

## EINLEITUNG

Als eine der jüngsten epischen Gattungen hat die *short story* innerhalb der amerikanischen Literatur eine besondere Rolle gespielt: Amerikanische Autoren haben maßgeblich zu ihrer Entstehung und Entwicklung beigetragen, und dieser literarischen Gattung ist es zuzuschreiben, daß die amerikanische Literatur zu Anfang des 19. Jahrhunderts internationale Beachtung und Anerkennung gewann. So war das Erscheinen von Irvings *Sketch Book* (1819), mit dem gemeinhin die Geschichte der *short story* beginnt, gleichsam eine Antwort auf die provokatorische Frage der *Edinburgh Review*: „... who, the wide world over, reads an American book?“<sup>1</sup> Und obgleich die *short story* sicherlich zu Unrecht als amerikanisches Genre bezeichnet worden ist<sup>2</sup>, so stellt sie doch über ein Jahrhundert hinweg das wohl beliebteste Ausdrucksmedium amerikanischer Autoren dar. Die Reihe der Beziehungen Amerikas zur *short story* ließe sich fortsetzen durch den Hinweis auf E. A. Poe, aus dessen Feder die erste gattungstheoretische Erörterung stammt, und auf Henry James, der den Terminus „short story“ zum ersten Male konsequent verwendet. Darüber hinaus haben zahlreiche amerikanische Kritiker und Autoren vor allem des 19. und 20. Jahrhunderts das Wesen der kurzen Erzählform durch deskriptive und normative Theorien zu erfassen gesucht.

Die Tatsache, daß gegenwärtig eine Vielzahl unterschiedlicher Bestimmungen der *short story* vorliegen – von denen nicht eine einzige Anspruch auf absolute Gültigkeit erheben kann –, erklärt sich unter anderem mit der großen Zahl kurzer Erzählformen, deren Wurzeln meist weit zurückreichen und nur schwer, wenn überhaupt, exakt gegeneinander abgrenzbar sind. So lassen sich kurze Erzählungen bereits gegen 4 000 v. Chr. bei den Ägyptern nachweisen, es gab sie bei Hindus und Hebräern wie bei Griechen und Arabern; und dem europäischen Mittelalter und der Renaissance waren sie bekannt als pikareske Geschichten, als *Gesta Romanorum* und Boccaccios Novellen im *Decamerone*. In jüngerer Zeit schließlich erscheinen sie im englischsprachigen Raum unter wechselnden Termini z. B. als „anecdote“, „tale“, „sketch“, „novelette“, „history“ oder „story“. Ausgangspunkt für die

Sydney  
 Smith  
 (Karin)  
 ONG  
 p. 363f

Herausbildung von Gattungstheorien war jedoch nicht die Differenzierung zwischen verschiedenen Formen kurzen Erzählens, sondern die Unterscheidung zwischen epischen Kurzformen und dem Roman, dessen Theorie bereits im 17. Jahrhundert beginnt<sup>3</sup>. Schon Poe praktiziert dieses Verfahren des Gattungsvergleichs bei seinem Versuch, Kriterien der „short prose narrative“ herauszuarbeiten und einen Maßstab für ihre Wertung zu gewinnen. Nach seiner zuerst 1842 in *Graham's Magazine* veröffentlichten, an Hawthornes *Twice-Told Tales* entwickelten Theorie stellt die kurze Erzählung neben bzw. nach dem Gedicht die höchste literarische Kunstform dar, deren Gegenstand das Wahre („truth“) ist und die unter anderem auf Grund ihrer Kürze die für das Kunsterleben wesentliche „unity of effect or impression“ (4)<sup>4</sup> hervorzubringen vermag. Als ‚kurz‘ bezeichnet Poe dabei eine Geschichte „requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal“ (5), und die einheitliche ästhetische Wirkung sieht er durch eine sehr bewußte ökonomische und zielgerichtete Strukturierung garantiert. Der künstlerische Schaffensprozeß beginnt nach ihm mit der Konzeption eines „certain unique or single effect to be wrought out“ (5), und er fordert: „In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design“ (5).

Diese sowohl leserpsychologisch orientierte wie auf den Autor bezogene Theorie, die Poes eigenes Kurzgeschichtenideal wiedergibt, hat Maßstäbe gesetzt und einen großen und nachhaltigen Einfluß auf Kritiker wie Autoren ausgeübt.

Etwa vierzig Jahre später knüpft Brander Matthews mit seiner *Philosophy of the Short-Story* (1885 u. ö.) an die Gedankengänge Poes an und übernimmt dessen Äußerungen zum Teil bis in Einzelheiten der Diktion. So spielt auch bei ihm der „single effect“ eine bedeutende Rolle, und er geht noch über Poe hinaus, indem er das Moment der ‚Einheit‘ auf alle wesentlichen Strukturmerkmale überträgt:

A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation . . . The Short-story is the single effect, . . . while the Novel is of necessity broken into a series of episodes. Thus the Short-story has, what the Novel cannot have, the effect of „totality,“ as Poe called it, unity of impression<sup>5</sup>.

An anderer Stelle deutet er bereits das noch heute aktuelle Problem der klaren gattungsmäßigen Differenzierung erzählerischer Prosa an, wenn er sagt: „. . . the Short-story and the Sketch, the Novel and the Romance, melt and merge one into the other, and no man may meet the boundaries of each, though their extremes lie far apart“ (40). Im

übrigen aber gibt er mit seiner normativen Definition der *short story* klare Richtlinien, die unter anderem durch die starke Betonung des *plot* die amerikanische Kurzgeschichte jahrzehntelang maßgeblich beeinflussten.

Deutlich verfolgen läßt sich Brander Matthews' *short-story*-Theorie bei den Autoren der ‚Schreibschulen‘, die der sprunghaft steigenden Nachfrage nach kurzen Zeitschriften-Erzählungen durch praktikable Rezepte zu begegnen suchten und einen gut gefügten, effektiv gestalteten *plot* als wesentliches Merkmal der *short story* darstellten. Für die weitere Entwicklung der *short story* und ihrer Theorie ist es dann von Bedeutung, daß sich schon bald im Lager der Autoren Kritik an den mechanischen Regeln und der Überbetonung des *plot* erhob und Gegenkonzepte entwickelt wurden. So haben Frank Norris, Bret Harte und William Dean Howells bei aller Verschiedenheit der Standpunkte im einzelnen ein stärkeres Abrücken von normativen Theorien und eine zunehmende Hinwendung zur historisch-deskriptiven Theorie gemeinsam<sup>6</sup>. Die Entdeckung der historischen Dimension führt dabei zu einer Akzentuierung der mündlichen Erzähltradition für die Entwicklung der amerikanischen *short story* und für die Herausbildung nationalspezifischer Charakteristika, etwa der von O'Henry betonten humoristischen Züge. Mit William Dean Howells' „Some Anomalies of the Short Story“ (1901) bahnt sich dann der Übergang zu den Theorien des 20. Jahrhunderts an, für die das *short-story*-Konzept Poes kaum noch eine Rolle spielt. Gegenstand der gattungstheoretischen Erörterungen ist die sich um diese Zeit herausbildende handlungsärmere Kurzgeschichte, die auf einen rational angelegten, effektvollen *plot* weitgehend verzichtet und unter dem Einfluß des literarischen Naturalismus und der psychologischen Schulen um die Jahrhundertwende in der Gestaltung sozialer Gegebenheiten und psychologischer Erkenntnisse ihr eigentliches Ziel besitzt. In diesem Zusammenhang ist Henry James als Autor wie als Kritiker von maßgeblicher Bedeutung, der in der Situationshaftigkeit der Geschichte und dem analytischen Prinzip der auf den „*shock of recognition*“ angelegten allmählichen Enthüllung psychischer Tiefenschichten das wichtigste strukturelle Merkmal der *short story* sieht. Zugleich wendet er sich gegen den Dogmatismus der „hard-and-fast rule of the ‚from six to eight thousand words‘“<sup>7</sup> – die längere „blessed nouvelle“ ist die ihm gemäße Ausdrucksform kurzen Erzählens – und erörtert das bis heute akute Problem, wie der von einem Erzählstoff ausgehende Impuls zur Entfaltung mit dem entgegenlaufenden Prinzip der Konzentration in Einklang zu bringen sei. Von ihm geht die Linie der für die *short story* des

20. Jahrhunderts einflußreichen Theoretiker weiter zu Sherwood Anderson, der in seinen zahlreichen zerstreuten Äußerungen dem Schreibschulkonzept mit seiner Forderung nach Lebenswahrheit entgegentritt („Life . . . is a complex delicate thing . . . There are no plot stories in life“<sup>8</sup>) und an Stelle vorbedachter, rational gesteuerter Handlungsabläufe die Darstellung von „moments of life“ verlangt, in denen sich das wahre Wesen der Charaktere enthüllt. – Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts werden die Äußerungen, namentlich auch der Autoren selbst, über Wesen und Form der *short story* immer zahlreicher und differenzierter, und je nach persönlicher Eigenart und Schaffensweise werden sehr unterschiedliche Akzente gesetzt. Dabei zeigt sich zugleich, daß die Definition der Kurzgeschichte immer allgemeiner wird und sich bei einzelnen Autoren die Frage nach Möglichkeit und Sinn einer Gattungsdefinition überhaupt erhebt.

So läßt sich denn die gegenwärtige Situation der amerikanischen *short-story*-Theorie allgemein durch eine Abneigung gegen starre Definitionen kennzeichnen. George P. Elliot etwa wendet sich grundsätzlich gegen die Verwendung klassifizierender Termini wie „tale“, „short story“, „narrative“, „satire“, „novella of manners“<sup>9</sup>, und Brooks/Warren sprechen nicht mehr von der *short story*, sondern lediglich von „certain principles“ als konstitutiven Merkmalen, die wiederum so allgemein sind, daß sie nicht als gattungsdefinierend bezeichnet werden können: „These principles involve the relationship existing among the elements of a story, the adjusting of means to ends, the organization of material to create an expressive unity.“<sup>10</sup> Überdies lassen es manche Kritiker bei einer rein quantitativen Unterscheidung der epischen Formen bewenden: Eine *short story* ist demnach z. B. eine Geschichte von 1 000 bis 20 000 Wörtern, eine Novellette umfaßt 20 000 bis 40 000 Wörter, und was darüber hinausreicht, ist ein Roman<sup>11</sup>.

Die Fragwürdigkeit einer derartigen Differenzierung, die im übrigen auch von namhaften Kritikern vorgenommen wird, zeigt sich bereits an den stark voneinander abweichenden Zahlenangaben: Nach Beachcroft umfaßt eine *short story* nicht mehr als 10 000 Wörter<sup>12</sup>, Galsworthy läßt eine Spanne von 6 000 bis 30 000<sup>13</sup>, Bates nennt 150 bis 15 000<sup>14</sup>.

Auch bei deutschen Literaturwissenschaftlern, die unter anderem auf Grund ihrer Neigung zu festen Definitionen mehr Termini für die Formen kurzen Erzählens benutzen, sind die Begriffe Erzählung, Geschichte, Novelle, Kurzgeschichte nicht eindeutig gegeneinander abgesetzt und schon gar nicht allgemeinverbindlich definiert. Verschie-

dentlich werden gar qualitative Unterschiede im Sinne von Begriffsdefinitionen verwendet, und man nennt die weniger straff aufgebauten Stücke Erzählung bzw. Geschichte, die völlig durchkonstruierten dagegen Novelle oder Kurzgeschichte. Ähnliches läßt sich beobachten bei entsprechenden Bemühungen um eine Definition der anglo-amerikanischen *short story*. Wenn Doderer als wesentliches Merkmal die dem Stoff inhärente Kürze betont<sup>15</sup> und dabei meint, die echten Beispiele dieses Typus müßten auf Grund immanenter Bedingungen kurz sein, nicht aber aus ökonomischen zurechtgestutzt, so weicht auch er letztlich auf die Bewertungsmaßstäbe der Ökonomie aus und übersieht die entscheidende Problematik, die in den vielfältigen Möglichkeiten der literarischen Gestaltung eines in sich nach Kürze verlangenden Stoffes liegt. Mit solchen Begriffsdefinitionen, die sich an der literarischen Qualität orientieren, ist nicht viel gewonnen.

Weiterführend als die Bemühungen um eine normative Definition des Begriffs *short story* scheinen die Versuche einer historischen Gattungsdefinition zu sein, die verschiedene zeit- und entwicklungsbedingte Ausformungen des Typus berücksichtigen. Dieser Ansatzpunkt wird z. B. von Pabst und Höllerer vertreten sowie von Hans Bender, der die Kurzgeschichte, ohne sie von der *short story* zu unterscheiden, „das Chamäleon der literarischen Gattungen“ nennt, „ein sensibles Reptil, das sich in die Farbe seiner Umgebung tarnt“<sup>16</sup>. Mit diesen Auffassungen wird eine Zwischenposition eingenommen bzw. eine Hilfskonstruktion benutzt: Man verzichtet auf präzise begriffliche Abgrenzung der *short story* von anderen Formen des kurzen Erzählens und bemüht sich um historische Füllung einer Leerform, die gern das in irgendeiner Weise Besondere, Eigenartige, Auffällige und Bedeutsame zu ihrem Inhalt macht.

In diesem Sinne sind vor allem in jüngerer Zeit mehrfach Versuche unternommen worden, Eigenschaften und Merkmale der *short story* herauszustellen, die sich auf Grund ihrer Kürze ergeben<sup>17</sup>, die andererseits aber auch jeweils eine bestimmte Geisteshaltung spiegeln und so auch auf die Zeit verweisen. Dabei scheint im wesentlichen Übereinstimmung hinsichtlich der Auffassung zu herrschen, daß kurzes Erzählen dem Autor besondere Leistung abverlangt und die *short story* „eine der einfachsten, aber auch gleichzeitig schwierigsten Formen der Erzählkunst“ darstellt, „wenn sie versucht, mit einem Minimum an dichterischen Darstellungsmöglichkeiten ein Maximum dichterischer Wirkung zu erreichen“<sup>18</sup>. Die Frage „What Makes a Short Story Short?“<sup>19</sup> ist dabei verhältnismäßig leicht zu beantworten. So ist die Kurzgeschichte einmal das Ergebnis verschiedener Reduktionen auf

dem Gebiet des Handlungsaufbaus, der Charakterdarstellung und -entwicklung sowie der Zeit und des Raumes. Dabei bestehen gewisse wechselseitige Bezüge insofern, als komplexere Charakterisierung z. B. von einer reicher strukturierten Handlung abhängig ist und diese wiederum nach größerer zeitlicher Staffelung und meist auch räumlicher Breite verlangt. Zum anderen gibt es verschiedene Arten der Wirklichkeitsauffassung sowie Formkategorien, die eine innere Verbindung zum kurzen Erzählen besitzen<sup>20</sup>. Es handelt sich dabei vor allem um die Formprinzipien des Witzes, des Satirischen, des Parodistischen, des Idyllischen, des Wunderbaren, des Didaktischen, des Typisierenden und des Exzentrischen. Erzählungen, die auf eine Pointe hin angelegt sind, müssen kurz und knapp sein, wie denn ein Witz nicht stundenlang erzählt werden kann; Satire und Parodie setzen eine einseitige, verkürzte Wirklichkeitsdarstellung voraus, und zum Wunderbaren gehören die Plötzlichkeit und kurze Dauer der Erscheinung. Desgleichen hält extreme Emotionalität eine lange Spannung nicht aus, und auch die Didaxe verlangt, um der Klarheit und Eindringlichkeit willen, nach stofflicher Beschränkung.

Mit diesen Hinweisen auf die Kürze ist jedoch noch nicht das wichtigere Problem gelöst, das sich namentlich den *short-story*-Autoren selbst immer wieder gestellt hat: auf welche Weise es möglich ist, trotz umfangmäßiger Beschränkung der Geschichten Tiefendimensionen zu gewinnen, oder in Henry James' Formulierung: wie das „explosive principle“ mit Kürze und Gedrängtheit vereinbar ist. Die Antwort darauf muß in verschiedenen Formen der Konzentration gesucht werden. Handlungsmäßig wichtig ist die Beschränkung auf einen bedeutsamen Augenblick bzw. auf eine Situation, die merkwürdig genug ist, um das Interesse des Lesers zu erregen, und gleichzeitig allgemein genug, um in ihrer Bedeutung über sich hinauszudeuten. Diese Art der Raffung ist besonders in den *short stories* des 20. Jahrhunderts zu beobachten, in denen ein „Schicksalsbruch“ dargestellt wird<sup>21</sup>, das heißt ein für das weitere Leben entscheidendes Geschehen, oder eine „epiphany“ erfolgt im Sinne einer plötzlichen Erhellung wichtiger Lebenszusammenhänge. In jedem Falle gilt, daß nicht so sehr das Faktum selbst von Bedeutung ist als vielmehr die Reaktion des ‚Helden‘, und diese Erscheinung wiederum bedingt das Interesse am Menschen in seiner Vereinzelung. Die Tatsache, daß die *short story* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem vermehrten Einsetzen psychologischer Studien sowie nach den Weltkriegen mit den dadurch hervorgerufenen geistigen Erschütterungen starke Impulse empfing, ist in diesem Zusammenhang geistesgeschichtlich bezeichnend. Eine Folge der

Konzentration im handlungsmäßigen Bereich stellt der Verzicht auf Einleitung und Schluß bei zahlreichen, insbesondere jüngeren *short stories* dar. Aber der offene Schluß, der geradezu als ein Merkmal der *short story* seit den zwanziger Jahren gelten kann, ist mehr als nur ein technischer Aspekt, er ist zugleich ein geistesgeschichtliches Phänomen, das heißt Ausdruck einer Zeit, die „den Glauben an die Wahrheit solcher endgültiger zweifelloser Schlüsse, der den Novellen seit Boccaccio eigen war“<sup>22</sup>, verloren hat. Die *short story* soll dem Leben ähnlich sein, das vielfach undurchschaubar ist und keine eindeutigen, endgültigen Antworten kennt. Damit ist der offene Schluß nicht zuletzt formales Pendant zu der fragenden Haltung vieler *short stories*, die mit der „Skepsis am Wort, mit der Skepsis an der Schilderung der Realität“ zusammenhängen dürfte, die für Bender am Beginn der Kurzgeschichte überhaupt steht<sup>23</sup>. Mit dieser Skepsis an der Darstellung der Realität läßt sich jene andere wichtige Erscheinung verbinden, die wesentlich zur „elimination of waste“<sup>24</sup> beiträgt und die Konzentration der *short story* ermöglicht, von der oben die Rede war. Analog zu Tendenzen innerhalb des modernen Romans tritt in der *short story* die ausführliche, geschlossene Beschreibung bzw. die Vergegenwärtigung der Wirklichkeit in ihrer prallen Dinglichkeit zurück, und statt dessen wird das Detail, der einzelne Gegenstand schärfer in den Blick gerückt. Er unterliegt vielfach nicht mehr der Manipulation durch den Erzähler, sondern wird zum selbständigen Mitspieler, der als Träger eines über seine Dinglichkeit hinausgehenden Sinns weitere Dimensionen eröffnet und zur Komplexität der Geschichte trotz ihres beschränkten Umfangs beiträgt.

In sprachlicher Hinsicht fördert ein andeutungsreicher Stil jene Suggestivität, die immer wieder als besonderes Merkmal der *short story* bezeichnet worden ist und analog zur Sprache der Lyrik Substanzgewinn auf kleinstem Raum ermöglicht. Und in struktureller Beziehung vermag der Autor durch geschickte Anwendung verschiedener Techniken der Situationsverknüpfung die Dimension der Geschichte sowohl in zeitlich-räumlicher wie personaler Hinsicht zu erweitern, Wertakzente zu setzen und durch Situationswiederholung, Überblendungen, Einrahmung oder Aufspaltung einer Situation Welthaltigkeit, Komplexität und Vielschichtigkeit trotz gedrängter Darstellung zu erzielen<sup>25</sup>. Durch diese verschiedenartigen Techniken wird es möglich, daß ein kleiner Teil das Ganze repräsentiert, daß – um ein Bild Hemingways aufzugreifen – die Spitze des Eisbergs die Fülle verdeckter Mitgegebenheiten suggeriert und im besonderen Fall das Allgemeingültige anschaulich wird.

Die Tatsache, daß die Kurzgeschichte um so bedeutsamer ist, je mehr an Allgemeingültigem in ihr zum Ausdruck kommt, heißt nun nicht, daß in der guten *short story* jegliche individuellen, zum Beispiel nationalspezifischen Züge notwendigerweise ausgeklammert sein müßten. Amerikanische Autoren haben immer wieder darauf hingewiesen, daß in der amerikanischen *short story* beides miteinander verbunden sei: „presentation of the full range of American experience“ und „exploration of vital and universal themes“<sup>26</sup>, und der Engländer D. H. Lawrence stellte mit Bezug auf die amerikanische Literatur allgemein fest, was auch für die *short story* im besonderen gilt: „The American art-speech . . . is a suggestive force which is not relative to us, not inherent in the English race. This alien quality belongs to the American continent itself“<sup>27</sup>. Als ‚amerikanisch‘ lassen sich in diesem Zusammenhang gewisse Grundthemen und Haltungen der Wirklichkeit gegenüber verstehen, die in verschiedenen Varianten und Kombinationen die Geschichte der amerikanischen *short story* durchziehen und u. a. auf die besonderen Lebensverhältnisse und Realitätserfahrungen eines jungen Volkes in einem fremden Land und einer noch nicht gefestigten Gesellschaftsordnung zurückzuführen sind. Für die Literatur wurden diese Erfahrungen auf vielfältige Weise fruchtbar: zunächst durch die von [„itinerant pedlars“] weitergetragenen [„tall tales“], in denen z. T. schon die Grundzüge jenes Natur- und Menschenbildes erkennbar wurden, das in vielfach variiert Form die Geschichten späterer Autoren bestimmt und in entscheidendem Maße durch die Erfahrung der Isolation und die Auseinandersetzung mit einer feindlichen Umgebung geprägt war. Als ‚amerikanischer Held‘ erschien der Mann, der mit gesundem Menschenverstand, Energie und Ausdauer sowie einer guten Portion Humor die mannigfachen Schwierigkeiten des Lebens zu meistern verstand und in einer Gesellschaft ohne feste Konventionen seinen Platz zu finden und zu behaupten wußte. Für die Herausbildung des Naturbildes, das sich zunehmend von dem der englischen Romantik etwa eines Wordsworth oder seiner Geistesverwandten an der amerikanischen Ostküste, Emerson und Thoreau, unterschied, war entscheidend das Erlebnis der [„frontier“] und die Eroberung der Wildnis beim immer weiteren Zug nach Westen. Zweifel an der Harmonie und Güte der Natur und das Wissen um die dunklen Seiten des Lebens, um die Allgegenwart des Bösen, der Versuchung, der Schuld sind die Grundlagen der Erfahrung, die man als den Gegenstand der amerikanischen Literatur bezeichnet hat<sup>28</sup>. Er findet seine Gestaltung bei den ersten großen Vertretern der Kurzgeschichte in Amerika, Hawthorne, Melville und in abgewandelter Form auch bei Poe, und er kehrt wieder in



den Werken späterer Autoren, insbesondere solcher, die unter dem Einfluß der älteren Generation stehen oder durch unmittelbare eigene Begegnung mit einer durch Krieg und Vernichtung gezeichneten Welt den Glauben an Unschuld und Natürlichkeit verloren haben.

Neben den Optimismus als Ausdruck des erprobten Vertrauens auf die eigene Kraft und den Humor als Haltung gegenüber einer als be- zwingbar erfahrenen Wirklichkeit tritt also die Einsicht in die Kom- plexität des Daseins und die Möglichkeit des Scheiterns als weitere Komponente der „full range of American experience“, die vielfach eine feste Bindung mit amerikanischem Lokalkolorit eingeht oder aber, wie etwa bei Henry James, einer nicht-amerikanischen, europäischen Geistesart aus Gründen des Kontrastes gegenübergestellt wird.

Die Geschichte der amerikanischen *short story* wird so in freilich verschieden starkem Maße bei den einzelnen Autoren bzw. zu den einzelnen Zeiten von der oben erwähnten „American art-speech“ be- stimmt.

Am Beginn der Entwicklung steht Washington Irving als ‚Vater‘ der amerikanischen Kurzgeschichte, der in diesem Bande mit seiner bekann- testen Geschichte, *Rip Van Winkle*, vertreten ist. Eine Spielart der „idle personage“ als Held des Geschehens, eine reale amerikanische Landschaft als Handlungshintergrund und jene „unity of tone“, die für und durch Poe besondere Bedeutung erlangte, sind neben einem unbeschwerten, an das 18. Jahrhundert erinnernden Humor einige der für den Fortgang der amerikanischen *short story* fruchtbaren Züge dieser Geschichte. In anderer Hinsicht freilich stand Irving nicht am Anfang einer Entwicklung, sondern hielt diese infolge seines großen Einflusses eher auf: Was Strukturierung im modernen Sinne bedeutet, sollten seine Landsleute erst von E. A. Poe erfahren; ebenso wur- den in seinen Geschichten die dunkleren Seiten des Lebens überspielt, die neben Poe vor allem Hawthorne und Melville ihren Lesern eröff- neten.

Hawthorne, Poe und Melville sind auf Grund ihrer Bedeutung im folgenden mit je drei bzw. zwei Geschichten vertreten. Hawthorne, dessen *tales* die erste theoretische Beschäftigung mit der Kunstform der Kurzgeschichte veranlaßten, steht am Anfang einer neuen geisti- gen Ausrichtung in der amerikanischen Literatur. In seinen zahlreichen Geschichten behandelt er in immer neuen Variationen das Thema des Bösen in der menschlichen Seele, das für ihn in dem Auseinandertreten von „feeling“ und „thinking“ sowie in „moral and intellectual periods“ seinen Ursprung hat. Seine Suche nach den „truths of the heart“ als einem allgemein-menschlichen Anliegen verbindet sich dabei mit

dem spezifisch amerikanischen Thema der geistigen Durchleuchtung des „Puritan mind“; dieser Doppelaspekt seines Werkes wird auch darin sichtbar, daß der heimatliche Boden, in dem viele seiner Gestalten wurzeln, zum Schauplatz des Lebens überhaupt erweitert wird, das er als vielschichtig und fragwürdig erscheinen läßt.

Diese Lebens- und Weltsicht verbindet Hawthorne mit Melville, von dessen hier behandelten Geschichten *Benito Cereno* in der Länge über das gebührende Maß der *short story* hinausgeht; sie läßt aber ein den *short stories* vergleichbares Streben nach künstlerischer Verdichtung und Analyse einer menschlich bedeutsamen Situation erkennen und mag wie auch James' Geschichte *The Beast in the Jungle* als Beispiel für die *long short story* bzw. die *novelette* stehen. – Poes Bedeutung für die amerikanische Kurzgeschichte beruht einmal auf seiner einflußreichen Tätigkeit als Kritiker, der zudem seine Theorie durch formvollendete Geschichten veranschaulichte und damit, allerdings auf dem Umweg über die Franzosen, auf spätere Generationen amerikanischer Autoren wirken konnte. Als Verfasser von *short stories* behandelt er wie Hawthorne die Nachtseiten des Lebens: Tod, Krankheit, Wahnsinn, Auflösung der Persönlichkeit, oder aber er wendete sich dem Verbrechen bzw. dessen Aufdeckung zu und schuf in den „tales of ratiocination“ durch eine Verbindung von rational-analytischer und imaginativer Haltung die ersten Detektivgeschichten.

Mit der Einsicht in die Vielschichtigkeit und Komplexität des Lebens, die dem herrschenden Optimismus entgegenstand, wirkten die ersten großen Erzähler über ihre Zeit hinaus. Henry James knüpft so in mancher Beziehung an Hawthorne an, indem er z. B. das Thema menschlicher Einsamkeit und Isolation aufgreift und mit seinem psychologischen Realismus, den James seiner ‚Schülerin‘ Edith Wharton übermittelt, Hawthornes Interesse an der „deeper psychology“ weiterführt. Wie jener verwarf auch er das Ideal der natürlichen Unschuld zugunsten einer für seinen Ästhetizismus bezeichnenden „moral sensibility“, die zwar auch natürlich ist, aber umfassender in dem Sinne der Erfahrung und des Wissens um die größere Vielschichtigkeit des Lebens.

Die „American art-speech“ läßt sich – auf andere Weise freilich – bei einer Reihe von Erzählern vernehmen, die in der vorliegenden Auswahl durch Mark Twain und Bret Harte vertreten sind. Gemeinsam ist ihnen das Interesse am regionalen Element, am Leben an der „frontier“, an den Charakteren der Pionierzeit, ihrer Sprache – das *vernacular* wird von Mark Twain bewußt der unter englischem Einfluß stehenden Sprache des Ostens gegenübergestellt –, ihren Sitten und

Gebräuchen. Mark Twains humoristische Kurzprosa weist jedoch strukturell eine Reihe von Mängeln auf, während die *short story* bei Bret Harte und vor allem bei seinen Nachahmern unter den *local-colorists* immer mehr zur „ready made story“ und zu bloßer Unterhaltungslektüre entartet, die äußere Perfektion an die Stelle innerer Wahrheit setzt und echtes Gefühl mit Sentimentalität verwechselt. Diese Tendenzen zeigen sich besonders deutlich bei O'Henry, der aus diesen Gründen, trotz der großen Beliebtheit seiner publikumswirksamen „Trick“-Geschichten, hier nicht repräsentiert ist.

B. Harte

O'Henry

Aus anderen Gründen nicht vertreten sind die Naturalisten unter den *short-story*-Autoren, z. B. Hamlin Garland, Theodore Dreiser, Frank Norris, William Dean Howells, die mit der getreuen Wiedergabe der Oberflächenstruktur des Lebens an die Regionalerzähler anknüpfen. Sie haben keine Aufnahme gefunden, weil ihre Geschichten qualitativ deutlich hinter ihren Romanen zurückstehen, die der naturalistischen Literaturkonzeption eher entsprechen als kurze Erzählungen bzw. *short stories* mit ihrer notwendigen Reduktion der Wirklichkeit auf sinnhaltige Einzelmomente. Statt dessen wurden zwei Geschichten von Ambrose Bierce und Stephen Crane ausgewählt, die deutlich vom Naturalismus beeinflusst sind, aber bereits die spätere Entwicklung der *short story* vorwegnehmen. Während „Bitter Bierce“ in seinen Soldatengeschichten schonungslos die Grausamkeit des Krieges entlarvt und in seinen Geistergeschichten Erkenntnisse der modernen Psychoanalyse vorwegnimmt, vollzieht sich im Werke Stephen Cranes der Übergang von realistischer bzw. naturalistischer Darstellungsweise zu einer stärker symbolischen Gestaltung. Im Gegensatz zu den Naturalisten gelang es Crane, die alltäglichen Erlebnisse aus dem Leben einfacher Menschen auf einen transzendenten Horizont zu beziehen und ihnen zeichenhaften Charakter zu verleihen. Damit verweist er, wie auch durch die knappe kommentarlose Sprache, auf den künftigen Meister der Kurzgeschichte, Ernest Hemingway, während die Beziehung auf eine menschliche Grundsituation, etwa in *The Open Boat*, und die Konzentration in räumlicher, zeitlicher und handlungsmäßiger Hinsicht auf die moderne *short story* allgemein hindeutet.

Die neue Phase in der Entwicklung der Kurzgeschichte setzt in den zwanziger Jahren ein und spiegelt die geistige Wende, die sich im amerikanischen Bewußtsein, vor allem unter dem Eindruck des Krieges, vollzogen hatte. Sie wird unter anderem sichtbar an der Entdeckung von Hawthorne, Melville und Poe, den „dark authors“ des 19. Jahrhunderts, an der Aufgeschlossenheit für die Tragik der menschlichen Existenz sowie der Skepsis gegenüber einem oberflächlichen Optimis-

mus und tradierten gesellschaftlichen Anschauungen und Verhaltensformen.

In formaler Hinsicht bedeutet die Hinwendung zu James eine Absage an die handlungsbestimmte Kurzgeschichte der populären Magazine wie auch an die *local-color*-Geschichten mit ihrer meist sentimentalischen atmosphärischen Tönung. An ihre Stelle tritt die Geschichte, deren Handlung sich aus dem Widerstreit der Charaktere und damit aus psychologischen Motiven ergibt und deren Darstellung durch einen einheitlichen Ton beherrscht wird. Vor allem aber sind Charaktere, Handlung und Atmosphäre durch das Thema als letzter Integrations-schicht eng miteinander verbunden. An die Stelle einer dynamischen Entwicklung tritt nun häufig die statische Episode, die einen Ausschnitt aus dem alltäglichen Leben gestaltet und die Erfahrung einer vielschichtigen Wirklichkeit durch eine noch unerfahrene Gestalt zum Gegenstand hat. Der traditionellen geschlossenen *short-story*-Form tritt damit die offene gegenüber, die weder eine Entwicklung zum Abschluß bringt, noch ein Problem löst, sondern deren Anfang und Ende scheinbar zufällige Einschnitte darstellen, zwischen denen sich der Prozeß der Welterfahrung, der Initiation abspielt. Im Zusammenhang mit dieser neuen Konzeption tritt der Autor mehr und mehr als intellektueller Manipulator und Interpret des Geschehens zurück. Die neuen Tendenzen richten sich auf eine „quality of honest emotion that the writer must feel, and his story must express through poetry and style, that is by intuition and suggestion rather than by intellectual contrivance“<sup>29</sup>.

Die Schlüsselfigur für diese neue Art der *short story* ist Sherwood Anderson, dessen hier ausgewählte Geschichte *I Want to Know Why* in vollendeter Form die wichtigsten Züge der Offenheit der Realitätsdeutung erkennen läßt, die in der fragenden Haltung, die bereits im Titel anklingt, und in der plötzlichen Erhellung der Situation, im offenen Schluß sowie in der Perspektivierung der Geschichte durch den kindlich unerfahrenen Ich-Erzähler ihr technisch-formales Korrelat erhält.

Weniger fragend als vielmehr kritisch-analytisch ist zunächst die Haltung von F. Scott Fitzgerald, dem Chronisten der amerikanischen Gesellschaft im Jazz Age, und die von John Steinbeck, dem modernen Regionalisten, der wie Anderson die scheinbar idyllischen Verhältnisse der ländlichen Gemeinschaften demaskiert und die deformierenden und den einzelnen zerstörenden Kräfte freilegt. – Die eigentlich prägende Gestalt unter den Autoren, die in den zwanziger Jahren zu schreiben begannen, ist jedoch Ernest Hemingway, bei dem sich die

oben erwähnten Züge der modernen *short story* am stärksten konzentrieren und der diese Gattung in mancher Beziehung auf ihren künstlerischen Höhepunkt führt. Im Mittelpunkt der meisten seiner Geschichten steht das Erkenntnismoment; und Medium der Erkenntnis einer als fragwürdig dargestellten Welt ist vielfach – wie bei Anderson – ein heranwachsender Mensch der hier den beziehungsreichen Namen Nick Adams trägt. Hemingways Geschichten erhalten ihre Ausdruckskraft durch ihre ungewöhnlich starke Konzentration auf ein Thema, eine Situation und ein – meist wenig kompliziertes – menschliches Grundgefühl. Die für die moderne *short story* charakteristische Reduktion der Wirklichkeit auf tragische Grundmuster ist bei ihm am konsequentesten durchgeführt und erstreckt sich selbst auf den Dialog, der in seiner nur scheinbar sparsam direkten Art ein wichtiges Mittel zur Enthüllung tieferer Bedeutungsschichten ist. Was an der raffiniert-einfachen Dialogführung greifbar wird, gilt für seine Technik überhaupt und hat zur Folge, daß durch das Absehen vom Nur-Individuellen, Augenblicksverhafteten die dargestellte Realität, ohne ihren Dingcharakter zu verlieren, die zusätzliche Dimension des Überpersönlich-Bedeutsamen gewinnt.

Als Sprecher der „lost generation“<sup>30</sup>, die sich mit einer Welt konfrontiert sieht, in der das Böse in mancherlei Gestalt vorherrscht, steht Hemingway in geistiger Verbindung mit den Vätern der amerikanischen *short story*, Hawthorne und Melville. In noch stärkerem Maße gilt das von William Faulkner, der in seinem umfangreichen Erzählwerk immer wieder den Gegensatz von Vergangenheit und Gegenwart, die Situation vor dem Bürgerkrieg und danach zum Gegenstand auch der Kurzgeschichte macht und die Frage nach Wert und Unwert einer bestimmten kulturellen Epoche im amerikanischen Süden stellt, der zugleich jedoch offen ist für die allgemeinen Probleme des menschlichen Lebens und der menschlichen Gesellschaft. Den Süden als Mikrokosmos der Welt entdeckt zu haben, als geographischen Ort mit mythischen Qualitäten, ist einer der bedeutendsten Beiträge Faulkners zur Entwicklung der amerikanischen *short story*, und Autoren wie Katherine Anne Porter, Robert Penn Warren und Flannery O'Connor sind ihm in dieser Beziehung gefolgt.

Andere *short-story*-Verfasser, zum Beispiel Truman Capote, der sich ausdrücklich dagegen verwahrte, als „a Southern writer“ bezeichnet zu werden<sup>31</sup>, oder Salinger und Malamud, die im Judentum gründen, haben dennoch die differenzierte Haltung der von Faulkner inspirierten „Southerners“ dem Leben gegenüber gemeinsam, und auch insofern ergeben sich Parallelen mit den genannten Autoren, als sie häufig

ein Kind als Medium der Initiation in eine fragwürdige Welt benutzen.

Die Geschichten gerade der jüngsten Autoren lassen somit erkennen, daß die Auseinandersetzung mit den zentralen Fragen im Amerika der Gegenwart in der *short story* ein geeignetes und vielbenutztes Medium gefunden hat – trotz der Tatsache, daß der amerikanische Roman in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung gegenüber der *short story* gewonnen hat und diese in manchen Fällen so etwas wie eine Art Fingerübung für die epische Großform darzustellen scheint. Doch sind die wahren Verhältnisse komplexer, und eine Aussage wie die von Saul Maloff, daß die *short story* „in decline, if not already moribund“<sup>32</sup> sei, ist überspitzt und geht an der literarischen Wirklichkeit vorbei, die einmal pragmatisch dadurch gekennzeichnet ist, daß die Kurzgeschichte zahlenmäßig nach wie vor stark vertreten ist und in künstlerischer Vollendung eine breite Skala von Themen und Formen ausweist und daß es andererseits die *short story* gar nicht gibt. Daß die Kurzgeschichten Hemingways enge thematische Bindungen aufweisen und, wie die Nick-Adams-Geschichten, die Tendenz haben, sich zur literarischen Reihe zu entwickeln, oder daß die *short stories* Faulkners durch gemeinsame Verankerung im Yoknapatawpha County enge soziale, kulturelle und personale Beziehungen zueinander sichtbar werden lassen, zeugt davon, daß die moderne *short story* immer wieder zur Ausweitung und Fortsetzung drängt. Andererseits aber macht die Tatsache, daß Romane wie die Faulkners sich nicht selten aus Kurzgeschichten zusammensetzen bzw. eine episodische, in einzelne Geschichten aufgesplittete Struktur aufweisen, darauf aufmerksam, daß offenbar die verschiedenen Erzählformen, die auch mit dem Umfang gegeben sind, eigene Aufgaben haben, die nur sie bewältigen können, bzw. daß sie sich gegenseitig bedingen und befruchten. Roman und Kurzgeschichte erweisen sich beim modernen Weltentwurf ganz offensichtlich als komplementär, und das ist eine der wichtigsten Erklärungen dafür, warum fast alle modernen Erzähler Romane und Kurzgeschichten schreiben. Kann die *short story* in ihrer offenen Form und sprachlich-rhythmischen Verdichtung insbesondere die Reaktion des einzelnen, seine Betroffenheit und Desorientierung angesichts einer unübersehbar gewordenen Welt zum Ausdruck bringen, so liefert der weiter ausgreifende Roman ein Panorama dieser Welt und sucht der Fülle der Aspekte durch Figurenkonstellation und sozialen Kontext, durch Ausweitung von Zeit und Raum gerecht zu werden. Die Darstellung des existentiellen Betroffenseins und damit seines intensiv gestalteten, aber partiellen Aspekts und die Deskription bzw. Analyse des

## EINLEITUNG

Ganzen oder des Zusammenhangs seiner Teile sind verschiedene Aspekte beim fiktionalen Entwurf der Welt und finden in epischer Kurz- und Langform und ihren Zwischenformen jeweils ihren adäquaten Ausdruck.

So demonstrieren die in diesem Band behandelten Geschichten, daß die Kurz- und Langformen des Erzählens, wenn sie auch verschiedenen Strukturgesetzen gehorchen mögen, doch wie auf einer Skala eine Fülle von Übergängen und Zwischenformen aufweisen und so dem Experiment, dem eigentlichen Charakteristikum der modernen Literatur, jede Möglichkeit der Entfaltung bieten.