

Nicht zu übersehen ist allerdings, dass die Vieldeutigkeit der 'Kahlschlag'-Metapher auch auf Seiten der Autoren selbst zu Widersprüchen geführt hat. So kollidierte etwa die angestrebte Einfachheit der Sprache mit der Zurückweisung stilistischer Fesseln, die häufig eben jene Überladung des sprachlichen Ausdrucks zur Folge hatte, die man theoretisch ablehnte. Erschwerend kam hinzu, dass, wie Wehdeking/Blamberger betonen, "das Wahrheitspostulat (...) nur ethisch vertreten und nicht (...) epistemologisch vertieft ins ästhetische Verfahren eingebracht"⁴⁵ wurde. Dies führte nicht selten dazu, dass sich auf der formalen Ebene Kontinuitäten zu dem inhaltlich Kritisierten ergaben. Widmer verweist in diesem Zusammenhang etwa auf das Pathos, das sich in zahlreichen der im *Ruf* veröffentlichten Arbeiten findet. Als Beispiel führt er u.a. einen Bericht von Heinz Friedrich über eine Veranstaltung der 'Freien Deutschen Kulturgesellschaft' zum Thema 'Frankreich' an, in dem der Autor die Franzosen dafür lobt, sich "mit Leidenschaft und Haß" zu bestimmten Themen zu "bekennen" und sich von ihnen "zu einem fanatischen Patriotismus entflammen" zu lassen.⁴⁶ Daneben zitiert er auch aus Anderschs einleitendem Artikel in der ersten Nummer des *Ruf*, in dem prophezeit wird, die "Jugend Europas" werde "den Kampf gegen die Feinde der Freiheit fanatisch führen".⁴⁷ Widmers Kommentar hierzu lautet:

Da ist das ganze Nazi-Pathos, man 'bekennt' sich, der Haß ist erst im Tausendjährigen Reich zu einer positiven Eigenschaft des Menschen geworden, ein 'fanatischer' Patriotismus' wäre vordem schwerlich denkbar gewesen. Erst Hitler und Goebbels haben den Kampf für Deutschland 'fanatisch' geführt.⁴⁸

Widmers Forschungsansatz und sein darauf beruhendes Urteil über die Literatur der 'Jungen Generation' sind vielfach kritisiert worden. Nicht unberechtigt ist wohl Lettaus Anmerkung, es sei "problematisch, schon am *Ruf* die Mühsamkeit des erst viel später als Aufgabe realisierten 'Kahlschlags' zu demonstrieren".⁴⁹ Dennoch können die von Widmer angeführten Beispiele als Beleg für die Gefahren dienen, die sich für die Autoren der 'Jungen Generation' aus der Vernachlässigung der formalen Durchdringung des Ausgesagten ergaben. Denn dies hatte ja nicht nur die vereinzelte unreflektierte Übernahme von nationalsozialistischer Diktion und Wortwahl zur Folge; in vielen Fällen griff man auch auf Ausdrucksmittel der Vorkriegszeit zurück und konterkarierte damit das eigene Plädoyer für einen Neuanfang in der deutschen Literatur.

Besonders problematisch war dabei das unbewusste Anknüpfen an den Expressionismus, dessen ekstatischer Irrationalismus – wie u.a. Gottfried Benns vorübergehende Befürwortung des Nationalsozialismus zeigt (vgl. Kap. 1) – ja keineswegs inkompatibel war mit faschistischem Gedankengut.⁵⁰

2.3 Die Adaption der amerikanischen *Short Story* im Rahmen der Trümmerliteratur

Äußerungen von Autoren der 'Jungen Generation', wonach die Form des Ausgesagten für sie zweitrangig sei, scheinen zwar vereinzelt durch eine nachlässige Schreibpraxis bestätigt zu werden. Dem stehen jedoch andere Aussagen derselben Autoren gegenüber, die sehr wohl von dem Bewusstsein für die Notwendigkeit der Arbeit an der Sprache zeugen. Widmer selbst führt etwa ein Zitat von Borchert an, der sich einmal "erschüttert über meine Unfähigkeit, gutes Deutsch zu schreiben", geäußert habe. Ebenso habe, so Widmer, auch Heinrich Böll ihm gegenüber bekannt, es sei "unglaublich schwer" gewesen, "kurz nach 1945 auch nur eine halbe Seite Prosa zu schreiben".⁵¹

Auf der Suche nach Modellen für einen literarischen Neuanfang wandten sich viele Autoren der 'Jungen Generation' auch der ausländischen Literatur zu. Besondere Aufmerksamkeit fanden dabei die amerikanische *Short Story* und der italienische Neorealismus.

2.3.1 Die Rezeption der *Short Story* vor 1945

Eine ausführliche Würdigung der amerikanischen *Short Story* als eines neuen literarischen Genres findet sich in Deutschland erstmals 1886 bei Anton E. Schönbach.⁵² In manchen Punkten kommt Schönbachs Beurteilung der "kurze[n] Magazingeschichte der Amerikaner" dabei schon der späteren Einschätzung der *Short Story* nahe. Dies gilt insbesondere für seine Kennzeichnung derselben als "Ausschnitt aus einem wirklichen Stück Leben", als "kleines realistisches Lebensbild", in dem "ein einzelner, oft an sich unbedeutender, aber charakteristischer Vorfall" beschrieben werde.⁵³ Auf der anderen Seite sind aber in Schönbachs Ausführungen auch bereits jene Missverständnisse sowie die Bedeutungsvielfalt des Begriffs 'Kurzgeschichte' mit angelegt, die die späteren Diskussionen über diese prägen sollten. So rückt Schönbach die

Kurzgeschichte in die Nähe der "Stimmungslandschaft der modernen Malerei", betont jedoch andererseits auch, "innerhalb des Rahmens der kurzen Geschichte" hätten "natürlich viele besondere Arten Platz".⁵⁴

Auch ein Großteil der Übersetzungsvorschläge für 'Short Story', die bald darauf in die Literaturwissenschaft Eingang fanden, lässt sich bereits bei Schönbach nachweisen. So steht bei ihm "kurze Geschichte" neben "Novellette" und "Skizze".⁵⁵ Dass er letzteren Begriff am häufigsten gebraucht, hängt offenbar mit seiner Behauptung einer Nähe der *Short Story* zum impressionistischen Stimmungsbild zusammen. Wenn er diese daneben auch als 'Novellette' bezeichnet, so ist dies wohl vor allem auf sein Bemühen zurückzuführen, den literarischen Rang der Kurzgeschichte – in Analogie zur Novelle (von der sie sich durch ihren geringeren Umfang unterscheidet) – zu betonen und sie von den "Geschichtchen" der Familienblätter, die "einer niedrigen Gattung" zuzurechnen seien, abzugrenzen. Hierbei bleibt er jedoch insofern inkonsequent, als er selbst die *Short Story* auch als "kurze Magazinge-schichte" charakterisiert und damit eben jener Behauptung einer essenziellen Verknüpfung der Kurzgeschichte mit dem Unterhaltungs-teil von Zeitschriften Vorschub leistet, die später immer wieder vertreten wurde.⁵⁶ Problematisch ist aber auch die Einordnung der *Short Story* in die Tradition der Novelle, da hierbei die von Schönbach selbst herausgearbeiteten Besonderheiten des neuen literarischen Genres unterschlagen werden.

In der Folgezeit wurde der Begriff *Short Story* zunehmend in literaturwissenschaftliche Werke und Enzyklopädien integriert. Parallel dazu wurde auch – als die heute geläufige deutsche Entsprechung zu dem Terminus – der Begriff 'Kurzgeschichte' gebildet. Dessen rasche Verbreitung hatte zur Folge, dass der amerikanische Ursprung des Wortes zunehmend aus dem öffentlichen Bewusstsein verdrängt wurde. Paradoxerweise kam es eben dadurch zunächst zu einer Annäherung an die Bedeutung von *Short Story* im angloamerikanischen Kontext, wo der Begriff sich allgemein auf 'kurze Geschichten' bezieht. Dem entsprechen in der deutschen Diskussion der 1920er Jahre Tendenzen, die Kurzgeschichte als Oberbegriff für verschiedene Formen von Kurzprosa zu definieren.⁵⁷ Parallel dazu zeichnete sich allerdings auch eine abwertend gemeinte Abgrenzung der Kurzgeschichte von der Novelle ab, wobei jene dann verstärkt mit ihrem amerikanischen Ursprung in Verbindung gebracht wurde.⁵⁸ Dies spiegelt sich beispielsweise in einer Definition des 'Brockhaus' aus dem Jahr 1931 wider, in dem unter *Short Story* auf

den Eintrag zur 'Kurzgeschichte' verwiesen wird, die dort als "gedanklich und stilistisch nicht besonders anspruchsvolle, der Entspannung dienende Erzählung" – von der die Novelle "wesentlich verschieden" sei – charakterisiert wird.⁵⁹

Die nationalistisch motivierte Abwertung des Terminus ging auch in die nationalsozialistische Bezugnahme auf die Kurzgeschichte mit ein. Da die Nationalsozialisten andererseits jedoch in der Kurzgeschichte ein probates Mittel zur ideologischen Beeinflussung des Volkes sahen, bemühten sie sich darum, diese in ihrem Sinne umzudeuten. Hierzu wurde zunächst versucht, die amerikanischen Einflüsse auf die deutsche Kurzgeschichte zurückzudrängen. So beklagt etwa Hein Hausmann 1937, "ein großer Teil von 'Schriftstellern'" begnüge sich damit, "deutsch in einem amerikanischen Stil zu schreiben", obwohl man "getrost auf Anglizismen und das ewige 'Well, well' verzichten" könne.⁶⁰ Teilweise wurde – wie etwa Ebings Herleitung von 'Kurzgeschichte' aus 'kurzes Geschehen'⁶¹ zeigt – auch versucht, die antiamerikanischen Polemiken etymologisch abzustützen. Darüber hinaus sollten auch Ansätze zu einer Differenzierung zwischen unterschiedlichen Varianten der Kurzgeschichte deren Integration in den nationalsozialistischen Kontext sicherstellen. So unterscheidet etwa Hans Pflug-Franken die anspruchslose, von ihm auch als 'Füllgeschichte' bezeichnete Feuilleton-geschichte von den als gleichrangig nebeneinander gestellten Formen der 'literarischen' und der 'aktuellen' Kurzgeschichte.⁶² Mit Letzterer zielte er auf die tägliche Kurzgeschichte ab, die laut Wilfried Bade, Regierungsrat im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, "in einer deutschen Landschaft spielen, von deutschen Menschen und deutscher Umwelt getragen werden" und dabei explizit als "Waffe des kulturellen Kampfes innen- und außenpolitisch" dienen sollte.⁶³

Allen Diffamierungen der amerikanischen Kultur und Literatur zum Trotz konnten allerdings auch nach 1933 noch Werke amerikanischer Autoren in Deutschland erscheinen. Von besonderer Bedeutung war hierbei – neben Werken von Faulkner, Hemingway und Thomas Wolfe – insbesondere die 1937 von Kurt Ullrich herausgegebene Anthologie *Neu Amerika*, die den Hauptakzent auf Werke der jüngeren Vergangenheit legte und sich ausdrücklich deshalb auf die Kurzgeschichte konzentrierte, weil diese "eine spezifisch amerikanische Form der erzählenden Prosa" sei.⁶⁴ Wenn auch kurz darauf der Kriegsausbruch zu einer wesentlich restriktiveren Lizenzierungspraxis führte, die alle

‘Feindliteratur’ von der Veröffentlichung ausschloss, widerlegt dies doch die spätere Behauptung Alfred Anderschs, seit 1933 sei “natürlich kein Buch von Hemingway mehr in Deutschland erschienen und sein Name (...) totgeschwiegen worden”.⁶⁵ Anzunehmen ist vielmehr, dass ein nicht unbeträchtlicher Teil deutscher Autoren auch nach 1933 weiterhin mit moderner amerikanischer Literatur in Berührung gekommen ist. So weist etwa Wolfgang Weyrauch in einem Interview mit Manfred Durzak auf die “wunderbare Anthologie” von Ullrich hin und bekennt, er und “viele andere” hätten sicher schon vor 1945 “unter dem Einfluß dieser Amerikaner mit ihren Geschichten” gestanden (wobei er allerdings auch die durch den Krieg ausgelöste Unterbrechung in der Rezeption der amerikanischen Literatur hervorhebt).⁶⁶

Ein Beleg für den bereits vor Kriegsende wirksamen Einfluss der neueren amerikanischen Literatur auf deutsche Autoren könnte in den von Ernst Schnabel 1946 als exemplarisch herausgestellten Beispielen der amerikanischen *Short Story* gesehen werden, die offenbar teilweise auf Ullrichs Anthologie zurückgehen.⁶⁷ Ein weiteres von ihm angeführtes Werk – Hemingways *Heute ist Freitag* – war bereits 1929 erstmals in deutscher Übersetzung veröffentlicht worden und durfte – wie auch die anderen Kurzgeschichten aus dem Band *Men without Women* – nach 1945 zunächst nicht gedruckt werden, weil den amerikanischen Besatzungsbehörden das darin gezeichnete Amerikabild nicht positiv genug war.⁶⁸

2.3.2 Theorie und Praxis der Kurzgeschichte in den ‘Trümmerjahren’

Die Behauptung, die Kurzgeschichte sei den Deutschen von den “Besieger[n] (...) mitgebracht” worden⁶⁹, hält zwar einer Betrachtung ihrer realen Rezeptionsgeschichte in Deutschland nicht stand. Andererseits ist es jedoch durchaus verständlich, dass nach 1945 ein solcher Eindruck entstehen konnte. Denn die Verbreitung amerikanischer Literatur in Deutschland war ein wesentlicher Bestandteil der Politik der ‘Reeducation’, die schon 1944 in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern einsetzte⁷⁰ und nach Kriegsende u.a. die vermehrte Publikation von Anthologien mit amerikanischen Kurzgeschichten zur Folge hatte.⁷¹ Von besonderer Bedeutung war in diesem Zusammenhang auch die von 1946 bis 1953 vom Rowohlt-Verlag herausgegebene Zeitschrift *Story*, in der neben Kurzgeschichten auch Beiträge zur *Short Story* sowie – ab

1949 – Erzählungen aus Skandinavien, Osteuropa und dem fernen Osten veröffentlicht wurden.

Wenn sich die Autoren der ‘Jungen Generation’ so bereitwillig an dem amerikanischen Modell orientierten, dass die deutsche Kurzgeschichte der Trümmerzeit rückblickend “geradezu wie eine ‘Übersetzung’ der amerikanischen short-story”⁷² anmutet, lag dies zum Teil sicher auch daran, dass sich dadurch ihre Chancen auf einen Abdruck ihrer Arbeiten beträchtlich erhöhten.⁷³ Vor allem aber kamen die amerikanischen Modelle dem Ausdruckswillen der angehenden Schriftsteller entgegen. Ein Grund hierfür war sicher auch der ähnliche Erfahrungshintergrund der Autoren der amerikanischen ‘lost generation’ (der Erste Weltkrieg), der es den deutschen Kriegsheimkehrern erleichterte, sich bei der Verarbeitung der eigenen Kriegserlebnisse an den von ihren amerikanischen Kollegen erprobten Schreibweisen zu orientieren. Daneben sah man in der Kurzgeschichte ganz allgemein ein geeignetes Modell für die literarische Gestaltung der Moderne. So lobt etwa Alfred Andersch im amerikanischen *Ruf* “die heutige Literatur Amerikas” – wobei er sich insbesondere auf Hemingway und Steinbeck bezieht – insbesondere dafür, dass sie “keine billigen Lösungen für brennende Zeitfragen präsentiert, sondern die Schwere und Vielfältigkeit modernen Lebens bestehen lässt”.⁷⁴ Nach Wolfdietrich Schnurre war die rasche Adaption der amerikanischen *Short Story* im Rahmen der ‘Trümmerliteratur’ allerdings hauptsächlich “im Stofflichen” begründet – nämlich

in der Überfülle an peinigenden Erlebnissen aus den Kriegsjahren. Schuld, Anklage, Verzweiflung – das drängte zur Aussage. Zu keiner ästhetisch verbrämten, auch zu keiner durchkomponierten oder gar episch gegliederten; nein: zu einer atemlos heruntergeschriebenen, keuchend kurzen, mißtrauisch kargen Mitteilungsform. Da kam die ‘Entdeckung’ der short story eben zur rechten Zeit.⁷⁵

In Schnurres Worten klingt freilich implizit auch eine ästhetische Geringschätzung der Kurzgeschichte an – als müsste diese eben nicht “durchkomponiert” werden und als verfügte sie über keine eigene Ästhetik. Wenn diese Haltung sich auch auf seine eigenen Kurzgeschichten nicht negativ ausgewirkt hat, so hat sie in einer Reihe anderer Fälle doch zu durchaus zweifelhaften literarischen Resultaten geführt. Hierauf weist auch Elisabeth Langgässer hin, die in ihrer Rezension zu der von Wolfgang Weyrauch herausgegebenen Anthologie *Tausend*

Gramm den Großteil der darin veröffentlichten Kurzgeschichten – Weyrauchs eigene Metapher eines ‘Kahlschlags’ in der deutschen Literatur aufgreifend – als Zeugnis für einen “Kahlschlag des literarischen Lebens” kritisiert und resümierend feststellt:

Eine ungeheure Verwirrung der Geister, die sich scheut, ‘Herz auf Taille’ zu tragen, und in der Absage an den Ausdruck von menschlichen Gefühlen Keuschheit mit Kälte verwechselt und Stumpfsinn mit Melancholie, glaubt sich Saroyan, Wolfe und Hemingway ähnlich, wenn sie nur noch stottert und bellt (...).⁷⁶

Im Gegensatz zu Schnurre haben denn auch andere Nachkriegsautoren darauf aufmerksam gemacht, dass eine gute Kurzgeschichte auf einer “wohlvorbereiteten Kunst und Komposition”⁷⁷ beruhe und “nicht die geringste Nachlässigkeit”⁷⁸ dulde. Langgässer stellt die Kurzgeschichte gar auf eine Stufe mit der Lyrik, wenn sie betont:

Wo der erfahrene Könnler standhält, der wirkliche Dichter sich erst bewährt, muß der schwächere untergehen. Er muß es vor allem dort, wo die Sprache in einer äußersten Konzentration die reine Substanz ausfällt: in der Lyrik, der Kurzgeschichte.⁷⁹

Ebenso spricht auch Faulkner von der Kurzgeschichte als “dem nach der Lyrik anspruchsvollsten Genre”. Erzählstrukturell findet dies seinen Niederschlag in dem “explosive principle”, durch das nach Henry James jede echte Kurzgeschichte charakterisiert ist. Gemeint ist damit die strenge Gruppierung der Handlung um einen Struktur gebenden Kern, zu dem jedes Wort der Geschichte in Beziehung stehen muss (und der sich dem Leser am Ende der Kurzgeschichte oft ‘explosionsartig’ enthüllt).⁸⁰ Vor diesem Hintergrund ist dann auch Bölls Bekenntnis, es könne “Jahre dauern, ehe ich mit einer Kurzgeschichte zu Ran- de komme”⁸¹, leichter zu verstehen. Böll stimmt hierin mit Truman Capote überein, der einmal bemerkt hat:

Nimmt man sie wirklich ernst, dann wird die Kurzgeschichte (...) zur schwierigsten aller Prosaformen, denn keine andere verlangt vom Autor soviel Disziplin. Alles, was ich an kritischer Kontrolle und technischer Fertigkeit besitze, verdanke ich ausnahmslos dem Training in diesem Genre.⁸²

In der Tat ließe sich die für die Lyrik charakteristische ‘Verdichtung’ des Ausdrucks auch als zentrales Merkmal der Kurzgeschichte bezeichnen. Dies ist zugleich das verbindende Element der verschiedenen Typen von

Kurzgeschichten, die sich in den ersten Nachkriegsjahren in der deutschen Literatur herausgebildet haben.⁸³ Im Einzelnen sind hier zu nennen:

- die Lebensausschnittsgeschichte: Eine bestimmte Existenzweise wird dadurch porträtiert, dass ein für diese charakteristischer Ausschnitt aus dem Leben des Protagonisten geschildert wird. Beispiele hierfür sind u.a. einige der frühen Liebesgeschichten von Heinrich Böll⁸⁴ oder auch Luise Riners in die Anthologie *Tausend Gramm* aufgenommene Initiationsgeschichte *Die rote Katze*.⁸⁵
- die Simultaneitäts- oder Lebensfilmgeschichte: Über die Wiedergabe des Bewusstseinsstroms des Protagonisten werden einzelne Ausschnitte seines früheren Lebens in das augenblickliche Geschehen integriert. Das klassische Muster hierfür ist *An Occurrence at Owl Creek Bridge (Bei der Owl Creek Brücke)* von Ambrose Bierce. Hiervon könnte auch Stephan Hermlin bei der Abfassung seines *Leutnant Yorck von Wartenburg* inspiriert worden sein, auch wenn er die an Bierce erinnernde Ausgangssituation – die Gedanken eines zum Tode Verurteilten schweifen im Augenblick der Hinrichtung in sein vergangenes Leben ab – insofern variiert, als er damit eine erträumte Flucht von der Hinrichtungsstätte und die Utopie eines fortgesetzten Widerstands gegen die Nationalsozialisten verbindet.⁸⁶ Eine Variante der Simultaneitätsgeschichte ist
- die Rahmengeschichte: Im Unterschied zum letztgenannten Typus wird der Lebensfilm hier nicht direkt – mittels der Technik des ‘stream of consciousness’ –, sondern über das Medium eines Narrators wiedergegeben, dem der Protagonist sein Leben in geraffter Form erzählt. Als exemplarisch hierfür kann Elisabeth Langgässers Kurzgeschichte *Glück haben* angeführt werden, die 1948 in dem Band *Der Torso* veröffentlicht wurde.⁸⁷
- die Überblendungsgeschichte: Mehrere zur gleichen Zeit, aber an verschiedenen Orten ablaufende Geschehnisse werden filmschnittartig nebeneinander gestellt (oder besser ‘ineinander geschoben’, da hierbei oft nur Fragmente der jeweiligen Geschehnisse geschildert und dann wieder zu einem anderen Ereignishorizont übergewechselt wird, so dass der Eindruck einer engen Verbundenheit der einzelnen Ebenen entsteht). Hierdurch kann die Interdependenz räumlich getrennter Ereignisse deutlich gemacht oder auch umgekehrt die

gegensätzliche Struktur verschiedener Existenzweisen bzw. -bedingungen besonders hervorgehoben werden. Diese Technik – die sich freilich nicht nur in der modernen *Short Story* findet, sondern schon im Großstadroman der 1920er Jahre (wie beispielsweise in John Dos Passos' *Manhattan Transfer* oder in Döblins *Berlin Alexanderplatz*) eine zentrale Rolle spielte – wandte u.a. Ernst Schnabel in seiner 1947 entstandenen Kurzgeschichte *Um diese Zeit* an.⁸⁸ Auch Borcherts *An diesem Dienstag* ist von ihr geprägt.⁸⁹

- die Gegenstandsgeschichte: Ein bestimmter Gegenstand dient als Ferment der Schilderung zentraler Erlebnisse, Lebensstationen oder auch des Daseinsgefühls des Protagonisten. Eines der berühmtesten Beispiele hierfür ist wohl Borcherts Kurzgeschichte *Die Küchenubr*.⁹⁰
- die Situationsgeschichte: Im Mittelpunkt stehen hier Situationen, in denen der Einzelne zu Entscheidungen gezwungen wird, die zu einer radikalen Änderung seines Lebens führen können und von denen nicht selten sein eigenes Leben oder das Leben Anderer abhängt. Für die literarische Gestaltung derartiger 'Grenzsituationen' – wie sie in der Existenzphilosophie genannt werden⁹¹ – liegt der Rückgriff auf die Kurzgeschichte deshalb besonders nahe, weil der für sie charakteristische Zwang zum komprimierten Ausdruck hier ein Äquivalent im Erleben des Protagonisten – nämlich seinem Eindruck eines 'verdichteten', in seiner ganzen Fülle erfahrbaren Daseins – besitzt. Als Beispiel kann hier u.a. Wolfdietrich Schnurres Kurzgeschichte *Die Grenze* angeführt werden. Diese handelt von einem Flüchtlingstreck, der kurz vor einer nicht näher bezeichneten Grenze auf feindliche Soldaten trifft. Einer der Flüchtlinge wird erschossen, als er die Aufmerksamkeit der Soldaten auf sich lenkt, um den anderen den Grenzübertritt zu ermöglichen. Kurz darauf werden jedoch auch die übrigen Flüchtlinge von den Soldaten gestellt und zur Umkehr gezwungen. Das Motiv des sinnlosen Todes lässt hier zum einen an die Thematisierung des Absurden in der französischen Philosophie und Literatur der Zeit denken. Zum anderen klingt in dem Opfertod – zumal der sich Opfernde in der Geschichte nur kryptisch als "der Bärtige" bezeichnet wird – jedoch auch der Gedanke des durch den Krieg als sinnlos erwiesenen Märtyrertodes Christi an. Diese Thematik griff Schnurre auch in seiner Monologgeschichte⁹² *Das Begräbnis* [Gottes] auf, mit der er auf der ersten Tagung der Gruppe 47 die Lesungen eröffnete.⁹³

2.3.3 Die *Short Story* als Gegenmodell zur bürgerlichen Literatur

Außer in der besonderen Affinität zum eigenen Ausdruckswillen war die Attraktivität der Kurzgeschichte für die Nachkriegsautoren auch darin begründet, dass sie sich in besonderem Maße zur praktischen Ausformung des vielfach propagierten Gegenmodells zur bürgerlichen Literatur eignete. Dies liegt zunächst an dem in der Kurzgeschichte vorherrschenden Erzählverhalten, das in der Regel personal oder neutral, nicht aber – wie im traditionellen bürgerlichen Roman – auktorial ist. Es lässt damit den Leser stärker an dem Erleben des Protagonisten teilhaben und vermeidet zudem den Gestus eines überlegenen Erzählers, der seine Figuren wie Marionetten über die Bühne des Romans führt. Stattdessen signalisiert das typische Erzählverhalten der Kurzgeschichte dem Leser die Unsicherheit oder auch Ratlosigkeit des Erzählers angesichts der komplexen Wirklichkeit bzw. – wie in Kriegs- oder Nachkriegszeiten – der aus den Fugen geratenen Welt.

Indem der Erzähler der Kurzgeschichte "um eine enge, partnerschaftliche Beziehung zum Leser bemüht ist" und "aus naher Perspektive erzählt", hebt er ferner "die präteritale Fiktion des Geschehens" auf und vermittelt dem Leser ein "Gegenwartsbewußtsein".⁹⁴ Diese häufig hervorgehobene Unmittelbarkeit des Erzählens in der Kurzgeschichte schlägt sich zumeist auch in einer direkten, schnörkellosen Sprache nieder. In seiner rückblickenden Darstellung der Kritikeräußerungen auf den frühen Tagungen der Gruppe 47 schreibt denn auch Hans Werner Richter:

Jeder Satz wird, wie man sagt, abgeklopft. Jeder unnötige Schnörkel wird gerügt. Verworfen werden die großen Worte, die nichts besagen und nach Ansicht der Kritisierenden ihren Inhalt verloren haben: Herz, Schmerz, Lust, Leid. Was Bestand hat vor den Ohren der Teilnehmer sind die knappen Aussagesätze. Gertrude Stein und Ernest Hemingway sind gleichsam unbemerkt im Raum.⁹⁵

Die Bezugnahme auf Gertrude Stein ist hier freilich noch nicht im Sinne einer Rezeption von deren sprachexperimentellen Werken zu verstehen – dies war einer späteren Generation von Schriftstellern vorbehalten.⁹⁶ Vielmehr steht hier Steins Rolle als geistiger Mittelpunkt und Ideengeberin für die Autoren der – von ihr so getauften – 'lost generation' im Vordergrund.⁹⁷ Von besonderer Bedeutung ist in dem Zusammenhang, dass Gertrude Stein einen Großteil der Vorarbeiten zu ihren später

veröffentlichten poetologischen Hauptwerken⁹⁸ in ihrer Pariser Zeit verfasst und zweifellos auch mit den in ihrem dortigen Salon verkehrenden jungen amerikanischen Schriftstellern diskutiert hat.

Zur Exemplifizierung ihrer Ästhetik griff Stein auch später immer wieder auf ihr bereits 1903 bis 1911 entstandenes, aber erst 1925 veröffentlichtes Werk *The Making of Americans. Being a History of a Family's Progress* (dt. erst 1989, mit dem Untertitel *Geschichte vom Werdegang einer Familie*) zurück. In *How Writing is Written (Wie man schreibt)* (1935) zitiert sie daraus etwa eine Stelle, an der sie inkonsequentes Erziehungsverhalten thematisiert (ein Vater redet seinem Sohn ins Gewissen, von der Tötung von Schmetterlingen und Käfern für seine Sammlung abzulassen, beteiligt sich dann aber selbst daran), und kommentiert diese wie folgt:

Ich versuchte, diese gegenwärtige Unmittelbarkeit einzufangen, ohne zu versuchen, etwas anderes hineinzuziehen. Ich mußte neue grammatische Konstruktionen benutzen. Die Grammatikkonstruktionen sind korrekt, aber sie sind geändert, um diese Unmittelbarkeit zu kriegen.⁹⁹

Im Mittelpunkt von Steins Überlegungen steht hier also die „Unmittelbarkeit der Beschreibung“. Ihr Ziel ist es, „die Erscheinung von Wissen zu einer gewissen Zeit zu geben und nicht eine erzählende Geschichte zu machen“¹⁰⁰ – wobei ‚Wissen‘ im Sinne von ‚Deutungsmustern der Wirklichkeit‘ zu verstehen ist. Das Konzept der Unmittelbarkeit bezieht sich demnach bei Stein auf die direkte Wiedergabe der Vorstellungen, die Menschen sich von der Welt machen und die sie in ihrem Handeln lenken. Hierfür hielt sie auch eine neue, radikal von der früheren verschiedene Literatursprache für notwendig. Dies hatte bei ihr u.a. die stärkere Berücksichtigung der Umgangssprache zur Folge, da die alltäglichen Denk- und Handlungsmuster in dieser direkter zum Ausdruck kommen als in einer stärker stilisierten Sprache.

Dass Gertrude Stein mit diesen Gedanken neben anderen Schriftstellern auch Ernest Hemingway maßgeblich beeinflusst hat, kann kaum bestritten werden – auch wenn dieser selbst sich später vehement gegen derartige Spekulationen verwahrt hat.¹⁰¹ Jedenfalls sahen die jungen deutschen Autoren der Nachkriegszeit insbesondere im Werk Hemingways die von Stein propagierte Schreibweise der Unmittelbarkeit realisiert. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn Siegfried Lenz – der ausdrücklich auf Gertrude Stein als eine der Vorläuferinnen des „Hemingway-Stil[s]“ verweist¹⁰² – diesen beschreibt als einen

Stil der Strenge, der Sparsamkeit, der Einfachheit. Sein typischer Satz ist gekennzeichnet durch gewissenhafte Schlichtheit. Sein Satz stellt fest oder verbindet mehrere kurze Aussagesätze durch eine Konjunktion; er ist unbedingt rhythmisch und eingängig auch in der Monotonie. Alle Wahrnehmungen des Schriftstellers werden unmittelbar, unverändert, ungefiltert mitgeteilt; Hemingway gibt streng darauf acht, jederzeit aus dem Spiel zu bleiben, das heißt: er vermeidet es als Autor, sich zwischen Geschehnis und Leser zu drängen.¹⁰³

Ausdrücklich bekennt sich Lenz dazu, dass er – nicht anders als so bedeutende Schriftsteller wie John O'Hara oder Elio Vittorini – diesen Stil anfangs für „vorbildlich“ gehalten habe:

Von Hemingway habe ich gelernt, wie man Ironie und *understatement* dialogisch wirksam macht. Ich habe außerdem gelernt, wie sehr es auf die Auswahl der Einzelheiten ankommt, die man erzählt, und welche Bedeutung die Folge der Geschehnisse hat, für die man sich entscheidet.¹⁰⁴

An gleicher Stelle begründet Lenz allerdings auch, warum er sich später wieder von seinem „Vorbild Hemingway“ abgewandt habe. Hierfür führt er zunächst inhaltliche Gründe an:

Ich lernte einzusehen, daß Leben nicht nur aus Momenten gewaltsamer Erprobung besteht. Ich kam zu der Überzeugung, daß auch andere Augenblicke Würde beanspruchen oder verleihen als nur die Nähe des Todes. Und schließlich machte ich die Erfahrung, daß in dieser Welt eine verändernde Intelligenz wirksam ist, die bei Hemingway nicht vorkam. Was mich interessierte, und was ich bei meinem Vorbild vermißte, das ist die Zeit zwischen und nach den Niederlagen, das sind die Jahre der Entscheidungslosigkeit, das sind die Vorspiele und Nachspiele zu den Sekunden der Prüfung.¹⁰⁵

Die inhaltliche Abgrenzung von Hemingway sei bei ihm, so Lenz weiter, auch mit einer allmählichen Abkehr von dessen Stil einhergegangen:

Mit den Vorbehalten gegen seine Perspektive und seine begrenzten Erfahrungen der Welt ergaben sich auch Vorbehalte gegen seinen Stil. Obwohl ich seine Detailschärfe bewundere, scheint sein Stil nicht ausreichend zur Wahrnehmung der Randzonen. Da wird zuviel übersehen, vernachlässigt. Der Stil Hemingways formt die Geschehnisse zu wenig um. Er verzichtet auf den Gebrauch von Synonymen. Er hat vor allem zu wenig Raum für Reflexion.¹⁰⁶

Lenz' rückblickende Kritik am Stil Hemingways ist insofern von besonderer Bedeutung, als sie den Blick auf eine nicht unproblematische Seite der Hemingway-Euphorie unter der 'Jungen Generation' lenkt. Diese deutet sich etwa in Hans Werner Richters oben bereits angesprochenem Rückblick auf die Geschichte der Gruppe 47 an. Richter hebt darin hervor, die anfänglich auf den Tagungen vorgetragene Literatur sei nicht nur von Gertrude Stein und Hemingway geprägt gewesen:

Was bei allen unbemerkt zum Ausdruck kommt, ist die nur auf die Aussage zielende Sprache der 'Landser', die Reduzierung der Sprache auf das Notwendige, eine Abkehr vom Leerlauf der schönen Worte und eine Hinwendung zu ihrem unmittelbaren Realitätsbezug.¹⁰⁷

Richters gänzlich unkritische Verknüpfung des Ideals der Unmittelbarkeit mit der Sprache des Militärs weist darauf hin, dass die Orientierung an Hemingway vielfach als Vorwand für eine Kontinuität des Ausdrucks diente, die im Widerspruch zu den theoretischen Postulaten der 'Jungen Generation' stand. Denn die ziselierte Sprache der Innerlichkeitsautoren wurde von Richter und seinen Mitstreitern ja nicht nur deshalb abgelehnt, weil man sie für die Beschreibung der eigenen Erlebnisse als ungeeignet einstuft. Vielmehr wurde sie ausdrücklich auch mit einer Entwicklung in Verbindung gebracht, an deren Ende der Zweite Weltkrieg gestanden hatte. Wenn nun aber die Sprache der Soldaten als Vorbild für eine Erneuerung des literarischen Ausdrucks gelten sollte, so stellte dies das vorgebliche Ziel einer dem Frieden dienenden Literatur implizit wieder in Frage. Wie weiter unten noch zu zeigen sein wird, handelte es sich dabei keineswegs nur um stilistische Inkonsistenz. Vielmehr ging diese auch mit Widersprüchen im Denken der einzelnen Autoren einher.

2.4 Parallelen zum italienischen Neorealismus (Neoverismus)

2.4.1 Literarhistorische Voraussetzungen des 'Neoverismo'

Eine entscheidende Rolle bei der Entstehung des Neorealismus kommt der Zeitschrift *Solaria*¹⁰⁸ zu, die von 1926 bis 1934 in Florenz von Alberto Carocci (zeitweise unter Mitarbeit von Giansiro Ferrata und Alessandro Bonsanti) herausgegeben wurde. Erklärtes Ziel der

Herausgeber war insbesondere die Heranführung der italienischen Literatur an die klassische Moderne, daneben aber auch ein stärkerer Realitätsbezug der Literatur. Damit wandte man sich gegen den Klassizismus und das L'art-pour-l'art-Konzept der nach dem Krieg zunächst um die Zeitschrift *La Ronda* (1919–1923) versammelten Autoren. Deren elitäres Kunstverständnis schlug sich auf der politischen Ebene in einem Hang zum Autoritarismus nieder. Es hatte u.a. ein klares Votum für die Monarchie und eine Unterstützung des autoritären Führungsstils zur Folge, mit dem der von Juni 1920 bis Juni 1921 noch einmal als Ministerpräsident amtierende Giovanni Giolitti¹⁰⁹ das Parlament auf die von ihm verfolgten politischen Ziele festzulegen versuchte. In politischer Hinsicht fragwürdig war das Plädoyer für eine autonome Kunst auch deshalb, weil es ausgerechnet zu einer Zeit erfolgte, da die italienische Gesellschaft sich neu orientieren musste und hierfür stark von der Mitarbeit kritischer Intellektueller hätte profitieren können. Indem man für sich selbst jedes gesellschaftliche Engagement ausschloss, überließ man zudem nur Hasardeuren wie Gabriele d'Annunzio¹¹⁰ und Aktivisten wie Filippo Tommaso Marinetti, dem Begründer der futuristischen Bewegung und späteren Mussolini-Unterstützer, das Feld.

Von der Tendenz her war die *Solaria* durchaus gegen diese Mischung aus literaturtheoretischem Autarkismus und politischem Autoritarismus gerichtet; die Kritik daran erfolgte allerdings eher indirekt, nämlich über die ausführliche Rezeption der neueren Werke der europäischen und amerikanischen Literatur, die in der Zeitschrift teilweise erstmals in italienischer Übersetzung erschienen. Bedenkt man, dass das faschistische Regime Mussolinis sich bereits fest etabliert hatte, als die *Solaria* ihr Debüt auf dem Literaturmarkt gab – und damit auch die entsprechenden nationalistisch-heimattümeligen Konzepte längst zum offiziellen Leitbild der Literatur erhoben worden waren –, ist schon allein dies als Akt des Widerstands zu werten. Insofern ist es nicht verwunderlich, dass die Zeitschrift sich bald zu einem Forum für die regimekritischen Intellektuellen des Landes entwickelte.

Die neorealistischen Schreibweisen, die sich im Umkreis der Zeitschrift herausbildeten, wurden in Italien selbst nun allerdings nicht nur auf entsprechende Tendenzen in der Literatur des Auslands zurückgeführt. Dies mag – wenn auch die faschistische Zensur in Italien bei weitem nicht so rigoros war wie die nationalsozialistische in Deutschland – auch mit Rücksicht auf die staatlichen Stellen geschehen sein, auf