

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 hinget und 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 Schreibenanlass 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 albernsten 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. Schweigend, 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 Zauberkraft 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 Stipendienaufenthalt 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 Erinnerungsscharakter. 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 aufzutrumphen«, 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 Zielstrebige, 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 bedeutungshubernd 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 tiefergreifende 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 nachgehangen 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. ECHTE 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 unauflöslichen Schwebelage gelassen. 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 Erzählfikturen 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 warten-des 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 imaginierten 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 Gegenwartigkeit 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, geliebtem 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 intensivisierte 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 Performancrewahns 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 *vita-nova*-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.