



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

UNIVERSITÉ DE LAUSANNE  
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres Allemand

## Paarbildungen

---

**Wie Peter Stamm in seinen Kurzgeschichten Emotionen durch  
Situationen vermittelt**

par

Stéphane Maffli

sous la direction du Professeur Peter Utz

Session de Septembre 2013

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einleitung .....</b>	<b>4</b>
1.1 Die Kurzgeschichte als Gattung .....	5
1.2 Peter Stamm als Autor .....	6
1.3 Der Leser als Konzept .....	8
<b>2. Zeit und Spannung in der missglückten Liebe: <i>Die Verletzung</i> im Vergleich mit Tschechows Erzählung <i>Jonytsch</i> .....</b>	<b>10</b>
2.1 Einleitung.....	10
2.2 Zur Darstellung der Zeit (1): Ordnung und Frequenz. Stamms verschlüsselte Erzähleinstiege.....	11
2.3 Zur Darstellung der Zeit (2): Erzählgeschwindigkeit.....	15
2.4 Grafische Darstellung der Erzählgeschwindigkeit .....	20
2.5 Spannung .....	21
2.6 Fazit .....	23
<b>3. Erzählungen wie Eisberge .....</b>	<b>25</b>
3.1 Einleitung.....	25
3.2 Der Soldat und der Bauer .....	26
3.3 Aus der Uniform herausgewachsen .....	28
3.4 Wechselhafter Wetterbericht für den Siebenschläfer .....	31
3.5 Jugend ohne Rock.....	33
3.6 Fazit .....	35
<b>4. Zwei Weihnachtsgeschichten.....</b>	<b>38</b>
4.1 Einleitung.....	38
4.2 Unerwartete Begegnungen am Weihnachtstag.....	39
4.3 Figurenbewegungen und Verwirrung.....	40
4.4 Einsamkeit .....	42
4.5 Fotografie und Literatur.....	45
4.6 Fazit: Stamm zeigt .....	47
<b>5. Schlussbemerkungen .....</b>	<b>49</b>
<b>6. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>52</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>57</b>

## Siglen

Peter Stamm

*Blitzeis. Erzählungen* 1999 (B)

*In fremden Gärten. Erzählungen* 2003 (IFG)

*Wir fliegen. Erzählungen* 2008 (WF)

*Seerücken. Erzählungen* 2011 (SE)

Anton Pawlowitsch Tschechow

*Jonytsch* 1898 (J)

Ernest Hemingway

*Soldier's Home* 1925 (SH)

Paul Auster

*Auggie Wren's Christmas Story* 1990 (AWCS)

Einen Roman in Versform aus den Zeiten Kleopatras zu schreiben, oder ein Bild des Nero, wie er Rom verbrennt, oder eine Symphonie im Stil Brahms' oder Richard Strauss' zu komponieren, oder eine Oper, wie Wagner; All das ist viel leichter, als eine schlichte Geschichte ohne irgendetwas Überflüssiges zu erzählen.

Lew Tolstoi, *Was ist Kunst?*

## 1. Einleitung

In dieser Arbeit geht es darum, die Schreibweise von Peter Stamm (geb. 1968) zu besprechen. Dafür werden drei seiner Kurzgeschichten mit jeweils einer Erzählung von Anton Pawlowitsch Tschechow (1869-1904), Ernest Hemingway (1899-1961) und Paul Auster (geb. 1947) verglichen. In jeder der drei Paarbildungen wird ein bestimmter Aspekt kommentiert: *Die Verletzung* (WF 57-76) und Tschechows Erzählung *Jonytsch* (J 264-287) bilden eine passende Grundlage, um die Darstellung der Zeit und den Spannungsaufbau in den Erzählungen zu kommentieren. Für *Siebenschläfer* (SE 105-130) und Hemingways *Soldier's Home* (SH 145-153) richtet sich meine Analyse auf die Leerstellen im Text. Die Figurenbewegungen und der Bezug zur Fotografie in den Weihnachtsgeschichten *In den Außenbezirken* (B 36-42) und *Auggie Wren's Christmas Story* (AWCS) sind Anlass für den letzten Kommentar. So folgen sich die drei Vergleiche wie drei Tänze, in denen Peter Stamm den Partner wechselt.

Die Auswahl der drei Vergleichsautoren lässt sich folgendermaßen begründen: Tschechow und Hemingway gehören zu den ganz großen Vertretern der Gattung Kurzgeschichte und sowohl die Rezensenten und Literaturwissenschaftler wie Peter Stamm selbst behaupten, dass es eine Filiation, einen Einfluss dieser zwei Meister der kurzen Form gibt.<sup>1</sup> Paul Auster gilt als etablierter US-amerikanischer Schriftsteller und Intellektueller. Seine Erzählung *Auggie Wren's Christmas Story* lässt sich mit *In den Außenbezirken* (B 36-42) von Stamm gut vergleichen und ermöglicht zwei Texte gegeneinander zu halten, die ungefähr zur gleichen Zeit entstanden sind. Die Arbeit weist somit eine chronologische Struktur auf, von Tschechow über Hemingway bis in die Gegenwart.

---

<sup>1</sup> Vgl. z. B. Bettina Schulte: »Dieses Glück ist ein sehr kompliziertes Gefühl. Laudatio für Peter Stamm anlässlich des Alemannischen Literaturpreises 2011«, Andreas Isenschmids Rezension »Fremd in der Welt« (Die Zeit 09.10.2003) für *In fremden Gärten: Die Erzählungen* »leben ganz von den unauffälligen, aber hoch geladenen entscheidenden Momenten und von der Unterströmung, die von ihnen ausgeht – Tschechow und Carver sind die Großmeister dieser Art«. Folgend äußert sich Stamm in einem Interview im *Schweizer Monat* (No 3, Okt 2011): »Am Anfang waren meine literarischen Begleiter die Franzosen und die Amerikaner aus den 1920er Jahren, Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald«.

Die Aspekte, die bei Stamm besprochen werden, haben einen Zusammenhang mit der Entwicklung der Gattung Kurzgeschichte, die zunächst geschildert wird. Anschließend präsentiere ich den Autor und meine Arbeitsmethode.

## 1.1 Die Kurzgeschichte als Gattung

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelt sich in Deutschland das Genre der Kurzgeschichte mit Autoren wie Heinrich Böll, Wolfgang Borchert und Wolfdietrich Schnurre. Als Modell diente damals die amerikanische Short Story von Raymond Carver und Ernest Hemingway. Auch die Kurzprosa von Guy de Maupassant, Heinrich von Kleist, Nicolas Gogol und Anton Tschechow haben die deutsche Kurzgeschichte der Nachkriegszeit geprägt.<sup>2</sup> Die Bedeutung der Erzählform hat sich seit den Sechzigerjahren abgeschwächt. Für Manfred Durzak, Verfasser des Standardwerks *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart* (2002), waren die Gründe dafür »der geschrumpfte Zeitschriftenmarkt, die wenigen Kurzgeschichten-Wettbewerbe, die Zögerlichkeit der Verlage [und] eine gewisse Arroganz der professionellen Literaturkritiker dem vermeintlichen Leichtgewicht dieser Gattung gegenüber.«<sup>3</sup> Durzak stellt aber fest, dass heute »eine Reihe von neuen Erzählerinnen und Erzählern sich im Gattungsumfeld der Kurzgeschichte profiliert haben und die Kontinuität dieses Genres bezeugen.«<sup>4</sup> Dazu gehört Peter Stamm.

Doch was soll man unter Kurzgeschichte verstehen? Für Edgar Allan Poe, einer der Begründer der Short Story, sollte diese »in einem Zug« lesbar sein.<sup>5</sup> Dies ist eine vage Eingrenzung. Tatsächlich wird heute in der Forschung festgestellt, dass »sowohl bei Autoren, als auch bei Literaturwissenschaftlern die Tendenz erkennbar ist, keine zu eng gefassten Definitionen mehr zu geben und damit viele literarische Erscheinungen auszugrenzen, sondern eher nur Grundbeschaffenheiten im Hinblick auf die Erzählstruktur aufzuweisen, die das Genre Kurzgeschichte konstituieren.«<sup>6</sup> Durzak gibt einige formale Kriterien. Demnach ist die »Institutionalisierung eines Figurenerzählers das strukturelle Unterscheidungsmerkmal der Kurzgeschichte«<sup>7</sup>. Man hat es also mit einem Erzähler zu tun, der »sprachlich völlig hinter

---

<sup>2</sup> Vgl. »Kurzgeschichte« in: Die Brockhaus Enzyklopädie Online.

<sup>3</sup> Manfred Durzak »Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart« in: *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 139.

<sup>4</sup> Ebd. S. 141.

<sup>5</sup> Vgl. Edgar Allan Poe »Twice-Told Tales« in: *Edgar Allan Poe*, S. 358: »[...] in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose persusal cannot be *completed at one sitting*.« [meine Hervorhebung].

<sup>6</sup> Hans-Christoph Graf v. Noyhauss »Vorwort« in: *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 8f.

<sup>7</sup> Ebd. S. 9.

seinem Protagonisten verschwindet«<sup>8</sup>. Zwei weitere konstitutive Eigenschaften für die Gattung sind das Komprimierungs- und das Fragmentprinzip. Mit dem Komprimieren der erzählten Ereignisse wird gemeint, dass jeder Satz, jedes Wort mit Bedeutung aufgeladen wird. Das Erzählen ist intensiv. Fragmentarisch erzählen heißt, dass der Einstieg »ohne expositionelle Introdution unmittelbar in die dargestellte Situation oder Handlung führt«.<sup>9</sup> Dieser Anfang ist »in der Regel kombiniert mit einem Erzählausklang, der erzählerisch sorgsam aufgebaut ist und in einem Kulminationspunkt [...] gipfelt [...]«<sup>10</sup> Durzak nennt die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart eine demokratische Literaturform, »weil sie stärker als andere Gattungen auf Kommunikation mit dem Leser ausgerichtet ist«.<sup>11</sup> Eine gelungene Kurzgeschichte bringt die richtigen Ansätze, um die Einbildungskraft des Lesers in Gang zu bringen.

Diese vier Elemente, Figurenerzähler, Komprimierung, Fragmentierung und Konkretisierung im Akt des Lesens gelten für die Analysen in dieser Arbeit als Zentraleigenschaften der Kurzgeschichte.

## 1.2 Peter Stamm als Autor

Peter Stamm gehört zu den meist gelesenen Schweizer Autoren, die heute publizieren. Seit seinem Debütroman *Agnes* (1998), seinem meist besprochenen Werk, publiziert Stamm etwa alle zwei Jahre abwechselnd einen Roman und einen Band mit Erzählungen. Sein letzter Roman *Nacht ist der Tag* erschien am 25. Juli 2013. Die Texte handeln primär von den alltäglichen Beziehungen, von der »Anziehungskraft zwischen Mann und Frau, die gleichermaßen von Sehnsucht und Enttäuschung bestimmt ist«<sup>12</sup>. Die Erzählweise von Stamms Kurzgeschichten lässt sich historisch einordnen. Manfred Karnick bestimmt den Schreibstil der deutschen Kurzgeschichtenautoren<sup>13</sup> der Nachkriegszeit folgend: »Es ist das Prinzip des einfachen, direkten, kargen, parataktischen Schreibens, des ›Realismus des Unmittelbaren‹, das eine Zeit lang maßgeblich und unübersehbar von amerikanischen Erzählern, insbesondere von Hemingway und Faulkner, beeinflusst war.«<sup>14</sup>

---

<sup>8</sup> Manfred Durzak »Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart« in: *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 133.

<sup>9</sup> Ebd. S. 137.

<sup>10</sup> Ebd. S. 137.

<sup>11</sup> Manfred Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart*, S. 467.

<sup>12</sup> »Peter Stamm« in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*.

<sup>13</sup> Darunter zählen u. A. Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Heinz Werner Richter, Wolfdieterich Schnurre, Siegfried Lenz, Walter Kolbenhoff.

<sup>14</sup> Manfred Karnick »Krieg und Nachkrieg: Erzählprosa im Westen« in: *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, S. 37. Der von Karnick zitierte Begriff »Realismus des Unmittelbaren« ist übernommen von Weyrauch, Wolfgang in: *Aufbau* 2 (1946) Heft 7, S. 701-706.

Diese Aussage trifft für Stamms Schreibweise zu. Sie lässt sich am besten an einem Beispiel zeigen und präsentieren, wie etwa an der Erzählung *Der Lauf der Dinge* (SE 27-46), wo das Paar Niklaus und Alice sich über ihre Ferienwohnung in Italien ärgert, kleine Touren macht und die Nachbarn beobachtet. Diese immer schreienden Kinder der Familie im Haus nebenan! Und plötzlich wird es dort still. Um die Eigenschaft der quasi Abwesenheit von Emotionsbeschreibungen zu illustrieren, zeige ich, wie im *Lauf der Dinge* Stamm mit den Gefühlen der Protagonisten Niklaus und Alice umgeht. Im kleinen Lebensmittelgeschäft erfahren sie die Ursache für die angedeutete Veränderung im Verhalten der Nachbarn:

Der Ladeninhaber, der sie sonst immer überschwänglich begrüßt hatte, nickte ihnen nur zu und murmelte etwas. Was ist dem für eine Laus über die Leber gelaufen, sagte Alice und füllte den Einkaufskorb. Oliven?, fragte sie und hielt ein Glas mit schwarzen Oliven in die Höhe. Niklaus nickte und ging zum Weinregal, um die Preise zu studieren und sie mit denen zu vergleichen, die sie bei den Winzern bezahlt hatten. Als er sich umdrehte, sah er Alice an der Fleisch- und Käsetheke stehen. Der Ladeninhaber redete auf sie ein, Niklaus trat vor das Geschäft und las die Schlagzeilen der deutschen Zeitungen im Ständer. Kurz darauf kam Alice mit verstörtem Gesicht aus dem Geschäft. Sie ging weiter, ohne sich nach ihm umzusehen. Mit ein paar schnellen Schritten holte er sie ein und fragte, was los sei. Sie blieb abrupt stehen. Der Junge ist tot, sagte sie, der Vater hat ihn überfahren. Er hat auf der Straße wenden wollen und das Kind dabei übersehen. Schweigend gingen sie zurück zum Ferienhaus Niklaus räumte die Sachen ein, Alice stand an dem Küchentisch gelehnt und schaute ihm zu. Was sollen wir tun?, fragte sie, als er fertig war. Wir können nichts tun, sagte Niklaus, wir wissen ja nicht einmal, wie sie heißen. Wir könnten fragen, ob sie etwas brauchen, sagte Alice. Es muss passiert sein, als wir im Naturschutzgebiet waren. Der Ladeninhaber hat erzählt, der Schrei des Vaters sei in der ganzen Feriensiedlung zu hören gewesen. Ich bin froh, dass wir nicht hier waren, sagte Niklaus und kam sich feige vor. An diesem Abend aßen sie stehend in der Küche (SE 42f.).

Streng genommen kommt es nur im Satz »Niklaus [...] kam sich feige vor« zu einer Innensicht, einer Beschreibung der Gefühle und Gedanken. Sonst wird protokollhaft und ohne Innensicht die Szene von Niklaus' Perspektive aus geschildert. Nachdem ihm Alice die Information über den Tod des Jungen gibt, heißt es, dass sie »schweigend« nach Hause gehen. Was er denkt, weiß man nicht, seine Gefühle werden nicht beschrieben. »Was würde ich in dieser Situation denken und empfinden?« fragt sich der Leser »Schrecken, Mitleid, Wut, Schmerz, Ratlosigkeit?« Diese psychologische Seite der Figur soll sich der Leser aus den Ereignissen her vorstellen. Dieses literarische Vorgehen, Emotionen durch Situationen zu vermitteln gehört zu den zentralen Eigenschaften von Peter Stamms Schreibweise.

Man bemerke hier auch die Sorge für Details und dessen suggestiven Kraft. Hier soll gezeigt werden, was der Leser sich vorstellen könnte. Es wird im zitierten Abschnitt scheinbar nebenbei erwähnt, dass Niklaus im Geschäft die Überschriften der deutschen Zeitungen liest. Mehr nicht. Katastrophen wie im *Lauf der Dinge* (SE 27-46) machen üblicherweise die Schlagzeilen von Boulevardblättern. Der Text gibt dem Leser die Möglichkeit, sich vorzustellen, wie Niklaus den hypothetischen *Bild*-Titel »VATER ROLLT ÜBER DREIJÄHRIGEN SOHN« nur mit einem kleinen Zucken der Augenbraune überfliegen

hat. Der indirekt dargestellt schrecklicher Vorfall bei den Nachbarn und das Detail der Zeitungen sind die zwei Elemente im Text, die es dem Leser ermöglichen solche Anspiegelungen zu machen. Details dieser Art sind *intensiv*, weil im Zusammenspiel mit anderen Informationen des Textes mehr gesagt werden kann, als geschrieben steht, weil der Leser sein Vorwissen einsetzt, das Vorwissen, dass einige Zeitungen gerne über makabere Kurzmeldungen berichten.

Das Beispiel illustriert die vier Eigenschaften der Kurzgeschichte: Der Erzähler gehört zur erzählten Welt, man hat intensive Fragmente, die weiteren Elemente suggerieren, die sich der Leser vorstellen soll.

### 1.3 Der Leser als Konzept

Wolfgang Iser (1926-2007) Manifest für eine Leser-orientierte Literaturwissenschaft *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa* (1970) bietet die theoretische Unterlage für die Arbeit, in der wie im Beispiel vom *Lauf der Dinge* (SE 27-46) die Ansätze gezeigt werden sollen, die der literarische Text gibt, damit der Leser ihn in einer bestimmten Art und Weise konkretisieren kann. Wie steuert der Text die Reaktionen des Lesers und wie lassen sich diese Reaktionen ausdrücken? Diese Methode lässt sich auch damit rechtfertigen, dass Stamms literarisches Konzept den Leser besonders stark miteinbezieht. Emotionen durch Situationen vermitteln impliziert ja, dass jemand sich diese Situationen vorstellt. Dafür bietet Iser den richtigen Rahmen.

Nach seiner Rezeptionstheorie ist »der Sinn der Texte nicht per se gegeben, sondern er entsteht aus der Auseinandersetzung mit dem Leser«<sup>15</sup>. Um zu zeigen, wie dieses Spiel mit dem Leser aufgebaut ist, sollen die Texte unter anderem in ihrer Erzählstruktur analysiert werden. Als zentraler Begriff von Iser's Theorie steht das Wort Leerstelle: »Zwischen »den schematisierten Ansichten« entsteht eine Leerstelle, die sich durch die Bestimmtheit der aneinanderstoßenden Ansichten ergibt.«<sup>16</sup> Die Leerstellen »bilden einen elementaren Ansatzpunkt«<sup>17</sup> für die Textwirkung. Der Ort der Sinnkonstitution ist »die Einbildungskraft des Lesers, denn erst dort entsteht der Sinn des entworfenen Zusammenspiels der Positionen«<sup>18</sup>. Die fehlende Innensicht im Beispiel S. 7 der Arbeit stellt eine solche Leerstelle

---

<sup>15</sup> »Iser, Wolfgang « in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*.

<sup>16</sup> Wolfgang Iser »Die Appellstruktur der Texte« in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, S. 235.

<sup>17</sup> Ebd. S. 235.

<sup>18</sup> Ebd. S. 243.



dar, die Möglichkeit, dass in den Zeitungen über den Vorfall in der Feriensiedlung berichtet wird eine andere.

Die Arbeit zeigt ein experimentelles Vorgehen. Wie ein Chemiker vermische ich in einem Reagenzglas zwei Stoffe und schaue, was passiert. Ich erkunde, ob die Struktur von dem einen Stoff sich durch das Experiment erkennen lässt. Die drei Vergleiche bilden drei Proben, die es ermöglichen sollen, Eigenheiten und Konventionen in Peter Stamms Erzählprosa zu identifizieren. Das Auswahlkriterium für die drei Paarbildungen ist primär intuitiv. Die zwei Erzählungen, die ich jeweils gegeneinander halte, haben inhaltliche Gemeinsamkeiten; habe es, wie für den Auster-Vergleich, mit Ort und Zeit der dargestellten Ereignisse zu tun, oder mit dem ähnlichen Schicksal, das die Figuren erleiden. Parallelen lassen sich erkennen und es soll jeweils in einem bestimmten Bereich auf Analogien und Kontraste aufmerksam gemacht werden.

## 2. Zeit und Spannung in der missglückten Liebe: *Die Verletzung* im Vergleich mit Tschechows Erzählung *Jonytsch*

### 2.1 Einleitung

Mein Kommentar für die erste Paarbildung richtet sich auf die Analogien und Kontraste von zwei Erzählungen im spezifischen Bereich der Zeitdarstellung. Es geht dabei um *Jonytsch* von Anton Tschechow und *Die Verletzung* von Peter Stamm. Die Ergebnisse dieser Analyse ermöglichen einige Bemerkungen über den Aufbau von Spannung in den Texten. Spannungserzeugung ist auch für den Schweizer Autor Lukas Bärfuss wichtig, der erklärt, worum es ihm in der Literatur geht, und zwar:

»Um das Aufbieten der narrativen Elemente. Einen Menschen bei den Gefühlen und bei seinen Gedanken zu packen. Für mich ist die Reaktion eines Lesers, der sagt: »Ich konnte das Buch nicht mehr weglegen« viel wichtiger als die Aussicht, politisch etwas bewirkt zu haben.«<sup>19</sup>

Den Leser bei seinen Gedanken zu packen heißt einerseits, ihn im Sinne von Iser, »in den Mitvollzug [der] möglichen Intension«<sup>20</sup> des Textes einzuschalten. Indem er die Leerstellen ergänzt, die im Text eingebaut sind, nimmt der Leser nicht nur Teil an der Erzählung, er bleibt im Leseakt gefesselt. Dies funktioniert mit dem subtilen Einbau von Spannung, die sich zum einen durch eine Analyse von Zeitdarstellung identifizieren lässt, zum anderen durch eine Erklärung über den Verlauf der Ereignisse und die Erwartungen, die entsprechend beim Leser auftauchen.

Das Provinznest S. im späzaristischen Reich und ein Skiort der heutigen Schweiz sind die Schauplätze der zwei Erzählungen, die das erste Vergleichspaar dieser Arbeit bilden. Beide Erzählungen handeln vom Scheitern der Liebe. *Jonytsch* von Anton Tschechow (J 264-287) wurde 1898 veröffentlicht, und *Die Verletzung* von Peter Stamm gehört zu *Wir fliegen* (WF 57-75), dem dritten Erzählband von Peter Stamm, der 2009 im Fischer Verlag erschien. Diese zwei Texte lassen sich folgend zusammenfassen. In der Erzählung von Tschechow wird erst über die wohlhabende Familie Turkin berichtet, die talentierteste in der kleinen Provinzstadt S. Der Vater erzählt Anekdoten und hat eine lustige Redensart, die Mutter schreibt naive Romane und die Tochter, Jekaterina, spielt Klavier. Dmitri Jonytsch Starzew<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Das Gespräch fand in der Form eines Interviews über den politischen Roman *Hundert Tage* am 22.10.2012 in Bern statt.

<sup>20</sup> Wolfgang Iser, *Die Appellestruktur der Texte*, S 231.

<sup>21</sup> Dmitri ist der Vorname, Jonytsch der Vatersname (oder Patronym) und Starzew der Nachname. Die höfliche Anrede, unter Personen die sich siezen, besteht im Russischen aus dem Vornamen und dem Patronym (»Здравствуйте, Дмитрий Ионыч«, wörtlich »Ich grüß Sie, Dmitri Jonytsch« steht für »Guten Tag, Herr

ist Arzt in einem Dorf bei der Stadt und besucht eines Tages die Turkins, es wird gelesen und Klavier gespielt. Ein Jahr vergeht. Jonytschs Besuche werden häufiger und er verliebt sich in Jekaterina, die Tochter. Als er ihr sagt, er wolle sie öfter treffen, gibt sie ihm ein Schreibstück, in dem steht, dass er in dieser Nacht auf den Friedhof gehen soll. Er geht, doch sie kommt nicht. Am Tag danach gesteht er Jekaterina seine Liebe und macht ihr einen Heiratsantrag, den sie zurückweist. Sie wolle sich völlig der Musik zuwenden. Kurz darauf fährt sie nach Moskau, um das Konservatorium zu besuchen. Als sie nach vier Jahren zurückkommt, ist Jonytsch bereits ein reicher Arzt. Er wird wieder zu den Turkins eingeladen und hört sich das talentlose Klavierspiel der Tochter an. Jekaterina führt ihn in den Garten und gesteht ihm, dass sie in den vier Jahren »nur an [ihn] gedacht« (J 283) habe. Sie möchte ihn öfter sehen. Doch der Arzt geht. Am Tag darauf bekommt er von ihr eine Einladung, aber er besucht sie nicht. Jahre vergehen und Jonytsch wird reicher und reizbarer, Jekaterina ist dagegen »merklich gealtert« (J 286).

In Stamms Erzählung *Die Verletzung* verliebt sich der etwa achtzehnjährige Ich-Erzähler in Luzia, die im Heimatdorf seiner Großeltern wohnt. Sie machen Wanderungen und schlafen miteinander. Vier Jahre später nimmt der Erzähler eine Stelle als Lehrer im Dorf an und sucht immer stärker Luzias Nähe, aber ihre Einstellung ihm gegenüber hat sich verändert. Sie macht sich darüber lustig, dass er auf sie gewartet hat und solange keine andere Freundin hatte. An der Bar, wo Luzia arbeitet, trifft der Erzähler den Skilehrer Elio, einen Freund von Luzia, den sie vor dem Erzähler provokativ küsst. Immer hoffnungsloser wirbt der Erzähler um Luzia. Aus Frust fängt er an, die Aufsätze seiner Schüler zu verbrennen, sowie seine Bücher und schließlich auch seine Möbel. Die Geschichte endet, indem der Lehrer mitten im Unterricht seine Klasse verlässt und mit dem Zug abfährt.

## 2.2 Zur Darstellung der Zeit (1): Ordnung und Frequenz. Stamms verschlüsselte Erzähleinstiege

In welcher zeitlichen Reihenfolge wird der Vorgang präsentiert und wie oft kommt ein Ereignis im Text vor? Diese zwei Eigenschaften der *Ordnung* und der *Frequenz*<sup>22</sup> zu erforschen, bildet den ersten Teil für die Analyse der Darstellung der Zeit. Im Kapitel 2.3 wird die Frage nach der Erzählgeschwindigkeit gestellt.

---

Starzew«). Jemanden einfach beim Patronym zu nennen ist unüblich, im Text wird dies folgendermaßen thematisiert: »In Djalish und in der Stadt nennt man ihn längst einfach Jonytsch. ›Wohin fährt Jonytsch denn?‹ oder ›Sollte man Jonytsch nicht zu einem Konsilium bitten?‹« (J 286).

<sup>22</sup> Die Terminologie entspricht der *Einführung in die Erzähltheorie* von Matias Martinez und Michael Scheffel.

In den zwei Erzählungen werden die Ereignisse an erster Stelle chronologisch dargestellt und man hat es am Meisten mit singulativen und iterativen Erzählsituationen zu tun (einmal erzählen, was sich einmal ereignet hat und einmal erzählen, was sich wiederholt ereignet hat).

Die Art und Weise wie die Zeit bei Tschechow organisiert ist, entspricht dem klassischen Modell eines Romans des 19. Jahrhunderts. In einem sanften Einstieg stellt der Erzähler Ort und Personal vor. Der Schluss ist wie ein langes Fade-out, wo keine konkrete Ereignisse mehr stattfinden und der Erzähler die Zukunftsperspektiven der Protagonisten andeutet. Dazwischen werden die Ereignisse der Beziehung von Jonytsch und Jekaterina primär chronologisch erzählt. Nur als sie sich nach den vier Jahren wiedersehen, denkt Jonytsch an das, was zuvor passierte: »Und er erinnerte sich an alle noch so kleinen Einzelheiten, wie er über den Friedhof gewandert, und wie er gegen Morgen erschöpft nach Hause zurückgekehrt war« (J 283). Überhaupt ist dieses letzte Wiedersehen analog zum ersten Besuch von Starzew bei den Turkins (erster Besuch, J 265-269; letzter Besuch, J 281-284). Die Abfolge der Ereignisse ist dieselbe, die Mutter liest aus ihren Romanen, die Tochter spielt Klavier, es wird gegessen und der Diener Pawa »stellte sich in Positur, hob einen Arm und sagte mit tragischer Stimme: ›Stirb, Unglückliche!‹« (J 269 und 284). In beiden Textpassagen ist die Wortwahl exakt gleich, der Kreis der Erzählung schließt sich. Ein solch eindeutiger Bezug zwischen Anfang und Ende der Erzählung ist bei Peter Stamm nicht erkennbar.

In seiner Kurzgeschichte *Die Verletzung* werden die narrativen Elemente auch in erster Sicht chronologisch erzählt: Ein erster Flirt, das »Sommeridyll« zweier Jugendlichen, dann kommt es wie bei Tschechow zu einer Ellipse von vier Jahren, in der sich das Paar nicht sieht. In einem dritten Handlungsgerüst entfalten sich die letzten Ereignisse der zwei gescheiterten Lieben.

Die ersten Sätze von der *Verletzung* haben einen subtilen Zeitaufbau, den es sich lohnt zu entziffern. Im Gegensatz zu Tschechow hat man es hier mit einem *in media res* Einstieg zu tun:

Luzias Mutter war mit vierzig Jahren verrückt geworden. Ich glaube, davor hatte Luzia am meisten Angst. Ich fragte, was der Grund gewesen sei. Das Leben, sagte Luzia und zuckte mit den Schultern. Sie hatte diesen Mann geheiratet, der sie mehr liebte als sie ihn. Ich bin auf die Welt gekommen, sie hat mich großgezogen und irgendwann hat sie es nicht mehr ausgehalten und hat sich die Pulsadern aufgeschnitten. Als ich sie gefunden habe, war sie schon bewusstlos. Da war ich dreizehn (WF 57).

Für den Leser, der die Erzählung zum ersten Mal liest, ist ein solcher Anfang zunächst diffus. Er weiß noch nicht, worum es geht und wer Luzia ist. Die Erzählsituation ist noch unklar, es

gibt ein Ich, das beschreibt, eine anderes Ich, das spricht; Für wen sie stehen, erfährt man später. Rückblickend bietet der erste Abschnitt jedoch gleich eine Erklärung für die ganze Kurzgeschichte und insbesondere für Luzias Verhalten. Der Erzähler liebt Luzia auch »mehr als sie ihn« und vielleicht ist es deshalb, um nicht den Fehler ihrer Mutter zu wiederholen, dass sie keine feste Beziehung mit dem schwer verliebten Ich-Erzähler schließt. Zeitlich betrachtet bildet dieser erster Abschnitt auch etwas Besonderes. Es handelt sich um eine Anachronie, genauer um eine Prolepse; der Dialog zwischen dem Erzähler und Luzia findet eigentlich chronologisch später statt, erst wird geschildert, wie sie sich treffen (WF 57). Aber die Ereignisse, die von Luzia erzählt werden, geschehen wiederum vorher. Ihre Kindheit liegt vor der Liebesgeschichte zwischen ihr und dem Erzähler. Dies ist mit dem Einbau einer zweiten Erzählebene möglich, in der Luzia kurz zur Binnenerzählerin wird. Der Dialog an sich bildet die Prolepse, das, was aber gesagt wird, was auf intradiegetischer Ebene stattfindet, ist chronologisch am richtigen Platz. Dies ist auch in der Schematisierung der Zeitdarstellung repräsentiert (siehe S. 20). Mit diesem Beispiel sieht man, dass von Anfang an Peter Stamms Erzählung dem Kriterium des »explosive principle«<sup>23</sup>, des konzentrierten Erzählens entspricht.<sup>24</sup>

In den anderen Fällen, wo in Stamms Short Story Anachronien vorkommen, handelt es sich um Ereignisse, die von den Figuren erzählt oder gedacht werden. Die Situation ist aber umgekehrt. Der Akt des Sprechens bzw. des Denkens ist chronologisch richtig eingeordnet; Das, worüber gedacht oder gesprochen wird, bezieht sich auf die Vergangenheit und auf ein Ereignis, das bereits in der Erzählung geschildert worden war, repetitives Erzählen also. Eine solche Situation bildet auch die Szene, in der Jonytsch im Garten vier Jahre nach dem gescheiterten Heiratsantrag mit Jekaterina spricht (s. o.). In den zwei Kurzgeschichten wird also am Zeitpunkt erinnert, in dem der sentimentale Kontakt entsteht. Bei Stamm handelt es sich um das Sommeridyll der zwei Jugendlichen (WF 57-60) und bei Tschechow um die Episode, in der Jonytsch von Jekaterina erst ein unseriöses Billetdoux und am Tag darauf einen Korb bekommt (J 271-278). Bei Stamm sagt der Erzähler Luzia: »Ich habe auf dich gewartet, sagte ich [...]. Ich meine seit damals. Seit wir uns... als wir miteinander geschlafen haben.« (WF 65).<sup>25</sup> Später wendet sich der Erzähler an Luzia und an ihren Freund Elio:

---

<sup>23</sup> Der Begriff wurde von Henry James (1843-1916) entwickelt, siehe Hans-Christoph Graf v. Noyhauss, *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 130.

<sup>24</sup> Vgl. z. B. Manfred Durzak »Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart« in: *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 133 u. 141. Siehe auch S. 5 dieser Arbeit.

<sup>25</sup> Diese Passage wird S. 22 ausführlicher kommentiert.

Ich erzähle dir eine Geschichte, sagte ich, aber ich sprach wohl mehr für mich selbst als für sie. Ich erzählte, wie ich zum ersten Mal ins Dorf gekommen war, wie ich Luzia kennengelernt hatte. Ich erzählte von unserer Wanderung ins Nachbartal und von unserer ersten Nacht (WF 71).

In diesem Punkt sind sich die Erzählungen sehr ähnlich. Die Rückblicke sind auch auf der Schematisierung der Zeitdarstellung S. 20 gekennzeichnet. Dass in beiden Texten an das erste Zusammenkommen der Protagonisten erinnert wird, zeigt, wie wichtig diese erste Episode ist, in der das Paar zusammenkommt.

Ein verschlüsselter und anachronischer Einstieg, wie der der *Verletzung*, ist für Stamm nicht unüblich. Der Romaneinstieg von *Agnes* bildet auch ein Beispiel: »Agnes ist tot. Eine Geschichte hat sie getötet.«<sup>26</sup> Dieser hat übrigens Ähnlichkeiten mit der Anfangsformel von *L'Étranger*: »Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas«<sup>27</sup>. Auch der erste Abschnitt der Erzählung *Jedermannsrecht* im Band *Blitzeis* bildet eine Prolepse:

Zwischen den Bäumen hindurch sah ich Monikas gelbe Regenjacke. Ich hatte Wasser für den Kaffee aufgesetzt, als sie mich rief. Der Wald war dicht hier und der Boden mit Fallholz bedeckt, das unter meinen Schritten brach. Ich kam nur mühsam voran, und schon nach wenigen Metern waren meine Hose und meine Hände von Moos und Algen verschmiert, die alles mit einer feuchten Schicht überzogen.

»Still«, sagte Monika leise, als ich näher kam. Dann sah ich, dass Michael zusammengerollt am Boden lag. »Was hat er?« fragte ich, als ich ihn heftig atmen hörte.

»Als er mich sah, ist er weggerannt und dann hingefallen«, sagte Monika. Sie kniete nieder und schüttelte Michael sanft. »Was ist passiert? Wo ist Sandra?«

»Ich habe meinen Schuh verloren«, sagte er keuchend. »Ich kann ihn nicht finden.«

»Wo ist Sandra?« fragte Monika.

»Hilfe holen« (B 43).

Die Szene steht chronologisch eigentlich erst kurz vor Ende der Erzählung. Monika und der Erzähler machen in Schweden eine Kanutour und treffen ein anderes Paar, Michael und Sandra, die das gleiche machen. Die zwei Paare verstehen sich nicht gut und ignorieren sich während der Tour gegenseitig. Doch als Monika und der Erzähler am Flussufer das gekenterte Boot der Anderen erblicken, machen sie Halt und stoßen auf Michael, wie es im Zitat geschildert ist. Die Zeitgestaltung entspricht hier die eines Detektivromans, wo die Chronologie der Ereignisse, die zum Mord führen, stückweise zusammengepuzzelt werden. Auch die Erzählung *Im Wald* (SE 55-86) hat solch eine verwickelte Zeitdarstellung. Weitere Beispiele für einen solchen Erzähleinstieg bilden die Erzählungen *Passion* (B 64-82), *Was wir können* (B 85-96), *Wie ein Kind, wie ein Engel* (IFG 55-72), *Drei Schwestern* (WF 37-56) und *Eismond* (SE 87-104). Der anachronische Anfang ist kein systematischer Vorgang bei Stamm aber doch ein verbreiteter.

---

<sup>26</sup> Peter Stamm, *Agnes*, S. 9 (anachronischer Anfang).

<sup>27</sup> Albert Camus, *L'Étranger*, S. 9 (chronologischer Anfang).

### 2.3 Zur Darstellung der Zeit (2): Erzählgeschwindigkeit

*Die Verletzung* endet mit einem klaren Schnitt: »Erst als der Zug einen weiten Bogen machte und in den Tunnel fuhr wurde ich ruhiger« (WF 75). Wie ein langes Crescendo baut sich davor eine wirkungsvolle Spannung auf. Durch seinen Zerstörungsdrang (WF 70-73) drückt der Ich-Erzähler eine immer stärker werdende Nervosität aus. Diese wird dem Leser jedoch nicht mit langen und präzisen Gefühlsbeschreibungen vermittelt, er konkretisiert sie aus den dargestellten Ereignissen her. Im Folgenden wird der Aspekt der Erzählgeschwindigkeit bei Tschechow kommentiert und mit Stamm verglichen.

Wo ist der Erzählstrom schnell und wo verlangsamt sich die Darstellung der Ereignisse? Bei der Messung der Erzählgeschwindigkeit zählt bekanntlich das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit.<sup>28</sup> Wie viel Erzählraum nehmen die Tage oder Jahre der zwei Erzählungen in Anspruch? Unter Geschwindigkeit wird also »das Verhältnis zwischen einem zeitlichen und einem räumlichen Maß«<sup>29</sup> verstanden.

Die Texte habe ich für die Analyse in nummerierte Episoden<sup>30</sup> mit einer relativ einheitlichen Erzählgeschwindigkeit geteilt. Zwischen den Episoden, aber auch innerhalb, gibt es in der Regel Ellipsen. Eine noch präzisere Teilung wäre möglich, dies würde aber einen Überblick erschweren. Die Episoden von Tschechows Text werden zuerst mit Hinblick auf die Erzählgeschwindigkeit kommentiert. Die Erzählung ist in fünf Kapitel geteilt. Mit Ausnahme von einigen Abschnitten, in denen kurze Beschreibungen oder direkte Rede vorkommen, entspricht die Erzählgeschwindigkeit der Raffung. Die Episoden sind im Schaubild Seite 20 repräsentiert. Es soll gezeigt werden, an welchen Stellen der Erzählung der Erzählstrom wie schnell fließt, wie stark die Ereignisse zusammengerafft sind.

#### **Zeitlicher Aufbau in Jonytsch**

Kapitel I (1) In der ersten Seite steht die Erzählzeit still. Die Stadt, die Familie Turkin und Dmitij Jonytsch Starzew werden vorgestellt. (2) Man sagt dem Arzt, er solle die Bekanntschaft der Turkins machen, der Vater und Jonytsch treffen sich im Winter und es folgt eine Einladung, sieben Zeilen. (3) Im Frühling ist Jonytsch in der Stadt und beschließt spontan, die Turkins zu besuchen. Bei der Familie hört er sich mit anderen Gästen den Roman der Mutter und das Klavierspielen der Tochter an. Fast fünf Seiten beansprucht dieser Abend,

---

<sup>28</sup> Nach Genettes Terminologie ist die erzählte Zeit *l'histoire* und die Erzählzeit, *le récit*. Vgl. Gérard Genette, *Figures III*, S. 72.

<sup>29</sup> Ralf Junkerjürgen, *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*, S. 52.

<sup>30</sup> Die *Episode* versteht man hier als eine »Zwischenstellung zwischen der Ebene des Ereignisses (oder Motivs) und derjenigen der Geschichte«. Vgl. Martinez u. Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, S. 110.

es gibt viel Dialog und genauere Beschreibungen. Der Fokus ist dabei stets auf Jonytsch gerichtet, auch auf seine Gedanken.

Kapitel II (4) Ein Jahr später bekommt der Arzt die Bitte der Mutter, sie zu pflegen. Von da an kommt er öfters zu den Turkins. Eine halbe Seite. (5) Es ist Herbst und er führt Jekaterina in den Garten, sagt ihr, wie »leidenschaftlich« (J 271) er es liebt, ihr zuzuhören. Sie steckt ihm einen Zettel in die Hand und läuft ins Haus. Darauf steht: »Seien Sie heute Abend um elf Uhr auf dem Friedhof am Grabmal der Demetti« (J 272). Zwei Seiten. (6) Er denkt eine halbe Seite darüber nach, ob sie ihn für einen Narren hält, (7) fährt mit seinem Kutscher dann trotzdem in den Friedhof außerhalb der Stadt und wartet Stunden vergebens auf sie. Zweieinhalb Seiten.

Kapitel III (8) »Am nächsten Abend fährt er zu den Turkins, um seinen Antrag zu machen« (J 275). Doch es kommt nicht dazu, weil Jekaterina sich dazu vorbereitet, in den Klub zu fahren, eine Seite. (9) Er fährt sie und küsst sie in der Kutsche, eine kleine Seite. (10) Im Klub misslingt sein Antrag, etwas mehr als eine Seite. (11) Drei Tage lang fühlt sich Jonytsch schlecht und Jekaterina verreist nach Moskau, zehn Zeilen.

Kapitel IV (12) Vier Jahre lang sehen sich Jonytsch und Jekaterina nicht, die lokale Kleinbürgerlichkeit missfällt ihm, er spielt Whint und wird mit seiner Tätigkeit als Arzt immer reicher. Zwei Seiten. (13) Jonytsch bekommt von der Mutter und Jekaterina eine Einladung, er geht und hört sich gelangweilt die naiv-peinlichen Familienvorfürungen vor. Anderthalb Seiten. (14) Jekaterina führt Jonytsch in den Garten, sie wünscht sich, dass sie sich öfter sehen würden, doch Jonytschs Gefühle ihr gegenüber haben sich verändert und er geht, zweieinhalb Seiten. (15) Drei Tage später bekommt er eine Einladung von Jekaterina aber er geht nicht und »besuchte die Turkins nie wieder« (J 285), eine halbe Seite.

Kapitel V (16) Im letzten Kapitel, das zwei Seiten lang ist, wird darüber berichtet, wie nach einigen Jahren Jonytsch immer habgieriger, reizbarer, dicker, einsamer und unglücklicher wird. (17) Die letzten zehn Zeilen sind dem Schicksal der Turkins gewidmet. Klarere Zeitangaben gibt es im letzten Kapitel nicht, es wird über die Gewohnheiten der Figuren berichtet.

Nach Durzaks Kriterien<sup>31</sup> ist *Jonytsch* keine Kurzgeschichte. Der auktoriale Erzähler kommentiert das Geschehen, wogegen der typische Kurzgeschichtenerzähler Figurenerzähler ist. Dazu kommt noch, dass es eine Einleitung und einen Ausklang gibt, in denen anfangs der Ort, und am Schluss das Schicksal der Figuren skizziert wird. Man hat es also nicht mit einem

---

<sup>31</sup> Vgl. Manfred Durzak »Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart« in: *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 133, sowie S. 5 dieser Arbeit.



Abschnitt einer größeren Erzählung zu tun, wie es das fragmentarische Erzählen vorsieht, sondern mit einem Text, der eine gewisse Einheit darstellt.

Zudem kommt, dass die Szene, in der sich Starzew und Jekaterina ein letztes Mal sehen, eine Erzählgeschwindigkeit hat, die der Dehnung entspricht (s. o. Episode 14). Dies stoße auch gegen Durzaks Prinzipien der Kurzgeschichte. Während Jekaterinas kaum kaschierter aber zu später Liebeserklärung kommt ein Abschnitt, in dem die Gefühle des Arztes beschrieben werden. Dieser innere Vorgang findet während der Figurenrede von Jekaterina statt. Die Erzählzeit ist länger als die erzählte Zeit, weil der Dialog und die Beschreibung von Jonytschs Gefühlen gleichzeitig stattfinden, aber nacheinander präsentiert werden.

Und er erinnerte sich an alles, was gewesen war, an alle noch so kleinen Einzelheiten, wie er über den Friedhof gewandert und wie er gegen Morgen erschöpft nach Hause zurückgekehrt war, und ihm wurde plötzlich traurig zumute, und es war ihm leid um die Vergangenheit. In seinem Herzen wurde ein Flämmchen entfacht.

»Erinnern Sie sich noch, wie ich Sie zu dem Abend im Klub begleitet habe?« sagte er.  
»Damals regnete es, und es war dunkel ...«

Das Flämmchen in seinem Herzen loderte immer stärker, und er wollte jetzt sprechen, über das Leben klagen ... (J 283)

Jekaterina reagiert dann auf Starzews Klage, idealisiert ihn und seine Arbeit, was dazu führt, dass »Starzew [...] die Geldscheine [einfielen], die er abends mit so großer Befriedigung aus seinen Taschen holte, und das Flämmchen in seinem Herzen erlosch«. Und er verlässt das Haus der Turkins. Das Flämmchen steht natürlich metaphorisch für Starzews Liebe. Bei Peter Stamms Kurzgeschichten ist, soweit ich weiß, eine Innensicht in dieser metaphorischen Art nirgends präsent. Wenn schon innere Vorgänge beschrieben werden, dann kurz und ohne Metapher. Dieser Einbau verlangsamt die Erzählung, die an dieser Stelle einen Affekthöhepunkt erreicht, der die Klimax der Erzählung *Jonytsch* bildet. Die Illustration im Kapitel 2.4 zeigt diesen Höhepunkt, der dort als »letztes Wiedersehen« bezeichnet ist.

### **Zeitlicher Aufbau in Die Verletzung**

Stamms Erzählung *Die Verletzung* habe ich für die Analyse der Erzählgeschwindigkeit in folgenden Episoden geteilt: (1) Die erzählte Zeit im neun Zeilen langen ersten Absatz (siehe S. 12) beträgt etwa fünfzehn Jahre. (2) Anschließend kommt die Liebesaffäre zweier Jugendlichen in den Alpen. Etwa drei Monate ziehen sich über ein bisschen mehr als drei Seiten hin. (3) Es verlaufen vier Jahre, in denen der Erzähler studiert und unregelmäßig mit Luzia in Kontakt bleibt, dies wird genau in einer Seite erzählt. (4) Es ist anzunehmen, dass er Ende Sommer für das Schuljahr ins Dorf zieht und mit dem Unterricht beginnt. Parallel nähert er sich allmählich Luzia. Dies entspricht einer erzählten Zeit von etwa anderthalb Monaten in

zwei und halb Seiten Erzählzeit. (5) Ihre zweite Liebeserfahrung fängt Mitte Herbst an. Sie spazieren immer zur gleichen Bank, er lädt sie zum Essen ein und sie gehen ins Kino. Zweieinhalb Seiten. (6) Die Beziehung nimmt »kurz vor Weihnachten« (WF 66) eine tragische Wendung. Sie schlafen miteinander und am Tag danach treffen sie Elio in der Bar, wo Luzia arbeitet. Von da an lehnt Luzia ihn nur noch ab. Diese zwei Tage beanspruchen zwei Seiten. (7) Über Weihnachten bekommt er von seiner Familie Besuch: sieben Zeilen. (8) Der Erzähler ruht sich aus und stellt seinen Fernseher vor die Tür: fünf Tage in einer halben Seite. (9) Silvester möchte der Erzähler mit Luzia verbringen, er sieht sie in der Bar mit Elio, aber verbringt Mitternacht allein zu Hause und fängt an, die Aufsätze seiner Schüler und seine Pädagogikbücher zu verbrennen. Die Erzählgeschwindigkeit verlangsamt sich deutlich, ein Abend nimmt zwei Seiten in Anspruch. (10) Der Erzähler verbringt den ersten Januar mit seiner Verbrennungsaktion, am Abend erzählt er vor Luzia und Elio das Sommeridyll, was Luzia irritiert, ein Tag, eine Seite. (11) In den nächsten Tagen setzt der Erzähler sein »Zerstörungswerk« (WF 73) fort. Er steckt alles, was nicht brennt, in sein Auto und lässt dieses am Ende einer Bergstraße stehen. Es verlaufen somit auf anderthalb Seiten etwa drei Wochen. (12) An einem Sonntag geht der Erzähler in die Kirche, sieht Luzia und erklärt ihr nochmals seine Liebe, dies nimmt eine halbe Seite in Anspruch. (13) An »einem der nächsten Tage« (WF 74) geht er zur Stelle am See mit der Bank, wo er mit Luzia zusammen war und sieht sie zu sich kommen und plötzlich zurückkehren. Neun Zeilen. (14) Am Tag darauf erblickt er sie nochmals von seinem Klassenzimmer aus und verlässt mitten im Unterricht das Dorf. Dieser Abschnitt ist fast eine Seite lang und steht für etwa eine Stunde erzählte Zeit.

Nach dieser Übersicht fällt erstens auf, dass der Text erstaunlich viele Zeitangaben aufweist. Obwohl es keine genauen Daten gibt, weiß der Leser ziemlich genau, wie die Ereignisse zeitlich zueinanderstehen, besonders am Ende, wenn viele kleine Ereignisse schnell erzählt werden. Genau genommen kommen im Text 23 Zeitangaben für Jahreszeit, Monat oder Feiertag vor, die man also auf einem Kalender situieren kann. Dazu findet man 40 weitere unbestimmte Angaben, wie z. B. »am nächsten Tag« oder »an einem Wochenende«. Daneben gibt es merklich viele Adverbialbestimmungen der Zeit, wie »jetzt« oder »dann«. Diese Elemente geben dem Leser den Eindruck, er lese ein Tagebuch. Dazu trägt nicht nur die Ich-Erzählsituation bei, sondern auch die Tatsache, dass der Erzähler selbst Tagebuch führt oder geführt hat: »Dann holte ich meine Notizen aus den Schubladen, meine Tagebücher, die Zeitungsartikel, die ich aufbewahrt und nie gelesen hatte. Ich verbrannte alles.« (WF 71)

Zweitens entdeckt man, dass die Erzählgeschwindigkeit immer langsamer wird. Der Leser fragt sich während der ersten Lektüre, ob Luzia und der Erzähler schließlich

zusammenkommen, darum geht es. Und wahrhaftig stehen in der vorletzten Seite noch alle Entwicklungsmöglichkeiten offen: »An einem der nächsten Tage ging ich wieder einmal zur Stelle über dem Dorf, wo ich mit Luzia gewesen war. *Ich wischte den Schnee von der Bank und setzte mich. Die Sonne war schon hinter den Bergen verschwunden.* Nach einiger Zeit sah ich Luzia die Straße emporkommen.« (WF 74) Die zwei Sätze, die ich hervorgehoben habe, sind für die eigentliche Handlung im Rahmen der erzählten Geschichte offenbar funktionslos, sie dienen beispielhaft der Verlangsamung der Erzählgeschwindigkeit und dem Spannungsaufbau. Dieses Phänomen wird im Kapitel 2.5 genauer beschrieben.

Für Durzak ist die Kurzgeschichte »im Idealfall auf einen bestimmten Augenblick, eine spezifische Lebenssituation, ein bestimmtes Ereignis konzentriert.«<sup>32</sup> Die zwei Erzählungen folgen diesem Prinzip nur teilweise. Die Liebesbeziehungen sind die spezifischen Lebenssituationen, von denen bei Durzak die Rede ist, die Erzählungen sind darauf fokalisiert. Das plötzliche Verlassen des Dorfes bei Stamm und die Tatsache, dass Starzew und Jekaterina am Ende nicht heiraten, bilden den »überraschenden Handlungsumschwung«<sup>33</sup>, den Durzak auch als Merkmal von Short Storys identifiziert. Der Augenblick, in dem bei Stamm der Erzähler anfängt, die Aufsätze seiner Schüler zu verbrennen, könnte durchaus auch als Wendepunkt oder Affekthöhepunkt infrage kommen, als der Moment, wo der Erzähler wahnsinnig wird. Eigentlich gehört er aber zur Steigerung, die zur Flucht führt. Die Erzählungen decken einen Zeitraum von über sechs Jahre bei *Jonytsch* und vier und halb Jahre für *Die Verletzung*, was bei Kurzgeschichten selten ist. Die Kurzgeschichten der zwei anderen Paarbildungen beziehen sich auf viel weniger erzählter Zeit. Das Komprimierungsprinzip, das in der Einleitung eingeführt wurde, ist mit diesen Erzählungen illustriert.

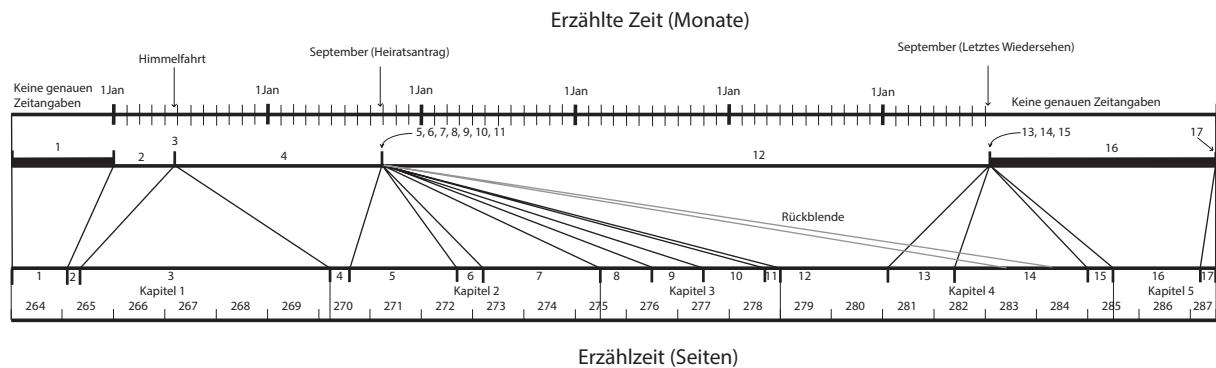
---

<sup>32</sup> Manfred Durzak »Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart« in: *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 133.

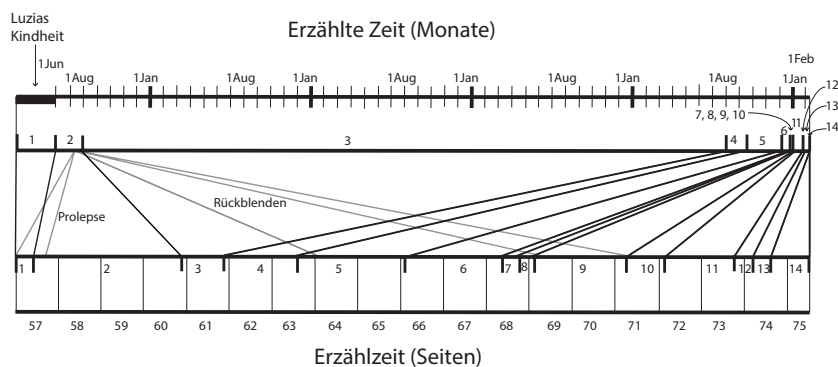
<sup>33</sup> Ebd. S. 132.

## 2.4 Grafische Darstellung der Erzählgeschwindigkeit

### Anton Tschechow – *Yonytsch*



### Peter Stamm – *Die Verletzung*



Die zwei Schaubilder illustrieren das Verhältnis der Erzählzeit (erste Linie) mit der erzählten Zeit (zweite Linie). Die nummerierten Abschnitte stehen für die verschiedenen Episoden, die gerade beschrieben wurden. Das Verhältnis der zwei Erzählebenen ist so auf einen Blick überschaubar, jede Seite Erzählzeit ist auf der Zeitlinie der erzählten Zeit situierbar. Wo in der Chronologie der Kurzgeschichte sich das Erzählte befindet und wie viel Erzählzeit in Anspruch genommen wird, ist schematisch repräsentiert.

Folgende Entscheidungen haben die grafischen Darstellungen bestimmt.

In den Erzählungen sind die Verhältnisse der zwei Zeitlinien in bestimmten Merkmalen übereinstimmend. Daher war es möglich eine Skala von einem Monat = 2.5 mm und eine Seite = 1cm zu verwenden, die für beide Texte passt.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Die zwei Illustrationen befinden sich in Originalgröße im Anhang, hier wurden sie etwas reduziert.

Die Ellipsen wurden bewusst nicht repräsentiert. Die Ereignisse, die stattfinden, aber nicht beschrieben werden, die größeren Leerstellen werden bei der Analyse als Teil einer Raffung repräsentiert. Dies erleichtert die Darstellung und die Übersicht. Somit wird auch gezeigt, für welche Zeitspanne ein Textabschnitt steht; ohne Rücksicht darauf, ob das Geschehen beschrieben wird oder nicht. Bei Jonytsch heißt es beispielsweise, als im Winter der Vater Turkin den Arzt einlädt: »Man sprach über das Wetter, das Theater, die Cholera, und es folgte eine Einladung. An einem Feiertag im Frühling [...] begab sich Starzew nach seiner Sprechstunde in die Stadt, [...]« (J 265). Zwischen den beiden Sätzen verlaufen auf der Ebene der Erzählung etwa drei Monate, über die man nicht weiß, es ist die Ellipse, die in der Einteilung zwischen Episode 2 und 3 situiert ist. Die drei Monate gehören in der grafischen Darstellung zur Episode 2.

Eine präzise Schematisierung der Verhältnisse von erzählter Zeit und Erzählzeit ist nur möglich, wenn die Zeitangaben im Text genau sind. Dies ist in den zwei Texten nicht immer der Fall. Wenn es beispielsweise bei Tschechow heißt, dass sich Starzew und Turkin »im Winter« treffen, habe ich irgendeinen Zeitpunkt im Winter ausgesucht (hier beispielsweise den 1. Januar) und diesen für die Zeichnung verwendet. Die Abschnitte bei Tschechow, wo die Zeit besonders vage dargestellt sind als solche markiert. Bei Stamm wird Luzias Kindheit auch repräsentiert. In keiner der Erzählungen wird ein Datum zitiert. Es ist anzunehmen, dass die Erzählungen zeitgemäß ihrer Entstehung stattfinden, um 1890 für Tschechow und während der Nullerjahren bei Stamm.

## 2.5 Spannung

Sie ist eine Ware. Ein Roman oder ein Film wird als »spannend« gekennzeichnet, damit er sich möglichst gut verkaufe. »Spannung macht offensichtlich das Hauptvergnügen an bestimmten Texten aus.«<sup>35</sup> Üblicherweise wird über Spannung eher in Detektiv- oder Abenteuerromane geforscht.<sup>36</sup> Obwohl in Liebesgeschichten das Leben der Protagonisten oft nicht direkt auf dem Spiel steht, gibt es dort auch Spannung. Die Szenarien von Seifenopern werden so gestaltet, dass am Ende einer Folge im Zuschauer der Wunsch aufkommen soll, die nächste auch anzuschauen. Ähnlich sind auch die Kapitel der Fortsetzungsromane von z. B.

---

<sup>35</sup> Ralf Junkerjürgen, *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*, S. 11.

<sup>36</sup> Vgl. Richard J. Gerring u. Allan B. I. Bernardo »Readers as problem-solvers in the experience of suspense« in: *Poetics* 22, 1994, S. 459-472, wo als Beispiel die James Bond-Romane von Ian Fleming zitiert werden oder die Studie von Ralf Junkerjürgen, *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*, der als Textkorpus die Reiseromane von Jules Verne benutzt und ein umfassendes Interpretationsmuster vorschlägt.

Emile Zola gestaltet. Spannung ist ein »entscheidender Faktor im Kommunikationsprozess des Lesens«.<sup>37</sup>

Bei einem literarischen Text unterscheidet Ralf Junkerjürgen zwischen einem »psychologischen« und einem »werkorientierten« Spannungsbegriff.<sup>38</sup> Die Leserreaktion und der erzählerische Aufbau gestalten die »Doppelnatur der Spannung«<sup>39</sup>. Zwei weitere wichtige Bedingungen für die Spannungsentstehung sind die Identifikation mit dem Protagonisten und die Wahrscheinlichkeit, dass unerwünschte Ereignisse eintreten.<sup>40</sup> Einerseits gehört die Spannungsanalyse zur Narratologie, man soll sehen, wie sie erzählerisch aufgebaut ist; Andererseits ist es aber auch wichtig zu erklären, was für die Figuren auf dem Spiel steht, dieser inhaltlich-orientierte Teil der Analyse bildet für Junkerjürgen die psychologische Seite.

Diese zwei Aspekte der Spannung werden im Kommentar berücksichtigt. Bei der *Verletzung* und in *Jonytsch* geht es dem Leser um das sentimentale Leben der Protagonisten. Erfüllt sich die Liebesbeziehung oder nicht? Das ist die Frage, die sich der Leser stellt, und ihn dazu bringt, die Erzählung bis zum Ende zu lesen. Nach Junkerjürgens Interpretationsmodell ist dies die globale Ebene, die den inhaltlichen Untergrund bildet. In den kleineren Episoden (auf lokaler Ebene) wird immer wieder ein Spannungsbogen aufgebaut, in dem eine Frage beim Leser aktiviert wird. Mit einiger Verzögerung – die eigentliche Spannung – wird eine Antwort vorgeschlagen.

Spannung auf lokaler Ebene lässt sich z. B. in der *Verletzung* erkennen, als der Erzähler Luzia für ein Abendessen zu sich einlädt. Kurz nach seiner Ankunft im Dorf sagt der Ich-Erzähler Luzia: »Wenn meine Sachen da sind, lade ich dich zum Essen ein, sagte ich zu Luzia« (WF 62). Dann wird der Schulablauf beschrieben. Es wird auch gezeigt, dass sich der Erzähler nicht mit den Leuten im Dorf verstehen kann. Vom Essen ist vorerst nicht die Rede, dabei steht die Beziehung im Zentrum. Ob der Erzähler ein guter Lehrer ist oder nicht, ist für die Erzählung unwichtig. Doch es werden einige wichtige Informationen über sein Fremdheitsgefühl im Dorf vermittelt. Man hat es mit einem »Wechsel von spannenden und nicht-spannenden Episoden«<sup>41</sup> zu tun. Diese nicht-spannenden Abschnitte erzeugen die Spannung. Monate vergehen, es wird Herbst. »Ich lud sie zum Essen ein, aber sie sagte, sie habe keine Zeit. Am Samstag, sagte ich, und sie sagte also gut« (WF 63f.). Schon an diesen Zeilen wird dem Leser klar, dass die Aussichten nicht so gut für den verliebten Erzähler sind.

---

<sup>37</sup> Ralf Junkerjürgen, *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung*, S. 30.

<sup>38</sup> Vgl. ebd. S. 11.

<sup>39</sup> Ebd. S. 11.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. S. 34.

<sup>41</sup> Ebd. S. 54.

Zwei Sätze weiter wird dieses Gefühl bestätigt: »Ich wollte sie auf den Mund küssen, aber sie drehte den Kopf weg und hielt mir die Wange hin« (WF 64). Wenn der Leser sich mit dem Protagonisten identifiziert und Empathie für ihn hat, was man hier annimmt, dann fragt er sich: »Wie kann das noch gut laufen?« und wartet sehnsüchtig auf die Entwicklung der Ereignisse.

Mit Hinblick auf den Spannungsaufbau befindet sich der Erzähler in einer ähnlichen Situation, wie sie Richard Gerring und Allan Bernardo für James Bond in *Casino Royale* identifiziert haben:

Bond is poised to bankrupt the villain Le Chiffre at the baccara table when a man in the crowd surrounding the table presses a gun to his back and whispers, »Withdraw your bet before I count ten. If you call for help I shall fire«.<sup>42</sup>

Beide Figuren, Bond und Stamms Ich-Erzähler haben ein Problem, für das es scheinbar keinen Ausweg gibt. Die Autoren der Studie zeigen, wie Fleming die Spannung von dieser Krisensituation aus entwickelt, Informationen einbaut, die irrelevant sind und andere, die auf einen Ausweg deuten. Im Gegensatz zu Bond, der den Gaunern entkommt, endet das Essen in intimer Zweisamkeit für den Erzähler schlecht:

Ich habe auf dich gewartet, sagte ich. Ich war doch pünktlich. Ich meine seit damals. Seit wir uns... als wir miteinander geschlafen haben. Luzia runzelte die Stirn. Du meinst, du hast nie mit einer anderen Frau geschlafen? Nein sagte ich und kam mir plötzlich lächerlich vor. Luzia lachte rau. Sie sagte, sie ich sei ein verrückter Kerl. Das ist ja richtig unheimlich. Ich sagte, ich hätte oft an sie gedacht. Luzia stand auf und sagte, sie müsse gehen (WF 65).

Der Spannungsbogen endet, doch kurz darauf wird auf lokaler Ebene ein neuer aufgebaut und der Leser verliert zusammen mit dem Erzähler nicht die Hoffnung: »Eine Woche später gingen wir zusammen ins Kino« (WF 65). In Tschechows *Jonytsch* gibt es auch solche Spannungsbogen, sie sind seltener, aber markant. So ist während der Friedhofsepisode lange ungewiss, ob Jekaterina kommt oder nicht. Ähnlich funktioniert es mit dem Heiratsantrag, der am Tag darauf stattfindet. Zwischen dem Moment, in dem er angekündigt ist, und dem Nein der jungen Dame verläuft eine lange Erzählzeit (J 275-277). Das Zusammentreffen vier Jahre später ist auch emotional stark geprägt und enthält die Zutaten einer »spannenden« Episode.

## 2.6 Fazit

Auf globaler Ebene zeigen die zwei Erzählungen inhaltlich einen ähnlichen Spannungsaufbau. Beide Protagonisten haben eine Affäre, und der Versuch später eine gelungene Liebesbeziehung in Gang zu bringen, scheitert. Der Rhythmus erfolgt aber anders: Wie es

---

<sup>42</sup> Richard J. Gerring u. Allan B. I. Bernardo »Readers as problem-solvers in the experience of suspense« in: *Poetics* 22, 1994, S. 459. Es wird eine Passage von Ian Fleming, *Casino royale*, S. 84 zitiert.

auch die grafischen Darstellungen zeigen, ist bei Stamm fast alles auf das Ende fokalisiert. Die Erzählgeschwindigkeit verlangsamt sich, und zahlreiche und immer kürzere Episoden reihen sich bis zum endgültigen »Burn-out« des Erzählers und mit dem brutalen Schluss. Dank den einigen Rückwendungen sind die Geschehnisse auch stärker vernetzt. Bei Tschechow befindet sich der Kern der Erzählung nicht am Ende, sondern in der Episode, in der Jonytschs Liebe für Jekaterina erlöscht (Siehe S. 17 u. J 283). In einem langen Decrescendo findet das Ende mit einer Verlangsamung der Ereignisdarstellung statt.

Obwohl *Jonytsch* einen größeren Umfang hat, scheint in Stamms Kurzgeschichte mehr zu passieren. Dies kommt davon, dass es bei Tschechow eigentlich drei Momente gibt, die dargestellt werden: der erste Besuch bei den Turkins, der Heiratsantrag und das letzte Zusammenkommen der Protagonisten. Diese drei Teile, wie drei Akte eines Theaterstückes sind auch auf der grafischen Darstellung S. 20 wie drei Gipfel erkennbar. Man hat es mit einem ruhigen Rhythmus zu tun.

Bei Stamm ist die Erzählung dagegen in zwei geteilt. Der Sommer, in dem der Erzähler Luzia kennenlernt, bildet den ersten Teil: »Der Boden der Alpweiden war so weich, dass er unter unseren Schritten federte, und wenn es schön war, war der Himmel blau wie nirgendwo sonst.« (WF 58) Das Glücksgefühl, das mit diesem Zitat zusammenhängt, steht im Kontrast mit dem zweiten Teil. Der Erzähler wohnt im Dorf etwa sechs Monate, die wie eine Höllenfahrt erscheinen, in der viele kleine Episoden immer schneller aufeinanderfolgen, bis der Erzähler im Zug endlich »einen weiten Bogen machte und in den Tunnel fuhr« (WF 75).

Was während den vier Jahren passiert, wird in den zwei Texten kaum beschrieben. Die Figuren verändern sich in dieser Zeit, und der Unterschied zwischen ihrem Verhalten vor und nach den vier Jahren zeigt diesen Charakterwandel. Luzia ist nicht mehr die unschuldige und unternehmungslustige »Heidi«, mit der der Ich-Erzähler Wanderungen macht. Sie ist zur ehrgeizigen jungen Frau geworden, deren Verhalten von der Suche nach Geld und Sinnengenuss bestimmt ist. Der Ich-Erzähler hat sich dagegen scheinbar wenig verändert. In Tschechows Kurzgeschichte hat sich das Paar verpasst und nach den vier Jahren Abwesenheit will der einst verliebte Landarzt nicht mehr die kleine Bourgeoise als Frau nehmen. Er ist habgierig und ungeduldig geworden. Sie hat ihre Illusionen verloren und ist von ihren Träumen als Pianistin erwacht.



### 3. Erzählungen wie Eisberge

#### 3.1 Einleitung

Um Stamm literarisch zu situieren, ist vielleicht Ernest Hemingway der wichtigste Schriftsteller. In einem Interview der NZZ am Sonntag geht es ausschließlich um Stamms Meinung über den amerikanischen Autor.<sup>43</sup> Doch was sind die Merkmale und die Konventionen von Hemingways »verknapptem Erzählstil«, den Stamm »ins Heute übertragen und weiterentwickelt«<sup>44</sup> hat? In einem Handbuch über die amerikanische Kurzgeschichte steht »Plain words, simple but artfully structured syntax [and] the direct presentation of the object«<sup>45</sup>, dies trifft auch für Stamms Erzählweise zu. Die Abschaffung jeglichen erzählerischen Überflusses ist für die stilistische Identität beider Autoren wichtig. Hemingway hat diese Schreibweise mit einer Metapher illustriert, die sich zu einer Theorie entwickelt hat. Das Prinzip erklärt er in einer berühmten Passage von *Death in the Afternoon*:

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.<sup>46</sup>

Der Schriftsteller sollte also einige »Sachen« ausschneiden, Ereignisse, die in der erzählten Welt stattgefunden haben, aber in der Erzählung nicht vorhanden sind. Der Leser sollte ihre unsichtbare Gegenwart spüren »have a feeling of those things«. Bei Hemingway hat Susan F. Beegel ein solches Vorgehen mit dem Vergleich mehrerer Manuskripte einer gleichen Short Story empirisch feststellen können.<sup>47</sup> Diese Methode der Weglassung gehört zur Praxis des Imagismus, einer literarischen Bewegung, die sich in der Zeit um den Ersten Weltkrieg verbreitete.<sup>48</sup> Um Hemingways Handwerk der Weglassung zu beschreiben, zitiert Beegel T. S. Eliot (1888-1965), eine bedeutende Figur für diese Gruppe von englischsprachigen Schriftstellern und Poeten, die Hemingway auch frequentiert hat:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an »objective correlative«: in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that

---

<sup>43</sup> Vgl. »Hemingway war genial sorgfältig« Interview mit Manfred Papst in: NZZ am Sonntag, Bücher am Sonntag, 26.06.2011, S. 14-16.

<sup>44</sup> Ulrich Rüdener »Ein Hemingway après la lettre« in: Frankfurter Rundschau 17.12.2003.

<sup>45</sup> Martin Scofield, *American Short Story*, S. 139.

<sup>46</sup> Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon*, S. 192.

<sup>47</sup> Vgl. Susan F. Beegel, *Hemingway's Craft of Omission*.

<sup>48</sup> Vgl. »Imagismus« in: Die Brockhaus Enzyklopädie Online.

particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.<sup>49</sup>

Wichtig ist hier, dass Eliot spezifisch auf den Ausdruck von Gefühlen und Emotionen zielt. Wenn man Hemingways Zitat damit verbindet, kommt heraus, dass die äußere Handlung die Spitze des Eisbergs bildet und die Emotionen die Seite unter Wasser. Diese Art, einen literarischen Text zu betrachten, hat Gemeinsamkeiten mit Freuds Psychoanalyse. Das Sichtbare und Ausdrückbare ist nur ein Bruchteil des Ganzen.

Die Idee der Leerstellen im Text und der aktiven Rolle des Lesers als Mit-Erzähler hat mit Wolfgang Iser's Theorie von der *Appellstruktur der Texte* Gemeinsamkeiten.<sup>50</sup> Der Leser ist im Schreibverfahren miteinbezogen und offenbar wichtige Ereignisse für die Erzählung werden ihm von der Erzählinstanz bewusst verschwiegen. Der Text gibt aber die richtigen Ansätze, damit der Leser diese Leerstellen im Akt des Lesens ausfüllen kann. Im Folgenden geht es darum, solche Leerstellen und Ansätze bei Hemingway und Stamm zu identifizieren. In den Text eintauchen und die Seite des Eisbergs erforschen, die sich unter Wasser befindet!

### 3.2 Der Soldat und der Bauer

Die zweite Paarbildung besteht aus Peter Stamms Kurzgeschichte *Siebenschläfer* (SE 105-130) und *A Soldier's Home* (SH 145-153) von Ernest Hemingway. Die Short Story über den zwanzigjährigen Harold Krebs spielt in einer kleinen Ortschaft im Staat Oklahoma. Der Protagonist war von 1917 bis 1919 im Krieg. Im ersten Teil der Erzählung wird über seinen Zustand als Rückkehrer berichtet, der zu spät heimgekommen ist, damit man ihn wie die anderen als Held feiert. Er muss über den Krieg Lügengeschichten erzählen, damit man ihm überhaupt zuhört. Ein Monat ist er jetzt zurück. Er verbringt seine Zeit mit Lektüre und Billardspiel und bemüht sich, sein Leben so unkompliziert wie möglich zu gestalten. Die Familienbeziehungen sind in der Erzählung wichtig: »He was still a hero to his two young sisters. His mother would have given him breakfast in bed if he had wanted it. [...] His father was non-committal.« (SH 146). Sein Verhältnis zu Frauen wird auch thematisiert:

[Krebs] did not want to get into the intrigue and the politics. He did not want to have to do any courting. He did not want to tell any more lies. It wasn't worth it.

He did not want any consequences. He did not want any consequences ever again (SH 147).

Harold Krebs' Zustand als Heimkehrer wird erzählerisch vom Standpunkt eines einheitlichen Moments aus reflektiert, der den zweiten Teil der Erzählung bildet. Die Mutter weckt ihren

---

<sup>49</sup> T. S. Eliot »Hamlet« in: *Selected Prose of T. S. Eliot*, S. 48; zitiert in Susan F. Beegel, *Hemingways Craft of Omission*, S. 90.

<sup>50</sup> Vgl. Wolfgang Iser »Die Appellstruktur der Texte« in: *Rezeptionsästhetik*, S. 228-252.

Sohn auf und teilt ihm mit, dass er ab jetzt das Auto von seinem Vater benutzen dürfe. Seine kleine Schwester Helen möchte, dass ihr Bruder zu ihrem Baseballspiel kommt, und ein naiver Dialog findet zwischen den Geschwistern statt: »Couldn't you be my beau, Hare, if I was old enough and you wanted to?« (SH 150). Mit der Mutter findet auch ein Gespräch statt. Ganz nach ihrer calvinistischen Arbeitsethik möchte sie, dass er sein Leben in Gang bringe: »»God has some work for every one to do,« his mother said. »There can be no idle hands in His Kingdom.«« (SH 151). Doch das Gespräch nimmt eine andere Wendung:

»[...] You've got to make a start at something. [Your father] asked me to speak to you this morning and then you can stop in and see him at his office.«  
»Is that all?« Krebs said.  
»Yes. Don't you love your mother, dear boy?«  
»No,« Krebs said.  
His mother looked at him across the table. Her eyes were shiny. She started crying.  
»I don't love anybody,« Krebs said (SH 151).

Der Dialog mit der Mutter steht im Kontrast zum naiven und scherzhaften Ton, den er mit der Schwester hat. Anschließend tröstet er seine Mutter und lässt es zu, dass sie für ihn betet. Er fasst den Entschluss, nach Kansas City wegzufahren und dort eine Arbeitsstelle zu suchen. Es ist eine Erzählung über Selbstenttäuschung und die Erkenntnis von Freiheitsmangel.<sup>51</sup> Die psychischen Folgen des Krieges und das gestörte Mutter-Sohn-Verhältnis bilden die thematischen Spannungen im Text. Dies ist gerade deshalb interessant, weil diese Fragen als solche nur indirekt thematisiert werden.

Die Erzählung *Siebenschläfer* handelt vom jungen Landwirt Alfons, der im Thurgau Biogemüse anpflanzt. Während seiner landwirtschaftlichen Lehre ist er »von Anfang an der Außenseiter der Klasse« (SE 109). Mit dreiundzwanzig pachtet er einen Bauernhof. Als er den Vertrag unterzeichnet, sagt der Inhaber noch:

Jetzt brauchst du nur noch eine Frau, die dir den Betrieb zusammenhält [...]. Alfons nickte vage und murmelte etwas.  
Auch seine Eltern lagen ihm dauernd in den Ohren damit. Hast du eine Freundin? Wie sind die Thurgauerinnen? Gibt es bald Nachwuchs? Was machst du denn die ganze Zeit?, fragte sein Bruder. Du kannst doch nicht immer zu Hause hocken? (SE 110).

Doch es gibt viel Arbeit, und Alfons steht den Frauen gegenüber hilflos: »Die Kellnerin gefiel ihm, aber er hätte nicht gewusst, wie er ihr das hätte sagen sollen unter den Augen des ganzen Dorfes« (SE 111).

Die Landjugend organisiert im Sommer direkt neben Alfons' Landwirtschaft ein Open-Air-Festival. Der zurückgezogene Landwirt kommt dadurch mit den Organisatoren in Kontakt: »Er hatte zum ersten Mal das Gefühl, Teil des Dorfes zu sein« (SE 115). Als das

---

<sup>51</sup> Vgl. Robert W. Lewis Jr. »Hemingway's Concept of Sport and "Soldier's Home"« in: *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays* S. 175.

Festival anfängt, lernt er auch die neue Lehrerin im Dorf kennen, Lydia. Sie besucht ihn und er zeigt ihr seinen Hof. Am Abend tanzen sie. Da Lydia etwas zu viel getrunken hat und mit dem Auto gekommen war, schlägt Alfons vor, dass sie bei ihm übernachtet. Er erkennt jedoch Lydias Annäherungsversuche nicht und verhält sich ungeschickt. Als Lydia einen Scherz macht, reagiert Alfons gekränkt. Sie packt ihre Sachen zusammen und will nach Hause fahren. Doch er erblickt ihre Tränen und küsst sie »erst auf die Stirn, dann auf den Mund. Geh nicht, flüstert er, geh noch nicht« (SE 130). Dieser Schluss macht *Siebenschläfer* zu einer der wenigen Erzählungen von Peter Stamm mit einem Happy End; Wenngleich die letzten Worte »geh noch nicht« diesem romantischen Ende einen leicht pessimistischen Beigeschmack geben ...

Die Erzählsituation ist in den zwei Texten ähnlich. Man hat es mit einem personalen Erzähler zu tun, der mittelbar darüber berichtet, was der Figur passiert. Er ist stets auf Alfons fokalisiert, die anderen Figuren werden aus seiner Sicht beschrieben. Es gibt keine intradiegetischen Ebenen. Die erzählte Zeit beschränkt sich in *Soldier's Home* auf einem Morgen und *Siebenschläfer* findet während ungefähr einer Woche statt. In beiden Texten wird die Vergangenheit der Figuren von diesem einheitlichen erzählerischen Zeitpunkt aus erwähnt. Es sind zwei klassische Short Storys, die die Kriterien der Konkretisierung im Akt des Lesens, des fragmentierten und konzentrierten Erzählens respektieren (Vgl. S. 6).

### 3.3 Aus der Uniform herausgewachsen

In *Soldier's Home* ist, wie gesagt, die große Leerstelle der Erzählung der Krieg. Ständig wird er angedeutet; was aber der amerikanische *Marine* Harold Krebs zwischen 1917 und 1919 erlebt hat, weiß der Leser nicht. Bloß die Schlachten, in denen er war, werden genannt: »At first Krebs, who had been at Belleau Wood, Soissons, the Champagne, St. Mihiel and in the Argonne did not want to talk about the war« (SH 145). Und es ist am Anfang der Erzählung die Rede von zwei Fotos, woraus sich wichtige Ereignisse erahnen, rekonstruieren lassen. Fotografie bei Stamm und in der Literatur wird im Kapitel 4.5 S. 45 weiter besprochen. Dass gleich von Anfang an zwei Momentaufnahmen beschrieben werden, ist für meinen Kommentar, der sich auf Hemingways und Eliots Theorie der Omission beziehen aufschlussreich. Eine Vorgeschichte wird anhand von diesen zwei Fotobeschreibungen skizziert. So fängt die Erzählung an:

Krebs went to the war from a Methodist college in Kansas. There is a picture which shows him among his fraternity brothers, all of them wearing exactly the same height and style collar. He enlisted in the Marines in 1917 and did not return to the United States until the second division returned from the Rhine in the summer of 1919.

There is a picture which shows him on the Rhine with two German girls and another corporal. Krebs and the corporal look too big for their uniforms. The German girls are not beautiful. The Rhine does not show in the picture (SH 145).

Harold Krebs ist für seine Uniform zu groß geworden.<sup>52</sup> Daraus ließe sich schließen, dass er nach dem Krieg nicht mehr in die sozialen Modelle passt. De Baerdemaeker spricht von *Patterns* und weist vorsichtig auf eine interessante Interpretationsmöglichkeit von diesem Abschnitt:

Though it may be far-fetched to suggest they are swollen with phallic desire, their size, their outgrowing the rigid convention of uniforms, conjures up an altered masculinity, one that is no longer strictly constrained by the limits of uniformity.<sup>53</sup>

Es ist anzunehmen, dass Krebs erste sexuelle Erfahrungen in Europa erlebt hat. Auch die spätere Bemerkung seiner Mutter spricht dafür: »I know how weak men are. I know what your own dear grandfather, my own father, told us about the Civil War and I have prayed for you.« (SH 151). Weitere Erinnerungen weisen ebenso darauf hin (Vgl. SH 148). Er befindet sich somit abseits der Moral und der etablierten Regeln (Vgl. SH 151 [Harold Krebs] »I am not in His Kingdom«).<sup>54</sup> Die Kriegserlebnisse bilden die Seite des Eisberges, die sich unter Wasser befindet. Die Erzählung zeigt aber auch, dass er seine vorgegebene Rolle nicht erfüllen kann oder will.<sup>55</sup> Von außen beobachtet er mit Interesse die Gesellschaftsmuster und Strukturen seiner Heimatstadt:

Nothing was changed in the town except that the young girls had grown up. But they lived in such a complicated world of already defined alliances and shifting feuds that Krebs did not feel the energy or the courage to break into it. He liked to look at them, though. There were so many good-looking young girls. Most of them had their hair cut short. When he went away only little girls wore their hair like that or girls that were fast. They all wore sweaters and shirt waists with round Dutch collars. It was a pattern (SH 147).

Auch Peter Stamms Protagonist Alfons ist in seiner Gesellschaft ein Zuschauer, der von seinem Fenster aus das Festivalgelände beobachtet und analysiert:

Inzwischen waren noch mehr Leute eingetroffen, die Wiese war ziemlich voll. Fünfhundert Personen, schätzte Alfons und multiplizierte die Zahl mit dem Eintrittspreis. Die Festwirtschaft würde einiges abwerfen, vielleicht auch die T-Shirts mit dem Logo des Open Airs. Er hatte keine Ahnung, was die Bands für ihren Auftritt bekamen, was die Anlage kostete. Das Baumaterial hatte vermutlich Klemens' Vater zur Verfügung gestellt, aber wenn man all die Arbeit berücksichtigte, die die Männer geleistet hatten, schaute am Ende bestimmt nichts heraus (SE 117).

Der Landwirt im Thurgau studiert auch mit Interesse die Gesellschaft, in der er lebt, zu der er aber nicht richtig gehört. Ein Indiz für diese außenstehende gesellschaftliche Position lässt

---

<sup>52</sup> Vgl. Ruben De Baerdemaeker »Performative Patterns in Hemingway's Soldier's Home« in: *The Hemingway Review*, S. 55-73.

<sup>53</sup> Ebd. S. 56.

<sup>54</sup> Vgl. auch Milton A. Cohen »Vagueness and Ambiguity in Hemingway's "Soldier's Home"« in: *The Hemingway Review* vol. 30 no. 1 Fall 2010, S. 163.

<sup>55</sup> Vgl. z. B. SH 151: [Die Mutter] »Charley Simmons, who is just your age, has a good job and is going to be married«.

sich in einem Kommentar über ein Gespräch zwischen ihm und einem Festivalmitarbeiter finden: »Obwohl Alfons jünger war als manche der Organisatoren, sprach der Arbeiter zu ihm wie zu einem der Alten« (SE 114). Auch explizit wird dieser Aspekt im Laufe der Erzählung (SE 109 u. 120) thematisiert.

Wenn die Ereignisse im Krieg und dessen psychische Folgen das Spannungszentrum, die untere Seite des Eisbergs, von *A Soldier's Home* bilden,<sup>56</sup> dann ist die Mühe und Unfähigkeit von Alfons, soziale Kontakte zu knüpfen, eins der Kernelemente von *Siebenschläfer*. Peter Stamm widmet sich hier einem Thema, das in seinem Werk oft präsent ist.<sup>57</sup> Weder Krebs' Kriegserlebnisse, noch Alfons' Gefühle und sein Leid in der Einsamkeit werden explizit beschrieben. Wie ein Schatten umhüllen diese Ereignisse die Texte. Ihre Gegenwart ist in der Darstellungsweise der anderen Ereignisse erkennbar. Es steht zwar »er kam sich [...] wie ein Außenseiter vor« (SE 120) aber seine Gefühle als Außenseiter werden nicht beschrieben.

Der Kommentar über *A Soldier's Home* hat bereits gezeigt, dass Hemingway die Erzählweise des Imagismus nach T. S. Eliot verwendet. Für die Beschreibung einer Emotion, hier der seelische Zustand eines Kriegsüberlebenden, wird ein »objektives Korrelat« (Siehe S. 25) verwendet. Seine Reaktion gegenüber den Anforderungen der Mutter, seine Reaktion auf ihre Frage »Don't you love your mother, dear boy?« (SH 150) und der Satz »I don't love anybody« (SH 152) bilden die Anzeichen für die psychischen Folgen des Krieges. Im Folgenden möchte ich zeigen, wie sich dieses Verfahren der Auslassungen und der Andeutungen in Peter Stamms Erzählung erkennen lässt. Im Kapitel 3.4 erkläre ich, wie Alfons' Gefühl der Unsicherheit vermittelt ist, und im Kapitel 3.5 kommentiere ich die Erzählweise und die Indizien, die es dem Leser ermöglichen, Alfons' Jugend und Identität zu rekonstruieren.

---

<sup>56</sup> Die Wissenschaft ist sich darin nicht einig, ob Krebs unter einem posttraumatischen Stresssyndrom leidet oder nicht. Carl Eby, *Hemingway's Fetishism: Psychoanalysis and the Mirror of Manhood*, S. 147f. und Matthew Stuart, *Modernism and Tradition in Ernest Hemingway's In Our time: A Guide for Students and Readers*, S. 60f. sprechen dafür. Anderer Meinung ist Milton A. Cohen »Vagueness and Ambiguity in Hemingway's "Soldier's Home"« in: *The Hemingway Review* vol. 30 no. 1 Fall 2010 S. 163: »Krebs' combat experience was remarkably "positive": it was something he was proud of; it gave him a sense of masculinity, which, combined with his uncomplicated sexual encounters in Germany, enabled him to grow beyond the cookie-cutter sameness of his prewar identity«. Fest steht jedenfalls, dass die Ereignisse im Krieg nicht beschrieben aber zentral für die Erzählung sind.

<sup>57</sup> Das Thema der sozialen Einsamkeit prägt beispielsweise die Erzählungen *Was wir können* (B), *Alles, was fehlt* (IFG), *Die Erwartung* (WF) und *Im Wald* (SE). Auch einige Romanprotagonisten, wie etwa Agnes (1998), Andreas in *An einem Tag wie diesem* (2006) oder Iwona in *Sieben Jahre* (2009) befinden sich in einer solchen gesellschaftlich marginalisierten Situation.

### 3.4 Wechselhafter Wetterbericht für den Siebenschläfer

Der Titel der Kurzgeschichte weist auf das Wetter. *Siebenschläfer* ist der letzte Sonntag im Juni, und »der Tag kündigt nach einer Bauernregel das Wetter für die nächsten sieben Wochen an« (SE 113). Wenn es an diesem Tag regnet, ist der Sommer hinüber, der Tag bestimmt die Zukunft. Auch für Lydia und Alfons wird es ein Tag der Entscheidung.<sup>58</sup>

Meteorologische Beschreibungen gelten als ein Mittel für Stimmungsschilderungen. Die Wetterlage steht für die Gemütsverfassung der oder des Protagonisten: Schnee oder Regen für Tristesse bei Beerdigungen<sup>59</sup> oder Sonne für die erste Begegnung in einer Liebesaffäre.<sup>60</sup> Friedrich Christian Delius hat darüber die Dissertation mit dem passenden Titel *Der Held und sein Wetter* verfasst, in der er unter anderem zeigt, wie das fiktive Wetter in der deutschen Literatur des bürgerlichen Realismus zum Stimmungsmacher für Figuren wird. Zusammen mit Jean Pauls Figur, dem Heißluftballonpiloten Giannozzo<sup>61</sup>, worüber Delius schreibt, ist Alfons als Landwirt »dem Wetter ausgeliefert«<sup>62</sup>. Immer wieder im Laufe der Erzählung werden Informationen über die Wetterlage gegeben, insgesamt neunzehn Mal.<sup>63</sup> Am Anfang geht es um das schlechte Wetter für die Ernte, aber dann stehen das Wechselhafte der Situation und die Ungewissheit der Prognose und der Wetterentwicklung im Vordergrund: »Es regnete nicht mehr aber der Himmel war bewölkt, es konnte jederzeit wieder anfangen« (SE 118) heißt es, als Alfons am Samstagmorgen zum Festivalgelände geht. Weiter: »Der Himmel war immer noch bewölkt, es war schwülwarm« (SE 121) und »Es fing wieder an zu regnen« (SE 123). Diese Instabilität steht für die soziale Unsicherheit von Alfons. Einige Beispiele: Als er am Samstagmorgen hinunter zum Open Air geht, befinden sich dort zwei Frauen, und es entsteht ein kleines Gespräch. Die eine ist Jasmin, die Freundin vom »Präsidenten des Organisationskomitees« (SE 112), der auch gleich dazukommt und Brötchen bringt.

Die andere Frau brachte eine Pumpkanne und füllte vier Plastiktassen mit Kaffee. Sie reichte Alfons eine davon und sagte, ich bin Lydia. Er bedankte sich. Das Gespräch stockte, alle tranken ihren Kaffee, jeder schaute in eine andere Richtung. Schließlich fragte Alfons Lydia, ob sie auch im Dorf wohne. Die Frage war ihm peinlich vor den beiden anderen (SE 120).

---

<sup>58</sup> Streng genommen ist der Tag, an dem sich Lydia und Alfons kennenlernen der Samstag und der Siebenschläfer der Tag danach, der Sonntag. Der Zusammenhang besteht trotzdem.

<sup>59</sup> Vgl. z. B. Thomas Mann, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, S. 763 bei Thomas Buddenbrooks Begräbnis: »Einzelne, ganz seltene Schneeflocken kamen in großen, langsamen Bogenlinien vom Himmel herab«.

<sup>60</sup> Vgl. Paul Auster, *Sunset Park*, S. 7f. »the light [the sun in Florida] generates does not illuminate things but obscures them, blinding you [...]. Still, it was under this sun that he first saw the girl«.

<sup>61</sup> Jean Paul, *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, Werke Bd. 3 S. 927-1010.

<sup>62</sup> Friedrich Christian Delius, *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*, S. 115.

<sup>63</sup> Vgl. SE S. 105f, 108, 111-113, 115-118, 121, 123, 126.

Anschließend kommt ein Gespräch zwischen Alfons und Lydia in Gang.

Ich baue Gemüse an, sagte er, Biogemüse. Ich kaufe nur Biogemüse, sagte sie, fast nur. Wenn du bei der landwirtschaftlichen Genossenschaft einkaufst, hast du bestimmt schon Sachen von mir gegessen, sagte Alfons. Lydia lächelte. Er wusste nicht, was er noch sagen sollte (SE 120).

Jeweils der letzte Satz dieser zwei Zitate zeigt Alfons' Unsicherheit eindeutig. Auch nachdem sie zusammen im Festivalzelt essen, als Lydia ihn ins Publikum führt, hat er ein fremdes Gefühl:

Lydia war eine der wenigen, die tanzten, aber das schien sie nicht zu stören. Ihre Bewegungen hatten etwas Fließendes [...]. Nach einer Weile tanzten alle um Alfons herum, nur er stand da und fühlte sich immer unwohler (SE 124).

Auf Lydias Rat zieht er seine Stiefel aus und folgt ihr zurück ins tanzende Publikum, es heißt: »Er schaute sich unsicher um« (SE 125). Die Wetterdarstellung, die die Erzählung prägt, erzeugt eine Stimmung, die stark mit den Ereignissen zusammenhängt, mit dem unentschlossenen Charakter des Protagonisten.

Zwar ist es Alfons, der als erster Lydia anspricht und selbst am Tag vor dem Siebenschläfer hinunter zum Open Air Gelände geht. Doch dann übernimmt Lydia die führende Rolle. Sie besucht ihn am Nachmittag und »fragte, ob Alfons mit essen komme. Wir können uns ja ins Zelt setzen« (SE 123). Im Publikum »blieb [er] immer hinter ihr« (SE 124). Nach dem Konzert »nahm [Lydia] ihn an die Hand und zog ihn aus dem Gewühl« (SE 124). Auch als sie nachts nach den Konzerten bei Alfons sind, versucht sie die Beziehung einen Schritt weiterzuführen und sagt, während er für sie frische Bettwäsche holt: »Mach dir wegen mir keine Mühe, sagte sie und nahm ihm die Sachen aus der Hand. Ich brauche kein eigenes Bett« (SE 127f.). Ein Beleg dafür, dass Alfons wenig Eigeninitiative hat und beeinflussbar ist, liefert noch der Satz: »Willst du nicht auch duschen?, fragte Lydia. Ja, klar, sagte er, obwohl er normalerweise am Morgen duschte« (SE 129).

Protagonisten, die sich wie unser Landwirt dahinleben lassen, sind für Peter Stamms Kurzgeschichten typisch:

Der Mangel an Tatkraft und der Unwille, durch Entscheidungen Verantwortung zu übernehmen, ist ein Charakterzug, der [...] *Stamms* Protagonisten tief zu eigen ist, wenngleich er bei *Stamm* [...] mehr als Passivität und Willenlosigkeit zutage tritt. Diese Eigenschaften erwecken oft den Eindruck, als wären seine Protagonisten in ihrem Leben nicht diejenigen, die Entscheidungen trafen.<sup>64</sup>

Alfons' Unsicherheit mit Menschen und seine Beeinflussbarkeit sind Charakterzüge seiner Identität, die der Leser im Text direkt erkennen kann. Doch darunter steht eine Persönlichkeit, die der Leser rekonstruiert. Andere Ereignisse werden vorausgesetzt, die vor und nach der Begegnung mit Lydia stattfinden. Anhand der vorliegenden Informationen kann der Leser

---

<sup>64</sup> Christina Rossi, *Peter Stamms Erzählungen. Narrative Strategien und existenzielle Inhalte*, S. 18.



sich die Ereignisse vorstellen. Nirgends steht zum Beispiel, dass Alfons noch keine Liebeserfahrung hatte und dass es wohl für ihn das erste Mal wird. Als Lydia ihm sagt, sie brauche kein eigenes Bett, heißt es: »Er wusste nicht recht, was sie damit sagen wollte«. Der Leser aber weiß es und kann sich somit punktuell ein Bild von Alfons' Vergangenheit machen.

Die Kurzgeschichte *Siebenschläfer* folgt dem Prinzip der Imagisten (Siehe S. 25). Die Abfolge der Ereignisse, der Situationen und der Dialoge bilden das »objektive Korrelat«, von dem in der Einleitung zu diesem zweiten Vergleichspaar die Rede ist. Die Emotionen werden indirekt vermittelt, der Leser stellt sich die Frage, wie er sich in dieser Situation fühlen würde, und kann sich so, im Sinne von Wolfgang Iser das Verschwiegene vorstellen: »Die Leerstellen im Text machen den Text adaptierfähig und ermöglichen es dem Leser, die Fremderfahrung der Texte im Lesen zu einer privaten zu machen«<sup>65</sup>.

Natürlich hat der Leser nur wenig Anhaltspunkte, um sich die Vor- und Nachgeschichte zu rekonstruieren und das Bild bleibt somit sehr partiell und unscharf. Es zählt jedoch, dass die richtigen Ansätze gegeben werden, damit jeder einzelne Leser die erzählte Welt mit seiner eigenen Lebenserfahrung in Verbindung bringen kann. Vom Text aus kann man sich eine Skizze machen, z. B. Alfons' Einsamkeit, die Tatsache, dass er keine vorherige Liebesbeziehung hatte, dass er, wie Harold Krebs, ein Problem mit den väterlichen Berufsplänen hat:

Alfons konnte sich gut erinnern, wie die beiden [sein Vater und sein älterer Bruder] reagiert hatten, als er ihnen gesagt hatte, er habe einen Hof auf dem Seerücken gefunden. Jemand, der Gemüse anbaute, war für sie kein Bauer (SE 107).

Diese Skizze kann jeder einzelne Leser auf seiner Art weiterentwickeln, er kann sich Kontexte und Gefühle vorstellen. Seine Beziehung zum großen Bruder, wie er immer der stärkere und begabter war; Wie Alfons sich als Kind bereits gerne mit einsamen Tätigkeiten beschäftigt, schüchtern und zurückhaltend. Was auch immer sich von den Ereignissen und Beschreibungen her erahnen lässt, gibt dem Text Fülle und Intensität. Gibt ihm die »Würde in der Bewegung eines Eisberges«, von der Hemingway spricht.<sup>66</sup>

### 3.5 Jugend ohne Rock

Nicht nur in den inhaltlichen Beschreibungen von Alfons' Verhalten lassen sich Informationen über seine Marginalität finden. Auch in der formalen Erzählweise, in der

---

<sup>65</sup> Wolfgang Iser »Die Appellstruktur der Texte« in: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, S. 249. Siehe auch S. 8 dieser Arbeit.

<sup>66</sup> Vgl. S. 25 dieser Arbeit: [Ernest Hemingway]: »The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above the water«.

Wortwahl, befinden sich Anzeichen dafür. Um dies zu entfalten, wird kurz das literarische Prinzip *Ostranenie* eingeführt, das in einigen Abschnitten von *Siebenschläfer* erkennbar ist. Es wurde vom russischen Formalisten Viktor Schklowski entwickelt. Das Wort *Ostranenie* bedeutet so viel wie Verfremdung, Entfremdung oder auf Englisch *defamiliarization*. Die deutsche Rezeption der Theorie spricht auch von Entautomatisierung. Um eine Verwechslung mit Brechts Verfremdungseffekt zu vermeiden, wird das Wort weiterhin unübersetzt benutzt. Es handelt sich dabei um Folgendes:

Jeder Gegenstand, der Teil unserer gewohnten, alltäglichen Umgebung ist, wird nicht mehr im eigentlichen Sinn gesehen, sondern einfach nur noch »wahrgenommen«, wie es bei Schklowski heißt. Seine Gegenwart wird nur noch auf eine sehr oberflächliche Weise konstatiert. Mit anderen Worten: Unsere Wahrnehmung dieses Gegenstandes ist eine »automatisierte«, Aufgabe der Kunst hingegen ist es, uns die Dinge wieder wirklich sehen zu lassen, und dazu muss sie sie »fremd machen«.<sup>67</sup>

Schlowski illustriert seine Entdeckung mit einem Zitat von Lew Tolstois *Krieg und Frieden*, in dem die Aufführung einer Oper geschildert wird.<sup>68</sup>

Auf der Bühne lagen in der Mitte flache Bretter, an den Seiten standen gefärbte Pappkartons, die Bäume darstellen sollten, dahinter war eine Leinwand über Bretter gespannt. Mitten auf der Bühne saßen Mädchen in roten Korsagen und weißen Röcken. Die eine sehr dicke, im weißen Seidenkleid saß für sich auf einer niedrigen kleinen Bank, an die von hinten grüner Karton geklebt war. Alle sangen sie etwas. Als sie ihr Lied beendet hatten, ging das Mädchen in Weiß zum Souffleurkasten, und zu ihr trat ein Mann in strammen Seidenhosen an seinen dicken Beinen, mit einer Feder und einem Dolch, und begann zu singen und breitete die Arme aus.<sup>69</sup>

Tolstoi verweigert sich, manche Worte in ihrem allgemeinen Sinn zu benutzen, Worte mit einer automatisierten Wahrnehmung. Er beschreibt nur, was er sieht und ignoriert bewusst etablierte Regeln und Normen. Er sagt »gefärbte Pappkartons«, »eine Leinwand über Bretter« und nicht Bühnenbild oder Dekor. Er spricht von »ein[em] Mann in strammen Seidenhosen an seinen dicken Beinen, mit einer Feder und einem Dolch« und verschweigt Worte wie Kostüm oder Schauspieler. Tolstoi sagt nicht »Sie bildeten den Chor«, sondern »Alle sangen sie etwas«. Es ist eine Sprache, die Konventionen und Vorwissen unterdrückt. Es ist das *Ostranenie*-Prinzip. Auch in *Siebenschläfer* geht es um die Beschreibung einer Bühne:

Einmal stand ein Lieferwagen mit schwarzer Plane hinter der Bühne, und ein paar Männer in schwarzen T-Shirts montierten Scheinwerfer und Lautsprecher. Als Alfons nach dem Mittagessen auf dem Feld oben am Waldrand arbeitete, hörte er die Stimme eines Mannes. One, two, zählte sie immer wieder, ein schrilles Pfeifen war zu hören, dann wieder one, two, one, two, den ganzen Nachmittag lang (SE 115).

»Ein paar Männer in schwarzen T-Shirts« stehen für Toningenieur oder Fachleute. Der Erzähler spricht nicht vom Feedback- oder Larseneffekt (ein Mikrofon steht vor seinem

---

<sup>67</sup> Frank Kessler »Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus« in: New German Critique No. 68, 1996, S. 53. Kessler zitiert Viktor Schklowski, *Theorie der Prosa*, S. 12.

<sup>68</sup> Vgl. Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, S. 19f. u. Dominique Fernandez, *Avec Tolstoi*, S. 143f.

<sup>69</sup> Lew Tolstoi, *Krieg und Frieden* S. 982 (zweites Buch, Teil VI, Kapitel IX).

Lautsprecher und es entsteht eine Rückkoppelung), sondern einfach »ein schrilles Pfeifen war zu hören«. Und anstelle zu sagen: »Sie machten einen Soundcheck«, heißt es bei Stamm einfach: »One, two, one, two« ...

Weitere Stellen im Text funktionieren nach der gleichen Methode: »Ein großer Lastwagen stand auf der Wiese des Nachbarn jenseits der Straße, und ein paar junge Männer rollten die Plane hoch. Dann verteilten sie sich, als suchten sie nach etwas« (SE 112). Später: »[Alfons] zeigte dem Burschen am Eingang sein weißes Plastikarmband. Der bestand darauf, dass er es anziehe, und es gab eine lange Diskussion. Schließlich gab Alfons nach« (SE 121). Der Erzähler verwendet möglichst neutrale Wörter, die nicht zum Wortfeld »Open Air« gehören. Er würde sonst vielleicht »Festivalpass« anstatt von »weißem Armband« stehen. Oder »der Mann von der Security« an Ort und Stelle vom »Burschen« ...

Es geht darum, Alfons' Außenseiterposition zu bekräftigen. In den zitierten Abschnitten stimmen die Informationen, die der Erzähler vermittelt mit Alfons' Sicht und Wissenshorizont überein. Diese Erzählweise zeigt Alfons' Unwissen im Bereich Rockfestival, auch hier kann man sagen, dass es für ihn sicherlich das erste Mal ist, dass er überhaupt an einer solchen Veranstaltung teilnimmt. Auch im Dialog mit dem Organisator Klemens kommt dieser allgemeine Mangel an Jugendkultur zum Vorschein:

Du hast ja einen Logenplatz da oben. Oder hörst du lieber Volksmusik? Ich höre gar keine Musik, sagte Alfons und kam sich plötzlich wieder wie ein Außenseiter vor. Appenzeller Volksmusik, sagte Klemens lachend (SE 120).

Der Satz »[er] kam sich plötzlich wieder wie ein Außenseiter vor« stellt eine Innensicht dar. Wie um die Resultate des oben beschriebenen Vorgangs zu bestätigen, erlaubt sich der Erzähler einen kurzen Blick in seine Gedanken.

Die Beschreibung des *Ostranenie* Mechanismus mit einem Kommentar über die Wortwahl des personalen Erzählers, um Gegenstände zu beschreiben erlaubt es, wichtige Informationen über Alfons' Jugend zu rekonstruieren. Ein Unwissen im Bereich Open Air und regionaler Rockmusik (SE 124: »Er kannte keine einzige der Bands«) bilden in diesem Fall die Spitzen des Eisberges. Die unsichtbare Seite ist diese einsame Jugend, eine Jugend ohne Rock, die nicht explizit thematisiert wird, deren Existenz stets fühlbar gemacht wird.

### 3.6 Fazit

In diesem Kapitel habe ich gezeigt, dass Stamm und Hemingway beide wichtige Stoffe, wie Kriegstrauma und soziale Anpassung behandeln, ohne dass diese direkt beschrieben werden.

In *Siebenschläfer* wird die Vergangenheit von Alfons angedeutet und *A Soldier's Home* beinhaltet nur wenig Information über den Krieg. Dennoch setzen die Texte Ansätze, um die Einbildungskraft des Lesers in diesen Bereichen zu aktivieren. Indem der Erzähler die Entwicklung dieser Inhalte weglässt, gibt er der Erzählung Einfachheit. Der amerikanische Literaturkritiker James Wood thematisiert dieses wesentliche Merkmal, das oft für Stamms und Hemingways Prosa genannt wird.<sup>70</sup>

There is a way in which even complex prose is quite simple – because of that mathematical finality by which a perfect sentence cannot admit of an infinite number of variations, cannot be extended without aesthetic blight: its perfection is the solution to its own puzzle; it could not be done better.<sup>71</sup>

Wood bezeichnet diese Einfachheit als »a sort of ecstatic fire that takes things down to the essentials«<sup>72</sup>. Stamm und Hemingway beherrschen dieses ekstatische Feuer der Einfachheit, gerade weil das Komplizierte nur subtil angedeutet wird.

Ein Beispiel soll noch zeigen, wie dies bei Stamm funktioniert. Alfons' Lebenseinstellung als Einzelgänger lässt sich an seinem Verhältnis zu Tieren rekonstruieren: »Die Bienen waren die einzigen Tiere auf seinem Hof, er hatte keinen Hund und keine Katze, nichts« (SE 106). Weiter steht:

Alfons hatte Kühe nie gemocht. Als Kind hatte er Angst gehabt vor den riesigen torkelnden Tieren, später störte ihn der Mist, den er hatte wegmachen müssen, der Gestank, der alles zu durchdringen schien. Sogar die Milch roch nach Kuhmist, die Butter und der Käse. Auch mit den anderen Tieren auf dem elterlichen Hof hatte er nicht viel anfangen können, mit den Hühnern, den Kaninchen, mit den Schweinen. Nicht einmal den Hund mochte er, den kleinen, aggressiven Appenzeller, der seine Abneigung zu spüren und zu erwidern schien. Alle drei Geschwister mussten im Stall mit anpacken, aber sogar Verena, seine Schwester, molk besser als er (SE 107).

Stamm baut eine Analogie auf zwischen den Tieren im Bauernhof und den Festivalteilnehmern, die in der Erzählung die Gesellschaft repräsentieren. Am Abend, wo Alfons von seinem Fenster aus das Festival beobachtet (Siehe S. 29), heißt es, als das Konzert fertig ist:

Die Menge löste sich auf, die Besucher zogen zu den Zelten und zum Parkplatz. Ein leichter Dunst schien von den Leuten aufzusteigen, und Alfons musste an die Kühe seines Vaters denken, wenn sie dampfend auf der Wiese standen im Regen oder im Nebel (SE 118).

Alfons mag Tiere nicht, die Festivalbesucher erinnern ihn an Tiere, also mag er diese Leute nicht. Dieser Syllogismus kann den Eindruck geben, er sei etwas weit hergeholt. Trotzdem erzeugt der Text diesen Zusammenhang. Auch auf Lydia bezieht sich diese Abneigung. Als sie und Alfons nach dem Konzert bei ihm zusammen sind, wird dieser Zusammenhang

---

<sup>70</sup> Vgl. Christina Rossi, *Peter Stamms Erzählungen: Narrative Strategien und existenzielle Inhalte*, S. 10. Die Autorin erkennt diese Tendenz in mehreren Besprechungen.

<sup>71</sup> James Wood, *How Fiction Works*, S. 138.

<sup>72</sup> Ebd. S. 138. Woods zitiert Marilynne Robinson, *Gilead*, S. 224.

nochmals aufgebaut. Man bemerke noch hierzu den Spannungsaufbau, wie im Kapitel 2.5 beschrieben:

Sie drehte sich um und ließ das Handtuch fallen, so dass sie ganz nackt vor ihm stand. Er betrachtete ihren Rücken und ihre Schultern, auf denen ein paar Wassertropfen zu sehen waren. Er hatte schon die Hand gehoben, um sie wegzuwischen, als Lydia sich das T-Shirt über den Kopf zog und sich gleichzeitig umdrehte. Für einen Moment sah er ihre Brüste, die kleiner waren, als er sie sich vorgestellt hatte. Er musste daran denken, wie Kurt ihm das Melken beigebracht hatte. Er hatte ihm gezeigt, wie er das Euter vor dem Anschließen der Melkmaschine massieren musste. Nicht so zimperlich, hatte er gesagt. Stell dir vor es sind die Brüste einer Frau. Zehn oder zwölf Jahre alt war Alfons damals gewesen (SE 129).

## 4. Zwei Weihnachtsgeschichten

### 4.1 Einleitung

Paul Auster und Peter Stamm haben jeder eine Kurzgeschichte geschrieben, in der der Protagonist an Weihnachten in New York ist und durch die Stadt geht. *In den Außenbezirken* (B 36-42) und *Auggie Wren's Christmas Story* (AWCS) bilden das letzte Vergleichspaar dieser Arbeit.

In der Analyse von Hemingways Short Story *Soldier's Home* habe ich hervorgehoben, wie wichtig die Fotografie für die Textwirkung ist (Vgl. SH 145 u. S. 28 dieser Arbeit). In diesem Kapitel stelle ich die Frage erneut nach dem Bezug zur Fotografie. Roland Barthes stellt in *La chambre claire*, seinen bekannten Bemerkungen über die Fotografie fest, dass das Besondere an einem Bild oft in einer Dissonanz liegt:

Je feuilletais une revue illustrée. Une photo m'arrêta. Rien de bien extraordinaire : la banalité (photographique) d'une insurrection au Nicaragua : rue en ruine, deux soldats casqués patrouillent ; au second plan, passent deux bonnes soeurs. [...] Je compris très vite que son existence (son « aventure ») tenait à la co-présence de deux éléments discontinus, hétérogènes en ce qu'ils n'appartenaient pas au même monde [...] : les soldats et les bonnes sœurs.<sup>73</sup>

Die Koexistenz zweier Elemente, die nicht zusammenpassen, Barthes nennt dies *punctum*, geben Momentaufnahmen diese Aura, die es ermöglicht, bestimmte Bilder als besonders oder interessant zu kennzeichnen.

In Peter Stamms Erzählungen kommen einige Fotoaufnahmen vor: Am wichtigsten ist Fotografie für die Erzählung *Coney Island* (SE 187-190), die selbst eine Art literarische Momentaufnahme ist. Die erzählte Zeit entspricht vielleicht zwei Minuten, der Ich-Erzähler zündet sich eine Zigarette an und wird von zwei Frauen angesprochen; Die eine schießt ein Foto von ihm. Auch in einigen anderen Erzählungen spielt die Fotografie eine mehr oder weniger wichtige Rolle. In *Fremdkörper* (WF 23-36) ist der Erzähler Fotograf und Speläologe und zeigt die Bilder von Höhlen, in den er war und in denen er geknipst hat. *Drei Schwestern* (WF 37-56) handelt von der aus Versehen gewordenen Mutter Heidi, die ihre Berufung zur Malerei verfehlt hat. Heidi hat Kontakt zu Carmen, einer Nachbarin, die sie heimlich zeichnet. Beide hatten »sich zusammen fotografiert, hatten kleine Videofilme gemacht mit der Kamera von Carmens Handy, Maskeraden, Spiele, was ihnen gerade einfiel« (SE 56). Das bildliche Festhalten von Lebensmomenten ist hier wichtig. In der Erzählung *Blitzeis* (B 114-132) schreibt der Ich-Erzähler eine Reportage über die todkranke Larissa, ein Fotograf kommt und

---

<sup>73</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, S. 42 u. 44. Das Bild befindet sich im Anhang, es handelt sich um Koen Wessing: Nicaragua. L'armée patrouillant dans les rues, 1979 in: Ebd. S. 43.

knipst sie und die Krankenhaus-Atmosphäre (B 120). In der Erzählung *In den Außenbezirken* (B 36-42), um der es hier geht, wird zwar nicht fotografiert, die Analyse im Kapitel 4.5 wird aber zeigen, dass einige Stellen im Text, wie Momentaufnahmen aufgebaut sind. Die wesentliche Rolle der Fotografie in *Auggie Wren's Christmas Story* (1990) von Paul Auster wird in diesem Kapitel auch gezeigt. Im Kapitel 4.3 werden die Figurenbewegungen in den zwei Erzählungen beschrieben und im Kapitel 4.4 geht es darum, Stamms Konzept der Einsamkeit zu entfalten. Zunächst werden die Erzählungen zusammengefasst.

## 4.2 Unerwartete Begegnungen am Weihnachtstag

In *Auggie Wren's Christmas Story* (AWCS) von Paul Auster wird die Übereinstimmung von Erzähler und Autor sowie der Publikations- und Entstehungskontext der Erzählung thematisiert: »Earlier the same week, a man from the New York Times called me and asked if I would be willing to write a short story that would appear in the paper on Christmas morning« (AWCS). Und wahrhaftig ist die Erzählung zum ersten Mal in der Weihnachtsausgabe der New York Times 1990 erschienen. Aus der Erzählung ist auch der Film *Smoke* (Wayne Wang, USA 1995) inspiriert. Am Anfang der Erzählung schildert der Auster-Erzähler, wie er mit seinem Zigarettenverkäufer Auggie Wren Bekanntschaft macht, und wie Auggie ihm sein Lebenswerk zeigt. Seit zwölf Jahren schießt er jeden Morgen ein Farbfoto von der Straßenkreuzung, an der er seinen Laden hat. »Auggie was photographing time« (AWCS). Nach dieser Episode über die Freundschaft mit Auggie, erfährt man vom bereits zitierten Anruf der Zeitung. Der Erzähler nimmt die Bitte an, eine »Christmas Story« zu schreiben. Auf der Suche nach Inspiration geht er spazieren. Er schaut bei Auggie Wren vorbei und vertraut ihm, dass er eine Weihnachtsgeschichte schreiben soll und keine Inspiration hat. Der Zeitungsverkäufer erzählt ihm seine eigene Weihnachtsgeschichte: Eines Tages hebt er das Portemonnaie von einem Ladendieb auf, den er gerade beim Klauen ertappte. Er schaut rein und sieht, dass der Dieb Robert Goodwin heißt. Er sieht Familienfotos, ist berührt und beschließt, ihn nicht anzuzeigen. Es wird Weihnachten, und Auggie will das Portemonnaie eigenhändig zurückbringen. An der Adresse wohnt aber nur die uralte blinde Großmutter vom kleinen Dieb. Der Kern der Erzählung ist, dass Auggie Wren so tut, als ob er Robert Goodwin sei und er verbringt mit dieser falschen Oma den 25. Dezember. Bei ihr sieht er eine Ladung Fotoapparate, die vom wahren Robert Goodwin gestohlen sein mussten, und er nimmt einen. Monate später will er den Fotoapparat zurückbringen, doch die Großmutter wohnt nicht mehr dort. Seitdem fotografiert er jeden Tag die Straßenkreuzung von seinem

Tabakladen. Am Ende bedankt sich der Rahmenerzähler bei Auggie, zweifelt aber an der Wahrhaftigkeit der Erzählung.

Die Elemente der Handlung von Stamms Erzählung lassen sich einfacher zusammenfassen: Der Erzähler schildert chronologisch den Anfang von seinem Weihnachtstag. Am 25. wird er von einem Anruf seiner Eltern aus der Schweiz geweckt, er macht Kaffee, liest und geht in den New-Yorker Außenbezirken spazieren. Er wird von einer Frau angesprochen, dann geht er in eine Bar und lässt sich in ein Gespräch mit Dylan ein, ein Kunde, der anhand von Zitaten aus einer Gedichtsammlung über Frauen und Liebe spricht:

Die Liebe der Frauen, mein Freund ... es gibt sie nicht. Sie lieben uns wie Kinder, wie ein Schöpfer seine Schöpfung liebt. Aber so wenig wie wir den Frieden mit Gott finden, finden wir den Frieden mit den Frauen (B 39).

Anschließend entwickelt sich das Gespräch weiter. Zeichen deuten auf eine homoerotisch-geprägte Spannung; Dylan interessiert sich für den Erzähler, der Barman und ein anderer Gast machen ihn darauf aufmerksam. Dylan fährt den Erzähler nach Hause, bedankt sich für den schönen Nachmittag und wünscht frohe Weihnachten.

### 4.3 Figurenbewegungen und Verwirrung

Interessanterweise gibt es in beiden Erzählungen Figuren, die spazieren und dabei die Stadt, ihre Eindrücke und Gedanken beschreiben. In diesem Zusammenhang sollen zwei Zitate verglichen werden. Auggie Wren erzählt dem Paul Auster-Rahmenerzähler, wie er das Haus vom kleinen Ladendieb sucht:

The address was over in Boerum Hill, somewhere in the projects. It was freezing out that day, and I remember getting lost a few times trying to find the right building. Everything looks the same in that place, and you keep going over the same ground thinking you're somewhere else (AWCS).

Das Ziel wird nicht sofort erreicht und die lakonische Beschreibung vom Stadtviertel ruft eher negative Gefühle auf. Alles sieht gleich aus in »the projects«, subventionierte, also wohl auch armselige Wohnungen. Die Kälte deutet darauf, dass es draußen ungastlich ist. Granny Ethels Wohnung bietet ihm dann auch Wärme und Geborgenheit.

Auch bei Stamm ist diese Bewegung von Zentrum nach außen vorhanden. Der Spaziergang selbst ist der Anlass für die Geschichte, der Titel weist direkt darauf hin. Der Erzähler beschreibt die Stadt beim Spazieren folgendermaßen:

Die Straße zog sich breit und gerade durch immer gleiche Viertel. Manchmal folgte Geschäft auf Geschäft, und ich hatte den Eindruck, in einer Art Zentrum zu sein, dann kam ich in Wohngegenden mit Mietshäusern oder kleinen, schäbigen Reihenhäusern. Ich ging über eine Brücke, unter der ein altes überwuchertes Gleis lag. Ein umzäuntes Grundstück voller Schutt und Abfälle folgte, eine riesige Kreuzung ohne Ampeln und ohne Verkehr. Dann kam ich wieder zu einigen Geschäften und einer Querstraße, über die, wie ein Dach, eine Subway-Linie gebaut war.



Die Weihnachtsdekorationen in den Schaufenstern und das von Wind und Regen zerzauste Lametta, das in den Straßen hing, wirkten schon jetzt wie Überbleibsel aus einer längst vergangenen Zeit (B 36).

Die Wohnlandschaftsbeschreibung hat zwei wichtige Charakteristika: Verlassenheit und Verfall. Es fällt auf, dass alles bewegungslos und leer ist, weder Menschen noch Fahrzeuge scheint es zu geben: »eine riesige Kreuzung ohne [...] Verkehr«. Das Wort »riesig« schafft dazu einen Eindruck von Weite und Raum, was die Darstellung von Leere verstärkt. Der Verfall lässt sich mit den folgenden Ausdrücken belegen: »eine *Art* Zentrum«, also doch kein richtiges, »[mit] kleinen *schäbigen* Reihenhäusern«, »ein *überwuchertes* Gleis«, »Schutt und *Abfälle*«, das »zerzauste Lametta«.

Es wurde bereits mit der Erzählung *Siebenschläfer* thematisiert, dass oft in der Erzählliteratur Landschaftsbeschreibungen oder Wetterlagen für die inneren Zustände der Figuren stehen oder zum Sinnbild für die Seelenlandschaft der Figuren werden.<sup>74</sup> Wenn man hier für Stamm diese Konvention annimmt, lässt sich daraus folgen, dass der Erzähler von traurigen oder düsteren Gedanken erfüllt ist. Tatsächlich finden sich in und um das Zitat keine explizite Informationen über den inneren Zustand der Figur. Der Text suggeriert dieses Verhältnis von Raum und Subjekt.

Es fällt auf, dass die Autoren in den zwei zitierten Passagen das selbe Wort benutzen, um Weihnachten die Stadt New York zu beschreiben, und zwar das Wort »gleich«. Auster: »everything looks the *same* in that place« und Stamm: »die Straße zog sich [...] durch immer *gleiche* Viertel«. Der labyrinthartige Eindruck, der beim Lesen in beiden Textstellen entsteht, lässt sich bei Auster mit dem zweiten Satzteil des Zitats noch deutlicher zeigen: »you keep going over the same ground thinking you're somewhere else«. Auggie irrt herum. Das Labyrinth ist in Austers anderen Werken auch oft präsent, sowohl als Schreibkonzept selbst, wie auch als Handlungsort. Für eine Short Story hat *Auggie Wren's Christmas Story* eine Erzählstruktur, die man mit den zwei Erzählebenen und der unchronologischen Darstellung der Ereignisse als labyrinthhaft erklären darf. Mireille Hardy verteidigt diese Ansicht in ihrer These und weist interessanterweise auch auf das Motiv der New Yorker Straßen: »Le piège [du labyrinthe] réside aussi dans la ressemblance entre les lieux traversés : les rues de New York, les ruines de *In the Country of Last Things*, les villes américaines toutes semblables jusqu'à leur nom.«<sup>75</sup>

Verwirrung lässt sich auch in Stamms Kurzgeschichte identifizieren, folgend an drei beispielhaften Stellen. Kurz nach dem Zitat (s. o.): »Ich wusste nicht, ob ich weitergehen

---

<sup>74</sup> Vgl. S. 31 dieser Arbeit u. Christian Delius, *Der Held und sein Wetter*.

<sup>75</sup> Mireille Hardy, *Paul Auster : Tours et détours du fictif*, S. 208.

sollte« (B 37); gegen Ende der Erzählung: »Ich dachte es müsse schon dunkel sein, aber als wir aus der Bar traten, war es heller Nachmittag« (B 41) und während der Rückfahrt in Dylans Auto: »Ich war viel weniger weit gegangen, als ich geglaubt hatte« (B 42). Das in den beiden Texten für die Beschreibung von einer Fortbewegung zu Fuß das Wort »gleich« vorkommt ist nicht die einzige Analogie, die es zwischen diesen beiden Abschnitten gibt. Auggie Wren und der anonyme Ich-Erzähler der *Außenbezirke* sind nicht nur Weihnachtsfußgänger in New York, sie gehen auch einsam.

#### 4.4 Einsamkeit

Für das Motiv der Einsamkeit in den zwei Texten beschränke ich mich bei der Analyse von Austers Short Story auf die Binnenerzählung. Man ist in beiden Texten in einer Situation, in der der Erzähler den Weihnachtstag zuerst alleine verbringt, dann irgendwo hin geht und mit einer anderen einsamen Person zufällig in Verbindung kommt. Bei Auster wird dieses Gefühl der Einsamkeit von Auggie thematisiert:

Then Christmas rolls around and I'm stuck with nothing to do. The boss usually invites me over to his house to spend the day, but that year he and his family were down in Florida visiting relatives. So I'm sitting in my apartment that morning feeling a little sorry for myself [...] (AWCS).

Einsamkeit wird hier als ein negatives Gefühl dargestellt. Der Text lässt erraten, dass er lieber mit der Familie von seinem Chef wäre. Er bringt also nicht nur aus reiner Nächstenliebe Robert Goodwin das Portemonnaie, sondern es freut ihn, mit jemandem sprechen zu können, jemandem etwas schenken zu dürfen, auch wenn es eigentlich kein richtiges Geschenk ist. Das Alleinsein ist etwas, was Auggie Wren vermeidet. Einsamkeit ist auch eines der großen Themen in Austers Werk.<sup>76</sup> In den beiden Erzählungen sind nicht nur die Hauptfiguren Auggie Wren und der Ich-Erzähler bei Stamm einsam, sondern auch die Personen, denen sie begegnen, mit denen sie in Kontakt kommen: Granny Ethel hätte ohne Auggie ihr bestimmt letztes Weihnachtsfest alleine verbracht, und bei Stamm scheinen die junge Frau, die ihn anspricht, und Dylan auch einsam zu sein.

Man weiß in dieser Kurzgeschichte nicht, wie sich der Ich-Erzähler fühlt, wenn es am Anfang steht: »Draußen regnete es. Ich machte mir Kaffee und las.« Er könnte sowohl traurig sein, weil er Weihnachten alleine ist, man kann sich aber auch vorstellen, dass er den stressfreien Tag und seine Lektüre genießt. Am Ende der Erzählung, als Dylan ihn nach Hause bringt, entsteht ein kurzes Gespräch, in dem ein Gefühl, die Angst, thematisiert wird:

---

<sup>76</sup> Vgl. Mireille Hardy, *Paul Auster : Tours et détours du fictif* S. 55-79, die dem Motiv in Austers Werk bis 1990 ein ganzes Kapitel widmet. Man erwähne hier auch den Titel von Paul Austers ersten Prosaband *The Invention of Solitude* (1982).

Dylan hatte seinen Wagen auf dem Queens Boulevard geparkt. Er bog in eine Seitenstraße ein.  
»Ich muss nicht da runter«, sagte ich. »Das ist der falsche Weg.«  
Dylan lachte. »Hast du Angst vor mir?« fragte er.  
Ich schwieg.  
»Ich wende nur den Wagen«, sagte er. »Hast du vor den Frauen auch solche Angst?«  
»Ich weiß nicht ... Ich denke nicht.«  
Schweigend fuhren wir in Richtung Manhattan (B 41f.).

Streng genommen steht hier auch nicht viel mehr über den emotionalen Zustand des Erzählers, der sich besonders wortkarg darstellt. Der Leser kann sich sowohl vorstellen, dass er tatsächlich Angst hat, dass er schüchtern ist oder dass Dylan ihn langweilt. Auch hier stehen viele Optionen offen. Der Leser verfügt ja nur über das, was geschrieben steht und muss daraus die Seelenzustände der Figuren im Sinne von Wolfgang Iser konkretisieren. So geht es in dieser Erzählung auch für das Gefühl der Einsamkeit, man weiß nicht, ob sich der Erzähler über den Verlauf seines Tages freut oder nicht. Man weiß nicht, ob er Einsamkeit sucht oder nicht.

Einsamkeit wird in den Erzählungen der vier Bände oft inszeniert.<sup>77</sup> Für Christina Rossi bedeutet Einsamkeit für Stamms Figuren ein positives Gefühl. Sie erwähnt in ihrer Magisterarbeit über Stamms Kurzgeschichten die Suche nach dem »bei sich sein« der Protagonistin Heidi in *Drei Schwestern* (WF 37, 55), zitiert Stellen aus den Erzählungen *Im Wald* (SE 66) und *Der Befund* (WF 84f.) und fundiert somit ihre Aussage über Stamms Konzept der Einsamkeit:

Die Protagonisten scheinen bereit zu sein, um ihrer selbst willen auf vieles, so auch auf eine Familie, zu verzichten, mag dies auch zunächst wie ein Widerspruch klingen, da die Familie eigentlich ein zentrales Element der privaten Selbstverwirklichung sein sollte. Doch in *Stamms* Texten ist dies anders: Allein zu sein ist den Figuren alles.<sup>78</sup>

Dies trifft zwar für die drei Erzählungen zu, die Rossi zitiert. Bei den meisten Erzählungen ist man aber in einer ähnlichen Situation wie in *In den Außenbezirken*, und die inneren Zustände und Affekte der Protagonisten lassen sich nicht belegen. Die Protagonisten der zwei anderen Erzählungen, die in dieser Arbeit analysiert wurden, der Ich-Erzähler von der *Verletzung* (WF 57-76) und Alfons sind einsam und leiden unter dieser Einsamkeit. Es gibt auch andere Beispiele: In *Was wir können* (B 85-96) sucht Evelyn beim Ich-Erzähler, einem ehemaligen Kollegen von ihr, Nähe und Liebe. Er nimmt ihre Einladungen aus Versehen oder aus Höflichkeit an, vielleicht auch aus Nächstenliebe; aber sie ist ihm widerwärtig: »Erst jetzt viel mir auf, dass Evelyn unangenehm roch. Vielleicht hatte sie mich deshalb immer an eine

---

<sup>77</sup> Das Motiv Einsamkeit ist in folgenden Kurzgeschichten der vier Erzählbände deutlich präsent: *In den Außenbezirken* (B), *Das reine Land* (B), *Blitzeis* (B), *Der Besuch* (IFG), *Alles, was fehlt* (IFG), *Die Erwartung* (WF), *Die Verletzung* (WF), *Der Befund* (WF), *Videocity* (WF), *Das Mahl des Herren* (SE), *Im Wald* (SE), *Siebenschläfer* (SE).

<sup>78</sup> Christina Rossi, *Peter Stamms Erzählungen: Narrative Strategien und existenzielle Inhalte*, S. 58.

Pflanze erinnert, an eine Topfpflanze, der irgendetwas fehlt, Licht oder Dünger, oder die zuviel gegossen wird« (B 88). Evelyn sucht sicher nicht Einsamkeit. Sie erzählt, wie sie bei der Arbeit Klinken putzen musste, weil sie mit 30 noch Single sei »es sei schlimm gewesen, aber ich [Ich-Erzähler] hatte den Eindruck, sie habe sich doch über die Aufmerksamkeit der anderen gefreut« (B 91). Viele andere Kurzgeschichten widerlegen Rossis Hypothese, wonach Stamms Figuren systematisch Einsamkeit suchen. Die Erzählungen *Der Besuch* (IFG 9-17), *Die brennende Wand* (IFG 18-35), *Alles, was fehlt*, (IFG 84-102), *Die Erwartung* (WF 7-22) und *Sweet dreams* (SE 161-186) zeigen Protagonisten, die eindeutig nicht einsam sein wollen und unter ihrer Einsamkeit leiden.

Sucht der Erzähler von *In den Außenbezirken* Kontakt? Leidet er unter seiner Einsamkeit? Mit einem weiteren Zitat möchte ich diese Frage vertiefen. Anschließend zum bereits kommentierten Abschnitt, in dem der Erzähler seinen Weihnachtsspaziergang auf dem Queens Boulevard beschreibt, taucht endlich eine menschliche Figur auf, eine »junge Frau« (B 36), mehr erfährt der Leser über sie nicht. Sie bittet dem Erzähler um Feuer und:

Sie sagte, es sei ihr Geburtstag. Wenn ich zwanzig Dollar hätte, könnten wir ein paar Sachen kaufen und ein kleines Fest machen.

»Es tut mir leid«, sagte ich. »Ich habe nicht so viel bei mir.«

Sie sagte, das sei egal, ich solle hier auf sie warten. Sie gehe einkaufen und komme dann zurück.

»Seltsam, dass du Weihnachten Geburtstag hast.«

»Ja«, sagte sie, als habe sie daran nicht gedacht, »das ist wahr.«

Sie ging die Straße hinunter, und ich wusste, dass sie nicht zurückkommen würde. Ich wusste, dass heute nicht ihr Geburtstag war, aber ich wäre trotzdem mit ihr gegangen, wenn ich genug Geld dabei gehabt hätte (B 37).

Dieses Zitat ermöglicht einige Bemerkungen über das Verhalten des Erzählers. Man erkennt, dass er sich wie Alfons (Siehe S. 32) von den anderen Figuren treiben lässt. Er wird angesprochen und reagiert bloß, indem er antwortet oder das Gespräch weiterführt; Er handelt nicht aus eigenem Antrieb. Ein ähnliches Beziehungsschema lässt sich dann in der Begegnung mit Dylan feststellen, wo er auch nur lakonisch auf Fragen oder Bemerkungen reagiert. Man hat das Bild einer passiven Figur, von der man nicht weiß, was sie denkt oder wie sie sich fühlt. Der Leser soll sich fragen, warum der Protagonist und Ich-Erzähler so handelt. Auf die junge Frau hat er jedenfalls nicht gewartet. Woher der Ich-Erzähler weiß, dass sie nicht zurückkommt, bleibt dem Leser unklar. Und wenn er mit ihr »gegangen wäre«, wieso lässt er sie gehen? Er hätte ja mit ihr einkaufen gehen können. Die Erzählung hätte sich dann mit einem Weihnachtsessen en tête-à-tête entwickelt. Dass solche Überlegungen beim Leser auftauchen sollen, gehört zu Stamms Schreibweise. Der Leser ist auf Reaktion angewiesen, er soll sich über das Benehmen der Figuren wundern.

Dass der Ich-Erzähler den Satz »Seltsam, dass du Weihnachten Geburtstag hast« ausspricht, zeigt, dass er den menschlichen Kontakt nicht systematisch ausweicht. Dennoch bleibt es eine recht zurückhaltende Bemerkung. Auch in der Bar reagiert er auf Dylans Reden über Frauen, Liebe und Literatur auf gewöhnlicher Art und treibt das Gespräch manchmal mit eher banalen Einfällen voran. Er bleibt aber in erster Linie Zuhörer. Eine solche Zurückhaltung ist eine gemeinsame Eigenschaft der Figuren in allen vier Bänden. Dieses Verhalten, sich ohne jegliche Wut oder Emotion vom Schicksal treiben zu lassen gehört zu den Eigenschaften von Stamms Protagonisten.<sup>79</sup>

Da sind im Vergleich die Protagonisten von Paul Auster viel unternehmungslustiger, Auggie Wren hat zwar ein bisschen etwas von einem Außenseiter, weil er keine Familie hat und Weihnachten alleine verbringen muss. Er ist aber ein Künstler, wenngleich der Rahmenerzähler Paul Auster erstmals dubitativ auf sein sich ewig wiederholendes Werk schaut.

Auggie Wren steht im Kontrast zum typischen Peter-Stamm-Charakter, weil er etwas aus seinem Leben macht, weil er mit der Fotografie seinem Leben Sinn gibt. Er interessiert sich für etwas. Stamms Ich-Erzähler sagt Dylan: »Ich lese keine Gedichte« (B 38). Und in der Erzählung *Alles, was fehlt* (IFG 84-103) sagt der Banker, der für ein Jahr in London lebt, der Sekretärin Rosemary, »er sei nicht interessiert. *I am not interested*, sagte er. *In what?* fragte Rosemary. *In general*, sagte er« (IFG 85). Peter Stamms Figuren bleiben dem Leser fremd, ihnen scheint viel egal zu sein, sie habe Ähnlichkeit mit Meursault, *l'Étranger* (1942) von Albert Camus, dem auch viel gleichgültig ist<sup>80</sup>, der sich auch intuitiv und sachlich vom Lauf der Dinge treiben lässt und ohne Eigeninitiative in der »zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt«<sup>81</sup> bloß reagiert anstatt zu handeln.

#### 4.5 Fotografie und Literatur

Paul Austers Erzählung hat mit der Fotografie einen starken Zusammenhang. Auggie Wren's Weihnachtsgeschichte zeigt auch, wie und weshalb er anfängt zu fotografieren. Fotos sind in der Erzählung selbst an drei Stellen präsent. Als der Zigarettenverkäufer dem Schriftsteller sein Werk zeigt, bildet eine wichtige Stelle, in der es um Fotografie geht. Als Kommentar zu seinem Schaffen zitiert Auggie Wren Shakespeare.<sup>82</sup> Jahre, nachdem der Rahmenerzähler das

---

<sup>79</sup> Vgl. Rossi, bes. S. 67-71.

<sup>80</sup> Vgl. Albert Camus, *L'Étranger*, bes. S. 46, 51, 92.

<sup>81</sup> Vgl. ebd, S. 171f: »Je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde«.

<sup>82</sup> Das Zitat gehört zum fünften Akt von *Macbeth*, der nach der Ankündigung des Todes seiner Frau über den Tod und die Zeit reflektiert. Die Worte von Auggie: »Tomorrow and tomorrow and tomorrow« he muttered

Werk von Auggie gesehen hat, erzählt dieser seine Geschichte mit dem Portemonnaie. Der Ort an dem Auggie Wren spricht, wird beschrieben: »We walked down the block to Jack's, a cramped and boisterous delicatessen with good pastrami sandwiches and photographs of old Dodgers teams hanging on the walls« (AWCS). Details sind für Kurzgeschichten besonders wichtig. Für die kurze Beschreibung des Ortes wird ein Bezug zur Fotografie geschaffen, was die Wichtigkeit dieses Mediums in der Erzählung verstärkt. Die Tatsache, dass es sich um alte Baseballteams handelt, dessen Spieler keiner mehr kennt, gibt dem Ort eine besondere Stimmung; die Gegenwart der Fotos sind wie »Überbleibsel einer längst vergangenen Zeit« (B 37).

Während Auggie seine Geschichte erzählt, kommt der Moment, indem er das Portemonnaie von Robert Goodwin aufhebt:

There wasn't any money inside, but his driver's license was there along with three or four snapshots. I suppose I could have called the cops and had him arrested. I had his name and address from the license, but I felt kind of sorry for him. He was just a measly little punk, and once I looked at those pictures in his wallet, I couldn't bring myself to feel very angry at him. Robert Goodwin. That was his name. In one of the pictures, I remember, he was standing with his arm around his mother or grandmother. In another one he was sitting there at age nine or ten dressed in a baseball uniform with a big smile on his face. I just didn't have the heart. He was probably on dope now, I figured (AWCS).

Genau wie in Hemingways *Soldier's Home* wird hier die Vergangenheit einer Figur anhand von Fotos rekonstruiert. Und auch hier wird eine Entwicklung erkennbar: Der einst fröhliche Junge mit Baseballkappe ist zum Junkie geworden. Über Baseball, ein Sport, der in Austers Werk immer wieder thematisiert wird<sup>83</sup>, entsteht ein Bezug zu den Fotos im Restaurant.

In der Einleitung zu diesem Kapitel habe ich gezeigt, dass in Stamms Kurzgeschichten Fotografie eine Rolle spielt. In einer Publikation über Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur hat Gudrun Heidemann ein Beitrag<sup>84</sup> über Stamms Roman *Ungefähre Landschaften* (2001) geschrieben, wo sie feststellt, dass der Roman wie eine Serie von Momentaufnahmen aufgebaut ist. Die Protagonistin, eine Zollbeamtin aus Norwegen, macht eine lange Reise, in der jeder Aufenthalt eine dieser Momentaufnahmen bildet. *In den*

---

under his breath, »time creeps on its petty pace« (AWCS) entsprechen nicht exakt dem Originaltext: » [Macbeth] She should have died hereafter. / There would have been a time for such a word. / Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this petty pace from day to day / To the last syllable of recorded time, / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player / That struts and frets his hour upon the stage / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing.« (William Shakespeare, *The Complete Works*, S. 1024f.).

<sup>83</sup> Vgl. Paul Auster, *Sunset Park*.

<sup>84</sup> Gudrun Heidemann »Fotografische Momentaufnahmen als »ungefähre Landschaft« in Peter Stamms gleichnamigen Roman« in: *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur* S. 73-83.

*Außenbezirken* stellt eine ähnliche hin und zurück Bewegung dar, nur dass der Ich-Erzähler nicht durch Europa reist, sondern am Weihnachtstag sein Haus verlässt, etwas erlebt und zurückkommt. Wie eine Reportage wird der Ablauf geschildert, die Gegenstände, die Menschen und die Landschaften, die er beschreibt, sind Momentaufnahmen einer kleinen Reise. Die bereits zitierte und kommentierte Stadtbeschreibung (Siehe S. 40) vermittelt einen solchen Eindruck der Reportage, jeder Gegenstand ist Abbild: »Eine Brücke, unter der ein altes überwuchertes Gleis lag«, »Ein umzäuntes Grundstück voller Schutt und Abfälle«, »eine riesige Kreuzung ohne Ampeln und ohne Verkehr«, »einer Querstraße, über die, wie ein Dach, eine Subway-Linie gebaut war« (B 36). Dies sind Fotos mit einer breiten Bildeinstellung, Landschaften. Doch dann wechselt der »Fotograf-Erzähler« das Objektiv, zoomt, und geht ins Detail: »Die Weihnachtsdekorationen in den Schaufenstern«, »das von Wind und Regen zerzauste Lametta« (B 36). Die Personen, die er trifft, die junge Frau, der Barkeeper, Dylan und die anderen Kunden bilden die Porträts einer Serie, Gesichter aus New Yorks Außenbezirke. Es sind alles Momentaufnahmen, weil diese Leute nur kurz erscheinen und keine Entwicklung oder Veränderungen haben. Die Passivität, des Protagonisten (Siehe S. 32) gehört auch zur Charakteristik des Reportagefotografen, der als Beobachter und Zeuge von dem berichtet, was er sieht. Die Begegnung mit Dylan und die homoerotische Spannung, die sich allmählich entfaltet, bilden die dramatische Struktur, den Plot der Erzählung. Die Passagen, die diesen Fotoeffekt zeigen, befinden sich außerhalb dieser Spannung, sie entsprechen mehr einer Art Flaneurprosa.

#### 4.6 Fazit: Stamm zeigt

Für den Semiotiker Roland Barthes (1915-1980) ist die Fotografie im Gegensatz zur Literatur frei von der Form: »Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.«<sup>85</sup> »Toute photo est en quelque sorte co-naturelle à son référent.«<sup>86</sup> Barthes interessiert sich für die Ontologie der Fotografie. Fest steht für ihn auch, dass ein Foto nicht reflektiert:

Comme la Photographie est contingence pure et ne peut être que cela (c'est toujours *quelque chose* qui est représenté) – contrairement au texte qui, par l'action soudaine d'un seul mot, peut faire passer une phrase de la description à la réflexion – elle livre tout de suite ces « détails » qui font le matériau même du savoir ethnologique.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, S. 18.

<sup>86</sup> Ebd. S. 119.

<sup>87</sup> Ebd. S. 52.

Peter Stamms Prosa ist insofern fotografisch, dass sie auch kaum reflektiert. Sie zeigt, sie erklärt nicht. Die Form, die Schreibweise, ist so diskret, wie möglich. Ein Foto ist ein »Präsenzzertifikat«.<sup>88</sup> Weil Stamms Erzählungen so fotografisch sind, wirken sie auch so realistisch. Fiktive Reportagen ...

---

<sup>88</sup> Ebd. S. 135.



## 5. Schlussbemerkungen

Peter Stamm hat bisher 42 Erzählungen publiziert. Ziel der Arbeit war es, die Eigenheiten und Konventionen in Peter Stamms Erzählungen im Kontrast mit drei anderen Schriftstellern zu identifizieren. *Die Verletzung* (WF 57-75), *Siebenschläfer* (SE 105-130) und *In die Außenbezirke* (B 36-42) bilden somit drei repräsentative Beispiele, um Peter Stamms Schreibweise zu beschreiben. Die Erkenntnisse, zu denen ich gekommen bin, ermöglichen mir hier zusammenfassend einige Tendenzen dieser Schreibweise zu erkennen. Ich unterscheide im Folgenden zwischen dem Inhalt und der Form.

Thematisch und im Personal zeigen die Erzählungen eine Auswahl von Figuren der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft, ein Fotoalbum unserer Zeit: Bruno, der alte Portier, der einmal nachts das Hotelschwimmbad benutzt (*Der Befund* WF 77-86), der Lissabonner Kellner Luis, der mit dem Erzähler und zwei Touristinnen aus Kanada in die Diskothek geht (*Fado* IFG 73-83), die Holländer Wyb Jan und Anneke, die dem einzigen Gast ihrer Pension erklären, dass die Buchstaben »ALIEN«, die er im Sand geschrieben gesehen hat, für einen Mädchennamen stehen (*Das schönste Mädchen* B 83-84), die Klavierlehrerin Sara, die nicht begabt genug ist, um Konzerte zu spielen (*Der letzte Romantiker*, SE 131-146), oder der kleine Dominik, den die Kindergärtnerin eines Abends nach Hause nehmen muss (*Wir fliegen* WF 87-98). Jede Kurzgeschichte ist für den Leser eine Begegnung – aber eben nur eine Begegnung, kein Zusammenleben – mit einem Menschen, den man verstehen kann, weil das dargestellte Alltägliche von universeller Bedeutung ist. Stamms Charaktere sind so skizzenhaft präsentiert, dass der Leser sie mit seinen eigenen Bekannten oder mit sich selbst in Zusammenhang setzen kann.

Es stimmt, dass bei Stamm ein leicht pessimistischer Hauch jede Erzählung durchdringt, Stamm ist ein existenzialistischer Autor. Die Eigenschaften von Stamms Philosophie, die Bezüge, die es zu anderen philosophischen und literarischen Bewegungen gibt, sind noch zu erforschen.

Es gibt eine formale Eigenschaft, die bei allen Romanen und Erzählungen von Stamm präsent ist und die als wichtig erscheint: der Sog, die Anziehungskraft der Texte. Ich habe im Kapitel 2 über *Die Verletzung* (WF 57-76) anhand einer Analyse der Zeitdarstellung den Spannungsaufbau gezeigt. In den Erzählungen erkennt man dieses Vorgehen, eine Frage zu suggerieren (z. B. kommt es jetzt zwischen den Protagonisten zum Sex oder doch nicht?) und zwischen der Frage und ihrer Antwort eine Verzögerung mit scheinbar irrelevanten Informationen einzuführen. Im Kapitel 3 über *Siebenschläfer* habe ich die Bedeutung der

Leserbindung gezeigt, die auch eine Facette des Sogs bildet: Wenn der Leser zum Mit-Autor wird, wenn seine Einbildung in Gang gesetzt wird, dann ist er auch Teil der Erzählung und empfindet sie als spannend. Im Kapitel 4 steht das »Fotografische« von Stamms Schreibweise im Zentrum. Ich gestehe, dass dieses Konzept etwas »Unschärfes« hat, doch es zeigt eine Eigenschaft, die sozusagen die dritte Dimension des stammschen Sogs darstellt: die Einfachheit. Eine Fotografie ist immer evident, man sieht, was abgebildet ist. Stamms Erzählungen sind auch besonders zugänglich und einfach geschrieben, sie sind aber mehr als bloß unterhaltungsreich und spannend, hinter ihnen steckt eine Weltanschauung. Diese drei formalen Eigenschaften: Spannung, Leseraktivierung und Einfachheit geben Stamms Prosa ihre Fülle, ihre Wirkung.

Je mehr ich diese Erzählungen lese, desto sicherer steht fest, dass man keine absolute Stamm-Methode zum Ausdruck bringen kann, die bei allen 42 Texten stimmen würde. Jede Erzählung ist besonders und es ist immer eine da, um die Prämisse einer gültigen Stamm-Kurzgeschichtenstruktur zu widerlegen. Das Stamm-Kurzgeschichtenrezept, das ich gesucht habe, gibt es nicht. Sogar eine der Grundforderungen der Kurzgeschichte, zwar dass der Erzähler ein Figurenerzähler sein sollte (Vgl. S. 6), muss man relativieren. Dies wird hier an zwei Erzählungen gezeigt.

Die Kurzgeschichte *In fremden Gärten* (IFG 36-47) weist einen Erzähler vor, der anfangs in auktorialem Stil ein verlassenes Haus vorstellt, Ruths Haus. Anschließend wird darüber berichtet, wie die Nachbarin in ihrer Abwesenheit die Blumen gießt. Der Fokus ist dabei auf die namenlose Nachbarin gerichtet:

Einmal, ein einziges Mal, betrat die Nachbarin das Wohnzimmer und schaute sich um. Auf dem Büfett standen Fotos der Kinder in kleinen Wechselrahmen und ein paar Glückwunschkarten. Sie nahm eine der Karten und las: »Liebe Ruth, zu Deinem 40. Geburtstag wünschen wir Dir von Herzen alles Gute und hoffen, dass Dein Jahr genauso wird, wie Du es Dir wünschst. Deine Marianne und Beat.« Beide Namen waren von derselben Hand geschrieben. Auf der Karte war eine Maus mit riesigen Füßen abgebildet, die einen Blumenstrauß hielt.<sup>89</sup>

Es war kein gutes Jahr für Ruth geworden. Was ist nur mit der Familie, hatte die Nachbarin oft zu ihrem Mann gesagt, man könnte meinen. Unsinn hatte er gesagt, ohne sie anzuschauen. Aber so war es: Dass Ruth und ihre Familie das Unglück anzuziehen schienen. Ruths Vater hatte die kleine Papeterie in der Hauptstraße geführt (IFG 38f.).

Die Aufmerksamkeit des Erzählers richtet sich auf Ruth. Es wird dann über ihre Familie berichtet und ihr gescheitertes Leben wird erzählt (IFG 39-42). Doch die erste Protagonistin verschwindet nicht ganz. Weiter heißt es: »Simon, der jüngste der drei Brüder, war mit dem Sohn der Nachbarin zur Schule gegangen« (IFG 41). Diese Nachbarinperspektive ermöglicht

---

<sup>89</sup> Es handelt sich dabei sicher um eine »Diddl-Maus« Stamm bedient hier nochmals dem *Ostranenie*-Prinzip, vgl. S. 34.

eine ungewisse Darstellung der Ereignisse: »Von Simon hieß es später, er nehme Drogen. Man erzählte sich Geschichten, es hieß, er lebe das halbe Jahr über auf einer Insel im Fernen Osten, und irgendwann stand in der Zeitung eine Todesanzeige, in der von einer langen Krankheit die Rede was, woraufhin neue Gerüchte entstanden« (IFG 41). Die Erzählsituation ist unüblich und lässt sich nicht einfach einordnen. Es wird aus der Sicht der Nachbarin berichtet. Dies lässt sich im Text nur anhand des Inhalts feststellen, man merkt, dass der Erzähler genauso viel weiß, wie eine Nachbarin, die aus den Dorfgerüchten und einigen Ereignissen eine Lebensgeschichte zusammenpuzzelt. Die Erzählsituation ist die eines unbeteiligten Beobachters, der sich als solcher nicht outen will.

Ein weiteres Zitat soll schließlich die Vielfältigkeit und die Essenz von Stamms Erzählen andeuten. *In die Felder muss man gehen* (WF 163-175) handelt vom Maler Camille Corot<sup>90</sup> (1796-1875), der in der Normandie des 19. Jh. zeichnet und spaziert. Wie *La modification* (1957) von Michel Butor ist die Erzählung in Du-Form geschrieben. Obwohl der Text von bildender Kunst handelt, gelten seine Aussagen für Peter Stamms Schaffen, als ob der Erzähler sich an den Autor wenden würde.

Wenn deine Freunde dich im Atelier besuchen, wollen sie die großen Sachen sehen, die du einreichen wirst, die Landschaften mit mythologischen, mit religiösen Szenen. Sie machen Kommentare, mit denen du nichts anfangen kannst. Du hörst nicht auf sie. Lieber machst du es auf deine Art falsch als richtig nach der Art von zwanzig Leuten. Alle wissen besser, geben dir Ratschläge als wüsstest du nicht, dass dir das Große nicht gelingt, weshalb es dir nicht gelingt. Die bibischen Figuren, die mythologischen Figuren, im Grunde interessieren sie dich nicht. Deine wahre Liebe gilt den Skizzen, den Stimmungen (WF166).

---

<sup>90</sup> Vgl. Peter Stamm »... Und plötzlich ist der Satz da« in: Fluter Magazin 02.04.2010.

## 6. Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Auster, Paul »Auggie Wren's Christmas Story« in: The New York Times 25.12.1990. Sigle ohne Seitenzahlangabe, da der Text auf einer vollen Seite erschien: AWCS.

Hemingway, Ernest, *The Short Stories*, New York: Charles Scribner's Sons, [1971 ?]. Sigle für die Short Story »Soldier's Home« (S. 145-153): SH.

Stamm, Peter, *Blitzeis*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011 (Erstausgabe im Arche Verlag Hamburg, 1999). Sigle: B.

Stamm, Peter, *In fremden Gärten*, Zürich, Hamburg: Arche, 2003. Sigle: IFG.

Stamm, Peter, *Wir fliegen*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2008. Sigle: WF.

Stamm, Peter, *Seerücken*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011. Sigle: SE.

Tschechow, Anton Pawlowitsch, *Die Dame mit dem Hündchen. Erzählungen 1896-1904*, Bd. 4, aus dem Russ. neu übers. v. Rischitzky, Verna; Conrad, Barbara; Lange, Ulrike; Schaefer, Barbara; Wiebe, Marianne, mit einem Nachwort v. Bauer, Gerhard, in: *Werke. Erzählungen in fünf Bände*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009. Sigle für die Erzählung »Jonytsch« (S. 264-287, übers. v. Marianne Wiebe): J.

### Sekundärliteratur

Auster, Paul, *The Invention of Solitude*, New York City (NY): Sun Publishing, 1982.

Auster, Paul, *Sunset Park*, New York City (NY): Henry Holt & Co, 2010.

Barthes, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, coll. dirigée par Narboni, Jean, Paris: Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Butor, Michel, *La modification*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1957.

Beegel, Susan F., *Hemingway's Craft of Imission. Four Manuscript Examples*, Studies in modern literature no. 74, Ann Arbor (MI): UMI Research Press, 1988.

Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris: Gallimard NRF, 1942.

Chklovski, Victor, *Sur la théorie de la prose*, trad. du russe par Verret, Guy. Coll. Slavica, Lausanne: l'Âge d'Homme, 1973.

Cohen, Milton A. »Vagueness and Ambiguity in Hemingway's "Soldier's Home"« in: Beegel, Susan F. (Ed.), *The Hemingway Review* vol. 30 no. 1 Fall 2010, Philippsburg (ME): University of Idaho Department of English, 2010, S. 158-164.

De Baerdemaeker, Ruben »Performative Patterns in Hemingway's *Soldier's Home*« in: Beegel, Susan F. (Ed.), *The Hemingway Review* vol. 27, no. 1, Fall 2007, Philippsburg (ME): University of Idaho Department of English, 2007, S. 55-73.

Deluis, Friedrich Christian, *Der Held und sein Wetter. Ein Kunstmittel und sein ideologischer Gebrauch im Roman des bürgerlichen Realismus*, München: Hanser, 1971.

Durzak, Manfred, *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts-Werkstattgespräche. Interpretationen*, 3. erw. Aufl., Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Durzak, Manfred »Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart« in: Nayhauss, Graf v., Hans-Christoph, *Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht*. Universal-Bibliothek Nr. 15057, Stuttgart: Reclam, 1977, erw. Ausg. 2004.

Eby, Carl, *Hemingway's Fetishism: Psychoanalysis and the Mirror of Manhood*. SUNY series in psychoanalysis and culture, Albany (NY): State University of New York Press, 1999.

Elio, T. S., »Hamlet« in: Kermode, Frank (Ed.), *Selected Prose of T. S. Eliot*, New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, Farrar, Straus and Giroux, 1975.

Fernandez, Dominique, *Avec Tolstoi*. Coll. Le Livre de Poche, Paris: Grasset, 2009.

Fleming, Ian, *Casino Royale*, New York City (NY): Macmillan, 1954.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.

Gerring, Richard J. u. Bernardo, Allan B. I. »Readers as problem-solvers in the experience of suspense« in: Kees van Rees (Hg.) *Poetics. Journal of Empirical Research on Literature, the Media and Arts*, No. 22, Amsterdam [et. al.]: Elsevier, 1994, S. 459-472.

Hardy, Mireille, *Paul Auster : tours et détours du fictif*, Thèse (2 vol.), Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1996.

Heidemann, Gudrun »Fotografische Momentaufnahmen als »ungefähre Landschaft« in Peter Stamms gleichnamigen Roman« in: Komorowski, Dariusz (Hg.), *Jenseits von Frisch und Dürrenmatt. Raumgestaltung in der gegenwärtigen Deutschschweizer Literatur*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009, S. 73-83.

Hemingway, Ernest, *Death in the Afternoon*, New York City (NY): Charles Scribner's Sons, 1932.

[Autor unbekannt] »Imagismus« in: Die Brockhaus Enzyklopädie Online. Publiziert am 01.01.2012, Gütersloh, München: F. A. Brockhaus / wissenmedia in der inmediaONE] GmbH. Permalink: <https://uni-laus.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/1ce4a2b72a6dd0cbbd4ed919257d761f.pdf> (abgerufen am 07.07.2013)

Isenschmid, Andreas »Fremd in der Welt« in: Die Zeit Nr. 42, 09.10.2003.

[Autor unbekannt] »Iser, Wolfgang« in: Die Brockhaus Enzyklopädie Online. Publiziert am 01.01.2012, Gütersloh, München: F. A. Brockhaus / wissenmedia in der inmediaONE] GmbH. Permalink: <https://uni-laus.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/a00554643b8618ef862f58ddc960e2de.pdf> (abgerufen am 07.07.2013)

Iser, Wolfgang »Die Appellstruktur der Texte« in: Warning, Rainer (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München: Fink, 1975, S. 228-252.

Jambor, Ján »Zum Bild der Familie in Peter Stammers Erzählprosa« in: Sandberg, Beatrice (Hg.), *Familienbilder als Zeitbilder. Erzählte Zeitgeschichte(n) bei Schweizer Autoren vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin: Frank & Timme, 2010, S. 265-280.

Junkerjürgen, Ralf, *Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne*. Europäische Hochschulschriften Reihe XIII Französische Sprache und Literatur, Bd. 261, Frankfurt a. M. [et. al.]: Peter Lang, 2002.

Kessler, Frank »Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus« in: Bathrick, David; Martin, Bidy; Hansen, Miriam; et. al. (Hg.), *New German Critique* No. 68, Spring Summer 1996, Milwaukee (WI): University of Wisconsin-Milwaukee, 1996, S. 51-65.

[Autor unbekannt] »Kurzgeschichte« in: Die Brockhaus Enzyklopädie Online. Publiziert am 01.01.2012, Gütersloh, München: F. A. Brockhaus / wissenmedia in der inmediaONE] GmbH. Permalink: <https://uni-laus.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/81ac397a76c4645bc1baa16f8636aec7.pdf>.

Lewis, Robert W. Jr. »Hemingway's Concept of Sport and "Soldier's Home« in: Benson, Jackson J. (Hg.), *The Short Stories of Ernest Hemingway: Critical Essays*, Durham: Duke University Press, 1975, S. 170-180.

Mann, Thomas, *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 1.1, Heftrich, Eckhard et. al. (Hg.), Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.

Martinez, Matias u. Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, 6. Aufl. München: C. H. Beck, 2005.

Nayhauss, Hans-Christoph Graf von, *Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht*, Universal-Bibliothek Nr. 15057, Stuttgart: Reclam, 1977, erw. Ausg. 2004.

Paul, Jean »Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch« in: Paul, Jean, *Werke*, herausgegeben von Miller, Norbert, Bd. 3, München: Hanser, 1961, S. 927-1010.

Poe, Edgar Allan »Twice-Told Tales« [Rezension zu Nathaniel Hawthorne] in: Alterton, Margaret u. Craig, Hardin (Ed.), *Edgar Allan Poe. Representative Selections with introduction, bibliography and notes*. Clark, Harry Haydon (Ed.) *American Writers Series* New York City (NY) [et. al.]: American Book Company, 1935, S 357-364.

Robison, Marilynne, *Gilead*, London: Virago, 2004.

Rossi, Christina, *Peter Stamma's Erzählungen: Narrative Strategie und existenzielle Inhalte. Magisterarbeit an der Universität Augsburg*, München: Grin, 2011.

Rüdenauer, Ulrich »Ein Hemingway après la lettre« in: Frankfurter Rundschau 17.12.2003.

Scofield, Martin, *The Cambridge Introduction to the American Short Story, Cambridge Introductions to Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Shakespeare, William, *The Complete Works*, Ed. Alexander, Peter, London, Glasgow: Collins, 1951.

Schklowski, Viktor, *Theorie der Prosa*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.

Schulte, Bettina »Dieses Glück ist ein sehr kompliziertes Gefühl. Laudatio für Peter Stamm anlässlich des Alemannischen Literaturpreises vom 18.9.2011« in: Balmes, Hans Jürgen; Bong, Jörg; Roesler, Alexander; Vogel, Olivier (Hg.), *Neue Rundschau 122, 2011 (4) Beyond Brooklyn*, Frankfurt a. M.: Fischer, S. 236-244.

Stamm, Peter, *Agnes*, Zürich, Hamburg: Arche, 1998.

Stamm, Peter, *Ungefähre Landschaften*, Zürich, Hamburg: Arche, 2001.

Stamm, Peter, *An einem Tag wie diesen*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2006.

Stamm, Peter, *Sieben Jahre*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2009.

[Autor unbekannt] »Stamm, Peter« in: Die Brockhaus Enzyklopädie Online. Publiziert am 01.01.2012, Gütersloh, München: F. A. Brockhaus / wissenmedia in der inmediaONE] GmbH. Permalink: <https://uni-laus.brockhaus-wissensservice.com/sites/brockhaus-wissensservice.com/files/pdfpermlink/85c71721596dbe64e868c621175840a7.pdf> (abgerufen am 07.07.2013)

Stamm, Peter »Hemingway war genial sorgfältig« Interview mit Manfred Papst in: NZZ am Sonntag, Bücher am Sonntag, 26.06.2011, S. 14-16.

Stamm, Peter »Der Schweizer Erzähler« Interview mit Michael Wiederstein in: Schweizer Monat No. 3, Oktober 2011. Permalink: <http://www.schweizermonat.ch/archiv/heft/4> (abgerufen am 04.08.2013).

Stamm, Peter »... Und Plötzlich ist der Satz da« Interview mit Bruch, Martin u. Polmans, Sebastian in: Fluter. Magazin der Bundeszentrale für politische Bildung 04.02.2010 Permalink: [http://www.fluter.de/de/deutschland\\_morgen/literatur/8407/?tpl=1260](http://www.fluter.de/de/deutschland_morgen/literatur/8407/?tpl=1260).

Stuart, Matthew, *Modernism and Tradition in Ernest Hemingway's In Our time: A Guide for Students and Readers*. Studies in American Literature and Culture, Rochester (NY): Camden House, 2001.

Studer, Patrick u. Egger, Sabine »Blick von Außen« – Interview with Peter Stamm« in: Studer, Patrick u. Egger, Sabine (Hg.) *From the Margins to the Centre. Irish Perspectives on Swiss Culture and Literature*, Oxford, Bern [et. al.]: Peter Lang, 2007, S. 61-75.

Tolstoi, Lew Nikolajewitsch, *Krieg und Frieden*, übers. u. kommentiert von Conrad, Barbara, München: Hanser, 2010.

Толстой, Лев Николаевич, *Что такое искусство?* in: *Полное собрание сочинений*, Том 30, Москва: [Verlag unbekannt] 1951 (Kraus Reprint, Kraus-Thomson organization ltd. Nedeln/Lichtenstein, 1972). [Tolstoi, Lew Nikolajewitsch, *Was ist Kunst?*]

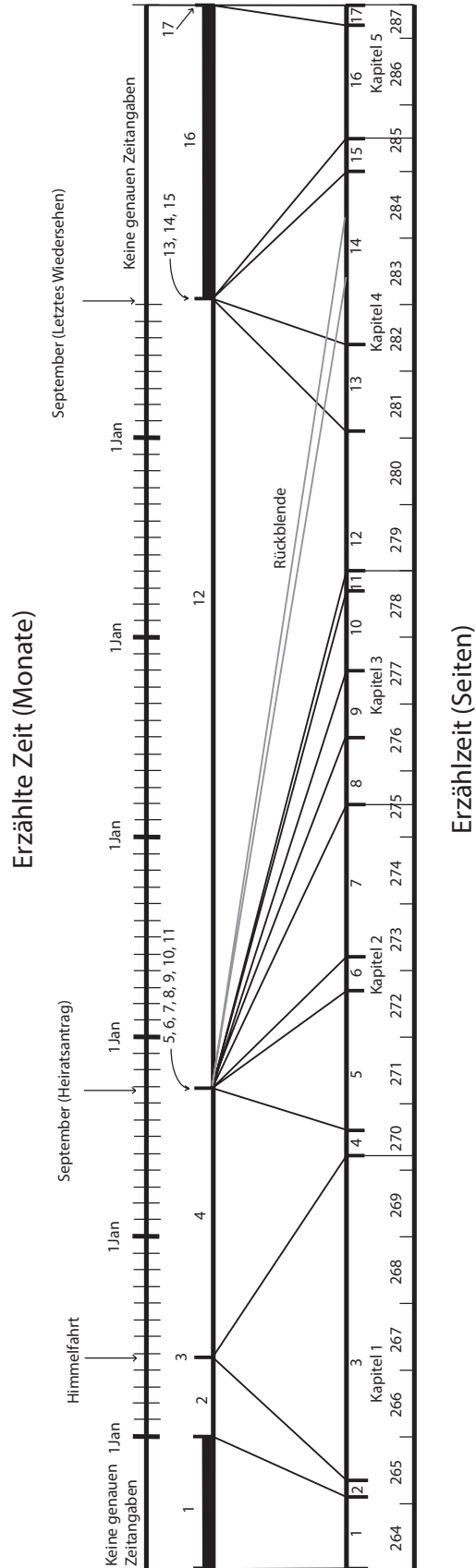
Van Hoorn, Tanja, Eintrag »Stamm, Peter« in nachschlage.NET/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, URL: <http://www.nachschlage.NET/document/16000000681> (abgerufen von Bibliotheque Cantonale et Univ Publications en serie am 30.6.2013).

Wood, James, *How Fiction Works*, London: Vintage Books, 2009.

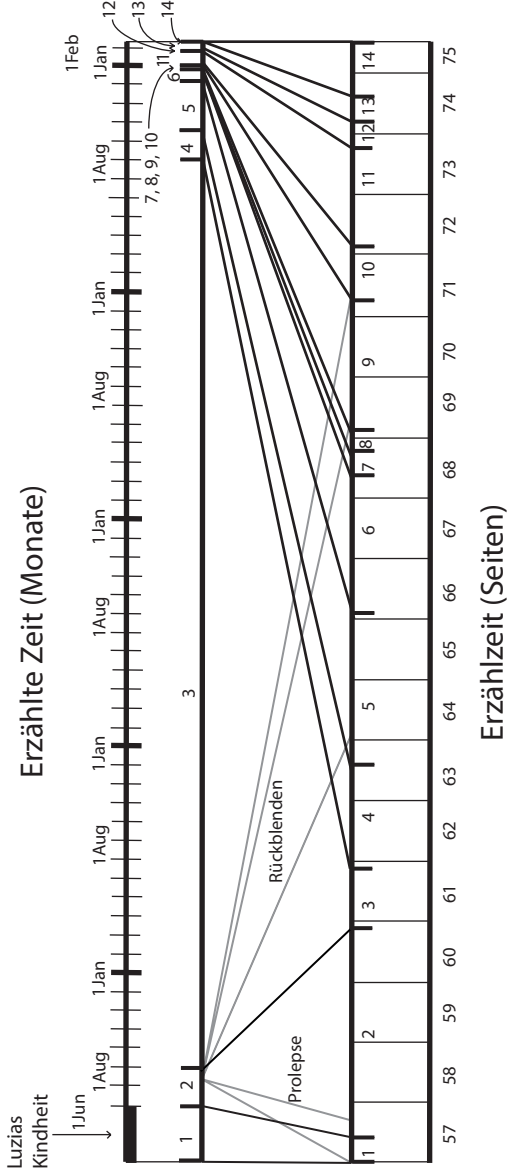


# Anhang

## 1. Grafische Darstellung *Jonytsch* in Originalgröße



2. Grafische Darstellung *Die Verletzung* in Originalgröße



### 3. L'armée patrouillant dans les rues

