

auf Erläuterungen oder Deutungen der Geschehnisse, die sich immer wieder öffnenden Leerstellen und sein zurückgenommener, bisweilen als lapidar eingestufter 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 Wertungsspektrum 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 gesamten 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 Stamms 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 verleiht 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 Feuilletondebatte 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 oppositionen 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 zwinge, 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, dazugehören und der »gentlemen of the jury« professionell entgegenzuschreiben (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 widmet Stamm sich den oft durchschnittlichen, mittelständischen Bewohnern einer globalisierten Welt. Seine Erzählkunst in »komplexer, hoch artifizieller Einfachheit« packt den Leser und röhrt 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« eingeordnet 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 *Blitzes* 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 Nachwuchstalent 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.