

EINLEITUNG

Der Beginn der *short story* als Sonderform kurzen Erzählens ist schwer zu datieren, und ähnlich schwierig ist der Versuch einer allgemein gültigen gattungsmäßigen Definition. Was die *short story* ist und was sie von Nachbargattungen bzw. ähnlichen epischen Erzählformen unterscheidet, wo ihre Wurzeln liegen und wie sie sich im amerikanischen Raum entwickelte, wurde im Parallelband zur amerikanischen *short story* erörtert. An dieser Stelle soll daher nur untersucht werden, ob und worin sich amerikanische und englische Kurzgeschichten unterscheiden und womit sich das unterschiedliche Interesse erklärt, das diese Gattung im englischsprachigen Raum diesseits und jenseits des Atlantik gefunden hat.

Auf den ersten Blick überrascht, daß die englische *short story* seit jeher in weniger starkem Maße Beachtung und Anerkennung gefunden hat als die amerikanische. Das zeigt sich auch daran, daß die Kurzgeschichte, insbesondere von amerikanischen Autoren, geradezu als amerikanische Gattung bezeichnet worden ist, als „our national literary form and almost our discovery“¹. Wenn man von merkantilen Gesichtspunkten einmal absieht, so erklärt sich die große Beliebtheit der *short story* in Amerika zu einem großen Teil daraus, daß hier die Erfahrungen verschiedener ethnischer Gruppen in einer ihnen fremden und neuen Welt das ihrer Situation angemessene Ausdrucksmedium fanden.

Was die englische *short story* anbelangt, so waren ihre Ursprungsbedingungen in historischer wie soziologischer Hinsicht von vornherein anderer Natur. Die Tatsache, daß der Roman unter den epischen Gattungen jahrhundertlang eine dominierende Stellung einnahm, dürfte weiter dazu beigetragen haben, das Interesse bei Autoren wie Lesern von der Kurzgeschichte abzulenken. Daneben hat es nicht an Kritikern gefehlt, die auf Grund gewisser Formprinzipien die *short story* für eine Gattung halten, die auf englischem Boden weniger gut gedeiht als auf amerikanischem. Somerset Maugham, selbst Autor von Kurzgeschichten, schreibt im Vorwort zu einer 1943 erschienenen Anthologie:

The short story is not an art that has flourished in Britain, but whether this is because brevity, point and form are not qualities that are natural to English writers of fiction, or whether because the outlet has not been sufficiently favorable to encourage good writers to employ their gifts in this medium, I do not know. The fact remains that during the last fifty years many more good stories have been written by American citizens than by British subjects . . . English authors have left the best stories to the „tec“ writers. When they did write stories, the powerful influence of Henry James and their admiration for Chekhov urged them to write in the minor key, and in their effort not to be melodramatic they succeeded but too often only in being namby-pamby².

Mit diesem mangelnden Interesse an der englischen *short story* hängt es zusammen, daß im Gegensatz zu Amerika, wo schon früh Untersuchungen zur Gattungstheorie und Geschichte dieses Genre geschrieben wurden, größere Arbeiten über die englische *short story* noch fehlen. Betrachtet man jedoch die *short stories* der einzelnen englischen Autoren, so stellt sich die Situation wesentlich komplizierter und komplexer dar, als es die bisher erwähnten einseitigen Urteile und Sichtweisen vermuten lassen. Es zeigen sich zahlreiche Querverbindungen sowie wechselseitige Beziehungen, Einflüsse und Anregungen zwischen englischen und amerikanischen Autoren, was pauschale Entscheidungen hinsichtlich der Überlegenheit der einen über die andere Gruppe und ihrer Eigenständigkeit erschwert. Daher erscheint es problematisch und nur aus pragmatischen Gründen erlaubt, die englische und die amerikanische *short story* getrennt voneinander zu behandeln, wie es in diesem und dem Parallelband zur amerikanischen *short story* geschieht. Während Poe, Hawthorne und Henry James ihre Anhänger und Nachahmer in der englischen *short story* fanden, haben zugleich auch englische (bzw. irische) Autoren wie Joyce, Mansfield und D. H. Lawrence auf amerikanische *short-story*-Verfasser bis auf die heutige Zeit Einfluß ausgeübt; so sagt etwa der amerikanische Kritiker McGiffert Wright von Joyces *Dubliners*, sie wirkten selbst 1961 noch als „contemporary“³.

Im Hinblick auf die gegenseitigen Beziehungen erhebt sich die Frage, ob überhaupt von nationalen Eigentümlichkeiten im Bereich der englischen und der amerikanischen Kurzgeschichte gesprochen werden kann und worin diese bestehen. Besonders häufig wird von Kritikern der alten Welt die Meinung geäußert, typisch für die amerikanische *short story* sei die Haltung des „I want to know why“, d. h. die naivunschuldige Frage nach dem Sinn der Welt und der Unterscheidbarkeit von Gut und Böse. In der Tat lassen sich viele amerikanische *short*

stories als Initiationsgeschichten bezeichnen. Allerdings wäre es verfehlt anzunehmen, daß diese Art von Geschichten, die Fragen stellen, auf die keine eindeutige Antwort erfolgt, auf die amerikanische *short story* beschränkt sei. Die geistige Haltung von Joyces *Dubliners* ist ein Gegenbeispiel und hilft erklären, daß Joyce gegenwärtig in Amerika eine Art Renaissance erlebt. Was nun die englische *short story* anbelangt, so ist es noch schwieriger als bei der amerikanischen, von durchlaufenden Merkmalen und Tendenzen inhaltlicher, thematischer oder formaler Art zu sprechen. Ihre „Englishness“ läßt sich nur anhand einzelner Autoren darstellen⁴, denn sie ist in größerem Maße als die amerikanische durch einen deutlich erkennbaren Individualcharakter der einzelnen Autoren geprägt: „Individualism indeed marks the first considerable development of the short story in England.“⁵

Eine Folge dieser Erscheinung, die für die Gestaltung des vorliegenden Bandes wichtig ist, besteht in der Schwierigkeit, aufgrund gemeinsamer Merkmale Gruppen von Geschichten bzw. Autoren zusammenzustellen. Aus diesem Grunde werden im folgenden die in der Literaturgeschichte üblichen chronologischen, ethnologischen und inhaltlichen Kriterien benutzt, um Gemeinsamkeiten, Unterschiede und Entwicklungstendenzen darzulegen. Insgesamt kann es hier weniger darum gehen, eine Geschichte der *short story* in England darzustellen, als eine Begründung zu liefern für die Aufnahme der in diesem Bande vertretenen Autoren.

Als erste Gruppe von *short-story*-Autoren bieten sich die Viktorianer an. Gemeinsam ist ihnen die Tendenz zur Ausweitung und Vertiefung ihrer Geschichten, die daher meist eine Übergangstellung zwischen kurzem Erzählen und episch breiteren Formen einnehmen. Zwischen den literarischen Schulen seiner Zeit, aber außerhalb ihres Einflußbereiches steht Robert Louis Stevenson (1850–1894), ein Freund von Henry James, der ihm ein besonderes Gespür für die Welt des Jugendlichen und für vergangene Epochen bescheinigte sowie als eine dazu passende Ergänzung seiner geistigen Physiognomie „the feeling for happy turns“⁶. Daraus ergibt sich das heute noch schwer zu deutende Charakterporträt eines Autors, der künstlerisch alle Feinheiten und Schattierungen des sprachlichen Ausdrucks beherrschte, dessen Thema aber das Abenteuer war. Stevensons Konzeption der Abenteuergeschichte erscheint manchem als konventionell, wenn nicht gar trivial, denn es kommt ihm mehr auf äußere Bewegung und Geschehen als auf Zielstrebigkeit und innere Überzeugungskraft. Stevenson ist davon überzeugt, daß die naive, von moralischen Normen freie

Weltsicht des Kindes ihre Berechtigung hat und zu einem gesunden, natürlichen Verhältnis zu Ich und Umwelt führt. Aber *short stories* wie *Markheim* zeigen, daß Stevenson gelegentlich auch moralischen Argumenten nachgeht, und zwar so breit und ausführlich, daß Kritiker an seiner natürlichen Veranlagung für die *short story* gezweifelt haben⁷.

Bei Thomas Hardy (1840–1928) stehen diese moralischen Probleme meist im Vordergrund⁸. Seine Geschichten weisen manchmal einen etwas starren architektonischen *plot* auf, der nicht einer inneren Gesetzmäßigkeit des Stoffes folgt, sowie eine gelegentlich schwerfällige Diktion. Aber die besten unter seinen zahlreichen, qualitativ sehr unterschiedlichen *stories* sind lebendig geblieben – sie finden heute wie zu Anfang des Jahrhunderts ihre Leser. Das mag unter anderem an der Haltung des Autors liegen, der verstehend und mitfühlend, nicht moralisierend oder verdammend seinen Personen und ihrem Tun gegenübersteht. Denn Hardy kennt und gestaltet im Gegensatz zu den anderen Spätviktorianern das Dilemma des Menschen zwischen Gut und Böse, und er sieht die grausame Ironie menschlichen Schicksals vor dem kosmischen Hintergrund eines universellen Determinismus. Die in diesem Band interpretierte Geschichte von den *Three Strangers* ist für Hardys Weltbild wie für seine Gestaltungsweise in mancher Hinsicht kennzeichnend. Die nächtliche Szene in der einsamen Schäferhütte zeigt seine Fähigkeit, Atmosphäre zu schaffen, während das menschliche Drama, das sich dort abspielt, die Bedeutung (und gelegentliche Überbetonung) des Zufalls für die Entwicklung des Geschehens und das Verhalten der Gestalten erkennen läßt.

Anders als Hardy sieht Joseph Conrad (1857–1924) die Problematik der menschlichen Existenz unter dem Gesichtspunkt der Isolation, der undurchdringlichen, jeden Menschen wie eine Wand umgebenden Einsamkeit. Kommunikation mit dem Mitmenschen ist fast unmöglich, zumindest in dem Sinne, daß kein Mensch etwas existentiell Wichtiges dem anderen mitzuteilen vermag. Am eindrucksvollsten dargestellt wird diese Einsamkeit in Verbindung mit Krisen oder Entscheidungssituationen, die Conrads Hauptgestalten allein durchstehen müssen und die Bewährungsproben ihrer Integrität, der Treue sich selbst wie anderen gegenüber, bedeuten. Diese Situationen bilden vielfach den Höhepunkt einer allmählichen Charakterentfaltung, bei der auch die unterbewußten Tiefen ausgelotet oder latente Möglichkeiten der Entwicklung angedeutet werden (*The Secret Sharer*). Für die Form der Kurzgeschichte, über die sich Conrad auch theoretisch geäußert hat, ergibt sich daraus die Notwendigkeit einer Erweiterung des Umfangs, so

daß gerade die besten seiner Geschichten eher als *long short stories* zu bezeichnen sind. Die Tendenz zur Ausweitung wird außerdem durch die Einführung von Erzählern gefördert, denen Conrad zum Teil (wie in *Heart of Darkness*) viel Platz einräumt, die ihm jedoch auch dabei helfen, das Geschehen zu verifizieren und es vor allem zu vertiefen und ihm zusätzliche Perspektiven zu verleihen.

Im Gegensatz zu Conrad, dessen Geschichten im Zwischenbereich zwischen *short story* und *short novel* anzusiedeln sind und der auch als Romancier zu den bedeutendsten Erzählern der englischen Sprache zählt, kann Rudyard Kipling (1865–1936) als echter *short-story*-Autor bezeichnet werden; seine Begabung entsprach dieser Erzählform in besonderem Maße. So waren es denn auch Kurzgeschichten, die seinen frühen Ruhm begründeten, während ihm ein wirklicher Roman trotz allen Bemühens nie recht gelang und allen seinen längeren Büchern ein episodisches Moment anhaftet. Mit Conrad verbindet ihn das Interesse an der Erzählergestalt, das er freilich mit anderen Intentionen und Wirkungen kultiviert; zum Teil gibt er sich selbst als Reporter oder Augenzeuge aus, läßt zwei (ja sogar drei) Erzähler auftreten, und nicht selten erscheinen historische Wirklichkeit und Fiktion unentwirrbar vermischt. Zu seinen besten Leistungen zählt die in diesem Band interpretierte Geschichte *The Bull that Thought*, in der Apis, ein denkender Stier, durch die vollkommene Denkfähigkeit eine Verkörperung des Künstlertums darstellt. *The Miracle of Purun Bhagat* wurde unter anderem deswegen aufgenommen, weil diese Geschichte eine oft wiederholte Behauptung widerlegt, daß nämlich die Gesellschaft (*society*) im Zentrum von „Kipling's world“ stehe. Kipling war aber keineswegs in erster Linie an der Gesellschaft interessiert, sondern an der Existenz des Individuums, und letztlich ist sein Universum sogar als solipsistisch zu verstehen. Seine Bedeutung ist auch heute noch umstritten⁹, und zwar nicht zuletzt wegen der unterschiedlich beurteilten politisch-gesellschaftlichen Einstellung des Autors, den einige als viktorianischen Moralisten und chauvinistischen Verfechter der Empire-Idee verstehen, andere jedoch als weitsichtigen Literaten, der zum Teil soziale Phänomene unserer Zeit bereits vorweggenommen hat. – Dieser Entwurf zukünftiger Entwicklungen verbindet, bei aller Verschiedenheit im einzelnen, Kipling und Herbert George Wells (1866–1946), der in Romanen wie Kurzgeschichten vielfach *science fiction* mit sozialkritischen Elementen verbindet. Indem er die englische *short story* um den wichtigen Komplex naturwissenschaftlich-technologischer Themen und Motive erweitert, verdient er, besonders mit seinen besseren frühen Geschichten, einen Platz in einer Dokumentation ihrer Entwicklung.

Eine Sonderstellung unter den Verfassern englischer Kurzgeschichten nimmt die Gruppe irischer Autoren ein, deren *short stories* sich nach Auffassung zahlreicher Kritiker in mehreren Punkten von den Werken englischer Autoren unterscheiden.

The Irish short story has been bred of vastly different qualities from the English. Where art and people fight for existence, whether against religious, moral, or political tyranny or against plain indifference, and where such art is naturally poetic and such people are naturally and proudly belligerent, the tendency of all expression is bound to be revolutionary¹⁰.

Noch eindeutiger betont O'Connor den Eigencharakter der irischen *short story*:

I believe that the Irish short story is a distinct art form: that is, by shedding the limitations of its popular origin it has become susceptible to development in the same way as German song, and in its attitudes it can be distinguished from Russian and American stories which have developed in the same way¹¹.

Der Eigencharakter der irischen *short story* ist nicht zuletzt durch die *Celtic (Irish) Revival* zu erklären, die eine bodenständige irische Kultur und Literatur anstrebte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden irische Erzählungen gesammelt, die noch im Volksmund lebendig waren. Vor allem aber führte die Bewegung zum Entstehen einer neuen anglo-irischen Literatur „from, by, of, to and for the Irish people“¹². Theoretisch beschäftigten sich irische Autoren – im Gegensatz zu englischen – intensiv mit der Gattungsproblematik der *short story*¹³.

Der bedeutendste unter den irischen *short-story*-Autoren ist James Joyce (1882–1941). Mit seinen *Dubliners*, die 1905 fertiggestellt, aber erst 1914 veröffentlicht wurden, dürfte er einen größeren Einfluß auf die Entwicklung des Genre in England und Amerika ausgeübt haben als irgendeine Sammlung eines englischen *short-story*-Autors. Joyce wählte nach seinen eigenen Worten Dublin zum Schauplatz seiner Geschichten, weil er ein Kapitel irischer Sittengeschichte schreiben wollte und die Stadt ihm als „centre of paralysis“¹⁴ erschien. Daher gestaltet er in den *Dubliners* Beobachtungen aus dem Alltagsleben von Kleinbürgern, Priestern und Angehörigen der unteren Bevölkerungsschichten. Alle diese Geschichten, die in schlichter Prosa geschrieben sind, zeigen einen sehr sorgfältigen und bewußten Aufbau und weisen ein komplexes Muster von Zusammenhängen, Assoziationen und Querweisen auf; unter der fast naturalistisch erscheinenden Oberfläche ist nicht selten eine tiefere Symbolschicht verborgen¹⁵. Das gilt insbesondere für die letzte und bekannteste Geschichte der Serie, *The*

Dead, die als künstlerischer Höhepunkt seiner *short stories* angesehen wird. Hier geht es Joyce um die Darstellung eines Menschen, der sich in das Gefängnis seines eigenen Egoismus zurückzieht, dann aber wieder zur Identität mit dem Sein findet. Man hat darin eine symbolische Darstellung von Joyces eigener Auffassung von Ästhetik und Künstlertum gesehen. Sein besonderer erzähltechnischer Beitrag zur Entwicklung der Kurzgeschichte ist darin zu sehen, daß er das Enthüllungsmoment betont¹⁶, für das er den aus religiösem Bereich stammenden Begriff „epiphany“ verwendet. Er versteht darunter jedoch nicht so sehr die „Offenbarung des Göttlichen“ als vielmehr die Entfernung des Schleiers, der über dem Geheimnis der Dinge liegt, und die Erfassung ihres tieferen Sinns. Dieses „Offenbarwerden“ ereignet sich bei Joyce als Niederfallen eines Blattes, als Schulterzucken oder Augenzwinkern oder auch nur als bedeutungsgeladenes Wort, das blitzartig die Dunkelheit der vorausgehenden Geschichte erhellt, Zusammenhänge klar macht und Einsichten vermittelt. Wie Joyce benutzen auch andere *short-story*-Autoren die Technik der „epiphany“ zum Zwecke der „moral revelation“, wie Mark Schorer es genannt hat¹⁷, und Harry Levin stellt bedauernd fest, daß Joyces Epiphanie zur standardisierten Industrie geworden sei¹⁸.

Neben Joyce ist unter den irischen Autoren vor allem Liam O'Flaherty (* 1897) zu nennen, dessen Geschichten von Kindern, Landleuten und Tieren handeln. In der Sammlung *Two Lovely Beasts and Other Stories* führt O'Flaherty den Leser in seine westirische Heimat, er schildert das Widerspiel von dörflichem Gemeinschaftsschicksal und individuellem Streben nach ökonomischem Aufstieg. Nahezu alle Gestalten O'Flahertys stehen in dem sozial-ethischen Spannungsfeld einer stagnierenden Agrarkultur, dessen extreme Pole Resignation und merkantiles Gewinnstreben sind. Das Überwinden der Stagnation bedeutet Befreiung aus den Fesseln des Clans (Emigration nach Amerika, Verstädterung), gleichzeitig aber auch Zerreißen menschlicher Beziehungen, Einsamkeit und Vereinzelung, geistigen Fall.

Stärker lyrisch begabt ist Sean O'Faolain (* 1900), der auch als Theoretiker der *short story* bekannt geworden ist. In seinen Geschichten steht nicht die Diskrepanz zwischen menschlichem Wollen und Determinierung durch die Natur im Vordergrund, sondern der Zauber der Landschaft und der natürliche Charme der irischen Menschen.

Weniger „local“ ist Frank O'Connor (1903–1966), der im Stile der psychoanalytischen amerikanischen Romanciers die seelische Problematik seiner irischen Landsleute behandelt, dabei aber meist auf komischer Distanz bleibt und seelische Not und Schwierigkeiten nicht recht ernst

zu nehmen scheint. Auch er hat sich in *The Lonely Voice* (1962) mit der Gattung Kurzgeschichte theoretisch auseinandergesetzt.

In die Reihe der bedeutenden irischen Erzähler gehört auch Samuel Beckett (* 1906), dessen künstlerischer Schwerpunkt allerdings nicht auf dem Gebiet der Erzählung liegt. Seine *short stories* umspielen wie seine Dramen und Romane die Situation des Dichters bzw. Schriftstellers, der an die Grenzen der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit gestoßen ist, aber trotzdem die Notwendigkeit erkennt, Probleme in Worten auszudrücken. Beckett zerstört wie kein anderer englischer Autor *story* und *plot*. Er schreibt nicht über Gegenstände der außerliterarischen realen Welt, sondern rückt den Prozeß des Schreibens selbst in den Mittelpunkt des Interesses. Das Medium der Sprache wird damit zum Gegenstand der Geschichten.

Ebenso wie Beckett gehört auch Elizabeth Bowen (1899–1973) durch ihre Geburt zur Gruppe irischer Autoren, wenn sie auch ihrer Abstammung nach als Anglo-Irin bezeichnet werden muß. Geistesverwandt ist sie ihnen durch eine ausgeprägte Sensibilität für Farben und Formen sowie die Fähigkeit zur Schaffung von Stimmung und Atmosphäre. Allerdings schildert sie weniger als die anderen Iren Natur und Landschaft als Hintergrund familiärer bzw. zwischenmenschlicher Probleme und stellt stattdessen die Stadt mit ihren Straßen und Häusern dar. Die unwirklich-märchenhafte Atmosphäre von *Mysterious Kôr* z. B. erwächst aus impressionistisch geschilderten Bildern Londons in der Kriegszeit. Es ist kein Zufall, daß diese *short story* zuerst in *New Writing* erschien, einer Sammlung, deren Beiträge unter dem alles erschütternden Eindruck des zweiten Weltkriegs geschrieben worden waren. Die Autoren dieser Sammlung wandten sich aus dem Chaos einer in den Grundfesten erschütterten Gegenwart der heilen Vergangenheit zu, um festzustellen, was die versinkende Welt an Gutem und Erhaltenswertem enthielt¹⁹.

Katherine Mansfield (1888–1923), mit der Elizabeth Bowen oft in Verbindung gebracht wird, leitet in England eine neue Phase der *short story* ein, die von Beachcroft „the Chekhov kind of short story“²⁰ genannt worden ist. Dieser Typ hat nicht zuletzt dank des Ansehens von K. Mansfield eine weite, über England hinausreichende Verbreitung erfahren. Obgleich im einzelnen der Einfluß Tschechows auf die Autorin umstritten ist – ihr Mann Middleton Murry wie der Literaturwissenschaftler Alpers messen ihm nur geringe Bedeutung zu –, läßt sich feststellen, „that Katherine Mansfield represents the transference of the Chekhov influence to English stories“²¹. Mit der Verbindung eng-

lischer und russischer Elemente beginnt erst eigentlich die moderne englische *short story*, die nicht aus der Schule O. Henrys stammt und erst recht nicht Hardy und Kipling zu ihren geistigen Vätern zählt. Das Neue besteht unter anderem darin, daß die Stofffülle zurücktritt und mit ihr der wohlgeordnete plot mit deutlich herausgearbeitetem Anfang und Schluß. Dagegen stellt Katherine Mansfield in ihren handlungsarmen Geschichten flüchtige Episoden dar – meist aus dem Leben von Frauen, jungen Mädchen oder Kindern – und verlegt das eigentliche Geschehen von außen nach innen: Durch einfache, alltägliche Vorgänge erfahren die Beteiligten etwas für sie Wesentliches, die verborgene Schönheit des Lebens etwa oder die Gefährdung und Vergänglichkeit des Glücks. Dabei ist wiederum bezeichnend für die neue Erzählweise, daß die Erfahrungen selbst meist nicht artikuliert werden; denn die Gestalten sind ihnen sprachlich nicht gewachsen oder durch die Intensität ihres Erlebens verwirrt. So stammelt Laura in der Geschichte *The Garden Party* am Ende benommen: „isn't life –“, und am Schluß von *The Doll's House* steht das rätselhafte Lächeln der kleinen Else. Zugleich tritt der Autor als Kommentator zurück, er geht im Werk, in den Charakteren, im Geschehen auf, entsprechend der Feststellung K. Mansfields: „[The Artist] . . . must accept Life . . . that no personal *quâ* personal self remains.“²² Damit aber kommt dem Detail eine erhöhte, weil sinnaufschließende Bedeutung zu, desgleichen der als lyrisch zu bezeichnenden, vielfach symbolhaltigen Prosa der Autorin, mit deren Hilfe sie das Unausgesprochene und Unausprechliche dem Leser zu suggerieren sucht.

Aus dem Umkreis von Katherine Mansfield sind E. M. Forster (1879–1970) und Aldous Huxley (1894–1963) zu nennen, die wie Virginia Woolf zur sogenannten Bloomsbury Group gehörten, einer zeitweilig außerordentlich einflußreichen „constellation of talented persons“²³. So unterschiedlich die Mitglieder insgesamt waren, so verschiedenartig sind auch Forster und Huxley, die lediglich die Tatsache verbindet, daß sie beide mit ihren Dichtungen ein moralisches Anliegen verfolgten. Dieses ist bei Forster hauptsächlich in den stärker realistischen Kurzgeschichten wie *The Other Kingdom* oder *The Road from Colonus* ausgeprägt, während es in den phantastischen (z. B. *The Celestial Omnibus*) mehr zurücktritt. Bei Huxley, der seine literarische Laufbahn in enger Zusammenarbeit mit Middleton Murry an der Zeitschrift *Athenaeum* begann, gehören die Kritik an der dekadenten Gesellschaft seiner Zeit wie seine Zukunftsvisionen vom moralischen Verfall des Menschen in einer durch wissenschaftlichen und technischen ‚Fortschritt‘ verderbten Welt vor allem in die erste Hälfte seiner Schaf-

fenszeit, später steht er unter dem Einfluß mystischer Strömungen und verliert als Kritiker an Einfluß.

Persönliche wie literarische Bande verknüpfen Katherine Mansfield und Virginia Woolf (1882–1941), die gelegentlich miteinander verglichen worden sind. Die beiden Frauen verkehrten freundschaftlich miteinander, und es war V. Woolfs Mann, der in seiner Hogarth Press K. Mansfields *Prelude* (1918) erstmalig herausbrachte. Literarische Berührungspunkte zwischen den Schriftstellerinnen liegen in der Art und Weise, wie sie Gedanken und Gefühle ihrer Gestalten mit Hilfe der äußeren Wirklichkeit objektivieren und anschaulich machen. In seinem Kapitel über Katherine Mansfield sieht Beachcroft in dieser Hinsicht lediglich einen quantitativen Unterschied: „The use of interior vision is brilliantly externalized in imagery, so that when we enter into somebody's thoughts and feelings we do not leave the world of sensation. In this way she accomplishes what Virginia Woolf accomplished later, but she does it in far less space.“²⁴ Zugleich unterscheiden sie sich merklich in ihrer Geisteshaltung und ihrem Weltverständnis. Während K. Mansfield zumindest noch emotional in einer von ihr selbst als altmodisch empfundenen Weise das Leben in seiner Geschlossenheit erfassen zu können glaubte, besteht V. Woolfs Credo gerade darin, daß ein formelhaft definitives Weltbild heute nicht mehr möglich ist. Denn die Welt steht für sie unter dem Gesetz der Zeitlichkeit, und d. h. des ununterbrochenen Verrinnens der Zeit. Zwar hat der Geist die Aufgabe, dieses chaotische Fließen in eine Form zu bannen und dadurch Ordnung zu schaffen; aber das ist nur noch in einzelnen Augenblicken, in *glimpses*, möglich, die eine (nicht die) Wahrheit aufleuchten lassen und verblassen. Diese Kette unzusammenhängender Erkenntnisse und Einsichten tritt bei ihr an die Stelle einer alle Einzelemente umfassenden Ordnung. Analog zu diesem Weltverständnis ist ihre Wirklichkeitsdarstellung mit Hilfe des *stream of consciousness* zu sehen, dem von ihr bevorzugten Medium zur Gestaltung des in den meisten ihrer Geschichten und Romane im Vordergrund stehenden Problems menschlicher Einsamkeit und Kommunikationslosigkeit.

D. H. Lawrence (1885–1930), der zum persönlichen Bekanntenkreis von Katherine Mansfield gehörte, unterscheidet sich in seinem Schaffen deutlich von ihr. Sein umfangreiches Erzählwerk läßt ein pädagogisch-didaktisches, ja missionarisches Anliegen erkennen. In einem Brief an Cynthia Asquith schreibt er bezeichnenderweise: „I am going to do the preaching – sort of philosophy – beliefs by which one can reconstruct the world. . . . Katherine Mansfield will do her little satirical sketches.“²⁵ Lawrence glaubt an die einfache menschliche Natur mit ihren

Instinkten, Leidenschaften und elementaren Bedürfnissen und wendet sich mit Abscheu, ja mit Haß gegen Konventionen, Moral und Puritanismus. Er war Prediger der Liebe und des Sexus, die nach seiner Vorstellung den Menschen, der sich aus der Herrschaft des Intellekts zu befreien vermag und sich seinen Gefühlen überläßt, zu den Quellen des wahren Lebens führen. Von den Mysterien dieses Lebens kündigt er in den meisten seiner Romane, deren literaturhistorische Bedeutung heute jedoch mehr in der Charakterzeichnung sowie den Einsichten in das Unterbewußte der Menschen gesehen wird. Der oft rhapsodische Ton und die Tendenz zur Breite und zur Wiederholung stellen eine deutliche Beeinträchtigung ihres Kunstcharakters dar. Die Form der *short story* mit ihrem Anspruch auf Begrenzung hat sich dagegen vielfach als ein Medium erwiesen, das diesen Tendenzen entgegenwirkte, und so hat es nicht an Stimmen gefehlt, die wie H. E. Bates den Kurzgeschichten-Autor Lawrence dem Romancier vorziehen. Am überzeugendsten ist er in den *stories*, die von einfachen Menschen aus dem Bergarbeitermilieu handeln, das ihm aus eigener Erfahrung – er wurde als Sohn eines Bergarbeiters geboren – vertraut war. Als Beispiele wurden in diesem Band *Fanny and Annie* und *Odour of Crysanthemums* gewählt, von denen die erste eine der gedrängtesten und von der Figurenkonstellation her – ein Mann zwischen zwei Frauen – eine der für Lawrence typischen Geschichten darstellt; die zweite läßt besonders eindrucksvoll das Vermögen des Autors zur Wiedergabe starker visueller Eindrücke und komplexer psychologischer bzw. tiefenpsychologischer Vorgänge erkennen.

Zu erklärten Gegner der „Chekhov kind of short story“ gehören eine Reihe von Autoren wie Somerset Maugham (1874–1965), Evelyn Waugh (1903–1966) und Graham Greene (* 1904). Von diesen stand Maugham, einer der erfolgreichsten Kurzgeschichten-Autoren englischer Sprache, Tschchow anfangs bewundernd gegenüber; später jedoch bemängelte er das Fehlen eines spannenden *plot* und die Konzentration auf emotionale Vorgänge. Den von ihm selbst angestrebten und verwirklichten Typ der *short story* beschreibt er mit den folgenden, berühmt gewordenen Worten: „One thing you will notice about it is that you can tell it over the dinner table or in a ship’s smoking room and it will hold the attention of the listeners“²⁶. Aus diesem Zitat lassen sich Prinzipien und Grenzen seiner *short stories* ableiten: Es geht Maugham vor allem um ein äußerlich interessantes Geschehen, dem häufig genug die Tiefendimension fehlt; in der Darstellungsweise orientiert er sich an der mündlich vorgetragenen Erzählung, was seine

Vorliebe für die Verwendung von Ich-Erzählern erklärt wie auch seine relativ einfache Diktion, die je nach Bewußtseinslage und sprachlichem Vermögen des Erzählers nicht frei ist von Klischees und sich von der Ausdrucksform K. Mansfields und ihrer Artverwandten grundsätzlich unterscheidet. Die hier aus der großen Zahl seiner sechs Bände füllenden *short stories* ausgewählte Kurzgeschichte *The Force of Circumstance* zeigt ihn in technischer Hinsicht als einen Meister in der konsequenten Anordnung aller Erzählelemente auf die gewollte Wirkung und erweist zugleich, daß die symbolische Potenz zumindest in einzelnen Geschichten durchaus vorhanden ist. Charakteristisch für ihn bzw. für die von ihm so benannten „exotic stories“ ist darüber hinaus der Schauplatz des Geschehens, ein fiktiver Ort in den Tropen, sowie das Thema von Schein und Sein und der damit verbundenen Desillusionierung, das er mehrfach mit zahlreichen Variationen gestaltet hat.

Auf andere Weise setzen sich Evelyn Waugh und Graham Greene von K. Mansfield und der von ihr vertretenen *short story* theoretisch wie auch durch die Eigenart ihrer eigenen Geschichten ab. Waugh äußert ganz offen seine Abneigung gegen „the tricks of narrative which Katherine Mansfield popularised; the shifting of time sequences, intrusion of internal monologue, memory and daydream“²⁷. Waugh und Greene haben sich ferner entschieden gegen literarische Formen gewandt, die von Virginia Woolf, James Joyce oder William Faulkner experimentell erprobt und von zahlreichen Nachahmern kopiert worden waren. Beide wenden sich gegen Subjektivismus und Verrätselung in Roman und Kurzgeschichte. Waugh strebt „objektives“ Erzählen an, Greene führt den im Gefolge von Woolf und Joyce verbannten Erzähler wieder ein. Beide Autoren finden „entertainments“ nicht unter ihrer Würde. Greene nähert sich durch starke Betonung des abenteuerlichen *plot* dem *thriller*. Waugh schildert vorwiegend, wie etwa in *Mr. Loveday's Little Outing*, das Leben der englischen Gesellschaft aus der Perspektive der (degenerierten) Aristokratie; Greene dagegen nimmt durchweg Partei für die von der Gesellschaft Geächteten, die Außenseiter und Unterdrückten. Bei Waugh ist immer eine satirisch-ironische Einstellung erkennbar. Die Handlung steht im Vordergrund, die Personen werden vornehmlich durch ihre Handlungsweise charakterisiert. Greene dagegen analysiert das Seelenleben seiner Gestalten sowie ihre verborgenen Impulse und Motivationen. In *The Basement Room*, einer seiner bekanntesten *short stories*, zeigt er exemplarisch, wie stark die Erlebnisse der frühen Kindheit und Jugend die menschliche Psyche und das menschliche Leben determinieren. Seine am stärksten in Erinnerung bleibenden Figuren sind daher solche, die auf der

Flucht vor der Vergangenheit sind. – Zwischen den Lagern stehend und vom literarästhetischen Theorienstreit nur wenig berührt, hat Joyce Carey (1888–1957) erst verhältnismäßig spät das Interesse eines breiteren Publikums gefunden. Formal verdient er Beachtung wegen seines Versuchs einer ‚dreidimensionalen‘ Charakterzeichnung, inhaltlich sind seine Geschichten von Interesse aufgrund eines Optimismus, der sich durch äußere Schicksalsschläge kaum je erschüttern läßt und in der modernen *short story* nur selten anzutreffen ist.

Von den nach dem zweiten Weltkrieg hervorgetretenen Autoren ist zunächst Angus Wilson (* 1913) zu nennen. Er wurde durch eine Sammlung von *short stories* bekannt, die unter dem Titel *The Wrong Set* (1949) erschien. Wilson gilt heute als einer der führenden Prosaschriftsteller der Nachkriegszeit. Wie Waugh und Greene lehnt er die Experimente der Bloomsbury Group ab und knüpft an die Erzählweise der Viktorianer an. Wilson empfiehlt den *short-story*-Autoren die Rückkehr zum *plot*, warnt aber vor Preisgabe von „suggestion and overtone“. In seinen Geschichten gestaltet er die Hilflosigkeit des modernen Menschen, der alle Ordnungskriterien verloren hat. Seine Gestalten stehen daher oft vor dem psychischen Zusammenbruch, vor allem aufgrund des Verlustes der zwischenmenschlichen Kommunikation.

Zu den jüngsten Autoren, die während der fünfziger Jahre als „Angry Young Men“ bekannt wurden, gehören neben Kingsley Amis und John Braine auch John Wain (* 1925) und Alan Sillitoe (* 1928). Sie alle knüpfen an viktorianische Erzählformen an, obwohl sie auch moderne Techniken wie etwa den inneren Monolog verwenden. Bei John Wain stehen wie bei Greene und mehreren Amerikanern Kinder im Mittelpunkt der Darstellung. Wain schildert oft einen Lern- und Reifungsprozeß, eine plötzliche Änderung im Verhältnis zur Welt und eine Neuorientierung in Milieu und Gesellschaft. Als Beispiel dafür wurde *A Message from the Pig Man* gewählt. Wain zeigt ein deutliches moralisches und gesellschaftliches Engagement, das sich an Orwell ausrichtet.

Stärker ideologisch prädisponiert ist Alan Sillitoe, der besonders durch die Kurzgeschichte *The Loneliness of the Long-Distance Runner* bekannt wurde. Sillitoe gestaltet aus der Perspektive des Außenseiters Klassengegensätze und zeigt das angeblich gesellschaftlich bedingte Scheitern von Randexistenzen. Die Handlungsstruktur seiner Geschichten ist bestimmt durch die Kluft zwischen „them“ und „us“, wobei zu „denen“ jeder gehört, der in die bürgerlichen Institutionen und Lebensformen integriert ist oder für sie Verständnis zeigt.

Schließlich sind noch zwei Unterabteilungen der *short story* zu nennen, die gemeinhin zur Trivilliteratur gezählt und von der Literaturwissenschaft bisher nicht recht ernst genommen wurden: *Science Fiction* und *Detektivgeschichte*. Beide Gruppen verdienen schon deswegen Aufmerksamkeit, weil sie große Verbreitung gefunden haben. Geschichten dieser Art verbinden oft klar strukturierten, architektonischen plot mit Spannung und logischer Charakterzeichnung. Zwar gibt es in der Regel keine psychologische Motivierung und erst recht keine „round characters“, wohl aber trotz starrer Gattungskonventionen eine erstaunliche Vielseitigkeit von Bauformen und Inhalten. Conan Doyle sollte nach Ansicht der Herausgeber schon deshalb nicht fehlen, weil er mit Sherlock Holmes eine Gestalt geschaffen hat, die sich aufgrund ihrer überragenden Intelligenz, ihres scharfen Verstandes und der methodischen Art ihres Vorgehens bei der Lösung der „Fälle“ noch heute (zu Recht) großer Beliebtheit erfreut, und Brunner wurde wegen der eigenwilligen Phantastik seiner Zukunftsbilder aufgenommen. Abschließend sei darauf hingewiesen, daß sich Detektivgeschichten und Science Fiction insofern als komplementär erweisen, als es beiden um Ordnungsmuster und -schemata geht, welche die eine rational (vom Ende her) aufspürt, die andere aber prognostisch entwirft.