie hat er wohl am meisten geliebt, dass er mit ihr gemeinsam die Stille genießen konnte. Sein größtes Glück war es, mit ihr am Abend auf der Bank vor dem Haus zu sitzen und schweigend ins Tal hinabzublicken (vgl. GL, S. 62f.). Nach Maries Tod zieht Egger sich in sein einsames Schweigen zurück. Vielleicht lässt sich Egger damit als die ruhige und gesetzte Seele im Sinne des klassischen Einfachheitsideals lesen. Seine körperliche und seelische Widerstandsfähigkeit lässt ihn jedenfalls in keinem Moment seines Lebens laut klagen, oder wenn er eine Form des Leids äußert, klingt sie lakonisch und gefasst: »Später erinnerte er sich an die Jahre nach der Lawine als an eine leere, schweigende Zeit, die sich nur langsam und beinahe unmerklich wieder mit Leben füllte.« (GL, S. 79) Die verzweifelten Gedanken, die sein Herz nach Maries Tod »wie eine schwarze Wolke« (GL, S. 77) umhüllen, lösen sich in der Bergluft auf, und Egger trägt seinen Verlust ohne größeren Aufschrei in stiller Trauer.

Seethalers Zeichnung dieses Romanhelden, der ganz einfach sein Leben lebt, trifft mit einer einfachen Erzählkonstruktion zusammen. Linear, oh-

ne nennenswerte Orts- und Zeitwechsel oder anderweitige Unterbrechungen, wird chronologisch eine ganz einfache Geschichte erzählt. Anders als bei Hermann und Stamm bleibt dabei wenig offen. Seethalers kurze Sätze führen zu konkreten Bildern, ohne dass dabei beachtliche Leerstellen entstehen, die durch eigenständige Imaginationsleistungen gefüllt werden müssten. Der Erzählfluss fordert nur selten Auslegungsbedarf, sodass beim Lesen der Eindruck der Eindeutigkeit überwiegt. Mit Leichtigkeit lässt sich Eggers klarer Blick auf seine Zufriedenheit verfolgen, und wir gewinnen mühelos eine Übersicht über den Verlauf seines Lebens. In dem Roman wird dabei eine ganz eigene Eleganz des erfüllten Lebens entwickelt, womit Seethaler im Vergleich zu Hermann und Stamm den Blick auf eine weitere Facette der Einfachheit richtet. Diese neue erfüllte Einfachheit ist bei Seethaler eng an die Gelassenheit des Protagonisten geknüpft.

Andreas Eggers Gelassenheit, verstanden als *existential mood*, als Lebenseinstellung und Gemütsruhe zugleich, ist gekennzeichnet von jener Bewusstseinslage, in der der Mensch »die Übel des Lebens in stoischer Ruhe erträgt, da er überzeugt ist, daß alles, was geschieht, notwendig geschieht«. ¹⁶⁶ Egger gewinnt seine (Lebens-)Zufriedenheit, indem er sich einer »höheren Hand und Leitung« überlässt und darauf vertraut, dass alles im Leben (s)einen Grund hat. Die stoische Gelassenheit ist bei ihm nicht nur mit der Absage an die Sünde und an der Gleichgültigkeit gegenüber den materiellen Dingen verknüpft, sondern auch mit dem geduldigen Ertragen seines Schicksals. In der Haltung des sich Überlassens findet er seinen inneren Frieden, der auf der Erzählebene in ein Wechselspiel mit der Ruhe und Stille der räumlichen Berglandschaft tritt. Das starke Lokalkolorit trifft mit Eggers stoischer Widerstandsfähigkeit zusammen. Seine Haltung, sich dem Leben hinzugeben, ist jedoch deutlich von der Passivität zu unterscheiden, die Hermanns und Stamms Figuren charakterisiert. Egger hat keine Erwartungen an den Ausgang des Erlebten, was nicht heißt, dass er untätig verweilt; ganz im Gegenteil: er gestaltet sein Leben in seiner Tugend der Tatkräftigkeit ganz aktiv, jedoch ohne Furcht vor falschen Entscheidungen, wie sie Hermanns und Stamms Figuren häufig lähmt. In der unerschrockenen Erwartung eines gelungenen, überschaubaren, moralisch vortrefflichen Lebens in Ruhe, Freiheit und Einheit unterscheidet sich Egger deutlich von den suchenden und orientierungslosen Figuren.

166 Arthur Schopenhauer zit.n.: Dierse, 1974, Sp. 222.

Zu der Gelassenheit des Protagonisten scheinen der zu Beginn hervorgehobene einfache, unaufgeregte Stil und die kurze Syntax ideal zu passen, aber ist im Sinne der breiter angestrebten Standortbestimmung aus dieser beobachteten Korrelation abzuleiten, dass die Gelassenheit notwendig einen einfachen Stil mit sich bringt? Ein Protagonist wie Andreas Egger, der gelassen und stoisch sein Schicksal erträgt, dessen Freud und Leid hingegen in langen und ausschmückenden Triaden beklagt werden, ist nur schwer vorstell- aber nicht undenkbar. Sicherlich wäre der Effekt ein anderer, aber um die Frage der Kausalität zwischen der Gelassenheit und einem einfachen Stil näher zu betrachten, wird dem exemplarisch angeführten Roman *Ein ganzes Leben* im Folgenden vergleichend eine Analyse der jüngsten Veröffentlichung von Seethaler an die Seite gestellt. Damit soll auch die Frage verbunden werden, ob der herausgearbeitete Effekt der Einfachheit eine ähnliche Faszination auslösen würde, wenn die Handlung vor eine andere räumliche Kulisse gestellt würde. Das Zusammenspiel aus stoischer Gelassenheit und Alpenkulisse entfaltet in dem Roman *Ein ganzes Leben* eine besondere Anziehungskraft, aber ist die Ästhetik der Einfachheit notwendig an dieses erzählerische Setting gebunden?

III. EINFACHHEIT²⁹ – BEGRABEN UNTERM FELD

An die unaufgeregte Gelassenheit und die Konzeption, ganz einfach ein Leben zu erzählen, knüpft Seethaler mit seinem jüngsten Roman *Das Feld*¹⁶⁷ (2018) an. Hier werden nicht weniger als 29 Leben erzählt. Dieses Mal allerdings anhand einzelner Episoden, die aus den individuellen Leben herausgegriffen werden. »Das Feld« ist der Ort, an dem in Paulstadt nach jahrelangem Brachliegen ein Friedhof errichtet wird. Bereits auf den ersten Seiten des Romans werden wir von einem alten Mann, der fast täglich an diesen Ort kommt, auf den Friedhof geführt:

Er dachte über die Toten nach. Viele, die hier lagen, hatte er persönlich gekannt oder war ihnen zumindest einmal in seinem Leben begegnet. Die meisten waren einfache Paulstädter Bürger gewesen. [...] Die Wahrheit ist: Er war überzeugt davon, die Toten reden zu hören. (DF, S. 8f.)

Im letzten Kapitel erfahren wir, dass der alte Mann Harry Stevens heißt und zunächst als Lebender über die Toten nachdenkt, bevor er im letzten Kapi-

167 Im Folgenden gekennzeichnet mit der Sigle DF.

tel selbst stirbt. Er ist überzeugt, die Stimmen der Toten zu hören, und stellt sich vor, was die Toten wohl erzählen würden: »Er malte sich aus, wie es wäre, wenn jede der Stimmen noch einmal die Gelegenheit bekäme, gehört zu werden.« (DF, S. 8f.) Diese Gelegenheit bekommen im weiteren Romanverlauf die 28 einfachen Bürgerinnen und Bürger Paulstadts, unter ihnen der Pfarrer, Bürgermeister, Briefträger, Gemüsehändler, Polizist, Redakteur des *Paulstädter Boten*, Autosalonbesitzer, die Lehrerin, Blumenhändlerin, das Schuhhändlerhepaar, ein Spielsüchtiger und seine Frau. *Post mortem*, aus ihrem Grab heraus, skizzieren die verstorbenen Bewohnerinnen und Bewohner ein Porträt der Kleinstadt, in der sie alle gelebt haben. Zeitverhältnisse verschwimmen aus dem Blick des Totenreichs, sodass wir nicht klar zuordnen können, wer von den Toten zu welcher Zeit in Paulstadt gelebt hat. Deutlicher zuzuordnen sind dafür die unterschiedlichsten Todesarten. Wir werden mit dem einfachen, altersmüden Sterben, dem Unfalltod nach einer alkoholisierten Autofahrt, dem wortwörtlichen Begrabenwerden unter einem einstürzenden und zersplitternden Glasdach des Freizeitzentrums, Krankheiten, Vereinsamung und Suizid konfrontiert.¹⁶⁸ Egal wie gestorben wird, der Tod wird stets mit ruhiger Gelassenheit getragen: »Genauso wie man ins Leben hineinfällt, so fällt man auch wieder heraus« (DF, S. 181); das Sterben »beendet die Sehnsucht, und wenn man stillhält, tut es gar nicht weh« (DF, S. 187). Begräbnisse werden nicht als Abschied, sondern als »eine Erledigung« (DF, S. 25) wahrgenommen, und auch in der Erinnerung an die Verstorbenen oder an alte Zeiten sind die Gefühle gedämpft. Wenn ein gebürtiger Paulstädter, der zum Studium froh die Kleinstadt verlassen hat, die Nachricht von seinem verstorbenen Vater erhält, liest sich das ganz unaufgeregt:

Papa ist tot. Man liest die Worte und begreift sie nicht. Es ist kein Schmerz und keine Traurigkeit. Es ist einfach nur merkwürdig. Die Zeit um einen herum scheint stillzustehen, verfestigt sich zu einer Art Gelee, um das die eigenen Gedanken schwirren wie im Herbst träge gewordene Fliegen. (DF, S. 25)

Kurze Zeit darauf stirbt auch seine Mutter, und sein Auftritt in dem Stimmenreigen der Toten endet damit, dass er nüchtern sagt: »Jetzt liege ich hier, zwischen meinen Eltern. Es war kein weiter Weg« (DF, S. 27). Zentraler als der Tod sind jedoch die Erinnerungen, die Bilanzen und Beichten, Erfahrungen, Enttäuschungen und Gewissheiten, die über den Tod hinausgehen. Harry Stevens »dachte, dass der Mensch vielleicht erst dann endgültig über sein

168 Vgl. Lohr, 2018.

Leben urteilen konnte, wenn er sein Sterben hinter sich gebracht hatte« (DF, S. 9). Und wenn die Toten anschließend zu Wort kommen, entsteht beim Lesen der Eindruck, dass es sich bei den 29 Lebensgeschichten, so kurz sie auch ausfallen, immer um eine komplette Biografie handelt.¹⁶⁹ Die Toten erzählen bald mehr, bald weniger, wenn sie über ihr Leben urteilen:

[So] verhält es sich bei Seethalers Kürzestlebensgeschichten. Sie sind in sich selber weder ganz uninteressant noch enorm spektakulär, verblassen jedoch im seriellen Nebeneinander. Erst wenn man sie aus der Distanz betrachtet, beginnt sich eins zum anderen zu fügen. Es tritt dann ein kleiner Mikrokosmos aus dem Ensemble der Erzählungen hervor: Nicht etwa die kleine Friedhofs-Wohngemeinschaft, vielmehr erscheint, als sei sie deren spiegelverkehrtes Abbild, die Szenerie einer kleinstädtischen Gesellschaft, wo jeder jede kennt, wo alle um die Schwächen, Vorzüge, Eitelkeiten oder Gebrechen der anderen wissen, wo alle auf Gedeih und Verderb aneinander gebunden sind.¹⁷⁰

Wie durch ein Kaleidoskop schauen wir aus den unterschiedlichsten Perspektiven auf Paulstadt, wobei jedes einzelne knapp erzählte Porträt zu einem Bild von den Abhängigkeiten, Lieb- und Gegnerschaften oder der bloßen Zeitgenossenschaft in der Provinzstadt beiträgt. Auch in diesem Roman führt uns ein lakonischer Grundton in die Provinzbevölkerung, und er bleibt trotz der vielen unterschiedlichen Stimmlagen bis zum Schluss unverändert. Erneut wird Spektakuläres ganz unspektakulär erzählt und an Spektakulärem geschieht in Paulstadt zumindest vereinzelt einiges: Nach Pfuscher am Bau stürzt die Kuppel des neuen Freizeitentrums ein, der verrücktgewordene Pfarrer steckt die Kirche in Brand, ein geistesgestörtes, vielleicht auch nur verwirrtes Kind ertrinkt im Teich. Seethaler zeigt das alles »mit nüchternem Gestus, ohne aufzutrupfen, ohne davon ein Aufheben zu machen«.¹⁷¹ Roman Bucheli führt das zu seinem Urteil, dass Seethalers erzählerische Emphase deshalb so eindrücklich sei, weil »sie sich allein aus einer fast aufreizenden Beiläufigkeit des Erzählens ergibt«¹⁷², wobei »kein Raum für opulente Rhetorik,

169 Ihnen wird mit maximal sechzehn Seiten jeweils ein geringer Raum eingeräumt und dennoch entsteht der Eindruck, dass wir trotz der Knappheit das Wichtigste über die Personen erfahren, vgl. hierzu auch Lohr, 2018.

170 Bucheli, 2018.

171 Ebd.

172 Ebd.

geschweige denn für Sprachspielereien«¹⁷³ bleibt. Gerade in der Schlichtheit trifft Seethaler erneut auf besondere Weise den Ton der einfachen Leute, so dass wir uns ein Leben in Paulstadt oder auch anderswo in der Provinz genau vorstellen können. Die einfache Beschaulichkeit aus *Ein ganzes Leben* findet in diesem Roman ihre potenzierte Wiederholung. Und so liest sich beispielsweise die Lebensbilanz von Navid al-Bakri, dem Paulstädter Gemüsehandler, ganz ähnlich zu Andreas Eggers zufriedennem Rückblick auf sein Leben:

Ich hatte nie geheiratet und sehnte mich nicht nach Kindern. Ich fühlte mich selten einsam, hatte keine großen Wünsche und war vernünftig genug, mir meine Träume nicht zu erfüllen. Ich habe für den Wiederaufbau der Kirche gespendet und für die Armentafel vor dem Weihnachtsfest. [...] Ich habe meine Fragen an die Menschen gerichtet, nicht an Gott. Ich habe euch zugehört. Ich habe euch in die Augen gesehen. Ich habe euch verziehen, als ihr mir den Laden beschmiert und die Scheiben eingeschlagen habt. Als ihr mich Kameltreiber nanntet, habe ich gelacht und das Bild einer Karawane an die Tür geklebt. Ich habe gelacht, wann immer mir danach war. Ich habe meine Traurigkeit an so vielen Tagen im Keller gelassen. Ich habe meine Eltern geehrt, meine Steuern bezahlt und jeden Abend den Gehsteig geschrubbt. Ich habe nichts mitgenommen und nichts hinterlassen. Ich hatte nur dieses eine Leben. (DF, S. 45)

Während Egger sich in seiner einsamen Zufriedenheit des Berglebens eingerichtet hat und die strukturellen und zeitlichen Veränderungen der Modernisierung hinnimmt, blickt auch Navid al-Bakri mit ähnlicher Gelassenheit auf sein Leben in Paulstadt zurück. Navid al-Bakris Stimme ist jedoch eine von den wenigen zufriedenen Stimmen in *Das Feld*. Viele der Bewohner hadern mit den Veränderungen in Paulstadt und mit ihrem Leben. Harry Stevens vermutet bereits im ersten Kapitel, bevor die toten Stimmen sich erheben, dass die Toten genau wie die Lebenden »weinerliches Zeug und Angebereien« (DF, S. 10) von sich geben würden: »Sie würden Beschwerde führen und Erinnerungen verklären. Sie würden quengeln, zetern und verleumden« (DF, S. 10). Und genau das tun die Paulstädter dann auch. Vorwegzunehmen ist, dass die Paulstädter zwar (an)klagen, bedauern, sich beschweren und etwas zetern, die Prosa allerdings nur ganz selten einmal ins »allzu Kulleräugige«¹⁷⁴ verrutscht. Wenn die ehemalige Lehrerin Hanna Heim sich erinnert, wie sie

173 Platthaus, 2018.

174 Radisch, 2018.

ihren Mann im Kollegium ihrer neuen Schule kennengelernt hat, haben wir vermutlich die gefühligste Geschichte vor uns. Hanna Heim schildert, wie ihr Mann damals an ihrem ersten Tag an der Schule gefragt hat, was mit ihrer Hand los sei, wobei ihr seine kitschige Antwort fast peinlich erscheint:

Sie ist verkrüppelt, sagte ich, kann man nichts machen. Du hast sie genommen und angesehen. Dann zeigtest du aus dem Fenster und sagtest, siehst du den Baum dort? Seine Äste sind nicht verkrüppelt, sondern einfach nur krumm, und zwar deshalb, weil sie der Sonne entgegenwachsen. Ich fand das, ehrlich gesagt, ziemlich gefühlsduselig. (DF, S. 13)

Hanna Heim hat fünfzig Jahre später das Gefühl, als hätte ihr Mann ihre Hand nie losgelassen. Erst auf ihrem Totenbett legt er die Hand sanft auf das Kissen ab. Die zwei Szenen der ersten Begegnung im Lehrerzimmer und der letzten im Krankenhaus bilden den Rahmen für die knappe Schilderung eines gesamten Lebens, in dem sie, so sagt Hanna Heim es zumindest, sich stets geliebt haben. Gefühliger als das wird es aufgrund der durchgängig nüchternen Erzählstimme aber nicht. Wir wollen aber zurückkommen zu den überwiegenden Beschwerden – was haben die Paulstädter zu klagen und zu zetern?

Sowohl in *Ein ganzes Leben* als auch in *Das Feld* erfährt das Dörfliche in der Kontrastierung zum Moderneschub seine Inszenierung. Paulstadt ist ähnlich wie das österreichische Bergdorf dem Fortschrittsgedanken und den damit einhergehenden baulichen Veränderungen unterworfen. Während Andreas Egger sich nie als Modernisierungsverlierer fühlt, er im Gegenteil die Veränderungen zuweilen stolz und mit voller Kraft mitträgt, sehen sich einige der Paulstädter als klare Verlierer der Neuerungen. Wenn sich im österreichischen Bergdorf die Fremdenbetten verzehnfachen, Seilbahnen gebaut und modernisiert werden und ein Freizeitzentrum samt Hallenbad und Kurgarten errichtet wird, klingt Eggers Reaktion darauf wie folgt:

Die Wochen und Monate nach der Eröffnungsfeier auf der Bergstation waren die glücklichste Zeit in Andreas Eggers Leben. Er sah sich als ein kleines, aber gar nicht mal so unwichtiges Rädchen einer gigantischen Maschine namens Fortschritt und manchmal [...] stellte er sich vor, [...] wie er zu ihrem stetigen Vorankommen beitrug. (GL, S. 70)

Die Veränderungen in Paulstadt nehmen einen anderen Verlauf, denn hier ist schlicht nichts los. In Paulstadt gibt es keinen beeindruckenden Fluchtpunkt in der Berglandschaft und auch sonst gibt es nichts, was einen nach Paul-

stadt verschlagen würde. Die Kleinstadt hat so wenige Attraktionen zu bieten, dass die Dorfjugend sich auf dem Friedhof trifft, denn die teure Marmor-Grabplatte des Bürgermeisters speichert die Sommerwärme so schön (vgl. DF, S. 107). Das alteingesessene Schuhgeschäft bricht unter der Konkurrenz einer neuen Kette weg, die geplante Straßenbahnlinie mit drei Stopps wird nie gebaut und die Zubringerstraße lässt Pendler vorbeirauschen, ohne dass erwähnt wird, wo der Zubringer hinführt (der Gemeindebibliothekar hat eine Heimatchronik mit dem Titel *Paulstadt, Gemeinde ohne Nachbarschaft* geschrieben; vermutlich führt der Zubringer erst einmal eine ganze Weile ins Nichts). Der Lokaljournalist muss resümieren: »Nichts von dem, was ich druckte, ging um die Welt, alles blieb in Paulstadt« (DF, S. 195). Und selbst das groß angelegte Freizeitzentrum am Stadtrand bricht, wie bereits erwähnt, kurz nach der Fertigstellung spektakulär zusammen. Das untaugliche Bauland hat zuvor dem Bauern Karl Jonas gehört. Er stammt aus einer der vier Gründungsfamilien Paulstadts und auch er kommt in den Totengesprächen zu Wort. Karl Jonas blickt zynisch auf sein Leben und den Vorfall der einstürzenden Glaskuppel. Lakonisch erzählt er, wie er jahrelang versucht hat, das von den Eltern geerbte, wertlose Stück Land zu beackern. Schon sein Vater, Großvater und Urgroßvater hätten wütend geschimpft, dass das Land zu nichts taugt, aber nun einmal alles sei, was sie hätten. Karl Jonas erinnert sich an die wütenden Worte seines Vaters:

Der Boden schluckt das Wasser und spuckt es wieder aus, wann es ihm gefällt. Er hat keine Festigkeit, er ist bloß ein Schwamm aus Sand, durchsetzt mit Sumpflöchern, in dem nur Fliegenier gedeihen. (DF, S. 150)

Wie die vorherigen Generationen trotz Karl Jonas den widrigen Bedingungen, zahlt seine Geschwister aus, die alle aus Paulstadt fort wollen, und bleibt stur auf dem Hof zurück, auch nachdem ihn seine Frau und die fünf gemeinsamen Kinder verlassen haben. Unpathetisch erinnert er sich an den Tag, an dem seine Frau fortgegangen ist: »Es war einfach, wie es war. Meine Frau ging und ich tat, als mache es mir nichts aus, und vielleicht war es ja auch so. Ich war jetzt alleine [...]. Es war mir recht« (DF, S. 153). Irgendwann sieht er jedoch müde ein: »Niemand hat die Kraft, einen neunzig Hektar großen Schwamm aus Lehm und Geröll zum Blühen zu bringen« (DF, S. 153). Dass eines Tages der Bürgermeister kommt, um ihm das Grundstück abzukaufen, kommt Karl Jonas gerade gelegen. Er treibt den Preis in die Höhe, ohne die Untauglichkeit des Landes zu verschweigen und mehrfach die miserablen Bodenverhältnisse

zu erwähnen, verlässt schließlich Haus und Hof und setzt sich in der Altersresidenz zur Ruhe. Als er von dem Einsturz des Freizeitentrums hört, muss er, auch wenn ihm die Toten leid tun, darüber lachen, dass ihn keiner ernst genommen hat.

Es wiederholt sich ein Sprechen über die beschaulichen Verhältnisse samt ihrer Widrigkeiten. Alle kommen mit wenig aus: »Nichts hier ist zu viel, fast alles reicht eben mal so aus« (DF, S. 224). Viele wohnen ihr Leben lang in derselben Wohnung oder im selben Haus, und wenn sie mal mehr besessen haben, sind sie froh, in der Altersresidenz oder im Sanatorium endlich »das Gerümpel ihres Lebens« (DF, S. 161) los zu sein. Diejenigen, die in *Das Feld* zu Wort kommen, arrangieren sich, bleiben »in einem gar nicht mal unangenehmen Gefühl der Resignation« (DF, S. 189) in Paulstadt und leben einfach in ihrem eigenen Rhythmus weiter, egal wer gerade kommt oder geht. So beispielsweise auch der spielsüchtige Lennie Martin, der in der Kneipe zum ›Goldenen Mond‹ einfach immer weiter spielt (auch nachdem seine Frau ihn aufgrund seiner Spielsucht verlassen hat):

Ich setzte mich an die Lucky Deal und begann zu spielen. Und das ist es ja: Die Walzen drehen sich, solange du nur immer den Knopf drückst. Du spielst. Du erhöhst. Du gewinnst, ein paar mal. Dann verlierst du. Aber du machst weiter. Du machst immer weiter. (DF, S. 71)

Es lebt sich in Paulstadt einfach immer so weiter, drehend wie die Walzen an der Lucky Deal. Und wenn eine oder einer von ihnen doch aus dem Rhythmus ausbricht, verheißt das meist nichts Gutes. Zumindest nicht für die Besitzerin des alten Schuhgeschäfts, die ihren Mann überredet, für einen Tag die Sorgen des immer schlechter laufenden Geschäfts hinter sich zu lassen. Sie fahren hinaus zum Freizeitzentrum und Martha Avenieu ist eine von den Dreien, die unter der einstürzenden Glaskuppel begraben wird, während ihr Mann zurück nach Paulstadt zum Geschäft fährt.

Die serielle Komposition, in der die mehr oder weniger zufriedenen Stimmen nach und nach zu Wort kommen, hat beim Lesen einen anderen Effekt als der chronologische Aufbau in *Ein ganzes Leben*. In *Das Feld* lesen wir zunächst einige Kapitel nacheinander weg, hören den Stimmen zu, aber es dauert eine ganze Weile, bis sich die ersten Verbindungen ergeben und Namen in anderen Kapiteln wieder auftauchen – erst nach und nach, und letztlich erst aus der Distanz fügt sich das Bild von dieser Provinzstadt. Dadurch, dass wir nur Momentaufnahmen von den jeweiligen Toten lesen, wird vieles of-

fen gelassen. Auch wenn die Paulstädter ordentlich nacheinander zu Wort kommen und sie trotz der Kürze ihres Auftritts überraschend deutliche Konturen gewinnen, erfordert die dabei entstehende Offenheit und Ambiguität eine andere Leseweise als *Ein ganzes Leben*. Die wirkungsästhetisch interessanten Momente, in denen wir ein ganz genaues Bild entwickeln und in denen zugleich alles offen gelassen wird, sind auf eine bestimmte Erzähltechnik zurückzuführen. Auch in *Das Feld* wird ähnlich wie in Hermanns und Stamms Prosa viel aufgezählt, mal zusammenhängender, mal weniger geordnet. Der ehemalige Redakteur des *Paulstädter Boten* spricht beispielsweise einen ganzen Absatz lang nur in Schlagzeilen, die er zeitlebens veröffentlicht hat. Diese Lokalschlagzeilen erzeugen aneinandergereiht ein eindrückliches Bild von Paulstadt, ohne dass wir die dazugehörigen Artikel brauchen:

Das Kind ohne Namen. Das verlorene Licht. Buxters letzte Tat. Ein Toter im Feld. Drei Tote unter Glas und Stein. Des Bürgermeisters Traum in Trümmern. Das Schweigen im Rathaus. Wem gehört die Stadt? Wem gehört der rote Damenschuh? Ein Grab zu viel. Kostenfalle Straßenbau. Kein Rücktritt, aber viele Fragen. Der Winter ist da! Kein Sommer dieses Jahr! Kobielski feiert Jubiläum! Es war Mord! Es war Totschlag! Es war nur ein Versehen. Rekordversuch am Rathausplatz. Kein Witz: Beamtenstreik! Schmierereien der Schande. Onkel Abu, Lebewohl! Frostiger Frühling. Herbst der Entscheidung. Tanztee vor dem Aus? Rücktritt noch in diesem Jahr? Paulstadts große Chance. Paulstadts ganzer Stolz. Paulstadt unter Schock! Paulstadts schönster Blumenschmuck. [...] Nachbarstreit am Pflaumenbaum. (DF, S. 197f.)

In den anderen Kapiteln treten Auflistungen von erinnerten Farben, Formen, Gerüchen und anderen sinnlichen Reizen neben Auflistungen, die bis zur Unkenntlichkeit einfach Dinge aufzählen, ohne dass auch nur ansatzweise eine Kohärenz hergestellt wird. Das Kapitel zu Franz Straubein ist beispielsweise eine durchgängige Aufzählung und soll im Folgenden ohne Kürzungen zitiert werden, was gleichzeitig die Knappheit einiger Auftritte verdeutlicht:

Ein Haus. Vier Stockwerke. Achtundvierzig Stufen. Eine Fußmatte. *Willkommen zu Hause*. Ein Tisch mit Astlöchern. Zwei Fernseher (einer davon schwarzweiß). Ein Bild mit Meer, Wolken und Fischerboot. Ein anderes Bild mit Feldblumen. Zweiundzwanzig Aktenordner. Eine Kiste mit dreihundert Fotos (ungefähr). Neun Fenster, keine Vorhänge. Drei Antennen. Ein Vogelskelett. Ein einziger Blick ins Weite. Sechs Grad unter null und wieder die Heizung kaputt. Eine hellblaue Tasse. Vier hauchzarte Risse. Eine

ganze Menge Scherben. Zweihundertfünfzig Quadratmeter Garten. Achtzig Quadratmeter Beton. Drei Autos. Sechs Versicherungen. Keine Auszahlung. Zwölf Mal Krankenhaus. Siebzehn Angehörige. Drei Frauen. Eine Liebe. Ein Sohn, der mich nicht kennt. Achtundsechzig Jahre und drei Monate. Ein Eintrag im Stadtregister. Ein Name. Zwei – (DF, S. 149)

Wir lesen eine Inventarisierung, die bis ins Numerische den Besitz oder zumindest einen Teil dessen aufzählt. Vielleicht soll diese Aufzählung eine Bilanz der wichtigen Dinge im Leben sein, aber das können wir nicht genau sagen, genauso wenig wie sich die vielen anderen Fragen beantworten lassen: Was sagt das Inventar von Franz Straubein uns über sein Leben in Paulstadt? Wer sind die Angehörigen, leben sie auch in Paulstadt, woran ist Franz Straubein gestorben, warum die Krankenhausaufenthalte, wer ist *die* eine Liebe gewesen, kommt sie in dem Totenreigen vielleicht auch zu Wort, was sollte auf die *Zwei* – folgen, warum bricht die Aufzählung ab? Franz Straubein ist keine Ausnahme, auch K.P. Lindow zählt auf und reiht aneinander, was er seit Kindheitstagen bis zu seinem Tod, mit etwa Mitte siebzig (so ganz genau erfahren wir es nicht), gesammelt hat:

Gesammelt: Steine, Schwefelstückchen, Milchzähne, Schneckenhäuser, einfach nur Dreck, Bilder nackter Frauen, Namen toter Menschen, Gummiringe (alle Farben außer Rot), Korkenzieher, Bierdeckel, Briefmarken, Brillengläser, Schimpfwörter, Racheideen. (DF, S. 80)

Er schichtet und wälzt Erinnerungen, womit ihm seitenzahlmäßig mehr Raum eingeräumt wird, aber im Grunde lassen auch seine Aufzählungen uns mit mindestens genauso vielen Fragen zurück, sodass wir am Ende ebenso wenig über K.P. Lindow wie über Franz Straubein sagen können. Wir können die aufgezählten Eindrücke nur unter dem Vorzeichen zusammenfassen, dass es am Ende eines langen Lebens die besonderen Gerüche, haptischen Reize und bildlichen Momentaufnahmen sind, die offensichtlich in Erinnerung bleiben und die Zeit überdauern:

Die Schritte des Vaters im Flur. Der Geruch von Mutters Pelzmütze. Der Arzt. Die Stimmen der Nachtschwestern. Die Eisenbahn. Unsere Finger im eckig-samtigen Spalt zwischen den Kinositzpolstern. Busfahrten. Dunkle Winterabende. Die verschüttete Milch auf dem Küchenboden. Stürze. Wunden. Narben. Ihre Arme. Ihre Füße. Ihre Stirn. Im Müllcontainer die Kiste mit den Bausteinen. Kekse. Äpfel. Butterbrot. Dreizehn Gläser und noch nicht genug.

Die toten Vögel vor der Haustür. Eine sterbende Wespe auf dem Fensterbrett wie ein summender Kreisel. Musik von weit her. Der Tod kommt wie ein Wind. Er nimmt dich mit. (DF, S. 84f.)

Als realistisches Abbild der Funktionsweise unserer Erinnerungen liest sich diese Aufzählung leichtverständlich, wenn es hingegen darum geht, anhand dieser Aufzählungen Bezüge zu dem Leben von K.P. Lindow herzustellen, wird es schwierig. Wie die anderen Stimmen lässt auch K.P. Lindow assoziativ Bilder aus seinem Leben kurz aufblenden, aber sie sind trotz der anmutenden Detailgenauigkeit nur flüchtig. Deutungen, ob er ein erfülltes oder glückliches Leben gelebt hat, lassen diese ungeordneten Anhäufungen nicht zu. Einige der Stimmen verblassen in dieser Flüchtigkeit, weil sie keine Fäden zu den anderen Stimmen ziehen oder weil die fragmentarischen Erinnerungen zu wirr sind und sich nur schwerlich in das Gesamtbild einordnen lassen. Diese Stimmen werden dann einfach als eine unter vielen wahrgenommen, die bloß einen weiteren Tod markieren. Dabei entsteht in der Summe der Eindruck, dass alle Stimmen ein ähnliches Leben gelebt haben, zwar in je individueller Ausführung, aber eben im Rahmen der Möglichkeiten, die eine Provinz wie Paulstadt zu bieten hat. Die Namen und die zuweilen spektakulären Todesarten suggerieren zunächst eine Unverwechselbarkeit, aber paradoxerweise werden sie gerade dadurch verwechselbar. Sie betonen alle ihre Individualität, aber am Ende haben wir als Leser viele von den Paulstädtern schon kurze Zeit nach der Lektüre wieder vergessen.

Wie anfangs erwähnt, fällt das Bild von Paulstadt deutlich desillusionierender aus als das Bild der Bergprovinz in *Ein ganzes Leben*. Die Vorstellung einer harmonischen Provinz(-Gemeinschaft) wird nicht nur darüber ernüchert, dass in Paulstadt wenig los ist, sondern auch darüber, dass immer wieder Paulstädter verlassen werden, weil der Partner/die Partnerin oder die Kinder es hier nicht mehr aushalten. Während Robert Seethaler mit dem Bergdorf und der Alpenkulisse einen Ort geschaffen hat, von dem sich viele angezogen fühlen, dominiert in *Das Feld* die Tristesse der Provinz. Hier klingt »ein vieltimmiger Chor der Abgeschiedenen«¹⁷⁵, hier herrscht Bitterkeit, und wenn eine Stimme ansetzt, um das bedrückende Leben in der Kleinstadt zum Idyll zu erheben, misstrauen wir ihr vor dem Hintergrund der anderen Chorstimmen. Von einem ländlichen Gemeinschaftsleben, in dem sich nach harter und ehrlicher Arbeit im »Goldenen Mond« oder im »Schwarzen Bock« getroffen und

175 Müller, 2018.

bei einem Bier die Ruhe und Abgeschlossenheit vom städtischen Leben genossen wird, ist hier keine Spur. Weder in *Das Feld* noch in Seethalers früheren Romanen wird das Landleben im expliziten Kontrast zum Stadtleben idealisiert. Seethaler nimmt die besondere Mentalität seiner Protagonisten auf, ohne dabei eine dichotome Gegenüberstellung von Stadt und Land aufzugreifen. Er hat in seinen Werken bisher stets Figuren entworfen, die sich in ihrer Gelassenheit gegenüber dem Leben stark ähneln, wobei die gleichzeitige provinzielle Verortung der Handlungen beim Lesen unmittelbar typisierte Vorstellungen aufruft, woher diese einfach gestrickte Gelassenheit rührt. Die Frage nach den Ursprüngen der fiktiven Lebenseinstellungen wird unlösbar von jenen Vorstellungen, dass die Provinz und deren Bewohner einen eigentümlichen Charakter haben, beantwortet. Beim Lesen treten Seethalers literarische Ausgestaltungen in eine Wechselwirkung mit real-typischen Vorstellungen vom Provinzialismus. Seethaler bedient mit den charakterlichen und intellektuellen Horizonten seiner Protagonisten typisierte Imaginationen und modelliert vor dem Tableau der Provinz Figuren, die trotz Betonung des Individuellen starke Stereotypen bedienen. Nicht nur in ihrer Gelassenheit, sondern in ihrer gesamten Lebensweise, ihren Lebenseinstellungen und Lebensgefühlen sind die Figuren von ihrem provinziellen Lebensraum geprägt.

Im Folgenden wollen wir den Bogen zur Provinz weiter auf Spannung halten und dabei die Frage stellen, wie sich die Prosa Seethalers zu der bis hierher analysierten Ästhetik der Einfachheit verhält. Wird hier noch immer die gleiche Einfachheit ›bedient‹? Und ist einfach gleich einfach? Um diese Fragen soll es im Weiteren gehen.

IV. ERFOLG DER PROVINZ

Seit jeher trägt die Literatur dazu bei, dass die Begriffe ›Stadt‹ und ›Provinz‹ nicht nur für zwei gegensätzliche Lebensräume stehen, sondern auch mit verschiedenen Lebensgefühlen und Bewusstseinstypen verbunden werden. Bei aller Veränderung und Ausdifferenzierung der heutigen Lebenswelt zeigt das polare Schema nach wie vor seine Deutungswirksamkeit.¹⁷⁶ Mit der Veröffentlichung der Longlist zum *Deutschen Buchpreis* (2019) wurde die Frage, warum das Dorf bzw. die Provinz so inspirierend für die gegenwärtige Literatur

176 Vgl. Burdorf und Matuschek, 2008, S. 9f.

sei, jüngst von Neuem gestellt.¹⁷⁷ Robert Seethaler zählte zwar nicht zu den Nominierten, aber in der Frage nach der äußerst erfolgreichen Wiederkehr des Dörflichen in der gegenwärtigen Literatur werden seine Romane immer wieder als Exempel herangezogen. Seethalers literarisch imaginierte Räume weisen starke Überschneidungen zu real-geografischen Räumen der gegenwärtigen deutschen bzw. österreichischen Provinz auf und erzeugen über die realitätsnahe Verortung unmittelbare Vorstellungen von tradierten Bewertungen des provinziellen Lebensgefühls. Wenn wir in Seethalers literarischen Texten den Blick auf die Erscheinungsformen der Einfachheit richten, kommen wir nicht umhin zu fragen, in welcher Beziehung die Einfachheit zu den gestalteten provinziellen Lebensräumen steht. Denn Seethaler schreibt sich mit der charakteristischen Verortung seiner Romane in eine literarische Tradition ein und variiert in seinen Provinz-Inszenierungen zugleich die Ästhetik der Einfachheit. Während *Ein ganzes Leben* die Provinz als einen »ruhigen Ort

177 Uwe Ebbinghaus schreibt in der FAZ, dass die deutsche Literatur ohne die Provinz (als Phantasieraum des Ländlichen bzw. Dörflichen) offenbar wenig zu erzählen hätte, und sucht den anhaltenden Reiz für die gegenwärtige Literatur neu einzuordnen. Den sieht er vor allem darin, dass die Provinz als Entschleunigungsort und Zeitgeistwiderstand als Fluchtmöglichkeit attraktiv bleibt. Letztlich führe die Beliebtheit des Assoziationsraumes Provinz/Dorf/Land aber zu einer Beliebigkeit, die nur wenig originelle Literatur hervorbringe, so das Fazit von Ebbinghaus (vgl. Ebbinghaus, 2019, S. 11). Werner Nell und Marc Weiland nehmen in ihrem Sammelband *Imaginäre Dörfer: Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt* ebenso wie Detlef Haberland und Csaba Földes in ihrer Sammlung *Nahe Ferne – ferne Nähe: Zentrum und Peripherie in deutschsprachiger Literatur, Kunst und Philosophie* die Frage auf, warum das Provinzielle in der gegenwärtigen Literatur wieder stark auflebt. Nell und Weiland halten fest, dass die imaginäre Welt des Dorfes in der gegenwärtigen Literatur, Film und Populärkultur wieder auflebe, gerade weil regionale Strukturveränderungen dazu führen würden, dass das Dorf als reale Lebens- und Sozialform zu verschwinden drohe. Sie schreiben, dass besonders die jüngere Autorengeneration ihre Stoffe und Motive aus einer ausgeprägten Tradition des Denkens und Schreibens über das Dörfliche gewinne (vgl. Nell und Weiland, 2014, S. 11, S. 18 und S. 23f.). Auch Michael Rölcke sucht zu erklären, warum das Provinzielle in der deutschen Gegenwartsliteratur in den letzten Jahren stark an Gewicht gewonnen hat. Einen Grund für die literarische Hinwendung zur kleinen geschlossenen Welt als Gegenbewegung zur Globalisierung sieht er darin, dass in der Provinz die Zeit stehen geblieben zu sein scheint und die Entschleunigung einen ordnenden Überblick über Veränderungen schafft – die Provinz sei »quasi die Essenz der Welt« und mache im Kleinen deutlich was im Großen geschehe (vgl. Rölcke, 2013, S. 121).

des gehaltvollen Lebens« impliziert, dominiert in *Das Feld*, ebenso wie in Seethalers früherem Roman *Die weiteren Aussichten*¹⁷⁸, die Vorstellung von der Provinz als »Verbannung ins kulturelle Abseits«.¹⁷⁹ Trotz der Gegensätzlichkeit ist Seethaler mit beiden Variationen der Provinz erfolgreich. Die Überschneidung zur Einfachheit ergibt sich vor allem in der Deutung der Provinz, die einmal als Sehnsuchtsort und einmal als Ort der fernen Banalität auftritt. In beiden Varianten schwingt letztlich die uralte Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen eines ›guten Lebens‹ mit, und in beiden Fällen wird mit hoch besetzten Bildern von der Provinz gespielt.

Der Roman *Ein ganzes Leben* weckt über die Zufriedenheit des Romanhelden Andreas Egger die Vorstellung von der Provinz als einem Ort der ursprünglich-einfachen, überschaubaren und stabilen Ordnung, an dem ein bodenständiges, ehrliches Leben im sittenhaften Einklang und in unmittelbarer Nähe zur Natur geführt wird:

Dieser eigenwillig schroffe, manchmal unerwartet zarte Text über einen hinkenden Kauz, der sein Tal praktisch nie verlässt, weckt eine diffuse Sehnsucht. Es scheint eine Sehnsucht nach mehr Unmittelbarkeit und Unverstelltheit in unseren von den Zumutungen der Moderne zugerichteten Biographien zu sein. Je mehr wuchernde Eigenheimsiedlungen und anschwellende Gewerbegebiete unsere Landschaft zersiedeln, je mehr

178 Auch hier verortet Seethaler die Handlung in der Provinz. Der Protagonist Herbert Szevko hilft seiner Mutter auf einer gepachteten Tankstelle, irgendwo abseits, wo nur selten ein Auto hält. Er ist ein Außenseiter, schon als Schüler viel zu groß, und da ihn manchmal epileptische Anfälle plagen, gilt er als seltsam. Herbert hat nur seine Mutter und seinen Goldfisch Georg, bis eine junge, ziemlich rundliche Frau auf einem Klapprad an der Tankstelle vorbeistrampelt. Hilde zieht nach dem ersten Rendezvous beim »Schlachtsaufest« bei Herbert und seiner Mutter ein; die Mutter ist dagegen, aber Herbert stört das nicht, und das provinzielle Abenteuer nimmt seinen Lauf. Die Einfalt und Naivität der Protagonisten wird auch hier aus der Distanz beobachtet, führt in der Zuspitzung jedoch anders als in *Ein ganzes Leben* oder *Das Feld* zu einer amüsanten Situationskomik. Der Grundton der provinziellen Genügsamkeit bleibt: »Eigentlich, denkt er [Herbert] sich, braucht es gar nicht viel zum Leben, ein paar Kekse, ein Feuer, ein Stöckchen. Und eine Hilde.« (WA, S. 120).

179 Dieter Burdorf und Stefan Matuschek greifen in ihrem Sammelband *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur* den Gegensatz von Provinz und Metropole als konventionelles Motiv in doppelter Version auf: als Lob der Stadt wie als Lob der Provinz mit je umgekehrtem Tadel. Entsprechend ist die Provinz mal der sichere und ruhige Ort des gehaltvollen Lebens, mal die Verbannung ins kulturelle Abseits (vgl. Burdorf und Matuschek, 2008, S. 11).

E-Mails unsere Postfächer fluten und soziale Netzwerke unsere Zuwendung einfordern, desto bewusster trinken junge Leute offenbar selbstgekelterten Apfelwein im eigenen Schrebergarten [...]. Oder sie lesen Romane, die wie bei Robert Seethaler eine im Untergehen begriffene Welt erkunden.¹⁸⁰

Die Vorstellung und Sehnsucht vom provinziellen Idyll entsteht erst aus einer entsprechenden Rezeptionsperspektive heraus. Der Roman an sich verfällt weder in explizite Lobeshymnen auf das Leben im Einklang mit der Natur noch zeigt er sich im nostalgischen Festhalten an ›guten alten Zeiten‹ ergiebig. Die Vorstellung von einer intakten Welt zwischen Beharrung und Modernisierung entsteht erst vor den Kontrapunkten einer gegenwärtig real-erlebten Urbanisierung und einer zunehmenden Orientierungslosigkeit. Seethalers Erfolg ist damit stark an den Zeitgeist unserer Gegenwart gebunden, so die These.

Während Judith Hermann und Peter Stamm vornehmlich ihre wenig involvierten, ziel- und orientierungslosen Protagonisten ins Zentrum ihrer Erzählungen rücken, finden wir bei Robert Seethaler Protagonisten, in deren Köpfen es langsam und simpel zugeht, die aber wenig von der Orientierungslosigkeit und dem unablässigen Streben des 21. Jahrhunderts aufweisen. Mit ihrer Tatkraft und Unbekümmertheit verkörpern sie einen Typus, der in unserer heutigen Zeit in Vergessenheit geraten zu sein scheint. Seethalers Protagonisten leben einfach ihr Leben, arrangieren sich, haben keine hohen Erwartungen und wecken gerade dadurch bei den zeitgenössischen Lesern ein ungebrochenes Sehnsuchtsbild. In Zeiten, da immer mehr Menschen nach Selbstverwirklichung und Selbstoptimierung streben und die Orientierungslosigkeit zwischen zahlreichen Möglichkeiten immer stärker betont wird, gilt die Suche nach Einfachheit als attraktiver Ausweg, aber bedient Seethaler dieses Motiv auch mit seiner Literatur?

Das Realitäts- und Reduktionsmodell der Provinz wird bei Seethaler über ethisch leicht nachzuvollziehende zu regulierende Handlungszusammenhänge und eine personenbezogene überschaubare Spielart des realistischen Erzählens gesteuert. Die Analysen zu Seethaler haben gezeigt, dass mit der raumbezogenen Ebene des Provinziellen augenscheinlich auch Zuschreibungen verbunden sind, wie ›einfach‹, ›naturnah‹, ›entschleunigt‹, ›heilend‹, ›authentisch‹ und ›gemeinschaftlich‹, die den Effekt der ästhetischen Einfach-

180 Kegel, 2014.

heit verstärken können.¹⁸¹ Die räumlichen Verortungen sind für den Effekt der ästhetischen Einfachheit aber nicht zwingend notwendig. Die Analysen zu Hermanns und Stamms Texten haben gezeigt, dass sich die idealisierte Einfachheit auch ohne Verortung in direkter Naturnähe als kraftvoller Imaginationsraum öffnet. Die räumliche Struktur ist nur eine von vielen erzählerischen Faktoren, die verstärkend zum Effekt der Einfachheit beitragen kann.

Seethalers Prosa eine Funktionsweise, die das ländliche Leben wie das *Landlust*-Magazin inszeniert und das natürliche Lebensgefühl zum Idyll erhebt, zuzuschreiben, scheint attraktiv, um vor dem Hintergrund aktueller gesellschaftlicher Tendenzen seinen Erfolg zu erklären. Hier wurde jedoch gezeigt, dass dieser Erklärungsversuch uns in die Irre leitet, da ein *Landlust*-Idyll, das sich der Nostalgie einer intakten Welt hingibt, in Seethalers Romanen zu keinem Zeitpunkt explizit bedient wird. Anders als in der *Landlust*-Manier kommt bei Seethaler nicht das schöne Landleben zur Inszenierung, sondern die ungeschönten Wahrheiten der Provinz. Die Ästhetik der Einfachheit manifestiert sich bei Robert Seethaler weniger als Erfolg der Provinz als vielmehr als Erfolg einfach erzählter (Lebens-)Geschichten. Das Sehnsuchtsgefühl, das als Erfolgsfaktor eingeordnet wurde, bezieht sich dabei weniger auf einen idealisierten Ausweg aus der alltäglichen Komplexität als vielmehr in der variierten Ausformung, ein ganz(einfach)es Leben zu erzählen.

Während Hermanns und Stamms Figuren von der Sehnsucht getrieben sind, ihrem Leben eine Wendung zu geben und dabei oft ratlos eine dumpfe Leere verspüren, werden Seethalers Figuren nicht von derartigen Sehnsüchten umgetrieben. Seethalers Protagonisten versprechen in ihrer Gelassenheit, sich weder der Wankelmütigkeit noch einem endlosen Streben nach einem vermeintlich besseren Leben im Optimierungswahn hinzugeben. Mit der unterschiedlichen Figurengestaltung begründet sich auch ein anderer Erfolg der Einfachheit. Während Hermann und Stamm ihre Protagonisten in komplexe Auslotungsprozesse von Gefühls- und Stimmungslagen treten lassen und die Orientierungslosigkeit zum Sinnbild des Rezeptionsprozesses wird, lassen sich bei Seethaler ganz einfach Geschichten lesen, ohne Schwierigkeiten, sich in dem Erzählgeflecht zurechtzufinden. Seethalers einfaches Erzählverfahren fußt vor allem auf der zuverlässigen Erzählinstanz, die geordnet Figuren- und Ortsbeschreibungen zu stringenten Geschichten verbindet. Insbesondere in *Ein ganzes Leben* fällt eine einfache Erzählkomposition mit einem einfachen

181 Vgl. zu den Facetten und Zuschreibungen des Dörflichen/Ländlichen/Provinziellen auch Baumann, 2014, S. 101.

Plot und einer moralischen Vorstellung von dem einfachen Leben bzw. einer einfachen Geschichte vom Leben zusammen. Alles, was für die Handlung zentral ist, wird offen dargelegt und es gibt weder Verrätselungen noch anderweitige nennenswerte Ambiguitäten. In dem schlichten Verlauf zeichnet sich eine Einfachheit ab, die wir weder bei Hermann noch bei Stamm finden. Dass sich dies jedoch in *Das Feld* ändert, wurde bereits hervorgehoben. Hier nehmen die Leerstellen zu und der Leser wird mit einer stärkeren Offenheit konfrontiert. Aber auch hier unterscheidet sich die Offenheit von der Prosa Hermanns und Stamms. Während bei ihnen die Offenheit der Texte zumeist dann entsteht, wenn die Protagonisten vor einem unlösbaren Verstehensproblem stehen, sind es bei Seethaler Auslassungen, die im Sinne des ›sich etwas weiter Ausmalens‹ Imaginationenräume öffnen. Für den Handlungsverlauf sind diese ausgelassenen Informationen marginal und haben damit auch eine andere Wirkung. Die Leerstellen führen nicht wie bei Hermann und Stamm zu einem subversiven Nachvollziehen einer bestimmten Stimmung, sondern erweisen sich als klassische Möglichkeit, sich vorzustellen, wie etwas weiterverlaufen könnte. Während Einfachheit und Komplexität bei Hermann und Stamm in ein deutlicheres Wechselspiel treten, verbleiben Seethalers Erzählkompositionen in ihrer ›bloßen‹ Einfachheit. Bei Seethaler gibt es keine komplexen Irritationen oder Verunsicherungen, seine Prosa bietet einfache Lösungen und unterscheidet sich darin von der oft nur ›scheinbaren‹ Einfachheit bei Hermann und Stamm. Die bloße Einfachheit lässt sich dabei sowohl auf den Handlungsverlauf als auch auf die Figurenzeichnung beziehen. Gerade weil Seethaler Stereotypen bedient, erscheint die Einfachheit im Sinne des klassischen Topos als »edle Unscheinbarkeit eines beständigen Gemüts«¹⁸² – womit eine deutliche Divergenz zu Hermanns und Stamms Figuren zu beobachten ist. Seethalers Figuren treibt kein tiefgreifendes Drängen oder Streben um, etwas schwer Greifbares zu verstehen, seine Figuren erzählen schlicht ›einfache Geschichten‹ vom gewöhnlichen Scheitern oder Gelingen des Lebens.

Weshalb trotz der hervorgehobenen Unterschiede der Eindruck entsteht, dass in der gegenwärtigen Literatur das Signum der Einfachheit das stets gleiche Einfache auszeichnet, ist auf die sprachlich-stilistische Ähnlichkeit zurückzuführen. Die klaren und knappen Sätze und die realitätsnahen wie detaillierten Aufzählungen erklingen bei allen drei AutorInnen im Ton der schlichten Lakonie. Unaufgeregt, distanziert und ruhig manifestiert sich bei Seethaler ebenso wie bei Hermann und Stamm ihre sprachliche Einfachheit.

182 Giuriato, 2015, S. 320.

Im Zusammenspiel mit der inhaltlichen Ausrichtung kommen dabei jedoch unterschiedliche Wirkungen zustande, sodass auch die ästhetische Einfachheit in unterschiedlichen Nuancen zum Tragen kommt.

5. SCHLUSSBEMERKUNGEN: EINFACH EINEN PUNKT SETZEN

Das Ende ist die Lösung. Sie zeigt sich darin, daß ich einfach aufhören kann, ohne etwas hinzusetzen zu müssen, weil alles klar ist.

—Hannes Böhlinger¹

Was bleibt, ist einen Punkt unter die Analysen der Einfachheit zu setzen. Durch die weitreichenden Gedanken ist der Umgang mit der Einfachheit nicht zwingend einfacher geworden. Die Einfachheit hat sich in der vorliegenden Arbeit in ihrer Komplexität und in ihrem äußersten Reichtum fortwährend verdichtet, und drohte sich dabei wiederkehrend des klaren Blickes zu entziehen. An dieser Stelle abschließend festzuhalten, dass anhand der ausgewählten GegenwartsautorInnen mannigfache ästhetische Facetten der Einfachheit gezeigt wurden, scheint einfach. Ohne Umschweife, leicht und umstandslos sind jedoch nicht die treffenden Beschreibungen für die hier aufgenommene Überführung der verschiedenen Ideen, Formen, Strategien und Rezeptionsweisen der Einfachheit zu einer systematischen Erfassung der Ästhetik der Einfachheit. Die abschließenden Bemerkungen sollen jedoch nicht weiter darauf verwandt werden, die Leichtigkeit bzw. Schwierigkeit des Zustandekommens der vorangegangenen Ergebnisse zu evaluieren. Vielmehr soll ein Ausblick gegeben werden, wo uns die vielseitig betrachtete Ästhetik der Einfachheit hinführt. Im Folgenden soll die Frage gestellt werden, in welche Richtung uns die Analysen der Einfachheit in einer Standortbestimmung des gegenwärtigen Erzählens weisen.

Die Ästhetik der Einfachheit wurde hier zu einem Zeitpunkt betrachtet, an dem auf vielfältigen Wegen nach dem Einfachen gesucht wird. Um

1 Böhlinger, 2008, S. 16.

die Frage zu beantworten, ob es in der Gegenwartsliteratur eine äquivalente Tendenz der Sehnsucht nach Einfachheit zu verzeichnen gilt, wurden die literarischen Werke der drei ausgewählten AutorInnen auf unterschiedliche Gestaltungs- und Wirkungsweisen der Einfachheit hin analysiert. Das Kapitel zu Judith Hermann hat dabei zunächst den Neuheitscharakter in der Hervorhebung der Kunst der Einfachheit für die Gegenwart dargestellt. In der Rezeption von Hermanns Werken wurde die Einfachheit erstmals als markanter Stil einer neuen deutschsprachigen Gegenwartsliteratur hervorgehoben, sodass hier ausgehend von ihren Werken der Blick auf einen möglichen Anfang des wiederaufgenommenen Einfachheitsdiskurses gerichtet wurde. Im Anschluss daran ließen sich in dem Kapitel zu Peter Stamm signifikante Analogien zwischen der Einfachheit von Hermanns und Stamms Prosa hervorheben. Da für Stamms Werke ähnliche rezeptionsästhetische Einordnungen verzeichnet wurden, hat diese Arbeit danach gefragt, ob sich die vergleichbare Wirkung der Einfachheit auf analoge Gestaltungsweisen zurückführen lässt. Ausgehend von den rezeptionsästhetischen Urteilen, die sowohl für Hermanns als auch für Stamms Werke eine besondere Einfachheit hervorgehoben haben, wurde nach der produktionsästhetischen Grundlage ihrer Texte gefragt. Bisher wurde in der Forschung außer Acht gelassen, inwiefern die stilistische Gestaltung und die narrativen Dimensionen, wie die Handlungsführung, das Zeitgeschehen oder die Figurenkonstellationen, zu der beobachteten Wirkung der Einfachheit beitragen. Anhand der detaillierten Analysen ließ sich das Zusammenspiel aus Gestaltung und Wirkung der Einfachheit differenzierter betrachten. Es ließ sich zeigen, dass die Ästhetik der Einfachheit durch mehrere Gestaltungsmerkmale zustande kommt, sich die Wirkung jedoch nicht in einer vollständigen Übertragung auf einzelne Gestaltungsphänomene zurückführen lässt.

In der weiteren Differenzierung von Gestaltung und Wirkung der Einfachheit waren vor allem die Reflexionen und poetologischen Überlegungen der beiden AutorInnen zentral. Die Frage, ob die AutorInnen bewusst mit bestimmten stilistischen Mitteln Effekte der Einfachheit anstreben, hat den Blick von der Rezeption abgewendet und auf die Produktionsebene gerichtet. Da die poetologischen Reflexionen von Peter Stamm umfangreicher dokumentiert sind, wurde in dem Kapitel zu seiner Prosa von einer Fortführung in Form einer reflektierten Einfachheit gesprochen. Das Kapitel hat vor allem mittels der Bezugnahme auf die veröffentlichten Poetikvorlesungen Aufschluss darüber gegeben, auf welche gestalterischen Strategien Stamm bewusst zurückgreift, um bestimmte Wirkungen der Einfachheit zu erzeugen.

Dabei ließ sich zeigen, dass die ästhetische Einfachheit in der gezielten Zusammensetzung von Details bei einer gleichzeitigen Reduktion auf das Wesentliche zum harmonischen Ganzen der Texte führt. Die von Stamm betonte Bedeutung des Überarbeitungsprozesses, in dem durch wiederholtes Streichen nur die notwendigen Wörter übrig bleiben, hat stark an Raymond Carvers Überarbeitungsprozesse erinnert. Auch wenn von Peter Stamm bisher keine Manuskripte veröffentlicht wurden, die das systematische Streichen und die gezielte Reduktion während des Lektorats verdeutlichen,² ließ sich in den einzelnen Analysen die Bedeutung der Knappheit und Präzision für die Wirkung der Texte hervorheben. Sowohl für die Wirkung von Stamms als auch von Hermanns Literatur spielt die stilistische Reduktion also eine entscheidende Rolle. In der Kombination aus knappen Sätzen, der Verwendung von narrativen Details und einer gleichzeitigen Offenheit der Texte wurde das Komplexe ihres einfachen Stils bestimmt. Die entscheidenden Analogien ihrer kraftvollen Einfachheit zeigten sich darüberhinaus in ihren Figuren- und Handlungskonstellationen. Die wenig ausgestalteten Figuren, die eingeschränkte Sicht auf Gefühlswelten und die alltägliche Verortung führen zu einer vordergründigen Einfachheit der Texte, die jedoch selten mit einer imaginativen Eindeutigkeit korrespondieren. Wir wollen festhalten, dass sich die Funktionen der literarästhetischen Einfachheit gerade in der ›Eleganz der Knappheit‹ sowie darin, dass die Leser zum ›Mitvollziehen‹ und durch die Offenheit und die vermehrten Leerstellen zur ›weiterführenden Imagination‹ angeregt werden, als produktiv erwiesen haben.

Nachdem für die ersten zwei AutorInnen die Signifikanz der Einfachheit festgehalten wurde, erschien es notwendig, näher auf die kritischen Stimmen einzugehen, dass mit dem kurzen, knappen und lakonischen Stil ein Erfolgsrezept der Einfachheit entschlüsselt wurde, das von nachfolgenden AutorIn-

2 *The New Yorker* hat 2007 ein Dokument von Raymond Carver veröffentlicht, das den Überarbeitungsprozess und die Zusammenarbeit mit seinem Lektor Gordon Lish veranschaulicht hat. Mit dem Entwurf *Beginners* wurde die Manuskript-Version von *What We Talk About When We Talk About Love* veröffentlicht. Dieses Dokument zeigt die radikalen Einkürzungen von Gordon Lish, was dazu geführt hat, dass im Anschluss seitens der Forschung danach gefragt wurde, ob der minimale Stil Carvers überwiegend durch die Zusammenarbeit mit seinem Lektor geprägt wurde (vgl. Leypoldt, 2008, S. 318f.). Wie sich die Reduktionsprozesse bei Peter Stamm oder bei Judith Hermann vollziehen, darüber haben wir anders als in der Carver-Forschung keine Kenntnis. Entscheidend war es daher, sich in der vorliegenden Arbeit auf die narrativen Formen zu konzentrieren, die für die Wirkung des einfachen Stils von Hermann und Stamm relevant sind.

nen nachgeahmt wird. Mit dem Kapitel zu Robert Seethaler wurde daher im Anschluss nach der Konstanz und nach Abgrenzungsmerkmalen der Einfachheit gefragt. Die Betrachtung, ob sich die Ästhetik der Einfachheit in der Gegenwartsliteratur unverändert fortsetzt oder ob sich die Einfachheit zwischen dem Debütjahr Hermanns und Stamms (1998) und dem Seethalers (2007) verändert hat, hat zu der Frage nach der Bedeutungssteigerung der ästhetischen Einfachheit geführt.

Während die charakteristische sprachliche Knappheit auch bei Seethaler angemerkt wurde, ist die Offenheit in seinen Texten weniger ausgeprägt. Alles, was für die Handlung zentral ist, wird offen dargelegt und es gibt weder Verrätselungen noch signifikante Ambiguitäten. Dafür wurden in Seethalers Werken Facetten der Einfachheit hervorgehoben, die sich weder bei Hermann noch bei Stamm so deutlich finden ließen. Bei Seethaler ist die stilistische Einfachheit mit der Reflexion eines einfachen Lebens und der verhandelten Nähe zur Natur verbunden. Seine charakteristischen Verortungen der Handlungen in der naturnahen Provinz haben zu der Frage geführt, inwiefern sich darin eine nostalgische Suche nach Auswegen in idyllische Lebenskonzepte manifestiert. Während die Frage nach dem einfachen Leben bei Hermann und Stamm nur hintergründig mitgedacht wird, dominiert sie bei Seethaler deutlich. Seine Protagonisten leben einfach ihr Leben, arrangieren sich, haben keine hohen Erwartungen und wecken gerade dadurch bei den zeitgenössischen Lesern ein ungebrochenes Sehnsuchtsbild. Mit der literarischen Hinwendung ins Private, Kleine und Gewöhnliche lässt sich der Blick von den realen Wirrnissen der Gesellschaft abwenden. In Zeiten aufgeheizter gesellschaftlicher Diskussionen bieten die Kühle, Ruhe und stoische Gelassenheit der Protagonisten von Seethaler den Lesern einen Gegenpol. Dabei haben die Analysen gezeigt, dass das Idyll in den Texten gar nicht explizit bedient wird und dennoch derartige Deutungen auftreten. Die Wirkung der Einfachheit kommt bei Seethaler nicht nur durch den einfachen sprachlichen Stil, seine Figurenzeichnung und die stringenten Handlungsverläufe zustande, sondern entfaltet sich entscheidend über die Nähe zu parallel geführten Überlegungen zur Möglichkeit eines einfachen Lebens in der Gegenwart.

Die drei ausgewählten AutorInnen nehmen also auf ihre je individuelle Weise eine exemplarische Rolle im gegenwärtigen Diskurs um die Ästhetik der Einfachheit ein. In der Gegenwartsliteraturforschung wird ununterbrochen nach Veränderungen im Schreiben gefragt, wobei die Einfachheit in die Schnelligkeit des Wechsels zwischen konstruierenden und relativierenden Trendbeobachtungen geraten ist. Die vorliegende Arbeit konnte je-

doch zeigen, dass die Ästhetik der Einfachheit mehr ist als ein aufleuchtender Trend der Gegenwart, der einigen AutorInnen kurzweilig Erfolg bringt. In dem Bestreben, von der Einfachheit als Qualitätsmaß überzugehen zu einer Einfachheit als wertfreie ästhetische Kategorie für die Gegenwart, haben sich Gewohnheiten, Etiketten und Konventionen, die das Einfache entweder stark loben oder vehement kritisieren, in ihrer fortwirkenden Kraft gezeigt. Während die historischen Hintergründe für die anhaltenden Wertungspraktiken hinsichtlich der Einfachheit aufgegriffen wurden, kam die Frage auf, ob bestimmte Formate dazu beitragen, dass die Einfachheit heute wieder stärker im normativen Sinne betrachtet wird. Daran haben sich Überlegungen zu den Auswirkungen von den zunehmenden Poetik-Formaten auf die literarästhetische Einfachheit angeschlossen, die hier abschließend erläutert werden sollen.

Spätestens seit der Jahrhundertwende hat sich eine spezielle Art wissenschaftlicher Reflexion etabliert, die Überlegungen zu Inhalten, Formen und Funktionsweisen von Literatur nicht mehr allein der Wissenschaft überlässt, sondern die AutorInnen selbst danach befragt.³ Auch wenn das Format der Regelpoetik lange überholt ist, erinnern einige Züge der immer populärer werdenden Poetikdozenturen an die lang überwundenen normativen Reflexionen. Auch wenn das Diktum der Einfachheit nicht mehr im regelpoetischen Sinne wie bei Winckelmann als ›Stein der Weisen‹ formuliert wird, ist es dennoch auffällig, dass mit zunehmenden Schreibschulen und Poetikdozenturen auch wieder stilistische Reflexionen im normativen Duktus zunehmen. Die wachsende »Theorieinformiertheit in der Gegenwartsliteratur«⁴ führt dazu, dass AutorInnen dazu angehalten werden, ihr Schreiben unter ein Label zu fassen und allzu schnell ein ›Erfolgsfaktor‹ für das Schreiben ausgemacht wird. Diese Arbeit soll mit den vorangegangenen Ergebnissen dazu beitragen, dass die zunehmende Theoretisierung davon absieht, einen Stil der Einfachheit als Norm anzulegen. Es soll zu einer befreiten Ästhetik

3 Für einen Überblick über die Poetikdozenturen und -vorlesungen im deutschsprachigen Raum vgl. Schmitz-Emans et al., 2009 sowie zur besonderen Konjunktur der Gattung vgl. Bohley, 2011.

4 Vgl. Schilling und Birnstiel, 2012, S. 13 und Bohley, 2011, S. 234. In beiden Veröffentlichungen wird darauf hingewiesen, dass die Anzahl der Poetikdozenten, die einen Hochschulabschluss mit Promotion haben, sowie die Zahl der an Literaturinstituten auf diese Form der Literaturvermittlung geschulten SchriftstellerInnen deutlich zunimmt, sodass die Autoren oftmals mit wissenschaftlichen Diskursen vertraut sind.

der Einfachheit beigetragen werden, die die Reproduktion von historisch gewachsenen Werturteilen abstreift und stattdessen mit strukturellen Analysen die Kunst der Einfachheit betrachtet. Die poetologischen Überlegungen sollen dabei nicht komplett außer Acht gelassen werden, aber sie dürfen nicht als Legitimierung dafür herangezogen werden, AutorInnen mit bestimmten Etiketten, wie dem der Einfachheit, zu versehen. Die hier aufgenommenen unterschiedlichen Facetten einer werkspezifischen Ästhetik der Einfachheit sollen aufzeigen, wonach wir Ausschau halten sollten, wenn das Siegel der Einfachheit willkürlich vergeben wird.

Die weiteren Entwicklungen der ästhetischen Einfachheit bleiben für die Gegenwartsliteratur abzuwarten. Die Ausführungen zur Ästhetik der Einfachheit werden daher beendet, indem ein Punkt unter die vorläufigen Standortbestimmungen gesetzt wird, denn nur so können sich weitere Betrachtungen der Einfachheit anschließen. Vorerst also ein einfacher Punkt [.]

LITERATURVERZEICHNIS

SIGLEN

Um den Anmerkungsapparat im Text zu entlasten, wurden für die zentralen Primärtexte die folgenden Siglen vergeben:

JUDITH HERMANN

- AI** Alice
- ALA** Aller Liebe Anfang
- LP** Lettipark

PETER STAMM

- A** Agnes
- LD** Der Lauf der Dinge
- MV** Marcia aus Vermont. Eine Weihnachtsgeschichte
- NT** Nacht ist der Tag
- SG** Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt
- SJ** Sieben Jahre
- TD** An einem Tag wie diesem
- UG** Ungefähre Landschaft
- VP** Die Vertreibung aus dem Paradies. Bamberger Vorlesungen u. verstreute Texte
- WL** Weit über das Land

ROBERT SEETHALER

- DF** Das Feld
- GL** Ein ganzes Leben
- WA** Die weiteren Aussichten

PRIMÄRLITERATUR

- Hermann, Judith (2010): *Alice* [2009]. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch.
- Hermann, Judith (2014): *Aller Liebe Anfang*. Roman. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hermann, Judith (2016): *Lettipark*. Erzählungen. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Seethaler, Robert (2008): *Die weiteren Aussichten*. Roman. Zürich: Kein und Aber.
- Seethaler, Robert (2014): *Ein ganzes Leben*. Roman. Berlin: Hanser.
- Seethaler, Robert (2018): *Das Feld*. Roman. Berlin: Hanser.
- Stamm, Peter (2004): *Unformed landscape*. A Novel. Übers. von Michael Hofman. New York: Handsel Books.
- Stamm, Peter (2008): *On a day like this*. A Novel. Übers. von Michael Hofman. New York: Other Press.
- Stamm, Peter (2013a): *Agnes* [1998]. Roman. 18. überarb. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch.
- Stamm, Peter (2013b): *Ungefähre Landschaft*. Roman [2001]. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch.
- Stamm, Peter (2013c): *An einem Tag wie diesem* [2006]. 7. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch.
- Stamm, Peter (2012): *Sieben Jahre*. Roman [2009] 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch.
- Stamm, Peter (2015): *Nacht ist der Tag*. Roman [2013]. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Stamm, Peter (2014a): *Der Lauf der Dinge*. *Gesammelte Erzählungen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stamm, Peter (2014b): *Die Vertreibung aus dem Paradies*. *Bamberger Vorlesungen und verstreute Texte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stamm, Peter (2016): *Weit über das Land*. Roman. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stamm, Peter (2018): *Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt*. Roman. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Stamm, Peter (2019): *Marcia aus Vermont*. *Eine Weihnachtsgeschichte*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

SEKUNDÄRLITERATUR

SEHNSUCHT NACH EINFACHHEIT

- Baumann, Christoph (2014): Facetten des Ländlichen aus einer kulturgeographischen Perspektive. Die Beispiele Raumplanung und Landmagazine. In: Nell, Werner; Weiland, Marc (Hg.): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript (Rurale Topografien, Bd. 1), S. 89-109.
- Baßler, Moritz (2002): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck (Beck'sche Reihe 1474).
- BerührungsPUNKTE (Hg.) (2018): Minimalismus. Ein Luxus, den man sich leisten kann. In: *Minimum oder darf es weniger sein?*, 32/2018, S. 6-11.
- Böhringer, Georg (2007): *Ikonen des Möbeldesigns um 1880: Biedermeier. Auf der Suche nach Einfachheit* [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung auf Gut Notenhof, Juni 2007]. Düsseldorf: Böhringer Kunsthandel.
- Brüderlin Markus (2007): Vorwort. In: Kunstmuseum Wolfsburg (Hg.): *Japan und der Westen. Die erfüllte Leere* [Ausstellungskatalog anlässlich der Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg, 2007 – 2008]. Köln: DuMont, S. 9-14.
- Dill, Hans-Otto (2010): Einfachheit vs. Komplexität in Literatur, Kunst und Wissenschaft. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin*, 108/2010, S. 105-119.
- Droste, Magdalena (2019): *Bauhaus: 1919-1933*. Überarb. u. aktualis. Neuaufll. Köln: Taschen.
- Goethe, Johann W. v. (1996): *Hermann und Dorothea* [1797]. Mit Anm. von Josef Schmidt und einem Nachw. von Paul Michael Lützel. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 55).
- Geulen, Eva (2017): Keeping it Simple, Making it Difficult: Morphologische Reihen bei Goethe und anderen. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler, S. 357-373.
- Henn, Claudia (1974): *Simplizität, Naivetät, Einfalt: Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland, 1674-1771*. Zürich: Juris.
- Hofmeister, Sandra (Hg.) (2019): *Unser Bauhaus Erbe*. München: Edition DETAIL.
- Hoot, Ann-Marlen (2017): Erfolgszeitschrift »Landlust«. Erholung, Harmonie und Heimat. In: *Deutschlandfunk*, vom 10. Mai 2017, einzusehen unter: https://www.deutschlandfunk.de/erfolgszeitschrift-landlust-erholung-harmonie-und-heimat.2907.de.html?dram:article_id=397464 (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).

- Kunsmann, Jeanette (2018): Architektur ist da wo du bist. Alles Mini! In: *Be-rührungsPunkte* (Hg.): *Minimum oder darfes weniger sein?*, 32/2018, S. 48-51.
- Osten, Marion von; u.a. (Hg.) (2019): *Bauhaus Imaginista. Die globale Rezeption bis heute*. Deutsche Ausgabe. Zürich: Scheidegger & Spiess.
- Pawson, John (1996): *Minumum*. London: Phaidon Press.
- Rauterberg, Hanno (2012): Die Diktatur der Einfachheit. In: *Die ZEIT*, 33/2012, vom 09. August 2012, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2012/33/Apple-Design-Ideologiekritik> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Ritter, Joachim (1998): Vorwort. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearb. Ausg. des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler [1970], Bd. 1. Basel: Schwabe, S. X-XI.
- Rutenberg, Jürgen v. (2010): Lob der Einfachheit. Simple Minds. In: *ZEITmagazin*, 22/2010, vom 27. Mai 2010, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2010/22/Einfach-Essay> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Schöttker, Detlev (2019): *Ästhetik der Einfachheit. Texte zur Geschichte eines Bauhaus-Programms*. Berlin: DOM.
- Segal, David (2010): It's Complicated. Making Sense of Complexity. In: *NYtimes*, vom 02. Mai 2010, einzusehen unter: <https://www.nytimes.com/2010/05/02/weekinreview/02segal.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Wallenstein, Judith; Urveseh, Shelat (2017): *Hopping Aboard the Sharing Economy*. Hg. von Boston Consulting Group, August 2017.

BEGRIFFSGESCHICHTE UND GESTALTETE EINFACHHEIT

- Arburg, Hans-Georg v. (2017): Loos lesen. Kleine Geschichte(n) der Moderne. In: Gamper, Michael; Mayer, Ruth (Hg.): *Kurz & knapp: zur Mediengeschichte kleiner Formen vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript, S. 185-207.
- Arendt, Hannah (1948): Franz Kafka. In: Dies.: *Sechs Essays*. Heidelberg: Lambert Schneider, S. 128-149.
- Aust, Hugo (1984): Von den Sprachspielen mit dem Einfachen. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 58/1, S. 1-15.
- Bachmann, Vera (2013): *Stille Wasser – tiefe Texte? Zur Ästhetik der Oberfläche in der Literatur des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript.
- Barck, Karlheinz (2000): »Ästhetik«: Wandel ihres Begriffs im Kontext verschiedener Disziplinen und unterschiedlicher Wissenskulturen. In: Scholtz, Gunter (Hg.): *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 1), S. 55-62.

- Barck, Karlheinz et al. (2000): Vorwort. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Ein Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1. Stuttgart [u.a.]: Metzler, S. VII-XIII.
- Barth, John (1995): A few Words about Minimalism [1986]. In: *The New York Times Book Review*, vom 28. Dezember 1986. Reprint in: *Further Fridays: Essays, Lectures, and Other Nonfiction, 1984-94*. Boston: Little Brown, S. 64-74.
- Böhringer, Hannes (2000): *Auf der Suche nach Einfachheit. Eine Poetik*. Berlin: Merve (Internationaler Merve Diskurs, 227).
- Boileau, Nicolas (1967): Despréaux, L'Art poétique! [1674]. In: *L'Art poétique! Die Dichtkunst. Franz./Dt.* Übers.u. hg. von Ute und Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Reclam (Universal-Bibliothek, 8523).
- Busse, Dietrich (2005): Architekturen des Wissens. Zum Verhältnis von Semantik und Epistemologie. In: Müller, Ernst (Hg.): *Begriffsgeschichte im Umbruch?* Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 4), S. 43-57.
- Diderot, Denis; D'Alembert, Jean Le Rond (Hg.) (1765): »Naiveté«. In: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une Société de Gens de lettres*, Bd. 11. Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, S. 10.
- Dierse, Ulrich (2010): Wann und warum entstand die Begriffsgeschichte und was macht sie weiterhin nötig? In: Strosetzki, Christoph (Hg.): *Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 8), S. 43-52.
- Dill, Hans-Otto (2010): Einfachheit vs. Komplexität in Literatur, Kunst und Wissenschaft. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin*, 108/2010, S. 105-119.
- Dutt, Carsten (2010): Begriffsgeschichte als Aufgabe der Literaturwissenschaft. In: Strosetzki, Christoph (Hg.): *Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 8), S. 97-110.
- Dutt, Carsten; Laube, Reinhard (Hg.) (2013): *Zwischen Sprache und Geschichte. Zum Werk Reinhart Kosellecks*. Göttingen: Wallstein (Marbacher Schriften, neue Folge, Bd. 9).
- Eggers, Michael; Rothe, Matthias (Hg.) (2009): *Wissenschaftsgeschichte als Begriffsgeschichte. Terminologische Umbrüche im Entstehungsprozess der modernen Wissenschaften*. Bielefeld: transcript.
- Fricke, Harald (2000): Begriffsgeschichte und Explikation in der Literaturwissenschaft. In: Scholtz, Gunter (Hg.): *Die Interdisziplinarität der Begriffs-*

- geschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 1), S. 67-72.
- Geldsetzer, Lutz (2010): Wörter, Ideen und Begriffe. Einige Überlegungen zur Lexikographie. In: Strosetzki, Christoph (Hg.): *Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 8), S. 69-96.
- Giuriato, Davide (2015): »klar und deutlich«. *Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*. Freiburg [u.a.]: Rombach (Rombach Wissenschaften/Litterae, Bd. 211).
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1999): »Einfach«. In: *Deutsches Wörterbuch*. Fotomechan. Nachdr. d. Erstausg. [1862], Bd. 3. München: DTV, Sp. 168.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1999): »Einfachheit«. In: *Deutsches Wörterbuch*. Fotomechan. Nachdr. d. Erstausg. [1862], Bd. 3. München: DTV, Sp. 168.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1999): »Einfalt«. In: *Deutsches Wörterbuch*. Fotomechan. Nachdr. d. Erstausg. [1862], Bd. 3. München: DTV, Sp. 172f.
- Grimm, Jacob; Grimm, Wilhelm (1999): »Naivheit«. In: *Deutsches Wörterbuch*. Fotomechan. Nachdr. d. Erstausg. [1889], Bd. 13. München: DTV, Sp. 312.
- Gumbrecht, Hans U. (2006): *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*. München [u.a.]: Fink.
- Hage, Volker (2007): *Letzte Tänze, Erste Schritte. Deutsche Literatur der Gegenwart*. München: DVA.
- Havens, Raymond D. (1953): Simplicity. A Changing Concept. In: *Journal of the History of Ideas*, 14/1, S. 3-32.
- Heinz-Mohr, Gerd (1998): »Einfalt«. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearb. Ausg. des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler [1972], Bd. 2. Basel [u.a.]: Schwabe, Sp. 394-395.
- Hemingway, Ernest (1964): *A moveable feast*. London: Cape.
- Henn, Claudia (1974): *Simplizität, Naivetät, Einfalt: Studien zur ästhetischen Terminologie in Frankreich und in Deutschland, 1674-1771*. Zürich: Juris-Verlag.
- Horatius Flaccus, Quintus (1972): *Ars poetica/Die Dichtkunst*. Lat./Dt. Übers.u. hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 9421).
- Jaucourt, Louis (1765): »Simplicité«. In: Diderot, Denis; D'Alembert, Jean Le Rond (Hg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Par une Société de Gens de lettres*, Bd. 15. Neufchâtel: Samuel Faulche & Compagnie, S. 205.

- Jentzsch, Cornelia (2001): Rezension zu Hannes Böhringers »Auf der Suche nach der Einfachheit. Eine Poetik«. In: *Deutschlandfunk*, vom 20. Februar 2001, einzusehen unter: https://www.deutschlandfunk.de/auf-der-suche-nach-der-einfachheit-eine-poetik.700.de.html?dram:article_id=80069 (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Just, Daniel (2008): Is Less More? A Reinvention of Realism in Raymond Carver's Minimalist Short Story. In: *Critique. Studies in Contemporary Fiction*, 49/3, S. 303-318.
- Kames, Henry H. Lord (1824): *Elements of Criticism. With the Author's last Corrections and Additions*. First American from the seventh London Edition [1796], Vol.1. Boston: From the press of Samuel Etheridge, for J. White, Thomas & Andrews, W. Spotswood, D. West, W.P. Blake, E. Larkin, & J. West.
- Kaulbach, Friedrich (1998): »Einfachheit«. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearb. Ausg. des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler [1972], Bd. 2. Basel [u.a.]: Schwabe, Sp. 384-388.
- Keller, Gottfried (1996): Mandat für den Bettag [1863]. In: Müller, Dominik (Hg.): Gottfried Keller. Sämtliche Werke, Bd. 7. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., S. 223-226.
- Konersmann, Ralf (2005): Wörter und Sachen. Zur Deutungsarbeit der historischen Semantik. In: Müller, Ernst (Hg.): *Begriffsgeschichte im Umbruch?* Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 4), S. 21-32.
- Koschorke, Albrecht (Hg.) (2017): *Komplexität und Einfachheit: DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler.
- Kranz, Margarita (2005): »Wider den Methodenzwang? Begriffsgeschichte im Historischen Wörterbuch der Philosophie – mit einem Seitenblick auf die Ästhetischen Grundbegriffe. In: Müller, Ernst (Hg.): *Begriffsgeschichte im Umbruch?* Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 4), S. 33-42.
- Krug, Wilhelm T. (1832): »Einfach« In: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte; nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft*. Neudr. der 2., verb. und verm. Aufl., Bd. 1. Leipzig: Brockhaus, S. 712.
- Krug, Wilhelm T. (1833): »Naiv« In: *Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften nebst ihrer Literatur und Geschichte; nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft*. Neudr. der 2., verb. und verm. Aufl., Bd. 3. Leipzig: Brockhaus, S. 10f.

- Largier, Niklaus (2017): Praktiken der Einfachheit. Einführung. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit: DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler, S. 11-18.
- Lübbe, Hermann (2000): Begriffsgeschichte und Begriffsnormierung. In: Scholtz, Gunter (Hg.): *Die Interdisziplinarität der Begriffsgeschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 1), S. 31-41.
- Lypp, Maria (1984): *Einfachheit als Kategorie der Kinderliteratur*. Frankfurt a.M.: Dipa (Jugend und Medien, Bd. 9).
- Mendelssohn, Moses (1838): Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften. In: *Moses Mendelssohn's sämtliche Werke. Ausgabe in einem Bande als National-Denkmal*. Wien: Verlag von Mich. Schmid's sel. Witwe und Jg. Klang, S. 583-610.
- Meyer, Hermann-Julius (Hg.) (1908): »Einfalt«. In: *Meyers grosses Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*. 6., gänzlich Neubearb. u. vermehrte Aufl., Bd. 5. Leipzig [u.a.]: Bibliographisches Institut, S. 450.
- Mohr, Wolfgang et al. (Hg.) (1958): »Einfache Formen«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Aufl., Bd. 1. Berlin: de Gruyter, S. 320-328.
- Moritz, Karl P. (1997): Einfachheit und Klarheit [1792]. In: Hollmer, Heide; Meier, Albert (Hg.): *Karl Philipp Moritz. Werke*, Bd. 2. Frankfurt a.M.: Dt. Klassiker-Verl., S. 1034-1037.
- Müller, Ernst (Hg.) (2005): *Begriffsgeschichte im Umbruch?* Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 4).
- Oberschelp, Walter (1998): »Prinzip der Einfachheit«. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig Neubearb. Ausg. des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler [1972], Bd. 2. Basel [u.a.]: Schwabe, Sp. 388-389.
- Poe, Edgar A. (2003): Review of *Twice-Told Tales* [1842]. In: *Graham's Magazine*. Reprint in: Franklin, Benjamin (Hg.): *Nathaniel Hawthorne. A documentary volume*, Bd. 269. Detroit [u.a.]: Thomsen Gale (Dictionary of Literary Biography), S. 66-70.
- Reichlin, Susanne (2017): »Laß uns einfältig werden«. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposion 2015*. Stuttgart: Metzler, S. 42-78.
- Reincón, Carlos (2000): »Naiv/Naivität«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Ein Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 4. Stuttgart [u.a.]: Metzler, S. 347-376.
- Schöttker, Detlev (1999): Reduktion und Innovation. Die Forderung nach Einfachheit in ästhetischen Debatten zwischen 1750 und 1995. In: Graevenitz,

- Gerhart v. (Hg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart [u. a.]: Metzler (Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 20), S. 331-349.
- Schöttker, Detlev (2019): *Ästhetik der Einfachheit. Texte zur Geschichte eines Bauhaus-Programms*. Berlin: DOM.
- Schweikle, Günther; Schweikle, Irmgard (Hg.) (1990): »Einfache Formen«. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler, S. 17.
- Sommerfeld, Erdmute (2010): Einfachheit – ein Grundprinzip in unterschiedlichsten Disziplinen? Anregungen zur interdisziplinären Diskussion. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin*, 108/2010, S. 145-163.
- Sommerfeld, Erdmute (2010): Einführung. Einfachheit als Wirk-, Erkenntnis- und Gestaltungsprinzip. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin*, 108/2010, S. 7-9.
- Spoerhase, Carlos; Werle, Dirk (2006): Die losen Enden der Begriffsgeschichte. Anfragen und Nachforschungen zum historischen Wörterbuch »Ästhetische Grundbegriffe«. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 16/3. Hamburg: Peter Lang, S. 619-623.
- Strosetzki, Christoph, (Hg.) (2010): *Literaturwissenschaft als Begriffsgeschichte*. Hamburg: Meiner (Archiv für Begriffsgeschichte, Sonderheft 8).
- Ulfig, Alexander (Hg.) (1997): »Einfachheit«. In: *Lexikon der philosophischen Begriffe*, Wiesbaden: Fourier, S. 97.
- Vogel, Juliane (2015): Die Kürze des Faktums. Textökonomien des Wirklichen um 1800. In: Lethen, Helmut; Jäger, Ludwig; Koschorke, Albrecht (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Frankfurt a.M.: Campus (Schauplätze der Evidenz, Bd. 2), S. 137-152.
- Wellbery, David E. (1999): Einführung. In: Graevenitz, Gerhart v. (Hg.): *Konzepte der Moderne*. Stuttgart [u. a.]: Metzler (Germanistische Symposien Berichtsbände, Bd. 20), S. 323-330.
- Wilde, Oscar (1987): *Aphorismen*. Frankfurt a.M.: Insel (Insel-Taschenbuch, 1020).
- Winckelmann, Johann J. (1825): Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst. In: Eiselein, Joseph (Hg.): *Johann Winckelmanns sämtliche Werke. Einzige vollständige Ausgabe*, Bd. 1. Donauöschingen: Verl. dt. Classiker, S. 203-216.

ÄSTHETIK FÜR DIE GEGENWART

- Baßler, Moritz (2013): Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart. In: Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, S. 27-45.
- Biener, Bernhard (2014): Peter Stamm erhält Hölderlin-Preis. Ruhiger Ton, schlanke Prosa. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 26. März 2014, einzusehen unter: <https://www.faz.net/1.2864261> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Brannys, Anne (2017): *Eine Enzyklopädie des Zarten*. Frankfurt a.M.: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Dill, Hans-Otto (2010): Einfachheit vs. Komplexität in Literatur, Kunst und Wissenschaft. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät*, 108/2010, S. 105-119.
- Eke, Norbert O. (2013): »Wenn ihr zufrieden seid, so ist's vollkommen«. Vom Hof in Ferrara zur Villa Massimo in Rom oder: Der Autor im Betrieb. In: Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin [u.a.]: de Gruyter (Spectrum Literaturwissenschaft/Komparatistische Studien, Bd. 37), S. 267-284.
- Förster, Nikolaus (1999): *Die Wiederkehr des Erzählens. Deutschsprachige Prosa der 80er und 90er Jahre*. Darmstadt: WBG.
- Geulen, Eva (2019): Literaturkolumne. Kurz und knapp durch Dick und Dünn (mit Maruan Paschen). In: *Merkur*, 836/2019, S. 45-54.
- Griem, Julika (2018): Lebenszeit und Lesezeit. Konkurrierende Zeit-Regime am Beispiel von dicken Gegenwartsromanen. In: Martus, Steffen; Spoerhase, Carlos (Hg.): *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel. Sonderband*. München: edition text + kritik, S. 252-264.
- Gumbrecht, Hans U. (2010): *Unsere breite Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp (Edition Suhrkamp, 2627).
- Hage, Volker (1998): Zeitalter der Bruchstücke. Am Ende der achtziger Jahre. Es gibt eine deutsche Gegenwartsliteratur – zwölf Bemerkungen zu der zeitgenössischen Erzählkunst. In: Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 1620), S. 28-41.
- Hage, Volker (2007): *Letzte Tänze, erste Schritte. Deutsche Literatur der Gegenwart*. München: DVA.

- Henning, Peter (2010): Hanna Lemke. Geschichten zwischen Mondschein und Aspirin. In: *ZEITonline*, vom 4. Juni 2010, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2010-05/hanna-lemke> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (2013): Poetiken der Gegenwart. Eine Einleitung. In: Horstkotte, Silke; Herrmann, Leonhard (Hg.): *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin [u.a.]: de Gruyter (Spectrum Literaturwissenschaft/Komparatistische Studien, Bd. 37), S. 1-12.
- Just, Daniel (2008): Is Less More? A Reinvention of Realism in Raymond Carver's Minimalist Short Story. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 49/3, S. 303-318.
- Kessler, Florian (2014): Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn! In: *Die ZEIT*, vom 23. Januar 2014, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Marsch, Eva (2010): »Anything goes« – zwischen eros und agape. Die Verwirrungen der Liebe in den Erzählungen Judith Hermanns. In: Schlicht, Corinna (Hg.): *Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film*. Oberhausen: Laufen, S. 80-96.
- Martus, Steffen; Spoerhase, Carlos (Hg.) (2018): Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Medienwandel. In: *Text + Kritik, Sonderband*. München: edition text + kritik.
- Möller, Christian (2016): *Durch die Gegend mit Juli Zeh*. Podcast vom 14. Oktober 2016, einzusehen unter: <https://viertausendhertz.de/ddg13/> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Reents, Edo (2014): Judith Hermanns erster Roman. Stella oder das Märchen vom Stalker. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 28. August 2014, einzusehen unter: <https://www.faz.net/1.3122910> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Rohde, Carsten (2013): Die mimetische und poetische Linie im Roman der Gegenwart. Ein Idealtypischer Beschreibungsversuch am Beispiel von Martin Mosebach. In: Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, S. 89-109.
- Rohde, Carsten (2013): Die Unendlichkeit des Erzählens? Zum Roman um die Jahrtausendwende. Vorwort. In: Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann,

- Hansgeorg (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, S. 11-24.
- Schirmacher, Frank (1998): Idyllen in der Wüste oder das Versagen vor der Metropole. Überlebenstechniken der jungen deutschen Literatur am Ende der achtziger Jahre. In: Köhler, Andrea; Moritz, Rainer (Hg.): *Maulhelden und Königskinder. Zur Debatte über die deutschsprachige Gegenwartsliteratur*. Leipzig: Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, 1620), S. 15-27.
- Schlaffer, Hannelore (2018): Menschen, Bücher, Kaffeetassen: Alles wird immer dicker. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 21. März 2018, einzusehen unter: <https://www.faz.net/1.5502020> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Schneider, Manfred (2016): Die Macht der Zeit und die Lust des Dauerns. In: *Neue Züricher Zeitung*, vom 25. Juni 2016, einzusehen unter: <https://www.nzz.ch/meinung/kommentare/dicke-romane-die-macht-der-zeit-und-die-lust-des-dauerns-ld.107417> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Stahl, Enno (2009): Alltag ohne Arbeit? Die Abwesenheit von Arbeit und Broterwerb in der jungen deutschen Erzählprosa. In: Preusser, Heinz-Peter; Visser, Anthonya (Hg.): *Alltag als Genre*. Heidelberg: Winter (Jahrbuch Literatur und Politik, Bd. 4), S. 87-94.
- Stephan, Felix (2016): »Lettipark«. Die Schicksallosen. Judith Hermanns neue Erzählungen: Ist ihr Minimalismus bedeutungsvoll oder eine leere Pose? In: *Die ZEIT*, vom 3. Juni 2016, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2016/24/lettipark-judith-hermann-erzaehlungen> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Vollmer, Hartmut (2006): Die sprachlose Nähe und das ferne Glück. Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm. In: *Literatur für Leser*, 29/1, S. 59-79.
- Weidermann, Volker (2005): Fräulein-Plunder. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 14. Februar 2005, einzusehen unter: <https://www.faz.net/1.209874> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Homepage
 »Kunstmann-Verlagshomepage« einzusehen unter: https://www.kunstmann.de/buch/hanna_lemke-geschwisterkinder-9783888977497/t-0/ (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).

JUDITH HERMANN

- Bachmann, Ingeborg (1978): Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte [1953]. In: Koschel, Christine et al. (Hg.): *Ingeborg Bachmann. Werke*, Bd. 4. München [u.a.]: Piper, S. 12-23.
- Baßler, Moritz (2002): *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck (Beck'sche Reihe 1474).
- Blamberger, Günter (2006): Poetik der Unentschiedenheit: zum Beispiel Judith Hermanns Prosa. In: Lützel, Paul M.; Schindler, Stephan K. (Hg.): *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Elfride Jelinek*, 5/2006. Tübingen: Stauffenburg, S. 186-206.
- Böttiger, Helmut (2004): Judith Hermann und ihre Gespenster. In: ders.: *Nach den Utopien. Eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Wien: Paul Zsolnay, S. 286-296.
- Carver, Raymond (2016): Who ever was using this bed. In: ders.: *Where I'm Calling From. The Selected Stories*. New York: Vintage Digital, S. 845-883.
- Encke, Julia (2016): Im Gespräch mit Judith Hermann. Ich bin von jeder Ankunft weit entfernt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 23. Mai 2016, einzusehen unter: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/interview-j...r-buch-lettipark-14244080.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Flamm, Maria A. (2010): Am Verstummen entlang. Gedanken zu den Unsagbarkeiten in Judith Hermanns »Alice«. In: *Internationale katholische Zeitschrift Communio*, 39/3, S. 328-338.
- Giuriato, Davide (2015): »klar und deutlich«. *Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*. Freiburg [u.a.]: Rombach (Rombach Wissenschaften/Reihe Litterae, Bd. 211) 2015.
- Hermann, Iris (2016): Lob der Lakonie in Peter Stamm's Agnes und Ungefähre Landschaft. Ein Essay. In: Bartl, Andrea; Wimmer, Kathrin (Hg.) (2016): *Sprechen am Rande des Schweigens: Annäherungen an das Werk Peter Stamm*. Göttingen: Wallstein (Poiesis: Standpunkte zur Gegenwartsliteratur, Bd. 13), S. 69-79.
- Hermann, Judith (2001): On Carver. Ein Versuch. Vorwort. In: Carver, Raymond: *Kathedrale. Erzählungen*. Berlin: Berlin Verlag, S. 9-16.
- Hieber, Jochen (2009): Das Buch Alice. Laudatio zur Verleihung des Friedrich-Hölderlin-Preises der Stadt Bad Homburg vor der Höhe an Judith Hermann am 7. Juni 2009. In: *Neue Rundschau*, 3/2009, S. 178-185.

- Kasaty, Olga O. (2007): Ein Gespräch mit Judith Hermann. In: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München: edition text + kritik, S. 101-130.
- Langemeyer, Peter (2010): Essay zu Judith Hermann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: edition text + kritik.
- Lovenberg, Felicitas v. (2009): Eine Frau und fünf tote Männer. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 02. Mai 2009, einzusehen unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/judith-hermann-alice-eine-frau-und-fuenf-tote-maenner-1785898.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Magen, Antonie (2005): Nichts als Gespenster: zur Beschaffenheit von Judith Hermanns Erzählungen. In: Bartl, Andrea (Hg.): *Verbalträume. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Interviews mit Friederike Mayröcker, Kerstin Hensel, Martin Walser, Bastian Böttcher und Tom Schulz*. Augsburg: Wißner, S. 29-48.
- Mangold, Ijoma (2014): Sind stille Wasser tief? In: *Die ZEIT*, vom 14. August 2014, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2014/34/judith-hermann-aller-liebe-anfang> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Meffert, Christine (2003): Der gerissene Schleier. In: *Der Tagesspiegel*, vom 1. Februar 2003, einzusehen unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/der-gerissene-schleier/385816.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Mingels, Annette (2006): Das Fräuleinwunder ist tot – es lebe das Fräuleinwunder. Das Phantom der »Fräuleinwunder-Literatur« im literaturgeschichtlichen Kontext. In: Nagelschmidt, Ilse et al. (Hg.): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme (Literaturwissenschaft, Bd. 4), S. 13-38.
- Nagelschmidt, Ilse (2006): Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften. Eine Einführung. In: Nagelschmidt, Ilse et al. (Hg.) (2006): *Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank & Timme (Literaturwissenschaft, Bd. 4), S. 7-11.
- Naumann, Michael (2002): Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann. In: Blamberger, Günter et al. (Hg.): *Kleist-Jahrbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 10-13.
- Oskamp, Katja (2016): Buch der Woche. Judith Hermanns »Lettipark«. Große Konflikte, große Fragen, große Gefühle. In: *mdr*, vom 07. Juni 2016, einzu-

- sehen unter: <https://www.mdr.de/kultur/empfehlungen/buch-der-woche-judith-hermann-lettipark100.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Pormeister, Eve (2011): Zedern und Grillen wohin man sieht. Zur literarischen Gestaltung der Vergänglichkeit in Judith Hermanns »Alice«. In: Günther, Friederike F.; Hoffmann, Torsten (Hg.): *Anthropologien der Endlichkeit. Stationen einer literarischen Denkfigur seit der Aufklärung*. Göttingen: Wallstein, S. 279-296.
- Reichwein, Marc (2016): »Lettipark«: Judith Hermanns fatale Schwäche für Fototapeten. In: *Die Welt*, vom 31. Mai 2016, einzusehen unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article155828210/Judith-Hermanns-fatale-Schwaeche-fuer-Fototapeten.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Schröder, Christoph (2016): »Lettipark«. In leeren Räumen. In: *Der Tagesspiegel*, vom 22. Mai 2016, einzusehen unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/lettipark-von-judith-hermann-in-leeren-raeumen/13624104.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Sternburg, Judith v. (2016): »Lettipark«. Man kann aber doch damit leben. In: *Frankfurter Rundschau*, vom 25. Mai 2016, einzusehen unter: <https://www.fr.de/kultur/literatur/kann-aber-doch-damit-leben-11627501.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Wehdeking, Volker (2009): Judith Hermann, »Alice«, und Daniel Kehlmann, »Ruhm«: Erzählverfahren des postmodernen Minimalismus und Neorealismus. In: *Sprachkunst*, 40/2, S. 261-277.

PETER STAMM

- Bartl, Andrea; Wimmer, Kathrin (2016): Sprechen am Rande des Schweigens. Eine Einführung in das Werk Peter Stamms. In: Bartl, Andrea; Wimmer, Kathrin (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens. Annäherung an das Werk Peter Stamms*. Göttingen: Wallstein (Poiesis/Standpunkte zur Gegenwartsliteratur, Bd. 13), S. 9-20.
- Beckett, Samuel (1988): *Das letzte Band. Krapp's Last Tape. La dernière bande* [1959]. 5. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch, 200).
- Carver, Raymond (1989): On Writing. In: ders.: *Fires. Essays, Poems, Stories*. New York: Vintage, S. 22-27.
- Dess, G.D. (2018): Peter Stamm. Master of Emptiness. In: *Los Angeles Review of Books*, vom 14. September 2018, einzusehen unter: <https://lareviewofbook>

- s.org/article/peter-stamm-master-of-emptiness/(zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Greiner, Ulrich (2001): Im Schnee. Was der Schweizer Schriftsteller Peter Stamm alles kann und weshalb er nicht darauf vertrauen sollte. In: *Die ZEIT*, 36/2001, vom 30. August 2001, einzusehen unter: https://www.zeit.de/2001/36/200136_l-stamm.xml (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Gumbrecht, Hans U. (2011): *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Hanser.
- Hermann, Iris (2016): Lob der Lakonie in Peter Stamms Agnes und Ungefähre Landschaft. Ein Essay. In: Bartl, Andrea; Wimmer, Kathrin (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens: Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen: Wallstein (Poiesis/Standpunkte zur Gegenwartsliteratur, Bd. 13), S. 69-79.
- Kasaty, Olga O. (2007): Ein Gespräch mit Peter Stamm. Krakau, 24. April 2004. In: *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur*. München: edition text + kritik, S. 395-430.
- Lewis, Matt (2013): The Appearance of Freedom. In: *Prospect*, vom 05. April 2013, einzusehen unter: <https://www.prospectmagazine.co.uk/arts-and-books/peter-stamm-were-flying-review#.UZzRouDUNFs> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (2013): In der Werkstatt der Gegenwart oder Über das Romaneschreiben. Carsten Rohde und Hansgeorg Schmidt-Bergmann im Gespräch mit Thomas Lehr, Sibylle Lewitscharoff und Peter Stamm. In: Dies. (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, S. 347-374.
- Schmidt, Hannah (2018): Die sanfte Gleichgültigkeit der Welt. Zwei Männer, ein Leben. In: *Die ZEIT Literatur*, 12/2018, vom 15. März 2018, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2018/12/die-sanfte-gleichgueltigkeit-welt-peter-stamm-literatur-leben> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Schöttker, Detlev (Hg.) (2019): *Ästhetik der Einfachheit. Texte zur Geschichte eines Bauhaus-Programms*. Berlin: DOM.
- Schulte, Bettina (2011): Dieses Glück ist ein sehr kompliziertes Gefühl: Laudatio für Peter Stamm anlässlich der Verleihung des Alemannischen Literaturpreises 2011. In: *Neue Rundschau*, 122/4, S. 239-244.
- Schumacher, Heinz (2011): Zur Anatomie gegenwärtiger Liebesverhältnisse. Beobachtungen zu den Romanen und zu einigen Erzählungen von Peter Stamm. In: Schlicht, Corinna (Hg.): *Stimmen der Gegenwart. Beiträge zu Lite-*

- ratur, *Film und Theater seit den 1990'er Jahren*. Oberhausen: Karl Maria Laufen (Autoren im Kontext Duisburger Studienbögen, Bd. 12), S. 109-133.
- Schwahl, Marcus (2009): Die Leere in der Mitte. Postmoderne Literatur im Unterricht: Peter Stamms Roman »Agnes«. In: *Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur im Unterricht*, 10/2, S. 93-105.
- Stamm, Peter (2010): Wo beginnt ein Text? In: Altenhofer, Rosemarie; Levalter, Susanne; Rosen, Rita (Hg.): nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör. Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur. Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch, S. 35-55.
- Staub, Norbert (1998): Rieselnde Wirklichkeiten. In: *Neue Züricher Zeitung*, 233/1998, vom 08. Oktober 1998, S. 33.
- Vollmer, Hartmut (2006): Die sprachlose Nähe und das ferne Glück: Sehnsuchtsbilder und erzählerische Leerstellen in der Prosa von Judith Hermann und Peter Stamm. In: *Literatur für Leser*, 29/1, S. 59-79.
- Vollmer, Hartmut (2008): Glück malt man mit Punkten, Unglück mit Strichen. Peter Stamms Roman »Agnes«. In: *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 100/2, S. 266-281.
- Vollmer, Hartmut (2016): Künstlerische Versuche, »das ungenaue Gefühl so genau wie möglich festzuhalten«. Zur erzählerischen Visualität Peter Stamms. In: Bartl, Andrea; Wimmer, Kathrin (Hg.): *Sprechen am Rande des Schweigens: Annäherungen an das Werk Peter Stamms*. Göttingen: Wallstein (Poiesis/Standpunkte zur Gegenwartsliteratur, Bd. 13), S. 285-299.
- Wirth, Michael (1998): Tödlicher Paarlauf. In: *Schweizer Monatshefte*, 78/11, S. 46-47.
- Wolf, Gregory H. (2013): Book Review. We're Flying by Peter Stamm. In: *World Literature Today*, Mai 2013, einzusehen unter: <https://www.worldliteraturetoday.org/2013/may/were-flying-peter-stamm> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).

SCHEINBARE EINFACHHEIT

- Baßler, Moritz (2002): *Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten*. 2. Aufl., München: Beck (Beck'sche Reihe).
- Berndt, Frauke (2017): Mundus poetarum. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler, S. 316-338.
- Contzen, Eva (2017): Grenzfälle des Erzählens: Die Liste als einfache Form. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler, S. 221-239.

- Grass, Günter (1997): Über meinen Lehrer Döblin. Rede zum 10. Todestag Döblins [1967]. In: *Essays und Reden I. 1955-1969. Werkausgabe*. Hg. von Volker Neuhaus und Daniela Hermes, Bd. 14. Göttingen: Steidl, S. 264-284.
- Martínez, Matías; Scheffel, Michael (1999): *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck.
- Martyn, David (2017): Einfach komplex. Zur Form und Lektüre der Aufzählung. In: Koschorke, Albrecht (Hg.): *Komplexität und Einfachheit. DFG-Symposium 2015*. Stuttgart: Metzler, S. 203-230.
- Mitchell, Lee C. (2019): *More time. Contemporary short stories and late style*. Oxford: Oxford University Press.

ROBERT SEETHALER

- Baumann, Christoph (2014): Facetten des Ländlichen aus einer kulturgeographischen Perspektive. Die Beispiele Raumplanung und Landmagazine. In: *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript (Rurale Topografien, Bd. 1), S. 89-109.
- Bucheli, Roman (2018): Nach dem Tod beginnt erst das Leben. Robert Seethalers Friedhofsroman. In: *Neue Züricher Zeitung*, vom 22. Juni 2018, einzusehen unter: <https://www.nzz.ch/feuilleton/nach-dem-tod-beginnt-erst-das-leben-robert-seethalers-friedhofs-roman-ld.1396011> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Burdorf, Dieter; Matuschek, Stefan (2008): Einleitung. In: ders. (Hg.): *Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur*. Heidelberg: Winter (Beiträge zur neuern Literaturgeschichte, Bd. 254), S. 9-14.
- Dierse, Ulrich (1974): »Gelassenheit«. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Völlig neubearb. Ausg. des Wörterbuchs der philosophischen Begriffe von Rudolf Eisler [1972], Bd. 3. Basel [u.a.]: Schwabe, Sp. 220-224.
- Ebbinghaus, Uwe (2019): So viel Kompost war nie im Roman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 07. September 2019, S. 11.
- Földes, Csaba; Haberland, Detlef (Hg.) (2017): *Nahe Ferne – ferne Nähe. Zentrum und Peripherie in deutschsprachiger Literatur, Kunst und Philosophie*. Tübingen: Narr Francke Attempto (Beiträge zur interkulturellen Germanistik, Bd. 9).
- Giuriato, Davide (2015): »klar und deutlich«. *Ästhetik des Kunstlosen im 18./19. Jahrhundert*. Freiburg [u.a.]: Rombach (Rombach Wissenschaften/Litterae, Bd. 211).

- Hackl, Wolfgang (2014): Die Alpen zwischen ›locus amoenus‹ und literarischem Erinnerungsraum. In: Lughofer, Johann Georg (Hg.): *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*. Innsbruck: Innsbruck Univ. Press (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft Germanistische Reihe, Bd. 81), S. 37-47.
- Kegel, Sandra (2014): Es ist nicht mehr weit bis ins Tal. Landleben: Der unheimliche Erfolg der Provinzromane. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 23. November 2014, einzusehen unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/landleben-der-unheimliche-erfolg-der-provinzroman-e-13282021.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Košeniina, Alexander (2017): Der tiefe Fall vom Fünfmeterbrett. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 20. März 2017, S. 10.
- Krekeler, Elmar (2014): Bergliteratur. Die schönen Spuren der Schritte und Worte. In: *Die WELT*, vom 11. August 2014, einzusehen unter: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article131101596/Die-schoenen-Spuren-der-Schritte-und-der-Worte.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Lohr, Stephan (2018): Das Leben, vom Ende aus betrachtet. Rezension: »Das Feld«. In: *SpiegelOnline*, vom 04. Juni 2018, einzusehen unter: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/das-feld-von-robert-seethaler-rezension-so-ist-sein-neuer-roman-a-1210402.html> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Müller, Burkhard (2018): Im Gasthaus zum Goldenen Mond. In: *Süddeutsche Zeitung*, vom 06. Juni 2018, einzusehen unter: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/oesterreichische-literatur-im-gasthaus-zum-goldenen-mond-1.4002892> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Nell, Werner; Weiland, Marc (Hg.) (2014): *Imaginäre Dörfer. Zur Wiederkehr des Dörflichen in Literatur, Film und Lebenswelt*. Bielefeld: transcript (Rurale Topografien, Bd. 1).
- Platthaus, Andreas (2018): Das Stimmkonzert der Toten von Paulstadt. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung. Literaturbeilage*, vom 07. Juni 2018, S. 14.
- Radisch, Iris (2018): Schönheit des Scheiterns. In: *Die ZEIT*, 24/2018, vom 07. Juni 2018, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2018/24/das-feld-robert-seethaler-roman-provinz> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Rölcke, Michael (2013): Konstruierte Enge. Die Provinz als Weltmodell im deutschsprachigen Gegenwartsroman. In: Rohde, Carsten; Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman*

- in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. Bielefeld: Aisthesis, S. 113-138.
- Schmidt, Thomas E. (2014): Die Würde des Geringsten. *Die ZEIT*, 41/2014, vom 01. Oktober 2014, einzusehen unter: <https://www.zeit.de/2014/41/robert-seethaler-ein-ganzes-leben> (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Schmitz, Michaela (2009): Vorbeiradelndes Schicksal. Robert Seethalers: »Die weiteren Aussichten«. Besprechung. In: *Deutschlandfunk*, vom 09. Januar 2009, einzusehen unter: https://www.deutschlandfunk.de/vorbeiradelndes-schicksal.700.de.html?dram:article_id=83964 (zuletzt eingesehen am 21.11.2019).
- Schröder, Christoph (2014): Ein jeder hinkt für sich allein. In: *Die tageszeitung*, vom 02. August 2014, S. 26.
- Schülke, Claudia (2014): Heimisch nicht heimelig. Robert Seethaler im Frankfurter Literaturhaus. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, vom 24. November 2014, S. 40.

SCHLUSSBEMERKUNGEN

- Birnstiel, Klaus; Schilling Erik (Hg.) (2012): *Literatur und Theorie seit der Postmoderne*. Mit einem Nachwort von Hans Ulrich Gumbrecht. Stuttgart: Hirzel.
- Bohley, Johanna (2011): Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als »Form für nichts«. In: Dies.; Schöll, Julia (Hg.): *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 227-242.
- Böhringer, Hannes (2008): einfach. In: Ders.; Kufus, Axel; Hansen, Hans (Hg.): *einfach*. Berlin: Merve (Internationaler Merve Diskurs, 329), S. 8-17.
- Bönisch, Dana (2018): Poetik des Partikels. Kleines und Unsichtbares im narrativen close-up der Gegenwartsliteratur. In: Köppe, Tilmann; Singer, Rüdiger (Hg.): *Show don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens*. Bielefeld: Aisthesis, S. 293-303.
- Leyboldt, Günter (2002): Reconsidering Raymond Carver's »Development«: The Revisions of »So Much Water so Close to Home«. In: *Contemporary Literature*, 43/2, S. 317-341.
- Schmitz-Emans, Monika et al. (Hg.) (2009): *Poetiken, Autoren – Texte – Begriffe*. Berlin [u.a.]: de Gruyter.

Literaturwissenschaft



Klaus Benesch

Mythos Lesen

Buchkultur und Geisteswissenschaften
im Informationszeitalter

März 2021, 96 S., Klappbroschur, Dispersionsbindung
15,00 € (DE), 978-3-8376-5655-8

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5655-2



Werner Sollors

Schrift in bildender Kunst

Von ägyptischen Schreibern zu lesenden Madonnen

2020, 150 S., kart., Dispersionsbindung,
14 Farbabbildungen, 5 SW-Abbildungen
16,50 € (DE), 978-3-8376-5298-7

E-Book:

PDF: 14,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5298-1



Achim Geisenhanslüke

Der feste Buchstabe

Studien zur Hermeneutik, Psychoanalyse und Literatur

Januar 2021, 238 S., kart.

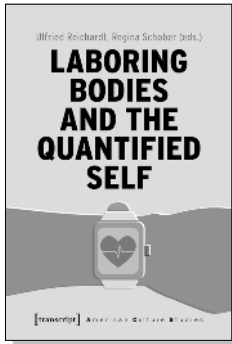
38,00 € (DE), 978-3-8376-5506-3

E-Book:

PDF: 37,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5506-7

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Literaturwissenschaft



Ulfried Reichardt, Regina Schober (eds.)
Laboring Bodies and the Quantified Self

2020, 246 p., pb.
40,00 € (DE), 978-3-8376-4921-5
E-Book:
PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4921-9



Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer,
Manfred Weinberg (Hg.)
**Konzepte der Interkulturalität
in der Germanistik weltweit**

2020, 432 S., kart., Dispersionsbindung, 6 SW-Abbildungen
50,00 € (DE), 978-3-8376-5041-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5041-3



Wilhelm Amann, Till Dembeck, Dieter Heimböckel, Georg Mein,
Gesine Lenore Schiewer, Heinz Sieburg (Hg.)
**Zeitschrift für interkulturelle Germanistik
11. Jahrgang, 2020, Heft 2:
Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen**

Januar 2021, 258 S., kart., Dispersionsbindung,
25 SW-Abbildungen
12,80 € (DE), 978-3-8376-4945-1
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-4945-5

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**