

3. GESTALTETE EINFACHHEIT – ZWISCHEN NORM UND FREIHEIT

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

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

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

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

1 Kames, 1824, S. 160.

2 Largier, 2017, S. 13.

3 Winckelmann, 1825, S. 207.

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

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

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

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

5 Boileau, 1967, S. 11.

6 Vgl. Schöttker, 1999, S. 332.

7 Vgl. Henn, 1974, S. 192.

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

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

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

8 Vgl. ebd., S. 112.

9 Vgl. ebd., S. XIV.

10 Vgl. Schöttker, 1999, S. 334.

11 Jaucourt, 1765, S. 205.

12 Vgl. Schöttker, 1999, S. 334.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. Vogel, 2015, S. 145.

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

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

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

16 Vgl. Schöttker, 1999, S. 332.

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

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

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

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

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

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

18 Giuriato, 2015, S. 307.

19 Vgl. ebd., S. 298.

20 Giuriato, 2015, S. 308.

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

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

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

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

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

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

23 Vgl. Henn, 1974, XIII.

24 Vgl. Krug, 1833, S. 10.

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

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

27 Vgl. Henn, 1974, S. 189.

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

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

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

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

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

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

29 Mendelssohn, 1838, S. 589.

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

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

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

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

31 Vgl. ebd.

32 Schöttker, 1999, S. 332.

33 Vgl. Henn, 1974, S. 171.

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

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

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

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

34 Vgl. Schöttker, 1999, S. 332.

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

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

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

36 Vgl. Schöttker, 1999, S. 335f.

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

38 Schöttker, 1999, S. 342f.

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

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

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

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

39 Vgl. Barth, 1986, S. 64.

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

41 Vgl. ebd., S. 346.

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

43 Vgl. Just, 2008, S. 303.

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

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

44 Vgl. Schöttker, 1999, S. 345.

45 Vgl. Barth, 1986, S. 68.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

48 Poe, 2003, S. 68.

49 Hemingway, 1964, S. 16f.

50 Ebd., S. 69.

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

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

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

51 Arendt, 1948, S. 129.

52 Ebd.

53 Vgl. ebd., S. 130.

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

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

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

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

54 Ebd.

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

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

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

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

56 Vgl. Just, 2008, S. 307.

57 Giuriato, 2015, S. 323.

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

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

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

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

58 Barth, 1986, S. 69.

59 Hage, 2007, S. 66.

60 Vgl. Dill, 2010, S. 119.

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

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

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

61 Hage, 2007, S. 66f.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Bachmann, 2013, S. 224.

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

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

64 Vgl. ebd., S. 226.

