



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Weniger ist mehr.

Eine vergleichende Analyse ausgewählter Kurzgeschichten
von Raymond Carver und Judith Hermann."

Verfasserin

Magdalena Rubey

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 393
Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft
Mag. Dr. Sandra Vlasta

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	6
Abkürzungsverzeichnis	7
I. Einleitung.....	8
II. Vorbemerkungen: Geschichte, Theorie und Methode.....	14
II. 1. Short Story – Die Kurzgeschichte.....	14
II. 1. 1. Eingrenzung des Begriffs Short Story bzw. Kurzgeschichte.....	14
II. 1. 1. 1. Formale, sprachliche Merkmale und inhaltliche Tendenzen der Kurzgeschichte.....	15
II. 1. 1. 2. Abgrenzung zu anderen Gattungen.....	18
II. 1. 2. Zur Theorie der Short Story bzw. der Kurzgeschichte.....	20
II. 1. 2. 1. Theorie der Short Story in den USA.....	20
II. 1. 2. 2. Theorie der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum.....	22
II. 1. 3. Zur Geschichte der Short Story und der Kurzgeschichte	24
II. 1. 3. 1. Entwicklung der Short Story in den USA.....	24
II. 1. 3. 2. Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum.....	27
II. 2. Theorie: Minimalismus und Reduktion.....	31
II. 2. 1. Minimalismus in der Kunst.....	31
II. 2. 1. 1. Begriffsklärung.....	31
II. 2. 1. 2. Minimalismus in der Literatur.....	32
II. 2. 1. 2. 1. Das Verhältnis zwischen Minimalismus und Kurzgeschichte.....	33
II. 2. 1. 2. 2. Konnotationen des Minimalismus-Begriffs.....	34
II. 2. 1. 2. 3. Theorie des Minimalismus in der Literatur.....	35
II. 2. 1. 2. 4. Literarischer Minimalismus: Zwischen Realismus und Postmoderne.....	37
II. 2. 1. 3. Ernest Hemingway im Kontext der Short Story und des Minimalismus.....	38
II. 2. 1. 3. 1. Hemingway's <i>theory of omission</i> bzw. <i>iceberg theory</i>	39
II. 2. 1. 3. 2. Hemingway-Dialog	41
II. 2. 1. 3. 3. Das Stilmittel der Wiederholung bei Hemingway.....	41
II. 2. 1. 4. Lakonik in der Literatur.....	42
II. 3. Theoretische und methodische Grundlagen der Analyse.....	43
II. 3. 1. Vorbemerkungen.....	43
II. 3. 2. Kurzer Überblick über die Erzähltheorie und die für diese Arbeit zentralen Termini.....	43
II. 3. 3. Merkmale-Katalog „Minimalismus in der Literatur“ zusammengefasst von Berchtel.....	45
II. 3. 3. 1. Vorbemerkungen.....	45
II. 3. 3. 2. Berchtels Merkmale-Katalog „Minimalismus in der Literatur“.....	47
II. 3. 3. 3. Erklärung und Ergänzung des Merkmale-Katalogs.....	48
II. 3. 4. Art des Vergleichs	52
III. Minimalismus und Reduktion in ausgewählten Kurzgeschichten Raymond Carvers.....	53
III. 1. Kurzbiographie: Raymond Carver.....	53
III. 2. Raymond Carver im Kontext des Minimalismus.....	55
III. 2. 1. Die Bedeutung seines Lektors Gordon Lish.....	57
III. 2. 2. Carvers Essays	59
III. 2. 3. Einfluss von und auf Raymond Carver.....	63
III. 3. Analyse ausgewählter Kurzgeschichten Raymond Carvers.....	64
III. 3. 1. Erklärung der Auswahl.....	64
III. 3. 2. Analyse der Kurzgeschichte „Why Don't You Dance?“.....	64
III. 3. 2. 1. Vorbemerkungen zu <i>What We Talk About When We Talk About Love</i>	64

III. 3. 2. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Why Don't You Dance?“	66
III. 3. 2. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts	67
III. 3. 2. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers	67
III. 3. 2. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung	69
III. 3. 2. 5. Änderungen durch Gordon Lish	72
III. 3. 2. 6. Zusammenfassung	74
III. 3. 3. Analyse der Kurzgeschichte „One More Thing“	75
III. 3. 3. 1. Kurze Inhaltsangabe von „One More Thing“	75
III. 3. 3. 2. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts	75
III. 3. 3. 2. 1. Analyse der Personen und des Erzählers	76
III. 3. 3. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung	77
III. 3. 3. 4. Änderungen durch Gordon Lish	79
III. 3. 3. 5. Zusammenfassung	80
III. 3. 4. Analyse der Kurzgeschichte „Cathedral“	81
III. 3. 4. 1. Vorbemerkungen zu <i>Cathedral</i>	81
III. 3. 4. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Cathedral“	82
III. 3. 4. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts	82
III. 3. 4. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers	83
III. 3. 4. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung	85
III. 3. 4. 5. Zusammenfassung	89
IV. Minimalismus und Reduktion in ausgewählten Kurzgeschichten Judith Hermanns	91
IV. 1. Kurzbiographie: Judith Hermann	91
IV. 2. Analyse ausgewählter Kurzgeschichten Judith Hermanns	93
IV. 2. 1. Erklärung der Auswahl	93
IV. 2. 2. Analyse der Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“	93
IV. 2. 2. 1. Vorbemerkungen zu <i>Sommerhaus, später</i>	93
IV. 2. 2. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Sommerhaus, später“	94
IV. 2. 2. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts	95
IV. 2. 2. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers	96
IV. 2. 2. 3. 2. Die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und Stein	99
IV. 2. 2. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung	101
IV. 2. 2. 5. Intertextuelle und intermediale Verweise in „Sommerhaus, später“	103
IV. 2. 2. 6. Zusammenfassung	105
IV. 2. 3. Analyse der Kurzgeschichte „Ende von Etwas“	106
IV. 2. 3. 1. Vorbemerkungen zu „Ende von Etwas“	106
IV. 2. 3. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Ende von Etwas“	107
IV. 2. 3. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts	107
IV. 2. 3. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers	109
IV. 2. 3. 3. 2. Groteske Momente in „Ende von Etwas“	110
IV. 2. 3. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung	111

IV. 2. 3. 5. Zusammenfassung	114
IV. 2. 4. Analyse der Kurzgeschichte „Raymond“	114
IV. 2. 4. 1. Vorbemerkungen zu <i>Alice</i>	114
IV. 2. 4. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Raymond“	115
IV. 2. 4. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts	116
IV. 2. 4. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers	116
IV. 2. 4. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung	117
IV. 2. 4. 5. Zusammenfassung	123
V. Vergleich und Fazit	125
V. 1. Formen der Reduktion und des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts (<i>story</i>)	125
V. 1. 1. Themen	126
V. 1. 2. Das Groteske	131
V. 1. 3. Ort- und Zeitdarstellung	133
V. 1. 4. Figuren	136
V. 2. Formen der Reduktion und des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung (<i>discourse</i>)	139
V. 2. 1. Knappe, parataktische Syntax	139
V. 2. 2. Dialoge	142
V. 2. 3. Erster und letzter Satz der Kurzgeschichte	144
V. 3. Auslassung – <i>omission</i> – <i>left out</i> – Leerstellen - Nicht-Gesagtes	150
V. 3. 1. Vergleich der Auslassung in Hermanns „Gaffa“ und Carvers „Cathedral“	156
V. 4. Fazit	160
VI. Schlussbemerkung und Ausblick	165
VII. Quellenverzeichnis	167
VII. 1. Primärliteratur	167
VII. 1. 1. Auswahl an Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann	167
VII. 1. 2. Aufsätze und Artikel	168
VII. 2. Sekundärliteratur	169
VII. 3. Hochschulschriften	174
VII. 4. Lexika und Nachschlagewerke	174
VII. 5. Filme	174
VII. 6. Internetquellen	174
VII. 7. Symposium	176
Zusammenfassung	177
Abstract	178
Lebenslauf	179

Danksagung

Ja, denn danken ist etwas Schönes...

Mein besonderer Dank gilt meiner Betreuerin Dr. Sandra Vlasta, denn ihre Hilfe, ihre kritischen Anmerkungen und ihr Zuspruch haben wesentlich zur Entstehung und Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen. Danke für die Begleitung. Ein Dank geht auch an Dr. Norbert Bachleitner, Dr. Stefan Kutzenberger und Mag. Carola Leitner für ihre Anregung und Unterstützung während des gesamten Studiums. Ein spezieller Dank geht an Johanna Ott für ihre stets geduldige und freundliche Hilfe in jeglichen Studienbelangen. Ganz besonders danken möchte ich auch meiner Familie für die emotionale und finanzielle Unterstützung während des Studiums sowie der Entstehung dieser Arbeit. Ich umarme euch. Bei meinen lieben Lektorinnen und Lektoren Ben, Doris, Gabriela, Irmi, Josef, Marion, Michaela, Sanna und Stefanie bedanke ich mich für Kritik, Übersicht und genaue Einsicht in die vielen Seiten dieser Arbeit. Der Kuchen ist schon im Rohr. Auch meinen Freunden gilt ein großes Danke!, denn sie haben mich jede/r auf ihre/seine Weise während des Studiums begleitet und unterstützt. Das ist kostbar. Besonderer Dank gilt Anna, Claudia, Klara, Jana, Oneka, Susi, Theo und Wilma für Zuspruch und ablenkende Plauderstunden. Nicht zuletzt danke ich den Freunden und Kollegen aus dem Burgtheater.

Abkürzungsverzeichnis

An dieser Stelle ist eine Übersicht über die in dieser Arbeit verwendeten Abkürzungen und Siglen zu finden.

Zu den Titeln der Kurzgeschichten und Erzählbände ist zu sagen: während einzelne Kurzgeschichten im Fließtext in Anführungszeichen genannt werden, sind die Erzählsammlungen lediglich kursiv gesetzt (darauf ist vor allem bei Gleichlaut des Titels einer Kurzgeschichte und eines Erzählbandes zu achten).

Zu den Siglen ist zu sagen: bei den Analysen der einzelnen Kurzgeschichten wurde – zum Zwecke der besseren Übersicht – jeder Kurzgeschichte der Auswahl eine Sigle zugeordnet.

Liste der Siglen und Abkürzungen

<i>A</i>	<i>Alice</i>
<i>C</i>	„Cathedral“
<i>E</i>	„Ende von Etwas“
<i>G</i>	„Gaffa“
<i>NAG</i>	<i>Nichts als Gespenster</i>
<i>OM</i>	„One More Thing“ (aus <i>What We Talk About When We Talk About Love</i>)
<i>OMB</i>	„One More Thing“ (aus <i>Beginners</i> - Manuskriptversion von <i>What We Talk About When We Talk About Love</i>)
<i>R</i>	„Raymond“
<i>S, Sp</i>	<i>Sommerhaus, später</i>
<i>S</i>	„Sommerhaus, später“ (die titelgebende Kurzgeschichte des Bandes <i>Sommerhaus, später</i>)
<i>WD</i>	„Why Don't You Dance?“ (die Fassung aus <i>What We Talk About When We Talk About Love</i>)
<i>WDB</i>	„Why Don't You Dance?“ (aus <i>Beginners</i> - Manuskriptversion von <i>What We Talk About When We Talk About Love</i>)
<i>WWTa</i>	<i>What We Talk About When We Talk About Love</i>
<i>WYP</i>	<i>Will You Please Be Quiet, Please?</i>

I. Einleitung

Maja hatte gekocht, sie kochte absolut salzarm,
ohne jeden Hokuspokus, eine Art biblisches Essen,
man konnte es fade oder pur finden, das Kind
schien es zu mögen.¹

Dieses Zitat aus Judith Hermanns Werk *Alice* könnte auch als Metapher für Judith Hermanns Literatur im Allgemeinen stehen: „sie kochte absolut salzarm, ohne jeden Hokuspokus“.² Die Schlichtheit ihrer Sprache, die ohne jeden Hokuspokus auskommt, ist das, was in Hermanns Kurzgeschichten sofort ins Auge sticht. Ich bekenne mich somit als „das Kind“ dieser Metapher, denn genau diese Schlichtheit und Reduktion von Hermanns Sprache waren es, die mich zur Auseinandersetzung mit diesem Thema anregten.

Auf der Suche nach einem komparatistischen Vergleichsobjekt zu Judith Hermann und ihren Kurzgeschichten in der für sie charakteristischen schlichten und reduzierten Schreibweise stieß ich auf Raymond Carver, der, wie in der Sekundärliteratur allorts betont wird, in einer Auseinandersetzung mit Reduktion bzw. Minimalismus in der Literatur nicht fehlen dürfe. So schreibt etwa Jutta Person: „Carvers Prosaschaffen [...] muß in jeder Minimalismusstudie Berücksichtigung finden, da seine Texte die Lesart minimalistischer Prosa bis heute paradigmatisch geprägt haben.“³

Dass Carver nicht nur als wichtigster Vertreter des literarischen Minimalismus gilt, sondern sich auch für den Vergleich mit Judith Hermann sehr gut eignet, fand ich schon bald in zahlreichen Rezensionen des deutschsprachigen Feuilleton bestätigt. In Kritiken zu Hermanns Werken wird oftmals auf Raymond Carvers Kurzgeschichten verwiesen. So ist es bestimmt auch kein Zufall, dass Michael Naumann in seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann die Autorin indirekt in diese Tradition stellt, deren Linie er angefangen mit Carver über Cheever, Hemingway, Kafka und Babel bis zu Tschechow zurückführt.⁴ Zudem reagierte Hermann selbst in Interviews auf Parallelen zu Carver angesprochen, stets bestätigend.⁵ Auch ist zu betonen, dass sich die Autorin eingehend mit dem Werk von Raymond Carver auseinandersetzte. Davon zeugt nicht zuletzt ihr Vorwort „On Carver. Ein Versuch“⁶ für die deutsche Neuübersetzung von Carvers

¹ Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 27.

² Hermann, *Alice*, S. 27.

³ Person, Jutta: 'Less is More': Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robins. Diss. Universität Tübingen 1999, S. 18f.

⁴ Vgl. Naumann, Michael: „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann.“ In: Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): *KLEIST-JAHREBUCH 2002*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002, S. 10-13, hier S. 11.

⁵ Vgl. etwa Judith Hermann im Interview mit Julia Kospach: „Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihr zweites Buch 'Nichts als Gespenster'“ In: *Berliner Zeitung*, 31.01.2003; siehe URL 6.

⁶ Hermann, Judith: „On Carver. Ein Versuch.“ In: Carver, Raymond: *Kathedrale. Erzählungen*. Aus dem

Erzählband *Cathedral* im Jahr 2001, in dem sie sehr persönlich von ihrer Rezeption von Carvers Werken erzählt. Aus eben diesem Vorwort stammt auch folgende Aussage Hermanns: „Das Weglassen, die Nüchternheit, das Schreiben auf Entzug ist Carvers Kunst, seine *formal innovation*.“⁷ Und weiter im Text meint sie: „Carvers Minimalismus, sein Weglassen und Abbrechen waren zugleich eine Vollständigkeit.“⁸ Interessant sind diese Aussagen auch deshalb, weil sie auch für Hermanns Kurzgeschichten stehen könnten. So schreibt etwa Hans-Christoph Graf von Nayhauss in seiner *Theorie der Kurzgeschichte*:

Sie [Judith Hermann] betont bei ihrem Vorbild Carver vor allem die Technik des Auslassens, des Versagens der Sprache, und dass es die Dinge sind, die hier erzählen. Ihre eigenen Texte in *Sommerhaus, später* (1998) und *Nichts als Gespenster* (2003) kommen als umfangreiche Erzählungen daher. Das, was Judith Hermann erlaubt, von ihrem Kurzgeschichten-Vorbild zu sprechen, ist ein sprachliches Strukturmoment der Kurzgeschichten Carvers, dem sie unabhängig vom Umfang eigener Texte nachstrebt [...].⁹

So waren die letzten Zweifel über die Vergleichbarkeit der beiden Autoren¹⁰ ausgeräumt.

In mehreren Interviews sowie in einer Aussage im Gespräch mit Josef Haslinger im Anschluss an ihre Lesung im Rahmen der Erich Fried-Tage 2011, die in diesem Jahr ein viertägiges Symposium mit dem Titel „Short Cuts – Kurze Prosa“¹¹ miteinschlossen, betonte Hermann jedoch, dass sie – in Anbetracht ihrer eigenen schriftstellerischen Entwicklung – froh sei, die Geschichten von Raymond Carver erst kennengelernt zu haben, nachdem ihr erster Erzählband *Sommerhaus, später* bereits erschienen war.¹²

Die vorliegende Arbeit mit dem Titel „Weniger ist mehr – Eine vergleichende Analyse ausgewählter Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann“ möchte sich dem Aspekt des Minimalismus bzw. der Reduktion in den Kurzgeschichten der beiden Autoren widmen. Thema der Arbeit sind somit die minimalistischen Tendenzen bzw. unterschiedlichen Stilmittel der Reduktion innerhalb der Kurzgeschichten von Carver und Hermann.

Auch wenn sich die vorliegende Analyse auf Aspekte des Minimalismus in den Kurzgeschichten

Amerikanischen von Helmut Frielinghaus. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 9-16.

⁷ Hermann, „On Carver“, S. 11.

⁸ Ebd.

⁹ Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.: Kommentar zu: Judith Hermann: „On Carver. Ein Versuch. (2000)“ In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): *Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht*. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 52f.

¹⁰ An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit alle Bezeichnungen wie ‚Autor‘, ‚Leser‘ u.ä., die aus dem Kontext des jeweiligen Satzes heraus sowohl weiblich als auch männlich gemeint sein könnten bzw. eine Mehrzahl ausdrücken als geschlechtsneutral zu verstehen sind.

¹¹ „Short Cuts – Kurze Prosa“ Symposium im Rahmen der Erich-Fried-Tage 2011 im Literaturhaus Wien. 23.-27.11.2011. Kuratorin Anne Zauner. Das Symposium verwies nicht nur mit dem Titel „Short Cuts“, der auf die gleichnamige Verfilmung einiger von Carvers Kurzgeschichten durch Robert Altman aus dem Jahre 1993 zurückgeht, auf Raymond Carver, sondern es wurde auch sowohl im Programm als auch in den Diskussionen mehrmals auf Carver und seine Stellung im Kontext der Kurzen Prosa Bezug genommen.

¹² Vgl. auch Weingart, Brigitte: „Judith Hermann. Sommerhaus, später (1998)“ In: Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hrsg.): *Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe. (Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Band 21)*. Köln: Böhlau Verlag 2005, S. 148-175, hier S. 163.

der beiden Autoren konzentriert, so sollen weder ihre Texte auf diese Aspekte reduziert werden, noch möchte diese Arbeit in das Fahrwasser derjenigen Kritiker treten, die Raymond Carver und Judith Hermann als 'Minimalisten' bezeichneten. Zum einen, weil dadurch andere für ihre Werke wesentliche Merkmale negiert werden würden und zum anderen auch darum, weil Carver selbst diese Bezeichnung deutlich ablehnte: "I don't like being called a minimalist writer [...]. Nor do I like the appellation 'minimalism.' It's useless."¹³

Die Fragestellungen dieser Arbeit lauten also: Welche stilistischen Mittel und erzählerischen Verfahrensweisen der Reduktion bzw. des Minimalismus werden von Raymond Carver und Judith Hermann in den ausgewählten Kurzgeschichten angewandt? Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich innerhalb dieser minimalistischen Tendenzen der beiden Autoren feststellen?

Zu diesem Zweck wurde eine Auswahl an Kurzgeschichten der beiden Autoren getroffen, die für den Rahmen dieser Arbeit sinnvoll erschien. Aus Raymond Carvers umfangreichem Werk an Short Stories wurden „Why Don't You Dance?“ und „One More Thing“ ausgewählt, die beide aus seinem dritten Erzählband *What We Talk About When We Talk About Love*¹⁴ stammen, und aus seinem letzten Erzählband *Cathedral*¹⁵ wurde die gleichnamige Titelgeschichte „Cathedral“ analysiert.

Zwei der drei für die Arbeit ausgewählten Kurzgeschichten von Judith Hermann stammen aus ihrem Debütwerk *Sommerhaus, später*¹⁶. Die Wahl fiel auch hier auf die titelgebende Geschichte „Sommerhaus, später“ sowie auf „Ende von Etwas“. Zusätzlich wurde „Raymond“ aus Hermanns letzten Werk *Alice*¹⁷ ausgewählt.

Auch wenn der Fokus auf den minimalistischen Tendenzen innerhalb der Texte von Carver und Hermann liegen wird, so soll betont werden, dass die Analyse lediglich Aussagen über die hier konkret behandelten Geschichten bzw. untersuchten Aspekte treffen möchte. Ziel dieser Arbeit kann es nicht sein, letztgültige Aussagen über den minimalistischen Gehalt des Gesamtwerkes der beiden Autoren zu tätigen. Vielmehr geht es darum – wie auch der Untertitel dieser Arbeit ankündigt – die für Carver bzw. Hermann typischen Formen der Reduktion und des Minimalismus innerhalb der Kurzgeschichten der Auswahl zu analysieren und somit die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Autoren herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck werden die Kurzgeschichten von Carver und Hermann miteinander verglichen.

¹³ Raymond Carver zit. nach Person, 'Less is More', S. 12. Auslassung von Jutta Person.

¹⁴ Carver, Raymond: *What We Talk About When We Talk About Love*. In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 221-326.

¹⁵ Carver, Raymond: *Cathedral* In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 357-529.

¹⁶ Hermann, Judith: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003.

¹⁷ Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009.

Da diese Arbeit im Rahmen des Studiums der Komparatistik (Vergleichende Literaturwissenschaft) stattfindet, wird die Arbeitsmethode der Vergleich sein. Ernst Grabovszki formuliert es in seiner Einführung zur Vergleichenden Literaturwissenschaft sehr treffend, wenn er schreibt: „Das Vergleichen schärft also unseren Blick für das einzelne Objekt, obwohl wir zwei (oder mehrere) vor uns haben.“¹⁸ Somit erhofft sich diese Arbeit durch die Gegenüberstellung der Texte der beiden Autoren nicht zuletzt auch zusätzliche Erkenntnisse über das jeweilige Werk des einen oder der anderen zu erlangen. Weiters betont Grabovszki in seinen Ausführungen zur Methode des Vergleichs: „Die heuristische Funktion des Vergleichs erlaube es, Probleme und Fragen zu identifizieren, die man ohne den Vergleich nicht erkennen oder stellen würde.“¹⁹

Die Analyse gründet auf Begriffe der Erzähltheorie bzw. der Textanalyse. Im Konkreten stützt sie sich jedoch auf den von Sandra Berchtel in ihrer Studie *Die Kunst der Reduktion – Minimalismus in Literatur und Film* graphisch dargestellten Katalog der Merkmale des „Minimalismus in der Literatur“,²⁰ in dem sie die von John Barth und Kim A. Herzinger in ihren Studien in diesem Kontext erarbeiteten Kriterien zusammenfasst. So werden die Kurzgeschichten zunächst in Hinblick auf die von Berchtel zusammengefassten Merkmale des Minimalismus hin untersucht, bevor sie anschließend vergleichend gegenübergestellt werden.

Wie auch Jutta Person in ihrer Studie *‘Less is More’ - Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robins*,²¹ in der sie sich, wie der Titel schon sagt, mit dem Aspekt des Minimalismus in den Werken der drei Autoren auseinandersetzt, betont, so geht auch der Vergleich der vorliegenden Arbeit von gemeinsamen minimalistischen Merkmalen aus, die als Grundlage der Analyse der Kurzgeschichten von Carver und Hermann dienen. Zudem wird – und das ist es, was Person als wesentlich erachtet – jeder Text von Carver und Hermann individuell betrachtet, um die text- oder autorenspezifischen Aspekte oder Tendenzen des Minimalismus nicht zu übersehen.²² Dadurch soll die Individualität und Eigenständigkeit eines jeden Werkes der Autoren neben allem Vergleichen gewahrt bleiben.

Im Mittelpunkt steht somit die Kurzgeschichte. So will diese Arbeit zugleich auch die Vorherrschaft des Romans gegenüber anderen (kürzeren) Prosagattungen (im Speziellen der Kurzgeschichte, die im deutschsprachigen Raum seit jeher als minderwertig gilt) durch die eingehende Auseinandersetzung mit diesem Genre zumindest indirekt in Frage stellen und auf die

¹⁸ Grabovszki, Ernst: Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger. Wien (u.a.): Böhlau Verlag 2011, S. 73.

¹⁹ Grabovszki, Vergleichende Literaturwissenschaft, S. 99.

²⁰ Berchtel, Sandra: Die Kunst der Reduktion. Minimalismus in Literatur und Film. Saarbrücken: VDM Verlag 2008, S. 13.

²¹ Person, Jutta: *‘Less is More’: Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robins*. Diss. Universität Tübingen 1999.

²² Vgl. Person, *‘Less Is More’*, S. 18.

Möglichkeiten und Stärken der Kurzgeschichte hinweisen.²³ Zusätzlich möchte diese Arbeit einen Beitrag dazu leisten, den literarischen Wert der Stilmittel der Reduktion und des Minimalismus, die von vielen Seiten negativ konnotiert werden, von diesen oftmals pauschal vorgebrachten Negativ-Zuschreibungen zu befreien. So stellt sich der Titel dieser Arbeit „Weniger ist mehr“ – ein Ausdruck der im Kontext des Minimalismus in den verschiedensten Bereichen Erwähnung findet²⁴ – ganz bewusst diesen Negativ-Zuschreibungen entgegen. Denn diese *“less-is-more“-Ästhetik*,²⁵ wie es Jutta Person nennt, gilt für die Betrachtung der Texte von beiden Autoren als Ausgangspunkt.

Im zweiten Kapitel werden die begrifflichen, historischen, theoretischen und methodischen Grundlagen dieser Arbeit geliefert. Es wird eine Eingrenzung der Begriffe Short Story und Kurzgeschichte vorgenommen sowie ein Überblick über Theorie und Entwicklung der Short Story in den USA bzw. der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum gegeben. Zudem erfolgt eine nähere Beschreibung des Minimalismus und der Reduktion im Kontext der Literatur. Im letzten Teil dieses Kapitels werden die für die folgenden Analysen relevanten Termini der Erzähltheorie erläutert. Vor allem aber wird der von Sandra Berchtel zusammengefasste und graphisch dargestellte Katalog der Merkmale des literarischen Minimalismus wiedergegeben. Die Analysen der einzelnen Kurzgeschichten werden nach diesen Kriterien erfolgen. Am Ende wird die Analysemethode und die Art des Vergleichs beschrieben.

Das dritte Kapitel widmet sich der Analyse des Minimalismus und der Reduktion in ausgewählten Kurzgeschichten von Raymond Carver. Vor der tatsächlichen Analyse der drei Kurzgeschichten, die bereits genannt wurden, werden einige Vorbemerkungen getätigt, die im Kontext von Carvers Werk zentral sind. So werden nicht nur Carvers eigene theoretischen Äußerungen bezüglich des Schreibens, die im Kontext des Minimalismus stehen, betrachtet (für diesen Zweck werden einige seiner Aufsätze hinzugezogen), sondern es wird auch die Zusammenarbeit des Autors mit seinem Lektor Gordon Lish näher beleuchtet. Dieser hatte einige Jahre wesentlichen Einfluss auf das Werk Carvers, weil er dessen Kurzgeschichten stark überarbeitete und kürzte.

Das vierte Kapitel widmet sich dem Aspekt des Minimalismus und der Reduktion in den drei

²³ Vgl. etwa Schnurre, Wolfdietrich: „Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte.“ (1961) In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 28-37, hier S. 35.

²⁴ John Barth nennt in seinem Aufsatz „A Few Words About Minimalism“ in dem Zusammenhang etwa Walter Gropius, Alberto Giacometti, Constantin Brancusi oder auch Ludwig Mies van der Rohe und beschreibt Minimalismus als „[...] the idea that, in art at least, less is more.“ (John Barth, siehe URL 1). Die Bezeichnung ‘less is more’ soll jedoch auf Robert Browning zurückgehen, so Barth.

²⁵ Person, ‘Less is More’, S. 17.

ausgewählten Kurzgeschichten Judith Hermanns.

Zusammen bilden die Ergebnisse dieser beiden Kapitel die Grundlage für den Vergleich, der im anschließenden Kapitel vorgenommen wird.

Den Abschluss dieser Arbeit bildet ein Vergleich der zuvor analysierten Kurzgeschichten von Carver und Hermann. Verglichen werden diese anhand einiger ausgewählter Merkmale des Minimalismus. So sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der beiden Autoren in Hinblick auf den jeweiligen Aspekt minimalistischer Schreibweise dargestellt werden. Hierbei wird vor allem dem Aspekt der Auslassung ein besonderes Augenmerk gewidmet werden, da dieser, wie schon angedeutet wurde, sowohl in den Werken Carvers als auch Hermanns eine zentrale Rolle spielt. Am Ende wird eine Zusammenfassung der Ergebnisse in Form eines Fazits wiedergeben.

II. Vorbemerkungen: Geschichte, Theorie und Methode

II. 1. Short Story – Die Kurzgeschichte

Das folgende Kapitel widmet sich den Begriffen der Short Story und der Kurzgeschichte²⁶ in ihrem theoretischen und historischen Kontext. Es soll ein Überblick über die Bedeutung dieser literarischen Form im US-amerikanischen und deutschsprachigen Raum gegeben werden. Nach einer allgemeinen Eingrenzung des Begriffs Short Story bzw. Kurzgeschichte, in der auch die formalen und sprachlichen Merkmale der Kurzgeschichte skizziert werden und die Abgrenzung zu anderen Gattungen vorgenommen wird, folgt ein Überblick über die Theorie der Short Story bzw. der Kurzgeschichte sowie ein kurzer Einblick in die Geschichte und Entwicklung der Short Story bzw. der Kurzgeschichte.

II. 1. 1. Eingrenzung des Begriffs Short Story bzw. Kurzgeschichte

Fast alle Autoren, die sich eingehender mit dem Begriff der Short Story bzw. der Kurzgeschichte auseinandergesetzt haben, betonen die Schwierigkeit der Eingrenzung sowie der endgültigen Festschreibung dieser Gattung aufgrund ihrer zahlreichen Varianten, Wandlungen und der Flexibilität dieser literarischen Form.²⁷ Daher stellt die nachfolgende Auseinandersetzung ebenfalls keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit oder Endgültigkeit was die Beschreibung des Begriffs betrifft, sondern sie möchte lediglich einen Überblick im Sinne einer begrifflichen Vorbereitung auf die Analyse der Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann liefern.

Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* wird die Kurzgeschichte folgendermaßen definiert: „Formenreiche Erzählgattung der Moderne, gekennzeichnet durch Kürze und hohen Grad an Komplexität, Funktionalität und Suggestivität.“²⁸ Die Kürze ist zweifelsfrei das entscheidende Kriterium dieser Erzählform. Jedoch ist auch dieser Begriff problematisch, weil relativ. Unter- und Obergrenze des Umfangs eines Prosatextes, der dem Genre der Kurzgeschichte zugeordnet werden kann, werden sehr unterschiedlich angegeben.²⁹ Der Aspekt der Komplexität ist auch zu

²⁶ Auch wenn diese Begriffe – betrachtet man die jeweilige Entwicklung im englisch- bzw. deutschsprachigen Raum – keineswegs als Synonyme zu verstehen sind, wird in dieser Arbeit mit der einen oder der anderen Bezeichnung nichts unterschiedliches impliziert. Lediglich in der folgenden Darstellung der Entwicklung sowie der Theorie der Short Story bzw. der Kurzgeschichte wird bewusst zwischen diesen beiden Begriffen unterschieden. In weiterer Folge der Arbeit werden die herkunftsspezifischen Unterschiede der beiden Begriffe jedoch nicht von Belang sein.

²⁷ Vgl. hierzu etwa Meyer, Urs: „Kurz- und Kürzestgeschichte“ In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Reclam 2002, S. 124-144, hier S. 124; vgl. auch Pache, Walter: „Britannien und Deutschland: literarische Relation: Einzelaspekt: Kurzgeschichten.“ In: Ahrens, Rüdiger / Bald, Wolf-Dietrich / Hüllen, Werner (Hrsg.): Handbuch Englisch als Fremdsprache. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1995, S. 400-405, hier S. 405; Darauf verweist auch Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 6-12, hier S. 8.

²⁸ Wenzel, Peter: „Kurzgeschichte“ In: Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band II, H-O. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. 369-371, hier S. 369.

²⁹ Vgl. Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369; vgl. v.a. auch Goetsch, Paul: „Aussagen über die Kürze“ In: Ders. (Hrsg.):

differenzieren, denn es gibt – wie beispielsweise ein Großteil von Carvers Geschichten – auch Short Stories, die sowohl in ihrem Aufbau als auch in ihrem Inhalt alles andere als komplex sind. Aber eben das Attribut 'formenreich' weist darauf hin, dass es sehr unterschiedliche Typen von Kurzgeschichten gibt, die sich beispielsweise durch ihren Grad an Komplexität stark voneinander unterscheiden können. Das Gleiche gilt für die Aspekte der Funktionalität und Suggestivität, die Wenzel ebenso erwähnt.

In seinem Aufsatz „The Philosophy of the Short-story“ (1885 in *Lippincott's Monthly Magazine* erschienen) definiert Brander Matthews Short-story folgendermaßen: „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.“³⁰ Es gibt zahlreiche weitere Definitionen, die je nach Kontext sehr unterschiedliche Schwerpunktsetzungen haben. Mal liegt der Fokus auf der Produktion (Autor), Rezeption (Leser) oder inhaltlichen Kriterien.

Nach diesen ersten, sehr allgemeinen Definitionen des Begriffs der Kurzgeschichte, soll nun – zur weiteren Eingrenzung der Gattung – auf formale und inhaltliche Merkmale der Kurzgeschichte eingegangen werden.

II. 1. 1. 1. Formale, sprachliche Merkmale und inhaltliche Tendenzen der Kurzgeschichte

Auch wenn der Aspekt der 'Kürze' als wesentliches Kriterium der Kurzgeschichte selbstverständlich scheint, so ist doch zu betonen, dass zum einen der Umfang, der als Kurzgeschichten bezeichneten Geschichten, stark variiert, zum anderen widerspricht die Bezeichnung 'Kurz-Geschichte' den Bestrebungen, die Kurzgeschichte als eigenständige Gattung zu etablieren, weil sie impliziert, eine 'kürzere' Version von einer anderen Kategorie zu sein.³¹ Als Beurteilungskriterium, ob es sich um eine Kurzgeschichte handelt, nennt Urs Meyer, dass eine Kurzgeschichte „[...] in kürzester Zeit lesbar und verstehbar ist [...]“. ³² Er definiert die Kurzgeschichte im engeren Sinn folgendermaßen:

Eine Kurzgeschichte in diesem engen Sinn eines Idealtypus ist ein erzähltechnisch konziser, sprachlich ökonomisch angelegter, konzeptionell fragmentarischer, einzelperspektivischer, (und in seiner strengsten Form auch einepisodischer), episch-fiktionaler, aber nicht durchgängig uneigentlicher (>bildlicher<) Prosatext, der eine zum Publikationszeitpunkt aktuelle Alltagssituation pars pro toto so zur Darstellung bringt, dass sie auf den verallgemeinerbaren Hintersinn einer anthropologischen »Grenzsituation« (im Sinne von Karl Jaspers) verweist.³³

Uneigentliche, literarische Texte erfordern es, das Gelesene auf eine andere Ebene zu überführen. In

Studien und Materialien zur Short Story. (Schule und Forschung. Eine Schriftreihe für Studium und Praxis. Neusprachliche Abteilung.) 3. Auflage. Frankfurt/Main (u.a.): Verlag Moritz Diesterweg 1978, S. 104-114.

³⁰ Matthews, Brander: „The Philosophy of the Short-story (1885)“ In: Bungert, Hans (Hrsg.): Die Amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 9-31, hier S. 11.

³¹ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 124.

³² Ebd., S. 125.

³³ Ebd., S. 126.

den meisten Kurzgeschichten ist diese Form der Interpretation – wie die oben zitierte Definition betont – nicht nötig.³⁴ Das Dargestellte ist das, was zählt und ist daher nicht auf eine andere Sinnenebene zu überführen, was jedoch nicht bedeuten soll, dass Kurzgeschichten nicht auch „doppelbödig“³⁵ sein können oder beispielsweise auch Traumsequenzen u.ä. beinhalten.³⁶ Der Aspekt „zum Publikationszeitpunkt aktuelle Alltagssituation pars pro toto [...] zur Darstellung“³⁷ zu bringen, wird in den Analysen von Carver und Hermann deutlich werden.

Es sollen nun noch einige zentrale formale und inhaltliche Merkmale der Kurzgeschichte herausgestrichen werden. Als wesentliche formale Merkmale zählt Peter Wenzel:

[...] (a) geradliniger, oft auf die Darstellung einzelner Ereignisse, Episoden oder Szenen begrenzter Handlungsverlauf; (b) begrenzte Figurenzahl und Tendenz zur Figurentypisierung; (c) geringe Bedeutung des erzählten Raumes und Vermeidung von Ortswechsel; (d) bei der Erzählsituation Verzicht auf multiperspektivische Darstellung; (e) zielstrebigter Anfang und sinndeutender Schluß; (f) stilistisch verknappte und oft suggestiv-verweisende Sprache.³⁸

Urs Meyer zählt noch weitere Kriterien auf, die – wenn auch nicht zwingend – in zahlreichen Kurzgeschichten vorhanden sind. Es gibt kaum allwissende Erzähler,³⁹ Anfang und Ende von Kurzgeschichten sind oft „willkürlich und abrupt“⁴⁰, selten gibt es einleitende Passagen oder Schluss-Worte. Durch diese häufig offenen Enden kommt dem Leser eine größere Deutungsarbeit zu.⁴¹ Auch Wolfdietrich Schnurre, deutscher Schriftsteller der Nachkriegsliteratur, Mitbegründer der Gruppe 47 und zentrale Figur innerhalb der Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschen Sprachraum, betont einige der erwähnten Punkte in seinem Aufsatz „Kritik und Waffe“ (1961). Weiters bringt er den Aspekt des „Weglassens“ mit ein, der für die nachfolgende Analyse der ausgewählten Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann eine zentrale Stellung einnehmen wird:

Sie [die Kurzgeschichte] ist, grob gesprochen, ein Stück herausgerissenes Leben. Anfang und Ende sind ihr gleichgültig; was sie zu sagen hat, sagt sie mit jeder Zeile. Sie bevorzugt die Einheit der Zeit; ihre Sprache ist einfach, aber niemals banal. [...] Ihre Stärke liegt im Weglassen, ihr Kunstgriff ist die Untertreibung.⁴²

Diese oftmals stark vorhandene Suggestivität, die dadurch entsteht, wurde nun bereits mehrfach als typisch für die Kurzgeschichte genannt. Klaus Doderer betont etwa, dass die Kurzgeschichte keine Handlung brauche (auch wenn sie durchaus manchmal vorhanden ist) und meint: „Sie begnügt sich

³⁴ Vgl. ebd., S. 128.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. ebd., S. 127.

³⁷ Ebd., S. 126.

³⁸ Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369. Wenzel bezieht sich hier wiederum auf Ahrends, Günter: Die amerikanische Kurzgeschichte. 2. Auflage. Trier 1992, S. 52.

³⁹ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 128.

⁴⁰ Ebd., S. 129. Somit muss einem Aspekt der Definition von Wenzel widersprochen werden, denn der Schluss einer Kurzgeschichte – zumindest in den meisten von R. Carver und J. Hermann – ist selten „sinndeutend“ (vgl. Fußnote 38) bzw. die Form der Kurzgeschichte ist so vielfältig, dass dies nicht als allgemeingültig zählt.

⁴¹ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 129.

⁴² Schnurre, „Kritik und Waffe“, S. 29.

mit einem Charakterisieren des entscheidenden Moments oder des in Etappen einbrechenden Schicksals, indem sie Handlungsbrocken montiert.“⁴³

Meyer betont, dass die Kürze nicht nur die inhaltliche, sondern auch die sprachliche Ebene betrifft: „Auch hier gilt das Gesetz der Einfachheit und Ökonomie.“⁴⁴ Somit wären wir bei den sprachlichen Merkmalen der Kurzgeschichte angelangt. Umgangs- bzw. Alltagssprache, einfache Syntax, Wiederholungen von einprägsamen Wörtern oder markanten Sätzen, keine oder kaum Metaphorik, Lakonik oder Understatement prägen den Stil vieler Kurzgeschichten.⁴⁵ All diesen Aspekten wird im Analyseteil dieser Arbeit ein großes Augenmerk gewidmet werden.

Urs Meyer erwähnt noch weitere Kriterien der Kurzgeschichte, (die jedoch nicht allgemein gültig sind), wie zum Beispiel, dass manche Kurzgeschichten-Autoren „[...] zur quasidramatischen Dialogwiedergabe in direkter Rede [...]“⁴⁶ tendieren, was wiederum eine Abschwächung oder ein gänzliches Verschwinden der Erzählfunktion zur Folge hat. Dies gilt beispielsweise für zahlreiche von Carvers Kurzgeschichten.

Inhaltliche Merkmale sind schwierig festzulegen, weil sie je nach Zeit- und Sprachraum stark divergieren. So sollen nur einige Tendenzen erwähnt werden, die in Kurzgeschichten häufig auftauchen und die vor allem auch für die in dieser Analyse behandelten Autoren relevant sind. Zu nennen wäre vor allem die Alltäglichkeit, die Banalität der Themen. Dass dieses Alltägliche, dieses Gewöhnliche jedoch nicht als 'beliebig' angesehen werden darf, dass die „[...] handelnden Figuren keineswegs in einem unerheblichen Augenblick ihres Lebens [...]“⁴⁷ beschrieben werden, betont nicht nur Heinz Piontek. Das Allgemeine, das Gewöhnliche ist in der Kurzgeschichte dem Erstaunlichen, dem Außergewöhnlichen vorzuziehen.⁴⁸ Im Mittelpunkt der Kurzgeschichte, so lässt sich allgemein sagen, steht der Mensch: „Durchschnittsmenschen interessieren da ebenso wie Außenseiter.“⁴⁹ Schnurre stellt weiters fest, dass nur gezeigt wird, was der Held *tut*, was er denkt ist nicht zentral und wird daher nicht dargestellt. Parallele Handlungsstränge gibt es in der Kurzgeschichte ebensowenig wie eine Einführung der Nebenfiguren.⁵⁰

⁴³ Doderer, Klaus: Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. 2. durchgesehene und berichtigte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969, S. XI.

⁴⁴ Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 130.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 128.

⁴⁷ Piontek, Heinz: „Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte.“ (1959) In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 23-28, hier S. 25.

⁴⁸ Vgl. Piontek, „Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte.“, S. 25.

⁴⁹ Schnurre, „Kritik und Waffe“, S. 30.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 31.

II. 1. 1. 2. Abgrenzung zu anderen Gattungen

Auch wenn die Kurzgeschichte eindeutig der Prosa bzw. der Kurz-Prosa zuzuordnen ist, so sollen hier einige Abgrenzungsversuche zu weiteren Gattungen vorgenommen werden. Urs Meyer betont die unglückliche Formulierung als 'Kurz'-Geschichte, da sie impliziert, ein geringerer Teil, eine Unterkategorie der 'Geschichte' zu sein und ihr somit von vornherein die Eigenständigkeit, wie sie beispielsweise das Sonett durch seine eindeutige Bezeichnung beansprucht, nicht zugestanden wird, obwohl sie, wie Meyer betont, sehr wohl anhand spezifischer Charakteristika und Merkmale beschrieben werden kann.⁵¹ Auch erwähnt Urs Meyer, dass die Kurzgeschichte im Unterschied zu anderen kurzen Prosaformen wie der Anekdote, der Kalendergeschichte oder der Fabel, die oftmals eine Form der nachträglichen, schriftlichen Fixierung mündlicher Überlieferungen darstellen, von Beginn an als „literarisches Kunstprodukt“⁵² schriftlich festgelegt ist. Während auch Klaus Doderer in seiner Auseinandersetzung mit der Kurzgeschichte diese vor allem von der Anekdote und der Novelle abgrenzt (siehe Kapitel II.1.2.2.), sehen andere vor allem das Naheverhältnis zwischen der Erzählung und der Kurzgeschichte als wesentlich innerhalb der deutschsprachigen Literatur. Peter Wenzel etwa nennt als entscheidendes Unterscheidungskriterium zwischen der Kurzgeschichte und der Erzählung, dass erstere sich durch „[...] ihre konzentrierte, zielbewußte Komposition [...]“⁵³ von der Erzählung, die auch meist umfangreicher ist, unterscheidet.

Von dem Genre des Essays, das eine reflektierende, kurze, prägnante, kritische Auseinandersetzung mit einem Thema darstellt, grenzt sich die Kurzgeschichte durch ihren Fokus auf das Erzählerische ab. Auch wenn viele Kurzgeschichten Aspekte der Skizze in sich aufnehmen, so ist auch zwischen diesen beiden Gattungen zu differenzieren, da die Kurzgeschichte – im Unterschied zur Skizze – einerseits narrative Strukturen verwendet und andererseits doch mehr Komplexität aufweist als die deskriptiv arbeitende Skizze.

Von der Novelle, zu der die Kurzgeschichte oft in ein gewisses Naheverhältnis gestellt wird, unterscheidet sie sich nicht zuletzt durch den Verzicht auf Exposition, Wendepunkt und Schluss innerhalb der Geschichte.⁵⁴ Weiterer wesentlicher Unterschied zwischen der Novelle und der Kurzgeschichte ist auch die Tatsache, dass die Novelle „[...] nicht ein alltäglich mögliches, sondern ein partikulares, >unerhörtes< Ereignis“⁵⁵ wiedergibt.

Wenzel resümiert zudem, dass aufgrund der sowohl formalen wie inhaltlichen Offenheit der Kurzgeschichte es zu „offen[en]“ oder „geschlossen[en]“⁵⁶ Kurzgeschichten kommen kann.

⁵¹ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 124f.

⁵² Ebd., S. 125.

⁵³ Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369.

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 131.

⁵⁶ Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369.

Während sie im ersten Fall auch stark symbolische oder phantastische Elemente beinhalten können, gibt es Geschichten, die durch ihre Abgeschlossenheit sehr realistisch wirken. Auch gibt es zahlreiche Subgattungen der Kurzgeschichte wie beispielsweise die Kriminal- bzw. Detektivgeschichte.⁵⁷

In enger Verwandtschaft steht die Kurzgeschichte zur Anekdote und zur Kalendergeschichte, wobei letztere als ihre Vorläufer-Gattung gilt. Von der Parabel sowie der Fabel unterscheidet sich die Kurzgeschichte dadurch, dass ihr die sowohl in der Parabel als auch (noch in verstärkter Form) in der Fabel vorhandene Uneigentlichkeit fehlt.⁵⁸

Auch wenn es sich bei der Kurzgeschichte eindeutig um eine (Kurz-)Prosaform handelt, so werden doch mancherorts auch Ähnlichkeiten zu lyrischen Formen gesehen. So sei an dieser Stelle der Zweifel an allzu strengen Gattungsgrenzen und -einteilungen erwähnt, da sie von vielen Seiten eher als hinderlich denn als förderlich angesehen werden. Dies betonte auch Klaus Amann in seiner Eröffnungsrede am zweiten Tag der Erich Fried-Tage 2011 im Rahmen des Symposiums im Literaturhaus Wien, das den Namen „Short Cuts – Kurze Prosa“ trug. Amann sprach hier von dem oftmals verwendeten „Dreifaltigkeitsradar“, der für „Sortenreinheit“ sorgen solle und kritisierte somit diese Praxis.⁵⁹ Vor allem im Kontext des Themas des Symposiums, dass sich mit Erich Frieds Kurzprosa-Texten im engeren und mit zahlreichen anderen Ausprägungen und Vertretern der Kurzprosa im weiteren Sinne auseinandersetzte, war diese Kritik äußerst zielführend. Gerade die kleinen Prosatexte Erich Frieds, aber auch manche Arbeiten des Eröffnungsgastes der Erich Fried-Tage 2011 Cees Nooteboom, lassen beispielsweise eine strikte Trennung zwischen Prosa und Lyrik als wenig sinnvoll erscheinen. Schon Edgar Allan Poe betonte die Bedeutung der Nähe zur Lyrik als wesentliches Merkmal der Kurzgeschichte.⁶⁰ Dass zwischen diesen beiden Gattungen doch Verbindungen bestehen, gründet sich nicht nur in der Tatsache des im Vergleich zu anderen Gattungen komprimierten Umfangs, sondern auch in der für die Gattung der Kurzgeschichte (damals noch der *prose tale*) von Poe geforderten „organischen Einheit“.⁶¹

⁵⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 131f.

⁵⁹ Klaus Amann: „Zum Festivalthema“ Einleitung zum zweiten Tag des Symposiums „Short Cuts – Kurze Prosa“ im Rahmen der Erich-Fried-Tage 2011 im Literaturhaus Wien. 23.-27.11.2011. Kuratorin Anne Zauner; am 24.11.2011 um 19 Uhr.

⁶⁰ Vgl. Krings, Constanze: Zur Typologie des Erzählschlusses in der englischsprachigen Kurzgeschichte. (Aachen British And American Studies. Band 15). Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003, S. 54. Im Bezug auf Carver ist an dieser Stelle zu betonen, dass der Autor, der vor allem für seine Kurzgeschichten berühmt wurde, auch als Lyriker anerkannt ist.

⁶¹ Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 54.

II. 1. 2. Zur Theorie der Short Story bzw. der Kurzgeschichte

Die deutsche Bezeichnung Kurzgeschichte kam zum ersten Mal Ende des 19. Jahrhunderts, aber verstärkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf und wurde von der englischen Form Short Story direkt übernommen. Während für die Etablierung des englischen Terminus Short Story der Aufsatz von Brander Matthews „The Philosophy of the Short-story“ aus dem Jahre 1885 entscheidend war, wird der Beginn der theoretischen Auseinandersetzung mit der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum mit einer Studie von Klaus Doderer im Jahre 1953 „Die Kurzgeschichte in Deutschland“ angesetzt.⁶²

II. 1. 2. 1. Theorie der Short Story in den USA

Über die Theorie der amerikanischen Short Story schreibt Alfred Weber, dass sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts zahlreiche theoretische Äußerungen von Kritikern, aber vor allem auch von Autoren selbst zu diesem Thema finden.⁶³ Was Weber in seiner Auseinandersetzung deutlich macht, sind unter anderem die im historischen Überblick stark divergierenden Ansichten zum Begriff der Short Story sowie deren Veränderung von der frühen hin zur modernen Short Story.

Eine frühe und sehr zentrale Figur im Kontext der Theorie der Kurzgeschichte ist Edgar Allan Poe. In seiner Auseinandersetzung mit Nathaniel Hawthores *Twice-Told Tales* entwarf Poe 1842 ein erstes Konzept zur kurzen Erzählform, das bedeutenden Einfluss auf spätere Gattungstheorien haben sollte.⁶⁴ Zwei von Poe geforderte Aspekte sind die „unity of effect or impression“ und dass die Erzählung in einem Zug gelesen werden kann:

We need only here say, upon this topic, that, 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 perusal cannot be completed at one sitting.⁶⁵

Ein wichtiges Kriterium für Poe ist, dass jedes Wort „[...] auf den intendierten Schlußeffekt ausgerichtet [...]“⁶⁶ sein soll.

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to be the one pre-established design.⁶⁷

⁶² Vgl. Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369f.

⁶³ Vgl. Weber, Alfred: „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte: Vorbemerkung zu einer historischen Poetik der Short Story“ In: Goetsch, Paul (Hrsg.): Studien und Materialien zur Short Story. (Schule und Forschung. Eine Schriftreihe für Studium und Praxis. Neusprachliche Abteilung.) 3. Auflage. Frankfurt/Main (u.a.): Verlag Moritz Diesterweg 1978, S. 5-26, hier S. 6, sowie S. 11.

⁶⁴ Vgl. z.B. Weber, „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte“, S. 12.

⁶⁵ Poe, Edgar Allan: „Nathaniel Hawthorne: Twice-Told Tales. Literary Criticism (1842)“ In: Bungert, Hans (Hrsg.): Die Amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 1-8, hier S. 2.

⁶⁶ Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 370.

⁶⁷ Poe, „Nathaniel Hawthorne: Twice-Told Tales.“, S. 4.

Poe spricht sich somit dafür aus, dass der Autor eine bestimmte Wirkung erzielen will und diese vom ersten Satz an anvisieren müsse. In weiterer Folge fordert Poe die Kürze, „brevity“⁶⁸, die somit schon in Poes theoretischen Äußerungen im Mittelpunkt steht.⁶⁹ Diese von Poe vorgelegte Auseinandersetzung mit der Short Story ist sehr normativ und zielt auf den von ihm favorisierten Typ der Short Story ab, in dem der Plot eine ganz zentrale Rolle spielt und die eine bestimmte Wirkung erzielen möchte. So sind viele der darauffolgenden späteren Aussagen oder Theorien kritische Auseinandersetzungen mit den theoretischen Äußerungen Poes bzw. viele nehmen seine Theorie zum Ausgangspunkt der eigenen Auseinandersetzung.⁷⁰

In den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wird nach und nach versucht, die Kurzgeschichte als eine eigenständige Gattung zu etablieren. Zentral hierfür ist die erwähnte Studie von Brander Matthews aus dem Jahre 1885. Weber betont die Relevanz von Matthews Schreibweise „Short-story“ mit Großbuchstabe und Bindestrich. Dadurch sollte sie den Beigeschmack einer ‚kurzen‘ Version einer ‚Geschichte‘ verlieren und als selbstständig angesehen werden. Matthews betrachtete die Short Story somit als gleichwertig gegenüber dem Roman.⁷¹ Die Short Story grenzt er vom Roman folgendermaßen ab:

A true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression. In a far more exact and precise use of the word, a Short-story has unity as a Novel cannot have it. Often, it may be noted by the way, the Short-story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day. 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, complete and self-contained, 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.⁷²

Auch für Matthews, der in seiner Theorie stark von Poe beeinflusst ist, ist der Plot zentraler Aspekt der Kurzgeschichte. So schreibt Matthews: „The Short-story is nothing if there is no story to tell; – one might almost say that a Short-story is nothing if it has no plot [...]“⁷³ Spätere Auseinandersetzungen zeigen eine deutliche Auflockerung gegenüber solch strikten Definitionen und Konzepten der Short Story.⁷⁴ So war etwa William Dean Howells einer der ersten Theoretiker, der in seinem Aufsatz „Anomalies of the Short Story“ (1901) die Kurzgeschichte nicht mehr als auf den Plot, dessen Form und Effektivität fokussierend definiert.⁷⁵ Alfred Weber stellt dar, dass ab diesem Zeitpunkt eine Veränderung in den theoretischen Auseinandersetzungen der Kurzgeschichte stattfindet und somit auch die Bedeutung Poes in diesem Zusammenhang sinkt. Diese Veränderung

⁶⁸ Ebd., S. 4.

⁶⁹ Vgl. auch Weber, „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte“, S. 13f.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 14.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 15.

⁷² Matthews, „The Philosophy of the Short-story (1885)“, S. 10f.

⁷³ Ebd., S. 16. Wie sehr sich diese Ansicht änderte und Gegenbeispiele geliefert wurden, soll – nicht zuletzt am Beispiel Carvers – gezeigt werden.

⁷⁴ Vgl. Weber, „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte“, S. 18.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 19f.

geht mit einem verstärkten Aufkommen von Kurzgeschichten einher, die nicht mehr auf die von Poe fokussierte Wirkung einer Kurzgeschichte abzielen, sondern sich gänzlich auf den künstlerischen Aspekt des Textes konzentrieren. Nach und nach ist in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine Entwicklung hin zu einer handlungsärmeren Kurzgeschichte nachzuvollziehen. Auch die Gattungsdefinitionen weiten sich.⁷⁶ Die Veränderungen in der Theorie gehen also mit Veränderungen innerhalb der Kurzgeschichten selbst einher. Auch Sherwood Anderson, der als Erneuerer der modernen Kurzgeschichte gilt, war erklärter Gegner der auf den Plot konzentrierten Kurzgeschichten. Als Vertreter der *plotless stories* möchte er mit seinen Kurzgeschichten keine bestimmte Wirkung oder einen bestimmten Effekt erzielen, „[...] sondern er will vor allem Charaktere darstellen und sie in den wichtigen, expressiven Momenten ihres Lebens ergreifen, [...] in denen sich ihre innere Wahrheit erfüllt.“⁷⁷ Die Liste der Theoretiker bzw. der theoretischen Aussagen von Autoren im Kontext der amerikanischen Short Story wäre noch lange fortzuführen, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Im folgenden Kapitel soll nun die Theorie der Kurzgeschichte im deutschen Sprachraum kurz umrissen werden.

II. 1. 2. 2. Theorie der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum

Für den deutschsprachigen Raum ist an dieser Stelle Klaus Doderer zu nennen, der sich in seiner Dissertation 1953 als erster mit der Kurzgeschichte in Deutschland bzw. der Theorie der Kurzgeschichte auseinandersetzte. Seine Dissertation wurde von ihm überarbeitet und 1969 unter dem Titel *Die Kurzgeschichte in Deutschland – Ihre Form und ihre Entwicklung*⁷⁸ neu publiziert.⁷⁹ Doderer trug somit wesentlich dazu bei, die Form der Kurzgeschichte neben den anerkannten Erzählformen der Novelle, der Erzählung, der Anekdote und des Romans in Deutschland zu etablieren. Sein Ziel war es, die für den deutschen Sprachraum noch relativ junge Form möglichst eindeutig zu definieren und von den Nachbargattungen klar abzugrenzen. Doderer betont auch, dass bei einer theoretischen Auseinandersetzung mit der Kurzgeschichte⁸⁰ die jeweilige Zeitgeschichte mit in die Betrachtung eingeschlossen werden muss, weil es in keinem Fall Zufall ist, zu welchen Zeiten zu dieser Form gegriffen wurde und wird (so z.B. in Deutschland nach 1945).⁸¹

Zunächst wiederholt er in seiner Studie die bereits bekannten äußeren Merkmale der

⁷⁶ Vgl. ebd., S. 20f.

⁷⁷ Ebd., S. 22.

⁷⁸ Doderer, Klaus: *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung*. 2. durchgesehene und berichtigte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.

⁷⁹ Vgl. auch Nayhauss, *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 55.

⁸⁰ Wobei er mit Verweis auf eine Aussage Heinrich Bölls betont, dass es „[...] nicht *die* Kurzgeschichte, sondern nur Kurzgeschichten [...]“ (Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland*, S. IX) gibt.

⁸¹ Vgl. Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland*, S. IX.

Kurzgeschichte wie Kürze, offene oftmals unerwartetes Ende, unvermittelter Anfang, das Fehlen von Kausalität und daher auch keine Lösung am Ende der Geschichte.⁸² Diese Form des uneindeutigen Erzählens bringt Doderer in einen direkten Zusammenhang mit der Kritik bzw. dem Zweifel der Gesellschaft. Zudem betont er, dass solch eine Untersuchung nicht rein nationalliterarisch sein dürfe.⁸³ Auch auf den Ruf der Minderwertigkeit und Trivialität, mit dem die Kurzgeschichte lange Zeit zu kämpfen hatte, kommt er zu sprechen und meint, dass dieser nun (1969) nicht mehr gültig sei. Auch im wissenschaftlichen Bereich (allen voran in der Literaturwissenschaft und der Publizistik) findet die Kurzgeschichte nun Anerkennung und eingehende wissenschaftliche Auseinandersetzung. Doch zugleich betont Doderer die Ambivalenz, mit der diese literarische Kleinform seit jeher zu kämpfen hat, denn es gibt diejenigen, die die Kurzgeschichte kategorisch ablehnen und jene, die die großen Möglichkeiten und Chancen dieser Form sehen.⁸⁴

Am Ende seiner Studie fasst Doderer die wichtigsten Erkenntnisse noch einmal zusammen. So stellt er dar, dass die Unklarheiten bezüglich des Begriffs der Kurzgeschichte damit zusammenhängen, dass die Grenzen dieser Kurz-Prosaform zu anderen Erzählformen (Doderer nennt Short Story, Novelle, Skizze, Erzählung und vor allem die literarische Form der Anekdote) seit jeher uneindeutig gezogen wurden. So liefert Doderer eine Abgrenzungen zu diesen Bezeichnungen.⁸⁵ Von der literarischen Form der Anekdote grenzt er die Kurzgeschichte folgendermaßen ab:

Zum Beispiel hat die Anekdote eine Pointe, die Kurzgeschichte einen Bruch. Die Anekdote will historisch sein, die Kurzgeschichte nicht. Die Anekdote muß einen Helden haben, in der Kurzgeschichte kann auch das Schicksal das tragende Motiv sein.⁸⁶

Der Begriff der Short Story wird bzw. wurde – im Unterschied zur Kurzgeschichte – zum Teil als Ersatzbegriff für den der Novelle bzw. als Sammelbegriff für andere erzählerische Kleinformen verwendet, so Doderer weiter. Daher muss in Folge der Unterschied zwischen Kurzgeschichte und Novelle erläutert werden. Die Novelle *löst* das aufgeworfene Problem, die Kurzgeschichte wirft es nur auf. Aus diesem Grund werden auch Idee und Motiv in diesen beiden literarischen Formen völlig unterschiedlich vorgebracht. Zudem findet in der Kurzgeschichte keine Entwicklung statt und das Thema wird gegenüber der Novelle eingeschränkt.⁸⁷

Zuletzt betont Doderer noch die Eigenständigkeit der Kurzgeschichte gegenüber der Skizze, der Erzählung und dem Roman:

Während die Skizze nur eine Stimmung wiedergibt, enthüllt sich in der Kurzgeschichte ein Schicksalsschlag.

⁸² Vgl. ebd., S. XI f.

⁸³ Vgl. ebd., S. XII.

⁸⁴ Vgl. ebd., S. XIII.

⁸⁵ Vgl. ebd., S. 90.

⁸⁶ Ebd., S. 91.

⁸⁷ Vgl. ebd.

Und während die Erzählung ohne feste Gesetzmäßigkeit Ereignisse addiert, beschränkt sich die Kurzgeschichte auf ein einziges und verarbeitet dieses in einer festen Form.⁸⁸

Abschließend fasst Doderer das Aufkommen und die Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum zusammen: „Die deutsche Kurzgeschichte ist geistesgeschichtlich erst seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts möglich und erst im 20. Jahrhundert wirklich geworden.“⁸⁹ Auch wenn vereinzelt schon vorhanden, so ist im 19. Jahrhundert noch eindeutig die Novelle vorherrschend. Das Aufkommen der Kurzgeschichte hängt direkt mit dem Aufkommen des Naturalismus zusammen.⁹⁰

Doderer blieb, wie er in der Neuauflage seiner Studie auch selbst betonte, natürlich nicht der einzige, der sich mit der Form der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum auseinandersetzte. Doch für diese Arbeit genügt die obige Darstellung nicht zuletzt, weil seine Ergebnisse, wie sowohl Doderer als auch Nayhauss meinen, immer noch gültig sind.⁹¹ Doderer betont zusätzlich, dass je länger die Geschichte der Kurzgeschichte andauert, es umso schwieriger wird, allgemein gültige Aussagen über Tendenzen, Erscheinungsformen und Stile der Kurzgeschichte zu tätigen, da diese in solcher Fülle vorhanden sind.⁹² Trotzdem soll in Folge ein kleiner Überblick über die Entwicklung der Short Story in den USA sowie der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum gegeben werden.

II. 1. 3. Zur Geschichte der Short Story und der Kurzgeschichte

II. 1. 3. 1. Entwicklung der Short Story in den USA

Die Geschichte der Short Story nimmt ihren Anfang in den USA. Dass sie sich hier zum ersten Mal als eigene Gattung etablieren kann und sich von anderen Genres wie jenen des Romans oder der Lyrik emanzipiert, hängt, wie Alfred Weber erklärt, mit dem amerikanischen Literaturbetrieb dieser Zeit zusammen. So steht die Etablierung der Short Story in den USA mit dem im Vergleich zu europäischen Staaten relativ späten Beitritt in die internationalen Copyright-Vereinbarungen im Jahre 1891 in Verbindung.⁹³ Da das ökonomische Risiko einheimische, unter Umständen noch relativ unbekannte Autoren bzw. deren Romane zu verlegen, weitaus höher war als bereits etablierte Autoren aus Großbritannien zu veröffentlichen, konzentrierten sich amerikanische Verlage zu dieser

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 91f.

⁹¹ Vgl. Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland, S. XIII; sowie vgl. Nayhauss, Theorie der Kurzgeschichte, S. 55. Für weitere Informationen siehe: Manfred Durzak: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart (2002); Hans-Christoph Graf v. Nayhauss: Theorie der Kurzgeschichte (2004); Dietlinde Giloi: Short Story und Kurzgeschichte (1983). Auch Doderer nennt weitere wichtige Studien (vgl. Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland, S. VIII).

⁹² Vgl. Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland, S. XV.

⁹³ Weber, „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte“, S. 17.

Zeit auf verhältnismäßig kostengünstige Nachdrucke englischer Romane.⁹⁴

Die amerikanischen Autoren wichen zur Publikation in Zeitschriften aus:

In dieser Situation griffen viele [US-amerikanische] Autoren nach dem ‚Rettungsanker der Zeitschriften‘ und auch der literarischen Jahrbücher. Diese Zeitschriften, deren Zahl infolge der sektionalistischen Tendenzen in der amerikanischen Gesellschaft in den dreißiger und vierziger Jahren beträchtlich gestiegen war, standen nicht wie in England gleichsam in einem Verbundsystem mit Buchverlagen und Leihbüchereien und kamen deshalb als Abnehmer für verschiedene Kurzformen des Erzählens in Frage.⁹⁵

Was hier ebenfalls deutlich gemacht wird, ist die Tatsache, dass die Zeitschrift seit jeher als zentrale Plattform der Short Story gilt. Dies soll vor allem für die Karriere von Raymond Carver (wie für viele andere US-amerikanische Autoren seiner Zeit) eine zentrale Rolle spielen.⁹⁶

Die weitere Entwicklung war folgende: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam es schließlich – aufgrund der rasanten Entwicklung der Massenzeitschriften – zu einer wachsenden Nachfrage dieser kurzen literarischen Form. All dies trug zur schnellen Entwicklung der amerikanischen Short Story bei.⁹⁷ Das Medium der Zeitschrift und Magazine war jedoch nicht nur die notwendige Plattform für die Entstehung und Verbreitung der Short Story, sondern hatte auch direkten Einfluss auf die Art der Produktion bzw. auf die Form der Short Story selbst. Für eine Publikation in Zeitschriften war eine relative Kürze unabdingbar. Die schnelle Beliebtheit und Popularität dieser kurzen literarischen Form wird auch mit dem hohen Maß an Verständlichkeit, (scheinbarer) Banalität und Aktualität in Verbindung gebracht. Damit ging einher, dass die Kurzgeschichte von mancher Seite als ästhetisch bzw. literarisch minderwertig angesehen wurde.⁹⁸ Mit dieser Be- bzw. Verurteilung hat die Kurzgeschichte vielerorts – und vor allem auch im deutschsprachigen Raum – bis heute zu kämpfen.

Ab dem Zeitpunkt der Verbreitung der Short Story in den Massenzeitschriften ab dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bildeten sich zwei Richtungen von Autoren aus und blieben für einige Jahrzehnte bestehen: Die einen schrieben für ein Massenpublikum – das kommerzielle Ziel dahinter war oftmals klar ersichtlich. Dies war auch gleichzeitig das, was die andere Seite kritisierte bzw. wovon sich diese mittels ihrer künstlerisch und ästhetisch anspruchsvollen Kurzgeschichten deutlich abgrenzen wollte.⁹⁹

Zu den ersten Vertretern dieser Kurzprosa-Formen zählen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

⁹⁴ Vgl. Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 53. Gleichzeitig erklärt dies die zu dieser Zeit wesentlich geringere Bedeutung des amerikanischen Romans, die wiederum die schnelle Anerkennung der Short Story förderte (vgl. ebd., S. 148).

⁹⁵ Goetsch, Paul: Literarische und soziale Bedingungen erzählerischer Kurzformen: Die *Short Story*. 1978, S. 68, zit. nach Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 53.

⁹⁶ Vgl. auch Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 134. Umgekehrt ist die relativ geringe Präsenz der Kurzgeschichte in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart nicht zuletzt dadurch zu erklären, dass es kaum Zeitungen, Zeitschrift und Magazine gibt, die Kurzgeschichten abdrucken.

⁹⁷ Vgl. Weber, „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte“, S. 16.

⁹⁸ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 134.

⁹⁹ Vgl. Weber, „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte“, S. 17f.

Washington Irving, Nathaniel Hawthorne und Edgar Allan Poe, wobei es sich damals noch nicht um die Short Story im heutigen Verständnis, sondern um die sogenannte *prose tale* handelte. Auch wenn sich die *prose tale* von der späteren Short Story noch unterschied, so war sie doch wichtig für deren Entwicklung und Etablierung.¹⁰⁰ Auf die Bedeutung Poes hierbei ist bereits eingegangen worden.

Diese erste erfolgreiche Phase der Kurzgeschichte (zu dieser Zeit noch der *prose tale*) verebbte jedoch in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Bis zum Ende des amerikanischen Bürgerkrieges nahm ihre Bedeutung merklich ab, was zum einen dadurch bedingt war, dass sich die damaligen Hauptvertreter Hawthorne und Irving anderen Gattungen zuwandten und Poe 1849 starb. Zeitgleich nahmen die Veröffentlichung von Geschichten minderer Qualität in Zeitschriften und Magazinen deutlich zu, was jedoch, wie Constanze Krings betont, die notwendige Erneuerung bzw. Weiterentwicklung zur Short Story im Zusammenhang mit dem aufkommenden Realismus erst möglich machte. So kam es nach dem Ende des Bürgerkrieges 1865 zu Tendenzen innerhalb des Realismus sich in Kurzgeschichten mit regionalen Themen zu befassen. Man bezeichnete dies als *regionalism* oder *local color*. Es wurden Alltagssprache und Dialekte in die Texte aufgenommen, da man die Hochsprache der Literatur nicht für fähig hielt, die Vielfalt, Unterschiedlichkeit und Komplexität des amerikanischen Lebens, das neuerdings im Mittelpunkt der Kurzgeschichten stand, wiederzugeben.¹⁰¹ Mit dem aufkommenden Naturalismus in den 1890er Jahren (und unter Einfluss des Darwinismus und Determinismus) wurden gewisse Tendenzen des Realismus noch verstärkt. So wandte man sich innerhalb der Literatur nun auch tabuisierten Themen wie beispielsweise der Sexualität zu und grenzt sich vom viktorianischen Weltbild mehr und mehr ab, was in Folge auch den Bruch mit dem Realismus bedeutete.¹⁰²

Weiteren Einfluss auf die Entwicklung der Kurzgeschichte nahmen T. S. Eliot und Ezra Pound, zwei zentrale Figuren der amerikanischen Moderne im Bereich der Lyrik. Doch als die revolutionierenden Kräfte innerhalb der Gattung der Kurzgeschichte werden vielerorts vor allem Sherwood Anderson und Ernest Hemingway genannt.¹⁰³ Die 30er und 40er Jahre des 20. Jahrhunderts – es sind die Jahrzehnte von Hemingway, Faulkner, Francis Scott Fitzgerald und Anderson – werden als die erste wahre Blüte der Kurzgeschichte bezeichnet.¹⁰⁴ Auf die spezielle Bedeutung Hemingways im Zusammenhang mit der Entwicklung der Kurzgeschichte wird im Kapitel II.2.1.3. näher eingegangen. Für die Festigung der Gattung sind nach dem Zweiten

¹⁰⁰ Vgl. Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 53.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 55.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 56.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 56f.

Weltkrieg auch Jerome David Salinger, John Updike, Philip Roth, Joyce Carol Oates u.a. zu nennen.¹⁰⁵

Weitere Veränderungen innerhalb der Gattung vollziehen sich erst in den 1960er, 1970er Jahren mit Beginn der Postmoderne. Prägende Autoren dieser Zeit sind u.a. John Barth (auf dessen Auseinandersetzung mit dem literarischen Minimalismus wird unter II.2.1.2. noch eingegangen), John Hawkes und Donald Barthelme.¹⁰⁶ Auch innerhalb der USA durchlebte die Short Story eine Krise. Für die Wiederbelebung der Short Story in den USA wird vielerorts nicht zuletzt Raymond Carver genannt.¹⁰⁷

Zusammenfassend erläutert Costanze Krings, dass sich die Entwicklung der amerikanischen Kurzgeschichte in vier Phasen einteilen lässt. Als erste Phase nennt sie die Form der *prose tale*, den Vorläufer der Short Story, die zweite Phase beginnt 1865 mit Ende des amerikanischen Bürgerkriegs und endet zum Beginn des Ersten Weltkriegs. Es folgt die dritte Phase, die, ihrer Einteilung nach, vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Postmoderne der 1960er reicht. Diese wird von der letzten Phase der amerikanischen Kurzgeschichte, die bis in die Gegenwart reicht, abgelöst.¹⁰⁸ In den USA nimmt ab 1960 zudem die sogenannte *slice of life story* ihren Anfang. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass sie in Form von Momentaufnahmen des Alltags das gegenwärtige (in diesem Fall amerikanische) Leben wiedergibt.¹⁰⁹

II. 1. 3. 2. Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum

Walter Pache weist darauf hin, dass Kurzgeschichte und Short Story zumindest zu Beginn bzw. was ihre Entstehung angeht, keineswegs als Synonyme zu verstehen sind. Während der Begriff im angelsächsischen Sprachraum – wie bereits dargestellt wurde – eng mit den theoretischen Auseinandersetzungen E. A. Poes verknüpft ist, ist im deutschen Sprachraum vor allem die Beziehung zwischen Novelle und Kurzgeschichte relevant. Diese Begriffe sind, auch wenn sich die Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum aus der Novelle entwickelte, voneinander abzugrenzen.¹¹⁰ Den Grund der langsameren Entwicklung der Kurzgeschichte sieht Pache in der bis weit ins 20. Jahrhundert hineinreichenden dominanten Tradition der Novelle (v.a. Heinrich von Kleist, Gottfried Keller, Theodor Storm).¹¹¹

Die Frage nach der Entwicklung der Kurzgeschichte im europäischen Raum galt lange Zeit als

¹⁰⁵ Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 134f.

¹⁰⁶ Vgl. Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 56f.

¹⁰⁷ Vgl. z.B. Nessel, Kirk: The Stories of Raymond Carver. A Critical Study. Ohio: Ohio University Press 1995, S. 6.

¹⁰⁸ Vgl. Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 57.

¹⁰⁹ Vgl. Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 6-12, hier S. 10; sowie S. 148.

¹¹⁰ Vgl. Pache, „Britannien und Deutschland: literarische Relation: Einzelaspekt: Kurzgeschichten“, S. 400.

¹¹¹ Ebd., S. 401.

ungeklärt. Konsens herrscht darüber, dass die zwei Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg als ihre Blütezeit gelten. Vorformen bzw. Vorläufer sieht man heute in Werken von Guy de Maupassant und vor allem auch von Anton Tschechow oder im deutschsprachigen Raum Heinrich von Kleist, Johann Peter Hebel oder Friedrich Hebbel. Da die Geschichten dieser Autoren zu einem großen Teil jedoch der Gattung der Novelle sehr nahe kommen, werden auch für die deutsche Kurzgeschichte als Vorbilder und Vorläufer eher Namen wie Hawthorne, Poe und Ambrose Bierce genannt.¹¹²

Obwohl die produktive Rezeption der amerikanischen Short Story im deutschsprachigen Raum erst nach 1945 beginnt, wächst ihre Popularität auch hier rasant. Vor allem die Suche nach neuen literarischen Ausdrucksmöglichkeiten bzw. -formen fördert das vermehrte Aufkommen dieser Gattung, die ihren Forderungen einer Sprache frei von Pathos „[...] neuromantischer, expressionistischer, insbesondere aber nationalsozialistischer Dichtung [...]“¹¹³ entgegenzukommen schien.

Die Erfüllung der Forderungen einer realistischen und sozial engagierten Literatur schienen durch die Hinwendung zur amerikanischen Short Story möglich. Zahlreiche Publikationen von Anthologien von Erzählungen sollten diese Neuerungsvorgänge unterstützen. Zentral in dieser Auseinandersetzung waren die »Gruppe 47« um Hans-Werner Richter sowie die Geschichten des jungen Wolfgang Borchert, der wesentlichen Anteil an der Etablierung der Gattung im deutschen Sprachraum hatte.¹¹⁴

Weitere wichtige Namen von Autoren, die ihr Debüt in dieser Gattung in den späten 40er und 50er Jahren veröffentlichten sind Heinrich Böll (er veröffentlichte 1950 in *Wanderer, kommst du nach Spa...* 25 Kurzgeschichten), Elisabeth Langgässer, Kurt Kusenberg, Wolfgang Hildesheimer, Martin Walser, Alfred Andersch, Marie Luise Kaschnitz – um nur einige zu nennen. Die Auseinandersetzung mit dem Genre der Kurzgeschichte hatte auch Einfluss auf den Stil der Autoren. So etwa auf Langgässer, die beispielsweise in „Der Torso“ (1948) zu starker Reduktion gelangte.¹¹⁵

Während die Themen- und Formenvielfalt der Kurzgeschichte in den folgenden Jahren stark zunahm (dem Psychologischen sowie dem Satirisch-Grotesken, Phantastischen und Surrealistischen wurde mehr Raum zugestanden), blieben zwei Aspekte konstant: der Bezug zur Gegenwart sowie das soziale Engagement. Durch ihre Offenheit gegenüber anderen Formen verliert die Kurzgeschichte jedoch an Eigenständigkeit, wie Urs Meyer analysiert.¹¹⁶

¹¹² Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 132f.

¹¹³ Ebd., S. 135. Diese Entwicklung verläuft ohne des Einflusses der englischen Short Story (vgl. Pache „Britannien und Deutschland: literarische Relation: Einzelaspekt: Kurzgeschichten“, S. 404f.).

¹¹⁴ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 135f.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 137.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 138.

Wolfdietrich Schnurre nennt zwei Gründe für den plötzlichen Aufschwung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg. Formal betrachtet nennt er den Einfluss der amerikanischen Short Story als entscheidend. Aufgrund des Nationalsozialismus kam es erst nach 1945 zu Übersetzungen wichtiger Short Story-Bände wie *Neu-Amerika* (Suhrkamp, 1947) oder *Junges Amerika* (Ullstein, 1948), wodurch die Auseinandersetzung mit dem relativ neuen Genre beginnen konnte. Den eigentlichen Grund des Aufschwungs der deutschen Kurzgeschichte sieht Schnurre jedoch im Stofflichen. Während des Krieges hatte sich bei den Menschen eine Unzahl an traumatischen Erlebnissen angestaut, die es nun niederzuschreiben galt. Die Form der Kurzgeschichte war ideal dafür. Doch diese Konjunktur der Kurzgeschichte dauerte nur wenige Jahre.¹¹⁷ Den Grund dafür, dass die Kurzgeschichte in Deutschland nie so populär wurde wie in den USA, sieht Schnurre unter anderem darin, dass die nüchterne, kühle und dem Alltag angenäherte Sprache nicht unbedingt der Literatursprache deutscher Autoren entspricht: „Er [der deutsche Autor] liebt den Tiefgang, die umständliche Abfolge eines möglichst wuchtigen, schicksalsträchtigen Vorgangs [...]. [...] Er abstrahiert nicht, er fügt hinzu.“¹¹⁸

Indem Schnurre darauf hinweist, dass der Grund für die Unpopularität der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum nicht nur an den Autoren und Verlagen, sondern auch an den Lesern liegt, die den Roman der Kurzgeschichte vorziehen (was bis heute richtig ist), bestätigt er gleichzeitig die enge Wechselwirkung zwischen diesen drei Akteuren des Literaturbetriebs.¹¹⁹ Auch aufgrund des hohen Potentials der Thematisierung gesellschaftlicher oder sozialer Probleme kann Schnurre nicht verstehen, warum sich diese literarische Form in Deutschland nie durchgesetzt hat. Er bezeichnet die Kurzgeschichte „[...] als das ideale Instrument zum Aufdecken von Mißständen, zum Anprangern von Kollektivsünden und zur Lotung gesellschaftlicher und soziologischer Befunde [...]“.¹²⁰

In den 1960er und 1970er Jahren ist ein Rückgang der Kurzgeschichte zu spüren. Lediglich einzelne Autoren (vor allem Andersch, Böll und Siegfried Lenz, aber auch Peter Bichsel, Günter Kunert und Peter Handke) sorgen mit ihren Veröffentlichungen dafür, dass die Bedeutung der Gattung im deutschen Sprachraum nicht gänzlich verschwindet.¹²¹ Doch auch wenn die Kurzgeschichte Distributionsbedingungen, die nach dem Zweiten Weltkrieg herrschten, – gemeint ist die Veröffentlichung in Zeitschriften usw. – während der 1970er Jahre nach und nach verloren hat, so ist ihre Bedeutung doch nie ganz verschwunden.¹²²

¹¹⁷ Vgl. Schnurre, „Kritik und Waffe“, S. 33f.

¹¹⁸ Schnurre, „Kritik und Waffe“, S. 33 sowie S. 31.

¹¹⁹ Vgl. Schnurre, „Kritik und Waffe“, S. 35.

¹²⁰ Ebd., S. 35f. Diese Meinung findet sich an vielen Stellen der Sekundärliteratur wieder.

¹²¹ Vgl. auch Doderer, *Die Kurzgeschichte in Deutschland*, S. XIV.

¹²² Vgl. Nayhauss, „Vorwort“, S. 10.

Meyer resümiert bezüglich der Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum, dass man zwar eine gewisse Kontinuität feststellen kann, dass sie jedoch auch und vor allem durch stetige Wandlungen (auf inhaltlicher und formaler Ebene) geprägt ist und spricht die dadurch entstehende Problematik des Begriffs Kurzgeschichte an. Es ist eine Bezeichnung, die eine Fülle an sehr unterschiedlichen Stilen und Tendenzen subsumiert. So haben sich etwa alle sprachexperimentellen Ausprägungen doch schon relativ weit von der ursprünglichen Programmatik der Kurzgeschichte, die dem Realismus stark zugetan war, fortbewegt.¹²³ Diese Flexibilität der Gattung und ihre zahlreichen Tendenzen führten eher zur Marginalisierung denn zu einer festeren Positionierung derselben. Bis in rezente Tage hinein spielt die Kurzgeschichte im deutschsprachigen Literaturbetrieb eher eine Nebenrolle.¹²⁴ Auch die Praxis der Veröffentlichung in Zeitschriften hat sich stark verändert. Während es wie gesagt nach dem Zweiten Weltkrieg einige engagierte Projekte gab (*Der Ruf*; *Story*; *Akzente*; *Literaturmagazin*; *Westermanns Monatshefte*), die nicht nur Platz für den Druck von Kurzgeschichten boten, sondern auch entsprechende Preise ausschrieben, so ist die Bedeutung der klassischen Kurzgeschichte bis in heutige Zeit aufgrund der verstärkten Präsenz verschiedener experimenteller Kurzprosa-Texte gesunken. Der gegenüber der Kurzgeschichte oft vorgebrachte Vorwurf der Trivialität, durch den sie oft der Unterhaltungsliteratur zugeordnet werden soll, ist bis heute nicht gänzlich verschwunden.¹²⁵

Meyer kommt zu folgendem Fazit über die Situation der Kurzgeschichte heute:

Alles in allem geht die Kurzgeschichte heute [2002] zwischen anderen Kurzprosaformen wie etwa der unspezifischen Minimalprosa, der Reportage, der Aufzeichnung oder der Skizze eher unter. Man stößt auch immer häufiger auf den allgemeineren Begriff der »Kurzprosa«, der den spezifischeren Begriff der »Kurzgeschichte« teilweise ersetzt.¹²⁶

Was einen abermaligen Aufschwung der Kurzgeschichte in den letzten Jahren erzeugte oder zumindest ihrer Form entgegenkam, sind u.a. die Möglichkeiten, die sich – vor allem für junge, unbekannte Autoren – durch das Internet bieten.¹²⁷ Auch gibt es zahlreiche Beispiele der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, die beweisen, dass die Bedeutung der Gattung keineswegs gänzlich untergegangen ist.¹²⁸ Trotzdem ist und bleibt der Roman die dominante Gattung im

¹²³ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 139. Raymond Carver etwa lehnte diese sprachexperimentellen Ausprägungen innerhalb der Kurzgeschichte entschieden ab (vgl. Person, „Less Is More“, S. 186).

¹²⁴ Warum das vor allem auch in der heutigen Zeit so ist, darüber konnten auch Experten und Autoren, die sich am Symposium „Short Cuts – Kurze Prosa“ der Erich Fried-Tage 2011 eben diesen Themen widmeten, auch nur Vermutungen anstellen.

¹²⁵ Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 141.

¹²⁶ Ebd., S. 142.

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 143f.

¹²⁸ Dies zeigt nicht zuletzt der große Erfolg von Judith Hermann, die bisher ausschließlich Kurzgeschichten vorlegte. Auch Ingo Schulze (*Simple Storys* 1998) und Christian Kracht (*Faserland* 1995) oder noch aktueller z.B. Hanna Lemke (*Gesichertes* 2005) und Nils Mohl (*Ich wäre tendenziell für ein Happy End* 2009) wären zu nennen. Die Kurzgeschichten der beiden letzteren werden zudem in der deutschen Kritik mit Hermann (Lemke) und Carver (Mohl) verglichen.

deutschsprachigen Raum. Dass dies den Verlagen bewusst ist, zeigt nicht nur die Tatsache, dass es wenige Sammlungen von Kurzgeschichten von jungen, unbekannten Autoren gibt, sondern beispielsweise auch, dass für Werke, die eindeutig nicht der Gattung des Romans zuzuordnen sind, eine Nähe zum Roman suggeriert bzw. vorgetäuscht wird, wie im Falle von Adam Soboczynski Band *Glänzende Zeiten*,¹²⁹ der den Untertitel bzw. die Genrebezeichnung „Fast ein Roman“ trägt. De facto sind darin lose verbundene kolumnenartige Kurz-Prosa-Texte des *Zeit*-Journalisten und Autors enthalten.

II. 2. Theorie: Minimalismus und Reduktion

Das folgende Kapitel widmet sich dem Aspekt des Minimalismus in der Literatur. Nachdem die Herkunft und Entstehung dieser Kunstrichtung beschrieben und eine Begriffsklärung vorgenommen wurde, soll der Fokus im Speziellen auf den literarischen Minimalismus gelegt werden. Auch die wichtigsten theoretischen Auseinandersetzungen zu diesem Phänomen sollen Erwähnung finden.

II. 2. 1. Minimalismus in der Kunst

Der Begriff des Minimalismus stammt primär aus der Kunst- bzw. Musikwissenschaft. Erst später fand er auch Eingang in die Literaturwissenschaft, beginnend mit der Debatte um den Minimalismus im US-amerikanischen Raum Mitte der 1980er Jahre.

II. 2. 1. 1. Begriffsklärung

Seinen Ursprung hat der Begriff des Minimalismus in der Kunstwissenschaft innerhalb der *Minimal Art* (eine Kunstrichtung in den USA in den 1950er und 1960er Jahren). Ingolf Kaspar definiert es in seiner Studie *Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationskultur*¹³⁰ folgendermaßen: „Vom Wort »minimal« abgeleitet, bezeichnet der Begriff in seiner naheliegendsten Bedeutung äußerst geringe Inhalte, Mengen und Ausmaße räumlicher oder zeitlicher Ausdehnung.“¹³¹ Kaspar betont auch, dass es sich hierbei um einen „Relationsbegriff“¹³² handelt, da er immer einen Vergleich zu etwas Größerem, das als Norm angenommen wird, impliziert. Das Minimale wird also zum Paradigma innerhalb der Kunstrichtung des Minimalismus.¹³³ Edward Strickland definiert es folgendermaßen: Minimalismus sei „[...] a movement, primarily in postwar America, towards an art – visual, musical, literary, or otherwise – that makes its statement with

¹²⁹ Soboczynski, Adam: *Glänzende Zeiten*. Berlin: Aufbau Verlag 2010.

¹³⁰ Kaspar, Ingolf: *Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationskultur*. Ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 2001.

¹³¹ Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 22.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. ebd., S. 22f.

limited, if not the fewest possible, resources.“¹³⁴

Strömungen des Minimalismus finden sich ab den 70er und 80er Jahren in den Bereichen der bildenden Kunst, der Architektur und in der Fotografie. Auch innerhalb der Musik spricht man in dieser Zeit von *Minimal Music*.¹³⁵ Auch wenn man im Bereich der Literatur seit jeher minimalistische Formen finden kann, so meint die Bezeichnung des literarischen Minimalismus im engeren Sinn eine in den 1980er Jahren in Nordamerika einsetzende Richtung innerhalb der Literatur.

Zu der Bezeichnung 'less is more', die schließlich auch als Titel der Arbeit gewählt wurde, gibt es seit Beginn des Minimalismus zahlreiche Aussagen. Der amerikanische Schriftsteller und Anglist John Barth etwa beschrieb in seinem Aufsatz „A Few Words About Minimalism“ (1986)¹³⁶ Minimalismus als „[...] the idea that, in art at least, less is more.“¹³⁷

Der Maler und Kunsttheoretiker Ad Reinhardt wiederum drückt es folgendermaßen aus:

>Less in art is not less. More in art is not more. Too little in art is not too little. Too much in art is too much.<¹³⁸

Wesentlich in diesem Zusammenhang ist auch der Architekt Ludwig Mies van der Rohe, dem der Ausspruch 'Weniger ist mehr' als Programm für sein Schaffen diente.¹³⁹

Im Bereich der Musik kommt es in den frühen 60er bis in die späten 70er Jahre zu minimalistischen Tendenzen. Die Vertreter dieser Strömungen wandten sich wieder der Tonalität und harmonischen Klängen zu. Die Wiederholung wurde zentraler Bestandteil der *Minimal Music*. Was diesen minimalistischen Musikstücken fehlt, ist die herkömmliche Struktur von Anfang, Mitte, Ende.¹⁴⁰ Sowohl in der *Minimal Art* als auch in der *Minimal Music* gilt das Kunstwerk erst im bzw. nach dem Akt des Rezipierens als vollendet.¹⁴¹ All dies finden wir auch innerhalb des literarischen Minimalismus, wie auch noch in der Analyse der Kurzgeschichten deutlich gemacht wird.

II. 2. 1. 2. Minimalismus in der Literatur

Vom literarischen Minimalismus spricht man ab den 1980er Jahren (ausgehend von den USA).

Autoren, die in der Sekundärliteratur an vielen Stellen in diesem Kontext genannt werden, sind Raymond Carver (zumeist an erster Stelle), Ann Beattie, Tobias Wolff, Richard Ford, Donald und

¹³⁴ Edward Strickland zit. nach Meyer, James: *minimalism. Art and polemics in the sixties*. New Haven/London: Yale University Press 2001, S. 3.

¹³⁵ Vgl. Berchtel, *Die Kunst der Reduktion*, S. 6; sowie vgl. Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 25.

¹³⁶ Barth, John: „A Few Words About Minimalism“ In: *The New York Times Book Review*, 28. December 1986, 1-2, 25; siehe URL 1.

¹³⁷ John Barth, siehe URL 1.

¹³⁸ Ad Reinhardt zit. nach Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 23.

¹³⁹ Vgl. Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 23.

¹⁴⁰ Wie sehr dies auch für die Texte des literarischen Minimalismus gilt, wird noch Thema dieser Arbeit sein.

¹⁴¹ Vgl. Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 25.

Frederick Barthelme, Amy Hempel, David Leavitt, Bobie Ann Mason, Mary Robinson und andere.

II. 2. 1. 2. 1. Das Verhältnis zwischen Minimalismus und Kurzgeschichte

Auch wenn sich der Minimalismus innerhalb der Literatur keineswegs auf die Kurzprosa bzw. auf die Kurzgeschichte reduziert und es vor allem in der Lyrik immer wieder zu spannenden Ergebnissen kam und kommt, so wird es in Folge im Wesentlichen um Minimalismus in der Kurzgeschichte gehen. Zudem bestand seit jeher ein direkter Zusammenhang zwischen dem Minimalismus und der Kurzgeschichte nicht zuletzt, da dieser im Kontext der Debatte um die amerikanischen Short Story zum ersten Mal auftauchte (bzw. die Wurzeln des minimalistischen Stils innerhalb der Literatur in der Short Story gründen).¹⁴²

Beide, die Short Story wie der Minimalismus, konzentrieren sich auf das Detail, nicht auf das Ganze, bleiben mit ihren Schilderungen an der Oberfläche und verwenden eine reduzierte Sprache.¹⁴³ Umgekehrt betont beispielsweise auch Jutta Person, dass ungeachtet dessen, was man von der Bezeichnung 'Minimalismus' hält, die Bedeutung der minimalistischen Kurzgeschichte für das Wiederaufleben der Kurzgeschichte in den USA der 1980er Jahre unbezweifelbar ist.¹⁴⁴ Des Weiteren wird in vielen Auseinandersetzungen mit diesem Thema der Unterschied zwischen Minimalismus als Bezeichnung einer besonders kurzen Form von Erzähltexten (als Gattung) und Minimalismus als Stilkonzeption (als Stil) betont.¹⁴⁵ In dieser Arbeit wird es um den Minimalismus als Stilkonzeption innerhalb der ausgewählten Kurzgeschichten gehen.

Der literarische Minimalismus arbeitet mit Auslassung, Understatement und einer Vielzahl an Deutungsmöglichkeiten, die unter der reduzierten und knappen Textoberfläche liegen.¹⁴⁶ Auf weitere wesentliche inhaltliche und stilistische Merkmale des Minimalismus in der Literatur wird unter II.3.3.2. (und Folgekapitel) eingegangen.

Auch wenn erst seit den 1980er Jahren vom literarischen Minimalismus gesprochen wird, gab es die Form des reduzierten Schreibens in den unterschiedlichen Gattungen natürlich seit jeher. Aphorismen, Anekdoten, Kürzestgeschichten oder etwa Sprichworte und Redewendungen arbeiten seit jeher mit reduktionistischen Mitteln und Formen. Auch innerhalb der Lyrik ist die Reduktion ein grundlegendes Merkmal.¹⁴⁷ Formen der Reduktion finden sich nicht zuletzt auch bei Anton Tschechow, Ernest Hemingway und Jorge Luis Borges. Diese Autoren trugen nicht nur wesentlich

¹⁴² Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 15; sowie vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 26; sowie vgl. Hallet, Cynthia Whitney: Minimalism and the Short Story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robinson. (Studies in Comparative Literature. Volume 28). Lewiston (u.a.): The Edwin Mellen Press 1999, S. 20.

¹⁴³ Vgl. Hallet, Minimalism and the Short Story, S. 21.

¹⁴⁴ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 13; sowie vgl. Barth, siehe URL 1.

¹⁴⁵ Vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 26.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., S. 32.

¹⁴⁷ Vgl. ebd., S. 26f.

zur Etablierung der Kurzgeschichte auch außerhalb der USA bei, sondern in ihren Geschichten finden sich auch deutliche Formen der Reduktion. Wichtig in diesem Zusammenhang sind auch Gertrude Stein und André Breton. Ingolf Kaspar betont außerdem die lange Tradition minimalistischer Tendenzen in der skandinavischen Literatur, auf die sich seine Arbeit konzentriert.¹⁴⁸

II. 2. 1. 2. 2. Konnotationen des Minimalismus-Begriffs

Bis heute gibt es zwei Lager, was die Bewertung des Minimalismus innerhalb der Literatur betrifft. Die eine Seite vertritt die Meinung des 'less is less', da sie diesen Werken mangelndes künstlerisches Potential zuspricht. Oft wird dieser Kritikpunkt im Zusammenhang mit den Ausbildungen zum 'Kreativen Schreiben' genannt, die vor allem in den USA eine lange und erfolgreiche Tradition haben.¹⁴⁹ Auch wenn die Absolventen dieser Programme oftmals hinsichtlich ihrer Technik gelobt werden, wird ihren Texten vielerorts Originalität und Bedeutung abgesprochen. Die andere Seite befürwortet, wie etwa die Aussagen von Reinhardt oder Barth zeigen, die Bestrebungen des Minimalismus.¹⁵⁰ Auch neuere Studien des literarischen Minimalismus weisen darauf hin, dass eben „[...] durch die Reduktion der Erzählmittel eine Intensivierung des künstlerischen Wertes [erzielt] bzw. einer ganz bestimmten Ästhetik Ausdruck [verliehen werden kann].“¹⁵¹

Auch wenn die Bezeichnung als 'minimalist' – zum Beispiel Raymond Carver – mitunter auch als Lob gemeint war, so setzte sich doch vor allem die negative Konnotation des Begriffs durch.¹⁵² Schnell wurde somit die minimalistische Literatur im Allgemeinen als minderwertig, künstlerisch wenig wertvoll und anspruchslos kategorisiert.¹⁵³ Die Defizite, so die Kritiker, können Stil, Inhalt oder die moralische Ebene der Geschichte betreffen.¹⁵⁴

Nicht nur Raymond Carver wehrte sich, wie bereits erwähnt, vehement gegen diese Zuschreibung. Auch die Autorin Bobbie Ann Mason drückt deutlich ihre Zweifel aus:

I'm not sure what's meant by 'minimalist.' I'm not sure if it means something that is just so spare that there is hardly anything there, or if it describes something that is deliberately pared down with great artistic effort, or if it's just a misnomer for what happens in any good short story, which is economy.¹⁵⁵

Die schnell wachsende Popularität und steigenden Verkaufszahlen dieser Art von Kurzgeschichten machte es den Autoren nicht leichter, sich innerhalb des literarischen Feldes, um mit dem Terminus

¹⁴⁸ Vgl. ebd., S. 27.

¹⁴⁹ Wie noch erwähnt wird, absolvierte auch Raymond Carver solche Creative Writing Programme.

¹⁵⁰ Vgl. Kaspar, Minimalismus und Grotoske, S. 38f.

¹⁵¹ Diegner, Britt: Kontinuitäten und (Auf)brüche. Der peruanische Roman der 1990er Jahre. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2007, S. 208.

¹⁵² Vgl. u.a. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 6f; sowie vgl. Person, 'Less Is More', S. 20.

¹⁵³ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 7.

¹⁵⁴ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 21.

¹⁵⁵ Bobbie Ann Mason zit. nach Person, 'Less is More', S. 12.

von Pierre Bourdieu zu sprechen, zu positionieren, was nicht zuletzt damit zu tun hatte, dass etablierte Schriftsteller eine Art „feindliche Übernahme der Literaturszene“ mit gleichzeitigem „vermeintlichen Niedergang der Literatur“¹⁵⁶ befürchteten.

Neben dem Begriff des Minimalismus nennt Barth noch einige andere – auch sehr unterschiedlich konnotierte Begriffe in dem Zusammenhang: „K-Mart realism,“ „hick chic,“ „Diet-Pepsi minimalism“ and „post-Vietnam, post-literary, postmodernist blue-collar neo-early-Hemingwayism“¹⁵⁷

II. 2. 1. 2. 3. Theorie des Minimalismus in der Literatur

Es gibt mehrere theoretische Auseinandersetzungen, die versuchen, die Merkmale des Minimalismus innerhalb der Literatur herauszuarbeiten. Wie schon erwähnt, beginnt diese Debatte in den USA Mitte der 1980er Jahre. Doch schon davor gab es immer wieder Autoren, die sich auch theoretisch mit dem Phänomen der Reduktion und verwandter Stilmittel beschäftigten, wie etwa E. A. Poe, der sich in seinen Auseinandersetzungen mit der Short Story bereits sehr früh mit ähnlichen Aspekten beschäftigte (vgl. Kapitel II.1.2.1.) oder auch Ernest Hemingways *theory of omission* bzw. *iceberg theory* (vgl. Kapitel II.2.1.3.1.).

Wegweisend für die Debatte ab Mitte der 80er Jahre ist die Studie des amerikanischen Literaturwissenschaftlers Kim A. Herzinger „On New Fiction“ (1985)¹⁵⁸ und der Aufsatz „A Few Words About Minimalism“ des Autors und Anglisten John Barth, der 1986 in der New York Times erschien.¹⁵⁹ Auch Herzinger setzt den Beginn des literarischen Minimalismus mit den Short Stories von Raymond Carver und Ann Beattie der späten 70er Jahre fest und sieht den Minimalismus somit als eine literarische Bewegung, deren Grundprinzip die Reduktion ist.¹⁶⁰ Er entwirft einen Katalog an Merkmalen, auf den bis heute Bezug genommen wird. Herzinger beschränkt sich in seiner Auseinandersetzung jedoch nicht auf Stil und Form des literarischen Minimalismus, sondern fragt auch nach Motivation und Funktion desselben und vergleicht die Inhalte minimalistischer Texte.¹⁶¹ Wesentliches Merkmal minimalistischer Literatur ist, wie Herzinger hervorhebt, die Betonung des Trivialen, des Banalen, des Alltäglichen. Wichtig ist hierbei zu differenzieren, dass es dem Minimalismus jedoch – im Unterschied zum Modernismus – nicht darum geht, das Triviale oder Alltägliche mittels ironisierter Darstellung zu problematisieren, sondern es geht schlicht und einfach um das Triviale/Alltägliche an sich. So fasst es Ingolf Kaspar in Bezug auf die theoretische

¹⁵⁶ Person, 'Less Is More', S. 22f.

¹⁵⁷ John Barth, siehe URL 1.

¹⁵⁸ Herzinger, Kim A.: „Introduction: On the New Fiction“ In: *Mississippi Review* 40/41 (Winter 1985), S. 7-22.

¹⁵⁹ Barth, John: „A Few Words About Minimalism“ In: *The New York Times Book Review*, 28. December 1986, 1-2, 25; siehe URL 1.

¹⁶⁰ Vgl. Diegner, Kontinuitäten und (Auf)brüche, S. 207, Fußnote 594.

¹⁶¹ Vgl. Bachtel, Die Kunst der Reduktion, S. 10.

Auseinandersetzung Herzingers wie folgt zusammen: „Gerade in der Verfremdung des Alltäglichen durch die Verweigerung erwarteter Ironie liege ein wichtiges und neues ästhetisches Phänomen des literarischen Minimalismus.“¹⁶²

Parallel zu der Zunahme der Verantwortung des Lesers innerhalb des Erkenntnisprozesses (es werden keinerlei Bewertungen oder Interpretationshilfen durch den Text gegeben) ist eine deutliche Abnahme der Instanz des Autors zu beobachten, so Herzinger. Der Autor versteht sich in keinsten Weise als Richter, Moralist, Psychologe oder ähnliche Instanz. All dies wird ermöglicht durch den neutralen Erzähler, der in diesen Texten so oft vorkommt.¹⁶³

John Barth hingegen betrachtet den Minimalismus als ahistorisches Phänomen. In seinem Aufsatz bezeichnet er den Minimalismus als ein dem Maximalismus (er nennt hier als Beispiele in der Literatur James Joyce und Marcel Proust) gänzlich entgegengesetztes Phänomen.¹⁶⁴ Auch er konzentriert sich in seinen Ausführungen auf die Entwicklung des Minimalismus in der Literatur der 1980er Jahre in Nordamerika. Das Ziel des Minimalismus beschreibt Barth mit folgenden Worten: „[...] to strip away the superfluous in order to reveal the necessary, the essential.“¹⁶⁵ Weiters stellt er klar, dass in einem Text folgende Formen des Minimalismus vorliegen können: „There are minimalisms of unit, form and scale [...]. There are minimalisms of style [...]. And there are minimalisms of material.“¹⁶⁶

Auch zählt Barth in seinem Artikel „A Few Words About Minimalism“¹⁶⁷ mögliche Ursachen auf, warum sich die Autoren in den USA der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verstärkt dem Minimalismus widmeten. Diese möglichen Gründe erarbeitete er anhand von Interviews und eingehender Auseinandersetzung mit Kritiken der Autoren. So nennt er die traumatische Erfahrung des Vietnam-Krieges, die Energie-Krise von 1973-76 sowie den Rückgang der Fähigkeit des Lesens und Schreibens in den USA (als Negativ-Einflüsse nennt er das Fernsehen als mögliche Gründe). Auch erwähnt Barth die sinkende Konzentrationsfähigkeit und die Konkurrenzsituation zu anderen Medien: das Lesen von kurzen Texten sowie das Lesen von Magazinen nahm in dieser Zeit stark zu. Zuletzt nennt Barth den literarischen Minimalismus als eine Art Protestreaktion auf die umfangreiche, stark fabulierende Art zu Schreiben.¹⁶⁸

Was Jutta Person an Barths Artikel stark kritisiert, ist, dass er in diesem die Literatur der von ihm im Kontext des Minimalismus aufgezählten Autoren nicht näher bespricht. Da er sich in seinem

¹⁶² Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 29.

¹⁶³ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 10.

¹⁶⁴ Vgl. Diegner, Kontinuitäten und (Auf)brüche, S. 207, Fußnote 594, und v.a. auch vgl. Barth URL 1.

¹⁶⁵ John Barth, siehe URL 1.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Barth, John: „A Few Words About Minimalism“ In: *The New York Times Book Review*, 28. December 1986, 1-2, 25; siehe URL 1.

¹⁶⁸ Vgl. URL 1.

Aufsatz „[...] mit der “less-is-more“-Ästhetik einer epochen- und genreübergreifenden literarischen Tradition beschäftigte, trug Barth zur Verfestigung der Ansicht bei, daß die neue Literatur in ihrer Gesamtheit durch eine ihr inhärente minimalistische Ästhetik tatsächlich erfaßt werden kann.“¹⁶⁹

Zentral ist auch die Auseinandersetzung von Frederick R. Karl, der sich – in Anlehnung an die *Minimal Music* – mit dem Nicht-Gesagten, der Auslassung und Lücke in der minimalistischen Literatur beschäftigte. Mit Verweis auf Beispiele der *Minimal Music* definiert er die Stille als wesentliches Strukturprinzip der minimalistischen Literatur.¹⁷⁰ Dieser Aspekt des Nicht-Gesagten wird in der Analyse der Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann eine zentrale Rolle spielen. Diese Lücken und Leerstellen sind, wie noch deutlich werden wird, vom Leser zu füllen. Somit ist zu erkennen, dass sowohl in der *Minimal Art* wie auch im literarischen Minimalismus dem Rezipienten eine wesentliche Rolle zukommt.¹⁷¹

Auch wenn diese Studien aus dem US-amerikanischen Raum immer noch zentrale Positionen innerhalb der Minimalismus-Forschung einnehmen, so kam es in den letzten Jahren auch im europäischen Raum zu wichtigen Auseinandersetzungen innerhalb der Wissenschaft.¹⁷²

Bevor im Folgenden eine kurze Darstellung der *theory of omission* bzw. *iceberg theory* von Hemingway erfolgt, soll nochmals auf die von Sandra Berchtel vorgenommene Synthese von Herzingers und Barths Aussagen bezüglich des Minimalismus in der Literatur in Form ihrer graphischen Darstellung dieser Merkmale verwiesen werden. Dieser von Berchtel erstellte Katalog wird unter II.3.3.2. wiedergegeben und im darauffolgenden Kapitel erläutert.

II. 2. 1. 2. 4. Literarischer Minimalismus: Zwischen Realismus und Postmoderne

Die Wissenschaft tendiert größtenteils dazu, den literarischen Minimalismus in eine Zwischenposition zwischen Realismus und Postmoderne einzuordnen.¹⁷³ Ob nun mehr Ähnlichkeiten zum Realismus oder zur Postmoderne gesehen werden, hängt vom betreffenden Text bzw. Autor ab. Es werden auch Parallelen zum Naturalismus und zur Moderne gezogen. Am häufigsten wird der Minimalismus jedoch, wie auch Berchtel erwähnt, der Postmoderne zugeordnet.¹⁷⁴

Im Unterschied zum Realismus versteht der literarische Minimalismus das Detail, das im Text

¹⁶⁹ Person, 'Less Is More', S. 24.

¹⁷⁰ Vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 31.

¹⁷¹ Vgl. ebd., S. 24.

¹⁷² Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 12.

¹⁷³ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 18, S. 27 sowie S. 186. Hier betont Person, dass dies auch mit der Zeit zu tun hat, in der der literarische Minimalismus aufkam (USA der 1970er) – die Zeit des Realismus und der beginnenden Postmoderne. Vgl. auch Hallet, Minimalism and the Short Story, S. 20.

¹⁷⁴ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 19.

dargestellt wird, jedoch nicht als Abbild der Wirklichkeit, sondern er beschreibt es um seiner selbst Willen.¹⁷⁵ Die Gemeinsamkeiten des Naturalismus und des Minimalismus liegen vor allem in der Aufnahme des Alltäglichen (sowohl Sprache als auch Szenerie) in die Literatur sowie in der Vermeidung von Idealisierung, was wiederum die Identifikation mit dem Geschriebenen erschwert.¹⁷⁶

Wie in der Moderne steht auch im Minimalismus der Mensch als Subjekt im Mittelpunkt, im Mittelpunkt des gegenwärtigen Augenblicks. Weitere gemeinsame Merkmale der modernen und der minimalistischen Literatur wären beispielsweise orientierungslose, oft unnahbare Personen (auch Erzähler).¹⁷⁷ Manche sehen den Minimalismus somit als Teil der Moderne, andere betonen, dass er in manchen Aspekten über diese hinausgeht: „In der unpersönlichen, kühlen Schlichtheit minimalistischer Objekte ist – anders als im Modernismus – kein Bedeutungskern mehr angedeutet, den es zu entschlüsseln gilt.“¹⁷⁸ Auch wenn diese Aussage minimalistische Kunst im Allgemeinen meint, so kann sie auch für den literarischen Minimalismus geltend gemacht werden.

Am häufigsten wird der literarische Minimalismus jedoch der Postmoderne zugeordnet. Sandra Berchtel betont, dass nicht nur die Entstehungszeit des Minimalismus mit der der Postmoderne zusammenfällt, sondern dass diese auch ähnliche Themen und Motive aufweisen. Besonders hervorgehoben wird von ihr das Alltägliche, das Private sowie die in der Literatur der Postmoderne oftmals grobe Alltagssprache. Auch die Überzeugung der Postmoderne, dass man mit politisch oder gesellschaftlich motivierten Texten die Welt nicht verändern könne, scheint dem literarischen Minimalismus nicht fremd, da dieser schließlich auch zumeist auf diese engagierten Themen verzichtet. Auch erwähnt Berchtel eine wesentliche Gemeinsamkeit, die in diesem Fall den Rezipienten betrifft: Leerstellen im Text bzw. Kunstwerk müssen im Sinne des Erkenntnisgewinns (sofern man dies im Kontext der Postmoderne und des Minimalismus so nennen kann) vom Rezipienten gefüllt werden.¹⁷⁹

II. 2. 1. 3. Ernest Hemingway im Kontext der Short Story und des Minimalismus

Ernest Hemingway hatte ab Mitte der 1920er Jahre großen Einfluss auf die Entwicklung der Short Story in den USA und in späterer Folge durch produktive Rezeption einiger Autoren des deutschsprachigen Raums auch auf die Form der Kurzgeschichte.¹⁸⁰ Hemingway gilt neben Poe als Urvater bzw. Förderer der Short Story. Bekannt wurde er vor allem aufgrund seines nüchternen

¹⁷⁵ Vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 36.

¹⁷⁶ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 22.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁷⁸ Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 24.

¹⁷⁹ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 25.

¹⁸⁰ Vgl. Giloi, Dietlinde: Short Story und Kurzgeschichte. Ein Vergleich Hemingways mit deutschen Autoren nach 1945. Tübingen: Stauffenberg Verlag 1983, S. 28f.

Stils, der von Reduktion, Auslassung und Understatements geprägt war.¹⁸¹ Was bei Hemingway neu hinzukam, war die Einschränkung auf eine neutrale Perspektive, die oft mit der des Kameramannes verglichen wird und in späteren Jahren noch häufig in Kurzgeschichten Eingang fand. Diese Perspektive verwendet Hemingway auch in seiner berühmten Geschichte „The Killers“. Anstelle einer Innenperspektive ist eine nüchterne Beschreibung der Außenwelt sowie direkte Personenrede gerückt.¹⁸²

II. 2. 1. 3. 1. Hemingway's theory of omission bzw. iceberg theory

Auch wenn Hemingway kein Werk hinterlassen hat, in dem seine theoretischen Aussagen über Literatur enthalten sind, so sind einige seiner nicht-fiktionalen Texte für diese Auseinandersetzung durchaus von Relevanz. Kern bzw. Ausgangspunkt all seiner Aussagen ist sein Anspruch auf „truth“ innerhalb literarischer Werke:

A writer's problem does not change. He himself changes, but his problem remains the same. It is always how to write truly and, having found what is true, to project it in such a way that it becomes part of the experience of the person who reads it.¹⁸³

Dass es dabei in keinsten Weise um eine faktische Wahrheit, sondern um eine dem Kunstwerk eigene Wahrheit geht, betont Hemingway an anderer Stelle: „[...] you make something through your invention that is not a representation but a new thing truer than anything true and alive, and you make it alive, and if you make it well enough, you give it immortality.“¹⁸⁴

An einigen Stellen betont Hemingway den Unterschied zwischen „describe“, das er dem faktischen Schreiben der Journalisten zuschreibt und „create“, der wahren Kunst der Schriftsteller. Nur zweiterem kann es gelingen, das Beschriebene für den Leser wirklich erlebbar zu machen.¹⁸⁵ Um dies zu erreichen, müsse der Schriftsteller versuchen herauszufinden, was es war, das beispielsweise eine bestimmte Emotion in einer bestimmten Situation im realen Leben erzeugt hat:

Watch what happens today. If we get into a fish see exactly what it is that everyone does. If you get a kick out of it while he is jumping remember back until you see exactly what the action was that gave you the emotion. Whether it was the rising of the line from the water and the way it tightened like a fiddle string until drops started from it, or the way he smashed and threw water when he jumped. Remember what the noises were and what was said. Find what gave you the emotion; what the action was that gave you the excitement. Then write

¹⁸¹ Vgl. Piontek, „Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte“, S.24. Auch Carver und Hermann stehen durch die Verwendung dieses Stilmittels des Minimalismus eindeutig in der Tradition von Hemingway.

¹⁸² Vgl. Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 134.

¹⁸³ Ernest Hemingway zit. nach Moeller Osmani, Kerstin: In einem andern Land: Ernest Hemingway und die „Junge Generation“. Möglichkeiten und Grenzen der Rezeption eines amerikanischen Autors in der frühen westdeutschen Nachkriegsliteratur. Würzburg: Verlag Königshaus & Neumann 1996, S. 31.

¹⁸⁴ Ernest Hemingway zit. nach Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 32.

¹⁸⁵ Vgl. Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 32f.

Interessanterweise finden sich auch Aussagen von Judith Hermann, in denen sie vom Beginn ihrer literarischen Karriere spricht und wie sie in dieser ersten Zeit merkte, dass journalistische Schreiben endlich hinter sich lassen zu müssen, um *erzählen* beginnen zu können (vgl. Lenz, Daniel / Pütz, Eric: „Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann – 21. Mai 1999“ In: Lenz, Daniel / Pütz, Eric: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München: edition text + kritik 2000, S. 228-238, hier S. 228).

it down making it clear so the reader will see it too and have the same feeling that you had.¹⁸⁶

Dies gilt jedoch nur als eine Art Vorarbeit für den eigentlichen literarischen Text. In seiner *theory of omission* oder *iceberg theory* geht es darum, eben das auszulassen, was zuvor als Auslöser des Gefühls entdeckt und definiert wurde (siehe obiges Zitat). Zentral ist dabei jedoch – und dafür war die Vorarbeit gedacht – dass der Schriftsteller sich dessen, was er auslässt, sehr genau bewusst ist: „you could omit anything if you knew that you omitted and the omitted part would strengthen the story and make people feel something more than they understood“.¹⁸⁷

Alle Aspekte seiner Theorie zusammenbringend, resümiert Hemingway sein Eisberg-Prinzip:

If it is any use to know it, I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story.¹⁸⁸

Weiters fordert er in seinen Ausführungen, dass alles Überflüssige in einem Text gestrichen werden soll. Somit findet sich bereits bei Hemingway die Praxis des 'left out': „[...] So I left that out. All the stories that I know from the fishing village I leave out. But the knowledge is what makes the underwater part of the iceberg.“¹⁸⁹ Folglich muss dem Leser bewusst sein, dass die 'Wahrheit' („truth“) eines Textes sich mitunter unter der Oberfläche des Textes bzw. unter Wasser verbirgt (um bei Hemingways Eisberg-Metapher zu bleiben). Nach dieser Konzeption, nach der das Präsentierte bloß ein Achtel des tatsächlichen Ganzen ist, bzw. wonach sich die 'Wahrheit' unterhalb der Oberfläche der Worte befindet, wird deutlich, inwiefern 'weniger' 'mehr' sein kann bzw. inwiefern sich unter diesem 'weniger' noch 'mehr' befindet.

Kerstin Moeller Osmani betont auch die Ambivalenz, die zwischen den Worten, der Oberfläche und der Bedeutung, die nach und nach zu Tage tritt und zitiert an dieser Stelle Michael Friedberg:

Hemingway's development as a stylist can be seen largely as an attempt to imply subjective states by presenting an illusion of objective reality. In his narrative technique Hemingway presents a dialectic between a surface style which mirrors a concrete and orderly objective reality and an underlying current which constantly asserts the chaotic and complex nature of subjective reality. It is the disparity between appearance and reality, between conventional expectation and unconventional conclusion that stylistically marks Hemingway's fiction.¹⁹⁰

Inwiefern Carver und Hermann mit ihren Texten in der Tradition von Hemingways Eisberg-Theorie stehen, wird noch dargestellt werden.

Im Folgenden sollen noch einige stilistische Merkmale von Hemingways Schreiben erläutert werden, die im Rahmen der Analyse einen zentralen Stellenwert einnehmen werden.

¹⁸⁶ Ernest Hemingway zit. nach Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 34.

¹⁸⁷ Ernest Hemingway zit. nach Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 34.

¹⁸⁸ Ernest Hemingway im Interview mit George Plimpton (1958): „The Art of Fiction: Ernest Hemingway“. Reprinted from *The Paris Review*, 5 (Spring 1958), S. 60-89 In: Bruccoli, Matthew J. (Hrsg.): *Conversations with Ernest Hemingway*. Mississippi: University Press of Mississippi 1986, S. 109-129, hier S. 125.

¹⁸⁹ Ernest Hemingway zit. nach Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 35.

¹⁹⁰ Michael Friedberg zit. nach Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 36.

II. 2. 1. 3. 2. Hemingway-Dialog

Kerstin Moeller Osmani erwähnt, dass die Bezeichnung „Hemingway-Dialog“ zum Synonym für eine ganz bestimmte Art der Dialogform bzw. Dialogdarstellung wurde. Um Hemingways Dialoge zu beschreiben, nennt sie mehrere Auffälligkeiten. Ein Merkmal ist, dass die Dialoge nur drucktechnisch vom narrativen Text abgehoben werden. Oft handelt es sich dabei um Stichomythien, das heißt, dass das Gesprochene graphisch an die Darstellung dramatischer Texte erinnert. Auch gibt es bei Hemingway selten Inquitformeln, sondern es wird nur durch den Zeilenwechsel angezeigt, dass die eine oder die andere Person spricht.¹⁹¹ Wenn Hemingway in seinen literarischen Texten Inquitformeln verwendet, dann lediglich in der sehr reduzierten Form von 'he says' und 'she says'. „Dieser undifferenzierenden Beschreibung durch “sagen“ statt des wertenden “rufen“ oder “flüstern“ u.a. entsprechend, fehlen auch Erzählkommentare zu der Art des Sprechens oder dem Zustand des oder der Sprechenden fast immer.“¹⁹² Auch über Lautstärke, Tonfall oder Gestik, die mehr über Stimmung oder Emotion der Figuren verraten würden, gibt der Text bei Hemingway keine Auskunft. Was auch betont wird, ist die Tatsache, dass die in dieser stark reduzierten Form dargestellten Dialoge keineswegs als Wiedergabe realer Gespräche zu verstehen sind, sondern vielmehr als abstrakte Wiedergabe möglicher Gespräche. Somit dienen diese Gesprächsfragmente eher als Stilmittel denn als naturalistische Darstellung eines realen Dialogs. Auch hier liegt es am Leser, ob er das Nichtgesagte entdeckt und die Lücken, die der Text lässt, füllt.¹⁹³ Trotz der starken Reduktion der Dialoge nehmen diese in den Texten Hemingways prozentuell einen großen Teil ein. Sie enthalten oftmals Referenzen und Details, die zentral sind für den Verlauf der Handlung.¹⁹⁴ Eine weitere wichtige Funktion kommt den Dialogen bei Hemingway innerhalb der Charakterisierung der Figuren zu. In vielen Texten liefern die Aussagen der Figuren die einzigen Informationen über diese, weil Figurenbeschreibungen meist gänzlich fehlen.¹⁹⁵

II. 2. 1. 3. 3. Das Stilmittel der Wiederholung bei Hemingway

Als weiteres Charakteristikum für Hemingways Texte gilt die Wiederholung, wobei diese zum einen als rhetorisches Mittel eingesetzt wird, zum anderen jedoch auch funktionale Bedeutung hat. Moeller Osmani verweist in dem Zusammenhang auf Gertrude Stein, die sich als eine der ersten mit der Technik der Wiederholung innerhalb der Literatur auseinandersetzte. Die Wiederholung in den

¹⁹¹ Vgl. Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 138. Zudem verweist Moeller Osmani auf Richard Bridgman, der sich auch eingehend mit Hemingways Dialogen auseinandersetzte. Siehe auch Bridgman, Richard: *The Colloquial Style in America*. New York: Oxford University Press 1966, S. 223ff.

¹⁹² Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 138. Moeller Osmani bezieht sich hier auf Bates, H. E.: „Hemingway's Short Stories“ In: Carlos Baker (Hrsg.): *Hemingway and His Critics. An International Anthology*. New York 1968, S. 71-79, hier S. 75.

¹⁹³ Vgl. Moeller Osmani, In einem andern Land, S. 139f.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 141.

¹⁹⁵ Vgl. ebd., S. 142.

Texten Hemingways (sowie anderer Autoren) wirkt strukturbildend. Vor allem in Dialogen wird durch Wiederholung einzelner Worte und Phrasen auch Authentizität erzeugt.¹⁹⁶ Eine weitere Funktion der Wiederholung wird darin gesehen, dass sie die Textbedeutung erweitert. Das Geschriebene oder (im Fall von Dialogen) Gesagte erweckt durch die Wiederholung den Anschein, eine versteckte Bedeutung oder zusätzliche Ebene in sich zu tragen.¹⁹⁷ Ohne sie hier im Detail betrachten zu können, sei erwähnt, dass es natürlich unterschiedliche Formen der Wiederholung gibt. So gibt es die Wiederholung von einzelnen Worten oder Phrasen im Dialog oder etwa die Wiederholung von Schlüsselworten oder -sätzen der Geschichte. Zudem kann es sich um wortgetreue Wiederholungen handeln, oder aber einzelne Worte oder Satzteile werden modifiziert. Die entsprechenden Textstellen können direkt aufeinanderfolgen (hierbei erhält die Wiederholung eine rhetorische Funktion der Wiederholung, da dadurch eine hohe Rhythmisierung der Sprache erzeugt wird) oder aber im Text weit auseinander stehen.¹⁹⁸ Form und Funktion der Wiederholung werden in der Analyse der Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann eine wichtige Rolle spielen.

II. 2. 1. 4. Lakonik in der Literatur

Auch der Begriff der Lakonik, die häufig Ergebnis minimalistischer Schreibweise ist, soll kurz erläutert werden, da er für diese Arbeit relevant ist.

Im Fremdwortlexikon findet man unter „Lakonik“ den Eintrag: „*Kürze und Treffsicherheit der Ausdrucksweise*“¹⁹⁹ und unter „lakonisch“: „*1 wortkarg, einsilbig 2 kurz u. treffend [...]*“.²⁰⁰

Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* ist unter „Lakonismus“ folgender Eintrag zu lesen: „Gehaltvoll-pointierte Wortkargheit; speziell: einzelner Ausdruck von hoher Informationsdichte.“²⁰¹

Andreas Schäfer erzählt die Legende des Begriffs bzw. der Bezeichnung der Lakonik in seinem Artikel „DER feine UNTERSCHIED. Episch oder Lakonisch.“ im *Tagesspiegel* folgendermaßen nach: Nachdem Phillip II., König von Makedonien, Athen und Theben eingenommen hatte, stand er mit seinem Heer vor Sparta und soll, so Schäfer, gesagt haben: „Wenn ich euch besiegt habe, werden eure Häuser brennen, eure Städte in Flammen stehen und eure Frauen zu Witwen.“ Und

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 152.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 153.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 154.

¹⁹⁹ Wahrig-Burfeind, Dr. Renate (Hrsg.): Fremdwörterlexikon. 4. vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag 2003, S. 526.

²⁰⁰ Ebd.

²⁰¹ Stenzel, Jürgen: „Lakonismus“ In: Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band II, H-O. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. 379-380, hier S. 379.

womit antworteten die Spartaner? Mit einem einzigen Wort: „Wenn.“²⁰² Dies gilt der Legende nach als Geburt der Lakonik, weil die Spartaner über den Landstrich Lakonien (auf der Halbinsel Peloponnes) herrschten. In weiterer Folge stellt Schäfer die Kunst der Lakonik sehr gut dar:

Während der epische Erzähler von Homer über Thomas Mann bis, sagen wir Alban Nikolai Herbst, von der sprachlichen Erschaffung eines ganzen Kosmos träumt und – vereinfacht gesagt – eigentlich gern Gott wäre, geht es dem Lakoniker von Beckett über Raymond Carver bis, sagen wir, Jon Fosse darum, das Geheimnis der Welt zu evozieren. So wenige Worte wie möglich sollen so viel wie möglich vom kosmischen Lachen, Weinen, Schweigen und dem schlichten Verstreichen der Zeit einfangen. Der Lakoniker will nicht Gott, sondern nur Medium sein. Das lakonische Schreiben, eine hohe Kunst, und führt zum allerhohlsten Pathos, wenn es misslingt. Nicht jeder Dreiwortsatz taugt als Auffangbecken für Sinnhaftigkeit.²⁰³

Es wird somit nicht zuletzt die zentrale Stellung Raymond Carvers im Kontext der lakonischen Schreibweise deutlich. Seine Short Stories zählen zu den wichtigsten Beispielen lakonischer Literatur.

Nach all dem ist festzustellen, dass der Minimalismus keineswegs als ein einheitlicher Stil zu verstehen ist, sondern er vielerlei Ausprägungen, Bestandteile und Richtungen hatte und hat. James Meyer etwa möchte den Minimalismus vielmehr als eine Art kritische Debatte bzw. als „a dynamic field of specific practices“²⁰⁴ verstanden wissen.

II. 3. Theoretische und methodische Grundlagen der Analyse

II. 3. 1. Vorbemerkungen

In diesem Kapitel werden die Grundlagen des Analyseteils dieser Arbeit festgelegt und erläutert. Nach einem kurzen Überblick über die Erzähltheorie, die die theoretische Grundlage der Analysen bildet, wird der von Sandra Berchtel zusammengefasste Merkmale-Katalog des „Minimalismus in der Literatur“²⁰⁵ wiedergegeben, erklärt und ergänzt. Am Ende soll die für diese Arbeit gewählte Vergleichsart festgelegt werden.

II. 3. 2. Kurzer Überblick über die Erzähltheorie und die für diese Arbeit zentralen Termini

Die Erzähltheorie (auch Narratologie), die sich ab den 1960er Jahren aus dem Strukturalismus und der Semiotik entwickelte, ist wesentlicher Bestandteil der Literaturwissenschaft international. Seither kam es immer wieder zu neuen Ansätzen und Auseinandersetzungen, die zu einem großen Methodenpluralismus führten, wodurch eine Vielzahl an Termini aus dem Bereich der Erzähltheorie kursieren.²⁰⁶ Ziel der Erzähltheorie ist es, die zentralen Komponenten des Erzählens zu untersuchen.

²⁰² Schäfer, Andreas: „DER feine UNTERSCHIED. Episch oder Lakonisch.“ In: *Der Tagesspiegel*; siehe URL 12.

²⁰³ Andreas Schäfer, siehe URL 12.

²⁰⁴ Vgl. Meyer, James: *minimalism. Art and polemics in the sixties*. New Haven/London: Yale University Press 2001, S. 4; sowie S. 6.

²⁰⁵ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 13.

²⁰⁶ Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 3. Auflage. München: Verlag C.H. Beck

Anhand konkreter Texte geht es darum, zu analysieren, wie diese ihre Wirkung erzeugen.²⁰⁷

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf das Zweiebenenmodell nach Seymour Chatman, das Erzähltexte in „Geschichte“ (*story*) und „Erzähldiskurs“ (*discourse*) einteilt und somit zwischen dem *Was* und dem *Wie* einer Erzählung unterscheidet. Die Geschichte, das *Was* der Erzählung, beinhaltet die zentralen Kategorien der Handlung (auch *plot* genannt), der Figuren und des Raumes.²⁰⁸

In den weiteren Ausführungen der Begriffe möchte ich mich auf Gérard Genette beziehen. Für den Erzähldiskurs ist die Frage nach dem Erzähler zentral. Die Frage an dieser Stelle lautet: *Wer spricht?*²⁰⁹ Davon zu unterscheiden ist wiederum, aus wessen Sicht das Dargestellte beschrieben wird. Darauf wird im Zuge der Erläuterung des Begriffs „Fokalisierung“ noch eingegangen werden.²¹⁰

Auf der Ebene der Vermittlung unterscheidet Genette zwischen einem „heterodiegetischen“ und einem „homodiegetischen Erzähler“. Während bei „homodiegetischen Erzählungen“ der Erzähler Teil der erzählten Welt ist, ist er es bei „heterodiegetischen Erzählungen“ nicht. Von einer „autodiegetischen Erzählung“ spricht Genette, wenn „[...] ein homodiegetischer Erzähler seine eigene Geschichte erzählt [...]“.²¹¹

Ein weiterer zentraler Begriff im Rahmen der Erzähltheorie ist jener der „Fokalisierung“, der auf die beiden Theoretiker Mieke Bal und Gérard Genette zurückgeht.²¹² „Sie ist die Wahrnehmungsinstanz bzw. das Bewusstsein, über das die Ereignisse in den Blick kommen.“²¹³ Hierbei ist des Weiteren zu differenzieren, dass die Instanz aus dessen Perspektive die Geschichte fokalisiert wird, mit der des Erzählers übereinstimmen kann, aber nicht muss.²¹⁴ Bei Genette gibt es außerdem die Kategorien „Nullfokalisierung“, „interne Fokalisierung“ und „externe Fokalisierung“. Vereinfacht dargestellt meint „Nullfokalisierung“ eine Erzählung mit einem allwissenden Erzähler.

2002, S. 7.

²⁰⁷ Vgl. Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam 2002, S. 121.

²⁰⁸ Vgl. Wenzel, Peter: „Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes“ In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004, S. 5-22, hier S. 7f.

²⁰⁹ Vgl. Culler, Literaturtheorie, S. 126. Siehe auch Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 1998, S. 119.

²¹⁰ Zum Begriff der „Fokalisierung“ vgl. Genette, Die Erzählung, S. 121-124.

²¹¹ Vgl. Strasen, Sven: „Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung.“ In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004, S. 111-140, hier S. 120. Die in Anführungszeichen gesetzten Begriffe entsprechen den Termini von Genette und sind bereits von Strasen in Anführungszeichen gesetzt. Vgl. auch: Genette, Die Erzählung, S. 159.

²¹² Wobei auch diese im Detail unterschiedliche Aussagen zu diesem Begriff treffen. Vgl. Genette, Die Erzählung, S. 217-220; sowie Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Auflage. Darmstadt: WBG 2010, S. 116f. Diese Arbeit bezieht sich auf die Ausführungen von Genette.

²¹³ Culler, Literaturtheorie, S. 129.

²¹⁴ Vgl. ebd.

Während bei der „internen Fokalisierung“ die Perspektive des Helden nie verlassen wird, bekommt der Leser im Falle einer „externen Fokalisierung“ keinen Einblick in die Gefühls- oder Gedankenwelt des Helden und weiß somit weniger als die Figuren selbst.²¹⁵

Zwei Termini, die Genette ebenfalls verwendet, sind die Begriffe „Analepse“ und „Prolepse“ für den zeitlichen Rückgriff bzw. Vorgriff innerhalb einer Erzählung.²¹⁶ Die Analepse stellt die ideale Form für das nachträgliche Einarbeiten einer Nebenhandlung dar.²¹⁷ In minimalistischen Kurzgeschichten handelt es sich hierbei – wenn überhaupt eine Nebenhandlung vorhanden ist – meist um kurze Szenen oder Episoden aus der Vergangenheit, die in Form der Analepse dargestellt werden.

II. 3. 3. Merkmale-Katalog „Minimalismus in der Literatur“ zusammengefasst von Berchtel

II. 3. 3. 1. Vorbemerkungen

In ihrer Studie *Die Kunst der Reduktion – Minimalismus in Literatur und Film*²¹⁸ setzt sich Sandra Berchtel mit den Aspekten Reduktion und Minimalismus in Literatur und Film exemplarisch anhand einer Auswahl an Theaterstücken und Filmen auseinander. Ihre Auswahl beinhaltet die Theaterstücke *Winter* von Jon Fosse und *Das wundervolle Zwischending* von Martin Heckmanns und die Filme *Wolken ziehen vorüber* von Aki Kaurismäki und *Broken Flowers* von Jim Jarmusch. Nach einem Überblick über den Minimalismus in der Kunst stellt Berchtel einen Katalog an Merkmalen des Minimalismus in der Literatur zusammen und gibt diesen in Form eines Mindmap wieder (auch die Merkmale minimalistischer Filme werden in derselben Form zusammengefasst und graphisch wiedergegeben, doch dies ist für die vorliegende Arbeit nicht weiter relevant).²¹⁹ In ihrem Katalog fasst Berchtel die von John Barth und Kim A. Herzinger (zwei zentrale Figuren im Kontext des theoretischen Diskurses mit dem literarischen Minimalismus) in ihren Auseinandersetzungen mit dem Minimalismus entworfenen Kriterien zusammen.²²⁰

Die Aspekte des Merkmale-Katalogs – aus dem entsprechenden Katalog für Literatur und für Film – dienen Berchtel als Grundlage ihrer Analyse der vier Werke. Nachdem sie jedes der vier Werke separat anhand der Merkmale untersucht hat, vergleicht sie im Anschluss alle vier mit dem Ziel, Gemeinsamkeiten und Unterschiede der minimalistischen Tendenzen dieser Werke festzustellen.

²¹⁵ Vgl. Genette, *Die Erzählung*, S. 121.

²¹⁶ Zum Begriff der „Analepse“ siehe Genette, *Die Erzählung*, S. 27-39; Für „Prolepse“ siehe ebd., S. 39-52.

²¹⁷ Vgl. Fludernik, *Erzähltheorie*, S. 58.

²¹⁸ Berchtel, Sandra: *Die Kunst der Reduktion. Minimalismus in Literatur und Film*. Saarbrücken: VDM Verlag 2008.

²¹⁹ Vgl. Berchtel, *Die Kunst der Reduktion*, S. 37.

²²⁰ Barth, John: „A Few Words About Minimalism“ In: *The New York Times Book Review*, 28. December 1986, 1-2, 25. Herzinger, Kim A.: „Introduction: On the New Fiction.“ In: *Mississippi Review* 40/41, Winter 1985, 7-22. Da ich mich in Folge aus Gründen der Übersicht lediglich auf Berchtel beziehen werde, soll an dieser Stelle betont werden, woher Berchtel die Kriterien für die Untersuchung des Minimalismus in der Literatur entnimmt. In Folge wird nicht jedesmal erneut auf Barth oder Herzinger verwiesen.

Der Vergleich widmet sich zudem der Frage der Funktion minimalistischer Stilelemente sowie der Frage, ob es „genreübergreifende Parallelen“²²¹ zwischen diesen minimalistischen Werken gibt. Für den Vergleich verwendet Berchtel Tabellen, in denen vermerkt ist, ob die zuvor analysierten minimalistischen Merkmale im jeweiligen Werk auftauchen. Diese Tabellen werden wiedergegeben und die dadurch gewonnenen Ergebnisse im Anschluss erklärt. So kommt sie zu dem Ergebnis, dass es sich bei keinem der vier Werke um ein rein minimalistisches Werk handelt, auch wenn in allen wesentliche Stilelemente des Minimalismus zu finden sind.²²²

Dieser von Berchtel zusammengefasste Katalog des Minimalismus in der Literatur soll, da auch die nachfolgenden Analysen der Kurzgeschichten auf die in ihm genannten Kriterien aufbauen, vollständig wiedergegeben werden.

²²¹ Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 91.

²²² Vgl. ebd., S. 106. Am Ende ihrer Arbeit betont Berchtel noch die ihrer Meinung nach hervorragenden Möglichkeiten, die sich durch die Integration von und Auseinandersetzung mit minimalistischen Werken (Literatur oder Film) im Deutschunterricht ergeben würden (vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 99-104).

II. 3. 3. 2. Berchtels Merkmale-Katalog „Minimalismus in der Literatur“

Es folgt der Katalog „Minimalismus in der Literatur“, in dem Sandra Berchtel die von John Barth und Kim A. Herzinger entworfenen Kriterien des literarischen Minimalismus zusammenfasst.²²³

Minimalismus in der Literatur

Form

- kurze Wörter - einfache, nicht zusammengesetzte Wörter
- kurze Sätze - keine komplexen Nebensatzkonstruktionen
- periodischer Satzbau wird vermieden
- Komposition - Lücken, Leerstellen
- ruhige einförmige Oberfläche
- Erzählstruktur fehlt
- mehrdeutiger, offener Schluss
- kaum erkennbarer Höhepunkt
- Einleitung, Einführungen, Erklärungen fehlen
- Gesamtlänge des Textes ist eher kurz
- kurze Abschnitte/Kapitel

Stil

- Wortschatz - eingeschränkt
- Alltagssprache
- Darstellung - farblos
- lakonisch
- schlicht
- emotionslos
- gewöhnlich
- ausdruckslos
- regional, ländlich
- realistisch-mimetisch
- knappe, parataktische Syntax - Ellipse, Aposiopese
- reduzierte, wenig figurative Rhetorik
- im Präsens geschrieben

Inhalt

- triviale Alltagsthemen
- kulturelle, soziale oder politische Themen werden nicht angesprochen
- Plot wird auf grundlegende Ideen reduziert - keine Ausschmückungen
- wenig Handlungsschauplätze
- minimale Handlung/Plot
- kleiner Wirklichkeitsausschnitt/oft aus der Privatssphäre [sic!]
- Ort- und Zeitdarstellung sehr eingeschränkt

Personen

- Figuren - Simple Charaktere
- durchschnittlich, orientierungslos
- Mittelschicht, Arbeiterklasse
- wenig Identifikationspotential
- Erzähler - zumeist 1. Person
- neutral
- unbewegte Erzählhaltung
- widerwillig, zurückhaltende Erzählposition
- Erzähler bleibt unnahbar

²²³ Die ganze folgende Seite stammt aus: Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 13.

II. 3. 3. 3. Erklärung und Ergänzung des Merkmale-Katalogs

In diesem Kapitel sollen die einzelnen Aspekte des Merkmale-Katalogs kurz erläutert werden. Zudem werden ein paar Ergänzungen vorgenommen. Alles in allem ergibt dies das Werkzeug der nachfolgenden Analysen der Kurzgeschichten.²²⁴

Auch wenn die in Berchtels Katalog genannten Aspekte die Grundlage der Analyse der Kurzgeschichten bilden werden, so sei darauf hingewiesen, dass nicht bei jeder Kurzgeschichte alle dieser Begriffe gleichermaßen im Vordergrund stehen und daher nicht jeweils alle Kriterien des Minimalismus untersucht werden. Auch Sandra Berchtel betont, dass nicht alle Kategorien erfüllt sein müssen, um von einem 'minimalistischen' Werk sprechen zu können.²²⁵ Gleichzeitig sei nochmals darauf verwiesen, dass es der vorliegenden Arbeit keineswegs darum geht, die ausgewählten Kurzgeschichten als 'minimalistische Kurzgeschichten' festzuschreiben.

Grundlegend für das Verständnis des Katalogs ist die bereits erwähnte Einteilung in das *Wie* (die Darstellung) und das *Was* (die Handlung und erzählte Welt).²²⁶ So zeigt auch der Kriterienkatalog bei Berchtel diese Einteilung, wobei Berchtel die Ebene der Darstellung in *Form* und *Stil* und die der Handlung bzw. des Inhalts in *Inhalt* und *Personen* unterteilt.²²⁷

In den nachfolgenden Analysen der Kurzgeschichten von Carver und Hermann wird diese Unterscheidung in die Ebene des Inhalts und die Ebene der Darstellung beibehalten. Die Analysen werden zweigeteilt in die Ebene der Darstellung (diese umfasst alle Merkmale, die bei Berchtel unter *Form* und *Stil* zusammengefasst werden) und in die Ebene des Inhalts (wobei der *Inhalt*, die *Figuren* sowie der *Erzähler* untersucht werden).

Im Folgenden sollen die einzelnen Merkmale kurz näher beschrieben werden:²²⁸ Unter dem Aspekt der *Form* subsumiert der Katalog Aspekte minimalistischen Schreibens, die die Wörter, Sätze, Komposition, Länge und Strukturierung des literarischen Textes betreffen. In allem gilt das Primat der Reduktion und Kürze. Unter *Komposition* fallen auch die Aspekte der *Lücken* und *Leerstellen* im Text, die (auch unter den Synonymen Auslassung, *omission* oder *left out*, das Nicht-Gesagte) einen zentralen Bestandteil der Analysen der Kurzgeschichten von Carver und Hermann darstellen werden. Diese Lücken und Leerstellen können sowohl auf syntaktischer wie auf semantischer Ebene im Text erscheinen (bzw. eben *nicht* erscheinen). Was die semantische Ebene der Sätze

²²⁴ Es sei bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die einzelnen Kriterien in den Analysen der Übersicht wegen kursiv im Text hervorgehoben werden. Es wird jedoch nicht jeweils auf die Quelle von Berchtel zurückverwiesen werden, da dies den Lesefluss allzu sehr stören würde.

²²⁵ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 12.

²²⁶ Für das 'Wie' vgl. Martinez / Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 27-107; für das 'Was' vgl. ebd., S. 108-159.

²²⁷ Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 13.

²²⁸ Die kursiv gesetzten Bezeichnungen weisen auf die Merkmale des Katalogs von Berchtel hin (vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 13.).

betrifft, täuscht die *ruhige einförmige Oberfläche* minimalistischer Texte darüber hinweg, dass etwas *ausgelassen* wird oder im Verborgenen liegt.

Erzählstruktur fehlt meint, dass in minimalistischer Literatur meist *Einleitung, Einführungen, Erklärungen fehlen*, es kaum Handlungs- oder Spannungsaufbau gibt, *kaum ein erkennbarer Höhepunkt* und oftmals ein *mehrdeutiger, offener Schluss* vorliegt.

Was den *Stil* betrifft, so sind die Aspekte, die den *Wortschatz* und die *Darstellung* innerhalb minimalistischer Texte beschreiben, selbsterklärend. Hervorzuheben ist die *knappe, parataktische Syntax*, da diese in minimalistischen Texten (und so auch bei Carver und Hermann) stark vertreten ist. Unter parataktischer Syntax versteht man selbstständige Sätze, also Hauptsätze, die gleichordnend nebeneinanderstehen. Diese Sätze können für sich allein stehen und durch Punkt, Komma oder Semikolon voneinander getrennt oder aber durch und/oder miteinander verbunden sein.²²⁹ In der Literatur findet man den parataktischen Stil vor allem in Texten des Realismus und des Minimalismus, die wie beschrieben wurde, in einem gewissen Naheverhältnis stehen.

Der Aspekt der *Alltagssprache* bzw. die Integration des Alltäglichen und Banalen ist ein weiteres wesentliches Merkmal minimalistischer Literatur. Nicht nur die Sprache, sondern auch der Inhalt ist alltäglich. Die Trivialität bzw. das Alltägliche (*triviale Alltagsthemen*) sind auch auf der Ebene des Inhalts zentrale Erkennungsmerkmale. *Kulturelle, soziale oder politische Themen werden nicht angesprochen*, der *Plot wird auf grundlegende Ideen reduziert* und es werden kaum *Ausschmückungen* gemacht. Es wird zumeist ein *kleiner Wirklichkeitsausschnitt* präsentiert, der oftmals eine *Szene aus der Privatsphäre* zeigt. Daher sind *Ort- und Zeitdarstellung sehr eingeschränkt*. Die meisten minimalistischen Texte spielen an einem oder *wenigen Handlungsschauplätzen*.

Auch die *Figuren* werden äußerst reduziert dargestellt und liefern daher *wenig Identifikationspotential*. Es werden oft *simple Charaktere* gezeigt, die *durchschnittlich, orientierungslos* sind und meist der *Mittelschicht oder Arbeiterklasse* angehören. Indem Kerstin Moeller Osmani auf einen Artikel von Reich-Ranicki über die Prosa von Wolfdietrich Schnurre Bezug nimmt, bringt sie den Aspekt des Alltäglichen in Zusammenhang mit der Figurenbeschreibung in dieser Art von Literatur: „[...] durch die Darstellung des Alltäglichen und Banalen in der Umgebung der Personen werde das Bedeutungsvolle und Hintergründige ihrer psychischen Erlebnisse betont.“²³⁰ Präsentiert werden nur alltägliche Szenen, doch diese verraten

²²⁹ Im Gegensatz zum hypotaktischen Stil, bei dem Sätze anderen Sätzen unter- oder übergeordnet sind, und die Satzteile durch Konjunktionen wie z.B. weil/als/denn miteinander verbunden sind). Vgl. etwa Bunting, Karl-Dieter / Bergenholtz, Henning: Einführung in die Syntax. Grundbegriffe zum Lesen einer Grammatik. 2., überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main: Athenäum Verlag 1989, S. 14.

²³⁰ Moeller Osmani, In einem anderen Land, S. 52. Siehe auch: Reich-Ranicki, Marcel: „Der militante Kauz Wolfdietrich Schnurre“ In: Ders.: Deutsche Literatur in West und Ost, Stuttgart 1983 (Neuausgabe), S. 164f.

mehr über die Personen als es scheint.

Auch der *Erzähler*, der *zumeist in der 1. Person* auftritt, wirkt *unnahbar*. Die Unnahbarkeit ergibt sich nicht zuletzt dadurch, dass der Erzähler meist aus einer *unbewegten Erzählhaltung* heraus spricht.

An dieser Stelle soll der Katalog noch um die eine oder andere Kategorie ergänzt werden.²³¹ Auf der Ebene der Darstellung wird das Merkmal des Schreibens in Form der *Aufzählung* hinzugefügt. So kommt es in minimalistischer Literatur aufgrund des kurzen und reduzierten Stils oftmals zu simplen Aufzählungen (beispielsweise in Form der Aneinanderreihung von Tätigkeiten, die nur durch einen Beistrich voneinander getrennt werden). Auch in der Beschreibung von Szenen oder Umgebungen bedienen sich die Autoren dieser Texte oftmals dieses Stilmittels, wodurch das Geschriebene an die Form eines sachlichen Berichts erinnert.

Auch wenn es unter den Kategorien *Erzählstruktur fehlt* und *mehrdeutiger, offener Schluss* subsummiert wird, möchte diese Arbeit doch explizit auf die Bedeutung des *Erzählanfangs* und des *Erzählschlusses* bzw. *erste* und *letzte Sätze* einer Kurzgeschichte hinweisen, da diese vor allem in minimalistischen Kurzgeschichten eine wesentliche Rolle spielen. Auch in neueren Ansätzen der Erzähltextanalyse wird auf die Relevanz dieser Aspekte hingewiesen.²³² Da Anfang, Mitte, Ende zumeist gänzlich fehlen, scheint es in minimalistischen Texten kein (oder kaum) *narratives Vorankommen* zu geben.²³³

Weiters spielen *Wiederholungen* von einzelnen Worten, Sätzen oder Phrasen in Texten des literarischen Minimalismus eine wesentliche Rolle. Monika Fludernik betont in ihrer Einführung zur Erzähltheorie die metonymische Funktion dieser Art der Wiederholungen, die auch in den analysierten Texten von Carver und Hermann zu finden sein werden:

Die wiederkehrenden Verweise und Wortwiederholungen in ihrem Beziehungsgeflecht lassen also eine Symbolik entstehen, die meiner Ansicht nach gerade nicht metaphorisch zu werten ist, sondern primär auf der Basis von Metonymie, als der wiederkehrenden Kontinuität der Schlüsselbegriffe mit Romanfiguren und bestimmten Situationen, funktioniert.²³⁴

Es wird deutlich werden, dass diese Form der Wiederholung ein zentraler Aspekt des literarischen Minimalismus ist.

Auf der Ebene des Inhalts möchte diese Arbeit – auch wenn von Berchtel keineswegs ausgelassen –

²³¹ Auch hier werden die für die Analyse relevanten Aspekte kursiv gesetzt. Zudem wird – wenn es sich nicht um Kategorien der Verfasserin dieser Arbeit selbst handelt – die jeweilige Quelle bei der ersten Nennung des Begriffs angegeben.

²³² Vgl. Krings, Constanze: „Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses“ In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004, S. 163-178; sowie Krings, Zur Typologie des Erzählschlusses, S. 11-19.

²³³ Vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 34.

²³⁴ Fludernik, Erzähltheorie, S. 91. Auch wenn Fludernik vom Roman spricht, so ist die Aussage auch auf die Form der Kurzgeschichte umzulegen.

einen Begriff von Volker Wehdeking aufnehmen. In seiner Auseinandersetzung mit Werken Judith Hermanns und Moritz von Uslars bringt er, indem er primär von Raymond Carvers Kurzgeschichten und deren filmischen Adaption durch Robert Altman *Short Cuts* (1993)²³⁵ spricht, – wobei auch er somit einen Vergleich zwischen Carver und Hermann zieht – den Begriff „[...] handlungsarmer Alltagskonstellationen [...]“²³⁶ in die Diskussion ein. Josef Haslinger nennt in diesem Kontext einen weiteren treffenden Ausdruck. Von Tendenzen innerhalb der zeitgenössischen Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum sprechend, verwendet er den Begriff der „Alltagsclips“.²³⁷

Was die *Figuren* betrifft, möchte diese Arbeit drei Ergänzungen vornehmen. Zum einen finden sich in den ausgewählten Kurzgeschichten *kaum ausführliche Figurenbeschreibungen* sowie *Beschreibungen aus der Vergangenheit* bzw. der *Biographie* derselben. Zum anderen kommt es kaum zur Reflexion der Figuren. In dem Zusammenhang spricht Kirk Nessel von „characters who don’t think out loud“.²³⁸

Volker Wehdeking nennt in diesem Zusammenhang den Begriff des „*minimal self*“:

Das *minimal self* [Hervorgehebung von Volker Wehdeking] bringt es nicht zur Selbstkritik oder Reflexion. Die Gestalten können sich (und dem Leser) ihr Handeln nicht erklären, auch wenn wir ihren Alltag genau erleben.²³⁹

Da die Einsichten und Erkenntnisse den Charakteren selbst also verborgen bleiben, bedürfe es bei dieser Form von minimalistischen Texten eines empathischen Lesers, so Barbara Henning.²⁴⁰

So weit die Ergänzungen des von Berchtel zusammengefassten Merkmale-Katalogs. Die Aspekte des Katalogs sowie die in diesem Kapitel ergänzend hinzugefügten Begriffe stellen die Basis der Analyse dar und werden in diesen (weil sie als Vergleichseinheiten dienen) der Übersicht wegen *kursiv* hervorgehoben. Zusätzlich werden innerhalb der Analysen jene Aspekte *kursiv hervorgehoben*, die während der Untersuchung der Kurzgeschichten wiederholt auftauchten bzw. sich als weitere Merkmale ergaben.

²³⁵ Altman, Robert: *Short Cuts*. United States: Fine Line Features 1993.

²³⁶ Wehdeking, Volker: „Lifestyle-Archive und das Wissen um die Leere: Judith Hermann und Moritz von Uslar.“ In: Wehdeking, Volker: *Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 175-192, hier S. 175.

²³⁷ Josef Haslinger im Rahmen des Symposiums „Short Cuts – Kurze Prosa“ im Rahmen der Erich-Fried-Tage 2011 im Literaturhaus Wien. 23.-27.11.2011. Kuratorin Anne Zauner, am 26.11.2011.

²³⁸ Nessel, *The Stories of Raymond Carver*, S. 4.

²³⁹ Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 176.

²⁴⁰ Vgl. Person, ‚Less Is More‘, S. 31.

II. 3. 4. Art des Vergleichs

Die Analysen der ausgewählten Kurzgeschichten von Carver und Hermann, die sich sowohl nach den oben im Katalog genannten sowie den ergänzten Merkmalen richten werden, liefern wiederum die Ergebnisse für das abschließende Kapitel des Vergleichs (siehe V.). Daher soll in Folge die für diese Arbeit gewählte Art des Vergleichs kurz beschrieben werden.

Es wird ein typologischer Vergleich vorgenommen. Der Unterschied zum genetischen Vergleich – die zweite grundlegende Vergleichsart der Komparatistik – liegt vor allem im Folgenden: „Die Vergleichsobjekte müssen [im Falle eines typologischen Vergleichs] in keiner aktiven Beziehung zueinander stehen oder gestanden haben und können somit zeitlich, räumlich und sprachlich beziehungslos geblieben sein.“²⁴¹

Auf Carver bezogen fällt die Wahl dieses Vergleichstyps eindeutig aus, denn er starb 1988 und somit lange bevor Judith Hermann 1998 ihren ersten Erzählband publizierte. Somit ist klar, dass Carver Hermanns Texte nicht einmal theoretisch gekannt haben könnte. Anders bei Judith Hermann: wie bereits dargestellt wurde, finden sich mehrere Selbstaussagen der Autorin, in denen sie die Rezeption der Kurzgeschichten von Raymond Carver bestätigt. Da der Aspekt der produktiven Rezeption in dieser Arbeit jedoch keine – bzw. keine zentrale – Rolle spielen soll, und Hermann Carvers Werke erst nach dem Erscheinen ihres ersten Bandes *Sommerhaus, später* (aus dem zwei der drei analysierten Kurzgeschichten stammen) kennengelernt hat, ist auch im Bezug auf Hermann die Wahl des typologischen Vergleichs nachvollziehbar.

Die Wahl des typologischen Vergleichs erklärt sich zudem daraus, dass diese Arbeit nicht nur von einem der beiden Autoren ausgeht, sondern beide auf ein und derselben Vergleichsebene verstanden haben möchte.

Doch wie auch der amerikanische Literaturwissenschaftler René Wellek betont, solle sich die Komparatistik nicht allein auf das Vergleichen reduzieren.²⁴² So ist es weiters zentral, dass auch wenn die Aspekte des Merkmale-Katalogs, die die Vergleichseinheiten der Untersuchung bilden, doch auch auf jeden Text individuell eingegangen wird. So wird bei jeder Kurzgeschichte darauf geachtet, was in dieser im Kontext von Minimalismus und Reduktion speziell hervorzuheben bzw. näher zu analysieren ist. Somit soll vermieden werden, den vorgefertigten Analyse-katalog unreflektiert auf jeden Text anzuwenden.²⁴³

²⁴¹ Grabovszki, Vergleichende Literaturwissenschaft, S. 86.

²⁴² Vgl. ebd., S. 71.

²⁴³ Auf diese Gefahr eines fixen Minimalismus-Begriffs, der im Zuge einer vergleichenden Analyse auf alle Texte unveränderbar angewendet wird, weist auch Jutta Person in ihrer Studie mehrmals hin, da dieser einen auch fehlleiten kann (vgl. etwa Person, 'Less Is More', S. 32 und S. 186).

III. Minimalismus und Reduktion in ausgewählten Kurzgeschichten Raymond Carvers

Dieses Kapitel widmet sich dem Minimalismus bzw. der Reduktion im Werk Raymond Carvers exemplarisch anhand ausgewählter Kurzgeschichten des Autors. Nach einem kurzen Überblick über Carvers Leben und Werk (III.1.) folgt eine Auseinandersetzung mit dem Aspekt des Minimalismus im Kontext von Raymond Carver (III.2.). Dieses Kapitel beschäftigt sich sowohl mit den Eingriffen seines Lektors Gordon Lish (III.2.1.) als auch mit drei theoretischen Aufsätzen Carvers, in denen einige wesentliche Aussagen bezüglich des Schreibens bzw. im Speziellen der minimalistischen Schreibweise getätigt werden (III.2.2.). Anschließend folgen die Analysen der Kurzgeschichten (III.3.), denen eine Erklärung der Auswahl an Kurzgeschichten für diese Arbeit (III.3.1.) voransteht.

III. 1. Kurzbiographie: Raymond Carver

Es folgt ein kurzer Einblick in Carvers Leben und Werk.²⁴⁴ Auch wenn in dieser Arbeit von einer autobiographischen Deutung der Texte deutlich Abstand genommen wird, so wird bei Kenntnis von Carvers Texten doch eine gewisse Relevanz bestimmter Phasen und Aspekte seines Lebens deutlich. Raymond Carver wird von Kritikern als wichtigster Kurzgeschichtenautor seit Ernest Hemingway (William L. Stull) bzw. als einer der wichtigsten Prosa-Autoren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Bill Delaney) bezeichnet.²⁴⁵ Der Weg zu dieser Position war für Carver jedoch ein steiniger.

Er veröffentlichte Zeit seines Lebens fünf Sammlungen an Kurzgeschichten (sowie weitere Zusammenstellungen in anderen Ausgaben) und sechs Gedichtbände (darunter 1985 *Where Water Comes Together With Other Water*). Posthum erschien der Gedichtband *A New Path to the Waterfall* (1989).

2009 wurden Carvers *Collected Stories* veröffentlicht, worin auch die Manuskriptfassungen seines dritten Kurzgeschichtenbandes *What We Talk About When We Talk About Love* enthalten sind.

Zu erwähnen wäre auch Robert Altmans Film aus dem Jahre 1993 mit dem Titel *Short Cuts*, der auf einigen von Carvers Geschichten beruht.

Carver erhielt mehrere Nominierungen, Preise und Stipendien. Mehrmals wurde eine seiner Kurzgeschichten in die Anthologie *Best American Short Fiction* aufgenommen (unter anderem 1964; 1967 und 1982) und John Updike wählte Carvers Story „Where I’m Calling From“ für *The Best American Short Stories of the Century* (1999) aus.

Raymond Carver wird am 25. Mai 1938 in Clatskanie, Oregon geboren und wächst in Yakima,

²⁴⁴ Für dieses Kapitel wurde, wenn nicht anders angegeben, folgende Quelle verwendet: Vgl. Stull, William L. / Carroll, Maureen P. „Chronology“ In: Raymond Carver: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 957-978. Vgl. auch Person, ‚Less Is More‘, S. 42; sowie vgl. Carver, Raymond: „Author’s Note to *Where I’m Calling From*“ In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 746-748, hier S. 747;

²⁴⁵ Vgl. Bethea, Arthur F.: *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver*. New York & London: Routledge 2001, S. 273.

Washington auf. Auch wenn Carvers Kindheit hart war (sein Vater war starker Alkoholiker), so gab es glückliche Phasen in seiner Kindheit. Auch seine Liebe zur Literatur beginnt in diesen frühen Kinderjahren.

Bereits mit 19 heiratet Carver seine Jugendfreundin Maryann Elsie Burk. Carver und Burk werden schon bald Eltern zweier Kinder. Carver belegt mehrere Creative Writing Classes (unter anderem bei John Gardner und Richard Day) und schreibt schon bald zahlreiche Short Stories und Gedichte. Seine erste Kurzgeschichte veröffentlicht er im Jahr 1960.

Carver studiert im Laufe seiner Ausbildung an mehreren Universitäten (unter anderen am Chico State College und am Humboldt State College) und erhält 1963 seinen B.A. in Englisch. Aus Ausbildungsgründen, auch seine Frau studiert, zieht die Familie sehr häufig um und Carver lebt phasenweise auch von Frau und Kindern getrennt. Die örtliche Trennung von seiner Familie und seinen Freunden schlägt ihm auf das Gemüt. Lange Zeit hat Carver einen oder mehrere Nebenjobs (*blue-collar jobs*), weil die Familie ständig in großen finanziellen Schwierigkeiten steckt. Die wenigen Stunden, die ihm neben Arbeit, Ausbildung und Familie bleiben, nützt er zum Schreiben.²⁴⁶ In dieser Zeit der räumlichen Trennung von seiner Familie und der finanziellen Sorgen beginnt Carver zu trinken. Während der 1970er Jahre kämpfen sowohl er als auch seine Frau mit starken Alkoholproblemen, was wohl Hauptgrund für das Scheitern der Ehe war.

1967 kommt es zu der schicksalhaften Begegnung zwischen Raymond Carver und Gordon Lish, seinem späteren Lektor. Zwei Jahre später erhält Carver seinen ersten *white-collar job* in einem Verlag der Science Research Associates und 1969 wird er befördert. Doch sein Ziel bleibt es, zu schreiben. Anfang der 70er gelingt es ihm, sich mehr und mehr auf das Schreiben zu konzentrieren. Daneben lehrt er als Gastdozent in Berkeley an der University of California. 1973 lernt er bei einem seiner Lehraufträge John Cheever kennen.

Mitte der 70er verliert er aufgrund seines starken Alkoholproblems seinen Job und wird arbeitslos. Während es ihm gesundheitlich immer schlechter geht (es folgt der erste Versuch eines Alkoholentzugs), nimmt sein literarisches Ansehen stetig zu. Eine wesentliche Rolle für den schnell wachsenden Ruhm des Jungautors spielt in diesen Jahren Gordon Lish, mit dessen Hilfe (dank seiner Position und seiner Kontakte) 1976 Carvers erster Band von Kurzgeschichten *Will You Please Be Quiet, Please?* erscheint. Die 22 darin enthaltenen Geschichten sind alle zuvor in Periodika veröffentlicht und von Lish überarbeitet worden.

Nach mehreren Krankenhausaufenthalten gelingt es Carver 1977 mithilfe der Anonymen Alkoholiker das Trinken endgültig aufzugeben. Im selben Jahr trifft er auf zwei Personen, die

²⁴⁶ Auf diese Phase beziehen sich Carvers Aussagen in „On Writing“, in denen er von der Unvereinbarkeit von Familie und Vollzeitautor bzw. der damit verbundenen Unmöglichkeit einen Roman zu verfassen, spricht.

wichtige Rollen in seinem restlichen Leben spielen werden. Er lernt Richard Ford und wenig später auch Tess Gallagher kennen. Gallagher wird seine Lebenspartnerin. Da sie selbst Autorin, Essayistin und Dozentin für Creative Writing ist, bereichern sie sich gegenseitig.

1980 schickt er seinem Lektor Lish die Manuskriptversion einiger Kurzgeschichten, die für einen nächsten Band gedacht waren. Lish kürzt diese fast auf die Hälfte ihres Umfangs. Trotz Einspruch von Carver erscheinen die Geschichten in dieser stark redigierten Version 1981 unter dem Titel *What We Talk About When We Talk About Love*. 1983 endet die Freundschaft und langjährige Zusammenarbeit von Lish und Carver abrupt. Im selben Jahr erscheint Carvers vierter Band an Kurzgeschichten *Cathedral*, der für den National Book Critics Circle Award und den Purlitzer Preis nominiert wird.

Der Versuch längere Prosa zu schreiben, scheitert immer wieder. 1983 treffen Carver und Gallagher Haruki Murakami, der Carvers Geschichten ins Japanische übersetzen wird. Davon, dass Carver sich eingehend mit dem Werk von Hemingway auseinandersetzte, zeugen auch seine Besprechungen zweier Hemingway-Biographien im Jahre 1985.

1987 wird bei Carver Lungenkrebs diagnostiziert. Ihm wird sein linker Lungenflügel entfernt, aber ein halbes Jahr später findet man Metastasen in seinem Gehirn und wenige Monate darauf auch in seinem rechten Lungenflügel. Carver und Gallagher heiraten am 17. Juni 1988 in Reno. Nach einem letzten Angelausflug nach Alaska sowie einem Krankenhausaufenthalt stirbt Carver am 2. August 1988 zu Hause. Am selben Tag wird *Elephant*, eine Sammlung unveröffentlichter Kurzgeschichten, publiziert.

Sowohl Stull und Carroll als auch Jutta Person betonen die Bedeutung der Kenntnis von Carvers Biographie für das Verständnis gewisser Aspekte in Carvers Werken. So schreibt Person, die sich ihrerseits auf Stull und Carroll bezieht:

Vor diesem Hintergrund werden sowohl die Themen- und Stoffwahl, die Beschäftigung mit den Ängsten und Schwierigkeiten der unteren Mittelschicht, wie auch die lebenslange anti-intellektuelle Pose Carvers verständlich, ebenso wie seine Ungeduld mit von ihm als lebensfern wahrgenommenen abstrakten Tendenzen in der Literatur und seine Abneigung gegen ironische und indirekte Darstellungstechniken.²⁴⁷

Somit wurden die wichtigsten biographischen Hintergrundinformationen zu Raymond Carvers Leben, die für die weitere Arbeit wichtig erschienen, erwähnt.

III. 2. Raymond Carver im Kontext des Minimalismus

Raymond Carver zählt nicht nur zu den zentralen Erneuerern der amerikanischen Kurzgeschichte und als einer der gegenwärtig häufig imitierten Autoren (sowohl im amerikanischen als auch im deutschsprachigen Raum),²⁴⁸ sondern wurde oftmals auch als „[...] godfather of literary

²⁴⁷ Person, 'Less Is More', S. 42.

²⁴⁸ Vgl. Martenstein, Harald: „Kein Wort zuviel. Harald Martenstein wird von Fieberschüben geplagt und wünscht sich

"minimalism,"²⁴⁹ bezeichnet. Im folgenden Kapitel soll auf das Verhältnis zwischen dem Terminus des Minimalismus und Raymond Carver bzw. seinem Schreiben näher eingegangen werden. Dass Carver die Kategorisierung als 'minimalist' ablehnte, wurde bereits in der Einleitung erwähnt, doch nichtsdestotrotz ist der minimalistische Gehalt seiner Geschichten nicht von der Hand zu weisen.

Die auf ein Subjekt des Autors bezogene Bezeichnung 'minimalist' ist auch insofern unglücklich, weil die so betitelten Autoren – Kirk Nisset zählt neben Carver etwa Frederike Barthelme, Ann Beattie, Richard Ford, Amy Hempel, Bobbie Ann Mason, Mary Robinson, Tobias Wolff auf – was ihren Stil betrifft, mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten aufweisen.²⁵⁰ Kritik wird nicht nur daran geübt, dass der Terminus den jeweiligen Autor als 'minimalistischen' Autor festschreibt, sondern auch daran, dass der Begriff eben dadurch, dass er so unterschiedliche Autoren (bzw. deren Texte) unter sich subsumiert, auch an Relevanz verliert.²⁵¹ So soll noch einmal betont werden, dass diese Arbeit Carver keineswegs als 'minimalistischen Autor' charakterisieren, sondern sich lediglich auf einige dem Minimalismus bzw. der Reduktion zugehörigen Techniken und Verfahrensweisen innerhalb seiner Kurzgeschichten konzentrieren möchte.

In einigen der zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema wird versucht, den Begriff des Minimalismus im Bezug auf Raymond Carvers Kurzgeschichten genauer zu definieren. Ich beziehe mich auf Arthur F. Bethea, der in seiner Auseinandersetzung mit Carver *Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver* betont, dass die einzig schlüssige Definition von Minimalismus im Kontext zu Carvers Schreiben eine technische und keine ideologische sein kann.²⁵² Um den Begriff des Minimalismus für die Kurzgeschichten von Carver anwendbar zu machen, muss dieser auf eine Definition reduziert werden, die schlicht und einfach eine Sprache oder einen Stil beschreiben möchte, der sich durch Ökonomie sowie einfache Sprache und Syntax auszeichnet.²⁵³

Auch wenn der minimalistische Gehalt im Werk Carvers unbezweifelbar ist, so ist dessen unterschiedlicher Grad zu differenzieren, wie etwa Jutta Person hervorhebt. Während seine zwei Erzählbände *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976) und *What We Talk About When We Talk About Love* (1981)²⁵⁴ – auch wenn es diese ausführlichen Titel nicht vermuten lassen – die zwei Werke sind, die ein sehr hohes Maß an Minimalismus beinhalten (zweiteres wird von Person als Höhepunkt seiner minimalistischen Periode angesehen), so sind die Geschichten in *Cathedral*

ein zweiter Raymond Carver zu sein.“ In: *DIE ZEIT*, 16.01.2008; siehe URL 7.

²⁴⁹ Nisset, *The Stories of Raymond Carver*, S. 2.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 4.

²⁵¹ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 13.

²⁵² Vgl. Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 263.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 5.

²⁵⁴ Die beiden Werke werden von nun an mit *WWTa* bzw. *WYP* abgekürzt.

(1983) und *Where I'm Calling From* (1988) weit weniger reduziert.²⁵⁵ Auf die Rolle seines Lektors Gordon Lish, die in diesem Zusammenhang relevant ist, wird noch eingegangen. Auch Bethea ist der Meinung, dass es in allen drei Sammlungen von Carver *WYP*, *WWTA* und *Cathedral* minimalistische Kurzgeschichten gäbe, dass jedoch in *WWTA* die meisten zu finden seien und diese auch das höchste Maß an Minimalismus aufweisen.²⁵⁶ Die Auffassung, dass *WWTA* im größten Maße als minimalistisch einzustufen ist, ist in der Sekundärliteratur weit verbreitet. Die Fülle an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit dem Aspekt des Minimalismus in Carvers Werk zeigt, wie unerschöpflich dieses Thema ist.²⁵⁷ Daher sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass sich diese Arbeit konkret auf die minimalistischen Tendenzen innerhalb *ausgewählter* Kurzgeschichten von Raymond Carver konzentrieren wird.

III. 2. 1. Die Bedeutung seines Lektors Gordon Lish

Eine zentrale Rolle im Zusammenhang mit dem minimalistischen Gehalt Carvers Kurzgeschichten spielt sein langjähriger Lektor Gordon Lish. Lish hatte in die Texte von Carvers zwei Erzählbänden *WYP* und *WWTA* stark eingegriffen, was 1999 bekannt wurde und in den vergangenen Jahren für vermehrte Aufmerksamkeit und Kritik sorgte.

Gordon Lish und Raymond Carver hatten sich in den späten 1960er Jahren kennengelernt. Lish arbeitete zu dieser Zeit als Prosa-Lektor bei der Zeitschrift *Esquire* und veröffentlichte in dieser immer wieder eine von Carvers Geschichten. Zu betonen ist, dass Carver in Lish viele Jahre großes Vertrauen hatte und in seinen frühen Jahren viel auf dessen Meinung hielt, wie beispielsweise an folgender Aussage Carvers zu sehen ist. In einem Brief an Lish, dem er einige seiner Kurzgeschichten beilegte, schreibt Carver: „[...] tell me which ones and I'll go after it, or them. Tell me which ones. Or I leave it up to you & you tell me what you think needs done or doing. Whatever or both.“²⁵⁸ Oder auch folgende Aussage des Autors, in dem er seinen Dank für dessen Überarbeitung ausspricht: „I think, all in all, you did a superb job w / cutting and fixing on the stories.“²⁵⁹

Carver profitierte nicht zuletzt auch von Lishs Kontakten. So war es Lish, der ihm zu seiner ersten Buchveröffentlichung (*WYP*) verhalf. Stull und Carroll aber auch Carver selbst weisen darauf hin,

²⁵⁵ Vgl. etwa Person, 'Less Is More', S. 51.

²⁵⁶ Vgl. Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 264; sowie vgl. Person, 'Less Is More', S. 33.

²⁵⁷ Zu nennen wären vor allem die bereits zitierten Arbeiten von Arthur F. Bethea, Cynthia Hallet, Kirk Nessel, Jutta Person sowie Stull und Carroll (für genaue Angaben vgl. das Quellenverzeichnis dieser Arbeit. Vgl. auch Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 261-263, in denen der Verfasser Aussagen bezüglich Carvers Minimalismus von einigen seiner wissenschaftlichen Kollegen zusammenfasst.)

²⁵⁸ Raymond Carver zit. nach Stull, William L. / Carroll, Maureen P.: „Notes On the Texts“ In: Carver, Raymond: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 979-1004, hier S. 979.

²⁵⁹ Raymond Carver zit. nach Stull, William L. / Carroll, Maureen P.: „Notes On the Texts“ In: Carver, Raymond: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 979-1004, hier S. 980.

dass es Lishs Verdienst war, den Verleger McGraw-Hill zu überzeugen, Kurzgeschichten eines unbekannten Autors zu veröffentlichen, der noch keine Roman-Veröffentlichung vorzulegen hatte.²⁶⁰ Zudem betonen Stull und Carroll, dass Lish in den 1970er Jahren, in denen Carver mit starken Alkoholproblemen zu kämpfen hatte, eine wichtige Unterstützung in literarischen Belangen war.²⁶¹

Später sollte Lish zu Alfred A. Knopf wechseln, der schließlich 1981 auch Carvers Kurzgeschichtenband *WWTA* veröffentlichte.

An mehreren Stellen in der Sekundärliteratur wird darauf verwiesen, dass Carver die Eingriffe seines Lektor, die er eher als eine Art Weiterarbeiten betrachtete, zunächst billigte. Dass ihm die Arbeitsmethode des ständigen Überarbeitens auch selbst nicht fremd war bzw. dass auch er auf diese Weise arbeitete, erzählt er in „On Writing“.²⁶² Fakt ist, dass Lish die Geschichten beider Sammlungen stark kürzte. Im Falle von *WWTA* (das auch wie oben erwähnt als das Werk Carvers mit dem größten minimalistischen Gehalt gilt) betrugen die Streichungen gar mehr als die Hälfte des Originalmanuskripts. Auch schrieb Lish bei zehn der dreizehn Kurzgeschichten dieser Sammlung das Ende um.²⁶³ Der Schriftsteller Alessandro Baricco wollte dieser Sache nachgehen, reiste nach Bloomington und besuchte die Lilly Library der Universität von Indiana, die die Manuskriptversionen von Carvers *WWTA* aufbewahrt. Hier sah er sich einige der Geschichten im Vergleich an und musste feststellen, dass vieles von dem, was heute als Carvers stilistisches Erkennungszeichen gilt, erst durch Lishs Zutun zu solch einer radikalen Form fand. So etwa die radikal reduzierte Form der Dialog-Wiedergabe mit 'he said' und 'I said', die bereits bei Hemingway zu finden ist und auch für Carver als typisch gilt. So schreibt Baricco im Zusammenhang des Vergleichs der verschiedenen Versionen der Kurzgeschichte „Tell the Women We're Going“:

Ich habe die „sagte er“ gezählt, die Lish hinzugefügt hat. 37. Auf zwölf Manuskriptseiten, von denen fast die Hälfte nicht Dialog sind. Präzise war er [gemeint ist G. Lish] schon. Er hatte Talent.²⁶⁴

Doch in eben dieser Zeit – der Zeit der Veröffentlichung von *WWTA* – begann sich das Verhältnis

²⁶⁰ Vgl. Stull / Carroll, „Notes On the Texts“, S. 979; sowie vgl. Carver, Raymond: „Author's Note to *Where I'm Calling From*“ In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 746-748, hier S. 747. Dies ist ein – vor allem auch im deutschsprachigen Raum – bekanntes Problem junger Autoren: Viele Verlage wollen keine Kurzgeschichten verlegen. Anders ist das bei Autoren, die bereits Romane veröffentlicht haben. Judith Hermann stellt hier eine Ausnahme dar.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 990.

²⁶² Vgl. Jeschke, Carola: „Nachwort“ In: Carver, Raymond: *Short Cuts. Selected Stories. With an Introduction by Robert Altman*. Hrsg. von Carola Jeschke. Stuttgart: Reclam 2001, S. 221-237, hier S. 222; sowie vgl. Carver, Raymond: „On Writing“ In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 728-733, hier S. 730.

²⁶³ Vgl. Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 263; vgl. auch Alessandro Baricco: „Godot ist doch gekommen“ In: *Die Welt*, 29.05.1999; siehe URL 2.

²⁶⁴ Vgl. Alessandro Baricco, siehe URL 2.

zwischen Autor und Lektor zu verändern. Nach der Veröffentlichung von *WWTA* kam es endgültig zum Bruch der beiden. In den Folgejahren veröffentlichte Carver einige der Kurzgeschichten, die bereits in *WWTA* erschienen waren noch einmal, da er mit ihrer Form, wie sie in *WWTA* publiziert worden waren, alles andere als glücklich war. Diese ursprünglichen Versionen fanden Eingang in *Fires* und *Cathedral*.²⁶⁵ All das führt Baricco zu der pointierten Aussage: „Es ist, als ob man entdeckt, daß die Originalversion von „Warten auf Godot“ damit endet, daß Godot auftaucht [...].“²⁶⁶ Worauf Baricco jedoch auch hinweist, ist, dass die primäre Erfindung des knappen, reduzierten Stils sehr wohl bei Carver lag, nur dass er diesen nicht konsequent (bzw. für Lish nicht konsequent genug) verfolgte.²⁶⁷ In gewissem Sinne ist jedoch auch zu sagen, dass der Erfolg und der Ruhm, den Carver nicht zuletzt aufgrund dieses radikalen Stils bekam, Lish Recht geben. Auch Ingo Schulze betont die Kürzungen von Carvers Lektor Gordon Lish und die Vorwürfe, die aus diesem Grund in den letzten Jahren laut wurden. Schulze schreibt, dass es zwar nachweislich gewisse „Vorschläge“²⁶⁸ gab – was eine sehr vorsichtige Wortwahl ist – doch meint er diesbezüglich auch: „Das spricht für Lish als Lektor, aber nicht gegen Carver [...].“²⁶⁹ All dies im Detail zu bewerten bedürfte einer eigenen Analyse. Tatsache ist, wie Carver auch in seinem Aufsatz „Fires“ feststellt, dass Lish großen Einfluss auf sein Schreiben hatte: „Influences. John Gardner and Gordon Lish. They hold irredeemable notes.“²⁷⁰

Im nächsten Kapitel werden zentrale Aussagen aus Carvers Essay „On Writing“ und „Fires“, die im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit stehen, wiedergegeben und kurz kommentiert.

III. 2. 2. Carvers Essays

Während sich Carver in seinem Aufsatz „Fires“²⁷¹ vor allem der Frage nach seinen literarischen Einflüssen sowie dem Einfluss im Allgemeinen widmet, setzt er sich in „On Writing“²⁷² vor allem damit auseinander, warum er die kurze Form der Kurzgeschichte dem Roman vorzieht, und macht, wie der Titel schon sagt, einige wichtige Aussagen über das Schreiben an sich. In seinem Aufsatz „Author's Note to *Where I'm Calling From*“ tätigt er ebenfalls einige im Rahmen dieser Arbeit relevante Aussagen bezüglich des Schreibens. Aus diesen Essays werden im Folgenden die für diese

²⁶⁵ Vgl. Stull / Carroll, „Notes On the Texts“, S. 982.

²⁶⁶ Alessandro Baricco, siehe URL 2.

²⁶⁷ Vgl. Alessandro Baricco, siehe URL 2.

²⁶⁸ Schulze, Ingo: „Endstation Sehnsucht“ In: Carver, Raymond: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Erzählungen aus dem Amerikanischen von Helmut Frielinghaus. Berlin: Berlin Verlag 2000, S. 9-16, hier S. 15.

²⁶⁹ Schulze, „Endstation Sehnsucht“, S. 16.

²⁷⁰ Carver, Raymond: „Fires“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 734-745, hier S. 745.

²⁷¹ Carver, „Fires“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 734-745. Erstveröffentlicht in *Antaeus* im Herbst 1982.

²⁷² Carver, Raymond: „On Writing“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 728-733. Erstveröffentlicht in *The New York Times Book Review*, 15.2.1981 unter dem Titel „A Storyteller's Shoptalk“ (wobei dieser Titel nicht von Carver selbst stammte).

Darstellung relevanten Passagen besprochen.

Was Carver in „Fires“ betont, ist, dass das Schreiben für ihn essentiell mit der Geburt seiner Kinder zusammenhing. Einerseits, weil er sich nicht erinnern könne, in der Zeit davor etwas Wesentliches geschrieben zu haben und andererseits erwähnt er, dass er in dieser Zeit bemerkte, dass Romane zu schreiben und Vater zu sein seiner Meinung nach nicht miteinander zu vereinbaren seien.²⁷³ Am Ende des Aufsatzes merkt er sogar an, dass seine Kinder den Haupteinfluss auf ihn und sein Schreiben gehabt hätten: „They were the prime movers and shapers of my life and my writing.“²⁷⁴ An anderer Stelle begründet er die Wahl des Genres und warum er die Kurzgeschichte dem Roman vorziehe damit, dass es ihm für längere Prosa an Geduld bzw. Ausdauer fehle.²⁷⁵ Doch was auch immer der Beweggrund war, Tatsache ist, dass er es in dieser kleinen Form zur Meisterschaft gebracht hat.

Als einen frühen und sehr wichtigen Einfluss für seinen literarischen Werdegang nennt Carver – neben Gordon Lish – John Gardner, auf den er im Herbst 1958 in einem seiner Creative-Writing-Kurse am Chico State College traf, an dem Gardner zu dieser Zeit lehrte. Zum einen wies Gardner seine Studenten auf die Bedeutung hin, die Literaturmagazine für Nachwuchsautoren darstellten, und zum anderen sprach sich Gardner für die richtige Wahl der Worte und für eine einfache Sprache aus:

[...] he was [...] telling me over and over how important it was to have the right words saying what I wanted them to say. Nothing vague or blurred, no smoked-glass prose. And he kept drumming at me the importance of using – I don't know how else to say it – common language, the language of normal discourse, the language we speak to each other in.²⁷⁶

Dies scheint Carver wie einige andere Schriftsteller dieser Zeit zu seinem Programm gemacht zu haben. Eine andere passende Aussage in dem Zusammenhang wäre: „He helped me to see how important it was to say exactly what I wanted to say and nothing else; not to use “literary“ words or “pseudo-poetic“ language.“²⁷⁷

Auch was seinen Reduktionismus angeht, betont er Gardners Primär-Einfluss:

He helped show me how to say what I wanted to say and to use the minimum number of words to do so. He made me see that absolutely everything was important in a short story. It was of consequence where the commas and periods went.²⁷⁸

Die Bedeutung der Interpunktion sowie die Wahl der richtigen Worte und präzisen Bilder streicht er in „Author's Note to *Where I'm Calling From*“ hervor.²⁷⁹ Auch auf Henry James und dessen

²⁷³ Vgl. Carver, „Fires“, S. 737-739.

²⁷⁴ Carver, „Fires“, S. 745.

²⁷⁵ Vgl. Carver, „On Writing“, S. 728, sowie S. 729.

²⁷⁶ Carver, „Fires“, S. 743.

²⁷⁷ Ebd., S. 744.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Vgl. Carver, „Author's Note“, S. 746.

Forderung nach Präzision bzw. Vermeidung der Unschärfe der Sprache nimmt Carver Bezug.²⁸⁰

In „On Writing“ spricht Carver auch den Vorgang des Überarbeitens der Kurzgeschichten, das eine zentrale Stellung in seinem Arbeitsprozess einnimmt, an:

I respect that kind of care for what is being done. That's all we have, finally, the words, and they had better be the right ones, with the punctuation in the right places so that they can best say what they are meant to say.²⁸¹

In „On Writing“ spricht sich Carver weiters vehement gegen Tricks aus und dafür, dass es als Schriftsteller seiner Meinung nach oft einfach nur wichtig sei, die einfachen Dinge genau zu beobachten und zu beschreiben:

Writers don't need tricks or gimmicks or even necessarily need to be the smartest fellows on the block. [...] At the risk of appearing foolish, a writer sometimes needs to be able to just stand and gape at this or that – a sunset or an old shoe – in absolute and simple amazement.²⁸²

Im Anschluss daran macht Carver seine Ablehnung gegenüber experimenteller Literatur deutlich. Er findet klare Worte, wenn er sagt: „I hate sloppy or haphazard writing whether it flies under the banner of experimentation or else is just clumsily rendered realism.“²⁸³ Und weiter: „Too often “experimentation“ is a license to be careless, silly or imitative in the writing. Even worse, a license to try to brutalize or alienate the reader.“²⁸⁴ In diesen und anderen Aussagen sieht man Carver sehr stark der Tradition des Realismus verpflichtet. Am Ende dieses Aufsatzes wiederholt er nochmals, wie wichtig eine klare und präzise und spezifische Sprache ist „[...] to bring to life the details that will light up the story for the reader.“²⁸⁵

Was Carver in Folge als ‚Möglichkeit‘ formuliert, scheint in Wahrheit aber in größten Teilen seiner Kurzprosa zu einer Art Regel geworden zu sein: das Schreiben über Alltäglichkeiten.

It's possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things – a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earring – with immense, even startling power.²⁸⁶

All das ist möglich, wenn eines eingehalten wird – und hier bezieht sich Carver auf Ezra Pound, der eines kategorisch fordert: „Fundamental accuracy of statement is the ONE sole morality of writing.“²⁸⁷ In diesem Zusammenhang – der Arbeit an der „accuracy of statement“²⁸⁸ – erwähnt Carver auch den Einfluss, den John Cheever auf ihn hatte.

Der letzte Absatz aus „On Writing“, in dem er noch einmal die Exaktheit der Beschreibung und der

²⁸⁰ Vgl. Carver, „On Writing“, S. 731. In dem Zusammenhang wäre auch auf Henry James Konzept des *explosive principle* zu verweisen, in dem er der Frage nachgeht, wie es Autoren gelingen kann trotz gestalterischer Ökonomie und Minimalismus die Fülle des Lebens darzustellen (vgl. Goetsch, Studien und Materialien zur Short Story, S. 40-63).

²⁸¹ Carver, „On Writing“, S. 730.

²⁸² Carver, „On Writing“, S. 729.

²⁸³ Ebd., S. 730.

²⁸⁴ Ebd., S. 729.

²⁸⁵ Ebd., S. 733.

²⁸⁶ Ebd., S. 730.

²⁸⁷ Ezra Pound, zit. nach Carver, „On Writing“, S. 729.

²⁸⁸ Ezra Pound, zit. nach Carver, „On Writing“, S. 729.

Sprache betont, liest sich beinahe wie eine Verteidigung seines eigenen Stils: „For the details to be concrete and convey meaning, the language must be accurate and precisely given. The words can be so precise they may even sound flat, but they can still carry; if used right, they can hit all the notes.“²⁸⁹

In „Author’s Note to *Where I’m Calling From*“ weist Carver jedoch darauf hin, dass die Kürze und Dichte in seinen literarischen Texten auch eng damit in Verbindung steht, dass er stets auch Gedichte schrieb.²⁹⁰ So sehr er der Poesie einen zentralen Stellenwert in seinem Leben wie in seiner schriftstellerischen Karriere einräumt, so sehr betont er jedoch auch, was er an der Form der Short Story sehr liebt:

I’m hooked on writing short stories and couldn’t get off them even if I wanted to. Which I don’t.

I love the swift leap of a good story, the excitement that often commences in the first sentence, the sense of beauty and mystery found in the best of them; and the fact [...] that the story can be written and read in one sitting. (Like poems!)²⁹¹

Letzteres bestätigt Carvers Auseinandersetzung mit Poes Überlegungen zur Short Story. Schließlich hatte Poe gefordert, eine Short Story müsse „in one sitting“, ²⁹² wie auch Carver es nennt, zu lesen sein.

Auch kommt Carver am Ende seines Aufsatzes „On Writing“ auf eine andere Art der ‘Unschärfe’ zu sprechen, die es nicht zu verhindern, sondern sogar zu verwirklichen gilt. Und zwar spricht er von einer latenten Bedrohung, einer unausgesprochenen Gefahr (oder anderen unausgesprochenen Dingen), die seiner Meinung nach den Fortlauf einer Kurzgeschichte erst ermögliche: „There has to be a tension, a sense that something is immanent [...]“.²⁹³ Diese Spannung entstehe zum einen durch die Worte bzw. die Art und Weise wie die Worte miteinander verbunden sind und durch das, was sie erzählen, aber noch viel wichtiger für diese Spannung seien die Dinge, die ausgelassen, die sich – unausgesprochen – unter der Oberfläche befinden:

But it’s also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things.²⁹⁴

Der Aspekt des „left out“²⁹⁵ wird in den Analysen der Kurzgeschichten von Carver sowie der von Hermann noch eingehend besprochen werden (so weit darüber gesprochen werden kann). Carver steht somit eindeutig in der Tradition von Hemingways *theory of omission*, die bereits beschrieben wurde.

²⁸⁹ Carver, „On Writing“, S. 733.

²⁹⁰ Vgl. Carver, „Author’s Note“, S. 746. In diesem Aufsatz betont Carver auch, dass es zwar immer wieder längere Phasen gab, in denen er keine Short Stories schrieb, aber das Gedichte-Schreiben ihn hingegen ständig begleitete und dafür sorgte, dass die Flamme des Schreibens nicht ganz verlischt (vgl. ebd., S. 747).

²⁹¹ Carver, „Author’s Note“, S. 746.

²⁹² Ebd. Siehe auch Kapitel II.1.2.1. der vorliegenden Arbeit.

²⁹³ Carver, „On Writing“, S. 732.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Ebd.

III. 2. 3. Einfluss von und auf Raymond Carver

An dieser Stelle sollen kurz die wichtigsten Einflüsse von und auf Raymond Carver genannt werden.

In seinen ersten Jahren sei Carver unter anderem von den Werken von Isaac Babel, Frank O'Connor und V. S. Pritchett beeinflusst gewesen, wie er auch selbst betont.²⁹⁶ Doch als wesentlichsten Einfluss nennt die Sekundärliteratur vor allem Anton Tschechow und Ernest Hemingway. Der Einfluss Hemingways auf Carvers Schreiben bzw. die produktive Rezeption desselben wäre ebenfalls eine eigene Studie wert und kann hier nur am Rande Erwähnung finden.²⁹⁷ Jutta Person betont, wie entscheidend der Einfluss Hemingways im Bezug auf Carvers minimalistischer Schreibweise war.²⁹⁸ Auch John Barth nennt den Einfluss von Hemingway und spricht gleichzeitig auch jenen von Carver auf die jungen Autoren der damaligen Zeit:

The influence of early Hemingway on Raymond Carver, say, is as apparent as the influence of Mr. Carver in turn on a host of other New American Short-Story writers, and on a much numerous host of apprentices in American college fiction-writing programs.²⁹⁹

Dies wäre noch zu erweitern um die Bedeutung von Raymond Carver auf junge Autoren im rezenten deutschsprachigen Raum nahm und nimmt. So formuliert es Carola Jeschke etwa folgendermaßen:

Man kann feststellen, welch ungeheuren Einfluss sie auf nachfolgende Autoren hatten und noch immer haben (inzwischen sprechen auch deutschsprachige Autoren, wie z.B. Ingo Schulze und Judith Hermann, von Carver als ihrem Vorbild) und welche Wirkung Carvers Werk durch die Verfilmung von Robert Altman hatte.³⁰⁰

Auch Harald Martenstein bezieht sich in seiner Kolumne in der deutschen Tageszeitung *DIE ZEIT* auf die Aussage eines namentlich nicht genannten Literaturkritikers, der gemeint habe, dass es in der deutschen Gegenwartsliteratur viele junge Autoren gäbe, die versuchen den Sound von Raymond Carver nachzuahmen. Dieser Kritiker stellte, so Martenstein, innerhalb dieser Jungautoren zwei Strömungen fest: „[...] und zwar die guten Raymond-Carver-Imitatoren, zu denen er [der Kritiker] Judith Hermann rechnet, sowie die schlechten Raymond-Carver-Imitatoren, da nannte er eine längere Namensliste.“³⁰¹ So wird auch an dieser Stelle der direkte Zusammenhang zwischen Hermanns und Carvers Kurzgeschichten bestätigt.

²⁹⁶ Vgl. Carver, „Author's Note“, S. 746.

²⁹⁷ Vgl. hierzu Person, 'Less Is More', S. 33 und S. 41f.; Carver, „Author's Note“, S. 746 und S. 748; sowie Stull / Carroll, „Chronology“, S. 962.

²⁹⁸ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 187.

²⁹⁹ John Barth, siehe URL 1.

³⁰⁰ Jeschke, „Nachwort“, S. 222.

³⁰¹ Harald Martenstein, siehe URL 7. Ad hoc könnte ich etwa Hanna Lemke (*Gesichertes* 2005) und Nils Mohl (*Ich wäre tendenziell für ein Happy End* 2009) nennen, die mit ihren lakonischen Kurzgeschichte stark an Raymond Carver erinnern.

III. 3. Analyse ausgewählter Kurzgeschichten Raymond Carvers

III. 3. 1. Erklärung der Auswahl

Da für das Thema dieser Arbeit eine Unzahl an Kurzgeschichten von Raymond Carver in Frage kämen, musste eine Auswahl getroffen werden. Die Auswahl betont gleichzeitig noch einmal die Feststellung, dass es in dieser Arbeit lediglich um die Erforschung der Reduktion und des Minimalismus innerhalb der besprochenen Kurzgeschichten Carvers gehen kann.

Dass für die Analyse minimalistischer Tendenzen bei Carver Kurzgeschichten aus seinem dritten Erzählband *WWTA* genommen werden, war aufgrund des hohen minimalistischen Gehalts der Geschichten dieses Erzählbandes relativ bald klar. Kritiker bezeichneten dieses Werk als „masterpiece of minimalism“.³⁰² „Why Don’t You Dance?“ und „One More Thing“ stellten sich während der Recherche als besonders interessant und aussagekräftig heraus. Da diese jedoch beide aus Carvers Werk *WWTA* stammen, das als das minimalistischste Werk gilt, wobei die Gründe dafür – gemeint sind die Kürzungen durch Lish – nicht unumstritten sind, sollte noch eine weitere Kurzgeschichte aus einem anderen Werk und einer anderen Schaffensperiode des Autors hinzugezogen werden. So fiel die Wahl der dritten Geschichte bewusst auf die Kurzgeschichte „Cathedral“ aus dem gleichnamigen Erzählband *Cathedral*, da dieses Werk als wenig minimalistisch gilt. So sollen ganz bewusst auch in diesem Text Formen und Verfahren der Reduktion analysiert werden, ohne diesen dadurch als minimalistische Werke festschreiben zu wollen.

III. 3. 2. Analyse der Kurzgeschichte „Why Don’t You Dance?“

Das folgende Kapitel widmet sich einer Analyse der Kurzgeschichte „Why Don’t You Dance?“³⁰³ aus Carvers drittem Kurzgeschichtenband *What We Talk About When We Talk About Love* aus dem Jahre 1981 hinsichtlich der in dieser Geschichte enthaltenen Reduktionsformen auf der Ebene des Inhalts sowie der Darstellung.

III. 3. 2. 1. Vorbemerkungen zu *What We Talk About When We Talk About Love*

Wie bereits erwähnt wurde, nahm Carvers Lektor Gordon Lish vor der Veröffentlichung der Kurzgeschichten aus *WWTA* einige Änderungen bzw. Streichungen im Text vor. Carver, der die Geschichten in ihren Manuskriptversionen zwar als komplett angesehen hat, schrieb, nachdem er die Manuskriptsammlung an Lish abgegeben hat, einige Zeilen an diesen, in denen er Lish aufforderte „not to worry about taking a pencil to the stories if you can make them better.“³⁰⁴

³⁰² Campbell, Ewing: Raymond Carver. A Study of the Short Fiction. New York: Twayne 1992, S. 31.

³⁰³ Carver, Raymond: „Why Don’t You Dance?“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S.223-227. Im Folgenden mit Sigle WD und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

³⁰⁴ Raymond Carver zit. nach Stull / Carroll, „Notes On the Text“, S. 991.

Was Lish an Carvers Geschichten so faszinierte, war die Trostlosigkeit und Kälte, die in ihnen vorherrscht. Diese Trostlosigkeit sowie Carvers reduzierter, lakonischer Stil waren es auch, die er mithilfe seiner Kürzungen noch mehr hervorheben wollte. Dies galt ihm als Rechtfertigung, einige der Geschichten um ein Drittel ihrer Länge, einige gar um die Hälfte zu kürzen. So wurden der Plot, die Beschreibung oder Entwicklung der Figuren sowie die Dialoge nochmals drastisch eingeschränkt. Nachdem Lish die überarbeitete Version des Manuskripts von *WWTA* an Carver geschickt hatte, (der jedoch kurz davor stand mit Gallagher einer Einladung nach Alaska zu folgen und daher aus Zeitmangel nur die erste Seite der neuen Fassung las) überarbeitete sie Lish ein zweites Mal.³⁰⁵ Als Carver diese zweite Fassung zu lesen bekam, war er schockiert ob der drastischen Veränderungen (so wurde beispielsweise die Geschichte „A Small, Good Thing“ nicht nur auf „The Bath“ umbenannt, sondern auch von 37 auf 12 Seiten gekürzt). Carver schrieb in Folge einen langen und sehr persönlichen Brief an Lish, in dem er ihn darum bat, die Publikation von *WWTA* in der aktuellen Form zu stoppen bzw. ihn aus dem Vertrag der Veröffentlichung zu nehmen. In diesem Brief erklärt Carver die Bedeutung, die diese Geschichten für ihn haben und setzt sie inhaltlich, wie auch das Schreiben prinzipiell in enge Verbindung mit seinem damaligen mentalen Zustand. Carver gesteht Lish seine Angst, dass die Publikation der Geschichten in dieser so deutlich veränderten Form nicht nur Einfluss auf seine psychische wie physische Verfassung haben könnten, da er in diesen Geschichten seiner Ansicht nach einen neuen Ton angestimmt hatte und sich mit den Texten stark identifiziert, sondern auch, dass er, wenn diese Veröffentlichung nicht mehr zu verhindern ist, womöglich nicht mehr schreiben wird können. An einigen Stellen formuliert Carver all das sehr ehrlich und eindringlich:

I think I had best pull out, Gordon, before it goes any further. I realize I stand every chance of losing your love and friendship over this. But I strongly feel I stand every chance of losing my soul and my mental health over it, if I don't take that risk. I'm still in the process of recovery and trying to get well from the alcoholism, and I just can't take any chances, something as momentous and permanent as this, that would put my head in some jeopardy.³⁰⁶

Weiter im Brief wird Carver noch deutlicher, wenn er schreibt:

I'm serious, they're [die Stories] so intimately hooked up with my getting well, recovering, gaining back some little self-esteem and feeling of worth as a writer and a human being.³⁰⁷

Nachdem er Lish mehrmals seine Dankbarkeit und Wertschätzung ausgesprochen hatte und sich auch mehrmals für seine Vorgehen entschuldigte, bittet er Lish am Ende des Briefes nochmals eindringlich, die Produktion zu stoppen. Trotz aller Bitten und der Offenheit von Carvers Seite werden die Arbeiten an der Publikation im vorgesehenen Zeitplan durchgeführt und kaum eine der

³⁰⁵ Vgl. Stull / Carroll, „Notes On the Text“, S. 992.

³⁰⁶ Carver, Raymond in seinem Brief an Gordon Lish am 8.8.1980; siehe Carver, Raymond: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 979-1004, Brief wiedergegeben auf S. 992-996, hier S. 995.

³⁰⁷ Ebd.

Änderungen und Wünsche von Carver werden noch berücksichtigt. So erscheint *WWTA* inklusive der Geschichte „Mr. Coffee and Mr. Fixit“ (ehemals „Where Is Everyone?“), obwohl Carver eindringlich darum gebeten hatte, zumindest diese herauszunehmen.³⁰⁸ Die Behandlung der Frage der Authentizität dieser Veröffentlichungen Carvers wäre eine eigene Studie wert. Diese Frage in gebührender Form in die vorliegende Analyse einzubinden, übersteigt jedoch Möglichkeiten, Ziel und Rahmen dieser Arbeit. So sei an dieser Stelle auf D. T. Max verwiesen, der sich eingehend mit dieser Frage beschäftigte (und mit zahlreichen Wissenschaftlern, die sich mit dieser Problematik im Kontext von Carvers Werk auseinandergesetzt haben, gesprochen hat).³⁰⁹ Max meint zu diesen frühen Sammlungen im Vergleich zu späteren:

But the early collections, which Lish edited, are stripped to the bone. They are minimalist in style with an almost abstract feel. They drop their characters back down where they find them, inarticulate and alone, drunk at noon. The later two collections are fuller, touched by optimism, even sentimentality.³¹⁰

All dies muss bei den folgenden Analysen der beiden Kurzgeschichten aus *WWTA* im Hinterkopf behalten werden. Nach all dem muss natürlich erklärt werden, warum die vorliegende Analyse trotzdem die von Lish stark redigierten Versionen hinzuzieht und sich nicht nur auf die Manuskriptversionen von *WWTA* bezieht. Wenn es rein um die Authentizität von Carvers Texten ginge, wären erstere eindeutig auszuschließen. Da es jedoch jene von Lish überarbeitete Versionen waren, mit denen Carver nicht nur seine Bekanntheit, sondern auch großen Einfluss auf nachfolgende Autoren hatte, müssen die Fassungen aus *WWTA* in die Analyse miteinbezogen werden. Zudem wird an dieser Stelle betont, dass die Änderungen und Streichungen, die in den verwendeten Textpassagen von Lish vorgenommen wurden, in einem entsprechenden Kapitel am Ende der Analyse der beiden betreffenden Kurzgeschichte Erwähnung finden.

III. 3. 2. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Why Don’t You Dance?“

Die Geschichte spielt im Vorgarten eines Mannes, der seine gesamte Schlafzimmereinrichtung zum Verkauf anbietet. Ein junges Paar kommt auf ihrem Spaziergang daran vorbei und entdeckt die Möbel und Gegenstände. Sie warten bis der Mann nach Hause zurückkehrt. In der Zwischenzeit legen sie sich auf das Bett und begutachten auch die übrigen Habseligkeiten. Als der Mann kommt, verhandeln sie mit ihm über die Preise. Er verkauft ihnen schließlich alles unter dem primär von ihm vorgeschlagenen Preis. In Folge bietet er ihnen etwas zu trinken an, sie legen eine Schallplatte in den Plattenspieler des improvisierten Schlafzimmers und er fordert sie auf zu tanzen: „Why Don’t You Dance?“ (WD 227). Das Ende der Geschichte bildet eine kurze Szene, in der das Mädchen eben diese Begebenheit (einem nicht explizit genanntem Gegenüber) nacherzählt.

³⁰⁸ Vgl. Stull / Carroll, „Notes On the Text“, S. 997f.

³⁰⁹ Vgl. Max, D. T.: „The Carver Chronicles“ In: *The New York Times Magazine*. 09.08.1998; siehe URL 8.

³¹⁰ D. T. Max, siehe URL 8.

III. 3. 2. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts

In der Kurzgeschichte „Why Don't You Dance?“ versammeln sich auf inhaltlicher Ebene so gut wie alle Merkmale des Katalogs minimalistischer Literatur.³¹¹ Der Plot wird auf eine *triviale Alltagsszene* reduziert, die in diesem Fall zwar nicht – wie in den meisten von Carvers Stories – in einem realen Wohnraum stattfindet, diese Szenerie jedoch im Vorgarten nachstellt. Insofern stellt dieser *kleine, private Ausschnitt* gleichzeitig auch ein *außergewöhnliches Ereignis* dar. Sowohl die Verlegung des Schlafzimmers in den Vorgarten als auch der inszenierte Flohmarkt können nicht als alltäglich, sondern eher als außergewöhnlich bezeichnet werden. Der Grund des Verkaufs der Einrichtung stellt zugleich die erste Auslassung im Text dar, denn es gibt lediglich vage Andeutungen, warum sich der Mann von seinen Möbeln und Gegenständen trennen möchte oder muss.

Auch die *Zeitdarstellung* ist sehr *eingeschränkt*: wie in den meisten Kurzgeschichten von Raymond Carver wird auch in „Why Don't You Dance?“ lediglich ein sehr kurzer Zeitabschnitt textlich präsentiert. Das Geschehen spielt sich in wenigen Stunden ab.

Dass die *Handlung* auf die *wesentlichen Ideen reduziert* wird, ist ebenfalls richtig, denn sie beschränkt sich auf das oben Beschriebene. Auch ist der Vorgarten der einzige Schauplatz dieser sehr kurzen Geschichte. Lediglich im kurzen Absatz am Ende des Textes wird ein Ortswechsel vorgenommen – ohne jedoch örtlich explizit zu werden. Doch nicht nur die *Ort*-, sondern auch die *Zeitdarstellung* ist absolut *reduziert*. Auch werden keinerlei *kulturelle, soziale oder politische Themen* angesprochen oder angedeutet.

III. 3. 2. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers

Alle drei in „Why Don't You Dance?“ auftretende Figuren stellen *simple Charaktere* dar. Sie werden nicht näher beschrieben, es finden sich keinerlei autobiographische Hintergründe, Gedanken oder Reflexionen im Text, und auch sonst wird dem Leser durch ihre Darstellung *keinerlei Identifikationspotential* geboten. Dass die drei Personen *durchschnittliche* Bürger der Mittelschicht oder der Arbeiterklasse sind, ist implizit durch die Szene des Möbelverkaufs im Garten wiedergegeben, denn ein Mitglied der oberen Schicht der Gesellschaft würde kaum sein Mobiliar im Vorgarten verkaufen oder dieses im Vorbeigehen an einem unbekannten Haus kaufen.

Als Erklärung, warum das junge Paar überhaupt stehen bleibt und schlussendlich auch wirklich einige Möbel und andere Dinge kauft, wird ein einziger Satz in den Text eingefügt:

“It must be a yard sale,” the girl said to the boy.
This girl and this boy were furnishing a little apartment.
“Let's see what they want for the bed,” the girl said.

³¹¹ Vgl. die Kategorien des Katalogs in Kapitel II.3.3.2.

“And for the TV,” the boy said. (WD 223).

Die Einfügung wirkt fast ungeschickt und störend, doch wird mit ihr die ganze restliche Handlung begründet bzw. erklärt.

Das Skurrile bzw. Groteske³¹² spielt in vielen Kurzgeschichten von Carver (sowie auch in Kurzgeschichten Judith Hermanns bzw. in Kurzgeschichten im Allgemeinen)³¹³ eine zentrale Rolle.

Schon die ersten Sätze weisen auf das Groteske in dieser Geschichte hin:

In the kitchen, he poured another drink and looked at the bedroom suite in his front yard. The mattress was stripped and the candy-striped sheets lay beside two pillows on the chiffoir. Except for that, things looked much the way they had in the bedroom – nightstand and reading lamp on his side of the bed, nightstand and reading lamp on her side. (WD 223).

Jutta Person meint in ihrer Dissertation *‘Less is More’: Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robins*,³¹⁴ dass „Why Don’t You Dance?“ als mustergültig für Carvers minimalistisches Prinzip angesehen werden kann. Anhand ihrer Analyse dieser Kurzgeschichte möchte sie die Wirkstruktur von Carvers Minimalismus darstellen. Die oben zitierte Anfangsszene sieht sie einerseits als Beschreibung des Settings und andererseits als Metapher eines inneren Zustandes (den Zustand des Mannes).³¹⁵ Zudem schreibt Person über diese Geschichte:

Das junge Paar [...] fungiert ebenso als Spiegelbild für den einst hoffnungsvollen Anfang der Beziehung des Protagonisten, wie das Scheitern von dessen Ehe einen Spiegel für ein mögliches Scheitern des jungen Paares darstellt.³¹⁶

Die Erzählposition ist in dritter Person Singular gehalten. Es liegt ein *heterodiegetischer Erzähler* vor. Das Geschehen wird uns aus einer neutralen Sicht berichtet. Es liegt eine *externe Fokalisierung* vor. Der Erzähler – falls er denn einer ist – bleibt *unnahbar*. Der Großteil des Textes besteht aus dem Dialog der Figuren.

Wie in vielen von Carvers Kurzgeschichten scheinen die Dinge bzw. die Gegenstände, das Materielle, im Mittelpunkt zu stehen. Die Atmosphäre der Geschichte wird vor allem mittels der Dinge sowie ihrer sonderbaren Verortung im Vorgarten des Mannes und nicht durch die Sprache oder ausführliche Beschreibung der Szene und Stimmung erzeugt. Die Dinglichkeit spielt in vielen von Carvers Stories eine wesentliche Rolle. Person interpretiert die Möbel im Vorgarten als Offenbarung des Mannes, denn dadurch wird das Scheitern seiner Ehe ausgestellt. Die Gegenstände, die Szene, die Bilder und ihre symbolische Bedeutung treten anstelle von Reflexion

³¹² Unter V.1.2. erfolgt eine spezifische Begriffsklärung und eingehende Auseinandersetzung mit diesem Aspekt.

³¹³ Vgl. hierzu auch Kaspar, Ingolf: *Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationskultur. Ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 2001.

³¹⁴ Person, Jutta: *‘Less is More’: Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robins*. Diss. Universität Tübingen 1999.

³¹⁵ Vgl. Person, *‘Less Is More’*, S. 56.

³¹⁶ Ebd., S. 57.

und Kommentar der Figuren.³¹⁷ Neben den Möbeln und Gegenständen, um die es sich aufgrund des Verkaufs dreht, spielt auch der Alkohol – wie in den meisten von Carvers Kurzgeschichten – eine zentrale Rolle. Die Geschichte beginnt damit, dass sich der Mann „another drink“ (WD 223) genehmigt und auch mit dem jungen Paar nimmt er ein paar Drinks ein. Alkohol bzw. Alkoholismus wird in vielen Kurzgeschichten von Carver thematisiert. Meistens werden diese Themen jedoch nicht offen ausgesprochen, sondern nur indirekt angedeutet (etwa durch die häufige Erwähnung, dass sich eine Figur einen Drink genehmigt oder die Reaktion darauf), wie auch in „Why Don’t You Dance?“, wo es nicht offen thematisiert, aber an mehreren Stellen angedeutet wird.

III. 3. 2. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung

Auch auf Ebene der Darstellung sind beinahe alle Merkmale des literarischen Minimalismus zu finden. Es werden nur *kurze, nicht zusammengesetzte Wörter* verwendet, es gibt keine *komplexen Nebensatzkonstruktionen* und *periodischer Satzbau* wird *vermieden*. Die *Oberfläche* der Textstruktur ist *ruhig* und *einförmig*.

Eine herkömmliche *Erzählstruktur* mit Einführung, Höhepunkt und Schluss *fehlt*. Die Geschichte beginnt sehr plötzlich: „In the kitchen, he poured another drink and looked at the bedroom suite in his front yard.“ (WD 223). Es gibt keinerlei Steigerung der Handlung oder sonstige Spannungsmomente und das Ende lässt eine *Leerstelle* im Raum. Das Mädchen, das nach einigen Wochen versucht, das Geschehene zu erzählen, redet und redet und hat trotzdem immer weiter das Gefühl, dass es noch mehr an dieser Geschichte gäbe: „She kept talking. She told everyone. There was more to it and she was trying to get it talked out. After a time, she quit trying.“ (WD 227). So endet die Story damit, dass das Mädchen den Versuch aufgibt es zu erzählen. Somit bleibt sowohl für sie selbst als auch für den Leser offen, was dieses ‘mehr’ ist. Die Figuren entsprechen also dem Aspekt des *minimal self*, da sie keinerlei Erkenntnis oder Bedeutung aus dem Erlebten ziehen können.

Weder die Aussagen des Mannes noch die wenigen Beschreibungen desselben lassen klare Schlüsse über das Vergangene ziehen. Der Leser bekommt lediglich ein paar versteckte Hinweise in Form von Andeutungen im Text. So wird in der oben zitierten Anfangspassage lediglich ein dezenter Hinweis auf das Vergangene gegeben, der einen jedoch nur Vermutungen aufstellen lässt:

Except for that, things looked much the way they had in the bedroom – nightstand and reading lamp on his side of the bed, nightstand and reading lamp on her side.
His side, her side. (WD 223).

Oder etwas später, als das Mädchen den Mann, der mit ihr im Vorgarten tanzt, darauf hinweist, dass

³¹⁷ Vgl. ebd.

die Nachbarn zu ihnen herüberschauen:

“That’s right,” the man said. “They thought they’d seen everything over here. But they haven’t seen this, have they?” he said. (WD 227).

Das ist der einzige Hinweis, der bezüglich der Vergangenheit des Mannes gegeben wird, und darauf schließen lässt, warum er seine gesamte Schlafzimmereinrichtung in seinem Garten zum Verkauf anbietet. Arthur F. Bethea meint zwar, dass der Grund – eine Trennung – relativ offensichtlich sei, doch er meint auch, dass sich daraus weitere Fragen und somit Lücken im Text ergeben, wie beispielsweise, was der Grund der Trennung gewesen oder was vorgefallen war. Eine mögliche Ursache stellt, so Bethea, der (indirekt erwähnte) Alkoholismus des Mannes dar. Doch daraus ergibt sich wiederum die Frage, welche die Gründe für seinen Alkoholismus waren.³¹⁸

Ein weiterer Satz, der aber die *Leerstelle* eher größer werden lässt als dass er etwas erklärt, ist der Satz, den das Mädchen zu dem Mann sagt, als die beiden miteinander tanzen:

“You must be desperate or something,” she said. (WD 227).

Der Satz bleibt jedoch unkommentiert. Direkt darauf folgt eine graphische Leerstelle in Form eines Absatzes und danach nur noch die kurze Passage, in der das Mädchen einige Wochen später versucht, das Geschehene zu erzählen. Was diese Auslassung noch verstärkt ist die Tatsache, dass es sich dabei um eine *Wiederholung*³¹⁹ handelt, denn der Satz taucht schon weiter vorne im Text auf, wenn das Mädchen, als sie noch allein sind, die Möbel begutachtend zum Jungen sagt:

“And, besides, they must be desperate or something.” (WD 225).

Eine weitere *Auslassung* findet sich an folgender Stelle des Dialogs zwischen dem Mädchen und dem Jungen:

Lights came on in houses up and down the street.

“Wouldn’t it be funny if,” the girl said and grinned and didn’t finish.

The boy laughed, but for no good reason. For no good reason, he switched the reading lamp on. (WD 224).

Was das Mädchen meint, hat der Leser zu entscheiden, es geht aus dem Text nicht hervor.

Die Kurzgeschichte ist in einzelne *kurze Abschnitte* unterteilt – eine Strukturierung, die in minimalistischen Texten oftmals verwendet wird.

Die Kürze der Sätze ist in „Why Don’t You Dance?“ wie in anderen Geschichten aus *WWTA* besonders auffallend. So entsteht an vielen Stellen des Textes eine *parataktische Satzstruktur*:

The boy found two glasses and poured whiskey.

“That’s enough,” the girl said. “I think I want water in mine.”

She pulled out a chair and sat at the kitchen table.

“There’s water in that spigot over there,” the man said. “Turn on that spigot.”

The boy came back with the watered whiskey. He cleared his throat and sat down at the kitchen table.

He grinned. But he didn’t drink anything from his glass. (WD 225f.).

³¹⁸ Vgl. Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 106.

³¹⁹ Auch Wiederholungen von Wörtern, Sätzen oder Phrasen sind ein Merkmal minimalistischer Literatur.

Auch an anderer Stelle sind die Sätze auf das Nötigste reduziert:

They drank. They listened to the record. And then the man put another. (WD 226).

Auch gibt es noch weitere Beispiele für Reduktionen auf der Ebene der Syntax. Vor allem im letzten Absatz der Kurzgeschichte, in dem das Mädchen das Ereignis erzählt, wird die Satzstruktur auf ein Minimum an Wörtern reduziert:

“The guy was about middle-aged. All his things right there in his yard. No lie. We got real pissed and danced. In the driveway. Oh, my God. Don’t laugh. He played us the records. Look at this record-player. The old guy gave it to us. And all these crappy records. Will you look at this shit?” (WD 227).

Die abgehackte „Stakkato-Komposition“³²⁰ scheint eine Art Konversation bzw. Monolog wiederzugeben. Manche Sätze – wie „In the driveway.“ (ebd.) – könnten grammatikalisch gesehen nicht allein stehen.

Die Reduktion der Satzstruktur wird in den Texten von Carver so weit geführt, dass vereinzelt auch Wörter für sich alleine stehen. So auch in „Why Don’t You Dance?“:

“This record-player is going too. Cheap. Make me an offer.“ (WD 226).

Auch die Form der Wiederholung findet sich in dieser Geschichte. Gleich im ersten Absatz heißt es:

[...] nightstand and reading lamp on his side of the bed, nightstand and reading lamp on her side.
His side, her side.
He considered this as he sipped the whiskey. (WD 223).

Sowohl die Phrase „[...] nightstand and reading lamp on his side of the bed [...]“ (WD 223), die direkt darauf wiederholt wird, als auch die abermalige Wiederholung von „His side, her side.“ (ebd.) führen zu einer Rhythmisierung des Textes. Eine weitere rhythmische Struktur erhält der Text durch die radikal reduzierte Form der Dialoge:

“How is it?” he said.
“Try it,” she said.
He looked around. The house was dark.
“I feel funny,” he said. “Better see if anybody’s home.”
She bounced on the bed.
“Try it first,” she said.
He lay down on the bed and put the pillow under his head.
“How does it feel?” she said.
“It feels firm,” he said.
She turned on her side and put her hand to his face.
“Kiss me,” she said.
“Let’s get up,” he said.
“Kiss me,” she said.
She closed her eyes. She held him.
He said, “I’ll see if anybody’s home.” (WD 224).

Im Zusammenhang mit dieser Form der Dialogwiedergabe ist darauf zu verweisen, dass dieses schlichte ‘he said’ und ‘she said’ der typischen Form von Ernest Hemingway entspricht. Auch kann

³²⁰ Ingolf Kaspar bringt in seiner Auseinandersetzung mit dem Minimalismus in der Literatur die Bezeichnung der „einfachen Stakkato-Komposition“ in die Diskussion mit ein (vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 35).

man am obigen Zitat erkennen, wie nahe Lakonik und Absurdität zusammenliegen bzw. wie neben der Kürze und Treffsicherheit der Wortwahl die Absurdität (in dem Fall die Absurdität der Szene) die Lakonik erst entstehen lässt.

Die Sprache bzw. der *Wortschatz* in „Why Don’t You Dance?“ ist, wie auch anhand der erwähnten Zitate deutlich wurde, äußerst *eingeschränkt* und auf *alltagssprachliche* Formulierungen reduziert. Sowohl der beschreibende Text als auch die Dialoge drehen sich lediglich um die Szene des Verkaufs der Einrichtung. Die Darstellung ist durchgehend *farblos*, *lakonisch*, *schlicht* und *emotionslos*. Der emotionale Aspekt, der unter der Oberfläche des Geschehens brodet, wird nicht offengelegt – bildet ein *left out*. Jutta Person meint bezüglich der Un-Vermitteltheit des Beschriebenen: „Carvers minimalistische Schreibweise, die eine Vermittlung zwischen Geschehen und Leser verweigert, zielt darauf ab, diese Einsicht weniger intellektuell, denn emotional für den Leser erfahrbar zu machen.“³²¹

Die Gespräche, die dem Leser die einzigen Informationen liefern, sind sowohl inhaltlich wie stilistisch minimalistisch. Es herrscht – nicht nur in den Dialogen, sondern im gesamten Text – eine *reduzierte, wenig figurative Rhetorik* vor.

III. 3. 2. 5. Änderungen durch Gordon Lish

Hier sollen nun einige Beispiele der Streichungen und Änderungen erwähnt werden, die Carvers Lektor Gordon Lish bei dieser Geschichte vorgenommen hat. Verglichen wird die oben analysierte Kurzgeschichte „Why Don’t You Dance?“ (Sigle WD) mit der gleichnamigen Manuskriptversion „Why Don’t You Dance?“³²² (Sigle WDB) aus der Sammlung *Beginners*, die erstmals erschienene Originalversionen der Stories aus *WWTA* veröffentlichte.³²³

Zum einen wurde der Name des Mannes sowie des Jungen gestrichen. Während diese in der Version in *WWTA* nur schlicht mit „the man“ bzw. „the boy“ (WD 226) bezeichnet werden, hieß der Junge in der Manuskriptfassung noch Jack und der Mann Max (vgl. WDB 5). Durch die Streichung der Namen, rücken die Figuren noch ein Stück weiter vom Leser fort.

Die Manuskriptversion ist zwar nicht wesentlich länger, doch erfährt man in der Ursprungsversion etwas mehr über die Figuren. So wurden folgende Sätze von Lish ersatzlos gestrichen:

He [Max] had continued to drink through the afternoon and had reached a place where now the drinking seemed to begin to sober him. But there were gaps. He stopped at the bar next to the market, had listened to a song on the jukebox, and somehow it had gotten dark before he recalled the things in his yard. (WDB 3).

³²¹ Person, 'Less Is More', S. 59.

³²² Carver, Raymond: „Why Don’t You Dance?“ In: Carver, Raymond: *Beginners*. The Original Version of *What We Talk About When We Talk About Love*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Vintage Books 2010, S. 1-6. Im Folgenden mit Sigle WDB und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

³²³ Carver, Raymond: *Beginners*. The Original Version of *What We Talk About When We Talk About Love*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Vintage Books 2010.

Auch das Alter des jungen Paares wurde von Carver ursprünglich angegeben:

They were only twenty years old, the boy and the girl, a month or so apart. (WDB 3).

Schlichte Einfügungen, wie der Satz „Birds darted overhead for insects.“ (WDB 4) fielen ebenso der Hand des Lektors zum Opfer wie folgende Formulierung:

[...] there was something about the expression on their faces. For a minute this expression seemed conspiratorial, and then it became *tender* – there was no other word for it. The boy touched her hand. (WDB 4)

Daraus wurde nach Lishs Eingriffen schlicht:

[...] there was something about their faces. It was nice or it was nasty. There was no telling. (WD 226).

Somit wird auch an dieser Stelle eine explizite Aussage „[...] and then it became *tender* – there was no other word for it.“ (WDB 4) durch einen Satz ersetzt, der mehr offen lässt, als er sagt.

Bei allen Kürzungen – auch in den anderen Geschichten aus *WWTa* – ist zu betonen, dass sich die einfache Syntax bzw. die kurzen Sätze bereits in Carvers Originalversionen finden. Auch das reduzierte 'he said', 'I said' ist schon in der Ursprungsversion von „Why Don't You Dance?“ enthalten.

Neben all seinen Streichungen fügte Lish auch da und dort einen Satz ein. So zum Beispiel der oben zitierte Satz:

“You must be desperate or something,” she said. (WD 227).

Diesen Satz setzt Lish anstelle der folgenden Passage, die von ihm zur Gänze gestrichen wurde:

“I hope you like your bed.” [Dies ist der letzte gemeinsame Satz der beiden Versionen]

“I will,” the girl said.

“I hope the both of you do,” Max said.

“Jack!” the girl said. “Wake up!”

Jack had his chin propped and was watching them sleepily.

“Jack,” the girl said.

She closed and opened her eyes. She pushed her face into Max's shoulder. She pulled him closer.

[Die letzten drei Sätze ließ Lish stehen und sind somit in *WWTa* enthalten.]

“Jack,” the girl murmured.

She looked at the bed and could not understand what it was doing in the yard. She looked over Max's shoulder at the sky. She held herself to Max. She was filled with an unbearable happiness. (WDB 5).

Anstatt der Beschreibung der Gedanken des Mädchens, dass sie das Bett sieht und nicht verstehen konnte, warum es im Garten steht und was passiert sein mochte, fügt Lish lediglich den Satz “You must be desperate or something,” she said. (WD 227) ein. Somit wird abermals die nähere Beschreibung einer Figur bzw. ihre Gedanken gestrichen und durch eine simple Aussage ersetzt. Durch das Fehlen von Reflexion und Erklärungen auf intellektueller Ebene wird der Text zu einer emotionalen Erfahrung für den Leser, so Person.³²⁴

Die Streichung des Satzes „She was filled with an unbearable happiness.“ (WDB 5) verändert den Ton der Geschichte erheblich. Auch im letzten Absatz erzählte das Mädchen ursprünglich mehr:

³²⁴ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 59.

“[...] Jack and I went to sleep in his bed. Jack was hungover and had to rent a trailer in the morning. To move all the guy’s stuff. Once I woke up. He was covering us with a blanket, the guy was. This blanket. Feel it.” (WDB 6).

All das ist in der Version aus *WWTA* nicht mehr zu finden. Sogar der finale Satz wurde von Lish geändert. Während es in der Fassung des Manuskripts hieß: „There was more, she knew that, but she couldn’t get it into words. After a time, she quit talking about it.“ (WDB 6), wurde daraus: „There was more to it and she was trying to get it talked out. After a time, she quit trying.“ (WD 227). Durch die Ersetzung des Tätigkeitswortes „talking“ (WDB 6) auf „trying“ (WD 227), das nicht mehr eine aktive Tätigkeit darstellt, wird die Leerstelle am Ende der Geschichte noch verstärkt.

III. 3. 2. 6. Zusammenfassung

Nachdem Einblick in die Vorgeschichte der Publikation von *WWTA* und dem damit einhergehenden Konflikt zwischen Raymond Carver und seinem Lektor Gordon Lish, der zu dem Ende der Freundschaft und beruflichen Zusammenarbeit führte, gegeben wurde, wurden in den folgenden Kapiteln die wichtigsten Merkmale des Minimalismus in der Kurzgeschichte „Why Don’t You Dance?“ auf Ebene des Inhalts und der Darstellung untersucht. So fanden sich zahlreiche Aspekte des Katalogs von Sandra Berchtel bestätigt. Sowohl Inhalt (Handlung), Ort- und Zeitdarstellung als auch Figurenbeschreibung sind radikal reduziert. Auf der Ebene der Darstellung fällt die kurze, parataktische Satzstruktur, die einfache Wortwahl, das Fehlen von Einführung, Höhepunkt und Schluss auf. Zudem besteht ein Großteil der Kurzgeschichte aus direkter Dialogwiedergabe der Figuren. In all dem lässt sich Carvers Lakonik erkennen. Zusätzlich wurde auf die wichtigsten Änderungen eingegangen, die Lish an dieser Kurzgeschichte vorgenommen hat. So wurden einige gravierende Kürzungen und Änderungen offensichtlich, die, wie die Sekundärliteratur betont, wohl großen Einfluss darauf gehabt haben, dass Carver als ‘minimalist’ eingestuft wurde. Doch ohne Lishs Vorgehen auch nur im Geringsten verteidigen zu wollen (vor allem sein Nicht-Einlenken nach Carvers ausführlichem Brief ist deutlich abzulehnen), sei darauf hingewiesen, dass – wie durch den Vergleich der zwei Versionen deutlich wurde – die minimalistischen Tendenzen in Carvers Geschichte schon vor Lishs Eingriffen vorhanden waren. Die Streichungen und Änderungen verstärkten diese jedoch an einigen Stellen radikal.

III. 3. 3. Analyse der Kurzgeschichte „One More Thing“

Das folgende Kapitel widmet sich nun der Analyse einer weiteren Kurzgeschichte aus *WWTA*. Auch „One More Thing“³²⁵ stammt aus Carvers drittem Erzählband *WWTA*. Neben der Untersuchung des Minimalismus und der Reduktion in dieser Kurzgeschichte wird auch in diesem Kapitel eine kurze Gegenüberstellung der Originalversion mit der durch Lish geänderten Fassung vorgenommen.

III. 3. 3. 1. Kurze Inhaltsangabe von „One More Thing“

Die einzige Handlung der Geschichte ist ein Streit zwischen dem Mann – L.D. genannt – und dessen Frau Maxine und deren gemeinsame Tochter Rae. Als Maxine von der Arbeit nach Hause kommt, findet sie Mann und Tochter streitend vor. L.D. ist wieder einmal betrunken. Sie hatten sich über sein Alkoholproblem gestritten. Die Tochter war der Meinung, dass er aufhören könnte zu trinken, wenn er es nur wolle, da alles eine Frage der mentalen Einstellung sei. (Es wird angedeutet, dass der Vater der Tochter gegenüber ausfallend gewesen ist. Ob verbal oder tätlich, lässt der Text jedoch offen.) Als die Mutter zur Tür hereinkommt, sagt die Tochter zu ihr, sie solle dem Vater sagen, dass alles in seinem Kopf beginne. L.D. und Maxine beginnen heftig zu streiten. L.D. trinkt auch während der Szene. Maxine sagt, sie habe genug von ihm und seinem Alkoholproblem und er solle auf der Stelle verschwinden. Daraufhin packt L.D. seine Sachen und geht.

III. 3. 3. 2. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts

Diese Kurzgeschichte ist mustergültig für Carver. Es wird lediglich ein sehr *kleiner, privater Ausschnitt* geschildert. Die Handlung spielt in den Innenräumen einer Wohnung und ist somit inhaltlich (sie stellt lediglich den erwähnten Streit dar) wie örtlich und zeitlich stark reduziert. Die ganze restliche Welt – das Außerhalb – existiert in diesem Text nur insofern, als Maxine nach Hause kommt und dass L.D. am Ende geht. Sprich: dieses Außen wird gänzlich aus der tatsächlichen Geschichte ausgeschlossen. Die drei Figuren sind für die Dauer des Geschehens in diesen Innenräumen eingeschlossen. Die einzige Tätigkeit, der sie nachgehen, ist: streiten. Daneben wird noch getrunken (L.D.), geraucht (Maxine), ein Einweckglas durch das Küchenfenster geschmissen (L.D.) und ein Koffer gepackt (L.D.). Insofern ist Wehdeking's Bezeichnung – wie für viele andere von Carvers Geschichten auch –, die die Geschichten als „handlungsarme Alltagskonstellationen“³²⁶ benennt, zutreffend. Diese *triviale Alltagsszene* ist auch in ihrer zeitlichen Begrenzung äußerst reduziert. Der beschriebene Ausschnitt spielt sich wohl in weniger als einer Stunde ab.

Passend zur extremen Kürze dieser Geschichte (sie umfasst nur knapp vier einhalb Seiten) wird

³²⁵ Carver, Raymond: „One More Thing“ In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 323-326. Im Folgenden mit Sigle OM und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

³²⁶ Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 175.

bereits in der Eingangspassage alles Wesentliche zusammengefasst:

L.D.'s wife, Maxine, told him to get out the night she came home from work and found L.D. drunk again and being abusive to Rae, their fifteen-year-old. L.D. and Rae were at the kitchen table, arguing. Maxine didn't have time to put her purse away or take off her coat. (OM 323).

Wie in vielen von Carvers Stories wird auch in dieser das Ende einer Beziehung dargestellt. Die Darstellung des Scheiterns der Beziehung wird jedoch nicht näher beschrieben, erklärt oder analysiert, sondern dem Leser nur anhand des Streits der Eltern verdeutlicht. Die Geschichte schildert den entscheidenden Moment, in dem Maxine einen endgültigen Schlussstrich zieht und L.D. hinauswirft.

Dass Carver jedoch trotz aller Direktheit und Brutalität in seinen Darstellungen menschlichen Versagens doch auch den Blick für feine Details und Nuancen nicht verliert, zeigt etwa folgender Satz, der plötzlich zwischen all den Vorwürfen und Streitereien eingefügt wird:

"[...] There's another life out there. Believe me, this is no picnic, this nuthouse."
He could feel air from the hole in the window on his face.
"That's where I'm going," he said. "Out there," he said, and pointed. (OM 324).

Der Luftzug, der den Streit für einen Moment unterbricht, kommt durch das Loch in der Fensterscheibe, die er zuvor mit dem Einweckglas zerschlagen hatte. Erst ab dem Bruch des Fensterglases kann das Außen zu ihnen hereinströmen und neue Wege und Möglichkeiten eröffnen. Wie in vielen von Carvers Kurzgeschichten spielen auch in dieser die Dinge eine wesentliche Rolle. Da keinerlei Reflexionen oder nähere Beschreibungen der Figuren bzw. der Situation zu finden sind, nimmt die Erwähnung der Gegenstände (vor allem in der Szene, in der L.D. seine Sachen packt) den Großteil des restlichen Textes ein.

III. 3. 3. 2. 1. Analyse der Personen und des Erzählers

Die Charaktere in „One More Thing“ sind *simpel*. Sie gehören der *Arbeiterklasse* an und wirken zumindest in der präsentierten Szene *durchschnittlich* und *orientierungslos*. Da – wie schon in der oben analysierten Geschichte von Carver – *keinerlei Figurenbeschreibung, biographische Hintergrundinformationen, Gedanken oder Reflexionen* im Text wiedergegeben werden, bieten die Charaktere dem Leser *kein Identifikationspotential*. Auch wenn die Entscheidung Maxines ihren Mann hinaus zu werfen allein durch die, durch seinen Alkoholismus bedingte, Labilität und Unberechenbarkeit verständlich ist, so wird doch keines der angedeuteten Vergehen des Mannes ausgesprochen. Die Vergangenheit wird gänzlich ausgelassen und ist somit ein Beispiel für das von Carver so gern eingesetzte *left out*.

Die Geschichte wird dem Leser aus der dritten Person Singular präsentiert. Da es sich um einen *heterodiegetischen Erzähler* handelt, bleibt auch die Erzählinstanz distanziert, weil auch sie nicht

Teil des Geschehens ist. Es handelt sich eindeutig um eine *externe Fokalisierung*.

III. 3. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung

Auch was die Ebene der Darstellung betrifft, sind die meisten Merkmale des literarischen Minimalismus in dieser Kurzgeschichte zu finden. Nicht nur der Umfang des Textes, sondern auch die *Wörter* und *Sätze* sind *kurz*, es liegen *keine zusammengesetzten Wörter* oder *komplizierten Satzkonstruktionen* vor. Statt *komplexer Nebensatzkonstruktionen* oder *periodischem Satzbau*, herrscht eine *knappe, parataktische Syntax* vor. Sätze wie folgende überwiegen:

He slammed down his hand on the table. He kicked back his chair. He stood up. (OM 324).

Oder auch jene Stelle, als der Vater seine Sachen zusammenpackt:

From the nightstand he took the magazines for reading material. He took the ashtray. He put everything he could into the suitcase, everything it could hold. He fastened the one good side, secured the strap, and then he remembered his closet shelf behind her hats. (OM 325).

Auch die Dialoge sind in der bereits in Kapitel II.2.1.3.2. als Hemingway-Dialoge bezeichneten Form unpräzise wiedergegeben, mit dem Unterschied, dass in „One More Thing“ anstatt des `he said` und `she said` fast immer der Name zu stehen kommt.

“Good,” Maxine said.
“All right, I’m going,” L.D. said.
He slammed down his hand on the table. He kicked back his chair. He stood up.
“You won’t ever see me again,” L.D. said.
“You give me plenty to remember you by,” Maxine said.
“Okay,” L.D. said.
“Go on, get out,” Maxine said. “I’m paying the rent here, and I’m saying go. Now.”
“I’m going,” he said. “Don’t push me,” he said. “I’m going.”
“Just go,” Maxine said.
“I’m leaving this nuthouse,” L.D. said. (OM 324).

Wie schon in der zuvor analysierten Kurzgeschichte von Raymond Carver, wird der Reduktionismus auch in dieser so weit geführt, dass an manchen Stellen einzelne Worte zwischen zwei Punkten alleine zu stehen kommen. Wie im letzten Zitat, so auch im folgenden:

“L.D., I’ve had it. So has Rae. So has everyone who knows you. I’ve been thinking it over. I want you out of here. Tonight. This minute. Now. Get the hell out of here right now.” (OM 324).

Der knappe Stil der Aussage von Maxine – gesteigert bis in das Stakkato „Tonight. This minute. Now.“ (ebd.) – gibt dem Gesagten noch größere Vehemenz. Durch diese Nachdrücklichkeit wird deutlich, dass L.D. wirklich keine Wahl bleibt. Die reduzierte Schreibweise bewirkt eine Verstärkung der Dringlichkeit der Aussage. Zugleich erzeugt diese Form der Interpunktion wieder eine Rhythmisierung des Textes.

Die Dialoge sind sowohl inhaltlich wie stilistisch stark reduziert. Die Wortwahl ist, wie die Zitate zeigten, sehr schlicht. Es herrscht eine *reduzierte, wenig figurative Rhetorik* vor.

Was die Sprache und den Stil betrifft, so gilt, was schon im Zusammenhang der zuletzt analysierten Kurzgeschichte von Carver gesagt wurde: Die Darstellung ist durchgehend *farblos*, *lakonisch*, *schlicht* und *emotionslos*. Dieser sachliche, radikal minimalistische Stil (dies betrifft die Ebene des *discourse*) steht den großen Emotionen der Streitenden (Ebene der *story*) gegenüber. Doch die Emotionen finden in dieser kurzen, knappen Form keinen Raum, dargestellt zu werden. Lediglich einzelne Aussagen der beiden Erwachsenen zeigen ihre Wut, ihre Enttäuschung und Betroffenheit. Der Rest liegt, wie es schon Hemingway in seinen Ausführungen des Eisberg-Prinzips forderte, darunter. So liegt auch in „One More Thing“ ein großer Teil *unter* der Oberfläche des tatsächlich präsentierten Textes.

Was die *Erzählstruktur* angeht, so gilt, was für die meisten von Carvers Kurzgeschichten, wie für die meisten minimalistischen Texte im Allgemeinen zutrifft (siehe Merkmale-Katalog), dass Einführung, Höhepunkt und Schluss gänzlich fehlen. Wenn man die oben beschriebene Eingangspassage aus „One More Thing“ als Einführung verstehen möchte, so ist diese wirklich äußerst reduziert. Es ist ein, wie in Wenzels Definition der Kurzgeschichte angeführter, „zielstrebig(er) Anfang“.³²⁷ Höhepunkt existiert keiner, da der gesamte Text lediglich die Szene des Streits wiedergibt, und die Geschichte endet mit einer Leerstelle:

L.D. put the shaving bag under his arm and picked up the suitcase.
He said, "I just want to say one more thing."
But then he could not think what it could possibly be. (OM 326).

Wie den meisten von Carvers Short Stories fehlt auch dieser ein „sinndeutender Schluss“³²⁸, wie es Wenzel in seiner Beschreibung der Kurzgeschichte definiert. Somit wird zugleich die Bedeutung *des letzten Satzes* ersichtlich. Ingo Schulze äußert sich in seinem Vorwort zur deutschen Neuübersetzung von Carvers *What We Talk About When We Talk About Love*³²⁹ zu den letzten Sätzen in Carvers Kurzgeschichten folgendermaßen:

Mit ihm [dem letzten Satz] wird der Erzählung die Seele eingehaucht, an ihm entscheidet sich, ob die Geschichte gelungen ist oder nicht. Der gesamte Text erzeugt eine Atmosphäre, in der ein vollkommen gewöhnlicher Satz (oder wenige gewöhnliche Sätze) wie ein Funke die Explosion im Kopf des Lesers erzeugt, die Epiphanie. Plötzlich offenbart sich die Spielidee, von der aus sich die Inszenierung der Erzählung erschließt.³³⁰

Dass das Ende von „One More Thing“, wie viele andere Enden in *WWTA* gar nicht vom Autor selbst stammen soll, sondern eine der Änderungen seines Lektors Gordon Lish darstellt, soll im folgenden Kapitel erläutert werden.

³²⁷ Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369. Siehe Kapitel II.1.1.1.

³²⁸ Wenzel, „Kurzgeschichte“, S. 369.

³²⁹ Carver, Raymond: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Erzählungen aus dem Amerikanischen von Helmut Frielinghaus. Berlin: Berlin Verlag 2000.

³³⁰ Schulze, „Endstation Sehnsucht“, S. 14.

III. 3. 3. 4. Änderungen durch Gordon Lish

Wie schon in der Analyse der Kurzgeschichte „Why Don't You Dance?“ sollen nun auch hier einige zentrale Änderungen aufgezeigt werden, die Gordon Lish in der Manuskriptfassung von „One More Thing“ (erschieden in *Beginners*)³³¹ vorgenommen hatte, bevor sie in dem Band *WWTA* erschien. Ohne nun auf alle Änderungen im Detail eingehen zu können, sollen einige wesentliche hervorgehoben werden. Vor allem dem Ende der Geschichte wird ein besonderes Augenmerk gewidmet werden.

Die Kürzungen im Vergleich zur Manuskriptversion von „One More Thing“ betragen etwa 37% wie Stull und Carroll in ihrer Untersuchung herausfanden.³³² Gerade was die Beschreibung der Figuren angeht, war Carver in der Originalversion um einiges direkter und expliziter. So wurde etwa das Alkoholproblem des Vaters zu Beginn gleich direkt angesprochen. Folgende Sätze sind in der Version nicht mehr enthalten, wie beispielsweise diese Aussage der Tochter:

“[...] It's in his head, isn't it? If he wants to stop drinking, all he has to do is tell himself to stop. It's all in his head. Everything is in his head.“ (WDB 199).

Spätestens bei Sätzen wie diesen, versteht man auch die Bedeutung, die diese (wie andere Geschichten) für Carver aufgrund seiner erst kurz zuvor überwundenen Alkoholabhängigkeit hatten. Auch die Beziehung zwischen dem Vater und der Tochter wirkt in der Ursprungsversion viel vertrauter. Auch spricht die Tochter ihren Vater immer wieder direkt mit „Dad“ an (vgl. WDB 199ff.). Diese Anrede wurde, wie die folgende Entschuldigung des Vaters bei seiner Tochter, restlos gestrichen:

“[...] Honey, I'm sorry I lost my temper. Forgive me, will you? Will you forgive me?“ (WDB 202).

Weitere persönliche Details wurden aus dem Text entfernt. So etwa ein Verweis, dass der Rasierbeutel, den der Vater mit all seinen anderen Sachen zusammenpackt, ein Geschenk der Tochter gewesen war (vgl. WDB 201) oder die Frage der Tochter, wo er nun hingehen werde und ob sie ihm schreiben könne (vgl. WDB 202). Diese Sätze scheinen in der in *WWTA* dargestellten Atmosphäre unmöglich, doch Tatsache ist, dass sie in der ursprünglichen Geschichte vorhanden waren. Doch vor allem die Änderungen bezüglich des Endes der Geschichte veränderten diese bzw. ihre Bedeutung drastisch. In der Fassung in *WWTA* nimmt der Vater am Ende seinen Koffer und dreht sich lediglich noch einmal um und sagt:

He said, “I just want to say one more thing.”
But then he could not think what it could possibly be. (WD 326).

³³¹ Carver, Raymond: „One More Thing“ In: Carver, Raymond: *Beginners*. The Original Version of *What We Talk About When We Talk About Love*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Vintage Books 2010, S. 199-203. Um die gleichnamigen Geschichten voneinander zu unterscheiden wird auch hier der Sigle ein B angefügt, sodass die Sigle im Falle der Manuskriptversion OMB lautet und ebenso im laufenden Text zitiert wird.

³³² Vgl. Stull / Carroll, „Notes On the Texts“, S. 1003.

Wie auch Alessandro Baricco in seinem Aufsatz zu diesem Thema betont, entspricht dieses offene Ende – das ein Beispiel der Auslassung im Text ist, für die Carver so berühmt wurde – nicht im Geringsten der Version, die Carver ursprünglich verfasst hatte.³³³ So heißt es in der Manuskriptversion von „One More Thing“:

“I just want to say one more thing, Maxine. Listen to me. Remember this,” he said. “I love you. I love you no matter what happens. I love you too, Bea. I love you both.” He stood there at the door and felt his lips begin to tingle as he looked at them for what, he believed, might be the last time. “Good-bye,” he said.

“You call this love, L.D.?” Maxine said. She let go of Bea’s hand. She made a fist. Then she shook her head and jammed her hands into her coat pockets. She stared at him and then dropped her eyes to something on the floor near his shoes.

It came to him with a shock that he would remember this night and her like this. He was terrified to think that in the years ahead she might come to resemble a woman he couldn’t place, a mute figure in a long coat, standing in the middle of a lighted room with lowered eyes.

“Maxine!” he cried. “Maxine!”

“Is this what love is, L.D.?” she said, fixing her eyes on him. Her eyes were terrible and deep, and he held them as long as he could. (WDB 202f.).

Nicht nur, dass Lish diesen ganzen, sehr berührenden Absatz zur Gänze strich, nein, der letzte Satz in der Version aus *WWTA* stammt vom Lektor und nicht vom Autor. Auch Baricco betont nach eingehendem Vergleich der beiden Versionen, dass Lish radikal alles kürzte, was dieser Geschichte Wärme verlieh und Baricco schließt mit der Feststellung: „Aus redaktioneller Sicht hatte er recht. Doch ist die redaktionelle Sicht die bessere?“³³⁴

III. 3. 3. 5. Zusammenfassung

Auch in der Analyse der zweiten Kurzgeschichte von Carver wurden wesentliche Merkmale des Katalogs des literarischen Minimalismus festgestellt. Der präsentierte Ausschnitt der Geschichte ist sehr eingeschränkt (sie stellt lediglich den Streit dar), Ort- und Zeitdarstellung sind folglich auch stark reduziert. Auch die Figuren erfahren keinerlei Beschreibung oder Charakterisierung, es wird lediglich ihr Dialog wiedergegeben. Auch auf der Ebene der Darstellung finden sich – wie schon in „Why Don’t You Dance?“ – viele minimalistische Merkmale bestätigt: es herrscht eine knappe, meist parataktische Syntax ohne komplizierter Nebensatzkonstruktionen vor. Die Dialoge weisen meist den reduzierten Stil auf, der an anderer Stelle bereits als *Hemingway-Dialog* bezeichnet worden ist. Ausschweifungen oder Erklärungen werden zur Gänze vermieden.

Abschließend folgte noch eine kurze Darstellung der Änderungen, die Carvers Lektor Gordon Lish gegenüber der Manuskriptfassung dieser Kurzgeschichte vorgenommen hat. Anhand der Gegenüberstellung der beiden Fassungen von „One More Thing“ wurde auch bei dieser Kurzgeschichte deutlich, dass die Änderungen und Streichungen Lishs nicht nur die Radikalisierung von Carvers reduktionistischen Stil verstärkten, sondern zugleich auch den Ton der Geschichte

³³³ Vgl. Alessandro Baricco, siehe URL 2.

³³⁴ Alessandro Baricco, siehe URL 2.

drastisch veränderten. Während in der Fassung aus *WWTA* Brutalität und Unversöhnlichkeit vorherrschen, gibt es in Carvers ursprünglichen Version sehr wohl Passagen, in denen Gefühl und Versöhnlichkeit zu spüren sind. Alessandro Baricco meint hierzu:

Hier [in der Manuskriptversion der Kurzgeschichten] dagegen war ein Carver, der verzweifelt versuchte, eine menschliche Kehrseite zum Bösen zu finden, darzustellen, daß, auch wenn das Böse unvermeidbar ist, ein Leiden darin liegt, das die Rettung des Menschlichen ist. Mir erscheint es inzwischen natürlich anzunehmen, daß er wie besessen versucht hat, die Bösen zu erlösen.³³⁵

Vor allem inhaltliche Auslassungen und Änderungen von Lish, die beispielsweise die persönliche Ebene zwischen den Figuren völlig strichen, sind sehr kritisch zu betrachten, weil sie den Ton der Geschichte bedeutend verändern.

III. 3. 4. Analyse der Kurzgeschichte „Cathedral“

III. 3. 4. 1. Vorbemerkungen zu *Cathedral*

„Cathedral“³³⁶ ist die letzte und zugleich titelgebende Kurzgeschichte in Raymond Carvers drittem und letztem zu Lebzeiten des Autors erschienenen Erzählband *Cathedral* (1983).³³⁷ Wesentlich ist für diesen Band, dass sich Carver zuvor von seinem langjährigen Lektor Gordon Lish getrennt hatte. Die meisten Geschichten sind deutlich länger als die der beiden Vorgängerbände. Auffallend in den Kurzgeschichten in *Cathedral* ist auch, dass Carver einen deutlich anderen Ton anstimmt, bzw. die Stimmung der Geschichten – im Vergleich zu *Will You Please Be Quiet, Please* und *What We Talk About When We Talk About Love* um einiges positivere und optimistischere – eine deutlich andere ist. Michael Reichmann meint hierzu: „Plötzlich nehmen die Personen ihr Schicksal in die Hand und handeln und somit verändert sich auch der Ton der Geschichten.“³³⁸ Auch Ingo Schulze betont die Lebensfreude, die in den Kurzgeschichten aus *Cathedral* enthalten ist.³³⁹ Jutta Person (und andere Wissenschaftler) bezeichnen die Phase von 1981 bis 1988 – und somit auch *Cathedral* – als „postminimalistische Phase“.³⁴⁰ Auch Carver selbst betont, dass er nachdem er „Cathedral“ niedergeschrieben hatte, wusste, dass dies nun eine andere Art von Geschichten war, die er in dem Moment begonnen hatte und dass diese neue Richtung durchaus beabsichtigt war.³⁴¹ Auch Ewing Campbell sagt über die Titelgeschichte des Bandes: „Cathedral,“ more than any other story, is the emblem of the new Carver.“³⁴²

³³⁵ Ebd.

³³⁶ Carver, Raymond: „Cathedral“. In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 514-529. Im Folgenden mit Sigle C und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

³³⁷ Carver, Raymond: *Cathedral*. In: Ders.: *Collected Stories*. New York: The Library of America 2009, S. 357-529.

³³⁸ Reichmann, Michael: *Raymond Carver: Eine Studie zum 'minimalen' Wandel in der Grundstimmung seiner Kurzgeschichten ab "Cathedral"*. Studienarbeit. München: GRIN Verlag 2005, S. 8.

³³⁹ Vgl. Schulze, „Endstation Sehnsucht“, S. 16.

³⁴⁰ Person, 'Less Is More', S. 42.

³⁴¹ Vgl. Carver, „Author's Note“, S. 748.

³⁴² Campbell, *Raymond Carver*, S. 63.

Die Tatsache, dass sich diese Arbeit trotz allem einer Analyse dieser Kurzgeschichte widmet, soll nicht zuletzt die Behauptung bestätigen, dass es hier keineswegs darum gehen soll, Carver als Minimalisten festzuschreiben, sondern dass anhand einer möglichst vielfältigen und somit repräsentativen Auswahl minimalistische Schreibweisen und Formen der Reduktion untersucht werden sollen.

III. 3. 4. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Cathedral“

Die Kurzgeschichte „Cathedral“ handelt von einem Ehepaar, das Besuch bekommt. Robert, ein alter Freund der Frau, hat sich angekündigt. Seine Frau ist kürzlich verstorben. Robert ist blind. Sein Name wird jedoch nur von der Frau in direkter Ansprache desselben verwendet. Der Ich-Erzähler nennt ihn die ganze Geschichte über nur „the blind man“³⁴³ (mit einer Ausnahme). Die Geschichte wird aus Sicht des Ehemannes erzählt, der zunächst nicht sonderlich erfreut ist über die Nachricht, dass `der blinde Mann` sie besuchen wird. Nach einer kurzen Einführung und Ankündigung des Besuches, wird in der Erzähltechnik der Analepse berichtet, wie sich die Frau des Erzählers und der blinde Mann/Robert kennengelernt haben. Sie hatte auf eine Zeitungsannonce des Mannes geantwortet, in der er nach jemandem suchte, der ihm vorlesen und gewisse Dinge für ihn in Ordnung halten könne. So hatte sie eine Zeit lang für ihn gearbeitet und die beiden hatten sich näher kennengelernt. Als sie und ihr damaliger (erster) Mann umgezogen waren, begannen sie sich gegenseitig Kassetten aufzunehmen, in denen sie sich von sich und ihrem Leben erzählten. Abwechselnd schickte einmal der blinde Mann eine Kassette an sie und sie ihm dann wiederum eine zurück.

Schließlich kommt Robert bei ihnen an. Nachdem sie zusammen einen Drink genommen haben, folgt ein ausgiebiges gemeinsames Essen. Anschließend verbringen sie den Abend bei einigen Drinks im Wohnzimmer. Als die Frau zwischen den beiden Männern am Sofa eingeschlafen ist, unterhalten sich die Männer noch etwas und schauen fern. Schließlich zeichnet der Ich-Erzähler mit Robert gemeinsam – im Fernsehen läuft eine Sendung über Kathedralen – eine Kathedrale auf einen Karton, damit dieser `sehen` (bzw. ertasten) kann, wie eine solche aussieht.

III. 3. 4. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts

Sowohl das Setting als auch der Großteil der Gesprächsthemen in „Cathedral“ wäre dem Aspekt der *trivialen Alltagsthemen* zuzuordnen. Wie in den meisten von Carvers Kurzgeschichten spielt der Großteil der Haupthandlung (hier sogar die gesamte Haupthandlung) im Wohnzimmer. So verweist

³⁴³ Aufgrund dieser Formulierung wird auch in der folgenden Analyse diese Bezeichnung teilweise übernommen, womit jedoch lediglich der textlichen Vorlage von Carver Rechnung getragen werden soll. Die Verfasserin ist sich darüber bewusst, dass dies nicht der `political correctness` entspricht.

etwa Jutta Person auf die oftmals langweiligen häuslichen Szenen und zitiert den Begriff der „Around-the-house-and-in-the-yard Fiction“, was sich – betrachtet man auch die zuvor analysierten Kurzgeschichten – somit bestätigt findet.³⁴⁴ Volker Wehdeking's Bezeichnung „handlungsarmer Alltagskonstellationen“³⁴⁵ trifft auch auf das Geschehen dieser Kurzgeschichten zu. Das Ehepaar und ihr Besuch nimmt einen Drink ein, isst zusammen und verbringt den Abend bei weiteren Drinks vor dem Fernseher. So wird etwa in folgendem Absatz die *Alltäglichkeit* der Szene und des Inhalts des Gesprächs deutlich:

I did the drinks, three big glasses of Scotch with a splash of water in each. Then we made ourselves comfortable and talked about Robert's travels. First the long flight from the West Coast to Connecticut, we covered that. Then from Connecticut up here by train. We had another drink concerning that leg of the trip. (C 520).

Soweit sind einige in Carvers Geschichten immer wieder auftauchende Aspekte vorhanden. Was diese Alltäglichkeit jedoch kontrastiert, ist die Tatsache, dass der Besucher Robert blind ist. Spätestens die Szene, in der die beiden Männer gemeinsam beginnen eine Kathedrale zu zeichnen, könnte man in gewisser Weise als *außergewöhnliches Ereignis* und somit keineswegs als 'alltäglich' bezeichnen. Da es neben den *trivialen Alltagsgesprächen* und der Thematik der Blindheit kein anderes wesentliches Thema gibt, kann behauptet werden, dass der *Plot* auf die *grundlegende Idee reduziert* wird. Lediglich die einführenden Worte des Ich-Erzählers zu der Freundschaft seiner Frau und Robert sowie der kurze Bericht von Roberts Frau, die erst kürzlich verstorben ist, stellen eine Ausnahme dar. Insofern ist auch vorwegzunehmen, dass in „Cathedral – vergleicht man es mit anderen Kurzgeschichten von Raymond Carver – relativ viel aus der *Vergangenheit der Figuren* erzählt wird, jedoch nur in den Analepsen zu Beginn der Geschichte.

Der *Handlungsschauplatz* ist – zumindest was die Haupthandlung angeht – *reduziert*.³⁴⁶ Die Haupthandlung spielt – wie ein Großteil der Kurzgeschichten von Carver – im Wohnzimmer. *Ort- und Zeitdarstellung* (die kurzen Exkurse zu Beginn ausgeschlossen) sind auch in dieser Geschichte Carvers *eingeschränkt*.

III. 3. 4. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers

„Cathedral“ wird aus der Sicht eines männlichen Ich-Erzählers mit *interner Fokalisierung* geschildert. Es handelt sich um einen *homodiegetischen Erzähler*. Die ersten drei Merkmale des Katalogs die Figuren betreffend – (*orientierungslos* ausgeschlossen) –, treffen auf die drei Protagonisten in „Cathedral“ zu: es handelt sich um *simple Charaktere*, sie werden als *durchschnittlich* dargestellt und entstammen der amerikanischen *Mittelschicht*. Vor allem aufgrund

³⁴⁴ Vgl. Person, 'Less is More', S. 12.

³⁴⁵ Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 175.

³⁴⁶ Die Analyse konzentriert sich hierbei nur auf den Schauplatz des gegenwärtigen präsentierten Ausschnitts des Besuchs, da die Schauplätze der Analepsen zu Beginn der Geschichte nicht explizit beschrieben werden.

des Verzichts umfangreicher Figurenbeschreibungen oder Introspektion der Figuren bieten sie *wenig Identifikationspotential*.

Da die Geschichte aus Sicht des Mannes geschrieben ist, finden wir keinerlei Gedanken oder Reflexionen der beiden anderen Protagonisten. Dafür ist der Anteil an Reflexion des Ich-Erzählers – im Verhältnis zu minimalistischer Literatur generell – relativ hoch. Die ganze Geschichte über erfährt der Leser immer wieder, was der Erzähler gerade denkt, was ihn irritiert usw. Insofern können zwar die beiden anderen Figuren, nicht aber der Erzähler selbst, als *minimal self* bezeichnet werden.

Umgekehrt verhält es sich, was die Berichte aus der Vergangenheit der Figuren betrifft. In den Analepsen zu Beginn der Geschichte wird relativ viel aus der Vergangenheit der Frau des Erzählers sowie des blinden Mannes und dessen Frau erzählt.

Ausführliche Figurenbeschreibungen – zumindest was das Äußere der drei Protagonisten betrifft – liegen keine vor. So wird lediglich Roberts äußere Erscheinung kurz beschrieben. Auch ansonsten erfahren die drei Figuren kaum nähere Beschreibung. Was den Erzähler betrifft, so treffen die meisten der Merkmale des Katalogs auf diesen nicht zu. So handelt es sich zwar um einen Erzähler in der *1. Person*, doch ist dieser weder *neutral* – ganz im Gegenteil – noch ist seine *Erzählhaltung zurückhaltend*. Durch seine Direktheit, was seine Meinung zu dem blinden Mann und Sehbehinderten im Allgemeinen angeht, wirkt er für den Leser auch alles andere als *unnahbar*. Daran erkennt man die eingangs erwähnte Veränderung, die sich in Carvers Geschichten in *Cathedral* bemerkbar machte.³⁴⁷

Während aus der Vergangenheit der Frau sowie des blinden Mannes relativ viel erzählt wird, erfährt der Leser über den Erzähler nur das, was sich gegenwärtig zuträgt bzw. was seine Gedanken und Gefühle hinsichtlich der gegenwärtigen Situation betrifft (in der er sich zunächst alles andere als wohl zu fühlen scheint). Carver unterbricht die Geschichte geschickt an der Stelle, wo auf einer der Kassetten die Sprache auf den Ich-Erzähler kommt. Seine Frau hatte ihn gefragt, ob er sich das Tape von Robert anhören möchte, da auf diesem auch von ihm die Rede ist:

[...] I heard my own name in the mouth of this stranger, this blind man I didn't even know! And then this: "From all you've said about him, I can only conclude –" But we were interrupted, a knock at the door, something, and we didn't ever get back to the tape. Maybe it was just as well. I'd heard all I wanted to. (C 516).

Diese Form des *left out* ist wiederum Beweis dafür, dass Carver Hemingways *theory of omission* folgte. Auch wenn man hier nicht von einem Mittel zum Zwecke des Spannungsaufbaus innerhalb der Geschichte sprechen kann, so scheint diese Auslassung doch wesentlich für den Verlauf der Geschichte. Das, was auf der Kassette über den Ehemann (Ich-Erzähler) gesagt wird, wird

³⁴⁷ Vgl. auch Reichmann, Raymond Carver, S. 8.

ausgelassen. Auch als der Besuch bereits angekommen ist und sich dieser mit seiner Frau über die letzten zehn Jahre unterhält, wartet er darauf, dass endlich die Sprache auf ihn selbst kommt:

I waited in vain to hear my name on my wife's sweet lips: "And then my dear husband came into my life" – something like that. But I heard nothing of the sort. (C 521).

III. 3. 4. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung

Auch wenn sich Ton und Inhalt dieser Kurzgeschichte stark von den zuvor erschienenen Bänden *Will You Please Be Quiet, Please?* und *What We Talk About When We Talk About Love* unterscheiden, so bleibt Carver in *Cathedral* auf der Ebene der Darstellung seiner Linie treu. Anhand von „Cathedral“ soll dies hier exemplarisch dargestellt werden.

Obwohl die Länge von „Cathedral“ den Durchschnitt von Carvers Kurzgeschichten deutlich übersteigt (wie auch die meisten anderen Kurzgeschichten in *Cathedral* länger sind als Carvers frühere Kurzgeschichten), sind sowohl die *Wörter* zumeist *kurz* und einfach gehalten als auch die *Sätze kurz* und *ohne komplizierte Nebensatzkonstruktionen*.

Zur Komposition ist des Weiteren zu sagen, dass die *Erzählstruktur* – anders als in anderen, kürzeren Carver-Stories – nicht gänzlich inexistent ist. So wird zu Beginn einführend an die Geschichte und die Vorgeschichte der Frau und ihres blinden Freundes herangeführt. Doch auch wenn diese ersten Seiten als eine Art Einleitung oder Einführung in die Geschichte gelten können, so ist der Beginn (vor allem der erste Satz) doch sehr abrupt: „This blind man, an old friend of my wife's, he was on his way to spend the night.“ (C 514).³⁴⁸ Doch auch wenn die Kurzgeschichte im ersten Moment relativ klassisch aufgebaut zu sein scheint und sich auch nach den einführenden Worten noch relativ ausführliche *Hintergrundinformationen* zu den Personen (ihre Vorgeschichten) finden, so ist sie doch vielen minimalistischen Merkmalen verpflichtet. Es findet sich *kein erkennbarer Höhepunkt* der Handlung (höchstens auf sehr subtile Weise in dem Moment, in dem die beiden Männer die Kathedrale zeichnen) und das Ende ist ein so typisches für Carver, da es mehr offenlässt, als es beschreibt:

Then he said, "I think that's it. I think you got it," he said.
"Take a look. What do you think?"
But I had my eyes closed. I thought I'd keep them that way for a little longer. I thought it was something I ought to do.
"Well?" he said. "Are you looking?"
My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn't feel like I was inside anything.
"It's really something," I said. (C 529).

³⁴⁸ Und diese nicht gerade sensible Beschreibung als „blind man“, hier noch verstärkt durch das vorangestellte (Demonstrativpronomen) „this“, kündigt bereits die in der ganzen Geschichte eingehaltene Erzählhaltung an. Die Abneigung des Ich-Erzählers wird somit gleich im ersten Satz deutlich gemacht. An anderer Stelle drückt er diese Abneigung abermals mit demselben Stilmittel aus: „Now this same blind man was coming to sleep in my house.“ (C 516). Dies stellt somit gleichzeitig eine Wiederholung dar.

Hier bricht die Geschichte ab, ohne weiter zu beschreiben, was der Erzähler damit meint.³⁴⁹

Um diese Abneigung des Ich-Erzählers gegenüber dem blinden Mann zu verdeutlichen, die, wie nach und nach deutlich wird, vor allem aus Unwissenheit und Vorurteilen gegenüber blinden Menschen besteht,³⁵⁰ setzt Carver ganz gezielt das Mittel der Nicht-Benennung einer Figur ein. So wird, wie bereits erwähnt, der Freund der Frau vom Ich-Erzähler stets (mit einer einzigen Ausnahme) „the blind man“ genannt.³⁵¹ So fällt allein auf der ersten Seite sechs Mal die Formulierung „blind man“ sowie andere Formulierungen, die das Wort blind enthalten, wie „the blind“ oder „blindness“ (vgl. alle C 514). Während sich der Ich-Erzähler mit dem wiederholten Einsatz dieser Formulierungen deutlich von ‚dem blinden Mann‘ zu distanzieren versucht, verdeutlicht er mittels ähnlich gezielter Formulierung die für ihn unverständlicher Weise enge Beziehung zwischen diesem und seiner Frau, indem er auf den ersten zwei Seiten jeweils sagt: „[...] my wife and the blind man [...]“ (C514) bzw. „[...] she and the blind man.“ (C 515). Auch an anderer Stelle heißt es gar „her blind man“ (C 516). All diese Formulierungen dienen dazu, das Unbehagen bzw. die Abneigung des Mannes gegenüber dem blinden Mann darzustellen ohne es an diesen Stellen direkt auszusprechen. Ähnliches vollzieht sich an jenen Stellen, an denen der Ich-Erzähler vom ersten Mann seiner Frau spricht und diesen ebenfalls nie beim Namen nennt, sondern ihn lediglich „officer“ (C 515), „childhood sweetheart“ (ebd.) oder „childhood etc.“ (ebd.) nennt. Als er dies zum wiederholten Male tut, scheint er sich rechtfertigen zu wollen: „Her officer – why should he have a name? he was the childhood sweetheart, and what more does he want? – came home from somewhere [...]“ (C 515). Ohne den Fehler zu machen, den Erzähler mit dem Autor gleichzusetzen, kann dies auch als Verweis bzw. Kommentar des Autors selbst gelesen werden. Carver, der einigen seiner Figuren keinen Namen gibt, sagt hier: „[...] why should he have a name? [...]“ (C 515) und stellt somit die Benennung von Figuren in Frage.

Neben den erwähnten *Wiederholungen* der Bezeichnung des Freundes der Frau als „the blind“, „the blind man“, die allein auf der ersten Seite mehrmalige Erwähnung findet, taucht vor allem auch ein weiterer Satz mehrmals im Text auf: „He [Robert] lifted his beard slowly and let it drop.“ (C 520). Die wiederholte Erwähnung dieser Geste verdeutlicht auch seine Irritation durch den blinden Gast ohne sie an dieser Stelle explizit auszusprechen. Die Irritation des Ich-Erzählers wird auf diesen Satz reduziert, der in Folge pars pro toto für seine Überforderung mit der Situation bzw. mit dem Aufeinandertreffen mit dem blinden Mann steht.

Auch werden kleine Details oder Begebenheit mitunter wiederholt. So zum Beispiel die Tatsache,

³⁴⁹ Dies wird im Kapitel V. 2. 3. noch eingehend erläutert werden.

³⁵⁰ Seine Unwissenheit gibt der Erzähler bereits auf der ersten Seite zu, wenn er sagt: „My idea of blindness came from the movies.“ (C 514).

³⁵¹ Zu erwähnen ist jedoch, dass auch der Erzähler und seine Frau unbenannt bleiben.

dass der blinde Mann am letzten Tag, an dem seine Frau für den blinden Mann gearbeitet hatte, diese gefragt hatte, ob er ihr Gesicht berühren dürfe (wohl um zu erfahren, wie sie 'aussieht'). Dies wird, wie folgende Zusammenfassung des Mannes verdeutlicht, den Erzähler noch Jahre später irritieren:

So okay. I'm saying that at the end of the summer she let the blind man run his hands over her face, said goodbye to him, married her childhood etc., who was now a commissioned officer, and she moved away from Seattle. (C 515).

Diese Handlung – „[...] she let the blind man run his hands over her face [...]“ – ist eindeutig mit größerer Bedeutung aufgeladen als die anderen Handlungen der Aufzählung.

Die Sätze sind größtenteils kurz bis sehr kurz, was beispielsweise folgende Passage verdeutlicht:

But they'd kept in touch, she and the blind man. She made the first contact after a year or so. She called him up one night from an Air Force base in Alabama. She wanted to talk. They talked. He asked her to send him a tape and tell him about her life. She did this. She sent the tape. [...] The blind man made a tape. He sent her the tape. She made a tape. This went on for years. (C 515).

Auch in der Beschreibung des gemeinsamen Essens wird dieser knappe Stil eingesetzt:

We dug in. We ate everything there was to eat on the table. We ate like there was no tomorrow. We didn't talk. We ate. We scarfed. We grazed the table. We were into serious eating. (C 520).

Nach der Eindringlichkeit der Sätze davor, die durch die radikale Reduktion entsteht, erscheint der letzte Satz „We were into serious eating.“ (ebd.), der die Situation nochmals zusammenfassen soll, beinahe unnötig. Zugleich sind die genannten Zitate ideale Beispiele für die *parataktische Syntax*, die bei Carver den Großteil seiner Geschichten dominiert.

Auch wenn der Ton wie schon gesagt ein anderer, ein positiverer ist, so entbehren die Geschichten in *Cathedral* nicht der für Carver so typischen Lakonik. So beispielsweise ein Dialog zwischen dem Ich-Erzähler und seiner Frau, kurz bevor deren Freund ankommt:

Now this same blind man was coming to sleep in my house.
“Maybe I could take him bowling,” I said to my wife. She was at the draining board doing scalloped potatoes. She put down the knife she was using and turned around.
“If you love me,” she said, “you can do this for me. If you don't love, okay. But if you had a friend, any friend, and the friend came to visit, I'd make him feel comfortable.” She wiped her hands with the dish towel.
“I don't have any blind friends,” I said.
“You don't have *any* friends,” she said. “Period. Besides,” she said, “goddamn it, his wife's just died! Don't you understand that? The man's lost his wife!” (C 516).

Die Lakonik seiner Frau bzw. ihre Schlagfertigkeit wird durch Carvers Schreibweise noch verstärkt: ihr Konter gegenüber der Aussage ihres Mannes, dass er schließlich keine 'blinden Freunde' habe, ist kurz und knapp:

“You don't have *any* friends,” she said. “Period. Besides,” she said [...].“ (ebd.).

Nachdem sie ihn scharf darauf verwiesen hat, dass er 'überhaupt keine Freunde' habe, stellt sie der Aussage ein schlichtes „Period.“ (= Punkt) nach, um ihn in Folge harsch an die schlimme Situation

ihres Freundes zu erinnern, dessen Frau gerade gestorben war. Auch an anderen Stellen taucht die Form des alleinstehenden Wortes auf. Etwa wie in folgendem Absatz, in dem das Wort „Pathetic.“ das zuvor beschriebene nochmals mit einem Wort zusammenfasst:

Robert was left with a small insurance policy and half of a twenty-peso Mexican coin. The other half of the coin went into the box with her. Pathetic. (C 517).

Es dient dem Ich-Erzähler als simples Kommentar zur Beschreibung der Sätze davor. Auch bei der Beschreibung des Aussehens von Robert nützt der Erzähler dieses auf ein Wort reduzierte Kommentar:

He wore brown slacks, brown shoes, a light-brown shirt, a tie, a sports coat. Spiffy. He also had this full beard. (C 519).

Durch die radikal verkürzte Formulierung bleibt offen, wie hoch der Grad an Sarkasmus bei der Bezeichnung „Spiffy“ (= schick) ist. Verstärkt wird der sarkastische Unterton in der Beschreibung von Robert noch dadurch, dass er den darauf nachstehenden Satz nicht folgendermaßen formuliert: He also had a full beard. Nein, er fügt dem Satz abermals ein Demonstrativpronomen ein: „He also had this full beard.“ (C 519). Dadurch erhält die Aussage eine ganz andere Wertung.

Kurz darauf beschreibt er dessen Augen und dass er wünschte, der blinde Mann trüge eine Sonnenbrille:

At first glance, his eyes looked like anyone else's eyes. But if you looked close, there was something different about them. Too much white in the iris, for one thing, and the pupils seemed to move around in the sockets without his knowing it or being able to stop it. Creepy. As I stared at his face, I saw the left pupil turn in toward his nose while the other made an effort to keep in one place. (C 519).

Auch hier drückt der Ich-Erzähler mit einem Wort aus, was er in dieser Situation denkt: „Creepy.“ (ebd.). Dieses stilistische Verfahren der Reduktion findet sich mehrmals im Verlauf der Geschichte. Auch scheint Carvers parataktische Syntax an vielen Stellen die Banalität bzw. Trivialität der alltäglichen Situationen noch zu verstärken bzw. scheint diese reduzierte Form der entsprechende Stil für die Eintönigkeit der Tätigkeitsabläufe zu sein:

The news program ended. I got up and changed the channel. I sat back down on the sofa. I wished my wife hadn't pooped out. Her head lay across the back of the sofa, her mouth open. (C 523).

Auch die reduzierte Art der Dialoge, für die Carver so berühmt geworden ist, sind in „Cathedral“ – wenn auch nur in kürzerer Variante als in vielen anderen Geschichten – enthalten:

“I'll move that up to your room,” my wife said.
“No, that's fine,” the blind man said loudly. “It can go up when I go up.”
“A little water with the Scotch?” I said.
“Very little,” he said.
“I knew it,” I said.
He said, “Just a tad. [...]” (C 519).

Wie in vielen seiner Geschichten der beiden anderen Erzählbände *WYP* und *WWTA* (in diesen in noch längerer und somit radikaleren Ausführung) reduziert Carver auch hier die Notierung des

Gesprächs auf das Wesentliche: ein „the blind man said loudly“ (ebd.) scheint den Gleichklang bzw. den Rhythmus des simplen „he said“ and „I said“ beinahe störend zu unterbrechen.

An anderer Stelle wird die Kürze des Dialogs zwischen dem Ich-Erzähler und Robert dadurch angedeutet, dass die knappen Antworten auf die Fragen von Robert unkommentiert in Klammern wiedergegeben werden:

[...] he'd turn his blind face toward me, put his hand under his beard, ask me something. How long had I my present position? (Three years.) Did I like my work? (I didn't.) Was I going to stay with it? (What were the options?) (C 521).

Diese Form der Reduktion dient nicht nur als simples stilistisches Mittel, sondern verdeutlicht gleichzeitig die ablehnende Haltung des Erzählers gegenüber dem blinden Mann. Die reduzierte Schreibweise deutet an, dass zwischen den beiden kein Gespräch zustande kommt.

Dies sind zugleich auch Beispiele der in dieser Geschichte vorherrschenden *reduzierten, wenig figurativen Rhetorik*. Dass der Stil und der Wortschatz sehr *eingeschränkt* ist und in *Alltagssprache* präsentiert wird, trifft zwar zu, doch war die Radikalität diesen Aspekt betreffend in frühen Kurzgeschichten Carvers weitaus größer.

Die Eigenschaftswörter des Kriterienkatalogs, die die Art der Darstellung beschreiben, treffen, wie anhand der erwähnten Zitate ausgearbeitet wurde, fast alle zu. Man kann den Stil in „Cathedral“ durchaus als *lakonisch, schlicht* und *gewöhnlich* bezeichnen. Lediglich *farblos* und *emotionslos* erscheinen die Beschreibungen (hauptsächlich aufgrund der Einstellung und Betrachtung des Ich-Erzählers) nicht.

III. 3. 4. 5. Zusammenfassung

Auch in der dritten analysierten Kurzgeschichte „Cathedral“ wurden wesentliche Kriterien minimalistischer Schreibweise vorgefunden. So ist die Handlung und das Setting auch hier eingegrenzt. Ort- und Zeitdarstellung sind stark reduziert. Auch auf der Ebene der Darstellung finden sich viele der bereits in den zwei Geschichten zuvor beschriebenen Merkmale wieder: Worte und Sätze sind einfach und schlicht, die Form der Parataxe ist auch hier vorherrschend. Zudem existiert in „Cathedral“ keine klassische Erzählstruktur mit Einführung, Höhepunkt und Schluss. Das Ende ist abrupt und lässt daher Leerstellen im Raum stehen.

Es sind jedoch in dieser Geschichte einige Veränderungen im Vergleich zu den Kurzgeschichten der früheren Bände des Autors bemerkbar. So ist die Kurzgeschichte zum einen deutlich umfangreicher, der Ich-Erzähler erfährt durch die Wiedergabe seiner Gedanken zumindest stellenweise eine indirekte Beschreibung und der Ton ist im Allgemeinen (das gilt auch für viele weitere Kurzgeschichten aus *Cathedral*) weitaus positiver als in den meisten Geschichten aus *WYP* und *WWTa*.

Doch auch in „Cathedral“ liegen genügend Merkmale der Reduktion vor, die Material für den anschließenden Vergleich mit den Kurzgeschichten Hermanns liefern. Nicht zuletzt die Auslassung, das Nicht-Gesagte in dieser Geschichte, das unter V. 3. 1. im Vergleich zu einer Kurzgeschichte von Hermann noch eingehend dargestellt wird, wurde auch für diesen Text Carvers als zentral beurteilt.

IV. Minimalismus und Reduktion in ausgewählten Kurzgeschichten Judith Hermanns

Dieses Kapitel widmet sich dem Minimalismus bzw. der Reduktion im Werk Judith Hermanns exemplarisch anhand ausgewählter Kurzgeschichten der Autorin.

Nach der Kurzbiographie der Autorin (IV.1.) folgt eine Erklärung der Auswahl (IV.2.). Anschließend werden die Kurzgeschichten einzeln analysiert, um die darin enthaltenen minimalistischen Merkmale zu untersuchen. Dass in Hermanns Werken minimalistische Tendenzen vorhanden sind, lässt sich nicht nur durch die zahlreichen Vergleiche, die in der deutschsprachigen Presse zu den Werken Raymond Carvers gezogen wurden, vermuten, sondern werden auch innerhalb der Sekundärliteratur betont.³⁵²

IV. 1. Kurzbiographie: Judith Hermann

Judith Hermann wurde am 15. Mai 1970 in Berlin geboren, wo sie heute auch lebt. Bevor sie zu schreiben begann, sang sie unter anderem in ihrer Band „Poems for Laila“, studierte Philosophie, Germanistik und Musik und absolvierte eine Ausbildung an der Journalistenschule. Um herauszufinden, ob sie wirklich journalistisch tätig sein möchte, ging sie für ein Praktikum nach New York. Hier erwachte ihr Bedürfnis zu schreiben. Aus Briefen an Familie und Freunde in Deutschland, in denen sie von ihren Erlebnissen in New York erzählte, entstanden die ersten Ideen für Geschichten. Ohne sich recht bewusst zu sein, was sie tat, begann sie – zurück in Deutschland – Geschichten zu schreiben. So entstand ihr erster Band an Kurzgeschichten *Sommerhaus, später*, der 1998 erschien und von der Kritik gefeiert wurde.³⁵³ Judith Hermann wurde schlagartig berühmt – so berühmt, dass sie, wie sie erzählt, mit sich selbst verwechselt wurde: „Einmal auf einer Party sagte ein Mann nach einem langen Gespräch zu ihr:

„Weißt du, dass du große Ähnlichkeit hast mit Judith Hermann?“ Sie hat nur gelacht. „Das sagt man dir sicher oft?“, hat der Mann gefragt. „Ja, das sagt man mir oft.“³⁵⁴

Mit ihrem plötzlichen Erfolg prägte sie den Begriff des „Fräuleinwunder[s]“ mit.³⁵⁵ *Sommerhaus, später* erreichte bereits bis zu dem Jahr 2003 eine Auflage von mehr als 250 000 Stück und wurde in 17 Sprachen übersetzt.³⁵⁶

1999 wollte sich die junge Autorin für ein Aufenthaltsstipendium nach Süddeutschland zurückziehen, doch bemerkte sie, dass sie schwanger war. In mehreren Interviews betonte Hermann,

³⁵² Vgl. etwa Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 185.

³⁵³ Vgl. Voigt, Claudia: „Im Schatten des Erfolgs“ In: *Der Spiegel* 5/2003, Kultur, S. 140-143, hier S. 141; siehe URL 13; siehe auch Lenz, Daniel / Pütz, Eric: *LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern*. München: edition text + kritik 2000, S. 251.

³⁵⁴ Voigt, „Im Schatten des Erfolgs“, S. 140; siehe URL 13.

³⁵⁵ Vgl. Kocher, Ursula: „Die Leere und die Angst – Erzählen `Fräuleinwunder´ anders? Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 53-72, hier S. 55.

³⁵⁶ Siehe Klappentext auf U2 von Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2003.

dass sie nicht schreiben konnte, ohne zu rauchen. Da sie schwanger war, musste das Schreiben eine zeitlang pausieren. Dieser Abstand zum Literaturbetrieb nahm ihr den Druck, den sie seit dem Erfolg ihres Erstlingswerks verspürte.³⁵⁷ Das Kind half ihr, sich von sich selbst und dem immensen Erwartungsdruck zu distanzieren, wie Hermann selbst sagt. In seinem Beitrag „Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann“ berichtet Jörg Döring unter anderem davon, dass Marcel Reich-Ranicki ihr nach dem großen Erfolg ihres ersten Erzählbandes geraten haben soll, jetzt nur ja kein Kind zu bekommen. Obwohl diese Aussage absolut inadäquat war, reagierte Hermann angeblich sehr gelassen bzw. zunächst gar nicht. Als sie dann, bereits Mutter eines Sohnes, 2003 ihren zweiten Band *Nichts als Gespenster* herausbrachte, war dies die stärkste Antwort, die sie Reich-Ranicki geben konnte. Zur Widmung des Buches „für Franz“ meint Döring scharf:

Indem parallel zum Peritext der Widmung epitextuell die nötige Zusatzinformationen lanciert werden, erschließt sich erst die auktoriale Botschaft: nicht nur der Sohn Franz ist gemeint, sondern das Buch selber soll als Gruß an den familienfeindlichen Großkritiker [gemeint ist Reich-Ranicki] verstanden werden [...].³⁵⁸

Judith Hermann erhielt mehrere Stipendien und Preise, darunter 1997 das Alfred-Döblin-Stipendium der Akademie der Künste, 1998 den Literaturförderpreis der Stadt Bremen und 1999 den Hugo-Ball-Förderpreis.³⁵⁹ 2001 – während sie an den Geschichten für ihren zweiten Erzählband arbeitete – erhielt sie den Kleist-Preis.³⁶⁰ Im Rahmen eines Stipendiums zog sich Hermann für die Arbeit an ihrem zweiten Buch einige Wochen nach Island zurück.

Hermann, die von Beginn an mit großem Druck und Erwartungen umzugehen lernen musste, meinte wenige Jahre später: „Auch wenn der Erfolg weniger glücklich macht, als ich dachte – der Misserfolg kann trotzdem unglücklich machen.“³⁶¹ So verstrich bis zum Erscheinen ihres zweiten Erzählbandes noch einige Zeit. Erst 2003 erschien ihr zweiter Erzählband *Nichts als Gespenster*.³⁶² Abermals vergingen einige Jahre bevor 2009 ihr drittes Werk *Alice*³⁶³ erschien, für das sie im selben Jahr mit dem Friedrich-Hölderlin-Preis ausgezeichnet wurde.³⁶⁴

³⁵⁷ Vgl. Voigt, „Im Schatten des Erfolgs“, S. 141, siehe URL 13.

³⁵⁸ Döring, Jörg: „Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): *Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 13-35, hier S. 30.

³⁵⁹ Siehe Klappentext, U3 von Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2003.

³⁶⁰ Siehe auch Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): *KLEIST-JAHRBUCH 2002*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002.

³⁶¹ Judith Hermann, zit. nach Voigt, „Im Schatten des Erfolgs“, S. 143, siehe URL 13.

³⁶² Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2003.

³⁶³ Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009.

³⁶⁴ Vgl. URL 16.

IV. 2. Analyse ausgewählter Kurzgeschichten Judith Hermanns

IV. 2. 1. Erklärung der Auswahl

Aufgrund des angestrebten Umfangs dieser Arbeit und der großen Anzahl an Kurzgeschichten von Judith Hermann musste eine Auswahl getroffen werden, die in Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit untersucht werden. Hermanns zweites Werk *Nichts als Gespenster* (2003) wurde aufgrund des Umfangs der Kurzgeschichten (sie betragen im Durchschnitt 50 Seiten) aus der Analyse ausgeschlossen. Dies soll nicht bedeuten, dass nicht auch in diesem Werk Formen der Reduktion zu finden sind,³⁶⁵ sondern lediglich, dass die Texte aus *Nichts als Gespenster* aufgrund ihrer Länge zum Vergleich mit den übrigen Geschichten von Hermann und Carver, die – vor allem im Falle von Raymond Carver großteils um einiges kürzer sind – nicht geeignet waren. So wurden zwei Texte aus Hermanns Debütwerk *Sommerhaus, später* ausgewählt (es handelt sich um die Titelgeschichte „Sommerhaus, später“ sowie „Ende von Etwas“), da diese für die Analyse sehr sinnvoll erschienen. Zusätzlich wurde eine Geschichte aus dem letzten Werk der Autorin *Alice* hinzugezogen, da in diesem Formen der Reduktion und des Minimalismus stark vorhanden sind. Es handelt sich um die Geschichte „Raymond“. Da *Alice* aus zusammenhängenden Geschichten besteht, kann sie nicht eindeutig als Kurzgeschichte bezeichnet werden, da sie zugleich das fünfte Kapitel des Werks (das jedoch auch nicht als Roman ausgeschrieben ist) bildet. Da es jedoch weniger um inhaltliche Fragen geht und die Geschichte „Raymond“ auch für sich alleine stehen könnte, wird diese in dieser Analyse simpel als eine weitere Kurzgeschichte Hermanns behandelt, die auf Aspekte des literarischen Minimalismus hin untersucht werden soll.

IV. 2. 2. Analyse der Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“

IV. 2. 2. 1. Vorbemerkungen zu *Sommerhaus, später*

„Sommerhaus, später“³⁶⁶ ist die siebte der neun im gleichnamigen Band veröffentlichten Kurzgeschichten von Judith Hermann, mit dem sie 1998 schlagartig berühmt wurde. Andrea Köhler etwa schreibt über die Kurzgeschichten in *Sommerhaus, später*, es seien „[...] Szenenmärchen aus 1001 Berliner Nacht [...]“ und in allen herrsche eine „[...] altmodisch stilisierte Melancholie [...]“.³⁶⁷

³⁶⁵ Im Gegenteil, viele Äußerungen – vor allem was Hermanns reduzierte Schreibweise betrifft – wären auch für die Kurzgeschichten dieses Bandes zutreffend.

³⁶⁶ Hermann, Judith: „Sommerhaus, später“ In: Dies.: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 139-156. Im Folgenden mit Sigle S und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert. Aufgrund der Tatsache, dass auch in diesem Fall die analysierte Kurzgeschichte denselben Namen trägt wie der Erzählband, soll, um Missverständnisse zu vermeiden, an dieser Stelle nochmals darauf verwiesen werden, dass das Werk *Sommerhaus, später* kursiv gesetzt wird und die Geschichte „Sommerhaus, später“ in Anführungszeichen steht.

³⁶⁷ Köhler, Andrea: „Is that all there is?“ *Judith Hermann* oder die Geschichte eines Erfolgs.“ In: Kraft, Thomas (Hrsg.): *aufgerissen. Zur Literatur der 90er*. München: Piper Verlag 2000, S. 81-89, hier S. 84.

Iris Radisch nennt Hermann die „[...] Meisterin der kühlen Unverbindlichkeit“.³⁶⁸ Trotz ständiger Melancholie und Sensibilität, die in den Geschichten von Hermann vorherrschen, wird einem der Text aus einer bestimmten Kühle und Distanziertheit präsentiert. Diese Kühle entsteht vor allem durch Hermanns reduzierte Schreibweise.

IV. 2. 2. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Sommerhaus, später“

Die im Text nicht benannte Ich-Erzählerin³⁶⁹ berichtet von ihrem Künstler-Freundeskreis in Berlin. Es wird der Alltag der Gruppe von acht jungen Menschen (alle Ende zwanzig) geschildert. Allesamt sind sie Künstler und besuchen die Konzerte, Lesungen oder Theaterstücke ihrer Freunde. Doch vor allem werden gemeinsame Ausflüge unternommen und Feste gefeiert. Zentrale Figur der Handlung ist Stein, ein Mann über den man nur erfährt, dass er Taxi fährt, um Geld zu verdienen und dass er eine zeitlang auch Teil der Gruppe war. Doch auch wenn er, wie die meisten anderen der Gruppe, sowohl hetero- als auch homosexuelle Beziehungen mit Mitgliedern der Gruppe eingeht und die unterschiedlichsten Dinge tut, um Teil der Gruppe zu sein, scheint er doch immer etwas außerhalb derselben zu stehen: „Er war dabei. Und auch nicht. Er gehörte nicht dazu, aber aus irgendeinem Grund blieb er.“ (S 142). Nur zur Ich-Erzählerin scheint er eine engere Beziehung gehabt zu haben. Sie ist es auch, die als erste (und zunächst einzige) davon erfährt, dass Stein ein (baufälliges) Haus in Canitz gekauft hat. Die Geschichte beginnt mit einem Anruf von Stein, in dem die Ich-Erzählerin von seinem Hauskauf erfährt. Da er ihr das Haus zeigen möchte, fahren sie mit seinem Taxi aus der Stadt heraus. Während der Fahrt erinnert sich die Ich-Erzählerin nicht nur an frühere Autofahrten mit Stein – die vergangene, kurze Beziehung zwischen den beiden wird skizziert –, sondern es wird auch der Lebensstil des Freundeskreises in Form von Analepsen beschrieben.³⁷⁰ Während sie das baufällige Haus besichtigen, schlägt ihr Stein vor, dort mit ihr zu leben. Auch der Rest der Gruppe sei jederzeit willkommen. Jeder soll ein Atelier bzw. Arbeitszimmer in dem Haus bekommen. Da sie auf Steins Vorschlag nicht eindeutig antwortet, zieht sich Stein wenig später wieder zurück und schreibt ihr nur noch Postkarten, in denen er von dem Haus erzählt und häufig die Formulierung „*wenn du kommst*“ (S 155) verwendet. Sie wartet jedoch vergeblich auf den Imperativ „Komm“ (ebd.), denn Stein spricht diesen nicht aus.³⁷¹ Wenig später bekommt sie (vermutlich von Stein) einen Zeitungsausschnitt zugeschickt, in dem zu lesen ist, dass das Haus abgebrannt und der

³⁶⁸ Radisch, Iris: „Das große Männersterben.“ In: *DIE ZEIT*. 30.04.2009, Nr. 19; siehe URL 9.

³⁶⁹ Auch wenn das Geschlecht der/des Erzählers/in aus dem Text nicht eindeutig hervorgeht, wie auch Georg Mein betont, wird diese Analyse von einer Ich-Erzählerin ausgehen, nicht zuletzt weil der Gender-Aspekt in der vorliegenden Auseinandersetzung keine Rolle spielt (vgl. auch Mein, Georg: *Erzählungen der Gegenwart: von Judith Hermann bis zu Bernhard Schlink*. Interpretation von Georg Mein. München (u.a.): Oldenbourg Schulbuchverlag 2005, S. 154, Fußnote 100).

³⁷⁰ Vgl. Mein, *Erzählungen der Gegenwart*, S. 69.

³⁷¹ Vgl. ebd., S. 77.

Besitzer verschwunden sei.

IV. 2. 2. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts

Im Grunde sind in „Sommerhaus, später“ alle inhaltlichen Merkmale des Kriterienkatalogs des Minimalismus in der Literatur vorhanden: Es werden *triviale Alltagsthemen* geschildert, denn ein Großteil der Erzählung handelt vom Künstler- und Party-Leben der kleinen Gruppe um die Ich-Erzählerin und von den Autofahrten mit Stein. Lediglich die Figur Steins bringt Außergewöhnliches in die Handlung mit ein: er hat keine Wohnung (wohnt zeitweise bei dem einen oder anderen), kauft sich ein baufälliges (Sommer-)Haus, das am Ende der Geschichte abbrennt. Mit all dem und nicht zuletzt durch sein Verschwinden, ist er derjenige, der die Monotonie und Gleichmäßigkeit, in der das Leben der anderen verläuft, durchbricht.

Wie in den meisten Texten des Erzählbandes *Sommerhaus, später* spielen *kulturelle, soziale und politische Themen* auch in dieser Geschichte keine Rolle bzw. werden nicht angesprochen. Georg Mein fasst dies sehr gut zusammen:

Die Erzählerin und ihre sechs Freunde, bilden zusammen eine sich avantgardistisch gebärdende Pseudo-Künstlerclique, die das Lebensgefühl der 68er-Generation von seinem gesellschaftskritischen Nimbus befreit, aber deren Maxime *Sex, Drugs and Rock'n Roll* erfolgreich in die durch Ecstasy gesteigerten *TRANS-AM-Beats* der Neuzeit transformiert hat.³⁷²

Auch die *Handlungsschauplätze* sind reduziert auf die Orte ihres Schaffens und Feierns und vor allem den Innenraum des Taxis sowie des Sommerhauses. Alle Orte werden nicht explizit, da sie kaum (die Außenschauplätze) bis gar nicht (die Innenräume) beschrieben werden. Die gesamte Handlung spielt, wie die meisten Kurzgeschichten in *Sommerhaus, später* in und um Berlin. Der *Plot*, der aus der oben beschriebenen Handlung besteht, wird auf die grundlegenden *Ideen reduziert*. *Ausschmückungen* stellen höchstens Hermanns intermediale Verweise auf Werke der Literatur und Musik dar. Ansonsten bleibt der Text inhaltlich sehr reduziert.

Dass es sich dabei lediglich um einen *kleinen Wirklichkeitsausschnitt* handelt, ist in zweierlei Hinsicht richtig: zum einen handelt es sich um einen tatsächlich sehr kleinen Wirklichkeitsausschnitt – gleich, ob als Kontext das vielfältige Leben der Menschen einer Stadt (in diesem Fall Berlin) oder gar eines größeren, globalen Kontextes angenommen wird. Zum anderen wird auch aus dem Leben der Protagonisten lediglich ein kleiner Ausschnitt erzählt. Damit, dass größtenteils aus der *Privatsphäre* der Ich-Erzählerin und ihren Freunden berichtet wird, ist ein weiteres Kriterium des literarischen Minimalismus erfüllt.

Nicht nur die Handlungsschauplätze (der *Ort*), sondern auch die *dargestellte Zeit* sind minimal bzw. *eingeschränkt*. Die Handlung erzählt lediglich von einer Zeitspanne von sechs bis sieben Monaten.

³⁷² Ebd., S. 70.

Auch wenn dies verhältnismäßig viel erscheint, so hat man aufgrund des fragmentarisch episodenhaften Stils als Leser den Eindruck, all das würde sich innerhalb einiger Tage abspielen. Das narrative Vorankommen ist sehr gering.³⁷³

Dass es neben der Vorherrschaft von *trivialen Alltagsthemen* in (minimalistischen) Kurzgeschichten oftmals zu der Schilderung eines *außergewöhnlichen Ereignisses* kommt, trifft auch auf diese Geschichte zu. In diesem Fall handelt es sich um den Hausbrand am Ende der Kurzgeschichte. Spätestens ab dem Zeitpunkt als Stein verschwunden ist und nur noch in Form von Postkarten mit der Ich-Erzählerin kommuniziert, hat man als Leser das Gefühl, dass noch etwas geschehen wird. Was es ist, weiß man nicht, doch das unterschwellige, nicht erklärbare Gefühl ist präsent. Diese unbewussten Aspekte oder latenten Ängste tauchen in vielen von Hermanns Kurzgeschichten auf.

IV. 2. 2. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers

In „Sommerhaus, später“ handelt es sich um eine Ich-Erzählerin mit *interner Fokalisierung*. Der Wissenshorizont entspricht zwar dem der Ich-Erzählerin, aber ihre Gedanken und Gefühle werden kaum beschrieben. Da die Figur Teil der Gruppe bzw. zentrale Figur der Handlung ist, sprechen wir in den Termini von Genette von einer *homodiegetischen Erzählhaltung*.³⁷⁴

Auch was die Figuren in „Sommerhaus, später“ betrifft, sind die meisten Merkmale des Katalogs zutreffend. Das Ausmaß der Beschreibung der Figuren ist reduziert (und somit *simpel*). Die einzelnen Figuren der Gruppe werden kaum voneinander differenziert dargestellt, um nicht zu sagen *nicht* dargestellt. Eigentlich erfahren wir über sie nur, was sie *tun*, wie etwa bei folgender Beschreibung Steins: „Er [Stein] saß Modell in Falks Atelier, legte Kabel auf Annas Konzerten, hörte Heinzes Lesungen im Roten Salon.“ (S 142). Auch wenn Stein nicht in diesem Sinn als *simpler Charakter* bezeichnet werden kann, wird er doch nur mit wenigen Eigenschaften charakterisiert. Die Ich-Erzählerin berichtet von der ersten Taxi-Fahrt in Steins Taxi, bei der sie sich kennengelernt haben:

[...] und irgendwann schaltete er die Uhr ab. Er kam mit zu mir. Er stellte seine Plastiktüten in meinen Flur und blieb drei Wochen lang. Stein hatte nie eine eigene Wohnung besessen, er zog mit diesen Tüten durch die Stadt und schlief mal hier und mal da, und wenn er nichts fand, schlief er in seinem Taxi. Er war nicht das, was man sich unter einem Obdachlosen vorstellt. Er war sauber, gut angezogen, nie verwahrlost, er hatte Geld, weil er arbeitete, er hatte eben keine eigene Wohnung, vielleicht wollte er keine. (S141).

Neben der Tatsache, dass er keine Wohnung hat (wobei auch dies nicht näher beschrieben oder begründet wird), stets versucht Teil der Gruppe zu sein und doch immer irgendwie außerhalb bleibt, und ein ausgeprägtes Interesse für Musik hegt, erfahren wir nicht viel über Stein, außer: „[...] er war ziemlich schön, Fassbinder hätte seine helle Freude an ihm gehabt.“ (S 142). Aber auch hier wird

³⁷³ Vgl. Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 34.

³⁷⁴ Vgl. auch Mein, Erzählungen der Gegenwart, S. 70.

sein Äußeres nicht beschrieben, sondern diese Lücke, die durch die Nicht-Beschreibung seines Äußeren entsteht, wird nur mit dem Verweis auf Fassbinder gefüllt. Ob diese Leerstelle unausgefüllt bzw. unergänzt bleibt, liegt nun am Leser.

Alle Figuren sind in dem Sinne *durchschnittlich*, als sie in jeder der anderen Kurzgeschichten von Judith Hermann auch auftauchen könnten. Auch wenn diese Durchschnittlichkeit natürlich sehr relativ ist, (insbesondere, wenn man sich die Gesamtbevölkerung von Berlin bzw. Deutschland Ende der 1990er ansieht), so beschreibt sie doch eine gewisse Szene in Berlin, eine gewisse Gruppe der oberen *Mittelschicht*, die Künstler-Bohème, wie diese nicht nur in der Sekundärliteratur zu Hermanns Kurzgeschichten, sondern auch in aktuellen, zeitkritischen Artikeln genannt wird.³⁷⁵ Auch Brigitte Weingart stellt in ihrem Beitrag zu Judith Hermann fest, dass (fast) alle Figuren aus *Sommerhaus, später* in gewisser Weise miteinander verwandt sind. Es handle sich

[...] vorwiegend um melancholische Bohemiens um die Dreißig [...], deren Verhältnis untereinander die gemeinsame Suche nach Intensität bei gleichzeitiger Unverbindlichkeit kennzeichnet; vor allem aber durch das durchgängige Thema der Unerfülltheit und des Scheiterns, nicht nur aber vor allem in Liebesdingen.³⁷⁶

Folgende Beschreibung stammt zwar aus „Diesseits der Oder“, einer anderen Kurzgeschichte von Judith Hermann aus *Sommerhaus, später*, aber auch diese ließe sich auf die Figuren in „Sommerhaus, später“ (u.a.) umlegen:

Sie wird irgendwas studieren, denkt Koberling. Publizistik und eine Fremdsprache. Der Kiffer wird in einem Szenelokal hinter der Bar stehen und ansonsten seine Tage zum Teufel jagen. Im Sommer laden sie sich Freunde in alte Autos, fahren an die Märkische Seenplatte, saufen Wein bis zum Umfallen und denken – das, was uns geschieht, geschieht niemandem sonst. Schwachsinn. Alles Schwachsinn. Er reibt sich die Augen und fühlt sich müde. Die Zeiten, in denen er jedermann: »Was denkst du?« und: »Was machst du?« gefragt hat, sind vorbei. Koberling kann sich nicht vorstellen, diese Fragen überhaupt je gestellt zu haben. Widerliche, fast peinvolle Erinnerung an nächtelanges Kneipenhocken, an Idealaustausch, Illusionszertrümmerung, emporgezuchtete Gemeinschaftlichkeit.³⁷⁷

Dass dieses Phänomen der Künstler-Bohème bzw. jungen Freelancer bis heute alles andere als passé ist, zeigt auch der Artikel „Das Leben der Lo-Fi-Bohème“³⁷⁸ von Christiane Rösinger aus dem Jahr 2008. In diesem befasst sich Rösinger, selbst Musikerin und Autorin aus Berlin, mit eben diesem Thema der Großstadt- bzw. Künstler-Bohème dieser Jahre auf sehr ironische, aber dadurch nicht weniger treffende Art und Weise (und nimmt sich selbst bei dieser Darstellung nicht aus): „Auf wundersame Weise schlagen wir uns seit vielen Jahren als Freelance-Proletarier irgendwie durchs

³⁷⁵ Vgl. Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 175. Hier spricht Wehdeking etwa von der „Berliner Künstler-Bohème“, der die meisten Figuren in Hermanns Kurzgeschichten angehören und die allesamt zw. 25 und 30 Jahre alt und freischaffende Künstler oder Selbstständige sind.

³⁷⁶ Weingart, „Judith Hermann. Sommerhaus, später (1998)“, S.155.

³⁷⁷ Hermann, Judith: „Diesseits der Oder“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 167-187, hier S. 176.

³⁷⁸ Rösinger, Christiane: „Das Leben der Lo-Fi-Bohème“, 30.5.2008; siehe URL 10. Rösinger schreibt regelmäßig Beiträge in Magazinen und Zeitungen (u.a. Frankfurter Allgemeine Zeitung). Ihre Kolumne „Aus dem Leben aus der Lo-fi-Bohème“ erscheint wöchentlich für den österreichischen Radiosender fm4 (Vgl. URL 11).

Leben und gehören nun einer niedrigschwelligen, leicht verarmten Großstadtbohème an.“³⁷⁹

Und weiter stellt Rösinger (überzeichnend) fest:

Und so ist das Leben der Bohème oft ein wenig langweilig, die Tage ziehen sich. Lange schlafen, ewig Zeitung lesen, immer wieder Kaffee trinken, am Schreibtisch sitzen, in der Wohnung umhergehen, aus dem Fenster sehen, die Nachbarn beobachten [...]. Die Nächte ein ewiges Ins-Kino-Gehen, Was-Trinken-Gehen, Auf-Konzerte-Gehen, In Clubs-Gehen, Auf-Partys-Gehen, Nach-Hause-Gehen. [...] was wir tun ist gleichzeitig hochspezialisierte Arbeit: Sich informieren, schreiben, Projekte machen, Kultur schaffen, vernetzen, Band haben, Kinder großziehen, ausgehen.³⁸⁰

Vieles davon könnte man auch auf die Figuren bzw. den beschriebenen Kreis aus „Sommerhaus, später“ umlegen. Bestätigt wird der Zusammenhang zwischen den von Hermann dargestellten Figuren und der von Rösinger in ihrem Artikel beschriebenen jungen Künstler-Bohème, die sie als Phänomen in mehreren europäischen Großstädten ab dem Ende der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts festlegt, durch einen Bezug auf Hermanns Werk am Ende von Rösingers Artikel. Da es ihr in ihrem Text auch um die prekäre Lage dieser Künstler- und Freelance-Bohème geht, schreibt sie am Ende:

Doch wünschen wir uns nicht alle hin und wieder irgendeine liebe Institution würde uns eine bescheidene aber ausreichende monatliche Apanage überweisen, eine kleine Anerkennung für unsere Kulturleistungen, unsere Werke, unser Dasein? Aber weil wir die Grundsicherung und das Bürgergeld wohl nicht mehr erleben werden, bleibt uns als Gegenwart und Zukunft der Arbeit eben der Jobcocktail – glückliche Teilzeit. Sommerhaus, später, Callcenter, jetzt.³⁸¹

Man sieht, dass die Aktualität dieses Themas seit Ende der 1990er Jahre nicht ab-, sondern stark zugenommen hat. Eben diese Aktualität ist es, wie auch Ulrike Draesner in einer Diskussion des Symposiums „Short Cuts – Kurze Prosa“ betonte, der Hermann ihrer Meinung nach die unglaubliche Resonanz, die *Sommerhaus, später* 1998 erzeugte, verdankte.³⁸² Judith Hermann betont jedoch in einem Interview, dass sie dieses Lebensgefühl, in dem sich ihre Figuren befinden, als etwas zutiefst persönliches, einzigartiges empfunden hatte und sie sich nicht bewusst gewesen sei, dass sie damit den Zeitgeist treffen und viele Menschen ansprechen würde.³⁸³ Doch trotz der Aktualität dieses Phänomens bieten die Figuren aufgrund ihrer reduzierten Darstellung doch wenig *Identifikationspotential* für den Leser. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass *keine oder kaum Reflexionen* der Figuren im Text zu finden sind. Magnus Schlette erklärt das in seiner Auseinandersetzung mit Judith Hermanns Werk folgendermaßen:

Dabei geht es ihr [gemeint ist Judith Hermann] nicht um die Aufzeichnung der Wirklichkeit, sondern um deren

³⁷⁹ Christiane Rösinger, siehe URL 10.

³⁸⁰ Ebd.

³⁸¹ Ebd.

³⁸² Ulrike Draesner in einer Diskussion des Symposiums „Short Cuts – Kurze Prosa“ im Rahmen der Erich-Fried-Tage 2011 im Literaturhaus Wien. 23.-27.11.2011. Kuratorin Anne Zauner; am 26.11.2011. Andrea Köhler spricht das zu dieser Zeit in Berlin herrschende „akute Metropolenfieber“ an, möchte Hermanns Erfolg jedoch nicht darauf reduziert wissen (vgl. Köhler, „Is that all there is?“ S. 83).

³⁸³ Lenz / Pütz, „Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann“, S. 235.

Verwirklichung in der Sprache, nicht um das Zeigen von Lebensstilen, sondern um die Evokation des Lebensgefühls, das solchen Lebensstilen zugrundeliegt.³⁸⁴

Das ist sehr treffend formuliert, denn es ist wirklich mehr das Lebensgefühl als die konkrete Lebenssituation, die für den Leser von Hermanns Geschichten spürbar wird.

Es finden sich also im Text weder *ausführliche Figurenbeschreibungen* noch *autobiographische* Details der Personen. Aus der Vergangenheit der Figuren erfährt man – mit Ausnahme der kurzen Schilderung der gemeinsamen Zeit der Gruppe – nichts. Was die Erzählerin betrifft, so trifft es zwar zu, dass es sich um eine Ich-Erzählerin (*I. Person*) handelt und diese, wie vermerkt wurde, indifferent und somit *unnahbar* bleibt, doch als *neutral* kann diese Erzählperspektive nicht bezeichnet werden. Zu sehr ist sie in das Geschehen involviert.

Folgende Zustandsbeschreibung der Ich-Erzählerin drückt nicht nur den Schwebezustand dieser Figur sehr gut aus, sondern könnte als Beschreibung sämtlicher Figuren in den Geschichten von *Sommerhaus, später* angesehen werden: „Mein Kopf war völlig leer, ich fühlte mich ausgehöhlt und in einem seltsamen Schwebezustand [...].“ (S 141). Dies zeigt auch den Schwebezustand, in dem sich die Figuren nicht nur auf der Ebene des Inhalts, sondern auch auf der Ebene der Darstellung (im Sinne der Uneindeutigkeit ihrer Beschreibung) befinden. Uta Stuhr charakterisiert die Figuren Hermanns folgendermaßen:

[...] die Figuren lassen sich nicht ein auf die Welt; sie haben nicht mehr den Mut zu scheitern und können sich aus diesem Grund auch nicht weiterentwickeln. Und so enden die Bewegungen im Leerlauf, in einer gespenstischen Schweben. Es dreht sich endlos monoton das Karussell der Unverbindlichkeit.³⁸⁵

IV. 2. 2. 3. 2. Die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und Stein

Da es sich in „Sommerhaus, später“ vor allem um die (vergangene) Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und Stein dreht, soll diese eingehender betrachtet werden. Die Beziehung zwischen den beiden liegt schon einige Jahre zurück und hatte „[...] vor allem aus gemeinsamen Fahrten mit seinem Taxi bestanden.“ (S 140). Trotzdem scheinen sie immer noch auf eine gewisse Weise (relativ eng) in Verbindung zu stehen. Schließlich ruft Stein nur *sie* an, um ihr vom Hauskauf zu erzählen und er will mit *ihr* dort einziehen. Andererseits ist gleich auf der ersten Seite zu lesen „Ich vergaß das, wenn ich Stein nicht sah. Wie ich auch ihn vergaß.“ (S 139) oder auch „Ich zündete mir mechanisch eine Zigarette an, wie immer, wenn Stein irgendwie auftrat und mir also wenig einfiel.“

³⁸⁴ Schlette, Magnus: „Ästhetische Differenzierung und flüchtiges Glück. Berliner Großstadtleben bei T. Dückers und J. Hermann.“ In: Schütz, Erhard / Döring, Jörg (Hrsg.): Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989. Berlin: WEIDLER Buchverlag Berlin 1999, S. 71-94, hier S. 87.

³⁸⁵ Stuhr, Uta: „Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen Nichts als Gespenster.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 37-51, hier S. 49f.

(S 139).³⁸⁶ Man beachte die Stellen „wie immer“, „irgendwie auftrat“ und „wenig einfiel“ und wie Hermann hiermit mit wenigen Worten Subtext erzeugt. An diesen Formulierungen erkennt man was Günter Blamberger meint, wenn er in seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Hermann von der „Poetologie der Unentschiedenheit“³⁸⁷ in ihren Texten spricht.

Was die Ich-Erzählerin von Stein will, kann man als Leser nur vermuten: „Falk küßte Anna, und Anna küßte mich, und ich küßte Christiane. Stein war manchmal dabei. Er küßte Henriette, und wenn er das tat, schaute ich weg.“ (S 153). Trotzdem fragt sich die Ich-Erzählerin mehrmals: „Ich fragte nicht, wieso gerade ich mir das [gemeint ist das Haus] ansehen sollte.“ (S 140). Dies drückt ihre Verwunderung aus, warum Stein gerade *sie* fragt. Auch einige Seiten später wundert sich die Ich-Erzählerin noch einmal, warum Stein gerade sie angerufen hatte (vgl. S 144). Nach und nach schimmert jedoch durch, dass sie sich doch auch zu freuen scheint und sich selbst nicht sicher ist, wie sie zu Stein und der Sache mit dem Haus steht. So sagt sie zum Beispiel: „»Es ist schön, daß wir da zusammen hinfahren, Stein« [...]“ (S 147). Aber bis zuletzt bleibt ihre Beziehung bzw. ihre Einstellung zu Steins Vorhaben unklar, weil unausgesprochen. Und auch wenn ihr nach und nach deutlich zu werden scheint, warum Stein das Haus gekauft hatte, so wird es nicht endgültig ausgesprochen. Der Leser erhält daher nur eine vage (und natürlich sehr subjektive) Ahnung. Man kann vermuten, dass er sich wünscht mit ihr zusammenzuleben oder schlicht wieder zur Gruppe dazuzugehören. Er möchte der Gruppe und nicht zuletzt der Ich-Erzählerin einen Ort bieten, an dem sie sich treffen können und er mit Sicherheit auch dabei ist. So sagt die Erzählstimme: „Ich verstand nichts. Sehr fern verstand ich doch etwas, aber es war noch viel zu weit weg.“ (S 151). All das zeigt den Aspekt des Nicht-Gesagten, der Leerstellen, die „Poetologie der Unentschiedenheit“³⁸⁸ in Hermanns Kurzgeschichten, der noch einige Male Erwähnung finden wird.

Eine Seite später spricht Stein in sehr lakonischer Weise aus, was der Hauskauf bedeuten kann, doch trotzdem bleibt es uneindeutig:

Stein schnickte seine Zigarette in den Schnee, sah mich nicht an, sagte: »Was soll ich dir denn sagen. Das hier ist eine Möglichkeit, eine von vielen. Du kannst sie wahrnehmen, oder du kannst es bleiben lassen. Ich kann sie wahrnehmen oder abrechnen und woanders hingehen. Wir können sie zusammen wahrnehmen oder so tun, als hätten wir uns nie gekannt. Spielt keine Rolle. Ich wollt's dir nur zeigen, das ist alles.« (S 152).

In Anbetracht des Endes der Geschichte, erkennt man, dass sich Stein letztendlich für „[...] abrechnen und woanders hingehen [...]“ (ebd.) entschieden hat.

³⁸⁶ Nur am Rande sei an dieser Stelle die Bedeutung der Zigaretten bzw. des Rauchens in den Kurzgeschichten von Hermann betont. So gibt es keine Geschichte, in der dies nicht an mehreren Stellen erwähnt wird. So nehmen Zigaretten etwa den gleichen Stellenwert ein wie der Alkohol in den Geschichten Raymond Carvers.

³⁸⁷ Blamberger, Günter: „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater in Berlin am 24. November 2001.“ In: Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): KLEIST-JAHRBUCH 2002. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002, S. 6-9, hier S. 9.

³⁸⁸ Blamberger, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann“, S. 9.

IV. 2. 2. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung

Wie fast alle Kurzgeschichten in *Sommerhaus, später* ist auch diese in *kurze Abschnitte* unterteilt. Die längsten Absätze sind knapp eine Seite lang, die meisten jedoch deutlich kürzer.

Es liegt keine klassische *Erzählstruktur* (mit Einführung und Schluss), kein *erkennbarer Höhepunkt* vor. Wenn man den Brand des Hauses als eine Art Höhepunkt der Handlung verstehen möchte, so wird dieser durch den plötzlichen Abbruch der Geschichte sofort wieder aufgehoben. Das *offene Ende* (das Offen-Lassen, ob Stein den Brand selbst gelegt hat und das Abwarten, das Nicht-Handeln der Ich-Erzählerin) bricht auch den letzten kleinen Rest des Spannungsaufbaus ab. Und nicht zuletzt stellt dieses offene Ende eine Leerstelle dar:

Ich ging in die Küche und stand zehn Minuten lang stumpfsinnig vor dem Herd herum. Die Uhr über dem Herd tickte. Ich lief ins hintere Zimmer, zog die Schreibtischschublade auf und legte den Briefumschlag zu den anderen Karten und dem Schlüsselbund. Ich dachte: »Später.« (S 156).

Damit wird nicht nur die Geschichte beendet, sondern somit findet auch der Titel seine Vollendung. Auch Georg Mein betont, dass diese Geschichte nicht nur dem Band seinen Titel gibt, sondern dass „[...] Duktus, Ton und Stimmung dieser Erzählung [auch] als prototypisch für den gesamten Band gelten [können].“³⁸⁹ Weiters erwähnt Mein die Bedeutung des Wortes „Später“ als zeitliche Aufschiebung, die auch für viele Situationen bzw. Figuren des Bandes treffend erscheint:

Stets geht es darum, dass etwas zeitlich aufgeschoben, dass eine Entscheidung hinausgezögert wird, bis es in der Regel zu spät ist. Typisch ist auch jene schwebende Grundstimmung der Erzählung, die nicht nur zu wesentlichen Teilen von Zigaretten, Alkohol und diversen Drogen handelt, sondern dem Leser auf subtile Weise das Gefühl vermittelt, selbst irgendwie *high* zu sein: Lesen als Droge.³⁹⁰

Auch die Technik eines durch ein Komma dem Satz nachgestellten Wortes ist typisch für Hermann und nicht nur in ihrem ersten Erzählband, sondern auch in den Geschichten der beiden Folgebände *Nichts als Gespenster* und *Alice* häufig zu finden. Diese Beifügung, die sie vom übrigen Satz durch ein Komma trennt, präzisiert das von ihr Gesagte am Ende noch mit einem Wort. Beispiele hierfür finden sich in den beiden folgenden Sätzen:

[...] wie wir da umhergingen im Easy-Rider-Schritt, die abgebrannten Jointstummel in die Blumenrabatten ihrer Vorgärten schnippten, uns anstießen, echauffiert. Aber wir wollten da sein, trotz allem. (S 143).

Denn sowohl der Zusatz „echauffiert“ als auch „trotz allem“ verleiht dem Satz eine ganz andere Bedeutung, als wenn er ohne diese Worte enden würde. Gleichzeitig werden die Worte durch die Stellung am Ende des Satzes noch zusätzlich betont. Das Wort „echauffiert“ scheint die zuvor beschriebenen Tätigkeiten abschließend mit einem Wort auf den Punkt zu bringen.

Auch die Form der *Aufzählung* ist ein von Judith Hermann gern verwendetes Stilmittel des reduzierten Schreibens. Etwa gleich zu Beginn von „Sommerhaus, später“, wo es im zweiten

³⁸⁹ Mein, *Erzählungen der Gegenwart*, S. 70.

³⁹⁰ Ebd.

Abschnitt heißt:

Haus. Ich erinnerte mich. Stein und sein Gerede von *dem* Haus, raus aus Berlin, Landhaus, Herrenhaus, Gutshaus, Linden davor, Kastanien dahinter, Himmel darüber, See märkisch, drei Morgen Land mindestens, Karten ausgebreitet, markiert, Wochen in der Gegend rumgefahren, suchend. (S 139).

Wichtig ist an dieser Stelle zwischen der Trennung durch Punkt und Komma zu unterscheiden. Während der Punkt hinter dem Wort „Haus“ zu Beginn des Absatzes durch das Pausieren, das durch den Punkt erzeugt wird, die Möglichkeit lässt, ein Bild vor dem inneren Auge zu entwerfen, wirkt das übrige Erinnern rastlos bzw. als würden sie gerade mit dem Auto an dem Beschriebenen vorbeifahren. Die Geschwindigkeit wird durch die Verwendung der Kommata deutlich gemacht. An anderen Stellen reiht Hermann Teilsätze aneinander, die in Werken anderer Autoren anderer Genres wohl weitaus umfangreicher beschrieben werden würden, wodurch das Geschriebene an die Form eines Berichts erinnert:

Stein leuchtete, zeigte, beschrieb, stellte sich atemlos vor mich hin, wollte etwas sagen, sagte nichts, zog mich weiter. Streichelte Treppengeländer und Klinken, klopfte gegen Wände, zupfte Tapeten herunter und bestaunte den staubigen Putz, der darunter zum Vorschein kam. (S 149).

Auch wird die Aufregung Steins durch diesen Stil auf der Ebene der Darstellung deutlich gemacht, ohne sie anzusprechen.

Bereits der Anfangsdialog von „Sommerhaus, später“ enthält deutliche Spuren der minimalistischen Schreibweise:

Stein fand das Haus im Winter. Er rief mich irgendwann in den ersten Dezembertagen an und sagte: »Hallo«, und schwieg. Ich schwieg auch. Er sagte: »Hier ist Stein«, ich sagte: »Ich weiß«, er sagte: »Wie geht's denn«, ich sagte: »Warum rufst du an«, er sagte: »Ich hab's gefunden«, ich fragte verständnislos: »Was hast du gefunden?« und er antwortete gereizt: »Das Haus! Ich hab das Haus gefunden.« (S 139).

Die Reduktion auf „er sagte“ und „ich sagte“, das lediglich in ein simples „ich fragte“ und „er antwortete“ wechselt, wurde weiter oben bereits in den Kurzgeschichten Raymond Carvers festgestellt (und ist letztendlich bis zu den Geschichten Hemingways zurückzuverfolgen). Diese Art der Darstellung von Dialogen ist zugleich auch ein Beispiel für die *reduzierte, wenig figurative Rhetorik*.

Ein weiteres Beispiel der reduzierten Form der Dialoge ist folgendes:

»80 000«, sagte er. »Ich hab 80 000 Mark dafür bezahlt. Es ist schön. Ich hab's gesehen, und hab gewußt – das ist es.« Er hatte rote Flecken im Gesicht und hämmerte mit der flachen Hand auf die Hupe, während er einem Bus die Vorfahrt nahm. Ich sagte: »Woher hast du 80 000 Mark?«, er warf mir einen kurzen Blick zu und antwortete: »Du stellst die falschen Fragen.« Ich beschloß, nichts mehr zu sagen. (S 145).

Oder folgende Stelle: „Das Schneegestöber nahm zu. »Viel Schnee hier, Stein« sagte ich, und er sagte: »Klar«, als hätte er den Schnee zusammen mit dem Haus gekauft.“ (S 147). Die genannten Dialoge zeugen auch von Hermanns Lakonik.

Oft wird bei Hermann das Gesprochene jedoch auch nur in Form der indirekten Rede in den Satz mit integriert:

Als der erste Schnee fiel, stieg Stein an jedem Rastplatz aus dem Auto, rannte auf den verschneiten Acker und vollführte dort langsame und konzentrierte Tae-kwon-do-Bewegungen, bis ich lachend und wütend schrie, er solle zurückkommen, ich wolle weiterfahren, mir sei kalt. (S 142).

Großteils finden sich in „Sommerhaus, später“ *einfache, nicht zusammengesetzte Wörter*. Die Sätze sind kurz, wodurch *komplizierte Nebensatzkonstruktionen* vermieden werden.

Zentral sowohl für die Handlung als auch für den Stil sind die Postkarten, die Stein am Ende an die Ich-Erzählerin zu schreiben beginnt. Der Inhalt der ersten Karte wird von Hermann wiedergegeben und ist zugleich ein gutes Beispiel für den parataktischen Stil, der ein weiteres wesentliches minimalistisches Merkmal ist:

Das Dach ist dicht. Das Kind putzt sich die Nase, spricht nicht, ist immer da. Auf die Sonne ist Verlaß, ich rauche, wenn sie geht, ich habe gepflanzt, das kannst du essen. Den Efeu schneid ich, wenn du kommst, du weißt, du hast die Schlüssel immer noch. (S 155).

Was hierbei auffällt, ist unter anderem der Satz: „Das Kind putzt sich die Nase, spricht nicht, ist immer da.“ (ebd.). Es handelt sich dabei zwar um eine von Hermann so oft verwendete Aufzählung von Tätigkeiten, aber besonders an dieser Stelle ist, dass Stein das Kind als ‘immer anwesend’ beschreibt, jedoch auch angibt, dass es ‘nicht spricht’. Dies ist hervorzuheben, weil in dieser Kurzgeschichte von Judith Hermann mehrmals betont wird, dass etwas *nicht getan* oder *nicht gesagt* wird. So etwa, wenn die Erzählerin erzählt: „Stein hörte auf zu klingeln, legte den Kopf schief, wollte was sagen, sagte nichts.“ (S 140).

Das Mittel der *Wiederholung* von Sätzen und Phrasen wird von Hermann ebenfalls sehr häufig eingesetzt, so auch in „Sommerhaus, später“. Etwa die Phrase „Und das war’s.“ (S 144), die sie an das Ende der Analepse zu Beginn der Geschichte stellt, um sie gleich darauf am Beginn des nächsten Absatzes zu wiederholen, mit dem sie zur Haupthandlung zurückkehrt:

Ich dachte: »Und das war’s«, als ich neben Stein im Taxi saß [...]. (S 144).

IV. 2. 2. 5. Intertextuelle und intermediale Verweise in „Sommerhaus, später“

Wie in anderen Kurzgeschichten Hermanns finden sich auch in „Sommerhaus, später“ zahlreiche Verweise auf andere künstlerische Werke: „Wir hörten Paolo Conte aus Heines Ghettoaster, schluckten Ecstasy und lasen uns die besten Stellen aus Bret Easton Ellis *American Psycho* vor.“ (S 153). Neben dem intertextuellen Verweis auf Bret Easton Ellis *American Psycho*, sind in „Sommerhaus, später“ einige intermediale Verweise auf Musiker bzw. deren Alben zu finden. „Intermedialität gehört zu den wesentlichen Aufgabengebieten der Komparatistik und bezeichnet die Beziehung zwischen Medien.“³⁹¹ In der Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“ werden Verweise

³⁹¹ Grabovszki, Vergleichende Literaturwissenschaft, S. 155.

zu Musik, Theater und Film vorgenommen. Namen, die erwähnt werden, sind Massive Attack (S 141), David Bowie (S 142), Ween (ebd.), Bach (ebd.), Trans-AM (ebd.), Fassbinder (ebd.), Castorf (S 143), Heiner Müller (ebd.), Wawerzinek (ebd.), Donizetti (S 145), Paolo Conte (S 153) und Bret Easton Ellis (ebd.).³⁹² Georg Mein hebt zudem in diesem Zusammenhang eine Stelle besonders hervor: „[...] meist sah er [Stein] uns an, als ob wir auf einer Bühne agierten.“ (S 143). Dies – im Zusammenhang mit folgendem Satz, den Hermann ein wenig davor schreibt: „[...] wir [...] redeten über Castorf und Heiner Müller und Wawerzineks letzten Absturz in der Volksbühne.“ (ebd.) – lässt Mein eine Verbindung zwischen der Figur „Stein“ und dem Regisseur Peter Stein ziehen, der im Jahre 1975 in Berlin an der Schaubühne das Stück *SOMMERGÄSTE* von Maxim Gorki inszenierte.³⁹³ Das ist, wie Mein ausführt, insofern interessant, als der Inhalt von Gorkis Stück sehr an den von „Sommerhaus, später“ erinnert:

Eine Urlaubsgesellschaft miteinander befreundeter oder verwandter Stadtbewohner verbringt den Sommer im zaristischen Russland auf dem Land in gemieteten Sommerhäuschen. Sie vertreiben sich die Zeit mit Picknicks und Theateraufführungen, Liebeleien und Plänkeleien [...].³⁹⁴

Eine der Figuren im Stück sagt: „[...] Wir tun nichts und reden entsetzlich viel.“³⁹⁵ Dies könnte auch für die Figuren in „Sommerhaus, später“ stehen. Mein geht so weit, zu behaupten:

Offensichtlich will Stein durch sein Haus eine ähnliche Situation wie in den *SOMMERGÄSTEN* herstellen und *sein* Stück inszenieren – schließlich ist der Habitus der Protagonisten im *SOMMERHAUS* [Mein meint hier Hermanns Werk] dem der *SOMMERGÄSTE* nicht unähnlich.³⁹⁶

Auch Andrea Köhler zieht (wobei sie nicht nur von der Geschichte „Sommerhaus, später“ im speziellen, sondern von *Sommerhaus, später* als Gesamtwerk spricht) Verbindungen zu Peter Stein und der Schaubühne sowie zu Tschechow: „*Sommerhaus, später*, Sommergäste im Winter: Man fühlt sich in diesem Buch ein wenig an Tschechow erinnert, von Peter Stein an der Schaubühne inszeniert.“³⁹⁷ Dass die Wahl von Gorkis Stück kein Zufall ist, zeigt nicht zuletzt diese Erläuterung des Stücks von Joachim Weiser in dem Blog *literatenwelt*:

Gorki traf den Nerv der damaligen Zeit [geschrieben 1905], führt er doch die Fragwürdigkeit einer Gesellschaft vor Augen, welche den Sinn in ihrem Leben verloren hat. Gorki portraitiert in dem Theaterstück eine Gesellschaft am Abgrund: eine desorientierte und sinnentleerte Gesellschaft mit Menschen, die in ihren eigenen Leben nur Sommergäste sind und ihre Leben als Theaterstück inszenieren. Eine Gesellschaft am Vortag eines reinigenden Stahlgewitters, in dem sie erst wieder zu Verstand kommen werden, zu lebhaften Ideen und Idealen finden. Gorkis Sommergäste sind Fremde im eigenen Land, die Sinn und Ziele für ihre Leben verloren haben.³⁹⁸

³⁹² Auch Volker Wehdeking widmet sich eingehend diesem Aspekt der Intermedialität in Hermanns Werk *Sommerhaus, später*. Er hebt vor allem die Bedeutung von Tom Waits und Bukowski hervor (vgl. Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 178ff. und v.a. S. 180 und S. 183f.).

³⁹³ Vgl. Mein, *Erzählungen der Gegenwart*, S. 76.

³⁹⁴ Ebd., S. 155, Endnote 112.

³⁹⁵ Ebd.

³⁹⁶ Ebd., S. 76. Wobei sich Mein für diesen Hinweis bei Klaus-Michael Bogdal bedankt, wie er betont.

³⁹⁷ Köhler, „»Is that all there is?«“, S. 88.

³⁹⁸ Joachim Weiser, siehe URL 14.

Dies könnte man auch auf die bereits eingehend beschriebenen Figuren in „Sommerhaus, später“ umlegen.

Ob all diese intertextuellen und intermedialen Verweise nun *Leerstellen* füllen oder weitere entstehen lassen, hängt stark vom Leser ab: der intertextuelle bzw. intermediale Verweis wird zu einer zusätzlichen Information, wenn er das jeweilige Beispiel kennt, und kann somit in gewisser Weise als eine Art Leerstellen-Füller angesehen werden. Er wird allerdings zur weiteren Leerstelle, wenn das Werk dem Leser nicht bekannt ist.

IV. 2. 2. 6. Zusammenfassung

Dieses Kapitel widmete sich einer eingehenden Analyse der Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“ aus Judith Hermanns gleichnamigen Debütwerk *Sommerhaus, später*. Es wurden die zentralen Aspekte im Kontext von Minimalismus und Reduktion dieses Werkes analysiert. „Sommerhaus, später“ präsentiert einen kleinen Wirklichkeitsausschnitt und die Darstellung von Figuren, Ort und Zeit ist reduziert. Ein weiterer Fokus dieses Kapitels lag auf der Beschreibung der sogenannten Künstler-Bohème (ein Phänomen, das seit dem letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in einigen europäischen Großstädten zu beobachten ist und vor allem auch Eingang in die zeitgenössische deutsche Literatur fand), da die meisten Kurzgeschichten von Hermann Figuren aus diesen Kreisen präsentieren.

Auch auf der Ebene der Darstellung wurden in „Sommerhaus, später“ zentrale Merkmale des Minimalismus gefunden: der Text ist in kurze Abschnitte unterteilt, eine Erzählstruktur (im Sinne eines Spannungsbogens) ist nicht vorhanden, Worte sind einfach, Sätze zum Teil abgehackt oder parataktisch. Ein eigenes Kapitel wurde auch den zahlreichen intermedialen Verweisen in dieser Kurzgeschichte gewidmet. Es wurde dargestellt, wie diese als Verweis fungieren, oder aber (im Falle der Nicht-Kenntnis des intermedialen Beispiels) zu einer weiteren Leerstelle für den Leser werden.

Eine Bemerkung sei noch bezüglich des Wortes „später“ bzw. der Phrase „Sommerhaus, später“, die nicht zufällig auch als Titel des Buches gewählt wurde, gemacht. Sie zeigt nicht nur (auf Ebene der Darstellung) Hermanns bevorzugten Einsatz des nachgestellten Wortes (in diesem Fall das Temporaladverb „später“), sondern drückt vor allem einen Zustand aus, in dem sich viele Figuren in den Kurzgeschichten dieses Buches befinden. Viele Geschichten bzw. Situationen in diesen stellen diesen Moment *davor* dar, der sich zeitlich *vor* diesem „später“ befindet. So ist die in der Geschichte „Hurrikan (Something farewell)“³⁹⁹ beschriebene Ruhe vor dem Sturm auch für die Situation der meisten anderen Geschichten dieses Erzählbandes zutreffend, weswegen Andrea

³⁹⁹ Hermann, Judith: „Hurrikan (Something farewell)“ In: Dies.: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 31-54.

Köhler meint, der Titel des Bandes könnte auch „[...] *Hurrikan, später* [...]“⁴⁰⁰ lauten. Marie, die Protagonistin aus Hermanns Kurzgeschichte „Camera Obscura“⁴⁰¹ ist es, die folgenden Satz sagt: „Marie trinkt Wodka, ist zögerlich, sagt – Glück ist immer der Moment davor.“⁴⁰² Einerseits ist diese Aussage alleine auf die Figur der Marie bezogen, die in Folge erklärt, dass sie immer in dem Moment glücklich ist, *bevor* der Moment kommt, in dem etwas bestimmtes passiert oder eintritt. Andererseits beschreibt dieser Satz den Warte-Zustand, in dem sich die meisten Personen aus *Sommerhaus, später* befinden, sehr gut. Er formuliert diese in Hermanns Geschichte allgegenwärtige Unentschiedenheit, auf die noch eingegangen wird. Zudem ist an dieser Stelle noch auf eine Aussage der Autorin selbst zu verweisen. Angesprochen auf Autoren, die sie beeinflusst haben, nennt Hermann (u.a.) Raymond Carver und betont bei diesem den Moment *davor*:

Es gibt natürlich Autoren, die prägen. Für mich war das auf eine gewisse Art Raymond Carver, und ich bin sehr froh, ihn erst nach „Sommerhaus, später“ gelesen zu haben. Was fasziniert Sie an ihm? [Frage Kospach] Raymond Carver hat einmal gesagt, in einer guten Erzählung gehe es immer um den Moment, bevor jemand geht, bevor eine Tür zuschlägt, bevor ein Satz gesagt wird, und dann ist sie auch schon zu Ende. In allen Erzählungen, die ich sehr gerne gelesen habe – ob sie von Munro oder Carver, von Hemingway oder Katherine Mansfield waren – ging es immer genau darum. Es gab immer einen magischen Moment, in dem man für eine kurze Zeit aus seiner eigenen Realität erlöst ist und irgendwas empfindet, was man schwer benennen kann, aber was einen noch lange begleitet.⁴⁰³

Indem sie erklärt, was sie an den Geschichten Carvers faszinierte, beschreibt sie also nicht nur diesen Moment „bevor“ etwas geschieht, der für sie wesentlich ist, sondern weist somit auch gleichzeitig bereits auf die Bedeutung des Nicht-Gesagten hin. Denn wenn es in einer „guten Erzählung“ (sei es jetzt bei ihrem Vorbild Carver oder aber in ihren eigenen Kurzgeschichten) im Wesentlichen um das gehen müsse, was geschieht „bevor“ ein Satz gesagt wird, dann impliziert das, dass dieser Satz *nicht* gesagt wird. Auf den Aspekt des Nicht-Gesagten im Kontext der Kurzgeschichten der beiden Autoren wird in dieser Arbeit noch mehrmals eingegangen werden.

IV. 2. 3. Analyse der Kurzgeschichte „Ende von Etwas“

Dieses Kapitel widmet sich der Analyse der Kurzgeschichte „Ende von Etwas“⁴⁰⁴ aus Judith Hermanns *Sommerhaus, später* hinsichtlich der in dieser Geschichte enthaltenen Reduktionsformen auf der Ebene des Inhalts sowie jener der Darstellung.

IV. 2. 3. 1. Vorbemerkungen zu „Ende von Etwas“

Wie auch schon bei Raymond Carver lassen sich auch bei Hermanns Kurzgeschichten einige

⁴⁰⁰ Köhler, „»Is that all there is?«“, S. 85.

⁴⁰¹ Hermann, Judith: „Camera Obscura“ In: Dies.: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 157-165.

⁴⁰² Hermann, Judith: „Camera Obscura“ In: Dies.: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 157-165, hier S. 158.

⁴⁰³ Judith Hermann im Interview mit Julia Kospach, siehe URL 6.

⁴⁰⁴ Hermann, Judith: „Ende von Etwas“ In: Dies.: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 85-96. Im Folgenden mit Sigle E und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

Verweise zu Ernest Hemingway ziehen. Judith Hermann bestätigte den Einfluss, den die Short Stories von Ernest Hemingway auf sie hatten. So verweist der Titel dieser Kurzgeschichte „Ende von Etwas“ eindeutig auf Hemingways Story „The End of Something“.⁴⁰⁵ Inhaltliche Äquivalenzen gibt es zwischen den beiden Kurzgeschichten jedoch keine. Ernest Hemingway erzählt in seinem Text wie eine Beziehung zu Ende geht. Der Inhalt von Hermanns Geschichte sei im Folgenden kurz dargestellt.

IV. 2. 3. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Ende von Etwas“

Die Protagonistin Sophie sitzt in einem Café und erzählt einem Gegenüber, das weder explizit im Text genannt wird noch als Erzähler aus dem Text hervortritt, von ihrer Großmutter. Sophies Mutter (die Tochter der Großmutter), Sophies Vater und Sophie pflegen die Großmutter und Sophie berichtet einige Anekdoten und groteske Momente aus den letzten Monaten mit ihr: die Mutter versteckt den Schnaps an immer neuen Plätzen in der Wohnung der Großmutter; die Großmutter findet ihn stets und trinkt ihn aus; sie kochen für sie, waschen sie, schauen mit ihr fern usw. An einigen Episoden kann man erkennen, dass die Großmutter schon recht senil ist und ihre Wohnung nicht mehr alleine verlassen kann. Nur zur Feier des achtzehnten Geburtstags ihrer Enkelin (nicht Sophie) verlässt sie diese noch einmal (sie muss jedoch getragen werden).

Zwischen den Erzählungen von Sophie springt der Text immer wieder in das Café, in dem Sophie sitzt und berichtet. Die Geschichte endet damit, dass Sophie erzählt, dass ihre Großmutter in ihrer Wohnung verbrennt und ihr Vater zu spät kommt um sie zu retten.

IV. 2. 3. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts

Die Kurzgeschichte „Ende von Etwas“ handelt im Grunde von *trivialen Alltagsszenen*, denn erzählt wird lediglich die gegenwärtige Szene im Café, in dem Sophie sitzt und von ihrer Großmutter erzählt, sowie von Momenten aus den letzten Lebensmonaten der Großmutter, die sie und ihre Eltern gemeinsam mit ihr verbracht haben. So alltäglich diese Momente auch sind, so werden sie doch immer wieder durch groteske Details unterbrochen, deren Absurdität sich zumeist aus der Senilität der Großmutter ergibt. Trotzdem ist der Plot im Wesentlichen auf die *zentralen Ideen* der Handlung *reduziert*. Zudem stellt diese Kurzgeschichte nur einen *kleinen Wirklichkeitsausschnitt* dar. Beinahe alles entstammt der *Privatsphäre* der Großmutter, denn Sophie beschreibt, was sie gegessen, dass sie geraucht und gelegentlich getrunken hat, dass sie im Alter höchst paranoid und vermutlich aufgrund ihres Gesundheitszustandes (der jedoch niemals beschrieben wird) inkontinent

⁴⁰⁵ Hemingway, Ernest: „The End of Something“ In: Ders.: The First Forty-Nine Stories. 5. Auflage. London: Jonathan Cape 1952, S. 105-109. Auch Volker Wehdeking verweist auf diese Tatsache (Vgl. Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 180, Fußnote 51).

geworden war.

Die Beschreibungen der Szenen mit der Großmutter, die von Sophie erzählt werden, klingen alle relativ emotionslos. Vor allem inhaltlich, sodass man sich fragt, wie das Verhältnis von Sophie bzw. ihren Eltern zu dieser alten Frau war. Verstärkt wird dieser Eindruck noch dazu durch die reduzierte, oft abgehackte Sprache. Es gibt kaum ausführliche oder bildhafte Beschreibungen.

Auch Handlungsschauplätze gibt es im Grunde nur zwei: das Café und die Wohnung der Großmutter. Einzige Ausnahme stellt die kurze Szene der Geburtstagsfeier der Enkelin dar, zu der die Großmutter abgeholt wird. Doch nicht nur die *Ort*-, sondern auch die *Zeitdarstellung* ist in dieser Kurzgeschichte *eingeschränkt*. Die Handlung spielt sich in wenigen Stunden ab. Es sind die Stunden, in denen Sophie im Café sitzend die Geschichten ihrer Großmutter erzählt. Die Erzählungen über die Großmutter umspannen zwar einen etwas größeren Zeitraum, doch gehören sie einer anderen Erzählebene an und werden nur sehr schemenhaft und fragmentarisch präsentiert. Neben der Alltäglichkeit der Szenen mit der Großmutter sowie dem einen oder anderen grotesken Detail, integriert auch diese Kurzgeschichte ein *außergewöhnliches Ereignis*. Wie schon „Sommerhaus, später“ endet auch „Ende von Etwas“ mit einem Brand. Die Großmutter verbrennt in ihrer Wohnung. Wie das genau passieren konnte, stellt eine *Auslassung* Hermanns dar. So wird das Unglück in der Szene davor lediglich angedeutet bzw. textlich vorbereitet. Sophie erzählt:

Am Morgen kam mein Vater, machte Tee und ein weiches Ei, schnitt Brot und stellte all das vor sie hin, den Tee aufs Stövchen, das Eigelb schon aufs Brot; >Das Teelicht<, sagte meine Großmutter, >Das Teelicht<, mehr nicht. >Das ist doch angezündet<, sagte mein Vater, >schau, es brennt<, und meine Großmutter sagte: >Ja< und machte die Augen zu. Mein Vater ging. Ging einkaufen, ging nach Hause. (E 95).

Als der Vater nach Hause kam, läutete das Telefon, doch er hörte nur noch Knistern und Knacken. Er lief zur nahe gelegenen Wohnung der Großmutter hinüber, doch er kam zu spät. Der Text endet damit, dass die Großmutter in Flammen steht (vgl. E 96).

Wie in den Kurzgeschichten Raymond Carvers spielt auch in Hermanns Geschichten Fernsehen und Rauchen eine zentrale Rolle. Es gibt kaum eine Geschichte, wo diese Tätigkeiten nicht mehrmals erwähnt werden, so auch in „Ende von Etwas“:

Meine Mutter saß neben ihr und beide schauten auf den laufenden Fernseher, und dann rauchten sie zusammen [...]. (E 87f.).

So ist hier das Rauchen sogar das gemeinschaftsbildende Element zwischen Mutter und Tochter. Auch die Kellnerin des Cafés, in dem Sophie sitzt, raucht:

In diesen Stunden zwischen dem späten Nachmittag und dem Abend ist das Café ganz leer, auf den Tischen, an denen niemand sitzt, brennen Kerzen, die Kellnerin lehnt am Tresen, raucht eine Zigarette und hat die Augen halb geschlossen. (E 88).

Da keine der Szenen in „Ende von Etwas“ ausführlich beschrieben wird, erscheint das Rauchen ein

reduziertes Mittel zu sein, um mit wenigen expliziten Dingen oder Tätigkeiten eine Atmosphäre zu schaffen. Auch in folgender Szene wird mit wenigen Worten viel beschrieben und auch hier ist das Rauchen Teil davon:

Sophie steht viel zu schnell auf und geht auf die Toilette. Sie ist so dünn, ihre Beine in dicken Wollstrümpfen wie kleine Stöckchen. Sie geht ganz gerade, Schultern hochgezogen, im Rücken steif. Die Kellnerin sieht ihr hinterher und gähnt gelangweilt. Die Kaffeemaschine rauscht, niemand mehr im Raum, der Regen jetzt ein Wolkenbruch, auf dem Tisch verlischt die Kerze im Wachs. Sophie kommt zurück, setzt sich wieder, zündet sich eine Zigarette an, inhaliert tief, schaut dem Rauch hinterher. Sie sieht müde aus. Sie sagt: »Meine Großmutter hat die langen Zigaretten geraucht, lange leichte Damenzigaretten, nie inhaliert und immer dem Rauch hinterhergeschaut. So wie ich. Oder ich wie sie. [...]« (E 90).

IV. 2. 3. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers

Der Text wird aus der dritten Person Singular erzählt und entspricht im Wesentlichen dem, was Sophie von ihrer Großmutter erzählt. Der Leser erfährt nur das, wovon Sophie spricht. Dazwischen sind einzelne, sehr kurze Passagen wiedergegeben, die die aktuelle Szene in einem Café verorten. Auch wenn es nicht explizit wird, scheint die Person, die Sophie im Café gegenüber sitzt, jene zu sein, aus dessen Perspektive (wenn auch keiner Ich-Perspektive) der Text geschrieben ist. Auf die Möglichkeit, dass die Geschichte aus der Sicht von Sophies unsichtbaren Gegenüber geschrieben ist, wird lediglich ein Hinweis im Text gegeben. So sagt Sophie an einer Stelle im Café sitzend:

»Hört sie uns zu?« flüstert Sophie, zieht ihren Stuhl näher an den Tisch heran [...]. (E 88).

Das „uns“ (ebd.) macht eine zweite Person notwendig. Da im Text (in den Szenen im Café) jedoch keine weitere Person erwähnt wird, bleibt nur die unsichtbare Figur, aus dessen Sicht der Text geschrieben ist, als mögliches Gegenüber. Es handelt sich also um eine Erzählposition mit externer Fokalisierung (da er/sie nur so viel weiß, wie Sophie erzählt, was wiederum weniger ist als alle anderen im Text erscheinenden Figuren wissen). Der 'Erzähler' – sofern man diesen als solchen bezeichnen kann – bleibt unnahbar und distanziert. Die kurzen Ausschnitte, die aus dem Café wiedergegeben werden, sind kurz und auf das Wesentliche reduziert. Das von Sophie Beschriebene wird in der Form „Sophie sagt: [...]“ (z.B. E 85) sachlich wiedergegeben.⁴⁰⁶

Die Figuren in „Ende von Etwas“ bleiben skizzenhaft. Lediglich die Großmutter wird näher beschrieben, doch da es sich hierbei entweder um kleine alltägliche Begebenheiten (und einige groteske Momente) aus der letzten gemeinsamen Zeit mit ihr handelt, bekommt man auch von ihr kein umfassendes Bild. In wenigen Worten wird das Äußere der Großmutter (vgl. E 87) und an anderer Stelle das von Sophie (vgl. E 90) kurz beschrieben, der Rest und vor allem die *Innenwelt*

⁴⁰⁶ Somit ist die Klassifizierung der Erzählsituation in diesem Fall uneindeutig. Sofern der Erzähler das Gegenüber aus dem Café ist, in dem Sophie sitzt und erzählt, handelt es sich (zumindest für diesen Erzählstrang) um eine *homodiegetische Erzählhaltung*. Da der Großteil der Erzählung jedoch aus dem besteht, was Sophie erzählt (und dieser Welt gehört der Erzähler – so das Gegenüber von Sophie der Erzähler ist – eindeutig nicht an), so liegt ein *heterodiegetischer Erzähler* vor.

der Figuren werden gänzlich ausgelassen. Auch *biographische Hintergrundinformationen* über die Familie werden auf zwei Anekdoten reduziert. Es sind dies die einzigen zwei Geschichten, die die Großmutter in ihren letzten Lebensmonaten ständig erzählte. Eine davon, eine Kriegsgeschichte, handelt von der Flucht der Großmutter mit den Kindern (vgl. E 91). Die andere, eine Nachkriegsgeschichte, erzählt, wie die Tochter dem Bruder mit einer Steinschleuder einen Stein ins Auge jagte, weswegen er heute ein Glasaugen hat (vgl. E 91f.).

Wie bereits erwähnt, finden sich neben der Großmutter lediglich zu Sophie kurze Beschreibungen im Text. An diesen fallen gewisse Besonderheiten auf. So heißt es etwa:

Sophie lacht jetzt. Ein bißchen. (E 87).

Oder auch:

Sophie [...] lächelte ansatzweise. (E 92).

Sophie lacht nicht, sie lacht „[e]in bißchen.“ (E 87) bzw. „ansatzweise“ (E 92). Somit wird das, was sie tut, die Gestik des Lachens auf ein Minimum, auf eine Andeutung reduziert. An anderer Stelle wird Sophie folgendermaßen beschrieben:

[...] ihr Gesichtsausdruck ist eher kühl, distanziert [...] (E 86).

Diese Uneindeutigkeit der Sprache (auch Teil des literarischen Minimalismus) ist charakteristisch für Hermanns Stil: „[...] ihr Gesichtsausdruck ist *eher* kühl [Hervorhebung von Magdalena Rubey], distanziert [...]“ (E 86). Ihr Gesichtsausdruck ist nicht eindeutig zu beschreiben. Er ist *eher* kühl. Auch das nachgestellte „distanziert“ (ebd.) scheint lediglich eine Interpretation des Erzählers zu sein. Es wird nicht Sophie selbst, sondern ihr „Gesichtsausdruck“ (ebd.) beschrieben. Die Unbestimmtheit in den Aussagen über die Figuren erzeugt Distanz zwischen dem Leser und der Figur Sophie. Auch am Ende des Textes (als Sophie gerade beschrieben hat, wie ihr Vater ihre Großmutter in Flammen aufgefunden hat), schließt die Geschichte mit:

»[...] sie habe, so brennend, tatsächlich getanzt«, sagt Sophie, weint nicht, lächelt verlegen. (E 96).

Anstatt zu weinen, was in dem Moment die natürlichste Reaktion gewesen wäre, lächelt sie „verlegen“ (ebd.). Auch hier wird die Geste des Lachens eingeschränkt bzw. anstatt einer Beschreibung von Sophies Befinden steht lediglich dieser Ausdruck sie lächle „verlegen“ (ebd.). Damit endet der Text und der Leser weiß nicht, wie es Sophie in Bezug auf den Tod ihrer Großmutter wirklich geht.

IV. 2. 3. 3. 2. Groteske Momente in „Ende von Etwas“

Ein weiterer wesentlicher Aspekt in Hermanns Kurzgeschichten sind die absurden und grotesken Elemente, die in vielen ihrer Texte enthalten sind. Auch in „Ende von Etwas“ gibt es einige groteske Szenen. So sind etwa die zwei Geschichten, die die Großmutter zuletzt immer erzählte, äußerst grotesk. Die Geschichte, wie der Bruder der Mutter zu seinem Glasaugen kam, ist zugleich tragisch

und grotesk. So heißt es am Ende dieser Beschreibung:

[...] da stand der Sohn, und das Kieselsteinchen steckte mitten in seinem linken Auge, >da hab ich's rausgezogen<, sagte meine Großmutter, ganz einfach. Der Sohn bekam Glasaugen, fünf kleine, braune Glasaugen zum Austauschen, wenn die Geschwister sich stritten, warf meine Mutter die Glasaugen durchs Zimmer und sagte: >Such sie, Krüppel<, meine Großmutter kicherte. Warum. Mehr Geschichten gab's nicht. (E 92).

Auch zeugt diese Szene von der Lakonik Hermanns. Diese lakonische Schreibweise, (die die Ebene der Darstellung betrifft), unterstützt das Groteske dieser Szene noch zusätzlich.

Dieser eigentlich tragische Moment wird nicht nur unkommentiert wiedergeben, sondern Hermann lässt auch noch die Großmutter *kichern*. Zudem bleibt offen, „Warum“ (E 92) die Großmutter, die Mutter des armen Kindes, an dieser Stelle lachte.

In der zweiten Geschichte, der Kriegsgeschichte, erzählt die Großmutter, dass der Sohn, als sie sich auf der Flucht im Zug befanden, plötzlich „ganz unwahrscheinlich pinkeln“ (E 91) musste und sie ihn deshalb, als der Zug hielt, aussteigen ließ. Sophie erzählt sie nach:

[...] da soll schon der Raps geblüht haben und der Tag war warm. Meine Großmutter wartete in der Waggontür, und der sechsjährige Sohn lief in den Raps hinein, rief Kindliches und pinkelte; da fuhr der Zug wieder an, viel zu schnell, zu unerwartet, und das Kind blieb im Raps zurück mit aufgerissenem Gesicht, soll einen blauen Matrosenanzug getragen haben. Das Ende der Geschichte kenne ich nicht, er ist jedenfalls nicht gestorben. (E 91).

Auch hier wird bewusst mit dem minimalistischen Stilmittel der *Auslassung* gearbeitet. Durch die Auslassung wird die Absurdität der Szene noch verstärkt.

IV. 2. 3. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung

Auch wenn die Geschichte zwischen Szenen im Café und den gemeinsamen Momenten mit der Großmutter hin- und herwechselt, so sind diese Ausschnitte der beiden Handlungsschauplätze nicht – im Unterschied zu den meisten anderen Geschichten von Hermann – in *kleine Abschnitte* unterteilt. Eine *Erzählstruktur* mit Einführung, Höhepunkt und Schluss existiert auch in dieser Kurzgeschichte Hermanns nicht. Die Geschichte beginnt unvermittelt mit:

Sophie sagt: »Sie hat im letzten Jahr nur noch im Bett gelegen. [...]« (E 85).

Der Leser wird ohne Vorwarnung in die Geschichte hineingeworfen, denn der Text beginnt abrupt mit dieser Aussage Sophies. Das Interesse wird geweckt. Man möchte sofort wissen, um wen es sich handelt und warum die Person, von der die Rede ist, nur mehr im Bett liegt. Damit beweist Hermann abermals, dass sie die Kunst der Eingangssätze beherrscht und bestätigt dadurch gleichzeitig die Bedeutung des ersten Satzes.

Nach und nach wird ersichtlich, dass die Frau, von der Sophie erzählt, ihre Großmutter ist und der Leser erfährt allmählich mehr über sie. Spannungsbogen gibt es keinen. Anekdote wird an Anekdote gereiht. Das Ende der Geschichte könnte als eine Art *Höhepunkt* bezeichnet werden. Sophie erzählt,

dass ihre Großmutter in ihrer Wohnung verbrannte. Direkt danach bricht die Geschichte jedoch ab. Das plötzliche Ende hebt den Höhepunkt wiederum auf, denn im Sinne des klassischen Spannungsbogens kann der Höhepunkt nicht am Ende einer Geschichte stehen. Da nicht eindeutig beschrieben wird, wie es zu dem Brand kam, endet „Ende von Etwas“ wie so viele Kurzgeschichten dieser reduzierten Form mit einer *Leerstelle*. Auch der Titel der Kurzgeschichte stellt eine *Leerstelle* dar, denn auch wenn nach dem Lesen der Geschichte klar ist, dass der Titel auf den Tod der Großmutter anspielt, bleibt dessen genaue Bedeutung doch offen: „Ende von Etwas“, nur was ist dieses „Etwas“?

Worte und Sätze sind – wie die genannten Zitate zeigen – auch in dieser Geschichte Hermanns *einfach und kurz*. Die *Parataktische Satzstruktur* ist teilweise extrem, sodass die Sätze an manchen Stellen an den Text eines Drehbuchs oder den eines sachlichen Berichts erinnern:

Sophie sieht in den Himmel über dem Helmholtzplatz, als wolle sie vergleichen. Der Himmel über dem Helmholtzplatz ist blaß und regenschwer. Sophie wendet den Blick ab, schaut im Café umher, legt die Hände um die Kaffeetasse, sieht ohnehin verfroren aus. Sie kneift die Augen zusammen und räuspert sich, ihr Gesichtsausdruck ist eher kühl, distanziert, sie sagt: »Dann kam meine Mutter. [...]« (E 86).

In folgender Textstelle ist die Reduktion der Sätze noch radikaler:

[...] meine Großmutter wollte nicht antworten. Zählte die Tage. Ließ sich die Haare waschen, das blaue Kleid aus dem Schrank holen, das Festtagskleid, sie sagte: >So blau wie meine Augen sind.< Zeterte nicht mehr. Sah meinen Vater an, am Morgen stumm, warf Geld aus dem Bett, Geldscheine aus den Matratzenritzen, den Kissenbezügen, sagte: >Nehmt, ich will's nicht mehr.< Wurde am Geburtstag der Enkelin von drei Männern im Rollstuhl aus der Wohnung getragen und in einen Bus verfrachtet, die Männer schwitzen, meine Großmutter saß im Rollstuhl wie eine Königin, hatte einen Korb auf dem Schoß, im Korb das eingepackte Geschenk, >Was ist es?<, sie schüttelte den Kopf, fast nachsichtig, sagte: >Ach wartet doch ab.< (E 93).

Durch die aufzählende Art, die „Stakkato-Komposition“,⁴⁰⁷ erhält der Text eine gewisse rhythmische Struktur, die durch die Aneinanderreihung der Satzfragmente atemlos wirkt.

Periodischer Satzbau und *komplizierte Nebensatzkonstruktionen* werden vermieden. Oft fehlen – wie in dem letztgenannten Zitat – Konjunktionen zur Gänze. Wenn es zu etwas längeren Sätzen kommt, dann werden schlicht Tätigkeiten mit Kommata aneinander gereiht:

Sophie sieht erstaunt aus. Nicht traurig, noch nicht. Sie reibt sich mit beiden Händen die Augen, drückt die Daumen auf die Lider, lächelt ansatzweise. Sie schaut die Kellnerin an, bis die sich langsam vom Tresen stemmt und zum Tisch geschlichen kommt, schlafwandlerisch, die Kellnerin streift sich die Hände an der Schürze ab, sagt nichts. (E 92).

Der zweite Satz dieser Textstelle ist wieder ein Beispiel für die Reduktion bis hin zu Satzfragmenten, die grammatikalisch nicht alleine stehen könnten. Zudem findet sich in diesem Zitat abermals das Stilmittel des nachgestellten Wortes (in diesem Fall ein Adverb), das Hermann so oft einsetzt.

So heißt es nicht: bis die sich langsam vom Tresen stemmt und schlafwandlerisch zum Tisch geschlichen kommt, sondern:

⁴⁰⁷ Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 35.

[...] bis die sich langsam vom Tresen stemmt und zum Tisch geschlichen kommt, schlafwandlerisch [...].
(E 92).

Auch an anderen Stellen in der Geschichte wird diese Form eingesetzt:

War aus dem Bett gekommen, irgendwie. (E 96).

Zudem besitzt auch dieser Satz kein Subjekt. Er bezieht sich auf das Subjekt des Vorsatzes.

Auch das in Kurzgeschichten so beliebte Stilmittel der *Wiederholung* wird in „Ende von Etwas“ eingesetzt. Es gibt in dieser Kurzgeschichte vor allem zwei Wiederholungen, die deutlich auffallen. Zum einen ist dies die Formulierung „Sophie sagt: [...]“ (z.B. E 85) bzw. „Sie sagt: [...]“ (z.B. E 87), die im Text sehr häufig vorkommt und ihn strukturiert, und zum anderen ist es die Beschreibung:

[...] über den Dächern ein schmaler Steifen Himmel, Antennen und Schornsteine, auf den Regenrinnen die Tauben. (E 85).

Dieser Satz aus der Anfangspassage der Geschichte wird in variiert Form noch drei weitere Male im Text verwendet. So auch am Ende der Kurzgeschichte, wo es heißt:

[...] der Himmel über den Dächern, den Antennen [...]. (E 96)

Die Wiederholung dieses Bildes wird eindeutig dazu eingesetzt, um mit wenigen Worten eine gewisse Stimmung zu erzeugen bzw. um auf eine bereits zuvor skizzierte Stimmung Bezug zu nehmen. Welche Stimmung entsteht, wird – weil gänzlich auf diese wenigen Worte reduziert, die jeweils den Blick über die Dächer skizzieren – dem Leser überlassen. Die Positionierung dieser wiederholten Phrase an den Beginn und an das Ende der Geschichte ist ebenfalls kein Zufall. Der Blick auf den Himmel über den Dächern dient als bewusst gesetzte Klammer sowie als gezielt eingesetztes Stilmittel, das die Funktion hat, Einheit im Text zu erzeugen. Gerade für die Form der Kurzgeschichte, der von sich aus schon gewisse Grenzen gesetzt sind, ist diese Art der Reduktion ein ideales Stilmittel.

Dialog ist in „Ende von Etwas“ ein einziger vorzufinden und auch dieser ist äußerst reduziert. Zudem ist er, wie es bei Hermann oftmals der Fall ist, in den Fließtext integriert. Sophies Mutter bespricht mit ihrer Mutter das nahende Geburtstagsfest der Enkelin:

[...] und meine Großmutter lag in ihrem Bett und schaute in den Himmel über den Dächern, den Antennen und sagte: >Ja, ich komme gern.< – >Du brauchst ein Geschenk<, sagte meine Mutter, >sie wird achtzehn, du mußt ihr was schenken, gib mir Geld, und ich kaufe es für dich<, und meine Großmutter winkte ab, nachlässig und mit der linken Hand und sagte, sie hätte schon ein Geschenk, keine Sorge. >Woher hast du es<, fragte meine Mutter, >du kannst nichts kaufen, du kannst die Wohnung nicht verlassen<, meine Großmutter wollte nicht antworten. (E 93).

Zudem findet sich in diesem Zitat ein weiteres Beispiel des nachgestellten Adverbs: „[...] und meine Großmutter winkte ab, nachlässig [...]“ (E 93).

IV. 2. 3. 5. Zusammenfassung

Auch in „Ende von Etwas“, der zweiten Kurzgeschichte von Hermann, die in die Auswahl der Analyse dieser Arbeit aufgenommen wurde, finden sich – wie dargestellt wurde – viele Merkmale aus Berchtels Katalog wieder. Die Handlung bzw. der Wirklichkeitsausschnitt, der dem Leser präsentiert wird, ist stark reduziert, die Figuren werden nicht bzw. kaum beschrieben und das Ende der Geschichte lässt einige Fragen offen. Weiters wurden lakonische und groteske Momente bei Hermann hervorgehoben. Die Darstellung ist auch in dieser Kurzgeschichte der Autorin einfach und schlicht, es finden sich zahlreiche Beispiele einer parataktischen Syntax. An vielen Stellen erinnert die nüchterne Beschreibung bzw. Aneinanderreihung beinahe an die Form eines Drehbuchs. Der szenische Charakter wird durch die Form der Figurenrede („Sophie sagt: [...]“ (z.B. E 85) noch verstärkt.

IV. 2. 4. Analyse der Kurzgeschichte „Raymond“

Dieses Kapitel enthält die Analyse der Geschichte „Raymond“⁴⁰⁸ aus Hermanns Werk *Alice*, die ebenso wie die vorhergegangenen Kurzgeschichten hinsichtlich der darin enthaltenen Reduktionsformen auf der Ebene des Inhalts sowie der Darstellung untersucht werden soll.

IV. 2. 4. 1. Vorbemerkungen zu *Alice*

Die fünf Kurzgeschichten in Judith Hermanns letzten Werk *Alice*⁴⁰⁹ aus dem Jahr 2009 können zwar in gewisser Weise als in sich abgeschlossen angesehen werden (da auch jede für sich alleine verständlich ist), doch sind sie – nicht zuletzt durch ihre Protagonistin Alice – miteinander verbunden. Daniel Kehlmann verweist in seiner Auseinandersetzung mit Sherwood Andersons *Winesburg, Ohio*⁴¹⁰ auf den Begriff der „Interlinking Shortstories“.⁴¹¹ Eben diese Bezeichnung ist auch für Geschichten in *Alice* zu verwenden.

Das Buch trägt weder den peritextuellen Zusatz ‚Roman‘ noch ‚Erzählungen‘. Es sind dies fünf Geschichten, die neben der gemeinsamen Protagonistin Alice eines gemeinsam haben: alle haben sie den Tod als zentrales Thema. In jeder der fünf Geschichten stirbt ein Mann aus dem engeren Familien- bzw. Freundeskreis von Alice. Was zusätzlich darauf hindeutet, dass die Geschichten zusammenhängen, ist die Nummerierung der Geschichten, die somit auch als Kapitel betrachtet werden können. Aus diesem Grund müssen bei der Analyse von „Raymond“ immer auch die

⁴⁰⁸ „Raymond“ ist die fünfte Geschichte bzw. das V. Kapitel in *Alice*. Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 159-189. Im Folgenden mit Sigle R und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert.

⁴⁰⁹ Hermann, Judith: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009.

⁴¹⁰ Anderson, Sherwood: *Winesburg, Ohio*. Aus dem Amerikanischen von Elke Schönfeld. Mit einem Nachwort von Daniel Kehlmann. München: Manesse 2012.

⁴¹¹ Kehlmann, Daniel: „Die Geisterstadt. Daniel Kehlmann über Sherwood Andersons einflussreichen Klassiker *Winesburg, Ohio*.“ In: *Volltext*, Nr. 4/2011, S. 1, Fortsetzung auf S. 43, hier S. 43. Auch die Erzählungen in Daniel Kehlmanns Werk *Ruhm* sind „Interlinking Shortstories“.

anderen Geschichten (Kapitel) im Hinterkopf behalten und gegebenenfalls miteinbezogen werden, denn auch wenn es in der jeweiligen Geschichte vor allem um den Mann geht, welcher der jeweiligen Geschichte ihren Namen gibt (die Geschichten heißen „Micha“, „Conrad“, „Richard“, „Malte“ und „Raymond“), so tauchen einige von ihnen auch in anderen Geschichten aus *Alice* auf. Die folgende Analyse soll – exemplarisch dargestellt anhand von „Raymond“ – aufzeigen, dass in den Geschichten aus *Alice* starke Tendenzen minimalistischer Schreibweise enthalten sind.

IV. 2. 4. 2. Kurze Inhaltsangabe von „Raymond“

Bevor nun die Handlung der Geschichte folgt, soll kurz auf den Titel der Geschichte – „Raymond“ – eingegangen werden: Sensibilisiert (oder unter Umständen auch fehlgeleitet) durch die zahlreichen Vergleiche, die in der deutschsprachigen Kritik zwischen Judith Hermanns und Raymond Carvers Schreiben gezogen wurden, sowie aufgrund von Hermanns offenem Bekennen dazu, dass sie Carvers Kurzgeschichten sehr schätzt, sticht einem der Titel „Raymond“ unweigerlich ins Auge. Ohne dieser Tatsache übertriebene Bedeutung beimessen zu wollen, soll doch zumindest darauf hingewiesen werden, dass die Geschichte nicht nur den Abschluss des Buches bildet – in Erzählbänden oftmals eine besondere Stellung –,⁴¹² sondern dass es sich bei der Figur Raymond um niemand geringeren als Alices Liebe (ihren verstorbenen Mann bzw. Lebensabschnittspartner)⁴¹³ handelt. Ob dies Zufall ist, sei dahingestellt. Man könnte den Titel somit als intertextuellen Verweis, im Sinne einer kleinen Verbeugung in Richtung Raymond Carver verstehen.

Alice sortiert nach dem Tod von Raymond dessen Sachen aus und erinnert sich anhand dieser Habseligkeiten an ihre gemeinsame Zeit. Sie packt alles, wovon sie sich trennen kann, in Kartons für das Rote Kreuz. Manches behält sie. Der Text ist von Gedanken und Erinnerungen an Raymond durchwachsen. Auch erzählt die Geschichte vom ersten Sommer nach Raymonds Tod, als Alice immer ins Schwimmbad gegangen ist, weil Raymond hier immer gewesen war. Alice besucht ihre Freundin Margaret, die der Leser schon aus einer anderen Geschichte kennt. Zudem gibt es ein paar sehr kurze Szenen mit den indischen Köchen aus dem Restaurant, das sich in demselben Haus befindet, in dem Alice wohnt. Zwischendurch glaubt Alice Raymond immer wieder zu sehen, wenn sie unterwegs ist. Am Ende fährt sie zu einem Freund, der stets nur „der Rumäne“ genannt wird und bereits in anderen Geschichten aufgetaucht war. Am Ende der Geschichte kommt Alice nach Hause und glaubt abermals auf den Treppen vor dem Haus Raymond sitzen zu sehen. Doch es ist der zweite indische Koch. Da im Text am Ende nochmals (kurz) auf einige der zentralen Personen des gesamten Buches Bezug genommen wird, wird deutlich, dass das Ende von „Raymond“ auch das

⁴¹² Auch bei Raymond Carver ist die letzte Geschichte eines Bandes oft titelgebend.

⁴¹³ Es gibt keinen Hinweis im Text, ob Alice und Raymond verheiratet waren oder nicht.

Ende der vorhergehenden Geschichten darstellt.

IV. 2. 4. 3. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts

Zwar ist es richtig festzustellen, dass auch in „Raymond“ (sowie in den anderen Geschichten aus *Alice*) der *Plot* auf die *grundlegenden Ideen reduziert* wird (in diesem Fall Sterben, Tod, Verlust, Erinnerung), aber die Ausführungen sind im Vergleich zu anderen minimalistischen Texten ausführlicher und differenzierter.

Das in „Raymond“ Geschilderte spielt an mehreren Handlungsschauplätzen.

Der Tod eines geliebten Menschen ist in dem Sinne als *außergewöhnliches Ereignis* anzusehen, da er nicht *trivialen Alltagsthemen* entspricht (auch wenn er, wie dieses Buch auch sehr schön verdeutlicht, zentraler Bestandteil des Lebens ist). Da „Raymond“ (wie auch die vier anderen Geschichten) gänzlich auf Alice fokussiert beschrieben wird, kann man durchaus von einem *eingeschränkten Wirklichkeitsausschnitt* sprechen, der somit sehr *privat* ist, da es größtenteils darum geht, wie Alice den Tod von Raymond verarbeitet bzw. lernen muss mit dem Verlust umzugehen.

Durch zahlreichen Zeitsprünge, die jedoch nicht eindeutig zeitlich fixiert werden, ist es schwer zu sagen, inwiefern die *Zeitdarstellung* als *eingeschränkt* zu betrachten ist. Da die zahlreichen Analepsen, die in den Text integriert sind, jedoch lediglich sehr kurze Episoden (Erinnerungssplitter) aus der Vergangenheit wiedergeben – wodurch es kaum zu narrativer Kontinuität kommen kann –, entspricht die Zeitdarstellung aufgrund des fragmentarischen Charakters durchaus den Merkmalen minimalistischer Literatur.

IV. 2. 4. 3. 1. Analyse der Personen und des Erzählers

Um die Erzählsituation in „Raymond“ zu beschreiben, möchte ich die Terminologie von Franz K. Stanzel hinzuziehen. In „Raymond“ (bzw. in allen weiteren Texten in *Alice*, die alle aus der gleichen Perspektive geschrieben sind) liegt eine personale Erzählsituation vor. Hierzu schreibt Stanzel: „In einer personalen ES [Erzählsituation] schließlich tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht.“⁴¹⁴ Dieser Reflektor ist eindeutig auf Alice konzentriert, denn auch wenn es keine Ich-Erzählung ist, werden im gesamten Werk immer wieder die Gedanken von Alice wiedergegeben. Der Blick auf die anderen Figuren ist ebenfalls eindeutig aus Alices Sicht heraus beschrieben. Auch dies trifft auf die personale Erzählsituation zu, über die Stanzel weiter vermerkt:

⁴¹⁴ Stanzel, Franz K.: *Theorie des Erzählens*. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 16.

„Hier [in einer personalen ES] blickt der Leser mit den Augen dieser Reflektorfigur auf die anderen Charaktere der Erzählung.“⁴¹⁵

Da es in „Raymond“ im Wesentlichen um Alice und Raymond geht – wobei Raymond, weil schon verstorben, nur in Form von Erinnerungen von Alice auftritt – und sämtliche Nebenpersonen lediglich kurz Erwähnung finden, kann man die Anzahl der Figuren als äußerst reduziert bezeichnen.

Inhaltlich haben sich die Figuren von Hermann im Vergleich zu den Figuren aus *Sommerhaus*, *später* stark verändert. Iris Radisch betont in ihrem Artikel, dass die Figuren bei Hermann nun erwachsen geworden sind, aus ihrer Passivität treten und nun „plötzlich mitspielen“ wollen:

Das Leben, das sich bisher in der traumwandlerischen Hermann-Welt sehr höflich und zurückhaltend am Rande aufgehalten hat und die Damen allenfalls zuvorkommend und lautlos mit Ferienhäusern und Fahrkarten nach Nevada oder Tromsø versorgt hat, will plötzlich mitspielen. Und zwar – für die Meisterin der kühlen Unverbindlichkeit besonders erstaunlich – ausgerechnet in seiner furchterregendsten und schicksalhaftesten Rolle: als Tod.⁴¹⁶

Hermanns Figuren wirken nicht mehr so *orientierungslos* und in dem Schwebezustand, in dem sich die Figuren aus *Sommerhaus*, *später* befanden.

Von einem *minimal self* kann man im Falle von Alice nicht sprechen, denn es finden sich zahlreiche *Reflexionen* über Verlust und Erinnerung. In der Ausnahmesituation, in der sie nach dem Tod von Raymond beschrieben wird und durch die sie eng mit dem wirklichen Leben verbunden dargestellt wird, entspricht sie in keinster Weise dem Typus des *minimal self*,⁴¹⁷ dem so viele Figuren in Kurzgeschichten minimalistischer Schreibweise entsprechen. Aufgrund des relativ hohen Maß an Reflexion bietet die Figur von Alice doch ein gewisses *Identifikationspotential* für den Leser. Die meisten anderen Figuren in „Raymond“ bzw. in *Alice* werden jedoch sehr reduziert dargestellt bzw. kaum beschrieben.

IV. 2. 4. 4. Analyse der Formen der Reduktion bzw. des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung

Judith Hermann führt ihren minimalistischen Stil in *Alice* fort bzw. ist in einigen Formen der Reduktion in diesem Werk noch radikaler. Einige von ihr schon zuvor verwendeten Stilmittel der Reduktion finden sich hier in noch gesteigerter Form bzw. größerem Ausmaß.

Die Gliederung in *kurze Abschnitte* behält Hermann auch in diesem Band bei, was vor allem der Textstrukturierung, in die zahlreiche Zeitsprünge integriert sind, entgegenkommt.

Die Form der *Aufzählung* (sei es durch Komma oder Punkt getrennt) findet sich, wie beschrieben, auch in dieser Geschichte sehr häufig. Gleich die Eingangspassage von „Raymond“ macht

⁴¹⁵ Stanzel, Theorie des Erzählens, S. 16.

⁴¹⁶ Iris Radisch, siehe URL 9.

⁴¹⁷ Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 176.

Hermanns reduzierter Stil deutlich:

Nachdem Raymond gestorben war, begann Alice damit, seine Sachen wegzuschaffen. Wegräumen, verschenken, verkaufen, wegwerfen. Behalten. Eine Art Grabungsarbeit, das Freilegen von Schichten, verschiedene Farben, Materialien, Zeitalter; zuletzt würde es nichts zu bergen geben, nichts außer der Tatsache, daß Raymond gestorben war, darauf lief es hinaus. Es ist nicht die schlechteste Arbeit. (R 159).

Hermann bedient sich gleich hier zu Beginn des Stilmittels der Aufzählung, wobei dem Wort „Behalten“ (ebd.) eindeutig eine besondere Bedeutung beigemessen werden soll, denn dieses wird, nicht wie die vorhergegangenen Verben „Wegräumen, verschenken, verkaufen, wegwerfen.“ (ebd.) mit einem Komma, sondern mit einem Punkt abgegrenzt. Alice ‘behält’ das, woran sie aufgrund der Erinnerungen an Raymond emotional hängt. Auffallend am obigen Zitat ist auch der plötzliche Wechsel ins Präsens im letzten Satz: „Es ist nicht die schlechteste Arbeit.“ (ebd.). Diese Art der Kommentare, bei denen aufgrund der Erzählsituation nicht ganz eindeutig ist, ob es sich um Gedanken von Alice handelt oder ob diese als eine Art neutraler Kommentar des Erzählers zu lesen sind, finden sich an vielen Stellen des Werkes wieder.

Des Weiteren fällt in dem oben erwähnten Zitat auf, was in Folge noch häufig im Text zu finden sein wird: Hermann lässt oftmals ein Wort (sei es ein Verb oder ein Substantiv), eine simple Aufzählung von Dingen oder Tätigkeiten oder eine andere Art von Halbsatz alleine stehen ohne den Satz (grammatikalisch betrachtet) zu vervollständigen. Ein weiteres Beispiel dieser Satzfragmente, die grammatikalisch gesehen nicht alleine stehen könnten, wäre etwa folgende Beschreibung:

Hölzerner Pavillon, blauweiß gestrichene Latten, Fenster in der Mitte, eine Luke, das Glas blickdicht voll gestellt mit Schnapsflaschen, Zigarettenpackungen, Limonadebüchsen. Musik aus dem Radio. Schlager aus den Fünzigern, der Wetterbericht, Witze und Verkehrsnachrichten. (R 160).

An den Stellen, an denen Alice sich anhand eines Gegenstandes oder einer Situation plötzlich an etwas erinnert, bleibt der Stil meist auch fragmentarisch:

Raymond. Hatte Hunger gehabt. Lebendigen, einfachen Hunger. Sich ein Mandelhörnchen gekauft. Das hatte er nur in einer einzigen Bäckerei getan, sonst nirgends. (R 163).

Alice versucht sich mit Hilfe dieses Mandelhörnchens Schritt für Schritt an Einzelheiten mit Raymond zu erinnern.⁴¹⁸ Der Stakkato-Stil scheint nicht nur das schrittweise Sich-Erinnern von Alice wiederzugeben, sondern verdeutlicht den fragmentarischen Charakter von Gedächtnis und Erinnerung im Allgemeinen. Als Alice eine Jacke Raymonds in einen Umzugskarton packen will und sie in einer der Jackentaschen den Rest eines Mandelhörnchens findet, wird die Erinnerung wach: „Raymond. Hatte Hunger gehabt. Lebendigen, einfachen Hunger. Sich ein Mandelhörnchen gekauft.“ (R 163).

⁴¹⁸ Die Wahl des Mandelhörnchens, das Hermann wählt um Alices Erinnerungen an Raymond wachzurufen, scheint, wenn man an Marcel Prousts Spiel mit Erinnerungen in *À la recherche du temps perdu* (hier wird die Erinnerung durch den Geschmack des Kuchens – einer Madeleine – wachgerufen) denkt, kein Zufall zu sein. Nicht nur der Gleichklang im Anlaut von Mandelhörnchen und Madeleine, sondern vor allem auch ihre Funktion ident zu sein.

Einen Handschuh von Raymond in die Kiste packend, heißt es weiter im Text:

[...] und ihre Hand mit hinein in seinen Handschuh geschoben; möchtest du noch, nein danke, und das letzte Stück zurück in die Tüte, Raymond hatte das letzte Stück in die Tüte zurückfallen lassen, sie zusammengedreht, in die Jackentasche gesteckt. Wann. Oder war er allein gewesen. Alice nicht an seiner Seite, das war ja auch vorgekommen. (R 164).

Alice erinnert sich weiter an die Szene mit dem Mandelhörnchen. Es werden Fragmente von Dialogen, die Raymond und Alice einst geführt hatten, unvermittelt in den Fließtext eingefügt, wie hier: „[...] möchtest du noch, nein danke [...].“ (ebd.).

Des Weiteren ist dieses Mandelhörnchen auch ein gutes Beispiel für die kleinen Details und feinen Nuancen, die in den Kurzgeschichten von Hermann so oft vorkommen. Auch an dieser Stelle kann man auf den Titel dieser Arbeit Bezug nehmen, denn was der Fund des Mandelhörnchens auslöst, könnte Hermann wohl durch Worte nicht annähernd so stark ausdrücken. Die Erinnerung bzw. das mit dieser Erinnerung in Verbindung stehende Gefühl wird auf das Mandelhörnchen reduziert bzw. durch dieses symbolisch dargestellt. So ist auch hier 'weniger mehr' bzw. steht das Mandelhörnchen unausgesprochen für etwas anderes, größeres. Zudem entgeht Hermann somit der Gefahr, sich in einer ausführlichen Beschreibung der erinnerten Szene bzw. des damit zusammenhängenden Gefühls von Alice zu verlieren. Auch an anderen Stellen ihres Werkes *Alice* tauchen weitere kleine Details auf, die scheinbar nebensächlich, doch fein nuanciert erzählt werden. Gänzlich unaufdringlich und dadurch umso berührender streut Hermann diese auf ein Minimum an Worten reduzierten Beobachtungen in die Geschichte ein. Die reduzierte Darstellungsweise entspricht der Unauffälligkeit solcher kleinen Dinge oder Situationen des Alltags. So etwa eine Szene im Schwimmbad: In der ersten Zeit nach Raymonds Tod ist Alice im Sommer sehr häufig ins Schwimmbad gegangen, nicht zuletzt, weil Raymond als Kind hier sehr oft war und später sie auch gemeinsam hier gewesen sind:

Neben Alice schlugen Mütter Badelaken auseinander, ein dunkler Schatten vor den geschlossenen Augen, als zöge ein großer Vogel über den Himmel, dann wieder statische Helligkeit, die Kinder klapperten mit den Zähnen, schüttelten sich das Wasser aus den Haaren, ein Schauer von Wassertropfen auf Alices Bauch wie eine Berührung, etwas Persönliches. (R 168).

Diese gewöhnliche und doch so besondere Alltagsszene würde durch eine ausführliche Beschreibung wohl Aussagekraft verlieren. Auch in der folgenden Szene reduziert es die Autorin wohl bewusst auf diesen einen Satz:

Die Abende in der Küche am Tisch auf dem Platz auf dem Raymond gesessen hatte, den Ellbogen in die nicht sichtbare Mulde gestützt, die sein Ellbogen doch hinterlassen haben mußte in dem weichen Holz des Tisches. (R 182).

Der Zauber des Moments wird nicht durch umfangreiche Beschreibung oder Ausschmückungen zerstört, sondern bleibt in seiner Schlichtheit stehen. Die emotionale Komponente, die sich für Alice in dieser Szene birgt, ist präsent obwohl unausgesprochen.

Ein weiteres kleines Detail wird im folgenden fein nuanciert in den Mittelpunkt gestellt:

Lotte, das wußte Alice, hatte sich einen kleinen Zettel neben die Tür gehängt, auf den Conrad, zu Lebzeiten, einen Satz geschrieben hatte mit flüchtiger, sicherer Hand:
komme gleich wieder.

Alice suchte etwas Ähnliches für sich und Raymond. Sie fand es nicht, war trotzdem sicher, daß es das gab. Sie würde es finden, eines Tages, per Zufall, bestimmt. (R 184).

Oft, wie auch am Ende des letzten Zitats, scheint diese Art zu Schreiben der Art zu entsprechen, wie Alice in Gedanken zu sich selbst spricht, um mit dem Ganzen besser umgehen zu können: „Sie würde es finden, eines Tages, per Zufall, bestimmt.“ (R 184).

Auch an folgender Stelle, scheint sie sich gut zureden zu wollen:

An ihn zu denken, ohne verrückt zu werden oder böse. Sorgfältig. Immer wieder. Von vorne.“ (R 179f.)

Die durch die Abgrenzung entstehende Eindringlichkeit der Worte scheint sich an Alice selbst zu richten. Auch folgender Absatz zeigt, wie der Text, obwohl nicht aus Alices Sicht geschrieben, so doch auf ihren Zustand und ihr Empfinden konzentriert ist:

Alice steckte die Tüte in die Tasche ihrer Jacke. Sie war nicht in der Lage, das wegzuerwerfen. Da schien es auch Reihenfolgen zu geben, Zeit, die vergehen mußte. Erst finden, dann verstehen, dann wegwerfen. Abstand gewinnen. Mach in Ruhe, sie hatte sich geärgert, wenn Raymond das gesagt hatte. Mach in Ruhe. Sie legt die Winterjacke in den Karton fürs Rote Kreuz. Den Handschuh auch. (R 164).

Hier ist bereits eine weitere stilistische Besonderheit enthalten, die Hermann mehrmals in diese Geschichte integriert. Im Text sind, wie schon erwähnt, immer wieder Sätze eingestreut, die einst Raymond zu Alice gesagt hat, wie etwa: „Mach in Ruhe.“ (ebd.). Die Erinnerung im Allgemeinen und Erinnerungen an Raymond im Konkreten sind das zentrale Thema in „Raymond“. Manchmal sind die Gedanken von Alice aber nicht fließend im Text, sondern explizit als eine Art Selbstgespräch wiedergegeben. Auffallend ist auch hier der kurze, radikal reduzierte Stil:

Später waren sie ins Kino gegangen.

In welchen Film?

Vergessen. Eine andere Erinnerung.

Alice dachte, daß sie sich die Erinnerungen offensichtlich nicht aussuchen konnte, sie kamen, wie sie wollten [...]. (R 162).

Das Stilmittel des alleinstehenden Wortes findet sich in „Raymond“ sowie in allen weiteren Geschichten aus *Alice* besonders häufig. Die Bedeutung wird allein auf dieses eine Wort reduziert bzw. der Fokus noch stärker auf dieses gerichtet. So zum Beispiel auch in folgender Textstelle, in der von Alices Besuch im Schwimmbad erzählt wird:

Auf der Wiese sonnten sich die Leute nackt. Lagen unter dem weißen Himmel herum wie Erschossene. Vereinzelt. Kaum Bewegungen, nur über der weiten Pfütze am Ende des Weges eine drohende Wolke von Mücken [...]. (R 171).

Was Hermann in beiden Vorgänger-Bänden oftmals mit einem Beistrich vom Rest des Satzes abgetrennt an dessen Ende gestellt hatte, lässt sie jetzt ganz allein zwischen zwei Punkten stehen: „Vereinzelt.“ (ebd.). Somit erhält dieses Wort, das das Bild der auf der Wiese liegenden Leute

verdeutlichen soll – „Lagen [...] herum wie Erschossene. Vereinzelt.“ (ebd.) – eine viel größere Bedeutung, als wenn es auf herkömmliche Weise in die Syntax des Vorsatzes eingebaut wäre. Doch auch in der alten Form des mit einem Beistrich vom restlichen Teil des Satzes abgetrennten Wortes, existiert dieses Stilmittel der Reduktion auch in „Raymond“ vereinzelt noch immer. So auch im folgenden Satz das Wort „nagelneu“:

[...] fand sie ein Ersatzteil für das Auto, einen winzigen Bumerang aus feinem, gestanztem Metall, eingeschweißt in ein Plastiktütchen, nagelneu. Daihatsu Cuore. Sie wog es in der Hand [...]. (R 161).

Auch im folgenden Zitat ist Hermanns reduzierte Schreibweise deutlich zu erkennen:

Dieses Hemd also. Und graue, grüne, schwarze Hosen. Löcher an den Knien. Farbflecke. Ausgerissene Taschen. Ordentliche Hosen. Akkurat gefaltete T-Shirts. Mit Bildern darauf und ohne. Ein alberner Bär. Tarnflecke. Drucke. Und Raymonds Schuhe. Seine orthopädischen Einlagen. Keine Brille. Eine Badehose. (R 165).

Dadurch dass Hermann die Dinge von Raymond, die Alice für das Rote Kreuz durchsieht nicht wie gewöhnlich in ihrer Aufzählung mittels Beistrichen voneinander trennt, sondern mit Punkten, wird jedes davon in gewisser Weise zum Subjekt des Satzes, (der streng genommen keiner ist).

Gesprochen wird in „Raymond“ wie in allen anderen von Hermanns Kurzgeschichten nicht viel und wenn doch, dann sind es meist sehr reduzierte und lakonische Dialoge wie folgender:

Margaret sagte, Richard hat gesagt, ich bräuchte drei Jahre. Das hat er einfach so gesagt, stell dir vor. Du brauchst drei Jahre, dann wird es bessergehen.
Und stimmt das, sagte Alice.
Keine Ahnung, sagte Margaret. Jetzt ist ein Jahr um, erst ein Jahr, ich bin weit entfernt davon, zu verstehen, wie er das gemeint hat. Drei Jahre. Möchtest du eigentlich ein paar Blumen mitnehmen.
Sehr gerne, sagte Alice. (R 174).

Nicht nur die Kürze des Dialogs ist auffällig (die zitierte Stelle gibt den gesamten Dialog wieder), sondern auch die Lakonik des plötzlichen Themenwechsels von dem Aspekt des Umgangs mit dem Verlust hin zu Blumen ist auffallend. Ein weiteres Beispiel für die Lakonik der Dialoge wäre folgende Passage:

Michas Kind [Micha war in der ersten Geschichte an Krebs gestorben] geht es gut, sagte der Rumäne einmal, wird auf dem Friedhof groß.
Woher weißt du das, sagte Alice.
Hab ich gehört, sagte der Rumäne leichthin. Spielt da schön auf dem Friedhof, an Michas Grab. Die Mutter ist ja immer dabei. Das ist doch angenehm jetzt auf dem Friedhof. Bei den Temperaturen, oder. Schön schattig.
Ja, sagte Alice. Schattig und kühl. (R 187).

Die Nüchternheit mit der der Rumäne von Michas Kind, das nun ein Waise ist und viel Zeit am Friedhof verbringt, spricht, klingt grotesk. Verstärkt wird das Groteske dieser Szene noch durch den kurzen, nüchternen Stil: „Das ist doch angenehm jetzt auf dem Friedhof. Bei den Temperaturen, oder. Schön schattig. Ja, sagte Alice. Schattig und kühl.“ (R 187). Eine weitere Form der Reduktion besteht darin, dass sowohl „das Kind“ als auch „der Rumäne“ das ganze Buch über namenlos

bleiben.

Wie bereits weiter oben erwähnt, werden Teile von Gesprächen auch immer wieder in den Erzähltext eingeflochten. So sind diese Gesprächsfragmente oft im ersten Moment überhaupt nicht als solche erkennbar:

Der indische Koch kam unten aus der Küche in den Hausflur raus. Unglaublich dreckige Schürze. Chicken Curry. Hinter ihm sah Alice den zweiten indischen Koch im Dampf der Spülmaschine vor den roten Kacheln. Schöne Bilder. Umzug? Der Koch machte schon ein erschrockenes Gesicht. Nein, kein Umzug. Wegwerfen, ordnen, weitergeben, zurück in den Fluß, ah ja, die Ganga, der Koch lachte laut, Alice mußte auch lachen. (R 166).

Während „Schöne Bilder“ (ebd.) noch zu den Gedanken von Alice gehört, ist „Umzug?“ (ebd.) bereits die erste Frage des Kochs.

Wenn Fragmente von Gesprächen in den Text mit eingeflochten werden, so handelt es sich meist – wie oben schon erwähnt wurde – um vergangene Dialoge, an die sich Alice erinnert:

[...] während sie nebeneinander gegangen waren, Alices Arm in Raymonds Arm und ihre Hand mit hinein in seinen Handschuh geschoben; möchtest du noch, nein danke, und das letzte Stück zurück in die Tüte [...]. (R 164).

All die genannten Zitate zeigen zugleich auch die *wenig figurative Rhetorik*. Doch die Schlichtheit der Worte sowie des einfachen, parataktischen Satzbaus scheinen wesentlicher Bestandteil von Hermanns poetischem Stil zu sein, der somit eindeutig in der Tradition der *“less-is-more“-Ästhetik*⁴¹⁹ steht.

Auch in *Alice* verwendet Hermann das Stilmittel der *Wiederholung*. Einzelne Sätze, die bereits an anderer Stelle – in manchen Fällen auch in einer anderen Geschichte des Buches –⁴²⁰ vorgekommen sind, werden in etwas variiert Form nochmals verwendet. Der letzte Satz, der in vielen Kurzgeschichten eine wesentliche Rolle spielt bzw. bewusst als Stilmittel eingesetzt wird, spiegelt auch in „Raymond“ den Stil und Ton der Geschichte wieder. Die Rede ist von dem zweiten indischen Koch des Lokals in Alices Haus: „Vierauge. Schließlich auch ein Zauberer. Auf seine Art.“ (R 189). Auch diese Stelle ist, wie auch die Formulierung „Schließlich *auch* [Hervorhebung von Magdalena Rubey] ein Zauberer“ (ebd.) eine Wiederholung aus der ersten Geschichte „Micha“, in der Alice über denselben sagt, dass er Zeit seines Lebens ein Zauberer gewesen sei.⁴²¹

Abschließend sei noch auf einige weitere Merkmale des Katalogs eingegangen. Es gibt so gut wie keine *komplexe Nebensatzkonstruktion* oder *periodischen Satzbau*. Auch was die *Komposition* des

⁴¹⁹ Person, 'Less Is More', S. 24.

⁴²⁰ Diese können natürlich nur bei Kenntnis der anderen Geschichten als solche erkannt werden. So etwa, wenn Alice den Rumänen bittet, den Merksatz für die Namen der Planeten aufzusagen, wie sie es bereits in einer der Geschichten davor getan hatte (vgl. A 188).

⁴²¹ Vgl. Hermann, Judith: „Micha“ In: Dies.: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 5-48, hier S. 9.

Textes angeht, sind so gut wie alle Merkmale vorzufinden. Durch die kurzen Sätze, die Reduktion auf einzelne Worte und zahlreiche Aufzählungen kommt es an vielen Stellen im Text zu einer gewissen Rhythmisierung.

Auch wenn der erste Absatz in „Raymond“ als eine Art *Einführung* verstanden werden kann, so ist dies in keinsten Weise eine langsame oder inhaltlich umfangreiche Heranführung an die Geschichte, sondern der erste Satz sagt sofort alles aus, was der Leser wissen muss: „Nachdem Raymond gestorben war, begann Alice damit, seine Sachen wegzuschaffen.“ (R 159). Somit befindet sich der Leser sofort mitten im Geschehen. Einen erkennbaren *Höhepunkt* gibt es weder in „Raymond“ noch im gesamten Werk *Alice*.

Die bereits erwähnte letzte Szene beschreibt, wie Alice nach Hause kommt und glaubt auf den Stufen vor ihrem Haus Raymond sitzen zu sehen. Als sie näher kommt, erkennt sie den zweiten indischen Koch. In der Hinsicht kann man in diesem Fall nicht von einem *offenen Ende* sprechen. Offen bleibt jedoch, was der letzte Satz aussagen möchte: „Vierauge. Schließlich auch ein Zauberer. Auf seine Art.“ (R 189).

Der Wortschatz in „Raymond“ kann insofern als *eingeschränkt* bezeichnet werden, als er keinerlei außergewöhnliche Wörter, komplizierte Sätze oder Beschreibungen enthält. Wie anhand der zahlreichen Zitate der Geschichte ersichtlich wurde, ist die Darstellung überwiegend *schlicht* und *lakonisch*. Als *gewöhnlich*, *emotionslos* und *ausdruckslos* kann Hermanns Stil jedoch nicht bezeichnet werden.

Die *Syntax* ist größtenteils *parataktisch*. An vielen Stellen sind die Sätze noch weiter reduziert bis nur noch *Aufzählungen* von Tätigkeiten oder Gegenständen übrigbleiben. Oft stehen auch Wörter für sich alleine.

IV. 2. 4. 5. Zusammenfassung

Anhand der Analyse der Geschichte „Raymond“ (sowie einiger anderer Stellen aus *Alice*) wurde dargestellt, welche Formen des literarischen Minimalismus in dieser angewendet werden.

So ist auch hier der Plot auf die grundlegende Idee (Tod und Verlust) reduziert, es werden alltägliche Szenen dargestellt und die Figuren werden kaum beschrieben. Doch vor allem auf der Darstellungsebene ist Hermann in *Alice* (exemplarisch dargestellt anhand von „Raymond“) weitaus minimalistischer als in ihren früheren Kurzgeschichten. So sind einige minimalistische Aspekte, die bereits in den vorhergehenden Analysen festgestellt wurden, in „Raymond“ noch radikaler. Der parataktische Stil tritt vermehrt auf, die Sätze sind noch kürzer bzw. werden oft bis auf einzelne Phrasen und Wörter verkürzt. Zudem wird durch das Einsetzen einfacher Worte und der knappen Syntax die Aufmerksamkeit des Lesers auf feine Nuancen und Details gelenkt, sodass diese mehr

im Mittelpunkt zu stehen scheinen als der logische Zusammenhang des Erzählten bzw. das narrative Voranschreiten der Geschichte.

V. Vergleich und Fazit

Das folgende Kapitel möchte exemplarisch einige Merkmale des Minimalismus in der Literatur herausnehmen und die Texte von Carver und Hermann auf diese Aspekte hin miteinander vergleichen. Dadurch sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Formen der Reduktion und des Minimalismus in den behandelten Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann ausgearbeitet werden. Somit wird indirekt auch die Frage beantwortet werden, inwiefern der innerhalb der Literaturkritik im deutschsprachigen Raum häufig getätigte Vergleich zwischen den Texten von Carver und Hermann gerechtfertigt ist. Es sei nochmals darauf hingewiesen, dass sich die in Folge getätigten Aussagen lediglich auf die sechs untersuchten Kurzgeschichten der Autoren beziehen. Es wird jedoch auf Tendenzen hingewiesen, die sich in vielen anderen Kurzgeschichten der Autoren wiederfinden.

Dieses Kapitel unterscheidet – wie auch in den einzelnen Analyse-Kapitel – zwischen der Ebene des Inhalts (*story*) und der Ebene der Darstellung (*discourse*). So werden im ersten Teil dieses Kapitels einige Formen der Reduktion und des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts herausgenommen und miteinander verglichen. Danach folgt eine Gegenüberstellung einiger Aspekte minimalistischen Schreibens auf der Ebene der Darstellung. In einem separaten Kapitel wird anschließend die Form der Auslassung, die nicht eindeutig der einen oder anderen Ebene zuzuordnen ist und die in den Kurzgeschichten beider Autoren eine zentrale Stellung einnimmt, anhand einiger Beispiele aus den analysierten Texten von Carver und Hermann verglichen. Zudem wird der Auslassung, dem Nicht-Gesagten in Form eines expliziten Vergleichs zweier Kurzgeschichten von Carver und Hermann, um dies zu veranschaulichen, abschließend noch ein eigenes Kapitel gewidmet.

Aus den Ergebnissen des Vergleichs ergibt sich das Fazit dieser Arbeit, in dem die wichtigsten Erkenntnisse der Analysen und des anschließenden Vergleichs nochmals zusammengefasst werden.

V. 1. Formen der Reduktion und des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts (*story*)

Zunächst werden die analysierten Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann auf der Ebene des Inhalts (*story*) miteinander verglichen. Zu diesem Zweck werden die Ergebnisse der oben ausgearbeiteten Analysen hinzugezogen. Der Fokus wird auf die *Themen*, das *Groteske* innerhalb der Kurzgeschichten, *Ort- und Zeitdarstellung* und die *Figuren* gelegt. Dadurch sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Formen der Reduktion und des Minimalismus hinsichtlich des jeweiligen Aspekts in den Texten von Carver und Hermann ausgearbeitet werden.

V. 1. 1. Themen

Was die Themen der sechs analysierten Kurzgeschichten betrifft, so sind einige inhaltliche Parallelen zwischen den Texten der beiden Autoren zu finden. Gleichzeitig ordnen die meisten der Themen die Texte eindeutig in den Kontext minimalistischer Literatur ein. So ist das wesentliche Merkmal, dass in minimalistischen Texten zumeist *triviale Alltagsthemen* beschrieben werden, für alle sechs Kurzgeschichten zutreffend. Lediglich der Grad der Trivialität bzw. Banalität variiert von Geschichte zu Geschichte. Denn auch wenn in Hermanns „Raymond“ (R) ebenso triviale Alltagsszenen beschrieben werden, so ist die Trivialität in dieser Kurzgeschichte – aufgrund der zusätzlichen Thematik von Tod, Trauer und Verlust – auf einer anderen Ebene als beispielsweise in Carvers „Cathedral“ (C), in der die Handlung darauf reduziert ist, dass drei Menschen den Abend gemeinsam mit Essen, Trinken, Rauchen und Fernsehen verbringen.

Wie mehrfach erwähnt wurde, finden wir bei beiden Autoren eine „Poesie des Banalen“⁴²², wie es Michael Naumann im Kontext von Judith Hermanns Werk formuliert.

Auch geht es in keinem der behandelten Kurzgeschichten (und auch in kaum einer der übrigen Geschichten von Carver und Hermann) um Unterhaltung im eigentlichen Sinne. Ingolf Kaspar spricht dem literarischen Minimalismus sogar jegliche Unterhaltungsfunktion ab.⁴²³ Trotz scheinbarer Oberflächlichkeit und Trivialität ist simple Unterhaltung nicht das Ziel dieser Form der Literatur.

Auch ist es zutreffend, dass es sich bei dem Dargestellten jeweils um einen *kleinen, privaten Wirklichkeitsausschnitt* handelt. Sowohl in Carvers Geschichte „One More Thing“ (OM), in der tatsächlich nur der Streit geschildert wird, als auch in Hermanns „Sommerhaus, später“ (S) ist der beschriebene Wirklichkeitsausschnitt sehr eng gefasst.

Allgegenwärtige Themen in Carvers Geschichten sind scheiternde Beziehungen und familiäre Bindungen, Krankheiten, Unfälle, Alkoholismus und Tod. Jutta Person bezeichnet Carvers Kurzgeschichten gar als Variationen ein und desselben Themas: „Verlust und Scheitern sind bei Carver vom Versagen von Kommunikation begleitet.“⁴²⁴ In der analysierten Geschichte „Cathedral“ wird dieses Scheitern der Kommunikation, die Grenzen der Sprachen auch durch das Scheitern des Ich-Erzählers dem blinden Mann eine Kathedrale mit Worten zu beschreiben, verdeutlicht bzw. symbolisch dargestellt.

Themen, die sowohl bei Carver als auch bei Hermann auftauchen, sind zwischenmenschliche

⁴²² Naumann, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann“, S. 12.

⁴²³ Vgl. Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 40.

⁴²⁴ Person, *‘Less Is More’*, S. 53.

Beziehungen,⁴²⁵ Alkoholismus oder zumindest starker Alkoholkonsum (WD, OM, C, S, E) sowie Tod und Verlust (C, E, R).

Ralf Julke beschreibt Carvers Geschichten folgendermaßen:

Mit präzisiertem Blick und minimalistischen Dialogen bildete Carver die Verlorenheit, die Hilflosigkeit und die Selbstquälerei der amerikanischen Mittelklasse ab. Paare und Mini-Familien auf der Suche nach ein bisschen Sinn im Leben, der Erfüllung einer Partnerschaft im Eigenheim draußen in der wüsten Landschaft vor der Stadt – ein Leben zwischen Highway und Weekend, Swimmingpool und Ratlosigkeit.⁴²⁶

Auch Dinge bzw. Gegenstände spielen in den Texten beider Autoren eine wichtige Rolle. Interessant hierbei ist, dass Hermann in ihrer Auseinandersetzung mit Carver eben diese Bedeutung der Dinge hervorhebt, wenn sie schreibt: „Es sind die Auslassungen Carvers, das Versagen der Sprache und vor allem die Dinge, die hier erzählen.“⁴²⁷ Wie wahr diese Aussage ist, erkennt man etwa, wenn man die oben analysierte Geschichte „Why Don't You Dance?“ betrachtet. Was wirklich vorgefallen war bzw. woran die Beziehung des Mannes gescheitert ist, wird im Text gänzlich ausgelassen, doch dafür scheinen die Gegenstände eine Menge zu erzählen. Da die Bedeutung der Gegenstände jedoch sehr individuell ist und wohl von Leser zu Leser variiert, soll sie an dieser Stelle nicht näher interpretiert werden. Doch egal ob die Schlafzimmereinrichtung, die der Protagonist dieser Geschichte unbedingt verkaufen möchte, oder auch die Dinge, die L.D. in Carvers Kurzgeschichte „One More Thing“ zusammenpackt, sie alle fungieren nicht schlicht und einfach als Gegenstände.

Hermanns Aussage ist auch insofern interessant, als sie auch für ihre eigenen Kurzgeschichten geltend gemacht werden kann. Vor allem in der Analyse von „Raymond“ wurde deutlich, dass die Dinge (in diesem Fall vor allem das Mandelhörnchen, der Handschuh und andere alte Kleidungsstücke und Habseligkeiten von Raymond) eine wichtige Funktion innerhalb des Textes haben. So heißt es an einer Stelle:

Und seine Hemden. Seine Hosen. Unterhosen, T-Shirts, Mützen und Schuhe. Ein rotweiß kariertes Hemd, keine Erinnerung. Ein blaues Hemd, eine Flut von Erinnerungen [...]. (R 165).

An dieser Stelle wird es sogar deutlich angesprochen: „Ein rotweiß kariertes Hemd, keine Erinnerung. Ein blaues Hemd, eine Flut von Erinnerungen [...]“ (ebd.). Gewisse Gegenstände (in diesem Fall ein Hemd) rufen Erinnerungen hervor, andere nicht. An vielen Stellen jedoch – wie in der in der Analyse zitierte Szene am Küchentisch – setzt Hermann die Dinge viel subtiler ein.

⁴²⁵ Auch wenn in „Cathedral“ und „Raymond“ eine funktionierende Beziehung dargestellt wird, so wird zumindest in den Frühwerken von Carver (*WYP* und *WWTa*) und Hermann (*S*, *Sp*) das Scheitern von Beziehungen in den Mittelpunkt gestellt. Während es bei Carver tatsächlich Ehen oder Beziehungen sind, die in die Brüche gehen oder gegangen sind, so werden von Hermanns Figuren meist keine verbindlichen Beziehungen eingegangen oder diese liegen lange zurück. Die Unverbindlichkeit zwischen den Figuren ist ein wichtiger Aspekt in Hermanns Texten. (Vgl. Weingart, „Judith Hermann“, S. 155; sowie Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 175 und S. 185).

⁴²⁶ Julke, Ralf: „Kurze, lakonische Stories aus Hamburg: Ich wäre tendenziell für ein Happyend“, siehe URL 5.

⁴²⁷ Hermann, „On Carver. Ein Versuch.“, S. 9f.

In „Micha“, der ersten Geschichte aus *Alice* heißt es etwa:

Neben Alices Reisetasche und Majas Koffer die Tüten mit dem Essen aus dem Kühlschrank. Habseligkeiten. Alle Worte bekamen plötzlich eine zweite Bedeutung.⁴²⁸

Sie betont, wie das Wort „Habseligkeiten“ (ebd.) im Kontext des Verlusts eines geliebten Menschen plötzlich neue Bedeutung erhält und deutet somit indirekt schon die zentrale Stellung an, die die Dinge in den folgenden Texten (und vor allem in „Raymond“) einnehmen werden.

Auch wenn dieser Aspekt in den beiden analysierten Texten „Ende von Etwas“ und „Sommerhaus, später“ nicht so deutlich vorhanden ist, so gibt es in *Sommerhaus, später* doch auch andere Kurzgeschichten, in denen bestimmte Gegenstände eine zentrale Funktion für die Handlung haben. So etwa das rote Korallenarmband der Großmutter der Protagonistin aus der Eröffnungsgeschichte „Rote Korallen“,⁴²⁹ das in der gesamten Geschichte mehrmals erwähnt wird und eine zentrale Funktion erhält. Was Jutta Person in dem Zusammenhang zu Carvers Kurzgeschichten schreibt, ist ebenso für Hermanns Texte gültig:

Bei fehlender Erzählerreflexion, Innensicht auf die Charaktere und sinnstiftender Strukturierung werden dingliche Details zu wesentlichen Trägern textueller Bedeutungsstiftung, indem sie in metaphorischem und symbolischem Bezug Einsichten in die Gefühlslage und Situation der wenig redefreudigen Charaktere vermitteln.⁴³⁰

Vor allem anhand der Kurzgeschichte „Why Don't You Dance?“ von Carver und Hermanns „Raymond“ wurde dies ersichtlich. Bei Hermann werden zudem immer wieder kleine Details oder feine Nuancen in den Text eingefügt. Diese wurden vor allem in der Analyse von „Raymond“ hervorgehoben. Hinzu kommt in eben dieser Kurzgeschichte, dass Hermann oftmals von Gerüchen oder Geräuschen erzählt:

[...] aus dem Transistorradio kam arabische Musik, er klapperte dazu mit einem Schlüsselbund, beunruhigende, exakte Synkopen. (R 180).

Oder eben der Geruch, den der indische Koch auf dem Umzugskarton zurücklässt, als er ihn für Alice zum Auto trägt:

[...] dieser Geruch dann am Karton und im Auto und an Alices Händen, so lange, bis sie den Karton in den Tiefen eines Containers vom Roten Kreuz versenkt hatte. (R 166).

Ein weiteres Beispiel für Hermanns stark sensorisches Schreiben ist folgende Textstelle:

Alice flüsterte. Sah der Spinne beim Weben zu und lauschte auf die Geräusche im Hof. Plätschern von Wasser, langes Zähneputzen, ein Telefon klingelte, Türen schlugen zu, Schritte im Treppenhaus. Die indischen Köche zertraten Pappkartons, rissen Papier in Streifen, stopften die Streifen in die Tonnen, dann rauchten sie eine Zigarette zusammen, und der Rauch stieg den Hof empor und bis zu Alice hoch, die sich leise aufs Fensterbrett setzte. Spät stürzten die Fledermäuse. Selbstverständlich kamen die letzten Flugzeuge. (R 183).⁴³¹

⁴²⁸ Hermann, Judith: „Micha“ In: Dies.: *Alice*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 5-48, hier S. 12.

⁴²⁹ Hermann, Judith: „Rote Korallen“ In: Dies.: *Sommerhaus, später*. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 11-29.

⁴³⁰ Person, 'Less Is More', S. 187.

⁴³¹ Letztere (die Flugzeuge) hatte Alice immer gemeinsam mit Raymond beobachtet. Sie stellen eine weitere Wiederholung innerhalb der Geschichten von *Alice* dar.

Es kommt hier eine große Anzahl an sensorischen Ausdrücken zusammen: „flüsterte“; „Sah [...] und lauschte [...]“; „Plätschern“; „Zähneputzen“; „Schritte“; „[...] Telefon klingelte [...]“; „[...] zertraten Pappkartons, rissen Papier in Streifen [...]“; „der Rauch“ der Zigarette (alle ebd.). Durch die feine Beschreibung hat man beinahe das Gefühl, Alice *lausche* der Spinne beim Weben ihres Netzes. Auch setzt sich Alice nicht einfach aufs Fensterbrett, sie setzt sich *leise* aufs Fensterbrett, was wiederum von Hermanns feiner Nuancierung zeugt.

Auch bei Carver gibt es – wenn auch nur sehr selten – neben aller Nüchternheit und Reduktion in der Erzählweise doch auch in jeder Geschichte kleine Momente (einzelne Sätze oder Phrasen), in denen die sachliche Schilderung des Geschehens kurz unterbrochen wird. Sei es die Luft, die durch das Loch in der Fensterscheibe hineinströmt und die Streitenden in „One More Thing“ kurz unterbricht (vgl. OM 324), oder in „Cathedral“, in der vor allem der blinde Mann vom Erzähler sehr genau beobachtet und immer wieder sehr genau beschrieben wird (wie er an seinem Bart riecht, wo seine Pupillen hinschauen usw.). Im Vergleich zu Hermann sind diese Beobachtungen von kleinen Details jedoch weitaus seltener. Dem Marginalen wird also vor allem bei Hermann direkt oder indirekt oftmals eine große Bedeutung zugewiesen. Wie Kaspar betont, spielt das in vielen Texten des literarischen Minimalismus eine zentrale Rolle: „Diese Logik des Kleinen durchzieht den Minimalismus als eine Denkstruktur, die den Blick bei der künstlerischen Bearbeitung der Wirklichkeit und ihrer existentiellen Fragen immer wieder auf kleinste Realitätsausschnitte fokussiert [...]“. ⁴³² Während diese „kleinste[n] Realitätsausschnitte“ ⁴³³ bei Carver vor allem aus Beschreibungen alltäglicher Szenen bestehen, wird bei Hermann oftmals textlich noch näher ‘herangezoomt’ bis die Dinge, Gerüche oder Geräusche selbst in den Blick geraten.

Die Bedeutung des Rauchens, Trinkens und Fernsehens in den Kurzgeschichten von Carver und Hermann wurde bereits weiter oben erwähnt. Auch wenn der Alkohol in den Texten von Hermann nicht ein ganz so großes Gewicht bekommt wie in den Geschichten von Carver, so spielt das Trinken auch bei Hermann eine wesentliche Rolle. Die Bedeutung und auch die Örtlichkeit des Trinkens unterscheiden sich in den Geschichten von Carver und Hermann jedoch. Während es bei Carver vor allem als Zeichen des häuslichen Verfalls verwendet wird, bzw. viele von Carvers Protagonisten (in diesem Fall meist Männer) tatsächlich ein Alkoholproblem haben (vgl. WD, OM, C und viele andere von Carvers Stories), wird der Alkohol in den Geschichten Hermanns vor allem als gesellschaftliche Form bzw. Zeichen des Feierns eingesetzt (vgl. die Kurzgeschichte S und weitere Geschichten aus S, *sp*).

⁴³² Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 36.

⁴³³ Ebd.

Was wiederum sowohl für die Texte von Hermann als auch die von Carver zutrifft, ist, dass die Nennung des Getränks (sei es Scotch, Whiskey oder Bier) oder des Akts des Trinkens dazu dient, eine Szene konkret werden zu lassen, ohne sie eingehend zu beschreiben. Somit hat das Trinken (oft in Kombination mit Rauchen oder Fernsehen) eine ähnliche Funktion wie die anderen oben beschriebenen Dinge, Gerüche oder Geräusche. In beiden Fällen wird die Szene (oder im Fall von Hermanns „Raymond“ ein Gefühl) nicht näher beschrieben, sondern – vereinfacht gesagt – auf die für die jeweilige Szene relevanten Gegenstände oder Tätigkeiten reduziert. Somit kann das Rauchen, Trinken und Fernsehen als eine Form der Reduktion auf der inhaltlichen Ebene bezeichnet werden.

Das Rauchen taucht bei Hermann im Vergleich zu Carver häufiger auf. In der Sekundärliteratur als auch in zahlreichen Artikeln über Hermann bzw. ihre Werke wird der Aspekt des Rauchens in ihren Erzählungen sowie im realen Leben der Autorin erwähnt und mancherorts sogar als eine Art Markenzeichen genannt.⁴³⁴

Auch wenn all diese Dinge – sowie die Kurzgeschichte an sich – als metonymische Ersetzung (*pars pro toto*) von etwas Größerem angesehen werden können, so die eine Meinung, so weisen andere Wissenschaftler darauf hin, dass eben diese metonymische Methode der Ersetzung, die in vielen minimalistischen Kurzprosatexten auftaucht, gleichzeitig auch eine metaphorische Funktion einnehmen kann.⁴³⁵ In „Why Don't You Dance?“ sind es eindeutig die Schlafzimmermöbel, die im Vorgarten des Mannes wie in einem wirklichen Schlafzimmer arrangiert sind, die die Atmosphäre der Kurzgeschichte erzeugen und zusätzlich für etwas anderes stehen. Einerseits wird berichtet, wie das junge Paar diese Möbel kauft, andererseits spiegeln sie die gescheiterte Beziehung wider, was im Text sonst keine Erwähnung findet.⁴³⁶

Zusammenfassend sei noch auf eine Aussage von Volker Wehdeking verwiesen, in der er diese Alltagsepisoden als weiteres Beispiel für die Verwirklichung von Hemingways Eisberg-Theorie nennt. Auch wenn Wehdeking an dieser Stelle über Juli Zehs Erstlingsroman *Adler und Engel* spricht, ist seine Aussage durch den Verweis auf Carvers Kurzgeschichten äußerst relevant und auch für Hermann gültig: „Die Erzähltechnik kleiner Alltagsepisoden, die an der Oberfläche unterkühlt, wie in Raymond Carvers Stories (und Hemingways Eisberg-Modell großer Tiefendimension bei

⁴³⁴ Vgl. Weingart, „Judith Hermann. Sommerhaus, später (1998)“, S. 173, Endnote Nr. 30.

Als trivialer Vermerk am Rande, sei darauf hingewiesen, dass Hermann in Interviews betont, dass sie nur schreiben kann, wenn sie raucht und daher während ihrer Schwangerschaft und Stillzeit nicht schreiben konnte (vgl. Voigt, siehe URL 13).

⁴³⁵ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 30.

⁴³⁶ Vgl. auch Person, 'Less Is More', S. 57; sowie Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 106.

geringer Oberfläche) minimalistisch und knapp in kurzen Sätzen den Traum präsentiert [...].⁴³⁷ Dies ist es auch, worauf Nayhauss in dem bereits in der Einleitung dieser Arbeit (I.) genannten Zitat zu sprechen kommt, wenn er sagt, dass es bei Carver (wie auch bei Hermann) die Dinge sind, die erzählen und zugleich Beispiel „[...] der Technik des Auslassens [...]“⁴³⁸ sind. Die Gegenstände und Szenen aus dem Alltag ergeben den für den Leser ersichtlichen Teil. Der Rest liegt unterhalb, wird ausgelassen.

V. 1. 2. Das Groteske

Ein Aspekt, der im Kontext des Minimalismus auf der Ebene des Inhalts auch noch Erwähnung finden muss, sind die vielen skurrilen bzw. grotesken Momente in den Kurzgeschichten von Carver und Hermann.

Zunächst soll der Begriff des Grotesken, wie er in dieser Arbeit verstanden wird, näher erläutert werden. Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* findet man unter „Grotesk“ den Eintrag: „Prinzip ästhetischer Gestaltung in Literatur und bildender Kunst.“⁴³⁹ Wenn man konkret von einer literarischen Schreibweise sprechen möchte, so meint das Groteske in dem Zusammenhang „[...] eine eigene Technik der intensivierten *Verfremdung* [...]“.⁴⁴⁰ Diese groteske Schreibweise lässt sich des Weiteren nach ihrem Grad unterscheiden, der „[...] vom bloß Skurrilen über das Obszöne und Makabre bis zum Bedrohlichen reicht [...]“.⁴⁴¹ Im Kontext der Analyse der Kurzgeschichten von Carver und Hermann entspricht der Begriff des Grotesken dem Grad des Skurrilen. Weiters ist der Begriff an dieser Stelle von der Gattung der Groteske abzugrenzen.⁴⁴² Das Groteske, wie es in dieser Arbeit verstanden werden möchte, taucht lediglich punktuell bzw. episodisch in den einzelnen Kurzgeschichten der beiden Schriftsteller auf.⁴⁴³

Nun zur Verbindung von Minimalismus und Groteske: Wie auch Ingolf Kaspar in seiner Auseinandersetzung mit *Minimalismus und Groteske*⁴⁴⁴ deutlich macht, erscheint die Kombination dieser beiden Aspekte zunächst einmal paradox.

⁴³⁷ Wehdeking, Volker: „Erinnerungsdiskurse in der Annäherung medialer und mentaler Perspektiven der ‘Single Generation’“. Juli Zeh: *Adler und Engel* (2001).“ In: Ders.: *Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Philologische Studien und Quellen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 75-92, hier S. 90.

⁴³⁸ Nayhauss, *Theorie der Kurzgeschichte*, S. 52f.

⁴³⁹ Haaser, Rolf / Oesterle, Günter: „Grotesk“ In: Fricke, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band I, A-G. 3.*, neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 1997, S. 745-748, hier S. 745.

⁴⁴⁰ Haaser / Oesterle, „Grotesk“, S. 746. Hervorhebung im Original.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Vgl. ebd.

⁴⁴³ Vgl. auch ebd.

⁴⁴⁴ Kaspar, Ingolf: *Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationskultur. Ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 2001.

So stellt Kaspar die beiden Begriffe zuerst einmal einander gegenüber:

Minimalismus erfordert Symmetrie und Harmonie, während sich das Groteske aus Asymmetrie und Disharmonie definiert. Minimalistische Darstellungen bilden mit ihrer essentiell reduzierten und diskreten Form einen Gegenpol zu überschwenglichen, verformenden Darstellungen im episodischen Erzählen des Grotesken.⁴⁴⁵

Auch wenn beide die manipulative Kraft der Wörter und Sprache bewusst einsetzen, so doch auf völlig unterschiedliche Art und Weise:

[...] das Groteske nutzt die sprachliche Verzerrung zu spannungsgeladener Suggestion, während der Minimalismus aus Mißtrauen gegenüber Worten, wenn nicht Sprache insgesamt, so doch zumindest Beredsamkeit verweigert.⁴⁴⁶

Doch trotz aller Unterschiedlichkeit scheinen sich Groteske und Minimalismus - wie auch in den Analysen der Kurzgeschichten deutlich wurde – sehr gut zu ergänzen. Darauf verweist auch Kaspar, wenn er schreibt, dass in Kombination auftretend „[...] minimalistische Schreibweisen groteske Effekte noch verstärken [...]“⁴⁴⁷ können. Hierzu finden sich zahlreiche Beispiele in den Kurzgeschichten der beiden Autoren. Sowohl die bereits erwähnte Geschichte in „Ende von Etwas“, in der in kurzer, lakonischer Form berichtet wird, wie der Sohn der Großmutter zu seinem Glasauge kam:

[...] da stand der Sohn, und das Kieselsteinchen steckte mitten in seinem linken Auge, >da hab ich's rausgezogen<, sagte meine Großmutter, ganz einfach. Der Sohn bekam Glasaugen, fünf kleine, braune Glasaugen zum Austauschen, wenn die Geschwister sich stritten, warf meine Mutter die Glasaugen durchs Zimmer und sagte: >Such sie, Krüppel<, meine Großmutter kicherte. Warum. Mehr Geschichten gab's nicht. (E 92).

Oder auch folgende Szene aus dieser Kurzgeschichte Hermanns zeigen die Kombination von Minimalismus und Groteske:

Tage und Tage. Im Sommer manchmal ein Bier auf dem Balkon, zwischen den Geranien, mit denen sie verschwörerisch flüsterte. Wir wuschen ihr einmal in der Woche die Haare, dann kauerte sie über der Wanne und kicherte und sagte: >Es juckt so, das ist schön.< Sie machte ins Bett und lachte dann weinend und unglücklich bis zum Abend. (E 88).

Diese Szene wirkt beinahe wie eine Aneinanderreihung von Absurditäten, die durch die kurze parataktische Syntax noch verstärkt werden.

Auch bei Carver ließen sich viele Beispiele nennen. So etwa die skurrile Szene aus „Why Don't You Dance?“, in der der Protagonist nicht nur sein Schlafzimmer im Vorgarten nachstellt um die Möbel zum Verkauf anzubieten, sondern dann auch noch dem jungen Paar einen Drink anbietet und sie anschließend auffordert zu tanzen („Why Don't You Dance?“). Schon die ersten Sätze weisen auf die Absurdität der Szene hin:

In the kitchen, he poured another drink and looked at the bedroom suite in his front yard. The mattress was stripped and the candy-striped sheets lay beside two pillows on the chiffonier. Except for that, things looked much the way they had in the bedroom – nightstand and reading lamp on his side of the bed, nightstand and

⁴⁴⁵ Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 248.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 249.

reading lamp on her side.
His side, her side. (WD 223).

Auch in Carvers Kurzgeschichte „Cathedral“ sind mehrere skurrile Momente zu finden, wie etwa die Szene, in der die beiden Männer gemeinsam eine Kathedrale zeichnen:

He found my hand, the hand with the pen. He closed his hand over my hand. “Go ahead, bub, draw,” he said. “Draw. You’ll see. I’ll follow along with you. It’ll be okay. Just begin now like I’m telling you. Draw,” the blind man said.

So I began. First I drew a box that looked like a house. It could have been the house I lived in. Then I put a roof on it. At either end of the roof, I drew spires. Crazy.

“Swell,” he said. “Terrific. You’re doing fine,” he said.

“Never thought anything like this could happen in your lifetime, did you, bub? Well, it’s a strange life, we all know that. Go on now. Keep it up.”

I put in windows with acres. [...]. (C 527f.).

Auch wenn die Szene an sich nicht sonderlich grotesk ist, so ist sie doch nicht alltäglich. Zudem wird deutlich, dass sie der Ich-Erzähler als sehr skurril empfindet, was er auch durch die Einfügung des Wortes „Crazy.“ (ebd.) deutlich macht.

Was all diese Textstellen zeigen, ist, dass nicht nur der minimalistische Stil groteske Momente noch unterstreichen kann, sondern dass sich auch umgekehrt groteske Elemente ideal in Texte des Minimalismus integrieren lassen.

So scheint es bei aller Unterschiedlichkeit bei näherer Betrachtung doch nicht paradox, dass diese beiden Schreibweisen in vielen literarischen Texten kombiniert werden. Gemeinsamkeiten zwischen Minimalismus und Groteske sieht Kaspar auch darin, dass sie beide keinen moralischen Zeigefinger erheben wollen oder auch, dass beide schematisches Lesen unmöglich machen, sondern eine aktive Beteiligung des Lesers erfordern:

Der groteske Ansatz zielt dabei vor allem darauf ab, den Leser in eine umdeutende Tätigkeit einzubinden, und läßt ihn durch verdrehte Wirklichkeitsdarstellungen Problembereiche der Welterfahrung suggestiv erfahren. Der minimalistische Ansatz bindet den Leser dagegen mit reduzierten Situations-, Objekt- und Subjektbeschreibungen primär als Ausgestalter in den Text ein.⁴⁴⁸

Was deutlich wurde, ist, dass das Groteske somit nicht nur auf der Ebene des Inhalts wirkt, sondern dass auch – wie auch bei Kaspar – von einem grotesken Stil bzw. Schreibweise gesprochen werden kann. Auch hier begünstigen sich Kürze und Treffsicherheit des Ausdrucks und das Groteske gegenseitig.

V. 1. 3. Ort- und Zeitdarstellung

Charakteristisch für die Ort- und Zeitdarstellung in minimalistischen Texten ist, wie mehrfach dargestellt wurde, dass in ihnen *wenig Handlungsschauplätze* existieren und die *Ort- und Zeitdarstellung sehr eingeschränkt* ist. In diesem Kapitel sollen die analysierten Kurzgeschichten

⁴⁴⁸ Ebd., S. 297.

von Carver und Hermann hinsichtlich dieser Aspekte miteinander verglichen werden.

Für die drei Kurzgeschichten von Carver lassen sich die Merkmale eindeutig bestätigen. Die Ortsdarstellung ist in ihnen – wie in einem Großteil von Carvers Stories im Allgemeinen – auf einen Wohninnenraum beschränkt. Die Ausnahme bildet „Why Don’t You Dance?“, doch auch in dieser wird der Innenraum (in diesem Fall das Schlafzimmer) im Vorgarten nachgestellt. Da alle drei Geschichten ausschließlich einen Handlungsschauplatz haben (die Ausnahmen bilden die Analepsen zu Beginn von „Cathedral“ sowie die kurze Szene am Ende von „Why Don’t You Dance?“) ist das Kriterium dieses Merkmale-Katalogs eindeutig bestätigt. Auch die Zeitdarstellung ist in den ausgewählten Kurzgeschichten von Carver *sehr eingeschränkt*. Während „Why Don’t You Dance?“ und „Cathedral“ (fast) ausschließlich auf die Szene eines Abends beschränkt sind (die Ausnahme bilden auch hier die Rückblenden zu Beginn der Geschichten), handelt „One More Thing“ gar nur von einem Streit, der sich höchstens über ein bis zwei Stunden erstreckt.

Vergleicht man nun die Ort- und Zeitdarstellung in Carvers Kurzgeschichten mit jenen von Judith Hermann, so erscheinen diese bei Hermann nicht ganz so reduziert. Alle drei für diese Arbeit analysierten Texte präsentieren einen wesentlich längeren Zeitraum als die beschriebenen Texte von Carver. Während die Zeit in „Ende von Etwas“ an keiner Stelle angegeben wird (hier kann lediglich die aktuelle Szene, in der Sophie im Café sitzt und von ihrer Großmutter erzählt, als reduziert bezeichnet werden), erstreckt sich die Erzählung in „Sommerhaus, später“ und „Raymond“ über mehrere Monate (inklusive der Passagen aus der Vergangenheit⁴⁴⁹ sogar über einige Jahre).

Auch gibt es (mit Ausnahme der Geschichte „Ende von Etwas“, in der das Erzählte ebenso beinahe ausschließlich in der Wohnung der Großmutter stattfindet) in den Texten Hermanns deutlich mehr Handlungsschauplätze als bei Carver. Doch da diese – zumindest in „Sommerhaus, später“ und „Raymond“ – selten explizit beschrieben werden, kann man die Ortsdarstellung auch bei Hermann als *eingeschränkt* bezeichnen. So werden in „Sommerhaus, später“ zwar verschiedene Szenerien beschrieben (im Auto; im Haus, das Stein kauft; am zugefrorenen See; bei einem der Mitglieder der Gruppe zuhause), doch da die meisten von der Erzählerin nur kurz nacherzählt bzw. skizziert werden, bleiben sie sehr schemenhaft. Die Örtlichkeit der Szenerien nehmen daher keinen wesentlichen Stellenwert ein bzw. werden kaum beschrieben. Im Bezug auf die Ortsdarstellung in „Raymond“ lässt sich ähnliches sagen: Der Großteil der Handlung spielt in der Wohnung von Raymond und Alice, in der diese gerade dabei ist, Raymonds Sachen auszusortieren und zu entsorgen. Ortswechsel finden lediglich innerhalb der kurzen Erinnerungsmomente statt, in denen (vielleicht mit Ausnahme der Schwimmbadszene) die jeweiligen Orte – so sie denn überhaupt

⁴⁴⁹ In „Sommerhaus, später“ wird die Beziehung zwischen der Ich-Erzählerin und Stein und in „Raymond“ die Erinnerungen an die Zeit, als Raymond noch gelebt hat, nacherzählt.

genannt werden – nicht eindeutig beschrieben werden.⁴⁵⁰

Auch wenn Hermanns Kurzgeschichten eindeutig in Berlin verortet sind, so wird dies im Text nur durch kleine Hinweise vermerkt. Bei Carver spielt der jeweilige Ort (meist Vorort, suburb) eine noch marginalere Rolle, so denn überhaupt gesagt wird, wo die Geschichte spielt. So wurde etwa in der Analyse von „One More Thing“ betont, dass das ‚Außen‘ kaum in die von Carver dargestellten Innenräume dringt. In Hermanns Kurzgeschichten scheint dieses Außen (in ihrem Fall Berlin), das Umfeld, die Bewohner der Stadt usw. ebenso nur schemenhaft durch. Die Stadt Berlin wird nie explizit beschrieben, sondern lediglich auf wenige Andeutungen oder einzelne Verweise auf bestimmte Orte in Berlin reduziert. So beispielsweise in *Alice*, in dem es, auch wenn das Geschehen eindeutig in Berlin verortet ist, lediglich einige wenige Hinweise gibt:

Alice sah hin. Katzensichtchen. Sie trank Wasser, der Rumäne trank Wein. Die Sonne fiel träge. Dann kam der Halbmond hoch. Der Himmel weit hinten am Fernsehturm, über der Marienkirche und der Leuchtreklame des Forum-Hotels, war schwarz. (*A* 185).

Ausführliche Beschreibungen von Straßen, Plätzen oder Gegenden der Stadt gibt es keine.

So lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die Ort- und Zeitdarstellung in den drei ausgewählten Kurzgeschichten Carvers deutlich reduzierter sind als bei Hermann. Vor allem die Zeitdarstellung ist bei Hermann wesentlich umfangreicher.⁴⁵¹ Auch sind die Geschichten von Hermann nicht so eindeutig wie bei Carver auf einen Handlungsschauplatz reduziert, doch da die zusätzlichen Orte zumeist kaum oder wenn fragmentarisch beschrieben werden, kann auch bei Hermann von einer Reduktion der Ortsdarstellung gesprochen werden.

Günter Blamberger erwähnt in seiner Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann die Bedeutung der „Zwischen-Orte“ und „Zwischen-Räume“ in Hermanns Geschichten (damals noch rein auf *Sommerhaus*, später bezogen): „Die Vorliebe für Zwischen-Orte, Zwischen-Räume ist auffällig, für Schiffe, Züge, Inseln, für Sommerhäuser, die im Winter aufgesucht werden und baufällige Ruinen sind.“⁴⁵² Die Funktion der Zwischen-Orte, die bei Michel Foucault „Durchgangsorte“⁴⁵³ heißen (auch Foucault nennt hier den Zug als Beispiel), wären im Bezug auf Hermanns Kurzgeschichten eine eigenen Analyse wert. Betrachtet man Carvers Kurzgeschichten, so fällt auf, dass diese größtenteils in „geschlossene[n] oder teilweise geschlossene[n] Ruheplätze[n]“⁴⁵⁴ – um in in der Terminologie von Foucault zu bleiben –, wie Häuser und Zimmer, stattfinden. Auch dies würde Stoff für einen näheren Vergleich der beiden Autoren liefern.

⁴⁵⁰ Am Ende der Geschichte besucht Alice noch Margaret sowie „den Rumänen“, aber auch diese Besuche werden nur in einem kurzen Auszug beschrieben.

⁴⁵¹ Eine weitere Fragestellung könnte an dieser Stelle sein, inwiefern das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit in den Kurzgeschichten von Hermann ein deutlich anderes ist als in Carvers Stories.

⁴⁵² Blamberger, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann“, S. 9.

⁴⁵³ Foucault, Michel: „Von andern Räumen“ In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329, hier S. 320.

⁴⁵⁴ Foucault, „Von anderen Räumen“, S. 320.

V. 1. 4. Figuren

Was die Figuren in den Kurzgeschichten der Auswahl betrifft, wird sich der Vergleich lediglich auf folgende Aspekte aus dem Merkmale-Katalog minimalistischer Literatur konzentrieren. Es handelt sich dabei um die Feststellung, dass in minimalistischen Texten *keine ausführlichen Figurenbeschreibungen, keine oder kaum biographische Hintergrundinformationen sowie Beschreibungen aus der Vergangenheit der Figuren* vorhanden sind und die Figuren dem Leser daher *wenig Identifikationspotential* bieten. Auch die Beschreibung der *Gedanken und Reflexionen der Figuren fehlen* in dieser Art von Texten meist völlig. All das führt dazu, dass Wehdeking in dem Zusammenhang den Begriff des *minimal self* für die Figuren in minimalistischen Texten einbringt.⁴⁵⁵

Zu betonen ist, dass der Erzähler an dieser Stelle der Arbeit nicht in seiner Funktion als Erzählinstanz, sondern – so er denn Teil der Handlung ist – lediglich als weitere Figur behandelt wird.

In den drei Kurzgeschichten Carvers ist die Figurenbeschreibung sehr reduziert. In „Why Don’t You Dance?“ erfahren wir kaum etwas über den Mann oder über das junge Paar. Weder wird ihr Äußeres beschrieben, noch was sie denken und fühlen. *Biographische Hintergrundinformationen* oder *Details aus der Vergangenheit* werden völlig ausgespart. Dargestellt wird nur, was die Figuren in dem beschriebenen Ausschnitt *tun*. Vor allem durch das Handeln des Mannes, der seine komplette Schlafzimmereinrichtung in seinem Vorgarten zum Verkauf anbietet, taucht die Frage auf, was sich in der Vergangenheit zugetragen hat. Dies stellt jedoch eine bewusste Auslassung von Carver da und wird im Text nicht erwähnt. Es gibt lediglich Andeutungen, dass eine Beziehung in Brüche gegangen ist. Auch über das junge Paar erfährt man kaum etwas. Wie in der Analyse der Kurzgeschichte dargestellt wurde, waren in der Manuskriptfassung von „Why Don’t You Dance?“ noch einige wenige Informationen über die Figuren enthalten. Diese ebenfalls schon sehr minimalen Beschreibungen wurden jedoch durch Carvers Lektor Gordon Lish gestrichen.

Ähnlich verhält es sich mit den Figuren aus „One More Thing“. Die kurze Szene liefert keinerlei Beschreibungen der Figuren. Die letzten verbleibenden persönlichen Kommentare der Figuren (vor allem zwischen Vater und Tochter) fielen ebenfalls den Streichungen durch Lish zum Opfer. Die Figuren dieser beiden Geschichten bieten dem Leser schließlich *keinerlei Identifikationspotential*.

Eine Ausnahme bildet die Kurzgeschichte „Cathedral“. Die Frau des Ich-Erzählers und ihr Freund (der blinde Mann) bzw. deren Vergangenheit werden – im Verhältnis zu minimalistischer Literatur – relativ ausführlich beschrieben. Dafür erfährt der Leser über den Ich-Erzähler keine Details aus

⁴⁵⁵ Vgl. Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 176.

dessen Vergangenheit.⁴⁵⁶ Umgekehrt verhält es sich, was die Gedanken oder Reflexionen der Figuren dieser Geschichte betrifft. Da der Text aus der Sicht des Mannes geschrieben ist, sind keinerlei Beschreibungen der Gedanken oder Gefühle der Frau oder des blinden Mannes enthalten. Relativ genau wird dagegen beschrieben, wie es dem Ich-Erzähler in der Situation geht. Von Beginn an wird sein Unwohlsein bzw. seine Abneigung gegenüber dem blinden Mann deutlich. Zum einen gibt er dies an einigen Stellen offen zu und zum anderen wird es durch die Erzählweise und den Stil indirekt ausgedrückt. Im Laufe des Besuchs scheint sich seine Einstellung nach und nach zu verändern. So macht er sich Gedanken wie folgende (wobei er an dieser Stelle von dem blinden Mann und dessen Frau spricht):

All this without his having ever seen what the god-damned woman looked like. It was beyond my understanding. Hearing this, I felt sorry for the blind man for a little bit. And then I found myself thinking what a pitiful life this woman must have led. Imagine a woman who could never see herself as she was seen in the eyes of her loved one. [...] A woman whose husband could never read the expression on her face, be it misery or something better. (C 517).⁴⁵⁷

Solch umfassende Gedanken oder Reflexionen findet man in keiner der anderen fünf ausgewählten Kurzgeschichten. Einzig in Hermanns Geschichte „Raymond“ gibt es – jedoch auch hier nur einige wenige – Stellen im Text, in denen es heißt „dachte Alice“ (R 169) oder „war sich Alice sicher“ (R 171). Zudem wurden die zahlreichen Kommentare im Text erwähnt, in denen sich – wenn dies aufgrund der Erzählsituation auch nicht eindeutig behauptet werden kann – Alice selbst gut zuzureden scheint, und die daher als Reflexionen der Figur gelten können.

So wird ersichtlich, dass „Cathedral“ und „Raymond“ was diesen Aspekt angeht eine Ausnahme darstellen, denn in den vier anderen analysierten Kurzgeschichten wird nur beschrieben, was getan oder gesagt wird. Wenn, wie in „Sommerhaus, später“ Gedanken wiedergegeben werden, so lassen diese mehr offen, als sie beschreiben:

Ich stand still. Ich verstand nichts. Sehr fern verstand ich doch etwas, aber es war noch viel zu weit weg. (S 151).

Auch sonst werden die Figuren bei Hermann weder genau beschrieben, noch erfahren wir mehr über ihre Vergangenheit. In „Sommerhaus, später“ erhält höchstens Stein sowie seine Beziehung zur Ich-Erzählerin eine kurze Beschreibung. Doch auch diese ist auf das Wesentlichste reduziert: Der Leser erfährt, dass Fassbinder an Steins Äußerem seine Freude gehabt hätte (vgl. S 142) und von der Beziehung der beiden erfährt man, dass sie lediglich einige Wochen gedauert und vor allem aus

⁴⁵⁶ Auch was der blinde Mann vom Ich-Erzähler wirklich hält, wird – wie in der Analyse dargestellt wurde – von Carver geschickt ausgelassen, da die Handlung an dieser Stelle gekonnt unterbrochen wird (siehe Kapitel III.3.4.3.1.)

⁴⁵⁷ Auffallend sind hierbei die Formulierungen „a little bit“ und „I found myself thinking“ (beide C 517). Während der Erzähler mit dem ersten Ausdruck sein Mitleid gegenüber dem Mann gleich wieder etwas zurücknimmt, zeigt der zweite das relativ hohe Maß an Reflexion innerhalb dieser Kurzgeschichte von Carver, denn Formulierungen wie „I found myself thinking“ (ebd.) kamen in kaum einer der frühen Geschichten aus *WYP* oder *WWTa* vor.

gemeinsamen Autofahrten bestanden hat (vgl. S 140).

In „Ende von Etwas“ wird ebenso keine der Figuren näher bzw. anschaulich beschrieben. Die Protagonistin Sophie bleibt völlig im Dunkeln (die Beschreibung ihrer Statur stellt die einzige Ausnahme dar). Von der Großmutter erfahren wir nur, was sie in den letzten Wochen und Monaten getan und gesagt hat. Wie weiter oben bereits dargestellt wurde, sind ein Großteil der in dieser Geschichte beschriebenen Szenen jedoch zu grotesk, um wirklich Aufschluss über die Person der Großmutter zu geben. Sogar in „Raymond“, obwohl die Figuren in dieser Geschichte etwas expliziter werden, werden diese kaum beschrieben und müssen vom Leser ergänzt werden. Auch wenn der Text völlig auf Alice fokussiert ist und – da sich diese in den beschriebenen Szenen immer wieder an die Zeit mit Raymond zurückerinnert – beinahe nur von Raymond erzählt, so bleiben beide Figuren sehr skizzenhaft. (Auch Margaret und „der Rumäne“, die bereits in einer oder mehreren vorhergehenden Geschichten aus *Alice* vorgekommen sind, werden nicht näher beschrieben.)

Auch die Bezeichnungen der Figuren sind in vielen Fällen reduziert. So stellen die Bezeichnungen „the blind man“ (in „Cathedral“), „the girl“ and „the boy“ (in „Why Don't You Dance?“) oder „der Rumäne“, „das Kind“ (in *Alice*) eine simple Reduktion auf die Funktion der jeweiligen Person dar. Vor allem bei Carver wirken die Namen sekundär, denn auch in der Geschichte „One More Thing“ wird der Name des Protagonisten stets nur in abgekürzter Version wiedergeben: „L.D. turned the glass in his hand [...]“.⁴⁵⁸ Das ist nicht nur typisch für minimalistische Schreibweisen, sondern wie Herbert Eisenreich bereits eingangs zitiert wurde, für die Form der Kurzgeschichte prinzipiell: „[...] sie [die Kurzgeschichte] nennt keine Namen, keine Daten.“⁴⁵⁹ Dies ist zugleich ein weiteres Beispiel dafür, dass dem Leser in minimalistischen Texten kein oder kaum Möglichkeit gegeben wird, sich mit den Figuren zu identifizieren.⁴⁶⁰

Auch wenn sich, wie dargestellt wurde, die Art und Radikalität der Reduktion im Kontext der Figurenbeschreibung bei Carver und Hermann zum Teil doch sehr stark unterscheiden (wobei diese auch innerhalb der Werke eines jeden Autors nicht als homogen bezeichnet werden können), so wurden doch gewisse Tendenzen, die in den Kurzgeschichten beider Autoren zu finden sind, herausgearbeitet.

⁴⁵⁸ Carver, Raymond: „One More Thing“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 323-326, hier S. 323.

⁴⁵⁹ Eisenreich, Herbert: „Eine Geschichte erzählt sich selbst. Vorläufige Erfahrungen eines Autors.“ (1957) In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 19-23, hier S. 22.

⁴⁶⁰ Es sei an dieser Stelle betont, dass im Kontext der Frage der Identifikation mit den Figuren stets der alltägliche und nicht die Identität des wissenschaftlichen Lesers gemeint ist.

V. 2. Formen der Reduktion und des Minimalismus auf der Ebene der Darstellung (*discourse*)

In den folgenden Kapiteln werden einige Merkmale minimalistischer Texte auf der Ebene der Darstellung (*discourse*) ausgewählt und die Ergebnisse der Analysen der Kurzgeschichten von Carver und Hermann hinsichtlich dieser Aspekte miteinander verglichen. Betrachtet werden die Aspekte *knappe, parataktische Syntax*, die *Dialoge* sowie *erste und letzte Sätze* der Kurzgeschichten.

V. 2. 1. Knappe, parataktische Syntax

Dieses Kapitel möchte die Kurzgeschichten von Carver und Hermann auf Ebene der Syntax vergleichen. Der Fokus liegt dabei auf dem *kurzen Stakkato-Stil*, der in den Analysen beider Autoren hervorgehoben wurde, sowie auf der *knappen, parataktischen Syntax*, die sowohl bei Carver als auch bei Hermann auffällt. Beide Merkmale sind in allen sechs zur Analyse hinzugezogenen Kurzgeschichten vorhanden.

Beispiele für den kurzen, abgehackten Stil gäbe es in allen drei Kurzgeschichten von Hermann unzählige. So etwa die oben zitierte Textstelle aus „Sommerhaus, später“:

Haus. Ich erinnerte mich. Stein und sein Gerede von *dem* Haus, raus aus Berlin, Landhaus, Herrenhaus, Gutshaus, Linden davor, Kastanien dahinter, Himmel darüber, See märkisch, drei Morgen Land mindestens, Karten ausgebreitet, markiert, Wochen in der Gegend rumgefahren, suchend. (S 139).

Folgende Schlusspassage aus Carvers „Why Don't You Dance?“ weist einen ähnlichen Stil auf:

Weeks later she said: “The guy was about middle-aged. All his things right there in his yard. No lie. We got real pissed and danced. In the driveway. Oh, my God. Don't laugh. He played us these records. Look at this record-player. The old guy gave it to us. All these crappy records. Will you look at this shit?”
She kept talking. She told everyone. [...] (WD 227).

Während Hermanns Zitat die Erinnerungen der Ich-Erzählerin wiederzugeben scheint, wird im zweiten Zitat die Nacherzählung des Mädchens wiedergegeben. In beiden Fällen zeigt sich, dass die reduktionistische Art der Sätze bzw. das Einsetzen von Satzfragmenten sehr gut der Art sich zu erinnern bzw. Dinge zu erzählen, entspricht.

Auch folgende Stelle aus „Raymond“ – an der Alice überlegt ihr Auto zu verkaufen – unterstreicht Hermanns reduzierte Syntax:

Sie setzte die Anzeige in eine Autozeitschrift, füllte das Formular in Druckbuchstaben aus. Baujahr 87. Farbe rot. Kleine Beule am linken Kotflügel. Windschutzscheibe leicht zerkratzt. Sie formulierte, so gut sie konnte, und dachte sich am Ende einen Preis aus, von dem sie nicht wußte, ob er angemessen war oder nicht. Ihr erschien er richtig. Irgendein Preis. Was kostet das. Es war egal. (R 175).

Wie schon erwähnt, gibt der kurze, abgehackte Stil in diesem Text von Hermann oftmals die Gedanken von Alice in sehr reduzierter Form wieder.

Oft entsteht dieser Stakkato-Stil auch durch die simple Aneinanderreihung von Tätigkeiten, wie hier in Hermanns „Ende von Etwas“:

[...] meine Großmutter wollte nicht antworten. Zählte die Tage. Ließ sich die Haare waschen, das blaue Kleid aus dem Schrank holen, das Festtagskleid, sie sagte: >So blau wie meine Augen sind.< Zeterte nicht mehr. Sah meinen Vater an, am Morgen stumm, warf Geld aus dem Bett [...] (E 93).

Auch bei Carver finden sich Beschreibungen solcher Art:

We dug in. We ate everything there was to eat on the table. We ate like there was no tomorrow. We didn't talk. We ate. We scarfed. We grazed the table. We were into serious eating. (C 520).

Auffallend ist bei diesem Zitat aus „Cathedral“ zudem, dass ein und dieselbe Aussage in unterschiedlichen Formulierungen mehrmals hintereinander getätigt wird. Alle Ausdrücke wollen sagen, dass sie nicht bloß 'aßen', sondern dass sie 'reinhauten' (to dig in), 'als gäbe es kein morgen mehr', sie 'redeten nicht', sie 'aßen', sie 'schlangen' (to scarf), sie 'grasten den Tisch ab'. Die Schlussbemerkung konstatiert noch einmal lakonisch: „We were into serious eating.“ (C 520). Die Wirkung wird an dieser Stelle durch die Radikalität der Reduktion (die Kürze der Sätze) in Kombination mit der Wiederholung inhaltlich ähnlicher Formulierungen erzielt. Gleichzeitig ist das obige Zitat ein ideales Beispiel für Carvers Vorliebe für Parataxen.

Weitere Beispiele für die zum Teil radikal reduzierte, parataktische Syntax ließen sich aus allen drei analysierten Kurzgeschichten von Carver unzählige finden, wie etwa folgende Stelle aus Carvers „Cathedral“:

But they'd kept in touch, she and the blind man. She made the first contact after a year or so. She called him up one night from an Air Force base in Alabama. She wanted to talk. They talked. He asked her to send him a tape and tell him about her life. She did this. She sent the tape. [...] The blind man made a tape. He sent her the tape. She made a tape. This went on for years. (C 515).

In eben dieser Geschichte heißt es auch:

I turned off the TV. I finished my drink, rinsed the glass, dried my hands. Then I went to the door.
[...]
The blind man let go of his suitcase and up came his hand.
I took it. He squeezed hard, held my hand, and then he let it go. (C 518).

Auch in drei Geschichten von Hermann gibt es zahlreiche parataktische Sätze oder Passagen:

Er saß Modell in Falks Atelier, legte Kabel auf Annas Konzerten, hörte Heinzes Lesungen im Roten Salon. (S 142).

Auch folgende Textstelle aus „Sommerhaus, später“ ist parataktisch:

Stein hörte auf zu klingeln, legte den Kopf schief, wollte was sagen, sagte nichts. Ich zog mich an. Wir fahren los, sein Taxi roch nach Zigaretten, ich kurbelte das Fenster herunter und hielt mein Gesicht in die kalte Luft. (S 140).

Trotz der häufigen Verwendung des parataktischen Stils ist zu betonen, dass Hermann nicht durchgehend in solch einem kurzen, parataktischen Stil schreibt. So finden sich beispielsweise in „Sommerhaus, später“ auch Sätze wie:

Ich starrte auf die Scheibenwischer, in den wirbelnden Schnee, der uns in konzentrischen Kreisen entgegen kam, ich dachte an das Autofahren mit Stein vor zwei Jahren, an die seltsame Euphorie, an die Gleichgültigkeit, an die Fremdheit. (S 145).

Doch auch wenn der erste Teil des Satzes „[...] der uns in konzentrischen Kreisen entgegen kam [...]“ (ebd.) ein Relativsatz (und somit keine Parataxe) ist, so fällt in Folge auf, dass „[...] ich dachte an das Autofahren mit Stein vor zwei Jahren [...]“ (ebd.) eigentlich ein selbständiger Satz ist und es sich somit an der Stelle wiederum um eine Parataxe handelt. Auch aus folgendem Satz könnten mehrere Sätze gebildet werden:

Die Stalin-Bauten zu beiden Seiten der Straße waren riesig und fremd und schön. Die Stadt war nicht mehr die Stadt, die ich kannte, sie war autark und menschenleer, Stein sagte: »Wie ein ausgestorbenes Riesentier«, ich sagte, ich würde ihn verstehen, ich hatte aufgehört zu denken. (S 141).

Sowohl „[...] sie war autark und menschenleer [...]“ (ebd.) als auch die jeweiligen Aussagen von Stein und der Ich-Erzählerin könnten für sich allein stehen. Auch wenn der Satz deutlich länger ist als der Durchschnitt der Sätze bei Carver (der zudem die Dialoge nicht in den Fließtext integrieren würde), handelt es sich hierbei – mit Ausnahme des kurzen Relativsatzes „die ich kannte“ (ebd.) – abermals um eine parataktische Struktur. Auffallend ist auch die Formulierung „riesig und fremd und schön“ (ebd.).

Obwohl der Anteil an parataktischen Sätzen in Hermanns Kurzgeschichten weitaus geringer ist als in Carvers, so stellen diese auch bei Hermann ein zentrales Charakteristikum ihrer reduzierten Sprache dar. In ihrem zuletzt erschienenen Werk *Alice* ist sie zudem um einiges reduktionistischer als in den beiden Vorgängerbänden. So kommt es in „Raymond“ vermehrt zum parataktischen Stil, wie:

Alice nahm die blaue Jacke, faltete sie sorgfältig zusammen, in der rechten Jackentasche fand sie ein Ersatzteil für das Auto, einen winzigen Bumerang aus feinem, gestanzten Metall, eingeschweißt in ein Plastiktütchen, nagelneu. Daihatsu Cuore. Sie wog es in der Hand, dann legte sie es auf den Tisch. (R 161).

Oder auch:

Alice sah hin. Katzensgesichtchen. Sie trank Wasser, der Rumäne trank Wein. Die Sonne fiel träge. Dann kam der Halbmond hoch. (R 185).

Bezüglich des parataktischen Stils in minimalistischen Texten schreibt Ingolf Kaspar:

Die parataktische Anordnung hemmt eine beziehungsstiftende Zusammensicht und verleiht jeder Aussage und jedem Gedanken gleiches Gewicht. Dadurch lenkt sie die Aufmerksamkeit des Lesers stärker auf einzelne kleine Beobachtungen und Gedanken als auf den logischen Zusammenhang einer Sinnkette.⁴⁶¹

Die ohnehin schon kaum vorhandene Kausalität in dieser Art von Texten wird dadurch zusätzlich zerstört.

Es wurde somit deutlich, dass auf der Ebene der Syntax große Ähnlichkeiten zwischen Carvers und Hermanns Schreibweise vorliegen. Beide verwenden großteils einen sehr einfachen und kurzen Satzbau, der manchmal bis ins Extreme radikalisiert wird und einzelne Phrasen oder Wörter allein stehen lässt. Diese Schreibweise ist es, die ich (in indirektem Bezug auf Ingolf Kaspar) als

⁴⁶¹ Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 35.

Stakkato-Stil bezeichne, da er dem Text eine rhythmische Struktur verleiht. Auch herrscht in allen behandelten Texten der parataktische Stil vor und diese weisen wenig beschreibende Wörter oder Passagen auf. Es kommt in den behandelten Kurzgeschichten – vor allem in Carvers Texten – kaum zu langen Sätzen geschweige denn komplizierten Nebensatzkonstruktionen. Wenn längere Sätze mit Beistrichen im Text zu finden sind, so stehen die einzelnen Satzteile zumeist in parataktischer, also in beiordnender und nicht in unterordnender Stellung zueinander. Etwas anders verhält es sich hierbei in den zwei Kurzgeschichten „Sommerhaus, später“ und „Ende von Etwas“ von Judith Hermann, in denen es – zumindest im Vergleich zu dem ansonsten so reduzierten Satzbau – auch zu etwas komplexeren Satzkonstruktionen kommt.

Allgemein lässt sich feststellen, dass der parataktische Stil bei Hermann nicht so eindeutig überwiegt wie bei Carver, doch ist er auch in ihren Texten vorhanden und gezielt eingesetzt. Dafür ist Hermann im Einsatz des kurzen Stakkato-Stils, bei dem einzelne Worte (Substantive oder auch Verben) oder Satzteile unverbunden aneinander gereiht werden, radikaler als Carver bzw. setzt Hermann diese Form der Reduktion häufiger ein.

V. 2. 2. Dialoge

Ein weiteres Beispiel für den Minimalismus in den Texten der beiden Autoren sind die meist stark reduzierten und oft lakonischen Dialoge.

Raymond Carver verwendet hierbei zumeist die radikal reduzierte Form des schlichten Hemingway-Dialogs ('he said', 'I said'), in der jegliche Beschreibung der Art des Sprechens (Lautstärke, Tonfall) und des Sprechenden (Gestik, Ausdruck) fehlt. Auch machen die Dialoge in vielen von Carvers Kurzgeschichten (vor allem aus *WYP* und *WWTA*) einen Großteil des Textes aus (so auch in den beiden analysierten Geschichten WD und OM). In „Cathedral“ (wie auch in weiteren Kurzgeschichten aus dem Erzählband *Cathedral*) nehmen die Dialoge einen hohen Stellenwert ein. Das Verhältnis zwischen Dialog und erzählenden Passagen ist hier weitaus ausgeglichener als in den Kurzgeschichten der frühen Jahre. Aber auch hier nehmen sie einen großen Raum ein. Der Inhalt der Gespräche ist, wie bereits erwähnt, stets banal, wie in folgendem Dialog zwischen den Gastgebern in „Cathedral“ und ihrem Besuch:

I said, "Let me get you a drink. What's your pleasure? We have a little of everything. It's one of our pastimes."

"Bub, I'm a Scotch man myself," he said fast enough in this big voice.

"Right," I said. Bub! "Sure you are. I knew it."

He let his fingers touch his suitcase, which was sitting alongside the sofa. He was taking his bearings.

I didn't blame him for that.

"I'll move that up to your room," my wife said.

"No, that's fine," the blind man said loudly. "It can go up when I go up."

"A little water with the Scotch?" I said.

"Very little," he said.

"I knew it," I said.

He said, "Just a tad. The Irish actor, Barry Fitzgerald? I'm like that fellow. When I drink water, Fitzgerald said, I drink water. When I drink whiskey, I drink whiskey." (C 519).

Auch sind die Dialoge bei Carver stets in dieser klassischen Orthographie wiedergegeben.

Bei Judith Hermann hingegen fällt auf, dass sich in ihren Kurzgeschichten (vor allem in den drei analysierten) kaum (ausformulierte) Dialoge finden. Die Sparsamkeit und Reduktion ihrer Sprache zeigt sich also auch in ihren Figuren, die ebenfalls kein Wort zu viel verlieren.⁴⁶² Ein Dialog wie folgender findet sich selten in Hermanns Kurzgeschichten:

Stein fand das Haus im Winter. Er rief mich irgendwann in den ersten Dezembertagen an und sagte: »Hallo«, und schwieg. Ich schwieg auch. Er sagte: »Hier ist Stein«, ich sagte: »Ich weiß«, er sagte: »Wie geht's denn«, ich sagte: »Warum rufst du an«, er sagte: »Ich hab's gefunden«, ich fragte verständnislos: »Was hast du gefunden?« und er antwortete gereizt: »Das Haus! Ich hab das Haus gefunden.« (S 139).

Dieser Beginn aus „Sommerhaus, später“ ist eine der wenigen Textstellen, in denen die Dialogform an Carver erinnert bzw. in der sogenannten Hemingway-Dialogform wiedergegeben ist. Nicht nur diese Form, sondern auch die Lakonik in diesem Telefonat erinnert an zahlreiche Dialoge bei Carver. Auch in „Raymond“ finden sich Beispiele für Hermanns Lakonik, wie in dem bereits in der Analyse dargestellten Dialog zwischen Alice und Margaret:

Margaret sagte, Richard hat gesagt, ich bräuchte drei Jahre. Das hat er einfach so gesagt, stell dir vor. Du brauchst drei Jahre, dann wird es bessergehen.

Und stimmt das, sagte Alice.

Keine Ahnung, sagte Margaret. Jetzt ist ein Jahr um, erst ein Jahr, ich bin weit entfernt davon, zu verstehen, wie er das gemeint hat. Drei Jahre. Möchtest du eigentlich ein paar Blumen mitnehmen.

Sehr gerne, sagte Alice. (R 174).

Viel wird in diesen knappen Dialogen – sowohl bei Carver als auch bei Hermann – nicht gesagt. Wie schon im Kontext des Hemingway-Dialogs betont wurde, kommt auch dem Leser der Kurzgeschichten von Carver und Hermann die Aufgabe zu, das, was zwischen den Zeilen der Dialoge versteckt ist, zu entdecken. Heinz Piontek formuliert dies als wesentlichen Aspekt für das Lesen von Kurzgeschichten allgemein:

Hier [die Rede ist von Dialogen in Kurzgeschichten prinzipiell] muß das Ohr des Aufnehmenden die Ober- und Untertöne heraushören, ja eine Witterung entwickeln für das Verschwiegene und für die Andeutungen, die etwa eine Pause macht.⁴⁶³

Auch wenn bei Hermann kaum ganze Dialoge wiedergegeben werden, so finden sich in ihren Geschichten immer wieder einzelne Aussagen oder Gesprächsfetzen (mit oder ohne Anführungszeichen) in den Text eingeflochten. Auch in „Raymond“ findet man diese Form des eingeflochtenen Dialogs:

Von rechts rollte die S-Bahn an, legte sich schwer in die Kurve, wunderbarer Takt [Auch hier wieder Fokus auf das Geräusch!] auf den Schienen. Winkst du mir mal, wenn du vorbeifahren solltest, sagte der Rumäne, das kann ich nämlich sehen von hier aus; mach ich, sagte Alice, versprochen. (R 186).

⁴⁶² Vgl. hierzu auch Naumann, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann“, S. 12.

⁴⁶³ Piontek, „Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte“, S. 27.

In „Raymond“ fallen vor allem die Kommentare oder Sätze auf, die Alices Gedanken zu entsprechen scheinen. So etwa in der Szene, als Alice, bevor sie das Auto zum Verkauf anbietet, dieses ausräumt:

Die Thermoskanne, in der Thermoskanne war tatsächlich noch irgendwas drin, eine steinalte Flüssigkeit, wahrscheinlich Tee aus Blättern, die Raymond zwischen seinen Fingerkuppen gehalten hatte. Heilig heilig. Sollte sie das trinken? Sie ließ die Thermoskanne in die Mülltüte fallen und konnte hören, wie das Glas kaputtging, ein ziseliertes Splittern.

War's das?

Das war's. (R 177f.)

Kommentare wie „Sollte sie das trinken?“ (ebd.) oder „War's das?“ (ebd.), die teilweise wie Selbstgespräche von Alice wirken, finden sich häufig in dieser Geschichte.

So ist auch hier, was den Aspekt der Dialoge betrifft, die behauptete Ähnlichkeit zwischen den beiden Autoren zu differenzieren. Es gibt schon starke Ähnlichkeiten – vor allem aufgrund der Kürze und Lakonik der Dialoge, die keinerlei ausschweifende Ausdrücke beinhalten.

Wolfdietrich Schnurre sagt über den Dialog in der Kurzgeschichte: „Auch der Dialog untertreibt; er ist von einer an Raffinesse grenzenden Monotonie, doch hört man genau hin, nimmt man einen ungemein sensiblen Resonanzboden wahr [...]“⁴⁶⁴

Doch während die Gespräche bei Carver wesentlicher Bestandteil (oft auch textlich größter Anteil) der Handlung bzw. der Narration sind, sind die wenigen Dialoge bei Hermann bzw. die in die Erzählung eingeflochtenen einzelnen Aussagen oder Kommentare stark reduziert und wirken nicht zuletzt durch ihre Reduktion sehr bewusst eingesetzt. Für beide Autoren gilt der Dialog jedoch eindeutig als bewusst eingesetztes, erzählerisches Stilmittel der Reduktion. Zudem ist das Gesprochene (bzw. das, was nonverbal von den Figuren gesagt wird) oftmals der einzige Hinweis für den Leser um mehr über die Charaktere zu erfahren, die ansonsten kaum beschrieben werden.

V. 2. 3. Erster und letzter Satz der Kurzgeschichte

Wie es auch im Merkmale-Katalog festgehalten wurde, gibt es in minimalistischen Texten (und vor allem auch in Kurzgeschichten) zumeist keine Exposition und kein wirkliches Ende (auch *resolution* genannt).⁴⁶⁵ Auf der einen Seite könnte man auch sagen, dass dem Autor dieser kurzen Form der Kurzgeschichte keine Zeit bleibt, langsam und behutsam an das Thema heranzuführen und es ausführlich zu beenden. (Dies ist wohl auch Ziel der Autoren, die diese Prosaform wählen.) Auf der anderen Seite sind jedoch sowohl Anfang und Ende in Kurzgeschichten bewusst gesetzt. Aus diesen Gründen nehmen Anfang und Ende eine zentrale Stellung innerhalb der Analyse ein. Auch Constanze Krings betont diese bewusste Setzung von Anfang und Ende: „Vor allem [...]

⁴⁶⁴ Schnurre, Wolfdietrich zit. nach: Durzak, Die deutsche Kurzgeschichte, S. 147.

⁴⁶⁵ Vgl. etwa Person, 'Less Is More', S. 47. Auch der so genannte *moment of insight* ist in Carvers Kurzgeschichten (und minimalistischen Kurzgeschichten anderer Autoren) nicht vorhanden.

kommt dem Erzählanfang und dem Erzählschluss bei der Informationsverarbeitung und Rezeptionssteuerung besondere Bedeutung zu.⁴⁶⁶ Krings, die sich in ihrem Werk *Zur Typologie des Erzählschlusses in der englischsprachigen Kurzgeschichte*⁴⁶⁷ mit eben diesem Aspekt auseinandersetzt, betont auch den direkten Zusammenhang, den Anfang und Ende einer Kurzgeschichte haben: „Die parallele Gestaltung von Erzählanfang und -ende ist als Schlußsignal ein Spezifikum von Kurzgattungen wie Short story, Lyrik und Fabel.“⁴⁶⁸

Damit erklärt sich, dass der erste und der letzte Satz (in manchen Fällen erste und letzte Sätze) der Kurzgeschichte (vor allem in ihrer reduzierten Form, wie sie Thema dieser Arbeit ist) eine zentrale Rolle für Struktur und Inhalt der Geschichte spielen. Dies stellt den Ausgangspunkt des folgenden Kapitels, das den jeweils ersten und letzten Satz der drei analysierten Kurzgeschichten der beiden Autoren genauer betrachten möchte, dar. So soll der erste Satz hinsichtlich zweier Aspekte untersucht werden: Der erste Aspekt ist, inwiefern es bereits dem ersten Satz einer Geschichte gelingt, das Interesse des Lesers zu wecken. Es soll dargestellt werden, dass sowohl von Carver als auch von Hermann die ersten Sätze ihrer Kurzgeschichten ganz bewusst und gezielt gewählt und formuliert werden. Zudem wird in den ersten Sätzen sogleich der Inhalt bzw. das Thema der Geschichte angesprochen. Dies bildet den zweiten Aspekt, der an dieser Stelle untersucht werden soll.

Was auch Elfriede MacLachlan in ihrer Diplomarbeit über Raymond Carvers Werk *Cathedral* als Kontinuum im Werk des Autors feststellt, ist, dass Carver sich nicht mit Unnötigem und Überflüssigem aufhält.⁴⁶⁹ Das fordert Carver auch in seinem Essay „On Writing“, wenn er schreibt: „Get in, get out. Don’t linger. Go on.“⁴⁷⁰ MacLachlan führt weiter aus, dass er diese Forderung in seinen Kurzgeschichten von der ersten Zeile an verwirklicht: „He acquaints the reader, in the very first sentence, with the problem the story deals with, and he does so by using the minimum number of words to maximum effect.“⁴⁷¹ Und weiter stellt MacLachlan fest: „[...] from the very beginning, the reader is right there in the centre of the action.“⁴⁷² Somit ist der Leser, wie sie weiter betont, vom ersten Wort an in die Geschichte involviert.

Auch erzählt Carver selbst, dass die Arbeit an seinen Geschichten oftmals mit einem einzigen Satz begann. Ein Satz, der ihm plötzlich einfiel, einige Tage im Kopf begleitete und von dem aus er dann

⁴⁶⁶ Krings, „Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses“, S. 163.

⁴⁶⁷ Krings, Constanze: *Zur Typologie des Erzählschlusses in der englischsprachigen Kurzgeschichte*. (Aachen British And American Studies. Band 15). Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.

⁴⁶⁸ Krings, *Zur Typologie des Erzählschlusses*, S. 29. Erklärend ist noch hinzuzufügen, dass „parallele Gestaltung“ sowohl im wörtlichen Sinne zu verstehen ist, als auch eine zum Erzählanfang „antithetische Gestaltung“ meinen kann. In jedem Fall bilden Anfang und Ende eine Klammer um den Text (vgl. ebd.).

⁴⁶⁹ Vgl. MacLachlan, Elfriede: „Raymond Carver - Cathedral.“ Diplomarbeit Universität Wien 1986, S. 56.

⁴⁷⁰ Carver, „On Writing“, S. 728.

⁴⁷¹ MacLachlan, „Raymond Carver - Cathedral“, S. 56.

⁴⁷² Ebd.

die jeweilige Kurzgeschichte entwickelte. Er nennt als Beispiel den Satz: „He was running the vacuum cleaner when the telephone rang.“,⁴⁷³ der in nur leicht veränderter Form später der erste Satz der Geschichte „Put Yourself in My Shoes“⁴⁷⁴ wurde. Auch Hermann gilt als Meisterin der Anfangssätze.

Im Bezug auf den letzten Satz der Kurzgeschichten stellt dieses Kapitel folgende Fragen: Inwiefern steht der letzte mit dem ersten Satz in Verbindung bzw. bilden sie eine Klammer um den Text?

Zusätzlich wird beobachtet, ob der letzte Satz einen – zumindest relativen – Abschluss findet oder ob der Text offen endet. Im Folgenden soll auf die ersten und letzten Sätze der sechs im Detail analysierten Kurzgeschichten eingegangen werden.

Der erste Satz von Raymond Carvers „Why Don't You Dance?“ lautet:

In the kitchen, he poured another drink and looked at the bedroom suite in his front yard. (WD 223).

Dieser Satz stellt einen klassischen ersten Satz dieser Art der Kurzgeschichte dar: Zum einen wird der Leser sofort neugierig gemacht durch den Vermerk, dass der Mann auf seine Schlafzimmereinrichtung im Vorgarten blickt. Zum anderen befinden wir uns nach dem ersten Satz bereits mitten in der Erzählung. Alle Aspekte, die in Folge relevant sein werden, sind genannt: Der Mann trinkt, seine Beziehung ist (möglicherweise aus eben diesem Grund) zerbrochen und er bietet seine Möbel in einem Art Flohmarkt vor seinem Haus an.

Für das Verständnis des letzten Satzes der Geschichte werden auch die drei Sätze davor hinzugezogen:

She kept talking. She told everyone. There was more to it and she was trying to get it talked out. After a time, she quit trying. (WD 227).

Dieses Ende ist ein Beispiel für Carvers berühmte offene Enden. Es bleibt ungewiss, ob es dem Mädchen gelingen wird, herauszufinden, was es mit diesem Erlebnis auf sich hatte bzw. was vorgefallen war, das den Mann dazu bringt, seine Schlafzimmermöbel zu verkaufen. Insofern bilden die ersten und letzten Sätze dieser Geschichte eine Klammer um den Text, doch gelöst ist am Ende nichts, denn der Text endet mit: „[...] she quit trying.“ (ebd.). Ingo Schulze deutet „Why Don't You Dance?“ überhaupt als Metapher für das Verhältnis von Sprache und Sprachlosigkeit.⁴⁷⁵

Auch im ersten Satz von „One More Thing“ macht Carver bereits alles klar:

L.D.'s wife, Maxine, told him to get out the night she came home from work and found L.D. drunk again and

⁴⁷³ Carver, „On Writing“, S. 732.

⁴⁷⁴ Vgl. Carver, Raymond: „Put Yourself in My Shoes“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 101-115.

⁴⁷⁵ Vgl. Schulze, „Endstation Sehnsucht“, S. 11. Schulze spricht auch Carvers Kurzgeschichten im Allgemeinen eine metaphorische Funktion zu (vgl. ebd., S. 12). Vgl. auch Person, 'Less Is More', S. 59.

being abusive to Rae, their fifteen-year-old. (OM 323).

Obwohl dem Leser wieder keine Einführung bzw. Heranführung an das Thema der Geschichte gegeben wird, so werden doch die wesentlichen Aspekte des Textes vorbereitet. Auch hier ist der Alkoholismus des Protagonisten (L.D.) Grund für das Ende der Beziehung. Durch die radikal direkte Art, die die Dinge beim Namen nennt, wird die Aufmerksamkeit des Lesers sofort geweckt. Zum einen möchte man wissen, was vorgefallen ist und zum anderen, wie diese Geschichte wohl enden wird.

Zum Ende kommt man bereits wenige Seiten weiter. Sowohl nach dem Ende der von Lish überarbeiteten Version, als auch der Manuskriptfassung von „One More Thing“ bleiben gewisse Dinge `offen`. In der ursprünglichen Version von Carver, die eine lange Erklärung von L.D. enthält, antwortet L.D.'s Frau Maxine am Ende:

“Is this what love is, L.D.?” she said, fixing her eyes on him. Her eyes were terrible and deep, and he held them as long as he could. (WDB 203).

Somit endet diese Version des Textes nicht nur mit einer Fragestellung, die die Liebesbekundung von L.D. (die von Godron Lish vollends gestrichen wurde) in Frage stellt, sondern es bleibt auch offen, ob es für die Beziehung noch eine Rettung gibt bzw. wie das Gespräch weiter verlaufen ist, wenn es denn noch weiter verlaufen ist.

Ein anderes Ende präsentiert sich in der von Lish redigierten Version. Hier fehlt nicht nur der ganze (in der Analyse der Kurzgeschichte genannte) Absatz, in dem L.D. noch einmal einen Rettungs- bzw. Erklärungsversuch vornimmt, sondern diese Fassung endet mit einem völlig anderen offenen Ende:

He said, “I just want to say one more thing.”
But then he could not think what it could possibly be. (OM 326).

Dieser letzte Satz lässt den Leser am Schluss mit einer Leerstelle zurück, die, auch wenn sie nicht vom Autor selbst stammt, charakteristisch für Carver werden sollte.⁴⁷⁶

Der erste Satz aus „Cathedral“, der dritten von Carvers Kurzgeschichte der Auswahl lautet:

This blind man, an old friend of my wife's, he was on his way to spend the night. (C 514).

Dieser erste Satz zeigt abermals die Stärke von Carver was das Formulieren von Anfangssätzen betrifft. Die Handlung wird in einem Satz kurz zusammengefasst: Der blinde Mann, ein Freund der Frau des Ich-Erzählers, kommt zu Besuch. Die Formulierung „This blind man [...]“ (ebd.) scheint bewusst gesetzt, um gleich zu Beginn die Neugier des Lesers zu wecken, was es denn mit `diesem blinden Mann` auf sich hat. Was der Leser noch nicht ahnen kann, ist, dass der Erzähler dieser Formulierung (alternierend wird noch „the blind man“ oder nur „the blind“ eingesetzt) stringent den

⁴⁷⁶ Vgl. Alessandro Baricco, siehe URL 2.

ganzen Text über verwenden wird. Bald wird deutlich, dass diese Bezeichnung (sowie die Vermeidung des Namens des Freundes) nicht zuletzt die Vorurteile bzw. Abneigung des Mannes gegenüber dem blinden Freund seiner Frau bzw. blinden Menschen im Allgemeinen auf sprachlicher Ebene verdeutlichen soll.

Anfang und Ende von „Cathedral“ bilden eine deutliche Klammer um den Text:

My eyes were still closed. I was in my house. I knew that. But I didn't feel like I was inside anything.
"It's really something," I said. (C 529).

Vergleicht man den ersten Satz mit der Schlusspassage, so ist in ihnen die Entwicklung des Ich-Erzählers zu erkennen: Während er sein Unwohlsein durch die Anwesenheit des blinden Mannes deutlich zum Ausdruck bringt (was schon im ersten Satz angekündigt wird), scheint es (nachdem sie den Abend gemeinsam rauchend und trinkend vor dem Fernseher verbracht und nicht zuletzt zusammen eine Kathedrale gezeichnet haben) zu einer gewissen Einsicht des Mannes gekommen zu sein.

Was er mit seinem Ausruf „It's really something,[...]“ (ebd.) meint, lässt jedoch auch dieser Text offen.⁴⁷⁷

Ähnliches gibt es zu den ersten und letzten Sätzen in den Geschichten Judith Hermanns zu sagen.

Im Fall von Hermanns „Sommerhaus, später“ soll der ganze erste Absatz betrachtet werden:

Stein fand das Haus im Winter. Er rief mich irgendwann in den ersten Dezembertagen an und sagte: »Hallo«, und schwieg. Ich schwieg auch. Er sagte: »Hier ist Stein«, ich sagte: »Ich weiß«, er sagte: »Wie geht's denn«, ich sagte: »Warum rufst du an«, er sagte: »Ich hab's gefunden«, ich fragte verständnislos: »Was hast du gefunden?« und er antwortete gereizt: »Das Haus! Ich hab das Haus gefunden.« (S 139).

Auch hier wird bereits im ersten Satz gesagt, worum es in Folge gehen wird: Es geht um einen Protagonisten namens Stein, der sich ein Haus kauft. Punkt. Erst im weiteren Verlauf dieses und des nächsten Absatzes wird klar, worum es konkret geht, wer die Ich-Erzählerin ist bzw. in welcher Beziehung sie zu besagtem Stein steht.

Hermanns reduzierte Schreibweise wird von Beginn an deutlich. Mit dem lakonischen Telefongespräch zu Beginn der Geschichte, das bereits eingehend behandelt wurde, weckt sie gekonnt das Interesse des Lesers.

Um den letzten Satz zu verstehen, sei kurz das Ende der Geschichte in Erinnerung gerufen: Nachdem die Ich-Erzählerin längere Zeit nichts von Stein gehört hatte, bekommt sie regelmäßig Postkarten von diesem. Schließlich kommen keine Postkarten mehr, sondern ein anonym Brief,

⁴⁷⁷ Was nach Betrachten aller drei Kurzgeschichten von Carver auffällt, ist, dass es in allen nicht zuletzt um das Scheitern der Sprache bzw. das Scheitern zwischenmenschlicher Kommunikation geht. Besonders deutlich wird dies in den oben zitierten Schlussworten aus „Why Don't You Dance?“, in denen das Mädchen den Versuch das Geschehene in Worte zu fassen schließlich aufgibt. Ähnliches betont auch Arthur F. Bethea (vgl. Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 108).

der lediglich einen Artikel aus der Regionalzeitung enthält: Dieser sagt kurz und knapp, wie es solche Berichte in der Zeitung an sich haben, dass ein Gutshaus abgebrannt sei und die Polizei Brandstiftung nicht ausschließe. Die letzten zwei Sätze der Kurzgeschichte lauten:

Ich lief ins hintere Zimmer, zog die Schreibtischschublade auf und legte den Briefumschlag zu den anderen Karten und dem Schlüsselbund. Ich dachte: »Später.« (S 156).

Zum einen lässt diese Geschichte einige Fragen im Raum zurück: Was ist mit Stein passiert? Hat er das Haus selbst in Brand gesetzt? Wird ihn die Ich-Erzählerin kontaktieren? Zum anderen wird ganz gezielt erst mit dem allerletzten Satz der Geschichte auf deren Titel (und gleichzeitig auf den Titel des Erzählbandes) Bezug genommen.⁴⁷⁸ Anfang und Ende bilden auch insofern eine Klammer um den Text, als mit dem Brand des Hauses das in den ersten Sätzen aufgeworfene Thema beendet wird.

Auch in „Ende von Etwas“ wird man als Leser ohne Vorwarnung oder Einleitung in die Geschichte hinein geworfen. Die Geschichte beginnt unvermittelt mit:

Sophie sagt: »Sie hat im letzten Jahr nur noch im Bett gelegen. [...]« (E 85).

Von wem Sophie erzählt, wird in dieser Geschichte von Hermann erst nach und nach klar. Auffallend ist hier die Form der direkten Personenrede, mit der bewusst Aufmerksamkeit erzeugt wird.

Anfang und Ende bilden auch hier eine Klammer um den Text. Sowohl zu Beginn als auch am Ende ist es Sophie, die von ihrer Großmutter erzählt. Nachdem sie von dem Tod der Großmutter berichtet hat, endet der Text nüchtern:

»[...] sie brannte lichterloh und schrie nicht mehr, der Himmel über den Dächern, den Antennen, grau und rauchig, sie habe, sagte mein Vater später, er wüßte nicht, aber sie habe, so brennend, tatsächlich getanzt«, sagt Sophie, weint nicht, lächelt verlegen. (E 96).

Die Auslassung in diesem Text ist, dass dieser kein Wort darüber verliert, wie Sophie mit all dem wirklich umgeht. So lässt Hermann am Ende eine klare Leerstelle stehen, wenn sie lediglich knapp konstatiert: „[...] sagt Sophie, weint nicht, lächelt verlegen“ (ebd.).

Zudem sei an die Wiederholung der Phrase „[...] über den Dächern, den Antennen [...]“ (ebd.), mit der die Autorin ein Bild aufgreift, das sie nicht nur in den ersten Sätzen, sondern auch weitere Male in die Geschichte integriert, hingewiesen. Die Wiederholung, die als weiteres Stilmittel der Reduktion analysiert wurde – wie in der Analyse von „Ende von Etwas“ eingehend dargestellt worden ist – wird von Hermann hier bewusst an Beginn und Ende der Geschichte gesetzt.

Die dritte analysierte Geschichte „Raymond“ von Judith Hermann beginnt mit folgendem Satz:

Nachdem Raymond gestorben war, begann Alice damit, seine Sachen wegzuschaffen. (R 159).

⁴⁷⁸ Dass sich dieses „später“ auch im Titel des Erzählbandes wiederfindet, erscheint auch insofern äußerst passend, als beinahe jede Kurzgeschichte von Charakteren handelt, die eine Entscheidung auf „später“ verschieben und ewig in diesem Moment 'davor' zu leben scheinen.

Auch hier befinden wir uns zum einen sofort mitten in der Geschichte⁴⁷⁹ und zum anderen wird durch die Erwähnung von Raymonds Tod in den ersten Worten die Aufmerksamkeit des Leser unweigerlich geweckt. Zudem wird, wie in der Analyse von „Raymond“ dargestellt wurde, bereits im ersten Absatz Hermanns radikal reduzierter Stil in dieser Geschichte ersichtlich:

Nachdem Raymond gestorben war, begann Alice damit, seine Sachen wegzuschaffen. Wegräumen, verschenken, verkaufen, wegwerfen. Behalten. Eine Art Grabungsarbeit, das Freilegen von Schichten, verschiedene Farben, Materialien, Zeitalter; zuletzt würde es nichts zu bergen geben, nichts außer der Tatsache, daß Raymond gestorben war, darauf lief es hinaus. Es ist nicht die schlechteste Arbeit. (R 159).

Das Ende weist denselben knappen, abgehakten Stil auf:

Vierauge. Schließlich auch ein Zauberer. Auf seine Art. (R 189).

Die Rede ist – das wird in den Sätzen zuvor deutlich – von dem indischen Koch. Trotzdem bleibt dieses Ende – vor allem durch den symbolhaften Vergleich mit einem `Zauberer` sowie die Bezeichnung `Vierauge`, wie Hermann den Koch immer nennt – rätselhaft. Auch das „Auf seine Art.“ (ebd.) lässt offen, was mit „seine Art“ (ebd.) konkret gemeint ist.

Es wurde deutlich gemacht, dass alle sechs Kurzgeschichten der Auswahl bzw. deren erste und letzte Sätze dieselben Funktionen erfüllen. Zu Beginn gibt es keinerlei Einführung, sondern die Autoren ziehen den Leser von den ersten Worten an in die Geschichte hinein. In jedem Fall wird bereits im ersten Satz auf den Inhalt der folgenden Erzählung hingedeutet.

Zusammen mit dem Schlusssatz wird zumeist eine Klammer um den Text gesetzt, an dessen Ende selten eine *resolution* im Sinne einer Lösung oder Auflösung der Geschichte oder des Konflikts erfolgt. Im Gegenteil, in den letzten Sätzen der Kurzgeschichten wird meist mehr offen und diffus im Raum stehen gelassen, als tatsächlich beendet oder gelöst wird. Die Worte und Formulierung des ersten und letzten Satzes sind bewusst gesetzt.

All dies gilt als weiteres Merkmal bzw. Charakteristikum des literarischen Minimalismus (speziell innerhalb der Kurzgeschichte). Zudem stellt es eine weitere klare Äquivalenz zwischen Hermanns und Carvers Kurzgeschichten dar.

V. 3. Auslassung – omission – left out – Leerstellen - Nicht-Gesagtes

Ein zentraler Aspekt des Vergleichs der Kurzgeschichten der beiden Autoren sind die Auslassungen, für die im Verlauf dieser Arbeit unterschiedliche Bezeichnungen gefunden wurden. So wurde an den betreffenden Stellen von Auslassungen, *left out*, *omission*, Lücken, Leerstellen, dem Nicht-Gesagten, Unausgesprochenem oder ähnlichem gesprochen.

⁴⁷⁹ Dies muss an dieser Stelle insofern relativiert werden, da der Leser sich aufgrund der vorhergehenden Geschichten aus *Alice* ohnehin bereits im Geschehen befand. Trotzdem ist es richtig, denn vom Tod Raymonds war in den Texten zuvor noch nicht (oder zumindest nicht direkt) die Rede gewesen.

Aufgrund der zentralen Stellung innerhalb des Werkes beider Autoren wird dem Merkmal der Auslassung an dieser Stelle ein eigenes Kapitel gewidmet, zum einen weil es sowohl der inhaltlichen Ebene als auch der Darstellungsebene zugeordnet werden kann und zum anderen weil es im Kontext der Reduktion und des Minimalismus in den Texten beider Autoren einen zentralen Stellenwert einnimmt. Zunächst wird auf Wolfgang Iser's Theorie der Leerstelle verwiesen, da seine Ausführungen in diesem Kontext zentral sind. Darauf folgen einige allgemeine Bemerkungen bezüglich des Aspekts der Auslassung im Kontext der Kurzgeschichte im Allgemeinen, sowie einige Beispiele aus den Analysen der Kurzgeschichten von Carver und Hermann. Auch die Rolle des Lesers ist in diesem Zusammenhang zentral und soll kurz behandelt werden. In einem eigenen Kapitel wird zudem die Auslassung anhand einer Gegenüberstellung zweier Geschichten von Carver und Hermann exemplarisch dargestellt. Zu diesem Zweck wurde die Kurzgeschichte „Gaffa“⁴⁸⁰ von Judith Hermann hinzugezogen und der bereits im Analyseteil behandelten Geschichte „Cathedral“ von Raymond Carver gegenübergestellt.

An dieser Stelle soll nun Iser's Theorie der Leerstelle Erwähnung finden. Mit seiner Theorie der Leerstelle knüpft Wolfgang Iser an die Theorie der Unbestimmtheit von Roman Ingarden an. Iser schreibt der Leerstelle, die in jedem literarischen Text grundsätzlich enthalten sei, eine wesentliche Bedeutung zu bzw. bezeichnet sie als zentrales Unterscheidungskriterium zwischen fiktionaler und alltäglicher Sprachverwendung.⁴⁸¹ Da es sich bei seiner Theorie um eine Wirkungsästhetik handelt, schreibt er: „Die Leerstellen eines literarischen Textes sind nun keineswegs, wie man vielleicht vermuten könnte, ein Manko, sondern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung.“⁴⁸² Die Leerstelle sei also entscheidend innerhalb der Kommunikation zwischen Text und Leser.⁴⁸³ Iser meint sogar, dass die Leerstelle notwendig sei, damit der Leser den Text nachvollziehen (bzw. mit-vollziehen) könne.⁴⁸⁴ Umgekehrt betont Iser auch, dass dem Leser somit eine wesentliche Rolle zukomme, da der Text erst während des Leseaktes zum Leben erweckt werde. Jeder Lesevorgang sei also eine Aktualisierung des gelesenen Textes.⁴⁸⁵ Je höher der Grad der Unbestimmtheit im Text ist, desto stärker ist die aktive Beteiligung des Lesers gefordert.⁴⁸⁶ Anders formuliert sind es die Leerstellen, die dem Leser einen gewissen Spielraum bzw. die Möglichkeit der Adaptierbarkeit

⁴⁸⁰ Hermann, Judith: „Gaffa“ In: Jetlag Café. Herausgegeben von den Auszubildenden der S. Fischer Verlage. Frankfurt/Main 2011, S. 43-51. Im Folgenden mit Sigle G und Seitenzahlen im laufenden Text zitiert

⁴⁸¹ Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. 4. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 285.

⁴⁸² Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“ In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 228-252, hier S. 235.

⁴⁸³ Vgl. Iser, „Die Appellstruktur“, S. 238.

⁴⁸⁴ Vgl. ebd., S. 236.

⁴⁸⁵ Vgl. ebd., S. 228f.

⁴⁸⁶ Vgl. ebd., S. 230f.

liefern. Auch der spannungserzeugende Effekt des Ausgelassenen wird von Iser betont.⁴⁸⁷ Auch in seinem Werk *Der Akt des Lesens* betont Iser die Bedeutung des Nicht-Gesagten:

Das Verschwiegene in scheinbar trivialen Szenen und die Leerstellen in den Gelenken des Dialogs [hier als Beispiel genannt] stimulieren den Leser zu einer projektiven Besetzung des Ausgesparten. Sie ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen. Daraus entspringt ein dynamischer Vorgang, denn das Gesagte scheint erst dann wirklich zu sprechen, wenn es auf das verweist, was es verschweigt. [...] Gelingt es, das Verschwiegene in der Vorstellung zu verlebendigen, dann bringt es das Gesagte vor einen Hintergrund, der es nun [...] ungleich bedeutsamer erscheinen läßt, als es das im Gesagten Bezeichnete vermuten ließe.⁴⁸⁸

All dies wird in der Auseinandersetzung mit den Kurzgeschichten von Carver und Hermann noch deutlich gemacht werden. Auf die Bedeutung des Lesers im Kontext der Leerstelle bzw. des Nicht-Gesagten, die in Iser's Wirkungsästhetik deutlich im Mittelpunkt seiner Auseinandersetzung steht, soll weiter unten noch eingegangen werden.

Nun noch einige allgemeine Bemerkungen bezüglich der Auslassung sowie Selbstaussagen der Autoren Carver und Hermann zu diesem Aspekt. Wolfdietrich Schnurre betont in seinem Aufsatz zur Kurzgeschichte im Allgemeinen, dass es zwischen dieser Kurz-Prosaform und der Auslassung bzw. Andeutung einen primären Zusammenhang gibt: „Andeuten gilt dem Short-story-Autor für wichtiger als erklären, auslassen für vielsagender als betonen.“⁴⁸⁹

Schnurre betont weiters, dass der Kurzgeschichten-Autor mit seiner Beschreibung stets an der Oberfläche bleibt:

Doch es gibt Tiefen genug, sie klaffen zwischen den Zeilen. Wie überhaupt eine gute Kurzgeschichte, bei aller scheinbaren realistischen Schreibweise, unterkellert ist von einem wahren Fallgrubensystem, aus dem sich der arglose Leser nur mit großer Anstrengung wieder befreit.⁴⁹⁰

Diese Form der Auslassung, das *left out* wie Carver es nannte, hat der Autor schließlich auch in seinen theoretischen Äußerungen hervorgehoben. So schreibt er in seinem Aufsatz „On Writing“: „But it's also the things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things.“⁴⁹¹ Auch Hermann legt in ihrer Auseinandersetzung mit Carvers Geschichten den Fokus auf die Auslassung: „Der Höhepunkt des Carverschen Konkretismus ist das *left out*, das Ausgelassene, die pure Beschreibung.“⁴⁹²

Weiter in ihrem Vorwort zu Carver schreibt Hermann:

Carvers Geschichten stehen nicht auf der Seite der Geschichten und nicht auf der Seite der Sprache. Sie zielen nicht auf das Sicht- und Nennbare, sondern auf das Undurchsichtige, Unaussprechliche, auf das, was geradezu resistent gegen Lösungsmittel der Worte ist. Es sind die Auslassungen Carvers, das Versagen der Sprache und

⁴⁸⁷ Vgl. ebd., S. 236.

⁴⁸⁸ Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 264f.

⁴⁸⁹ Wolfdietrich Schnurre zit. nach: Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte*, S. 147.

⁴⁹⁰ Wolfdietrich Schnurre zit. nach: Durzak, *Die deutsche Kurzgeschichte*, S. 147.

⁴⁹¹ Carver, „On Writing“, S. 732.

⁴⁹² Hermann, „On Carver“, S. 12.

vor allem die Dinge, die hier erzählen.⁴⁹³

In einem Interview aus dem Jahre 1999 auf das Diffuse in ihren Kurzgeschichten in *Sommerhaus*, später angesprochen, betont Hermann, dass auch sie ganz bewusst mit der Form der Auslassung bzw. Leerstelle arbeiten wolle:⁴⁹⁴

Ich wusste eigentlich nicht viel, als ich angefangen habe zu schreiben, aber mir war klar, dass ich mit Leerstellen arbeiten will. Das liegt vielleicht auch an bestimmten Erzählungen, die ich vorher gelesen hatte. Ich wusste, dass ich nicht psychologisieren wollte, dass ich nicht spektakulär erzählen wollte und dass ich keine Sensationen erzählen wollte. Ich wollte Geschichten, die irgendwo anfangen, ein Stück gehen und dann wieder aufhören.⁴⁹⁵

Es wird deutlich, dass dies wohl die wichtigste Gemeinsamkeit zwischen Hermanns und Carvers Kurzgeschichten darstellt und soll daher in Folge eingehend verglichen werden. Doch zunächst soll kurz an die Eisberg-Theorie von Ernest Hemingway (auch *theory of omission* genannt), in dessen Tradition sie sich hiermit befinden, erinnert werden:

If it is any use to know it, I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eighths of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strengthens your iceberg. It is the part that doesn't show.⁴⁹⁶

Beispiele für all das Nicht-Gesagte, das sich unter der textlichen Oberfläche befindet, ließen sich in den Kurzgeschichten von Carver und Hermann viele finden. Einige sollen in Folge exemplarisch erwähnt bzw. nochmals zusammengefasst werden. So wurden etwa die abrupten oder aus anderem Grund offenen Enden bereits als Beispiele der Auslassung bezeichnet. Diese werden durch die radikal schlichte Sprache noch verstärkt. Auch hier bewirkt die Reduktion also eine Verstärkung des Stilmittels (in diesem Fall des offenen Endes).⁴⁹⁷

In jeder der analysierten Kurzgeschichten (sowie in beinahe jeder anderen Geschichte von Carver und Hermann) sind Auslassungen zu finden. So bleibt etwa in „Why Don't You Dance?“ völlig offen, warum der Protagonist seine gesamte Schlafzimmereinrichtung in seinem Vorgarten verkauft und lässt nicht nur das Mädchen, sondern auch den Leser mit vagen Vermutungen zurück. In seiner Analyse der Kurzgeschichte „Why Don't You Dance?“ meint Arthur F. Bethea, dass der Grund dafür, dass die Fragen, die im Text auftauchen, unbeantwortet bleiben – wie der Grund des Scheiterns der Beziehung – auch simpel darin gesehen werden kann, dass diese den Rahmen einer Kurzgeschichte sprengen bzw. der Form und dem Umfang der Kurzgeschichte nicht entsprechen würden: „Telling it would be boring and showing it might require a novel.“⁴⁹⁸ Man könnte auch

⁴⁹³ Ebd., S. 9f.

⁴⁹⁴ Wobei an dieser Stelle noch einmal darauf verwiesen sei, dass sie Carvers Kurzgeschichten und so auch dessen häufiges Einsetzen von Leerstellen erst nach Erscheinen ihres ersten Werkes *Sommerhaus*, später kennenlernte.

⁴⁹⁵ Judith Hermann zit. nach: Lenz / Pütz, „Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein“, S. 234.

⁴⁹⁶ Ernest Hemingway im Interview mit George Plimpton (1958): „The Art of Fiction: Ernest Hemingway“. Reprinted from *The Paris Review*, 5 (Spring 1958), S. 60-89 In: Bruccoli, Matthew J. (Hrsg.): *Conversations with Ernest Hemingway*. Mississippi: University Press of Mississippi 1986, S. 109-129, hier S. 125.

⁴⁹⁷ Vgl. auch Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 34.

⁴⁹⁸ Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 107.

sagen, dass alles, was in diese kurze Form der Short Story passen würde, nicht genügen würde, um hinreichend Antwort auf die Fragen zu geben. Es finden sich in der Geschichte zwar Andeutungen, dass der Hauptgrund des Endes der Beziehung das Alkoholproblem des Mannes war, direkt ausgesprochen wird dies jedoch an keiner Stelle im Text. Ob der Leser trotz oder vielleicht sogar wegen der Auslassungen im Text ein ziemlich genaues (wenn auch individuelles) Gefühl dessen bekommt, was die Geschichte erzählen möchte, liegt beim Leser selbst.⁴⁹⁹ Bethea kommt bezüglich der Aspekte der Unbestimmtheit und der Bedeutungsgenerierung in „Why Don’t You Dance?“ zu folgendem Fazit: „Like every other *What We Talk About* story, “Why Don’t You Dance?“ has degrees of indeterminacy generally pertaining to character motivation or plot; nevertheless, the text determines a great deal of meaning.“⁵⁰⁰ Die Bedeutung scheint eben, wie auch Iser betont, oft im Nicht-Gesagten zu liegen. Die Leerstellen im Text bringen den Leser zu der Annahme, dass die Bedeutung in dem zu finden wäre, was der Text nicht erzählt.⁵⁰¹

In „One More Thing“ bleiben gleich mehrere Dinge unausgesprochen: der Leser erfährt weder, was in der Vergangenheit konkret vorgefallen war (außer der Tatsache, dass L.D. ein massives Alkoholproblem hat, wird im Text nichts gesagt), noch, was L.D. am Ende der Geschichte sagen wollte.⁵⁰² Auch bleibt offen, was nach dem Streit – die Geschichte handelt lediglich von diesem – geschieht. Auf die Auslassungen in Carvers dritter Kurzgeschichte „Cathedral“ wird im Kapitel V.3.1. näher eingegangen.

Auch Hermann lässt einige Leerstellen in ihren Texten, so etwa in „Raymond“. Trotz Kenntnis der vorhergehenden Geschichten aus *Alice*, bleiben gewisse Dinge bis zum Schluss offen. So auch die Frage, in welcher Beziehung Alice zu „dem Rumänen“ stand, der in einigen der Geschichten – jedoch stets am Rande – erwähnt wird. Folgende Szene stammt aus Alices Besuch bei eben diesem nach Raymonds Tod:

Sie redeten nicht über Raymond. Der Rumäne fragte nicht nach Raymond, und Alice sagte nichts darüber. Raymond hatte von dem Rumänen nicht viel gehalten, vielleicht war er eifersüchtig gewesen, hatte was gewußt oder geahnt oder einen Verdacht gehabt. Die Letzten werden die Ersten sein? Oder die Ersten die Letzten? Aber es gibt nichts zu wissen. Würde es auch nicht. (R 186f.).

Dass es möglicherweise etwas zu wissen gäbe, deutet Hermann gleich dreimal hintereinander an, indem sie schreibt: „[...] hatte was gewußt oder geahnt oder einen Verdacht gehabt.“ (R 186). Die zwei Fragen danach scheinen auf eine gemeinsame Zeit mit dem Rumänen anzudeuten. Doch am Ende hebt sie all das wieder auf, indem sie sagt: „Aber es gibt nichts zu wissen.“ (R 187). Der Leser muss also selbst entscheiden, welche Schlüsse er aus diesen Andeutungen zieht. Die von Iser

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., S. 109.

⁵⁰¹ Vgl. Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 264f.

⁵⁰² Hierbei muss zwischen der Manuskriptversion von Carver und der von Lish redigierten Fassung aus *WWTA* unterschieden werden.

betonte aktive Leserbeteiligung bzw. die durch die Leerstellen entstehende Möglichkeit zur Adaptierbarkeit des Textes wird hier deutlich.

Wie in der Analyse der Kurzgeschichte „Sommerhaus, später“ erläutert wurde, können auch die zahlreichen intertextuellen und intermedialen Verweise, die Hermann in diese Geschichte einbaut, zu einer Art Auslassung bzw. Lücke im Text werden, falls dem Leser das Beispiel nicht bekannt ist. Weiteres Beispiel für die Form Auslassung in den Geschichten von Hermann wäre das Nicht-Beschreiben der Entstehung des Brandes in „Sommerhaus, später“ und auch in „Ende von Etwas“.

Auch die Figuren von Hermann und Carver stellen eine Form der Leerstelle dar, insofern als sie sich dem Leser zumeist entziehen. Wie oben beschrieben wurde, werden sowohl ihr Äußeres als auch Gedanken oder Reflexionen der Personen meist völlig ausgespart. Beschrieben wird nur der Alltag der Figuren und was sie in diesem *tun*. Da sie jedoch keinerlei Konsequenzen aus ihren Handlungen ziehen, trifft auf die meisten Figuren der analysierten Kurzgeschichten von Carver und Hermann der Begriff des *minimal self* zu, der im Kontext des Merkmale-Katalogs erörtert wurde.⁵⁰³

Wie schon erwähnt wurde, kommt aufgrund der Auslassungen im Text dem Leser eine wichtige Rolle zu. Ingolf Kaspar kommt in seiner Schlussbetrachtung seiner Studie zu *Minimalismus und Groteske* auf die Rolle des Lesers im Kontext von minimalistischer Schreibweise zu sprechen: „Der minimalistische Ansatz bindet den Leser dagegen mit reduzierten Situations-, Objekt- und Subjektbeschreibungen primär als Ausgestalter in den Text ein.“⁵⁰⁴ Auch Arthur F. Bethea betont in seiner Auseinandersetzung mit Carvers Werk (mit Bezugnahme auf die *reader-response theory*) ähnliches, wenn er schreibt, dass aufgrund des starken Reduktionismus der Leser am Text mitschreiben müsse.⁵⁰⁵ Michael Naumann erwähnt im Kontext von Hermanns Kurzgeschichten ebenfalls die Rolle des Lesers, der die weißen Flecken auf der Landkarte füllen muss:

Judith Hermann schreibt Kurzgeschichten. Deren Eigentümlichkeit ist es, auf wenigen Seiten, in wenigen Episoden eine Welt entstehen zu lassen, deren äußere Konturen zu errahnen, Aufgabe des Lesers bleibt. Ohne seine Bereitschaft, die gleichsam weißen Flächen des Bildes mitdenkend, ja, gleichsam mitschreibend zu füllen, verliert jede Kurzgeschichte die Kraft, die dem Genre innewohnen kann.⁵⁰⁶

Er geht so weit zu sagen: „Ohne die Phantasie des Lesers ist jede Kurzgeschichte verloren.“⁵⁰⁷ Klaus Doderer meint hierzu, dass der Leser solcher Kurzgeschichten, wenn er erkennen will, was *unter* der textlichen Oberfläche liegt „[...] sozusagen gegen den ausgeschriebenen Text lesen

⁵⁰³ Vgl. Wehdeking, „Lifestyle-Archive“, S. 176.

⁵⁰⁴ Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 297.

⁵⁰⁵ Vgl. Bethea, *Technique and Sensibility*, S. 272.

⁵⁰⁶ Naumann, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann“, S. 11.

⁵⁰⁷ Ebd.

[müsse].⁵⁰⁸ Parallel zu dem Zurücktreten des Erzählers als erklärende und reflektierende Instanz kommt dem Leser eine wesentliche Rolle zu, so Jutta Person. Auch sie betont in ihrem Fazit zu Carver die Tiefenstruktur, die sich unter der Oberfläche verbirgt.⁵⁰⁹ Cynthia W. Hallet schreibt am Ende ihrer vergleichenden Studie zu Carver, Hempel und Robinson, die alle drei minimalistische Kurzgeschichten schrieben, über die Auslassung bei Carver wie bei minimalistischen Autoren im Allgemeinen: „By omitting certain bulky details, Carver, as well as minimalist writers in general, allows – even urges – his readers to fill-out the story with their own experiences.“⁵¹⁰ Und weiter in ihrem Schlusswort schreibt sie: „Because minimalism allows the writers to say so little yet suggest so much, it permits the readers to make as much or as little out of each story as they like, or need to.“⁵¹¹ Im Vergleich zu Isters Bemerkungen bezüglich der Leerstellen in literarischen Texten im Allgemeinen, scheint die Leser-Beteiligung hier noch verstärkt gefordert.

Im folgenden Kapitel soll nun das hier Erwähnte anhand zweier konkreter Beispiele verdeutlicht werden.

V. 3. 1. Vergleich der Auslassung in Hermanns „Gaffa“ und Carvers „Cathedral“

Um die Form der Auslassung, das Unausgesprochene bei Hermann zu illustrieren, wird an dieser Stelle eine zusätzliche Kurzgeschichte der Autorin hinzugezogen, da in ihr dieses erzählerische Mittel der Reduktion sehr gut deutlich wird. Es handelt sich dabei um Hermanns Kurzgeschichte „Gaffa“, die aus keinem ihrer drei Erzählbände stammt, sondern erstmals in der Zeitschrift *Bella Triste* sowie später in *Jetlag Café*, einer Anthologie des Fischer Verlages, erschienen ist.⁵¹² In dieser Geschichte zeigt Hermann die Kunst der Auslassung eindrücklich. Und zwar handelt es sich in „Gaffa“ um die Angst einer der Protagonisten (Margaret), die im ganzen Text (der vor allem von einer Reise durch die USA erzählt) nur unterschwellig vorhanden ist.

Vorbereitet wird diese Angst mit einer einzigen kurzen Textpassage:

Und Margaret hatte ununterbrochen Angst. Sie hatte zu viele amerikanische Filme gesehen, Truck Driver, Shining, die Manson-Story und so weiter. Jeder Motelbesitzer war für sie ein Psychopath und jede freundliche Drive-in-Bedienung eine geistesranke Giftmischerin. Sie weigerte sich, Milch aus dem Kännchen auf dem Tisch in ihren Kaffee zu gießen, die Milch hätte vergiftet sein können. Sie schlief nicht. Schob in den Motels die Schränke vor die Tür und solche Sachen. (G 47).⁵¹³

Diese einmalige Beschreibung von Margarets Angst macht es Hermann möglich, diese im weiteren

⁵⁰⁸ Vgl. Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland, S. XI.

⁵⁰⁹ Vgl. Person, 'Less Is More', S. 187.

⁵¹⁰ Hallet, Minimalism and the Short Story, S. 141.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Hermann, Judith: „Gaffa“ In: *Jetlag Café*. Herausgegeben von den Auszubildenden der S. Fischer Verlage. Frankfurt/Main 2011, S. 43-51. (Ersterschienen in der Zeitschrift *Bella Triste*, Nr. 22, 2008). (Sigle G).

⁵¹³ Auch an dieser Stelle fügt Hermann intermediale Verweise (in diesem Fall Filme) ein, um Margarets Angst zu erklären. Bei diesen Verweisen verhält es sich jedoch wie bei denen aus „Sommerhaus, später“: wenn der Leser die Filme nicht gesehen hat, werden sie zu weiteren Leerstellen im Text.

Text mit bloßen Anspielungen und vagen Aussagen zu erzeugen. So folgen im Text lediglich Andeutungen wie:

»[...] Wo keine Menschen sind, ist auch keine Gefahr, das wird sie sich gedacht haben, oder?« [...] (G 47).

Auch meint der Ich-Erzähler, dass er Margarets Angst nie verstanden hätte, weil sie seiner Meinung nach völlig unbegründet war. Somit nimmt er der Angst von Margaret jede Legitimation. Er betont auch, dass sie nie darüber geredet hatten (vgl. G 48).

Weiter im Text heißt es:

»[...] das Auto hatte riesige Seitenspiegel, amerikanische, tellergroße Seitenspiegel an einer langen Stange mit einer aufgefrästen Schrift darauf – objects in this mirror are closer then [sic!] they appear.« (G 49).

Und wenige Zeilen später wird auf diesen Satz Bezug genommen. Es bleibt jedoch offen, wovon Margaret wirklich spricht:

»Sie war der Meinung, der Satz könne nicht nur für den Rückspiegel gelten, sondern auch für alles andere. Alles sei näher dran, als man denken würde. Alles sei anders, als es schiene. [...]« (G 49).

Auch wenn es nicht ausgesprochen wird, so ist dem Leser trotzdem klar, dass diese Aussage abermals von Margarets Angst spricht.

Dank dieser textlichen Vorbereitung muss Hermann dann an der Stelle, um die sich die Handlung dreht, Margarets Angst nicht weiter erwähnen oder gar beschreiben. Es reicht die simple Beschreibung der Szene und die Panik wird trotzdem (oder eben gerade deswegen) deutlich:⁵¹⁴

»[...] An diesem Morgen hatte sie ihn nicht benutzt [den Spiegel], erst dann, erst als wir einstiegen, sie die Tür zuschlug und mechanisch aus dem Fenster raussah, blickte sie dabei in den Spiegel und da war es so, dass sie sagte ... , sie sagte, dass sie sich nicht sehen könne.«

[...]

»Sie sah in den Spiegel und konnte sich nicht sehen, weil der Spiegel schwarz war. Und er war schwarz, weil jemand ein großes Stück schwarzes Klebeband darübergeklebt hatte, über den ganzen Spiegel rüber. Mitten in der Nacht, während wir schliefen. Gaffa. Margaret sagte, das sei genau das Klebeband, mit dem die amerikanischen Psychopathen ihren Opfern den Mund zukleben, um sie anschließend zu Tode zu foltern.« (G 50).

Es wird deutlich, dass Hermann Margarets Angst, die lediglich zu Beginn einmal benannt wird, an der zentralen Stelle, als sie das Klebeband über dem Seitenspiegel entdeckt, nicht noch einmal erwähnen, geschweige denn ausführlich beschreiben muss. Beschrieben wird lediglich der Auslöser – das Klebeband. Trotz oder eher gerade *wegen* ihrer Nicht-Beschreibung (sowie der Andeutungen auf den vorhergehenden Seiten) ist Margarets Angst den ganzen Text über latent vorhanden und für den Leser deutlich spürbar. So ist der Leser in ständiger Spannung, wann etwas passieren wird. Aber tatsächlich passiert nichts weiter. Dies ist ein gutes Beispiel für das spannungserzeugende Moment der Leerstelle, wie es auch Iser betont. Verstärkt wird all das noch dadurch, dass Margaret in der Geschichte nicht wirklich auftritt, sondern nur innerhalb der Nacherzählung des Ich-Erzählers

⁵¹⁴ Für das Verständnis ist wichtig zu wissen, dass Margaret und der Ich-Erzähler an dieser Stelle der Reise im Wald campen.

existiert. Es wird somit an keiner Stelle gesagt, was Margaret denkt oder fühlt, sondern der Text beschreibt nur das, wovon der Ich-Erzähler spricht.

Dieses diffuse Vorhandensein von etwas (sei es die Angst Margarets oder eine andere Grundstimmung, in der sich die Figuren von Hermann befinden) entsteht, wie dargestellt wurde, durch bewusste Auslassungen im Text.

Es sollen noch einige wenige Beispiele aus anderen Kurzgeschichten Hermanns hinzugezogen werden, um das Erläuterte zu verdeutlichen. So wird das Nicht-Gesagte auch zu Beginn von Hermanns Geschichte „Bali-Frau“ thematisiert:

Der Winter erinnert mich manchmal an etwas. An eine Stimmung, die ich einmal hatte, an eine Lust, die ich empfand? Ich weiß es nicht genau. Es ist kalt. Es riecht nach Rauch. Nach Schnee. Ich drehe mich um und lausche auf etwas, das ich nicht hören kann, ein Wort liegt mir auf der Zunge, ich kann es nicht sagen. Eine Unruhe, weißt du? Du weißt. Aber du würdest sagen, alles, was namenlos ist, soll man nicht benennen.⁵¹⁵

Diese Unentschiedenheit in den Texten von Hermann (wie man sie auch in den ersten Sätzen dieses Zitats erkennen kann) führt Günter Blamberger zu dem Ausdruck der „Poetologie der Unentschiedenheit“ in Hermanns Texten.⁵¹⁶ Anhand dieses Beispiels wird auch deutlich, was Blamberger meint, wenn er – von Hermanns Kurzgeschichten sprechend – sagt: „Die Poetologie der Unentschiedenheit affiziert auch die Struktur der Sätze selbst.“⁵¹⁷

Auch folgendes Zitat aus der Geschichte „Sonja“ verweist indirekt auf das oben erwähnte, latente Gefühl, das der Leser beim Lesen von Hermanns Texten häufig hat:

Nur selten hatte ich auf der Straße das Gefühl, jemand lief dicht hinter mir her; ich drehte mich um, und da war niemand, aber das Gefühl der Irritation blieb.⁵¹⁸

Passend hierzu meint etwa Claudia Voigt über Hermann: „Sie kann das Schweigen in Worte fassen, das Nicht-Gesagte spürbar machen.“⁵¹⁹

Auch bei Carver finden sich, wie mehrmals erwähnt wurde, zahlreiche Beispiele hierfür. Zu nennen wäre etwa die bereits beschriebene Abneigung des Ich-Erzählers in „Cathedral“ gegenüber Robert, dem blinden Freund seiner Frau. Diese Abneigung, die auf Vorurteilen gegenüber blinden Menschen gründet, wird lediglich auf der ersten Seite der Kurzgeschichte ein einziges Mal offen ausgesprochen:

I wasn't enthusiastic about his visit. He was no one I knew. And his being blind bothered me. My idea of blindness came from the movies. [...] A blind man in my house was not something I looked forward to. (C

⁵¹⁵ Hermann, Judith: „Bali-Frau“ In: dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 97-113, hier S. 97.

⁵¹⁶ Blamberger, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann“, S. 9.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Hermann, Judith: „Sonja“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 55-84, hier S. 74. Auch Andrea Köhler zieht diesen Vergleich zwischen dieser Textstelle und dem Gefühl des Lesers (Köhler, „»Is that all there is?«“, S. 83).

⁵¹⁹ Claudia Voigt, siehe URL 13.

Im gesamten weiteren Text verwendet Carver lediglich einige stilistische Mittel der Reduktion (wie die ständige Formulierungen „this blind man“ oder „the blind“) um die Abneigung und das Unwohlsein des Mannes anzudeuten. Auch sein Unwohlsein wird nur ein einziges Mal in dem oben genannten Zitat ausgesprochen. In weiterer Folge genügen kurze Hinweise auf Gesten oder darauf, dass den Erzähler die Blicke des Mannes verwirren, weil seine Pupillen in unterschiedliche Richtungen zeigen, um seine Unsicherheit in der Situation zu verdeutlichen. Genauso wenig wie die Abneigung wird der Wandel der Einstellung des Ich-Erzählers in der Kurzgeschichte ausgesprochen. Lediglich an zwei Stellen, die bereits weiter oben zitiert wurden, an denen er den blinden Mann und dessen (kürzlich verstorbene) Frau in Gedanken ehrlich bemitleidet, dass dieser nie das Gesicht seiner Frau hatte 'sehen' können und die Frau niemals von ihm 'gesehen' werden konnte, deutet Carver den Wandel an:

All this without his having ever seen what the god-damned woman looked like. It was beyond my understanding. Hearing this, I felt sorry for the blind man for a little bit. And then I found myself thinking what a pitiful life this woman must have led. Imagine a woman who could never see herself as she was seen in the eyes of her loved one. [...] A woman whose husband could never read the expression on her face, be it misery or something better. (C 517).

Auch wenn dies natürlich ein weiteres Vorurteil des 'sehenden' Mannes ist, so zeigt diese Stelle doch ein plötzliches Mitgefühl. Am Ende der Geschichte sitzen die beiden erwachsenen Männer um den Couchtisch herum und zeichnen gemeinsam eine Kathedrale. Offen bleibt, *wer* in dieser Szene *wem* mehr zeigt. Grundsätzlich hatte das Zeichnen den Sinn gehabt, dem blinden Mann zu zeigen, wie eine Kathedrale aussähe, doch endet die Geschichte damit, dass dieser dem Erzähler sagt, er solle die Augen schließen. Gemeinsam fahren sie mit den Fingern über den Abdruck der Zeichnung auf dem Karton, was den vermeintlich 'sehenden' Mann zu dem Ausruf bringt:

"It's really something," I said. (C 529).

Damit endet die Geschichte und der Leser erhält somit keinerlei weitere Erklärungen oder Beschreibungen bezüglich des Wandels der Einstellung des Ich-Erzählers gegenüber dem blinden Mann. Auch bleibt offen, was der Mann mit dem Ausruf genau meint.

Somit wurde je ein Beispiel für die Form der Auslassung in den Kurzgeschichten von Carver und Hermann gegeben, die zugleich die wesentlichste Gemeinsamkeit im Hinblick auf die minimalistischen Tendenzen in ihrem Schreiben darstellt. Zugleich versteht man anhand dieser Textstellen, dass sich der Autor, der mit dem Stilmittel der Auslassung (*omission*) arbeiten möchte, dessen, *was* er auslässt, bewusst sein muss (wie es auch strikte Anforderung von Hemingway war). Er muss also die sieben Achtel, die sich unterhalb der textlichen Oberfläche befinden ganz genau kennen.

V. 4. Fazit

Dieses Kapitel möchte nun ein Fazit aus den Ergebnissen des Vergleichs vornehmen. Zunächst sollen die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der minimalistischen Tendenzen bei Carver und Hermann die inhaltliche Ebene (*story*) betreffend, zusammengefasst werden.

Was die *Themen* in den Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann betrifft, so liegt die Gemeinsamkeit nicht nur in im hohen Maß *alltäglichen Szenen*, sondern auch in der Art der Darstellung dieser Szenen. Es werden jeweils *kleine, private Wirklichkeitsausschnitte* gezeigt. Die „Poesie des Banalen“⁵²⁰ ist bei beiden Autoren stark vertreten. Auch stellte die Darstellung bloßer Alltagsszenen, unter deren scheinbarer Oberflächlichkeit sich jedoch meist *mehr* verbirgt, das erste Beispiel der Auslassung dar, wie auch Volker Wehdeking betont.⁵²¹ Das was dargestellt wird, ist zumeist absolut unspektakulär. So entsteht die Ambivalenz minimalistischer Werke, da sie auf der einen Seite durch ihre Reduktion und Auslassungen Illusion brechend wirken, diese aber gleichzeitig aufgrund ihrer hohen Alltagsbezogenheit auch verstärken.⁵²²

Hermanns Geschichten kreisen um allgemein bekannte Themen und Gefühle wie Liebe, unerwiderte Liebe, Glück (und Unglück) usw. Aber genau diese Worte werden von Hermann niemals direkt ausgesprochen.⁵²³

Die zentralen Themen bei Carver sind ebenfalls: Liebe, das Scheitern von Beziehungen, Alkoholismus, häuslicher Verfall u.a.m. Auch bei Carver wird jedoch das jeweilige Thema, um das es sich dreht, nicht ausgesprochen (geschweige denn von den Figuren reflektiert), sondern lediglich in Form von Szenen präsentiert.

Der zentrale Stellenwert der Dinge, des Rauchens, des Trinkens in den Geschichten von Hermann und Carver wurde in den Analysen der Kurzgeschichten festgestellt. Auch die metonymische Bedeutung des Einsatzes dieser Aspekte wurde erwähnt.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Texten der beiden Autoren ist der Einsatz von *grotesken* Elementen. So wurde dargestellt, wie sich die minimalistische und groteske Schreibweise ideal ergänzen und verstärken. Anschließend wurden Beispiele grotesker Momente aus den analysierten Kurzgeschichten von Carver und Hermann gesucht und gefunden.

In der Radikalität der *Ort- und Zeitdarstellung*, die in minimalistischen Texten sehr *reduziert* ist, unterscheiden sich die beiden Autoren hingegen stark. Hier ist Carver in der Darstellung von Ort

⁵²⁰ Naumann, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann“, S. 12.

⁵²¹ Vgl. Wehdeking, „Erinnerungsdiskurse“, S. 90.

⁵²² Vgl. Berchtel, Die Kunst der Reduktion, S. 105f.

⁵²³ Vgl. Naumann, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann“, S. 12.

und Zeit in seinen Geschichten weitaus reduktionistischer.⁵²⁴ Doch auch hier lassen sich gewisse Gemeinsamkeiten feststellen. So wird bei keinem der beiden Autoren das 'Außen' innerhalb der Geschichten explizit. Bei Carver, dessen Kurzgeschichten meist in Innenräumen stattfinden, dringt dieses Außen höchstens durch ein Loch in der Fensterscheibe (vgl. „One More Thing“) oder in Form der Analepsen, die an anderen Orten stattfinden (wie beispielsweise in „Cathedral“) in diese abgeschlossenen Räume ein. Weder die Innenräume noch die Orte aus den Rückblenden werden näher beschrieben. Hermanns Texte sind zwar allesamt in Berlin angesiedelt, doch diese Tatsache wird auch einzig und allein durch kurze Hinweise im Text angedeutet (vgl. „Sommerhaus, später“, „Ende von Etwas“ und „Raymond“).

Die *Figuren* werden – mit Ausnahme von „Cathedral“ auf Seiten von Carvers Texten und „Raymond“ auf Seiten von Hermanns Texten – allesamt als *minimal self* dargestellt. Sie werden nicht oder kaum beschrieben, es werden keine oder kaum Gedanken, Reflexionen oder biographische Details erwähnt und aus dem, was sie erleben (die alltäglichen Szenen, in denen sie präsentiert werden) ziehen sie keinerlei Erkenntnisse oder Schlussfolgerung. Es geht in diesen knappen Texten nicht um die Entwicklung oder umfangreiche Darstellung der Figuren. Diese werden lediglich anhand isolierter Situationen und Erlebnisse dargestellt.⁵²⁵ Somit bieten sie dem Leser *kein Identifikationspotential*. Die unter II.3.3.3. genannte Aussage von Moeller Osmani wird damit bestätigt, in der er darauf verweist, dass die Darstellung des Alltäglichen, des Banalen, (der Situationen, der Gegenstände usw.) nicht zuletzt auch das Hintergründige der Figuren bzw. ihrer Psyche enthält.⁵²⁶ Ganz deutlich wurde dies anhand der Geschichte „Why Don't You Dance?“, in der die Schlafzimmerelemente im Vorgarten des Mannes eindeutig auf dessen Vergangenheit verweisen.

In Folge werden die Erkenntnisse der Darstellungsebene (*discourse*) zusammengefasst.

Eine deutliche Gemeinsamkeit zwischen Hermann und Carver liegt in der häufigen Verwendung von *kurzen und parataktischen Sätzen* in ihren Texten. Durch den *kurzen, abgehackten Stil* erfährt der jeweilige Text nicht nur eine gewisse Abstraktion (in dem Sinne, dass die Worte und Ausdrücke auf ein Minimum reduziert sind), sondern an manchen Stellen auch eine rhythmische Struktur.

Was Hermanns Kurzgeschichten angeht, muss der Aspekt der parataktischen Syntax jedoch differenziert werden: während Hermann in den zwei Geschichten aus *Sommerhaus, später* nicht

⁵²⁴ Wobei an dieser Stelle erwähnt werden muss, dass zwei der drei analysierten Kurzgeschichten auch wesentlich kürzer sind als die von Hermann.

⁵²⁵ Vgl. hierzu auch Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 36. Kaspar formuliert hier ähnliches in allgemeiner Bedeutung.

⁵²⁶ Vgl. Moeller Osmani, *In einem anderen Land*, S. 52.

ganz so radikal ist, weist der Text „Raymond“ (wie auch *Alice* als Gesamtwerk betrachtet) im Vergleich zu allen fünf weiteren Kurzgeschichten der Auswahl das allerhöchste Maß an reduktionistischer Schreibweise dieser Art auf. Auch wenn Hermanns Schreibweise in diesen Kurzgeschichten nicht eindeutig minimalistisch ist, so ist an dieser Stelle auf die Aussage von Ingolf Kaspar zu verweisen, der in dem Zusammenhang meint, dass minimalistische Tendenzen für einen Text durchaus entscheidend sein können, auch wenn diese im Text selbst nur partiell auftreten.⁵²⁷

Bei Carver ist die Form der Parataxe in allen Kurzgeschichten der Auswahl konstant vorhanden. Die Reduktion der Sätze bis hin zu einzelnen Phrasen und Wörtern, die einen kurzen, abgehackten Stil erzeugen, findet sich in allen sechs Geschichten beider Autoren (auch hier weist Hermanns „Raymond“ das höchste Maß an Radikalität auf). Auch wenn der Anteil an rein parataktischen Sätzen bei Hermann geringer ist, tritt die Form der Parataxe in ihren Texten doch sehr häufig auf.

Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in den *Dialogen* von Carver und Hermann, die in beiden Fällen oftmals eine starke *Lakonik* aufweisen. Unterschiedlich ist lediglich das Maß (bzw. die Häufigkeit) des Einsatzes bzw. die Länge der Dialoge. Bei Carver bestehen viele der Geschichten (mit Ausnahme der Texte aus *Cathedral*) zu einem Großteil aus den Gesprächen der Figuren. Hermann hingegen streut lediglich einzelne Aussagen oder Fragmente von Gesprächen in ihre Texte ein. Auch sind diese bei Hermann meist in den Fließtext integriert und nur selten wie bei Carver in klassischer Dialogform wiedergegeben. Der Einsatz der reduktionistischen Form des Hemingway-Dialogs findet sich in den Kurzgeschichten beider Autoren.

Die lakonische Schreibweise der beiden Autoren betrifft nicht nur die Dialoge, sondern auch die erzählenden Passagen ihrer Kurzgeschichten. Vor allem Carvers Stories gelten aufgrund ihrer brutalen Nüchternheit und minimalistischen Sprache, hinter der sich aber allzu oft eine – wenn auch sonderbare – Art von Humor versteckt, als lakonisch par excellence. Auch die grotesken Momente in ihren Geschichten stehen eng mit der Lakonik der beiden Autoren im Zusammenhang.

Die Betrachtung der *ersten und letzten Sätze* der Kurzgeschichten der Auswahl hat gezeigt, dass beide Autoren diese sehr bewusst formulieren bzw. als Stilmittel einsetzen. So wird im ersten Satz einer jeden Geschichte zum einen versucht, die Aufmerksamkeit des Lesers sofort zu erlangen, zum anderen werden meist schon wichtige Informationen oder Hinweise über den Inhalt gegeben. Auch bezüglich des letzten Satzes lassen sich die eingangs erwähnten Charakteristika desselben (siehe

⁵²⁷ Vgl. Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 40. Auch das Groteske wäre – weil in vielen der Kurzgeschichten von Carver und Hermann anzutreffen – einer eigenen Analyse wert.

Kapitel V.2.3.) in den Kurzgeschichten bestätigen. So bilden erster und letzter Satz oftmals eine Klammer um den Text. Zudem lassen viele letzte Sätze eine Leerstelle zurück insofern als sie gewisse Dinge offen bzw. im Unklaren lassen.

Dass all dies weniger eine Eigenheit der Kurzgeschichten von Carver und Hermann darstellt, sondern vielmehr typisch für die Form der Kurzgeschichte (und anderen Kurz-Prosaformen) ist, wurde ebenfalls festgestellt.

Zuletzt wurde die wohl wichtigste Gemeinsamkeit innerhalb der minimalistischen Aspekte der beiden Schriftsteller analysiert: die *Auslassung* (die *Leerstelle*, das *Nicht-Gesagte*), die wesentlicher Bestandteil der Kurzgeschichten von Carver und Hermann ist. Dies ist zugleich auch das einzige spannungserzeugende Element in diesen ansonsten inhaltlich unspektakulären Kurzgeschichten.⁵²⁸

Man kann es als eine Art Wechselverhältnis bezeichnen, das sich dadurch auszeichnet, dass sich die Unentschiedenheit der Sätze (Ebene des *discourse*) auf die inhaltliche Ebene (*story*) übersetzt und auch umgekehrt (wie auch Günter Blamberger im Kontext von Hermanns Kurzgeschichten betonte).⁵²⁹

Somit wurden auch die zahlreichen Aussagen, die das Nicht-Gesagte zum zentralen Aspekt der Kurzgeschichten der beiden Autoren erklärten (nicht zuletzt Hermanns eigene Aussage über Carvers Schreiben), eindeutig bestätigt. So sei an dieser Stelle noch einmal an das Zitat von Nayhauss erinnert, das bereits in der Einleitung dieser Arbeit erwähnt wurde:

Sie [Judith Hermann] betont bei ihrem Vorbild Carver vor allem die Technik des Auslassens, des Versagens der Sprache, und dass es die Dinge sind, die hier erzählen. Ihre eigenen Texte in *Sommerhaus, später* (1998) und *Nichts als Gespenster* (2003) kommen als umfangreiche Erzählungen daher. Das, was Judith Hermann erlaubt, von ihrem Kurzgeschichten-Vorbild zu sprechen, ist ein sprachliches Strukturmoment der Kurzgeschichten Carvers, dem sie unabhängig vom Umfang eigener Texte nachstrebt [...].⁵³⁰

Diese Aussage kann an dieser Stelle eindeutig bestätigt werden.

Zudem ist zu bemerken, dass Carver und Hermann – wie anhand der Auswahl an Kurzgeschichten dargestellt wurde –, was den Grad des Minimalismus in ihren Geschichten angeht, eine entgegengesetzte Entwicklung durchlaufen.⁵³¹ Während in Carvers frühen Geschichten der Minimalismus – was, wie dargestellt wurde, nicht zuletzt an den Eingriffen von Gordon Lish lag – radikal ist, ist der Grad des Minimalismus in „Cathedral“ (die exemplarisch für den gleichnamigen

⁵²⁸ Vgl. hierzu auch Kaspar, *Minimalismus und Groteske*, S. 34. Kaspar erwähnt hier die »narrative strategy of omission«, ein Begriff der von Michael Trussler geprägt wurde.

⁵²⁹ Vgl. Blamberger, „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann“, S. 9.

⁵³⁰ Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.: Kommentar zu: Judith Hermann: „On Carver. Ein Versuch. (2000)“. In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): *Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht*. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 52f.

⁵³¹ Diese Aussagen beziehen sich nur auf Sprache und Stil der Autoren (Ebene der Darstellung).

Erzählband ausgewählt wurde) zwar durchaus vorhanden, aber im Vergleich zu seinen früheren Kurzgeschichten weitaus geringer. Bei Hermann wiederum sind zwar in allen drei Bänden – wobei ihr zweiter Band *Nichts als Gespenster*⁵³² aus Gründen des Umfangs der Geschichten ausgeklammert wurde – gewisse minimalistische Tendenzen vorhanden, aber diese sind – vor allem was die Kürze der Sätze betrifft – zumindest in „Sommerhaus, später“ und in „Ende von Etwas“ nicht durchgehend so radikal wie bei Carver. Anders ihre Texte in *Alice*, in denen sie, wie schon erwähnt, eine radikal minimalistische Schreibweise verfolgt.

⁵³² Hermann, Judith: *Nichts als Gespenster*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2003.

VI. Schlussbemerkung und Ausblick

Somit wurden mehrere stilistische Mittel und erzählerische Verfahrensweisen des Minimalismus und der Reduktion in den Werken von Raymond Carver und Judith Hermann exemplarisch anhand ausgewählter Kurzgeschichten dargestellt und miteinander verglichen. Dadurch wurden die Gemeinsamkeiten und Unterschiede dieser minimalistischen Tendenzen der beiden Autoren ersichtlich. Durch die herausgestrichenen Gemeinsamkeiten werden nicht zuletzt die Verweise und Vergleiche, die in der deutschsprachigen Kritik zwischen Judith Hermanns Kurzgeschichten und denen von Raymond Carver aufgrund der ähnlichen minimalistischen Schreibweise gezogen wurden, als gerechtfertigt bestätigt. Doch möchte diese Arbeit die Eigenständigkeit der Werke der beiden Autoren nicht im Geringsten in Frage stellen (dies ist vor allem im Bezug auf Hermann wesentlich zu betonen).

Außerdem wurde deutlich, dass beide Autoren bzw. ihre Kurzgeschichten eindeutig der Ästhetik bzw. dem Primat des 'Weniger ist mehr' verpflichtet sind. Da diese Arbeit aufgrund der getätigten Auswahl keinen Anspruch auf Vollständigkeit bezüglich des besprochenen Themas stellen kann, sei an dieser Stelle zu weiterer Auseinandersetzung mit der Reduktion und dem Minimalismus bei Carver und Hermann angeregt. Dass es sich um einen lohnenden Vergleich handelt, wurde hiermit bewiesen. Zudem seien einige Fragestellungen genannt, die während des Schreibens dieser Arbeit auftauchten und einer eingehenden Analyse wert wären. So wären etwa die Streichungen und Änderungen von Gordon Lish in weiteren Kurzgeschichten von Carver näher zu untersuchen und den Originalversionen gegenüberzustellen. Hierzu müsste jedoch in die Manuskriptversion von *WWTA* Einsicht genommen werden. Auch die produktive Rezeption von Carvers Werken im deutschsprachigen Raum ergäbe ein ergiebiges Forschungsfeld. Ein Fokus könnte hierbei auf rezente, deutschsprachige Schriftsteller gelegt werden.⁵³³ Der Einfluss von Judith Hermann bzw. ihre Vorreiterrolle innerhalb der Entwicklung der Kurzgeschichte im deutschsprachigen Raum würde ebenfalls einen spannenden Forschungsbereich eröffnen. Daran anzuschließen wäre die Frage der Stellung der Kurzgeschichte innerhalb des Literaturbetriebs im deutschsprachigen Raum. Auch die Verbindung von Minimalismus und Groteske in den Kurzgeschichten von Carver und Hermann könnte eingehend – ihr Gesamtwerk betrachtend – untersucht werden.

Mittels dieser Arbeit wurde auch indirekt der Vorwurf gegenüber der Kurzgeschichte, trivial und künstlerisch minderwertig bzw. wenig anspruchsvoll zu sein, entkräftet.⁵³⁴ Sowohl das Lesen einer Unzahl an Kurzgeschichten während der Recherche für diese Arbeit als auch das Wieder- und

⁵³³ Evtl. im Zusammenhang mit den Ausbildungsstätten des Kreativen Schreibens, die es nicht nur in den USA, sondern auch im deutschsprachigen Raum gibt.

⁵³⁴ Vgl. hierzu auch Meyer, „Kurz- und Kürzestgeschichte“, S. 141.

Wieder-Lesen ein und derselben Kurzgeschichte ließ mich immer wieder auf Neues stoßen bzw. das Gefühl in mir zurück, das Wesentliche zwar zu erahnen, aber nicht in Worte fassen zu können. Bezüglich dieser Präsenz des Unterschwelligen meint Ingolf Kaspar: „Die unterschwellige Präsenz des Ausgelassenen und Eliminierten scheint essentiell für den Erfolg des minimalistischen Effekts.“⁵³⁵ So sind die Texte von Carver und Hermann bis zuletzt nicht fassbar und entziehen sich somit einer letztgültigen Interpretation. Dies ist wohl – so man denn den minimalistischen Tendenzen innerhalb der Literatur eine Funktion oder Intention zusprechen kann – die Funktion des Minimalismus in der Literatur, dass er „[...] dem Leser Vorsicht vor hermeneutischer Gewißheit [...]“⁵³⁶ lehren möchte.

Am Ende dieser Arbeit soll daher nach all den vielen Worten, die nun über die Werke von Carver und Hermann gesagt wurden, nochmals an das erinnert werden, was *nicht gesagt* wurde bzw. das, was in ihr nicht in Worte gefasst werden konnte. Nicht zuletzt deshalb, weil das Nicht-Gesagte, wie eingehend dargestellt wurde, wesentlicher Aspekt ihrer Kurzgeschichten ist. So möchte diese Arbeit, wie sie mit den Worten von Judith Hermann begann, auch mit Worten der Autorin enden. In ihrer Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 betonte Hermann am Ende, sie wolle diese Ehrung „[...] vor allem als eine Huldigung an das Zufällige nehmen, an das, was man nicht mit Worten auflösen kann, an das, was unbestimmbar und unbenennbar bleibt – vielen Dank.“⁵³⁷

⁵³⁵ Kaspar, Minimalismus und Groteske, S. 39.

⁵³⁶ Ebd., S. 40.

⁵³⁷ Hermann, Judith: „Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises.“ In: Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): KLEIST-JAHREBUCH 2002. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002, S. 14-17, hier S. 17.

VII. Quellenverzeichnis

VII. 1. Primärliteratur

Carver, Raymond: Beginners. The Original Version of *What We Talk About When We Talk About Love*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Vintage Books 2010.

Carver, Raymond: Cathedral In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 357-529.

Carver, Raymond: Collected Stories. New York: The Library of America 2009.

Carver, Raymond: Short Cuts. Selected Stories. With an Introduction by Robert Altman. Hrsg. von Carola Jeschke. Stuttgart: Reclam 2001.

Carver, Raymond: What We Talk About When We Talk About Love. In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 221-326. (*WWTAL*)

Carver, Raymond: Will You Please Be Quiet, Please? In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 1-189. (*WYP*)

Hermann, Judith: Alice. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009. (*A*)

Hermann, Judith: Nichts als Gespenster. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2003. (*NAG*)

Hermann, Judith: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003. (*S, Sp*)

VII. 1. 1. Auswahl an Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann

Auf folgende Kurzgeschichten wird im Verlauf der Arbeit konkret Bezug genommen. Insofern den einzelnen Kurzgeschichten eine Sigle zugeordnet ist, ist diese vermerkt.

Carver, Raymond: „Cathedral“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 514-529. (Sigle C)

Carver, Raymond: „One More Thing“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 323-326. (Sigle OM)

Carver, Raymond: „One More Thing“ In: Ders.: Beginners. The Original Version of *What We Talk About When We Talk About Love*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Vintage Books 2010, S. 199-203. (Sigle OMB)

Carver, Raymond: „Put Yourself in My Shoes“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 101-115.

Carver, Raymond: „Why Don't You Dance?“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 223-227. (Sigle WD)

Carver, Raymond: „Why Don't You Dance?“ In: Ders.: Beginners. The Original Version of *What We Talk About When We Talk About Love*. Text established by William L. Stull and Maureen P. Carroll. London: Vintage Books 2010, S. 1-6. (Sigle WDB)

Hemingway, Ernest: „The End of Something“ In: Ders.: The First Forty-Nine Stories. 5. Auflage. London: Jonathan Cape 1952, S. 105-109.

Hermann, Judith: „Bali-Frau“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 97-113.

Hermann, Judith: „Camera Obscura“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 157-165.

Hermann, Judith: „Diesseits der Oder“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 167-187.

Hermann, Judith: „Ende von Etwas“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 85-96. (Sigle E)

Hermann, Judith: „Gaffa“ In: Jetlag Café. Herausgegeben von den Auszubildenden der S. Fischer Verlage. Frankfurt/Main 2011, S. 43-51. (Ersterschienen in der Zeitschrift *Bella Triste*, Nr. 22, 2008). (Sigle G)

Hermann, Judith: „Hurrikan (Something farewell)“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 31-54.

Hermann, Judith: „Micha“ In: Dies.: Alice. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 5-48.

Hermann, Judith: „Raymond“ In: Dies.: Alice. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 2009, S. 159-189. (R)

Hermann, Judith: „Rote Korallen“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 11-29.

Hermann, Judith: „Sommerhaus, später“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 139-156. (Sigle S)

Hermann, Judith: „Sonja“ In: Dies.: Sommerhaus, später. 8. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 55-84.

VII. 1. 2. Aufsätze und Artikel

Carver, Raymond: „Author's Note to *Where I'm Calling From*“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 746-748.

Carver, Raymond: „Fires“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 734-745.

Carver, Raymond: „On Writing“ In: Ders.: Collected Stories. New York: The Library of America

2009, S. 728-733.

Hermann, Judith: „Das Paradox des Genießers. Rede zur Verleihung des Kleist-Preises.“ In: Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): KLEIST-JAHRBUCH 2002. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002, S. 14-17.

Hermann, Judith: „On Carver. Ein Versuch.“ In: Carver, Raymond: Kathedrale. Erzählungen. Aus dem Amerikanischen von Helmut Frielinghaus. Berlin: Berlin Verlag 2001, S. 9-16.

Kehlmann, Daniel: „Die Geisterstadt. Daniel Kehlmann über Sherwood Andersons einflussreichen Klassiker *Winesburg, Ohio*.“ In: *Volltext*, Nr. 4/2011, S. 1, Fortsetzung auf S. 43.

Schulze, Ingo: „Endstation Sehnsucht“ In: Carver, Raymond: Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden. Erzählungen aus dem Amerikanischen von Helmut Frielinghaus. Berlin: Berlin Verlag 2000, S. 9-16.

VII. 2. Sekundärliteratur

Berchtel, Sandra: Die Kunst der Reduktion. Minimalismus in Literatur und Film. Saarbrücken: VDM Verlag 2008.

Bethea, Arthur F.: Technique and Sensibility in the Fiction and Poetry of Raymond Carver. New York & London: Routledge 2001.

Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): KLEIST-JAHRBUCH 2002. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002.
Entnommen von: http://www.heinrich-von-kleist.org/fileadmin/kleist/dokumente/kleist-gesellschaft/KJb_2002.pdf ; zuletzt eingesehen: 26.1.2012.

Blamberger, Günter: „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises an Judith Hermann im Deutschen Theater in Berlin am 24. November 2001.“ In: Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): KLEIST-JAHRBUCH 2002. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002, S. 6-9.

Brucoli, Matthew J. (Hrsg.): Conversations with Ernest Hemingway. Mississippi: University Press of Mississippi 1986.

Bungert, Hans (Hrsg.): Die Amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.

Bünting, Karl-Dieter / Bergenholtz, Henning: Einführung in die Syntax. Grundbegriffe zum Lesen einer Grammatik. 2., überarbeitete Auflage. Frankfurt/Main: Athenäum Verlag 1989.

Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005.

Campbell, Ewing: Raymond Carver. A Study of the Short Fiction. New York: Twayne 1992.

Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart: Philipp Reclam 2002.
Diegner, Britt: Kontinuitäten und (Auf)brüche. Der peruanische Roman der 1990er Jahre. München:

Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2007.

Doderer, Klaus: Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und ihre Entwicklung. 2. durchgesehene und berichtigte Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1969.

Döring, Jörg: „Hinterhaus, jetzt – Jugend, augenblicklich – Hurrikan, später. Zum Paratext der Bücher von Judith Hermann.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 13-35.

Durzak, Manfred: Die deutsche Kurzgeschichte. Autorenporträts – Werkstattgespräche – Interpretationen. Dritte, erweiterte Auflage. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2002.

Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

Eisenreich, Herbert: „Eine Geschichte erzählt sich selbst. Vorläufige Erfahrungen eines Autors.“ (1957) In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 19-23.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. 3. Auflage. Darmstadt: WBG 2010.

Foucault, Michel: „Von andern Räumen“ In: Dünne, Jörg / Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 317-329.

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt von Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink 1998.

Giloi, Dietlinde: Short Story und Kurzgeschichte. Ein Vergleich Hemingways mit deutschen Autoren nach 1945. Tübingen: Stauffenberg Verlag 1983.

Goetsch, Paul (Hrsg.): Studien und Materialien zur Short Story. (Schule und Forschung. Eine Schriftreihe für Studium und Praxis. Neusprachliche Abteilung.) 3. Auflage. Frankfurt/Main (u.a.): Verlag Moritz Diesterweg 1978.

Goetsch, Paul: „Aussagen über die Kürze“ In: Ders. (Hrsg.): Studien und Materialien zur Short Story. (Schule und Forschung. Eine Schriftreihe für Studium und Praxis. Neusprachliche Abteilung.) 3. Auflag. Frankfurt/Main (u.a.): Verlag Moritz Diesterweg 1978, S. 104-114.

Grabovszki, Ernst: Vergleichende Literaturwissenschaft für Einsteiger. Wien (u.a.): Böhlau Verlag 2011.

Hallet, Cynthia Whitney: Minimalism and the Short Story – Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robinson. (Studies in Comparative Literature. Volume 28). Lewiston (u.a.): The Edwin Mellen Press 1999.

Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens. 4. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

Iser, Wolfgang: „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer

Prosa“ In: Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994, S. 228-252.

Jeschke, Carola: „Nachwort“ In: Carver, Raymond: Short Cuts. Selected Stories. With an Introduction by Robert Altman. Hrsg. von Carola Jeschke. Stuttgart: Reclam 2001, S. 221-237.

Kaspar, Ingolf: Minimalismus und Groteske im Kontext der postmodernen Informationskultur. Ästhetische Experimente in der norwegischen und isländischen Gegenwartsliteratur. Frankfurt/Main: Peter Lang GmbH Europäischer Verlag der Wissenschaften 2001.

Kocher, Ursula: „Die Leere und die Angst – Erzählen 'Fräuleinwunder' anders? Narrative Techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 53-72.

Köhler, Andrea: „»Is that all there is?« *Judith Hermann* oder die Geschichte eines Erfolgs.“ In: Kraft, Thomas (Hrsg.): aufgerissen. Zur Literatur der 90er. München: Piper Verlag 2000, S. 81-89.

Krings, Constanze: „Zur Analyse des Erzählanfangs und des Erzählschlusses“ In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004, S. 163-178.

Krings, Constanze: Zur Typologie des Erzählschlusses in der englischsprachigen Kurzgeschichte. (Aachen British And American Studies. Band 15). Frankfurt/Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften 2003.

Lenz, Daniel / Pütz, Eric: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München: edition text + kritik 2000.

Lenz, Daniel / Pütz, Eric: „Ich werde versuchen, eine Schriftstellerin zu sein. Gespräch mit Judith Hermann – 21. Mai 1999“ In: Lenz, Daniel / Pütz, Eric: LebensBeschreibungen. Zwanzig Gespräche mit Schriftstellern. München: edition text + kritik 2000, S. 228-238.

Martinez, Matias / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 3. Auflage München: Verlag C.H. Beck 2002.

Matthews, Brander: „The Philosophy of the Short-story (1885)“ In: Bungert, Hans (Hrsg.): Die Amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 9-31.

Mein, Georg: Erzählungen der Gegenwart: von Judith Hermann bis zu Bernhard Schlink. Interpretation von Georg Mein. München (u.a.): Oldenbourg Schulbuchverlag 2005.

Meise, Helga: „Mythos Berlin. Orte und Nicht-Orte bei Julia Franck, Inka Parei und Judith Hermann.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 125-150.

Meyer, James: minimalism. Art and polemics in the sixties. New Haven/London: Yale University Press 2001.

- Meyer, Urs: „Kurz- und Kürzestgeschichte“ In: Kleine literarische Formen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Reclam 2002, S. 124-144.
- Moeller Osmani, Kerstin: In einem andern Land: Ernest Hemingway und die „Junge Generation“. Möglichkeiten und Grenzen der Rezeption eines amerikanischen Autors in der frühen westdeutschen Nachkriegsliteratur. Würzburg: Verlag Königshaus & Neumann 1996.
- Naumann, Michael: „Rede zur Verleihung des Kleist-Preises 2001 an Judith Hermann“ In: Blamberger, Günter / Döring, Sabine / Müller-Salget, Klaus (Hrsg.): KLEIST-JAHRBUCH 2002. Stuttgart: Verlag J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschl Verlag 2002, S. 10-13.
- Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004.
- Nayhauss, Hans-Christoph Graf v.: „Vorwort“. In: Ders. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 6-12.
- Neset, Kirk: The Stories of Raymond Carver. A Critical Study. Ohio: Ohio University Press 1995.
- Pache, Walter: „Britannien und Deutschland: literarische Relation: Einzelaspekt: Kurzgeschichten.“ In: Ahrens, Rüdiger / Bald, Wolf-Dietrich / Hüllen, Werner (Hrsg.): Handbuch Englisch als Fremdsprache. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1995, S. 400-405.
- Person, Jutta: 'Less is More': Minimalismus in der Kurzprosa Raymond Carvers, Frederick Barthelmes und Mary Robins. Diss. Universität Tübingen 1999.
- Piontek, Heinz: „Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte.“ (1959) In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 23-28.
- Plimpton, George (1958): „The Art of Fiction: Ernest Hemingway“. Reprinted from *The Paris Review*, 5 (Spring 1958), S. 60-89 In: Bruccoli, Matthew J. (Hrsg.): Conversations with Ernest Hemingway. Mississippi: University Press of Mississippi 1986, S. 109-129.
- Poe, Edgar Allan: „Nathaniel Hawthorne: Twice-Told Tales. Literary Criticism (1842)“ In: Bunnert, Hans (Hrsg.): Die Amerikanische Short Story. Theorie und Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972, S. 1-8.
- Reichmann, Michael: Raymond Carver: Eine Studie zum 'minimalen' Wandel in der Grundstimmung seiner Kurzgeschichten ab "Cathedral". Studienarbeit. München: GRIN Verlag 2005.
- Schlette, Magnus: „Ästhetische Differenzierung und flüchtiges Glück. Berliner Großstadtleben bei T. Dückers und J. Hermann.“ In: Schütz, Erhard / Döring, Jörg (Hrsg.): Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989. Berlin: WEIDLER Buchverlag Berlin 1999, S. 71-94.
- Schnurre, Wolfdietrich: „Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte.“ (1961) In: Nayhauss, Hans-Christoph Graf v. (Hrsg.): Theorie der Kurzgeschichte. Arbeitstexte für den Unterricht. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 2004, S. 28-37.

Schütz, Erhard / Döring, Jörg (Hrsg.): Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989. Berlin: WEIDLER Buchverlag Berlin 1999.

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Strasen, Sven: „Zur Analyse der Erzählsituation und der Fokalisierung.“ In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004, S. 111-140.

Stuhr, Uta: „Kult der Sinnlosigkeit oder die Paradoxien der modernen Sinnsuche. Judith Hermanns Erzählungen Nichts als Gespenster.“ In: Caemmerer, Christiane / Delabar, Walter / Meise, Helga (Hrsg.): Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Frankfurt/Main: Peter Lang 2005, S. 37-51.

Stull, William L. / Carroll, Maureen P.: „Chronology“ In: Carver, Raymond: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 957-978.

Stull, William L. / Carroll, Maureen P.: „Notes On the Texts“ In: Carver, Raymond: Collected Stories. New York: The Library of America 2009, S. 979-1004.

Warning, Rainer: Rezeptionsästhetik. 4., unveränderte Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1994.

Weber, Alfred: „Amerikanische Theorien der Kurzgeschichte: Vorbemerkung zu einer historischen Poetik der Short Story“ In: Goetsch, Paul (Hrsg.): Studien und Materialien zur Short Story. (Schule und Forschung. Eine Schriftenreihe für Studium und Praxis. Neusprachliche Abteilung.) 3. Auflage. Frankfurt/Main (u.a.): Verlag Moritz Diesterweg 1978, S. 5-26.

Wehdeking, Volker: Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007.

Wehdeking, Volker: „Erinnerungsdiskurse in der Annäherung medialer und mentaler Perspektiven der 'Single Generation'. Juli Zeh: *Adler und Engel* (2001).“ In: Ders.: Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 75-92.

Wehdeking, Volker: „Lifestyle-Archive und das Wissen um die Leere: Judith Hermann und Moritz von Uslar.“ In: Ders.: Generationswechsel: Intermedialität in der deutschen Gegenwartsliteratur. Philologische Studien und Quellen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2007, S. 175-192.

Weingart, Brigitte: „Judith Hermann. Sommerhaus, später (1998)“ In: Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hrsg.): Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Kleine Reihe. (Meisterwerke. Deutschsprachige Autorinnen im 20. Jahrhundert. Band 21). Köln: Böhlau Verlag 2005, S. 148-175.

Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004.

Wenzel, Peter: „Zu den übergreifenden Modellen des Erzähltextes“ In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. (WVT-Handbücher zum literatur-

wissenschaftlichen Studium. Band 6). Trier: WVT 2004, S. 5-22.

VII. 3. Hochschulschriften

MacLachlan, Elfriede: „Raymond Carver - Cathedral.“ Diplomarbeit Universität Wien 1986.

Wiedlack, Maria Katharina: „Grenzüberschreitungen der Geschlechter in der Ich-Erzählung des 20. Jahrhunderts.“ Judith Hermanns Kurzgeschichte „*Sonja*“ und Annemarie Schwarzenbachs „*Lyrische Novelle*“ queer gelesen.“ Diplomarbeit Universität Wien, 2007.

VII. 4. Lexika und Nachschlagewerke

Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band I, A-G. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 1997.

Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band II, H-O. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 2000.

Haaser, Rolf / Oesterle, Günter: „Grotesk“ In: Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band I, A-G. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 1997, S. 745-748.

Stenzel, Jürgen: „Lakonismus“ In: Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band II, H-O. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. 379-380.

Wahrig-Burfeind, Dr. Renate (Hrsg.): Fremdwörterlexikon. 4. vollständig neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag 2003, S. 526.

Wenzel, Peter: „Kurzgeschichte“ In: Fricke, Harald (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band II, H-O. 3., neubearbeitete Auflage. Berlin: Walter de Gruyter 2000, S. 369-371.

VII. 5. Filme

Altman, Robert: Short Cuts. München: Universum Film 2003 (Orig. 1993).

VII. 6. Internetquellen

URL 1 Barth, John: „A Few Words About Minimalism“ In: *The New York Times Book Review*, 28. December 1986, 1-2, 25. Entnommen von: <http://www.nytimes.com/books/98/06/21/specials/barth-minimalism.html>; zuletzt eingesehen: 6.1.2012.

URL 2 Baricco, Alessandro: „Godot ist doch gekommen. Wie Lektoren Literaturgeschichte umschreiben.“ Übersetzt von Beatrice Beckmann. In: *Die Welt*, 29.05.1999. Entnommen von: http://www.welt.de/print-welt/article572337/Godot_ist_doch_gekommen.html; zuletzt eingesehen: 27.1.2012.

URL 3 Bocsor, Peter: Paradigma of Authority in the Carver Canon. (Thesis booklet). Diss., University of Szeged, Faculty of Arts, Institut of English & American Studies 2010. Entnommen von: http://doktoriiskola.biforium.hu/tezisek/bocsor_peter_tezis_angol.pdf; zuletzt eingesehen: 6.1.2012.

URL 4 Decker, Christof: Zwischen Alltag und Ereignis: Konvergenzen des Erzählens bei Raymond Carver und Robert Altman. John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien. Abteilung für Kultur. Working Paper Nr. 131/2002. Freie Universität Berlin 2002. Entnommen von: http://www.jfki.fu-berlin.de/research/publications/workingpapers/workingpaper131_decker.pdf; zuletzt eingesehen: 21.1.2012.

URL 5 Julke, Ralf: „Kurze, lakonische Stories aus Hamburg: Ich wäre tendenziell für ein Happyend“ Entnommen von: <http://www.l-iz.de/Bildung/Bücher/2009/08/Ich-wäre-tendenziell-für-ein-Happyend.html>; zuletzt eingesehen: 27.10.2011.

URL 6 Kospach, Julia: „Ein Gespräch mit der Autorin Judith Hermann über ihre zweites Buch „Nichts als Gespenster“ - Ich bin anders als meine Figuren“ In: *Berliner Zeitung*, 31.01.2003, Entnommen von: <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/ein-gespraech-mit-der-autorin-judith-hermann-ueber-ihr-zweites-buch-nichts-als-gespenster-ich-bin-anders-als-meine-figuren,10810590,10061240.htm>; zuletzt eingesehen: 15.11.2011.

URL 7 Martenstein, Harald: „Kein Wort zuviel. Harald Martenstein wird von Fieberschüben geplagt und wünscht sich ein zweiter Raymond Carver zu sein.“ In: *DIE ZEIT*, 16.01.2008. Entnommen von: <http://pdf.zeit.de/2008/04/Martenstein-04.pdf>; zuletzt eingesehen: 18.10.2011.

URL 8 Max, D. T.: „The Carver Chronicles“ In: *The New York Times Magazine*. 09.08.1998. Entnommen von: <http://www.nytimes.com/1998/08/09/magazine/the-carver-chronicles.html?pagewanted=all&src=pm>; zuletzt eingesehen: 3.2.2012.

URL 9 Radisch, Iris: „Das große Männersterben. Die Berliner Schriftstellerin Judith Hermann erzählt davon, wie Frauen, wohlversorgt mit Unmengen zartbitterer Traurigkeit, alles überleben – vor allem die Männer.“ In: *DIE ZEIT*. 30.04.2009, Nr. 19. Entnommen von: <http://www.zeit.de/2009/19/L-Hermann>; zuletzt eingesehen: 15.11.2011.

URL 10 Rösinger, Christiane: „Das Leben der Lo-Fi-Bohème“, 30.5.2008. Entnommen von: <http://www.pflasterstrand.net/blog/kultur/das-leben-der-lo-fi-boheme/>; zuletzt eingesehen am: 26.12.2011

URL 11 Christiane Rösinger: Biographie: <http://www.christiane-roesinger.de/seiten/biographie.htm>, zuletzt eingesehen: 12.2.2012.

URL 12 Schäfer, Andreas: „DER feine UNTERSCHIED. Episch oder Lakonisch.“ In: *Der Tagesspiegel*. Entnommen von: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/episch-oder-lakonisch/997024.html>; zuletzt eingesehen: 18.10.2011.

URL 13 Voigt, Claudia: „Im Schatten des Erfolgs. Ihr Erzählband „Sommerhaus, später“ war 1998 ein Triumph der jungen deutschen Literatur. Für ihre neue Geschichtensammlung „Nichts als Gespenster“ hat sich Judith Hermann über vier Jahre Zeit gelassen. Sie bekam zu spüren, wie früher Ruhm die Schreibarbeit behindern kann.“ In: *Der Spiegel* 5/2003, Kultur, S. 140-143. Entnommen von: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-26218495.html>; zuletzt eingesehen: 30.12.2011.

URL 14 Weiser, Joachim: literatenwelt. (Blog). Eintrag von 15.8.2010. Siehe: <http://literatenwelt.blog.de/2010/08/15/maxim-gorkis-theaterstueck-sommergaeste-versammeln-buerger-stadt-datscha-verleben-vordergruendig-9182777/>; zuletzt eingesehen: 7.3.2012.

URL 15 <http://www.tnr.com/article/mr-coffee-and-mr-fixit?page=0,1>; (und Folgeseiten); zuletzt eingesehen: 3.3.2012.

URL 16 <http://www.judithhermann.de>; zuletzt eingesehen: 2.3.2012.

VII. 7. Symposium

„Short Cuts – Kurze Prosa“ Symposium im Rahmen der Erich-Fried-Tage 2011 im Literaturhaus Wien. 23.-27.11.2011. Kuratorin Anne Zauner. Autoren, Künstler, Vortragende und Diskutierende im Rahmen der Lesungen und Diskussionen des Symposiums waren u.a. Klaus Amann, Bjarte Breiteig, Ulrike Draesner, Brigitta Falkner, Julia Franck, August Fried, Barbara Frischmuth, Josef Haslinger, Judith Hermann, Walter Hinderer, Heinz Lunzer, Jagoda Marinić, Harald Martenstein, Cees Nooteboom, Klaus Nüchtern, Christoph Ransmayr, Sjón, Thomas Stangl, Michael Stavarič, August Zirner und Klaus Zeyringer.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Thema des Minimalismus und der Reduktion in ausgewählten Kurzgeschichten von Raymond Carver und Judith Hermann. Die Fragestellungen lauten: Welche stilistischen Mittel und erzählerischen Verfahrensweisen des Minimalismus werden von Raymond Carver und Judith Hermann in ihren Kurzgeschichten angewandt und welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich innerhalb dieser minimalistischen Tendenzen der beiden Autoren feststellen? Zur Beantwortung dieser Fragen werden die ausgewählten Kurzgeschichten zunächst einzeln analysiert und am Ende in einem vergleichenden Kapitel gegenübergestellt. Theoretische Grundlage der Analyse stellt die Narratologie dar. Die minimalistischen Merkmale, die in den Analysen untersucht werden, folgen im Wesentlichen dem Merkmale-Katalog des literarischen Minimalismus, der von Sandra Berchtel zusammengefasst und graphisch dargestellt wurde. Nach einer Erläuterung der Begriffe Short Story, Kurzgeschichte, Minimalismus bzw. literarischer Minimalismus sowie der Darstellung der theoretischen Grundlage und der Analysemethode folgen die einzelnen Analysen der Kurzgeschichten. Getrennt in die Ebene des Inhalts (*story*) und die Ebene der Darstellung (*discourse*) werden die einzelnen Aspekte des Minimalismus in den Texten von Carver und Hermann untersucht. Die Ergebnisse dieser Analysen bilden die Grundlage des nachfolgenden Vergleichs.

Abstract

This diploma thesis deals with the topics of minimalism and of reduction in selected short stories by Raymond Carver and Judith Hermann. It asks the following questions: Which stylistic devices and narrative methods are applied by Raymond Carver and Judith Hermann in their short stories and which similarities and differences can be found within these minimalist tendencies of the two authors? In order to answer these questions, the selected short stories will be analyzed at first and then put in contrast to each other in a comparative chapter. While narratology serves as the theoretic foundation of analysis, the minimalist features explored in the analyses essentially follow the catalogue of features attributed to literary minimalism as summarized and charted by Sandra Berchtel. After an explanation of the terms short story, Kurzgeschichte, minimalism or rather literary minimalism as much as the demonstration of the theoretic basis and the method of analysis, individual analyses of the short stories will follow. Individual aspects of minimalism in the texts by Carver and Hermann will be explored by looking at the level of content (*story*) and the level of depiction (*discourse*), respectively. The results of these analyses will form the basis for the subsequent comparison.

Lebenslauf

Magdalena Rubey, geboren am 20. Oktober 1986 in Wien, von 1993-2005 Rudolf-Steiner-Schule in Wien/Mauer, Matura am 6. Juni 2006 am Oberstufenrealgymnasium Hegelgasse 14 Wien. Ab dem Wintersemester 2006 Studium der Kultur- und Sozialanthropologie, seit dem Wintersemester Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien. Freie Wahlfächer aus den Bereichen der Germanistik, Philosophie, Skandinavistik und Slawistik.