

Techniken der Schlussgestaltung in Marcel Arlands Kurzgeschichten

Magisterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades
einer Magistra der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von
Flora BAUER, Bakk.phil.

am Institut für Romanistik
Begutachter: Herr Werner Helmich, Em.Univ.-Prof. Dr.phil

Graz, Februar 2011

Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Helmich für die
Betreuung dieser Arbeit
und die gute Zusammenarbeit.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst, andere als die angegebenen Quellen nicht benutzt und die den Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht. Die vorliegende Fassung entspricht der eingereichten elektronischen Version.

Graz, Februar 2011

Flora Bauer

Inhalt

1. Einleitung.....	6
1.1 DIE KURZGESCHICHTE MARCEL ARLANDS	7
1.2 BEDEUTUNG UND UMFANG DES SCHLUSSES.....	9
 2. Gattungsspezifische Besonderheiten der Schlussgestaltung in Kurzgeschichten	12
2.1 DER OFFENE SCHLUSS DER KURZGESCHICHTE.....	13
2.1.1 <i>Definition des offenen Endes</i>	13
2.1.2 <i>Tektonische Offenheit</i>	15
2.1.3 <i>Hermeneutische Offenheit</i>	17
2.2 DER POINTIERTE SCHLUSS DER KURZGESCHICHTE	20
2.2.1 <i>Definition und Eingrenzung der Pointe</i>	20
2.2.2 <i>Die Rolle der Pointe in der Kurzgeschichte</i>	21
2.2.3 <i>Die Beschreibung pointierter Schlüsse nach Ralph Müller</i>	22
 3. Kategorisierung der Schlüsse nach narratologischen Kriterien	27
3.1 DAS VERHÄLTNISS DES SCHLUSSES ZU ANFANG UND MITTELTEIL DER KURZGESCHICHTE	27
3.1.1 <i>Parallelen zwischen Schluss, Anfang und Mittelteil der Kurzgeschichte</i>	28
3.1.1.1 <i>Das zirkuläre Ende</i>	28
3.1.1.2 <i>Das Ende mit Parallelen zu verschiedenen Textteilen</i>	30
3.1.2 <i>Die chronologische Ordnung der Geschichte und das Verhältnis von histoire und discours</i>	33
3.1.2.1 <i>Der ‚Normalfall‘ – Der Schluss als Ende chronologisch-linearen Erzählens</i>	34
3.1.2.2 <i>Der antizipierte Schluss</i>	35
3.1.2.3 <i>Der Schluss mit auflösender Rückwendung</i>	37
3.2 DAS ERZÄHLTEMPO DES SCHLUSSES.....	38
3.2.1 <i>Beschleunigter Erzählrhythmus (zeitraffendes Erzählen)</i>	39
3.2.2 <i>Verlangsamter Erzählrhythmus (zeitdehnendes Erzählen)</i>	41
3.3 NARRATIVE UND NICHT-NARRATIVE SCHLUSSPASSAGEN	43
3.3.1 <i>Narrative Schlusspassagen</i>	43
3.3.2 <i>Nicht-narrative Schlusspassagen</i>	46
3.3.2.1 <i>Kommentierende und interpretierende Schlusspassagen</i>	47
3.3.2.2 <i>Deskriptive Schlusspassagen</i>	50
 4. Kategorisierung der Schlüsse nach inhaltlichen und rhetorischen Besonderheiten	53
4.1 TYPISCHE SCHLUSSTHEMATIKEN UND ENDEREIGNISSE	53
4.1.1 <i>Der Tod und Verweise auf Gott</i>	54
4.1.2 <i>Die Rückkehr nachhause, das Ende des Tages</i>	55
4.1.3 <i>L'aube</i>	56
4.1.4 <i>Das langsame Verstummen von Geräuschen</i>	57
4.1.5 <i>L'épuisement und la fatigue</i>	58
4.2 BESONDERE STIMMUNGSHAFTIGKEIT DES SCHLUSSES.....	59
4.3 RHETORISCHE MITTEL DER SCHLUSSGESTALTUNG	60

4.3.1	<i>Schlussätze mit nebenordnenden Konjunktionen (und/aber)</i>	61
4.3.2	<i>Asyndeton und Polysyndeton</i>	63
4.3.3	<i>Wortwiederholung</i>	65
4.3.4	<i>Vergleich</i>	66
4.3.5	<i>Opposition von Antithesen</i>	67
4.3.6	<i>Elliptische Sätze</i>	68
5.	Zusammenfassung	70
6.	Bibliographie	74

1. Einleitung

Wie der Titel der vorliegenden Arbeit bereits verrät, folgt hier eine eingehende Auseinandersetzung mit den Kurzgeschichten des französischen Autors Marcel Arland. (1899-1986). Das Hauptaugenmerk wird dabei auf den Schlüssen seiner *short stories* liegen. Eine Auswahl von sechs für Arlands Werk als besonders repräsentativ erachteten Kurzgeschichtenbänden soll die Grundlage für die vorzunehmende Analyse bilden.

Konkretes Ziel der Arbeit ist es, anhand dieses Textkorpus die Schlussgestaltung in der Gattung der Kurzgeschichte näher zu beleuchten - ein Thema, zu dem bisher kaum eigenständige Arbeiten verfügbar sind. Zwar wird in Gattungsgeschichten und Theorien zur Kurzgeschichte in der Regel auch auf die Besonderheiten des Schlusses der *short story* eingegangen, diese Betrachtung fällt jedoch meist relativ kurz und eher einseitig aus¹. Diskutiert werden vielfach nur der offene und der pointierte Charakter des Kurzgeschichtenschlusses. Diese beiden gattungsspezifischen Besonderheiten, die dem Schluss der Kurzgeschichte häufig nachgesagt werden, sollen Gegenstand des zweiten Kapitels dieser Arbeit sein. Die Begriffen *offenes Ende* und *pointierter Schluss* werden dabei genau definiert, anhand von Textbeispielen erläutert und hinsichtlich ihrer Relevanz für die Kurzgeschichte Marcel Arlands neu bewertet.

Im Gegensatz zur bisher eher rar gebliebenen Auseinandersetzung mit dem Schluss der Kurzgeschichte, existieren im Bereich des Romans zahlreiche Arbeiten, die sich konkret mit dem Thema Schlussgestaltung befassen. Zu nennen sind hier beispielsweise M. Kunz, *El final de la novela* (1997), B. Korte, *Techniken der Schlußgebung im Roman* (1985), M. Torgovnik, *Closure in the Novel* (1981), F. Kermode, *The sense of an ending* (1967) oder A. Friedman, *The turn of the Novel* (1966).

In die vorliegende Arbeit mit einbezogen sind unter anderem die genannten Theorien von Korte und Torgovnik. Aus ihren beiden Arbeiten zum Romanschluss wurden vereinzelte, als besonders brauchbar erachtete Kategorien zur Charakterisierung des Kurzgeschichtenschlusses übernommen. Ziel des dritten großen Kapitels dieser Arbeit ist es nämlich, ein theoretisches Grundgerüst bzw. ein Kategoriensystem zu erarbeiten, das eine möglichst aussagekräftige und vielseitige Beschreibung der Kurzgeschichtenschlüsse Marcel Arlands erlaubt. Neben den von Korte und Torgovnik entlehnten Kategorien² wird auch eine Reihe eigener Klassifikationsmöglichkeiten ausgearbeitet, die unterschiedliche narratologische Aspekte behandeln und dabei auf ver-

¹ Vgl. beispielsweise Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte* oder Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*.

² Von Korte wurde die Unterscheidung *narrative* und *nicht-narrative Schlusspassagen* übernommen (vgl. Kapitel 3.3 dieser Arbeit). Von Torgovnik stammen die Kategorien *zirkuläres Ende* und *Ende mit Parallelen zu unterschiedlichen Textteilen* (vgl. Kapitel 3.1.1).

schiedene bereits bestehende Terminologien aufbauen. In Hinblick auf die Zeit und das Erzähltempo des Schlusses soll beispielsweise auf die erzähltheoretischen Ansätze von Lämmert (*Bauformen des Erzählens*, 1955) zurückgegriffen werden.³ Was die möglichen Erzählmodi des Schlusses betrifft, wird vor allem die Terminologie von Bonheim (*The narrative modes*, 1982) aufgegriffen⁴. So soll in diesem dritten Teil der Arbeit ein System aus (meist binären) Beschreibungskategorien entstehen, die einander nicht ausschließen, sondern sich gegenseitig ergänzen und das Kurzgeschichtenkorpus von Marcel Arland möglichst umfassend beschreiben.

Als letzter großer Part folgt die Klassifikation der Schlüsse der *short stories* nach inhaltlichen und rhetorischen Auffälligkeiten. Dieser Teil beinhaltet zuerst eine Darlegung der bei Arland typischen Schlussthematiken und Endereignisse, geht dann näher auf die Stimmung ein, die der Kurzgeschichtenschluss dem Leser vermittelt, und endet schließlich mit der Beschreibung unterschiedlicher rhetorischer Figuren, die in Marcel Arlands Kurzgeschichtenschlüssen regelmäßig auftreten.

Die Arbeit in ihrer Gesamtheit nimmt den Schluss der *short story* demnach aus dreierlei Richtung in Angriff: Er soll nach traditionellen ‚gattungsspezifischen‘ Besonderheiten, nach diversen narratologischen Kriterien und nach inhaltlichen und rhetorischen Merkmalen analysiert werden.

1.1 Die Kurzgeschichte Marcel Arlands

Das Textkorpus, auf dem die Analyse dieser Arbeit beruht, umfasst 71 Kurzgeschichten Marcel Arlands aus sechs Bänden, die in den Jahren 1934 bis 1970 entstanden sind. Bei der Auswahl wurde einerseits Wert darauf gelegt, dass sowohl Arlands Frühwerk der dreißiger und frühen vierziger Jahre (*Les vivants*, 1934; *Les plus beaux de nos jours*, 1937; *La grâce*, 1941) als auch Werke späterer Schaffensphasen (*L'eau et le feu*, 1956; *À perdre haleine*, 1960; *Attendez l'aube*, 1970) mit einbezogen werden. Ob die Kurzgeschichtenschlüsse Arlands einer erkennbaren zeitlichen Entwicklungstendenz folgen, soll im abschließenden Teil der Arbeit erörtert werden.

Darüber hinaus wurde darauf geachtet, dass die ausgewählten Geschichten drei grundlegende Kriterien erfüllen müssen, um überhaupt als Kurzgeschichte aufgefasst zu werden: Als *short story*, zu Deutsch *Kurzgeschichte* oder Französisch

³ In Anlehnung an Lämmerts theoretische Ansätze werden in Folge *antizipierte Schlüsse* und *Schlüsse mit auflösender Rückwendung* differenziert (vgl. Kapitel 3.1.2). Außerdem wird unterschieden zwischen *Schlüssen mit beschleunigtem Erzählrhythmus* und *Schlüssen mit verlangsamtem Erzählrhythmus* (vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit).

⁴ An Bonheim orientiert ist die Untergliederung nicht-narrativer Schlusspassagen in *kommentierende und interpretierende*, sowie *deskriptive Schlusspassage* (vgl. Kapitel 3.3.2).

nouvelle,⁵ sollen in dieser Arbeit nur Werke bezeichnet werden, die sich durch ihre Prosaform, Kürze (in der Regel weniger als fünfzig Seiten) und Ausschnitthaftigkeit auszeichnen. Gerade die letzten beiden Kriterien sind von entscheidender Bedeutung. Sie ermöglichen eine eindeutige Abgrenzung der Kurzgeschichte vom Roman. Viel problematischer, wenn nicht sogar unmöglich, ist es hingegen, eine klare Grenze zwischen der Kurzgeschichte und anderen Formen der Kurzprosa zu ziehen. Auf dieses Problem soll in der vorliegenden Arbeit jedoch nicht näher eingegangen werden.⁶

Marcel Arland, der vor allem auch in seiner Rolle als Literaturkritiker und Mit Herausgeber der *Nouvelle Revue Française* Bekanntheit erlangte, ließ Zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe für die Gattung der *nouvelle* erkennen, widmete sich aber immer wieder auch anderen Formen der Kurzprosa (*essais, essais critiques, récits, lettres, romans courts...*⁷). Eine klare Grenze zwischen den einzelnen kurzen Gattungen ist jedoch auch bei Arland nicht immer auszumachen, weshalb eine klare Definition dessen, was hier als Kurzgeschichte verstanden wird, unbedingt notwendig ist. Die unterschiedlichen Bezeichnungen, die er seinen Texten und Sammelbänden gibt, machen eine konkrete Zuordnung nur noch schwieriger. So tragen seine Sammelbände *L'eau et le feu* (1956) und *À perdre haleine* (1960) beispielsweise den Untertitel *nouvelles*, während er die Geschichten im Band *Les vivants* (1934) mit dem Untertitel *récit* (im Singular!) versieht und dem *recueil* folgende Widmung voranstellt: « À la mémoire de quelques-uns, ces divers moments d'un seul récit. » (*Les vivants*, 7)

Les vivants, obwohl von Arland nicht direkt als *nouvelles* bezeichnet, wird dennoch Teil dieser Arbeit sein und hier als Kurzgeschichtenband aufgefasst werden. Die Bezeichnung *récit* wird als Bemühung Marcel Arlands interpretiert, seinem *recueil* den Eindruck eines zusammenhängenden Ganzen zu verleihen. Diese Absicht verfolgt er auch in *L'eau et le feu*. Er schreibt im Vorwort:

Ce livre n'est pas un recueil, mais un ensemble de nouvelles. Chacune d'elles a été conçue par rapport à cet ensemble. Je ne prétends point que de tels livres puissent offrir la composition rigoureuse d'un roman. Mais ils peuvent avoir leur architecture particulière, leur unité organique ; ils peuvent avoir leur âme et leur visage. (*L'eau et le feu*, 5)

Eine weitere Frage, die sich stellt: Wo steht Marcel Arland in der Gattungsgeschichte der *short story*? Die Kurzgeschichte folgt im 20. Jahrhundert einer Reihe unterschiedlicher Tendenzen. In inhaltlicher Hinsicht differenziert Blüher für die französische *Nouvelle* des 20. Jahrhunderts zum Beispiel folgende Formen:

⁵ Aber Achtung: Der in dieser Arbeit verwendete Begriff der *Nouvelle* bzw. *Novelle* ist mit der Kurzgeschichte bzw. der *short story* gleichzusetzen und darf nicht mit der in der deutschen Literatur existierenden Gattung der Novelle oder der englischen Bezeichnung für den Roman (*Novel*) verwechselt werden. Zur Problematik der verschiedenen Bezeichnungen vgl. Gillespie, *Novela, nouvelle, short novel*.

⁶ Zur Abgrenzung der Kurzgeschichte von anderen Kurzformen, wie Novelle oder Erzählung, vgl. Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*, Degering, *Kurze Geschichte der Novelle* oder Aubrit, *Le conte et la nouvelle*.

⁷ Vgl. Lesbats, *ARLAND Marcel*, 80.

- Die psychologische Novelle
- Die sozialkritische Novelle
- Die symbolische Novelle
- Die phantastische Novelle
- Die existenzialistische Novelle
- Die surrealistische Novelle⁸

Blüher zufolge sind Arlands Kurzgeschichten der psychologischen (noch besser wäre wohl: psychologisierenden) Strömung zuzurechnen. Sein besonderes Interesse für das Unbewusste, die inneren Vorgänge, Seelenzustände und Bewusstseinsveränderungen der Figuren zieht sich wie ein roter Faden durch sein gesamtes Kurzgeschichtenwerk.⁹

Sonst fasst Blüher Marcel Arland jedoch eher als einen Vertreter der konservativen Form der *short story* auf. Durch ihren realistisch-mimetischen Charakter ist die Kurzgeschichte noch stark in der Tradition des 19. Jahrhunderts verankert und erinnert in ihrer Struktur beispielsweise an die Werke Maupassants oder Mérimées.¹⁰

Eine moderne Tendenz, die in Arlands Kurzgeschichtenwerk erkennbar wird, ist hingegen die Augenblicksfixierung, die einem großen Teil seiner *short stories* zu eigen ist. Im 20. Jahrhundert umfasst die Handlung der Kurzgeschichte immer häufiger nur einen kurzen, bedeutsamen Augenblick, der aus dem Leben der Figuren herausgegriffen und in den Mittelpunkt der Kurzgeschichte gestellt wird. Godenne bezeichnet Geschichten dieser Art als „nouvelle-instant“.¹¹ Höllerer nennt sie „Augenblickskurzgeschichte“.¹² Marcel Arland schreibt selbst:

Est-ce à dire que l'histoire soit nécessaire ? C'est au contraire le triomphe de la nouvelle que de sembler n'être faite de rien, - sinon d'un instant, d'un geste, d'une lueur, qu'elle isole, dégage et révèle, qu'elle emplit de sens et de pathétique.¹³

1.2 Bedeutung und Umfang des Schlusses

Um terminologische Unklarheiten zu vermeiden, müssen der Arbeit Erläuterungen zur Bedeutung und zum Ausmaß des Schlusses vorangestellt werden.

Endings are interesting. Writers obviously devote special care to their composition and readers [...] probably give them particular attention. We expect endings [...] to show what the story was about, what special effect was to be achieved.¹⁴

⁸ Vgl. Blüher, *Die französische Novelle*, 208-258.

⁹ Vgl. *ibid.*, 215-226.

¹⁰ Vgl. *ibid.*, 208-214.

¹¹ Vgl. Godenne, *La nouvelle française*.

¹² Vgl. Höllerer, *Die kurze Form der Prosa*, 73.

¹³ Arland, *Sur l'art de la nouvelle*, 213.

¹⁴ Bonheim, *The narrative modes*, 118.

Wie Bonheim beschreibt, hebt sich der Schluss eines literarischen Werkes durch die besondere Bedeutung, die ihm zukommt, stets vom Rest des Textes ab. Der Schluss ist jene Stelle eines Textes, an dem sich seine endgültige Bedeutung offenbart.

Außerdem ist er jener Textteil, der dem Leser nach Ende der Lektüre am deutlichsten in Erinnerung bleibt und so maßgeblich die Leserreaktionen und die Leserbewertungen eines Werkes beeinflusst, wie bereits Dibelius erkannte:

Die von Natur am stärksten sich einprägende Stelle ist der Schluß; bei jeder Kunst, die mit einer Folge von Eindrücken arbeitet, ist der letzte psychologisch der wirksamste, daher die starke Betonung des Schlusses im Musikstück, im Drama, sehr oft auch im lyrischen Gedicht und im Roman.¹⁵

Welche Rolle dem Schluss in den Kurzgeschichten Marcel Arlands beigemessen werden muss und welche Wirkungsweisen der Autor durch ihn erzielen will, wird in dieser Arbeit nach und nach aus den einzelnen Kapiteln hervorgehen.

Zu klären bleibt lediglich, welchen Umfang der Schluss einnimmt bzw. was alles als Schluss eines literarischen Werkes aufgefasst werden kann.

Prinzipiell bezeichnet der Begriff *Schluss* das Ende bzw. den tatsächlichen Endpunkt eines Werkes/einer Kurzgeschichte, an dem sowohl der Text an und für sich als auch die Handlung der Geschichte keine weitere Fortführung mehr finden.¹⁶ Fasst man den Schluss also als ein punktuelles Phänomen auf, so kann als Schlusspunkt eines Textes wohl der Punkt des letzten Satzes angenommen werden. Diese punktuelle Auffassung des Schlusses scheint jedoch problematisch zu sein. Schließlich beginnt das Ausklingen vieler *short stories* bereits lange vor dem letzten Satz.

Der Schluss sollte daher viel eher als etwas Kontinuierliches angesehen werden, als etwas, das Anfang und Ende besitzt. Wo das Ende des Schlusses liegt, wurde bereits geklärt und geht aus einem Text relativ offensichtlich hervor. Schwierigkeiten bereitet jedoch der Beginn des Schlusses. Er lässt sich nicht an einem für alle Werke einheitlichen Punkt festlegen. In manchen *short stories* ist das immer näher rückende Ende bereits viele Seiten vor Textende spürbar. Andere Geschichten enden abrupt und für den Leser völlig unerwartet, wie später noch ausführlich zu erläutern sein wird. Besonders brauchbar scheint in dieser Hinsicht auch der bei Korte so beliebte Begriff der *Abschlusswirkung*¹⁷. Der Schluss kann dementsprechend als jener Teil eines Textes aufgefasst werden, in dem Abschlusswirkung erzeugt wird.

Darüber hinaus spielt es bei der Ermittlung des Schlusses auch eine Rolle, welcher Aspekt in den Schlüssen jeweils betrachtet wird. Analysiert man beispielsweise die verschiedenen rhetorischen Figuren der Kurzgeschichtenschlüsse, so beschränkt

¹⁵ Dibelius, *Englische Romankunst*, 14.

¹⁶ Kunz unterscheidet in dieser Hinsicht zum Beispiel zwischen *cierre*, dem textuellen Ende des *discours* und *desenlace*, dem diegetischen Ende der *histoire*. Vgl. Kunz, *El final de la novela*.

¹⁷ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 35.

sich diese Analyse in der Regel auf die Ebene des einzelnen Satzes, meist auf den Schlusssatz. Wird hingegen das Erzähltempo eines Schlusses untersucht, so muss das von einer größeren, über den Einzelsatz hinausgehenden Ebene aus erfolgen, um das Phänomen überhaupt erfassen zu können.

Es muss vom Rezipienten demnach für jede Kurzgeschichte individuell bestimmt werden, wo der Schluss eines Textes beginnt und ob es sich dabei beispielsweise um das letzte Kapitel, den letzten Absatz oder den letzten Satz handelt.

2. Gattungsspezifische Besonderheiten der Schlussgestaltung in Kurzgeschichten

In Hinblick auf den Schluss werden der Gattung der Kurzgeschichte meist zwei besondere Charakteristika nachgesagt, die in der Regel auch zu ihrer Abgrenzung gegenüber anderen Genres herangezogen werden: ihre Offenheit (vor allem am Schluss) und die Pointiertheit des Geschehens. Benno von Wiese ist nur einer von vielen, der diesen beiden Punkten in seiner Definition der Kurzgeschichte eine zentrale Rolle einräumt:

Im Gegensatz zur Novelle bevorzugt sie meist die offene Form [...] Oft besitzt sie kaum eine Entwicklung oder eine Handlung, sondern gibt statt dessen Stimmung und Atmosphäre und ihre Struktur entschlüsselt sich häufig erst vom Schluß her [...] Als pointierende Prosaerzählung von meist sehr geringem oder gar geringstem Umfang steht sie zwischen Novelle, Anekdote, Kalendergeschichte und Skizze.¹⁸

Das offene Ende und die Pointiertheit der Geschichte tauchen in vielen Theorien zur Kurzgeschichte auf und werden dort gemeinhin als Genrekennzeichen der *short story* angesehen. Selbst Walter Höllerer, der sich eindeutig gegen eine normative gattungspoetische Auffassung der Kurzgeschichte wendet, spricht in Punkt sieben seiner Grundbedingungen für das Entstehen der Kurzgeschichte von „Unabgeschlossenheit am Anfang und am Ende“¹⁹.

Doch was genau verbirgt sich hinter diesen zwei Eigenheiten der *short story*, die so oft genannt, jedoch kaum näher bestimmt werden? Die Termini *Offenheit* und *Pointiertheit* bergen generell eine gewisse Problematik, die sich aus dem Mangel klarer Definitionen der beiden Begriffe ergibt, weshalb sie hier klar bestimmt und auf ihre Verwendung in der Kurzgeschichte hin eingegrenzt werden sollen.

Hinsichtlich ihrer Bedeutung für diese Gattung muss nämlich außerdem erwähnt werden, dass beide Begriffe aus fremden, der *short story* fernliegenden Bereichen entlehnt sind und erst im Nachhinein auf diese angewandt wurden.

Die Unterscheidung *geschlossen/offen* entstammt ursprünglich der Dramentheorie von Volker Klotz²⁰, wo sie dazu dient, Dramen nach ihrem tektonischen oder atektonischen Aufbau zu charakterisieren. Durch metaphorische Übertragung wurden die Begriffe auch auf den Bereich der Prosa angewandt, wo sie jedoch mehrdeutig und unklar verwendet werden.

Diverse Pointentheorien beziehen sich in erster Linie auf Kurzformen wie Witz, Epigramm, Anekdote, Aphorismus oder Sketch, so auch die *Theorie der Pointe* von

¹⁸ Von Wiese, *Novelle*, 84-85.

¹⁹ Höllerer, *Die kurze Form der Prosa*, 75.

²⁰ vgl. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*.

Ralph Müller²¹. Ihre generelle Anwendbarkeit auf verschiedene andere kleine literarische Formen und Kurztexte wird dort an mehreren Stellen erwähnt und soll hier in Hinblick auf die Kurzgeschichte untersucht werden.

2.1 Der offene Schluss der Kurzgeschichte

2.1.1 Definition des offenen Endes

Die Unterscheidung *offenes/geschlossenes* Ende repräsentiert seit den 1960er Jahren eines der grundlegendsten Mittel zur Charakterisierung von Erzählschlüssen und wird auf unterschiedliche Gattungen, so auch auf Kurzgeschichten, angewandt. Doch „was heißt, von einer Geschichte gesagt, offen?“ Diese Frage stellt sich Ludwig Rohner in seiner *Theorie der Kurzgeschichte*:

Wenn der Erzähler einsetzt mit dem ersten Wort, hat die Geschichte bereits begonnen [...] Der Leser springt sozusagen auf den fahrenden Zug. Der Beginn ist jäh [...] Der Leser bekommt keine Wegleitung. Die Vorgeschichte dieser Geschichte wird verschwiegen, allenfalls unterwegs nachgeholt, bruckstückweise. Das Eigentliche sagt der Erzähler sprunghaft, andeutend, offenlassend [...] Nie werden Kausalzusammenhänge ganz sichtbar. Kein erörternder Kommentar, [...] aber viel direkte Rede [...] dazwischen dunkle Stellen. Der Erzähler schleicht sich aus der Geschichte, ehe sie, diese Geschichte, zuendegegangen ist. Nie wird eine Nachgeschichte verraten. Der Leser bleibt seinen Mutmaßungen überlassen.²²

Aus dieser Formulierung geht treffend hervor, dass Kurzgeschichten nicht nur am Erzählschluss unverschlossen sind, sondern in der Regel als durchgängig offene Form betrachtet werden. Die Offenheit des Endes muss deshalb gewissermaßen als ein Teilaspekt der offenen Form der Kurzgeschichte generell angesehen werden.

„Allgemeine Übereinstimmung herrscht darüber“, betont auch Kilchenmann, „daß die Kurzgeschichte in der Regel einen offenen Schluß hat“. Diesen definiert sie in Anlehnung an Hans Bender als das Fehlen eines „endgültigen Endes“²³. Ähnliches findet sich bei Unseld, der vom „offenen Horizont“ der Kurzgeschichte ausgeht:

Formal und sprachlich dramatisch gespannt drängt die Kurzgeschichte auf das Ende zu. Doch dieses Ende ist kein Ende. Während die Novelle kreisartig gerundet und abgeschlossen ist, steht am Ende der Kurzgeschichte ein offener Horizont.²⁴

Eine weitere Definition des offenen Endes kommt von Barbara Kortes *Techniken der Schlusswendung im Roman*. Sie beschreibt den offenen Schluss als „ein Ende ohne conclusio“, das dem Leser die Befriedigung endgültiger Lösungen vorenthält. „Verwirrungen der Handlung lassen sich nicht auflösen, schlüssige Ergebnisse sind nicht zu

²¹ Vgl. Müller, *Theorie der Pointe*.

²² Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte*, 249.

²³ Kilchenmann, *Die Kurzgeschichte*, 12.

²⁴ Unseld, *Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte*, 49.

erzielen.“²⁵ Gleichzeitig präzisiert Korte, dass die Termini *Offenheit* und *offener Schluss* in der Regel inhaltlich bestimmt sind und sich auf das fehlende *denouement*, d.h., die fehlende Auflösung einer Geschichte beziehen²⁶: „Geschehen und Erfahrung der Charaktere werden in ihrer oft widersprüchlichen Vielfalt präsentiert, Lösungen werden verweigert.“²⁷ Nähere Ausführungen dazu finden sich bei ihr kaum. Die Autorin erwähnt höchstens, dass *inhaltliche* Offenheit nicht mit *formaler* Unabgeschlossenheit gleichgesetzt werden darf, denn trotz offenem Ende ist ein Werk ein in sich geschlossenes Ganzes, das den Eindruck künstlerischer Abgeschlossenheit vermittelt.²⁸

Kortes Definition der Offenheit als *inhaltliche* Offenheit erscheint wenig präzise. Zwar räumt sie weiter ein, dass es Schlüsse gibt, in denen Protagonisten nach wie vor in konfliktgeladenen, ausweglosen Situationen stecken, die aber zum Beispiel durch Schlussereignisse wie Sterben oder Rückkehr zum Ausgangspunkt trotz ungelöster Problematik abgeschlossen wirken. Abschlusswirkung kann Korte nach also auf verschiedenen Ebenen erzeugt werden, weshalb sie zu folgendem Schluss kommt: „Offenheit und Geschlossenheit erweisen sich [...] als relative Begriffe, und Bezeichnungen wie ‚offenes‘ und ‚geschlossenes‘ Ende können einen Schluss nicht adäquat beschreiben.“ Sie bevorzugt es aus diesem Grund in ihrer Romantheorie von einer mehr oder weniger starken Abschlusswirkung eines Schlusses zu sprechen, die der Beschreibung von Schlüssen ihrer Meinung nach besser gerecht wird.²⁹

Da in Hinblick auf die Gattung der Kurzgeschichte aber immer wieder vom typischerweise offenen Ende die Rede ist, soll diese Abwendung von der Dichotomie *offen/geschlossen* in Bezug auf die hier analysierten Schlüsse nicht einfach hingenommen werden. Eine nähere Charakterisierung verschiedener Formen des offenen Endes könnte sich als hilfreich erweisen, um das Merkmal der Offenheit doch noch als nützliches Beschreibungsinstrument zu gewinnen:

Barbara Korte interpretiert, wie wir gesehen haben, Offenheit als eine ‚inhaltliche‘ Offenheit bzw. Unklarheit, die dem Leser nach Ende der *short story* bleibt, da die Geschichte entweder unabgeschlossen bleibt, oder aber zwar ein Ende präsentiert wird, dieses dem Leser jedoch keine eindeutige Lösung bietet. Offenheit kann demnach auf zwei Arten entstehen, wie hier gezeigt werden soll.

Je nachdem auf welcher Ebene der offene Charakter des Schlusses ausgelöst wird – ob er handlungsstrukturell, also durch die Tektonik/den Aufbau der Geschichte und der dargebotenen Handlung bedingt ist, oder auf der Deutung des geschilderten

²⁵ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 32-33.

²⁶ Vgl. *ibid.*, 32, 66, 207.

²⁷ Vgl. *ibid.*, 32.

²⁸ Vgl. *ibid.*, 33.

²⁹ Vgl. *ibid.*, 33-35.

(polysemen) Geschehens durch den Leser beruht – soll hier eine Differenzierung in *tektonisch* und *hermeneutisch* offene Enden unternommen werden. Einzelne Formen des offenen Schlusses können so näher bestimmt werden.

2.1.2 Tektonische Offenheit

Die Tektonik, d.h. den geschlossenen Aufbau und die Struktur der Geschichte betreffend, tun sich eine Reihe von Fragen auf: *Kommt die erzählte Geschichte zu einem Abschluss? Wird eine abgeschlossene, vollständige Handlung präsentiert? Welche Ereignisse werden dargestellt, welche als Ellipsen weggelassen? Werden im Laufe der Geschichte Motive eingeführt, die am Ende nicht fortgeführt werden? Weckt die erzählte Handlung beim Leser Handlungs- und Struktur Erwartungen, die am Schluss unerfüllt bleiben?*

Lässt eine Erzählung den Ausgang der Handlung offen, indem wichtige Elemente der Geschichte ausgelassen oder nur bruchstückhaft erzählt werden, endet eine Geschichte abrupt und bleibt sie handlungsstrukturell unabgeschlossen, so ist sie tektonisch offen. In der Erzählung ausgesparte Elemente und der weitere Verlauf der Geschichte werden nur durch die Imagination des Lesers vervollständigt.

Eine Vielzahl der *short stories* von Marcel Arland bleibt am Ende tektonisch offen. Diese tektonische Offenheit des Schlusses ist dadurch bedingt, dass die Handlung der Kurzgeschichten meist nur einen kurzen Ausschnitt, einen Bruchteil eines Lebens umfasst. Eine Einordnung dieses Fragments in einen größeren Zusammenhang erfolgt nicht. Es wird häufig nicht erzählt, welche Bedeutung dieses „Stück herausgerissenes Leben“³⁰ für den weiteren Lebensweg der Figuren hat. Genau das ist beispielsweise in der Kurzgeschichte *Nous qui sommes du matin* der Fall:

Die Geschichte dreht sich rund um die gescheiterte Liebesnacht eines Pärchens und endet schließlich im Streit. Es bleibt am Schluss ungeklärt, ob die beiden sich tatsächlich wieder versöhnen werden. Die *short story* schließt, ohne dass eine klärende Aussprache des Paares erfolgt. Szenisch dargestellte Schlüsse wie dieser, die mit oder mitten in einem Dialog enden sind in der Regel tektonisch offen:

Entre l'ombre et le pin, on ne voyait plus qu'un mince ruban clair. Gilberte avait froid, serrait les dents, mais s'obstinait à rester.

« Il ne parlera pas, c'est fini. »

L'ombre atteignait le tronc de l'arbre. Un chuchotement :

- Gilou !

Enfin ! Et la fille reconnaît son nom. Mais elle ne veut, elle ne peut pas encore répondre. Qu'il poursuive, lui, qu'il propose, et même s'il approchait un peu... Non, rien. Tout recommence. Et le cœur étouffe, on est au bord des larmes ou des cris.

- Gilou ? Mon petit Gilou !

Elle parvient à murmurer :

³⁰ Schnurre, *Problematik der Kurzgeschichte*, 25.

- Oui.

C'est de nouveau le silence, mais il n'est plus si lourd à porter. Et la fille, sans tourner la tête, peut sentir le trouble du garçon, deviner ses yeux inquiets, repentants, quêtés. Si bien que c'est elle-même qui reprend, pour lui rendre courage :

- Oui ?

Et l'autre, d'une voix qui hésite, qui n'est pas tellement avantageuse, mais qui, tout de même, ne manque pas d'espoir.

- Tu viens ?

Un dernier regard sur la nuit d'août, un soupir ; après quoi, gênée, bien sûr, donc un peu agressive, mais résolue, la fille se tourne vers le garçon, et plus sombre que jamais, prenant sa voix la plus rauque de petite chevêche, elle dit encore :

- Oui.

(*Nous qui sommes du matin* in : *L'eau et le feu*, 141-142)

Auf ähnliche Art und Weise tektonisch offen – jedoch nicht in szenischer Darstellung – ist die *short story Peut-être*. Das Thema ist auch hier eine Liebesnacht mit Folgen: Nachdem das Pärchen sich voneinander trennt und das Mädchen nachhause zurückkehrt, verfällt sie in Grübeleien:

Il est vrai que quelque chose s'est passée, dont elle reste, sans doute, incertaine, un peu meurtrie, et plus lasse qu'heureuse – émue pourtant, soudain grave : les yeux se gonflent, la gorge se noue. Qui sait ? (*Peut-être* in : *À perdre haleine*, 158)

Dieser Kurzgeschichtenschluss ist auf zweierlei Art offen: Die möglichen Folgen dieser Liebesnacht rühren und beunruhigen das Mädchen. Die Möglichkeit einer Schwangerschaft wird zwar nicht direkt angesprochen, vom Leser jedoch hineininterpretiert und bewirkt so einerseits die hermeneutische Offenheit des Schlusses, die gleich im Anschluss näher erläutert wird. Andererseits ist diese *short story* aber auch tektonisch offen, denn die Geschichte wird nicht zu Ende erzählt und bricht unvermittelt ab, ohne den weiteren, vom Leser jedoch erwarteten Handlungsverlauf zu erzählen. Ob eine Schwangerschaft besteht oder nicht und wie die Folgen des Liebesabenteuers konkret aussehen, ist nicht mehr Teil der erzählten Geschichte und wird (tektonisch) offengelassen. Besonders gut verdeutlicht das auch der Satzsatz in Form einer Frage, die zwar aufgeworfen, jedoch nicht mehr beantwortet wird. Die tektonisch offenlassende Wirkung solcher Schlüsse, die mit Fragen enden, ist vergleichbar mit der Wirkung des zuvor zitierten Schlusses, der mitten in einem Dialog endet.

Beispiele für tektonisch geschlossene Schlüsse sind solche, in denen sich beim Rezipienten am Ende das Gefühl einer abgeschlossenen Handlung breit macht. Ein Schlusspunkt wird erreicht, der den Eindruck vermittelt, dass die Kurzgeschichte zu Ende ist und keine Fortsetzung mehr notwendig ist. Ausgelöst werden kann dieses Gefühl durch unterschiedliche Faktoren, beispielsweise durch typische Endereignisse, wie den Tod des Protagonisten, durch Ende eines Erzählerrückblickes, abschließenden Erzählerkommentar, Ausblick auf die Zukunft der Figuren oder Erreichen der Erzählgegenwart.

Tektonisch geschlossen ist nachfolgende Kurzgeschichte, in der ein Kindheits-erlebnis von einem fünfzig Jahre späteren Zeitpunkt aus beschrieben wird und der Ich-Erzähler auf den letzten Zeilen in die Erzählgegenwart zurückkehrt und den Prozess des Erinnerns thematisiert: „Cinquante ans là-dessus. Dernier jour de l'année. Un soir pluvieux. Personne. Je me souviens.“ (*La voix* in: *Attendez l'aube*, 17) Nach den geschilderten Reflexionen zu diesem Kindheitsereignis ist das gesamte Erlebnis erzählt, das Erinnern des Protagonisten wird abgeschlossen, indem er mit seinen Gedanken in die Gegenwart zurückkehrt.

Ebenfalls tektonisch abgeschlossen ist die Kurzgeschichte *Florence*, die mit dem Tod der Protagonistin endet und somit jede Weiterführung der Geschichte unnötig macht:

Jusqu'au dernier instant, Florence n'avait pas su comment mourir. Je la voyais, penchée sur l'eau, et prise d'effroi, puis se réfugiant dans cet abri pour y trouver une mort plus humaine. Un peu de sang s'était caillé au coin des lèvres ; quelques taches sombres parsemaient son visage, un visage décharné, celui d'un enfant. (*Florence* in: *Les vivants*, 125)

In gleicher Weise geschlossen ist auch die *short story* *La baignoire*. Auch sie endet mit dem Tod der Protagonistin und beschreibt am Ende die Trauer des Ehemannes. Die tektonische Geschlossenheit ergibt sich hier jedoch nicht nur aus dem Tod der Hauptfigur. Am Ende der Geschichte wird noch ein kurzer Ausblick auf die Zukunft der Hinterbliebenen gewährt. Dieser unterstützt den tektonisch abgeschlossenen Charakter der Kurzgeschichte zusätzlich:

Il fallut arracher Florent qui, penché au bord du trou, cherchait encore, tout au fond, sous le couvercle de noyer et les fleurs qui le jonchaient, le visage de Lucie. Il l'avait tant aimée ! On lui répétait : « Pensez à votre petit, Florent ! » C'est vrai : il l'aimait aussi. Et il est juste de dire que Florent attendit toute une année, et la messe du bout de l'an, et deux mois encore, pour donner à Pistache une nouvelle mère. (*La baignoire* in: *L'eau et le feu*, 10)

Derartige Formen einer Nachgeschichte finden sich in Kurzgeschichtenschlüssen jedoch kaum und stellen eher eine Ausnahme dar.

2.1.3 Hermeneutische Offenheit

In Hinblick auf die Deutung konkret dargelegter Ereignisse – ob diese nun ausreichen, um die Handlung der Geschichte tektonisch geschlossen darzustellen oder ob sie lückenhaft sind und ein tektonisch offenes Ende bewirken – stellen sich Fragen, wie: *Ist das Geschehen der Geschichte, soweit es geschildert wird, klar und deutlich dargestellt? Wird es vom Leser als eindeutig wahrgenommen? Oder tun sich für ihn durch die Art und Weise der Darstellung Unklarheiten und Mehrdeutigkeiten auf? Wird ihm*

das Ende der Geschichte erzählt oder muss er es sich durch eigene Auslegungen zusammen reimen?

Bieten sich am Schluss der Geschichte mehrere Möglichkeiten zur Deutung des dargestellten Geschehens, so ist das Ende hermeneutisch offen.

Der Erzählschluss der zuvor bereits zitierten, tektonisch geschlossenen Kurzgeschichte *La baignoire* zeichnet sich gleichzeitig auch durch hermeneutisch offene Elemente aus. Wie später noch präzisiert wird, treten hermeneutische und tektonische Offen- und Geschlossenheit in vielen Fällen in Kombination auf. *La baignoire* erzählt von einer jungen, kränklichen Frau, deren Tod das Ende der Geschichte bildet. Tektonisch ist das Ende wie gesagt geschlossen: Es wird der gesamte Handlungsverlauf bis zu ihrem Tod und dem Begräbnis geschildert. Hermeneutisch gesehen bleibt jedoch ein Element der Geschichte offen. Der Leser stellt sich schlussendlich die Frage, ob nicht der Wunderheiler-Arzt und das von ihm verordnete Bad in Eiswasser schuld am Tod der Frau sind: „On a dit que sans le bonhomme à barbiche et ses remèdes de l'autre monde, Lucie, peut-être, s'en fût tirée.“ (*La baignoire* in: *L'eau et le feu*, 10)

Die im vorigen Kapitel ebenfalls zitierte Textstelle aus *La voix* vermittelt, wie beschrieben, am Schluss einen tektonisch abgeschlossenen Eindruck, da der Ich-Erzähler ein Ende seiner Erinnerungen erreicht und alle wichtigen Elemente des rückblickend erzählten Ereignisses geschildert hat, soweit es ihm aus seiner Perspektive möglich ist. Gleichzeitig ist die Kurzgeschichte aber auch hermeneutisch offen: Der Erzähler berichtet in Form einer Rückwendung³¹ von seiner Kindheit und einem Streifzug durch Nacht und Nebel, an dessen Ende er und seine Freunde eine wunderbare Stimme singen hören:

Qui peut se promener à pareille heure et chanter comme dans les contes? [...] C'est une voix, de l'autre côté de la rivière, et qui chante – mais pour qui, gracieuse, si pure? Pour l'eau dans l'ombre, pour le brouillard, pour la nuit, pour l'automne, pour nous enfants, tendus vers elle, ou pour le Dieu qui l'écoute comme la voix de son Église? (*La voix* in: *Attendez l'aube*, 16-17)

Die Frage, wer singt und für wen gesungen wird, bleibt auch über das Ende der Geschichte hinaus unbeantwortet. Möglicherweise handelt es sich um den Geist eines jungen Mädchens, von dessen Tod einige Zeilen vor Ende berichtet wurde. Diese Vermutung entsteht aber rein durch die Interpretation des Lesers. Vom Erzähler selbst wird kein Zusammenhang zwischen beiden Ereignissen hergestellt.

Wie nun deutlich wurde, tritt hermeneutische und tektonische Offen- und Geschlossenheit in vielen Fällen gemeinsam auf. Beide Formen sind nicht isoliert voneinander zu betrachten. Der mehr oder weniger offene Charakter einer Kurzgeschichte kann durch mehrere Faktoren bedingt sein, die auf hermeneutischer und tektonischer

³¹ Der Begriff *Rückwendung* stammt von Eberhard Lämmert (vgl. *Bauformen des Erzählens*, 108-112).

Ebene zusammenspielen. Wie bereits Korte zur Offenheit des Endes betont, wird auch hier ersichtlich, dass ein Erzählschluss in einer Hinsicht abgeschlossen wirken kann, in einer anderen aber dennoch unabgeschlossen bleiben kann.³²

Gemeinsam ist beiden Arten der Offenheit, dass in allen zweien – nicht nur im Fall der hermeneutisch offenen Geschichte – die Initiative und die Deutung des Lesers gefragt sind, um polyseme bzw. fehlende Handlungselemente zu vervollständigen und zu interpretieren.

Zusammenfassend gesagt kann sich die Offenheit eines Erzählschlusses auf zwei verschiedenen Ebenen ergeben. Auf einer eher formellen, den Aufbau und die Vollständigkeit der Darstellung der Handlung betreffenden Basis wird der offene Zug des Schlusses durch lückenhafte Darstellung und einmal eingeführte, jedoch nicht zu Ende gebrachte Motive ausgelöst. Auf einem viel mehr inhaltlichen, die Interpretation der Ereignisse betreffenden Niveau kann das beschriebene Geschehen so geschildert werden, dass es dem Leser keine eindeutige Interpretation ermöglicht und ihm die Deutung der Ereignisse überlässt.

Betrachtet man die Summe der hier analysierten *short stories* von Marcel Arland, sticht ins Auge, dass der Großteil der Geschichten tatsächlich in zumindest einer der beschriebenen Hinsichten offen bleibt, wie es Gattungstheorien zur Kurzgeschichte stets betonen. Viele *short stories* sind tektonisch offen, manche tektonisch geschlossen. In fast allen finden sich am Ende jedoch hermeneutisch offen gelassene Elemente. Die Kurzgeschichtenschlüsse zeichnen sich also durch einen mehr oder weniger offenen Charakter aus, wobei Offenheit unbedingt als graduelle Eigenschaft aufgefasst werden muss, wie bereits Umberto Eco betont:

Il est évident qu'aucune fabula ne sera jamais totalement ouverte ni totalement fermée, et que l'on pourrait ou devrait établir une sorte de continuum gradué où situer les diverses narrations.³³

Offenheit variiert also von Kurzgeschichte zu Kurzgeschichte und löst je nachdem eine stärkere oder schwächere *Abschlusswirkung*³⁴ aus, um es in Kortes Begriffen zu formulieren.

Insgesamt gesehen, kann man bestätigen, dass der offene Schluss eines der Grundmerkmale der *short story* ausmacht, das sich auch in ihrer gesamten Struktur widerspiegelt. Wie Unseld hervorhebt, ist die andeutende und vielfach elliptische Schreibweise untrennbar mit der Gattungstradition der Kurzgeschichte verbunden:

³² Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 33.

³³ Eco, *Lector in fabula*, 157.

³⁴ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 35.

Der Kurzgeschichteschreiber will nicht an einzelnen Punkten verweilen, er will keine Ruhe, Besänftigung, Versöhnung, Stille oder Sammlung des Geistes bieten. Er drängt wie der Dramatiker auf das Ende. In diesem Drängen verkürzt er die Erzählstruktur. [...] Sie [die Kurzgeschichte] operiert mit der Technik der Andeutung und Auslassung, mit dem, was der Maler die «weiße Stelle» der Zeichnung nennt.³⁵

Die Unterscheidung offenes/geschlossenes Ende und ihre nähere Charakterisierung in hermeneutischer und tektonischer Hinsicht werden in dieser Arbeit regelmäßig wieder aufgegriffen werden, um auch die einzelnen Schlusskategorien danach zu beschreiben, welchen Grad an Offenheit bzw. Geschlossenheit sie bewirken.

2.2 Der pointierte Schluss der Kurzgeschichte

2.2.1 Definition und Eingrenzung der Pointe

Pointe (franz. = Spitze), der geistreiche, unerwartete Sinn, in dem e. →Witz oder e. Epigramm gipfelt, entsteht durch unvermuteten Übergang des Vorangegangenen von Ein- zu Mehrdeutigkeit oder andere Überraschungseffekte, veranlaßt den Hörer zu plötzl. Revision seines Verständnisses und löst die Erwartungsspannung durch Lachen.³⁶

Diese Begriffsbestimmung der Pointe aus dem *Sachwörterbuch der Literatur* von Gero von Wilpert deckt sich weitgehend mit dem, was Ralph Müller in seiner *Theorie der Pointe* als Pointe ‚im engeren Sinn‘ auffasst³⁷. Beide Ansätze verstehen die Pointe als einen witzig geistreichen, unerwarteten Höhe- oder Schlusspunkt eines kurzen Textes, vor allem in den Gattungen Witz, Anekdote, Aphorismus, Epigramm, Novelle oder Sketch.

In diesem Sinn soll die Pointe auch hier aufgefasst werden, denn sie scheint mit dem übereinzustimmen, was in vielen Theorien der Kurzgeschichte als „überraschender Schlusseffekt“³⁸ bezeichnet wird. Die konkrete Rolle der Pointe in der Gattung der Kurzgeschichte wird im Anschluss näher behandelt.

Der Grundgedanke von Müllers Pointentheorie ist, dass die Pointe nicht im Text, sondern im Kopf des Lesers begründet liegt. Sie entsteht, wie er beschreibt, erst durch die „plötzliche Verstehensleistung“³⁹ des Rezipienten. Was genau damit gemeint ist, wird durch Müllers ‚Inkongruenz-Auflösungs-Theorie‘ deutlich, mit deren Hilfe er seinen Pointenbegriff definiert:

Eine Pointe liegt genau dann vor, wenn eine im Text angelegte Inkongruenz durch die verblüffende Aufdeckung eines unvermuteten Zusammenhangs doch noch als sinnvoll erscheint. [...] Darüber hinaus muss der Textinhalt einer „charakteristische[n] Sprachverwendung“ entsprechen.⁴⁰

³⁵ Unseld, *Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte*, 47.

³⁶ Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 619.

³⁷ Müller, *Theorie der Pointe*, 17.

³⁸ Vgl. dazu z.B. Bender, *Ortsbestimmung der Kurzgeschichte*, 66.

³⁹ Vgl. Müller, *Theorie der Pointe*, 103.

⁴⁰ Ibid, 104.

Essentielle Bestandteile für das Entstehen von Pointiertheit sind demnach eine im Text angelegte Inkongruenz (eine Widersprüchlichkeit, eine Irritation des Lesers), ein un-
vermuteter Zusammenhang, der diese Inkongruenz auflöst und die plötzliche Verste-
hensleistung des Lesers bedingt, sowie eine besondere Form der ‚Sprachverwendung‘.
Müller meint damit, dass eine gelungene Pointe vor allem auch von einer bestimmten
Art der Informationsvergabe abhängt. Informationen dürfen nicht zu früh und nur in
einem bestimmten Ausmaß preisgegeben werden, damit ein Text pointierten Charakter
erhält.

Darüber hinaus präzisiert Ralph Müller eine Reihe alternativer Merkmale, von
denen ein pointierter Text mindestens eines aufweisen muss, damit überhaupt eine
Inkongruenz zustande kommen kann. Hier nennt er *Kohärenzbruch* (ein Bruch im
Textzusammenhang, der für den Leser einen Widerspruch darstellt), *Uneigentlichkeit*
(der aktuelle Inhalt eines Redezeichens weicht von der geregelten lexikalischen Be-
deutung ab) und *Kondensation* (ein Sonderfall der *Uneigentlichkeit*, bei dem ein wörtli-
cher und ein uneigentlicher Sinn gegeben sind und so mehrere Lesar-
ten/Interpretationen möglich machen).⁴¹

Welche Bedeutung dieser Pointentheorie Müllers in der Beschreibung von
Kurzgeschichtenschlüssen zukommt, wird in Folge gezeigt werden, nachdem zuvor
noch kurz auf den generellen Stellenwert der Pointe in der Kurzgeschichte eingegan-
gen werden soll.

2.2.2 Die Rolle der Pointe in der Kurzgeschichte

Wie zuvor bereits erwähnt und anhand von Benno von Wiese zitiert, wird die Kurzge-
schichte häufig als „pointierende Prosaerzählung“⁴² aufgefasst. Auch im *Sachwörter-
buch der Literatur* kann man unter dem Schlagwort *Kurzgeschichte* das Charakteristi-
kum „pointierte Aktion“⁴³ herauslesen und Barbara Korte schreibt zum Thema der über-
raschenden Schlusswendung:

In den Kurzformen der erzählenden Prosa wie Novelle oder Short Story gehören *surpri-
se ending* und Pointe dagegen [im Gegensatz zum Roman] zu den traditionellen Mög-
lichkeiten der Schlußgebung.⁴⁴

Weiter verweist Korte auf Edgar Allan Poes rezeptionsästhetisch ausgerichtete *short
story*-Theorie, die davon ausgeht, dass die gesamte Geschichte nach dem eindrucks-
vollen Schlusseffekt hin orientiert ist.⁴⁵ Derartige Positionen scheinen die Kurzge-
schichte also wesentlich daran festzumachen, dass sie eine Pointe beinhaltet. Diese

⁴¹ Vgl. Müller, *Theorie der Pointe*, 121-126.

⁴² Von Wiese, *Novelle*, 85

⁴³ Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 446.

⁴⁴ Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 175.

⁴⁵ Vgl. *ibid.*, 175

Pointe steht in der Regel am Ende der Geschichte, die *short story* endet typischerweise mit einer pointierten unerwarteten Wendung.⁴⁶

Solchen Ansätzen, die der Gattung der *short story* in der Regel pointierten Charakter nachsagen, steht die Auffassung gegenüber, die Kurzgeschichte könne einen überraschenden Schlusseffekt/eine Pointe besitzen, sie bedarf dessen aber nicht unbedingt.⁴⁷ Heinz Piontek ist in seinen *Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte* gar der Meinung, dass sich das Wesen der Kurzgeschichte gerade durch das Fehlen einer Pointe und eines übergewichtigen Schlusses auszeichne:

In der Shortstory wird das Entscheidende nach innen verlegt. Daraus ergibt sich für die Komposition der Fortfall der Pointe. Geschehen also, das in eine Kurzgeschichte eingeht, darf keinen übergewichtigen Schluß besitzen, es muss derart gefügt sein, daß seinen Teilen ungefähr das gleiche Maß an Bedeutung zukommt.⁴⁸

Die Ansichten über die Rolle der Pointe in der Kurzgeschichte scheiden sich an dieser Stelle. Gemeinsam ist allen diesen gattungstheoretischen Ansätzen aber, dass sie keine nähere Beschreibung dessen liefern, was unter „pointierend“ bzw. „pointiert“ zu verstehen ist. Der Begriff der Pointe bleibt in Gattungsdefinitionen genauso im Unklaren wie der unpräzise Begriff des offenen Endes. Aus diesem Grund soll hier auf Ralph Müllers *Theorie der Pointe* zurückgegriffen werden, deren grundlegende Ansätze bereits beschrieben wurden. Sie ist zwar nicht speziell für die Kurzgeschichte entwickelt worden, bietet aber dennoch ein hervorragend geeignetes Grundgerüst zur Beschreibung des pointierten Schlusses der *short story*.⁴⁹

2.2.3 Die Beschreibung pointierter Schlüsse nach Ralph Müller

Ralph Müllers Inkongruenz-Auflösungstheorie beschreibt gut, was im Leser vorgeht, wenn er in seiner Lektüre auf den pointierten Schluss einer Kurzgeschichte trifft: Durch ein inkongruentes, d.h. mit dem Erfahrungswissen des Rezipienten kollidierendes Textelement wird eine Irritation des Lesers ausgelöst. Diese Irritation wird schlussendlich durch die plötzliche Verstehensleistung des Lesers aufgelöst, indem er eine Verbindung zu einem neuen, unvermuteten Zusammenhang herstellt, wodurch der Text eine überraschende Wendung nimmt und die ursprüngliche Erwartungshaltung des Rezipienten enttäuscht wird.⁵⁰ Diesen Bruch im Textzusammenhang, der durch einen plötzlichen Widerspruch die Erwartungsenttäuschung des Lesers bewirkt, bezeichnet Müller als *Kohärenzbruch* (die beiden anderen alternativen, Inkongruenz auslösenden

⁴⁶ Vgl. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 446.

⁴⁷ Vgl. z.B. Donnenberg, *Bevorzugte Gattungen I*, 81-87.

⁴⁸ Piontek, *Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte*, 21.

⁴⁹ Zu Müllers Theorie der Pointe vgl. unter anderem die Rezension von Helmich, in: *Sprachkunstwerk* 34 (2), 394-399.

⁵⁰ Vgl. Müller, *Theorie der Pointe*, 110.

Merkmale, *Uneigentlichkeit* und *Kondensation*, scheinen in Kurzgeschichten nicht von Bedeutung).

Deutlich heraus lesbar sind alle diese Bestandteile der Schlusspointe beispielsweise aus der Kurzgeschichte *Mademoiselle du château*: Über mehrere Seiten hinweg wird der kränkliche Zustand eines jungen Mädchens aus gutem Hause beschrieben, die sich auf dem Weg der Besserung befindet und nach und nach wieder die kleinen Freuden des Lebens entdeckt. Dann plötzlich eine unerwartete Anspielung:

Le soir de vacances (à peine un an s'est-il passé) où je me suis éveillée près de l'homme, dans sa maison de la clairière, la gorge et les jambes nues, sans comprendre ce qui m'avait prise. (*Mademoiselle du château* in: *À perdre haleine*, 37)

Diese mit einem Mann verbrachte Nacht, die unerwartet ins Spiel kommt und so gar nicht in das Bild des behüteten Mädchens passt, irritiert den Leser. Und es geht weiter:

ma honte ce soir-là, tandis que je rentrais chez nous, [...] plus tard, la peur, la longue angoisse, et quand j'implorais un moyen de m'en délivrer, le refus de l'homme, ou plutôt son triomphe : Marions-nous, ma belle ; mais moi qui avais tout subi, cela, non, je ne l'accepterais pas ; la misérable quête, à deux reprises, dans la ville [...] l'adresse enfin obtenue, et dans une ruelle, à deux pas de la maison close, la matrone... et pendant des semaines, Pâques venant, venu, passé, ce corps et cette âme vides [...] – non, de tout cela, je n'ai rien oublié et ne voudrais rien laisser perdre : c'est de ce temps que je me suis mise à vivre. (*Mademoiselle du château* in : *À perdre haleine*, 37)

Die zuvor ausgelöste Irritation des Rezipienten wird von einem plötzlichen Verstehensprozess abgelöst: Der kränkliche Zustand des Mädchens und die Liebesnacht von damals werden am Ende mit einer Abtreibung in Zusammenhang gebracht. Die zuvor geschilderte Geschichte erscheint dem Leser schlagartig in einem anderen Licht und endet mit der Aufdeckung einer für ihn völlig unerwarteten Vorgeschichte – ein prototypisches Beispiel eines pointierten Schlusses. Er enthält sowohl die Inkongruenz, von der Müller spricht und die durch einen Kohärenzbruch ausgelöst wird, als auch den unvermuteten Zusammenhang, der es dem Leser ermöglicht diese Inkongruenz zu beseitigen und dem Text durch Re-Interpretation eine neue Bedeutung zu geben.

Die Relevanz des laut Müller dritten obligatorischen Bestandteils der Pointe, der gezielt eingesetzten Ordnung und Vergabe der Information, wird in diesem Textschluss genauso deutlich. Wäre die Abtreibung gleich zu Beginn der Kurzgeschichte, also in chronologisch richtiger Reihenfolge ins Spiel gebracht worden, so würde der pointierte Charakter der Erzählung nicht zustande kommen. Erst durch die Darstellung des Ereignisses als „auflösende Rückwendung“⁵¹ am Schluss kann die Pointe ihre Wirkungskraft entfalten.

⁵¹ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 108-112. Zum Schluss mit *auflösender Rückwendung* vgl. Kapitel 3.1.2.3 dieser Arbeit.

„Der verblüffende Schluss kann die beabsichtigte Wirkung nur erzielen, wenn er das Ergebnis einer wohl vorbereiteten Komposition und Kunst ist“⁵², wie Hans Bender es nennt. Tatsächlich ist die Pointe sehr sensibel in Bezug auf verfrühte Informationsvergabe. Ihre Wirkung hängt von der geschickten Lenkung der Lesererwartungen ab. Eine bestimmte Reihenfolge der gegebenen Informationen muss eingehalten werden, ja manche dürfen gar nicht gegeben werden. Zu viele Informationen und Erklärungen sind schädlich für die Pointe. Sie arbeitet ganz im Gegenteil in erster Linie mit Auslassung und Aussparung erklärender Gedankenglieder, die der Leser ähnlich wie im offenen Ende für sich selbst erschließen muss.⁵³

Auf diese Weise pointiert ist unter anderem auch die Geschichte *On ne peut tout supporter*. Toby, ein tölpelhafter, grotesker, stotternder und zurückgebliebener Kerl, der von seiner Frau ganz offensichtlich betrogen und schlecht behandelt wird, erwacht nach dreiunddreißig Jahren aus seiner Lethargie und entdeckt plötzlich die Welt und die schönen Seiten des Lebens:

C'était son heure, elle est venue. Un miracle, et ce serait u peu effrayant si l'on ne sentait que l'on y coule comme poisson dans l'eau. Les yeux se gonflent, mais l'on n'y voit que mieux ; et si le nez se bouche, jamais un air plus libre ne nous a soulevé ; il semble qu'en étendant la main on toucherait le haut de cet arbre : mais l'arbre vient de lui-même jusqu'à nous. Un homme assis sur un fagot, bras pendants, bouche bée, qui, de temps en temps, grogne : « Oui... Eh ! oui ! » (*On ne peut tout supporter*, in : *À perdre haleine*, 24)

Der unerwartete Umschwung folgt bereits auf der nächsten Zeile und beendet die Geschichte:

Après cela, chacun supporte le bonheur selon ses forces. Si le lendemain, après une matinée de recherches, on découvre, grâce au bon sens du curé Cotton, Toby pendu dans une cabane, c'était dans l'ordre de ce monde où il venait enfin de s'éveiller. (*On ne peut tout supporter*, in : *À perdre haleine*, 24-25)

Offensichtlich fallen hier die Inkongruenz und die unvermutete Wendung in einem Ereignis zusammen: Es verstört den Leser, dass Toby sich, nachdem er sein Glück gefunden hat, erhängt. Mit diesem Ausgang der Geschichte konnte nicht gerechnet werden.

Wie im vorigen Kapitel erörtert wurde, herrscht Uneinigkeit darüber, ob die Kurzgeschichte zwingend eine Pointe besitzen muss. Einerseits wird Pointiertheit, wie gezeigt wurde, gerne als Charakteristikum der *short story* angesehen. Andererseits verfügen aber nicht alle Kurzgeschichten über diese von Müller definierten Merkmale der Pointe und somit einen pointierten Schluss.

⁵² Bender, *Ortsbestimmung der Kurzgeschichte*, 66.

⁵³ Vgl. Müller, *Theorie der Pointe*, 119-121.

Auch einem guten Teil der *short stories* von Marcel Arland fehlt die überraschende Schlusswendung, wie es beispielsweise in *Les enfants* oder *La voix* zu beobachten ist.

In *La voix* kann man annehmen, dass eine Inkongruenz im Text angelegt ist, nämlich durch die mysteriöse Stimme, die die Kinder mitten in Nacht und Nebel singen hören. Was jedoch fehlt, ist die Auflösung dieses inkongruenten Ereignisses. Es wird hermeneutisch offen gelassen, ohne dass ein unvermuteter Zusammenhang hergestellt wird. Eine überraschende Wendung kann so nicht zustande kommen. Daraus geht deutlich hervor, dass ein Text tatsächlich alle von Ralph Müller als essentiell definierten Bestandteile enthalten muss, damit eine Pointe überhaupt entstehen kann. Fehlt ein Bestandteil, so bleibt auch die Pointierung aus.

In *Les enfants* kommt es zum Beispiel gar nicht erst zu einer Inkongruenz. Außerdem erfolgt die Informationsvergabe, wie in vielen anderen Geschichten von Marcel Arland, relativ chronologisch und unauffällig. Es werden keine wichtigen Informationen ausgespart und auch nicht auf den Schluss hinausgezögert, sodass es gegen Ende hin zu einem unerwarteten Schlusseffekt kommen könnte. Dies mag damit zusammenhängen, dass in dieser konkreten Geschichte keine großartigen Erlebnisse und Schicksalsbrüche erzählt werden, die in einer paradoxen Wendung enden könnten. Themen sind vielmehr die Reflexionen und Empfindungen einer durchschnittlichen, unauffälligen Frau ihren Kindern und Enkeln gegenüber.

Ob eine Kurzgeschichte ein pointiertes Ende enthält oder ohne Pointe auskommt, hat scheinbar mit dem Thema der Geschichte zu tun: Soll von etwas Gewöhnlichem, Alltäglichem oder der reinen Stimmung eines Augenblicks berichtet werden, so kann die *short story* durchaus ohne Pointe auskommen. Piontek spricht sich beispielsweise für eine solche Art der Kurzgeschichte aus, die das Simple, Tagtägliche und Unauffällige für weitaus bedeutungsvoller hält als den atemnehmenden Sonderfall.⁵⁴

Soll hingegen ein außergewöhnliches Erlebnis, ein besonders schicksalhafter, herausragender Moment im Leben eines Menschen beschrieben werden, wird oft auf einen pointierten Schluss mit überraschender Wendung zurückgegriffen, um dem Leser das Ereignis so noch nachdrücklicher zu vermitteln. Donnenberg definiert die Kurzgeschichte inhaltlich zum Beispiel danach, dass sie aus dem Leben durchschnittlicher Menschen ein Ereignis hervorhebt, das deren Leben vor eine Entscheidung stellt und ihm eine mehr oder weniger bedeutsame Wendung zu geben vermag.⁵⁵ In einer solchen *short story* ist ein pointiertes Ende offensichtlich viel naheliegender.

⁵⁴ Vgl. Piontek, *Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte*, 21.

⁵⁵ Vgl. Donnenberg, *Bevorzugte Gattungen I*, 84.

Kurzgeschichten können demnach, wenn man von Müllers Pointenbegriff ausgeht, mit oder ohne Pointe gestaltet sein. Die Schlusspointe als typisches oder gar zwingendes Gattungsmerkmal bestätigt sich anhand der Kurzgeschichten Arlands nicht und muss viel eher als gezielt und nur vereinzelt eingesetztes Gestaltungsmittel der *short stories* aufgefasst werden.

3. Kategorisierung der Schlüsse nach narratologischen Kriterien

In den folgenden Abschnitten sollen die Kurzgeschichtenschlüsse von Marcel Arland nach einigen allgemeingültigen Kriterien der Erzähltheorie analysiert werden. Als narratologische Anhaltspunkte zur Kategorisierung der Schlüsse werden beispielsweise die chronologische Ordnung der Geschichte, das Erzähltempo, das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit sowie der Erzählmodus der *short story* hergenommen.

Als konkrete Kategorien unterschieden werden: das zirkuläre Ende und das Ende mit Parallelen zu unterschiedlichen Textteilen, der antizipierte Schluss und der Schluss mit auflösender Rückwendung, Schlüsse mit beschleunigtem und verlangsamtem Erzählrhythmus, narrative Schlusspassagen in den Erzählmodi *report* und *speech* und nicht-narrative Schlusspassagen in den Modi *comment* und *description*.

3.1 Das Verhältnis des Schlusses zu Anfang und Mittelteil der Kurzgeschichte

Eine der wichtigsten und grundlegendsten Tatsachen bei der Analyse von Schlüssen – egal welcher Gattung – ist die Erkenntnis, dass der Schluss eines Textes niemals isoliert vom Rest der Geschichte betrachtet werden kann. Das Ende einer jeden Kurzgeschichte ist das Produkt einer kontinuierlichen Entwicklung und Teil einer Gesamtkonstruktion. Erst durch den Schluss einer Kurzgeschichte erschließt sich dem Leser die endgültige Bedeutung eines Textes. Umgekehrt kann auch der gesamte Bedeutungsumfang eines Schlusses nur dann erfasst werden, wenn er in seinem Verhältnis zu Anfang und Mittelteil der Geschichte betrachtet wird.

Hier soll in einem ersten Schritt untersucht werden, welche Parallelen zwischen dem Schluss, dem Anfang und dem Mittelteil einer Kurzgeschichte generell bestehen können, welche Gemeinsamkeiten der Schluss zu anderen Textteilen aufweist bzw. welche Elemente in gleicher oder in ähnlicher Gestalt am Schluss und an einer anderen Stelle der Geschichte vorkommen, und welche Rolle solche Parallelen für die Leserwahrnehmung einer *short story* spielen. Differenziert werden hierbei zwei Formen der Parallelität: das zirkuläre Ende, das sich durch Parallelen zwischen Anfang und Ende der Geschichte auszeichnet und das Ende mit Parallelen zu unterschiedlichen Textstellen, d.h. zum Mittelteil der Kurzgeschichte.

In einem zweiten Schritt wird die chronologische Ordnung der Kurzgeschichten näher unter die Lupe genommen und überprüft, in welchem Verhältnis die beiden Ebenen *histoire* und *discours* zueinander stehen können. Es wird in diesem zweiten Teil

darum gehen, welche Abweichungen von der Chronologie der Geschichte an der Textoberfläche existieren können und welche Bedeutung ihnen in Hinblick auf den Schluss zukommt. Unterschieden werden dabei besonders die beiden Formen des *antizipierten Schlusses* und des *Schlusses mit auflösender Rückwendung*.

3.1.1 Parallelen zwischen Schluss, Anfang und Mittelteil der Kurzgeschichte

Wie zuvor beschrieben wurde, ist jeder Kurzgeschichtenschluss zugleich Endpunkt und Resultat einer Gesamtkonstruktion und weist so automatisch logische und inhaltliche Parallelen zum gesamten, dem Schluss vorangegangenen Text auf. Der Schluss einer Kurzgeschichte kann nur verstanden werden, wenn der Leser auch den restlichen Teil der Geschichte kennt. Was hier jedoch näher beleuchtet werden soll, ist die gezielte (!) Wiederaufnahme bestimmter inhaltlicher und formaler Komponenten am Ende einer *short story*.

Marianna Torgovnick beschreibt in *Closure in the Novel* Romanschlüsse nach ihrem Verhältnis zur Gestalt und Ausprägung des gesamten Romans, d.h. nach der Relation, in der der Schluss zu Anfang und Mittelteil des Werks steht. Die dabei verwendeten Termini bezieht sie aus der Geometrie und bedient sich so unter anderem der beiden metaphorischen Begriffe „circularity“ und „parallelism“⁵⁶. Diese Vorgehensweise und die dazugehörige Terminologie, die Torgovnick auf Romane des 19. und 20. Jahrhunderts anwendet, sollen an dieser Stelle zur Beschreibung von Kurzgeschichtenschlüssen übernommen werden. Sie scheinen durchaus adäquat für die Charakterisierung der Verhältnisrelationen zwischen Schluss, Anfang und Mittelteil der hier behandelten *short stories*.

3.1.1.1 Das zirkuläre Ende

Ein *zirkuläres Ende* liegt für Torgovnick vor, „when the ending of a novel clearly recalls the beginning in language, in situation, in the grouping of characters, or in several of these ways.“⁵⁷ *Circularity* besteht dieser Theorie nach in einer Geschichte dann, wenn Parallelen zwischen Anfang und Ende hergestellt werden. Diese Parallelen können einerseits durch wiederaufgenommene Elemente entstehen, andererseits aber auch durch die Einführung neuer Elemente, die bereits vorhandenen stark ähneln und dadurch Zirkularität bewirken.

Auch Barbara Korte spricht von Fällen, „in denen Elemente des Anfangs am Schluss des Textes nochmals aufgegriffen werden“. Wie auch Bonheim, bezeichnet sie

⁵⁶ Vgl. Torgovnick, *Closure in the Novel*, 13.

⁵⁷ Torgovnick, *Closure in the Novel*, 13.

das, was Torgovnick *circularity* nennt, hingegen als *Epanalepse*⁵⁸, versammelt unter diesem Begriff jedoch ähnliche Phänomene wie Torgovnick: Wiederholung eines Titels, Untertitels oder Wortlauts, einer Situation oder Szene, Rahmeneffekte, Rückkehr zum Ausgangspunkt der Geschichte, etc.⁵⁹

Epanalepsen bzw. zirkuläre Schlüsse im Sinne einer Wiederaufnahme des Titels sind in den Kurzgeschichten Marcel Arlands recht häufig anzutreffen. Der Wortlaut des Titels bzw. Teile davon werden regelmäßig in die letzten Zeilen der Geschichte eingebaut. Eine solche Wiederholung zeichnet beispielsweise die Geschichte *Clairière* aus. Die *short story* endet:

« Dis, Pierre, demanda la fille, encore à la demi boudeuse : qu'est-ce que c'était, crois-tu, dans la maison ? » Mais déjà, la bouche collée aux boucles fauves de Luce, le garçon s'enchantait de la petite plainte heureuse. Une clairière. (*Clairière* in: *L'eau et le feu*, 35)

Die Wirkung, die durch diese Wiederaufnahme von Titelementen erzeugt wird, besteht hauptsächlich darin, den Schluss noch einmal besonders hervorzuheben, indem dem Leser erneut der Titel der Geschichte ins Gedächtnis gerufen wird.

Als sprachlich und inhaltlich zirkulärer Schluss kann zum Beispiel die Kurzgeschichte *Les enfants* aufgefasst werden. Die Geschichte beginnt mit folgenden Worten: „Que disaient-ils? De notre banc, nous les entendions chuchoter dans la cour, le soir, au pied du tilleul.“ (*Les enfants* in: *Attendez l'aube*, 23) Die Einstiegssituation beschreibt eine Frau und ihren Mann, die die Spiele und Gespräche ihrer Kinder belauschen. Genau mit demselben Wortlaut, jedoch mit einem Tempuswechsel ins Präsens, beginnt auch der letzte Absatz dieser *short story*: „Que disent-ils, ces deux enfants devant la maison, ce soir? Et qui les écoute? Je ne comprends pas grand-chose à leurs jeux.“ (*Les enfants* in: *Attendez l'aube*, 25) Die Situation, die am Anfang und am Ende der Geschichte beschrieben wird, ist nicht dieselbe, aber die beiden verfügen über Gemeinsamkeiten: Die Protagonistin und Ich-Erzählerin hört zu Beginn die Gespräche ihrer eigenen Kinder mit, am Ende aber belauscht sie die Konversationen ihrer Enkelkinder. Aus dieser Gegenüberstellung zweier fast gleicher Szenarien, die aber circa 40 Jahre voneinander trennen, wird deutlich, welche Veränderungen im Laufe der Zeit vor sich gegangen sind. Die Enkelkinder reden von Dingen, die die alte Frau nicht kennt und nicht versteht. Sie muss erkennen, dass die Spiele nicht mehr dieselben sind wie früher. Gleichzeitig wird durch diese Zirkularität und die Gleichartigkeit von Ausgangs- und Endsituation aber auch verdeutlicht, dass sich für die alte Frau nicht viel geändert hat. Am Anfang wie auch am Ende der Geschichte sitzt sie auf der gleichen Bank vor demselben Haus und lauscht, was der Geschichte eine Art Umrahmung

⁵⁸ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 134-140; vgl. Bonheim, *The narrative modes*, 144-146.

⁵⁹ Vgl. *ibid.*, 134-140.

in Form einer räumlichen und inhaltlichen Parallele zwischen Anfangs- und Schlusszene verleiht.

Ähnlich ist die Situation in *Ce long jour*: Eine Frau liegt auf einem Liegestuhl und beginnt sich an ihre Jugendliebe zu erinnern. Nach Ende des Rückblickes führt die Kurzgeschichte zurück in die Erzählgegenwart, in der sich die Frau nach wie vor in ihrem Liegestuhl befindet. (vgl. *Ce long jour* in: *Attendez l'aube*, 70) Im Unterschied zu *Les enfants* beschreiben Anfang und Ende hier exakt dieselbe Situation, ohne dass eine große zeitliche Distanz dazwischen liegt. Die Erzählgegenwart, die sowohl den Ausgangs- als auch den Endpunkt der Kurzgeschichte kennzeichnet, scheint den Erzählerrückblick und das eigentlich im Mittelpunkt der Geschichte stehende Jugenderlebnis wie ein Rahmen zu umschließen. Diese Art ‚Rahmungseffekt‘, der sich aus dem zirkulären Ende ergibt, darf aber keinesfalls mit der gängigen Methode der Rahmenerzählung verwechselt werden. Tatsächlich zählt Torgovnick die Technik der Rahmenerzählung zu ihrer Kategorie des zirkulären Schlusses: „A familiar and obvious kind of circularity is the 'frame' technique common in narratives.“⁶⁰ Anders als im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts kommen Rahmenerzählungen in dieser Form in der Kurzgeschichte aber nicht vor, denn die *short story* verfügt in der Regel nur über einen einzigen Handlungsstrang und eine Erzählperspektive, aus der die Geschichte geschildert wird.

Die Parallele zwischen Anfang und Ende (in Form einer Erzählerrede in der Erzählgegenwart), die in *Ce long jour* den zirkulären Charakter der Kurzgeschichte ausmacht, ist aber ‚nur‘ eine Parallele. Es handelt sich dabei nicht, wie fälschlicherweise angenommen werden könnte, um einen am Anfang der Geschichte vorweggenommen Schluss. Ein solches zirkuläres Ende darf nicht automatisch mit einem antizipierten Schluss gleichgesetzt werden, wenn auch der antizipierte Schluss, wie wir später sehen werden, in den meisten Fällen gleichzeitig ein zirkuläres Ende ist: Denn, wird der Schluss einer Kurzgeschichte am Anfang vorgezogen, so wird er in der Regel auch am Ende der Geschichte nochmals erzählt und verursacht dadurch ebenfalls Zirkularität. Auf diese Tatsache wird aber zu einem späteren Zeitpunkt noch genauer eingegangen.

3.1.1.2 Das Ende mit Parallelen zu verschiedenen Textteilen

Neben dem zirkulären Ende bestimmt Torgovnick eine weitere Form des Schlusses, der ebenfalls auf Parallelen innerhalb der Geschichte beruht. Dabei handelt es sich

⁶⁰ Vgl. Torgovnick, *Closure in the Novel*, 13.

aber um Gemeinsamkeiten zwischen Schluss und Mittelteil der Geschichte, die Torgovnick als *parallelism* beschreibt:

When language, situation, or the grouping of characters refers not just to the beginning of the work but to a series of points in the text, we may speak of *parallelism* as a novel's closural pattern. Often less obvious than circularity, parallelism sometimes becomes clear only upon retrospective analysis.⁶¹

Derartige Schlüsse mit Parallelen zu unterschiedlichen Textteilen, nicht zum Anfang der Geschichte, sind dem zirkulären Ende in vielerlei Hinsicht ähnlich – auch in der Funktion, wie wir später sehen werden. Der große Unterschied liegt darin, dass sie sich nicht durch diesen die Geschichte umschließenden, rahmenden Charakter auszeichnen, über den das zirkuläre Ende verfügt.

Ein Beispiel für den von Torgovnick beschriebenen *parallelism* findet sich einmal mehr in der bereits zitierten Kurzgeschichte *Les enfants*, die neben dem zirkulären Ende am Schluss auch Parallelen zum Mittelteil der Geschichte aufweist. Die *short story* endet mit folgenden Gedanken der Protagonistin:

Ce qui vient, sans qu'on le veuille, sans qu'on y songe, c'est que l'on écoute ces petits, que l'on regarde la rue, que l'on sent les odeurs qui montent de la vallée et des bois, que l'on devine alentour ce grand pays lorrain où l'on a vécu, où l'on fermera les yeux, - et qu'une femme de soixante ans, que quelqu'un a appelée « ma femme » et « ma douce », murmure encore : « Il fait bon. » (*Les enfants* in : *Attendez l'aube*, 27) [meine Hervorhebungen]

Die Parallelen, die diese Schlusspassage zum vorangegangenen Text herstellt, bestehen in der Wiederholung von „ma femme“, „ma douce“ und „il fait bon“:

« Tu viens, ma douce?
– Encore un peu, Abel.
– Comme les petits ! »

Non, comme une femme qui a longtemps attendu, qu'un jeune homme, un amoureux, un fiancé venait rejoindre le soir, sous les yeux de la maman – et déjà tu m'appelais : « ma douce ». C'était un titre ; je n'en avais pas beaucoup d'autres. [...] Il s'est levé, il attend. Chacun a sa façon d'attendre, Abel. Mais qu'il fait doux, ce soir ! Je viens. Fermons la porte. (*Les enfants* in : *Attendez l'aube*, 23) [meine Hervorhebungen]

Et ce qui reste, quand on y pense, ce sont deux ou trois mots que l'on a entendus, qui vous suivent, que vous répétez en vous le soir, seule, ou même quand vous écoutez vos petits-enfants parisiens. J'ai eu les mots que l'on m'a dits. Quelqu'un, un jour, m'a demandé : « Voulez-vous être ma femme ? » [...] Il me disait aussi : « ma douce », et j'aimais bien ; mais « ma femme », ce fut plus beau... Et puis il y a eu deux voix qui m'ont appelée « maman ». Je n'ai pas oublié mes morts. Si je ne leur parle plus, c'est sans doute que je leur ressemble un peu. - Mais qu'il fait bon, ce soir ! (*Les enfants* in : *Attendez l'aube*, 26) [meine Hervorhebungen]

„Ma femme“, „ma douce“ und „il fait bon“ werden in der Geschichte mehrfach und an unterschiedlichen Stellen aufgegriffen. Die Denominationen „ma femme“ und „ma douce“ existieren nur in den Erinnerungen der alten Frau und zeigen wie lebhaft sich die Protagonistin noch an alte Zeiten und ihren verstorbenen Mann erinnert. Generell

⁶¹ Torgovnick, *Closure in the Novel*, 13.

zeichnet sich diese *short story* durch einen ständigen Wechsel zwischen reflektierter Vergangenheit und Erzählgegenwart aus, der den Bewusstseinsstrom und die splitterhaften Erinnerungen der Protagonistin repräsentieren soll. Der Wiederaufnahme von „Il fait bon“ kommt dabei eine besondere Rolle zu. Sie scheint ein Indikator für die Rückkehr in die Erzählgegenwart zu sein und hilft dem Leser sich zu orientieren. „Il fait bon“ stellt so eine Verbindung zwischen der zeitlichen Ebene der Erinnerungen und der Erzählgegenwart her.

Fasst man die verschiedenen Ausformungen des zirkulären Endes und des Schlusses mit Parallelen zum Mittelteil der Geschichte nochmals zusammen, ergeben sich folgende Arten von Parallelität. Das zirkuläre Ende tritt in den Kurzgeschichten Arlands in folgenden Formen auf: der partiellen oder vollständigen Wiederaufnahme des Titels, als Wiederholung einer Ausgangssituation, als Wiederholung einer thematischen, stilistischen oder sprachlichen Eigenheit des Anfangs oder aber als Hervortreten derselben Erzählerinstanz am Anfang und am Ende der Geschichte. Was den Schluss mit Parallelen zum Mittelteil der Kurzgeschichte betrifft, so beschränkt sich dieser hingegen auf die Wiederholung sprachlicher Elemente.

Es stellt sich nun außerdem die Frage nach der Funktion des zirkulären Endes und des Schlusses mit Parallelen. Welchen Eindruck vermitteln diese Schlusswendungen dem Leser? Welche Effekte bewirken sie in einem Text?

Die wichtigste Funktion von Parallelen ist wohl jene, dass sie - wie anhand von *Les enfants* gezeigt wurde – eine Vergleichsmöglichkeit unterschiedlicher Zustände und Situationen herstellen. Parallelen ermöglichen es, Veränderungen zwischen zeitlich auseinanderliegenden Ausgangs- und Endsituationen aufzuzeigen, indem zwei ähnliche, aber nicht völlig identische Zustände aufgegriffen werden. Im Gegensatz dazu können durch den Vergleich von Parallelen aber auch unveränderte, gleichbleibende Verhältnisse ersichtlich werden und so eine Art Stagnation der Dinge andeuten. Eine andere Möglichkeit ist, dass Parallelen dazu dienen, die Geschichte zu strukturieren, wie es für die Wiederaufnahme von „il fait bon“ gilt. In *Les enfants* ist es oft schwierig zu unterscheiden, was in den Erinnerungen der alternden Protagonistin passiert und was der zeitlichen Ebene der Erzählgegenwart angehört. Die wörtliche Wiederaufnahme von „il fait bon“ stellt in diesem Dschungel aus Gedankensplitter einen Orientierungspunkt dar, der dem Leser die Rückkehr in die Erzählgegenwart anzeigt. Andererseits scheint „il fait bon“ auch der Orientierung der etwas verwirrten Protagonistin selbst zu dienen. Der plötzliche, gegenwärtige Sinneseindruck „il fait bon“ unterbricht die Träumereien der alten Frau und verhindert, dass sie sich zu sehr in ihren Erinnerungen verliert.

Zirkularität kann aber noch ganz andere Funktionen haben. Einzelne Elemente einer Geschichte können am Schluss wiederholt werden, um ihnen mehr Nachdruck zu verleihen. Diese Intention spielt beispielsweise bei der Wiederaufnahme des Titels mit. Elemente können am Ende wiederaufgenommen werden, um eine Präzisierung zu erfahren und im Unklaren gebliebene Ereignisse aufzuklären, wie beispielsweise beim *Schluss mit auflösender Rückwendung* später gezeigt werden soll. Teile des Schlusses können aber auch schon am Anfang der Geschichte vorweggenommen werden, wie beim *antizipierten Schluss*, um so gezielt mit der Erwartungshaltung des Lesers zu spielen. Beide Formen – der *antizipierte Schluss* und das *Ende mit auflösender Rückwendung* – sind Thema des nächsten Abschnittes. Zum jetzigen Zeitpunkt dazu nur so viel: Beide Schlussformen (rückwendend und antizipiert) weisen offensichtlich eine gewisse Nähe zu den hier thematisierten Parallelen auf. Parallelität und Zirkularität sind jedoch kein zwingendes Wesensmerkmal beider Kategorien, sondern stellen viel mehr einen Nebeneffekt dar, den sie auslösen können.

Das zirkuläre Ende im Speziellen bewirkt, wie wir gesehen haben, eine Art Rahmung der Geschichte und kann Korte zufolge die Abschlusswirkung eines Textes auf zwei (gegensätzliche) Arten beeinflussen:

Wird bereits Bekanntes wiederholt, vermittelt ein Text an dieser Stelle keine – oder nur geringe – neue Information und blockt damit ebenfalls die Erwartung weiterer Fortsetzung ab. Schließlich deutet die Epanalepse eine Kreisbewegung an, und als vollkommene Gestalt suggeriert gerade die geometrische Figur des Kreises formale Geschlossenheit.

Durch die Implikation der Kreisbewegung kann die Epanalepse gelegentlich jedoch auch einen der Abschlusswirkung entgegengesetzten Effekt bewirken [...]. In der Literatur wird ebenfalls die Figur des Kreises genutzt, um die Unmöglichkeit von Lösungen und die Unbegrenztheit von Erfahrung auszudrücken.⁶²

Welche von beiden Wirkungen – ob abschließend oder öffnend – ein zirkuläres Ende konkret auslöst, muss für jede Kurzgeschichte separat bestimmt werden und hängt sicherlich auch stark von der individuellen Wahrnehmung des Lesers ab.

3.1.2 Die chronologische Ordnung der Geschichte und das Verhältnis von *histoire* und *discours*

In einer Geschichte bieten sich auf handlungsstrukturellem Niveau zwei Möglichkeiten zur Darstellung der Ereignisse. Eine Geschichte kann chronologisch oder nicht-chronologisch aufgebaut sein. Wird chronologisch und linear erzählt, so verlaufen die beiden Ebenen *histoire* und *discours* zeitlich nebeneinander: Die Reihenfolge des Geschehens korrespondiert mit der Reihenfolge seiner Darstellung. Werden die Handlungselemente hingegen nicht in der Abfolge dargebracht, in der sie passieren, dann

⁶² Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 138.

weist die Erzählung *Anachronien* auf. *Histoire* und *discours* stehen miteinander in Diskrepanz, was Genette zufolge auf zwei Arten geschehen kann. Anachronien können in zwei gegensätzliche Richtungen weisen – entweder in die Zukunft oder in die Vergangenheit: Elemente der *histoire* können im *discours* antizipiert (*Prolepse*), oder retrospektiv erzählt werden (*Analepse*).⁶³ Lämmert verwendet hierfür die Begriffe *Vorausdeutung* und *Rückwendung*.⁶⁴

In Hinblick auf das Ende der Kurzgeschichte ergeben sich aus diesen unterschiedlichen Verhältnisrelationen von *histoire* und *discours* mehrere Schlussvarianten: Neben dem bei Marcel Arland relativ häufig auftretenden ‚Normalfall‘, bei dem am Textschluss die chronologisch letzten Handlungselemente angesiedelt sind, sind zwei weitere Möglichkeiten der Schlussgestaltung zu beobachten, die sich beide aus dem anachronischen Charakter der Erzählung ergeben und hier infolge ebenfalls genauer beschrieben werden: der antizipierte Schluss und das Ende mit „auflösender Rückwendung“⁶⁵.

3.1.2.1 Der ‚Normalfall‘ – Der Schluss als Ende chronologisch-linearen Erzählens

Dass neben den beiden anachronischen Schlussformen auch der ‚Normalfall‘ des chronologisch-linearen Schlusses erstaunlich häufig zu beobachten ist, lässt sich dadurch erklären, dass eine große Anzahl der Kurzgeschichten Arlands generell relativ linear verläuft und auf Anachronien und Verschachtelungen weitgehend verzichtet. Zutreffend ist das vor allem für *short stories*, die durch das hervorstechen, was Unseld die „vollkommene Gegenwärtigkeit“⁶⁶ der Kurzgeschichte nennt. Diese Geschichten zeichnen sich dadurch aus, dass sie nur einen kurzen Moment, eine Stimmung oder eine Konversation mit wenig Handlung nüchtern, geordnet und detailliert darstellen, wie dies zum Beispiel in der Kurzgeschichte *Peut-être* der Fall ist. Geschildert wird die Zusammenkunft eines Mädchens mit ihrem eifersüchtigen Verehrer, der sie vergeblich über ein vergangenes Liebesabenteuer mit einem anderen Mann auszufragen versucht. Schließlich bleibt dem Mädchen keine andere Möglichkeit zur Besänftigung des Verehrers, als mit ihm in ein Hotel zu gehen und ihm dieselben Rechte zu gewähren wie dem verflorenen Gefährten. Anachronien finden sich in Geschichten wie dieser kaum. Dargestellt werden rein der jeweilige Moment, die Gedanken und Gespräche der Figuren.

⁶³ Genette, *Discours du récit*, 23-37.

⁶⁴ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 108-112.

⁶⁵ Vgl. *ibid.*, 108-112. Lämmert bezeichnet Genettes *Analepse* als *Rückwendung* und die *Prolepse* als *Vorausdeutung*.

⁶⁶ Unseld, *Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte*, 48.

Das Ende einer solchen, größtenteils chronologisch aufgebauten Kurzgeschichte, bei der als einzige Analepse eventuell die Anspielung auf einen früheren Liebhaber des Mädchens aufgefasst werden kann, zeichnet sich wie bereits erwähnt dadurch aus, dass das auf textueller Ebene als letztes dargestellte Ereignis gleichzeitig auch das chronologisch letzte Ereignis der Geschichte repräsentiert. In *Peut-être* wäre das die Rückkehr des Mädchens von der heimlichen Zusammenkunft:

Plus tard, seule, à la descente de l'autobus, elle s'est mise à courir – moins pour gagner quelques instants [...], que par jeu, caprice, besoin de se détendre. [...] il est vrai que quelque chose s'est passé, dont elle reste, sans doute, incertaine, un peu meurtrie, et plus lasse qu'heureuse – émue pourtant, soudain grave : les yeux se gonflent, la gorge se noue. Qui sait ? (Peut-être in : À perdre haleine, 158)

Dieser Kurzgeschichtenschluss vereint hier das Ende des *discours* und das Ende der *histoire* in sich. In der Erzählweise finden sich keine Abweichungen von der Chronologie der *histoire*.

3.1.2.2 Der antizipierte Schluss

Ganz anders liegen die Dinge im Fall des am Anfang vorweggenommen Schlusses. In Form einer Prolepse wird das letzte Handlungselement der *histoire*, das in der Abfolge des Geschehens den Schluss der Geschichte bildet, auf der Ebene des *discours* nach vorverlegt. Lämmert zählt den antizipierten Schluss zur Kategorie der „einführenden Vorausdeutung“⁶⁷.

Die Prolepse oder Vorausdeutung kann dabei unterschiedlich stark ausfallen, je nachdem wie viele Informationen dem Leser vorab gegeben werden. Meist nimmt sie den Schluss nur in andeutender, fragmentarischer Form vorweg, wie es unter anderem in *On ne peut tout supporter* erkennbar ist, und liefert so nicht gleich eine komplette Auflösung des Schlusses.

Die Kurzgeschichte setzt ein: „Toby Pansard s'éveilla dans sa trente-troisième année, le jour de Pâques. Rien n'avait laissé pressentir cet événement.“ und endet: „Toby s'est éveillé. C'était son heure, elle est venue.“ (*On ne peut tout supporter* in: *À perdre haleine*, 17, 25) Es folgt noch eine kurze Präzisierung dessen, wohin dieses ‚Aufwachen‘ Toby führt – und zwar in den völlig unerwarteten Selbstmord.

Derselbe Wortlaut, der am Erzählschluss wieder aufgegriffen wird, eröffnet die Kurzgeschichte auch und macht einmal mehr deutlich, dass auch der antizipierte Schluss eine Form von Zirkularität zwischen Anfang und Ende der Kurzgeschichte darstellt.

⁶⁷ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 152. Die *abschließende Vorausdeutung*, die Lämmert außerdem definiert, bietet dem Leser am Ende der Geschichte einen Ausblick auf die Zukunft der handelnden Figuren. Sie ist seiner Meinung nach in der Kurzgeschichte nicht anzutreffen, da sie genau das Gegenteil zum typischerweise offenen Schluss der Kurzgeschichte darstellt, vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 153.

Aus dem zitierten Beispiel geht klar hervor, dass zu Beginn der Geschichte nur ein geringer Teil des Schlusses antizipiert wurde, nämlich die Tatsache, dass Toby am Ende in irgendeiner Form wachgerüttelt werden wird, und dass dieses Ereignis für alle unvorhersehbar und überraschend kommt.

Eine derartige Vorwegnahme vereinzelter Handlungselemente verschafft dem Leser einen rätselhaften Einstieg in die Erzählung. Er sucht während der ganzen Geschichte nach aufklärenden Elementen, die diesem abrupten Anfang einen Sinn geben könnten. Die Erklärung der anfänglich angedeuteten Dinge wird ihm jedoch erst am Erzählschluss geliefert. Erst dann hat er den Punkt der *histoire* erreicht, an dem sich das antizipierte Ereignis tatsächlich abspielt und in seiner Gesamtheit beleuchtet wird.

Es wäre unter Umständen denkbar, dass ein am Anfang angedeuteter Ausgang einer Geschichte am Ende gar nicht mehr präzisiert und wiederaufgegriffen wird, da dem Leser bereits vorweg ausreichend Informationen geliefert wurden. In den hier analysierten Geschichten werden die antizipierten Elemente aber stets auch an ihrem ursprünglichen, chronologisch rechtmäßigen Platz, dem Ende der *histoire*, noch einmal aufgenommen und wie im Fall von *On ne peut tout supporter* vervollständigt. Somit kann diese Art des Schlusses auch der Kategorie des zirkulären Endes zugeordnet werden, die bereits erläutert wurde.

Eine ähnliche Form des antizipierten Schlusses macht auch die Geschichte *Il faut se méfier des morts* aus. Der Einstieg in die Erzählung lautet folgendermaßen:

« Vous leur tendez un doigt et ils vous tirent l'épaule : méfiez vous des morts. » Nous étions habitués à de tels propos, saugrenus et pompeux, qui tombaient parfois de M. de Burge et faisaient sourire du vieillard. [...] Les mauvais morts, seuls, peuvent se comporter de façon néfaste : ceux que Dieu n'a pas reçus et qui servent d'instrument au Malin. Rien ne permettait de penser que le cousin Marceau fût de ses maudits, si gênant, si désinvolte qu'il se montrât, et l'on peut dire si déplacé. Ce ne fut que l'année suivante, que l'on se prit à rêver au mot de M. de Burge. (*Il faut se méfier des morts* in : *À perdre haleine*, 53)

Dem Leser ist zu diesem Zeitpunkt noch unklar, wer M. de Burge ist, welche Rolle der Cousin Marceau spielt, was er verbrochen hat und welche Verbindung zwischen ihm und den Warnungen des Greises besteht. Vereinzelte Informationen zur Klärung des Rätsels werden nach und nach im Laufe der Geschichte geliefert. Die endgültige Aufklärung erfolgt jedoch erst auf den letzten Zeilen.

Das vorweggenommene Ende spielt offenbar gezielt mit der Erwartungshaltung des Rezipienten und baut Spannung auf. Der Leser geht an eine *short story* unterschiedlich heran, je nachdem wie umfangreich die Information ausfällt, die vorweggenommen wird. „Je geheimnisvoller die Andeutung, umso sicherer reizt sie auf zu der Frage: Was wird geschehen?“⁶⁸ Je umfangreicher und lückenloser die Informationen

⁶⁸ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 141.

hingegen ausfallen, die vorweggenommen werden, desto weniger richtet sich die Spannung des Lesers auf die Frage *Was wird passieren?* und konzentriert sich stärker auf die Frage *Wie wird es passieren?*⁶⁹

3.1.2.3 Der Schluss mit auflösender Rückwendung

Bedeutend für den Spannungsaufbau einer Geschichte ist auch das Gestaltungsmittel des rückblickend auflösenden Schlusses, das in gewisser Weise ein Gegenstück zum antizipierten Schluss darstellt. Die Anachronie der Geschichte ergibt sich dabei nicht aus einer Prolepse wie beim antizipierten Ende, sondern durch eine Analepse, d.h. eine Rückwendung auf Ereignisse, die sich zu einem früheren Zeitpunkt ereignet haben. Für diese Art der Analepsen, die am Ende eines Textes stehen, verwendet Lämmert speziell den Begriff der „auflösenden Rückwendung“⁷⁰, bei der Lücken im bisher Erzählten aufgefüllt und Informationen nachgetragen werden, die bis zu dieser Stelle zurückgehalten worden sind.

Dem Leser tut sich dadurch am Ende der Geschichte ein völlig neuer Verstehenshorizont auf. Er betrachtet die bisherigen Ereignisse unter einem völlig neuen Licht und die Bedeutung der gesamten Geschichte erschließt sich ihm erst vom Schluss und von dieser auflösenden Rückwendung her.⁷¹

Ein Beispiel hierfür ist die bereits zum Thema des pointierten Schlusses zitierte Geschichte *Mademoiselle du Château*, bei der erst am Erzählschluss klar wird, dass die Protagonistin ein Jahr zuvor schwanger war und das Kind abtreiben ließ. Wie aus diesem Textbeispiel deutlich wird, stehen auflösende Rückwendungen häufig in Verbindung mit pointierten Schlüssen. Die Pointe wurde in Punkt 2.2.1 als ‚überraschender Schlusseffekt‘ definiert. Ein notwendiges Kriterium für ihr Entstehen ist, wie beschrieben wurde, eine besondere Art der Informationsvergabe. Dazu gehört neben der Möglichkeit bestimmte Handlungselemente ganz wegzulassen eben auch das Hinauszögern von sinnstiftenden Ansätzen und Informationen bis zum Schluss der Kurzgeschichte.

Eine auflösende Rückwendung findet sich auch am Ende von *La mère*. Die Geschichte – aus der Sicht des Jungen, Fernand, erzählt – beginnt mit der Schilderung des allabendlichen Besuchs des Pferdehändlers M. Gigandot, der mit Mutter und Sohn in der Küche sitzt. Fernand wird dann stets für eine Stunde außer Haus geschickt – schließlich haben die Mutter und der Mann ein paar Sachen zu klären, wie man dem

⁶⁹ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 64.

⁷⁰ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 108-112. Neben der *auflösenden Rückwendung*, die am Textende steht unterscheidet er noch die *aufbauende Rückwendung*, die Geschehnisse nach einem Einstieg ‚in medias res‘ nachträgt und die *eingeschobene Rückwendung*, bei der an einer beliebigen Stelle im Text zuvor ausgesparte Informationen nachgereicht werden, vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 104-128.

⁷¹ Vgl. *ibid.*, 109.

Kind jedes Mal sagt. Die tatsächlichen Familienverhältnisse werden im Laufe der Geschichte aber nicht genauer erläutert und bleiben dem Leser bis zum Schluss ein Rätsel. Erst am Ende der Geschichte wird die Situation durch eine Prolepse aufgeklärt. Der Junge stellt sich vor dem Einschlafen seine Familie bildlich vor und baut bis dahin im Unklaren gebliebene, vergangene Ereignisse wie den Tod seiner Schwester mit ein:

Tout cela, c'est, comme on dit à l'école, la Famille. Une famille un peu drôle, un peu boiteuse, avec la sœur au ciel, le père prisonnier, et le remplaçant que l'on n'attendait pas. Une famille pourtant. La voici : la mère se tiendrait comme toujours devant l'horloge, dans l'ombre, immobile et silencieuse sur sa chaise [...]. A ses pieds la petite sœur, sur un tabouret, avec la robe de l'Apparition. Puis le père, debout, à gauche du feu, avec son fouet de voiturier, ses yeux rougis et sa grimace. [...] Resterait..., oui, et après tout M. Gigandot n'est pas un méchant homme [...] qu'il vienne donc, qu'il s'assoie, un peu à l'écart tout de même, et l'on ne voit plus ses bottes. Mais Fernand ? Oh ! moi, je les regarde. Je suis devant eux et je les regarde. (*La mère in : À perdre haleine*, 49-50)

Aus dieser Schlussszene geht erstmals hervor, weshalb die Mutter stets einen „fichu de deuil“ trägt, wo der Vater von Fernand geblieben ist und welche Rolle der Pferdehändler in der Familienkonstellation spielt.

Hervorgehoben werden muss auch, dass Anachronien, ob Vorausdeutung oder Rückwendung, auf die Perspektive eines Erzählers oder einer Figur angewiesen sind. Vor allem der antizipierte Schluss ist an eine bestimmte Erzählerperspektive gebunden: Der Erzähler macht den Leser dabei zum Mitwissenden der Zukunft. Dazu muss der Erzähler entweder eine auktoriale Erzählhaltung einnehmen und allwissend sein – eine Erzählsituation, die in Kurzgeschichten eher nicht üblich ist – oder aber die Erzählerfigur berichtet die Handlung von einem zeitlich späteren Moment aus und ist deshalb fähig (zukunftsgewisse) Vorausdeutungen⁷² anzustellen.

3.2 Das Erzähltempo des Schlusses

Günther Müller führte Ende der vierziger Jahre erstmals die Termini *erzählte Zeit* und *Erzählzeit* ein, um eine Unterscheidung zwischen der zeitlichen Ebene des Erzählten und der zeitlichen Ebene des Erzählens vorzunehmen. Er stellt somit die Dauer der erzählten Geschichte der Dauer gegenüber, die der Erzähler benötigt, um seine Geschichte zu erzählen.⁷³

Aus dem spezifischen Verhältnis, in dem erzählte Zeit und Erzählzeit am Kurzgeschichtenschluss zueinander stehen, lässt sich das Erzähltempo des Schlusses bestimmen. Eberhard Lämmert unterscheidet je nach Verhältnis von erzählter Zeit und Erzählzeit drei Arten der Erzählgeschwindigkeit: das zeitdeckende, zeitraffende und

⁷² Zu zukunftsgewissen und zukunftsungewissen Vorausdeutungen vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 139-194.

⁷³ Vgl. Müller, *Morphologische Poetik*, 247-268.

zeitdehnende Erzählen.⁷⁴ Vor allem die beiden letzteren Erzählgeschwindigkeiten sind in Hinblick auf den Kurzgeschichtenschluss interessant: Wird durch zeitraffendes oder zeitdehnendes Erzählen am Schluss der Kurzgeschichte eine auffällige Veränderung im Erzählrhythmus bewirkt, so hebt das den Schluss vom Rest der Geschichte ab und trägt durch die plötzliche Beschleunigung oder Verlangsamung zur ‚Erzeugung von Abschlusswirkung‘ bei, wie Korte es nennt.⁷⁵

3.2.1 Beschleunigter Erzählrhythmus (zeitraffendes Erzählen)

Schlüsse mit beschleunigtem Erzählrhythmus kommen Lämmert zufolge dort zustande, wo eine Unterschreitung der erzählten Zeit durch die Erzählzeit erfolgt und dadurch eine Zeitraffung bewirkt wird. Derartige Raffungen können von unterschiedlicher Intensität sein und so einen mehr oder weniger großen Zeitraum in wenigen Worten oder Zeilen zusammenfassen.⁷⁶

So endet die Kurzgeschichte *La baignoire* beispielsweise mit einer sehr intensiven Zeitraffung, die eine Dauer von mehr als einem Jahr in zwei Zeilen beschreibt: « Et il est juste de dire que Florent attendit toute une année, et la messe du bout de l'an, et deux mois encore, pour donner à Pistache une nouvelle mère. » (*La baignoire* in: *L'eau et le feu*, 10) Die geraffte Textstelle nimmt in diesem Fall die Rolle eines kurzen Ausblicks auf das zukünftige Leben der Figuren an, was der Schlusspassage tektonisch geschlossenen Charakter verleiht. Dieser geraffte Ausblick, der am Schluss der Geschichte eine plötzliche Steigerung des Erzähltempos gegenüber dem Erzähltempo der restlichen Geschichte bewirkt, suggeriert dem Leser, dass die Geschichte nun ihr Ende erreicht hat und erinnert in seiner Funktion an die im Märchen übliche geraffte Schlusswendung „... und sie lebten glücklich bis ans Ende ihrer Tage.“

In der Kurzgeschichte *La veuve* nimmt die geraffte Schlusspassage zwei verschiedene Funktionen an. Zuerst gibt sie ebenfalls einen kurzen Ausblick in die Zukunft der beiden Protagonisten. Anschließend erfolgt ein Fokuswechsel von der Zukunft auf die Vergangenheit: Die Zeitraffung geht über in einen Rückblick, der einige wenige Stunden raffend darstellt – die Dauer von Michels Weglaufen von zuhause bis zu seinem Auffinden:

Et si le grand lit conjugal ne fut plus jamais partagé, si les querelles et les mauvais silences l'emportèrent définitivement sur les heures de grâce : il faut bien qu'une mère et son fils s'habituent l'un à l'autre. Patience. Vint un jour où Michel, qui n'était plus un enfant, songeant à la découverte qui l'avait autrefois bouleversé, modifia son point de vue (il était ingénieur). [...]

Aussi bien, cette histoire enfantine n'avait pas été sans bénéfice pour Michel. La fameuse nuit où il avait d'abord couru en égaré à travers la campagne, se réfugiant dans

⁷⁴ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 82-85.

⁷⁵ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 33-35.

⁷⁶ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 83.

la baraque d'un enclos, à bout de forces et de peur, vraiment saoul de détresse, ce fut à cet instant et dans cette solitude que le monde lui parut enfin s'ouvrir et prendre sens. [...] Quand M. de Burge découvrit l'enfant et que, lui posant une ou deux questions timides, il ne put obtenir de réponse : ce n'était point que Michel voulût se fermer, qui aimait le vieillard. Mais il venait de connaître quelques minutes d'un tel bonheur, qu'aucune parole n'aurait pu l'exprimer, et que rien ou presque rien n'allait compter dans sa vie – sinon l'espoir et de loin en loin le retour de ce bonheur. (*La veuve* in : *À perdre haleine*, 273-274)

Hier übernimmt die Schlusspassage in beschleunigtem Erzähltempo zuerst die Funktion einer zukunftsweisen Vorausdeutung, um dann abschließend in einer auflösenden Rückwendung zu beschreiben, was in Michel während seiner Flucht von zuhause vorgegangen ist.⁷⁷

Es ist generell zu beobachten, dass Schlüsse mit auflösender Rückwendung sich in der Regel durch beschleunigtes Erzähltempo auszeichnen, da sie eine Art aufklärende Vorgeschichte nachliefern, die ohne zeitliche Raffung meist viel zu umfangreich ausfallen würde. Der zum Thema Rückwendung zitierte Kurzgeschichtenschluss von *Mademoiselle du château* kann das ebenfalls belegen:

Le soir de vacances (à peine un an s'est-il passé) où je me suis éveillée près de l'homme, dans sa maison de la clairière, la gorge et les jambes nues, sans comprendre ce qui m'avait prise [...] ma honte ce soir-là, tandis que je rentrais chez nous, [...] plus tard, la peur, la longue angoisse, et quand j'implorais un moyen de m'en délivrer, le refus de l'homme, ou plutôt son triomphe : Marions-nous, ma belle ; mais moi qui avais tout subi, cela, non, je ne l'accepterais pas ; la misérable quête, à deux reprises, dans la ville [...] l'adresse enfin obtenue, et dans une ruelle, à deux pas de la maison close, la matrone... et pendant des semaines, Pâques venant, venu, passé, ce corps et cette âme vides [...] – non, de tout cela, je n'ai rien oublié et ne voudrais rien laisser perdre : c'est de ce temps que je me suis mise à vivre. (*Mademoiselle du Château* in : *À perdre haleine*, 37)

Die in dieser Passage kurz zusammengefassten Ereignisse müssen derart stark gerafft ausfallen, um überhaupt erzählt werden zu können. Alles andere würde den Rahmen der Kurzgeschichte, die sich ja durch ihre Kürze auszeichnet, sprengen.

Raffende Schlusspassagen, wie die hier behandelten, die sich von der vorangehenden Geschichte durch eine offensichtliche Steigerung des Erzählrhythmus abheben - ob sie nun rückblickende oder vorausdeutende Funktion haben – bewirken eine deutliche Abgrenzung der Schlusspassage vom Rest der Geschichte und wirken somit abschließend. Barbara Korte spricht in dieser Hinsicht von einem „grenzziehenden Wechsel in der Darstellungstechnik“⁷⁸, der nicht nur Schlüssen mit beschleunigtem Erzählrhythmus zu eigen ist, sondern auch Schlüsse mit verlangsamtem Erzähltempo auszeichnet.

Abschließend soll noch erwähnt werden, dass raffendes Erzählen hauptsächlich in berichtenden Erzählpartien zu finden ist, wie es auch in den bisher zitierten Enden

⁷⁷ Zum Thema Schlüsse mit auflösender Rückwendung vgl. Kapitel 3.1.2.3 dieser Arbeit.

⁷⁸ Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 106.

der Fall war. Schlüsse, die mit einem Figurendialog enden, können nur dann gerafft sein, wenn in die direkte Figurenrede immer wieder geraffte berichtende Elemente eingestreut sind. In der Regel stellen Enden, die mit einem Dialog schließen, jedoch szenische Enden dar, die kein beschleunigtes Erzähltempo aufweisen, sondern zeitdeckend erzählt sind. In ihnen fehlt logischerweise auch die durch raffendes Erzählen ausgelöste grenzziehende Wirkung, durch die der Schluss vom Rest der Geschichte abgegrenzt wird, weshalb szenische Enden allgemein weniger Abschlusswirkung erzeugen als geraffte, berichtende Schlüsse.

3.2.2 Verlangsamter Erzählrhythmus (zeitdehnendes Erzählen)

Schlüsse mit verlangsamtem Erzählrhythmus entstehen durch zeitdehnendes Erzählen, bei dem die Erzählzeit die erzählte Zeit überschreitet.⁷⁹ Lämmert präzisiert:

Dehnendes Erzählen wird vor allem notwendig bei der zusammenhängenden Wiedergabe von Gedanken und Träumen sowie bei komplizierten Bewusstseinsvorgängen, die einen kurzen Handlungsschritt begleiten.⁸⁰

Genau das geschieht beispielsweise im Schlussteil der Kurzgeschichte *L'ange*:

Sans bruit, les marches, l'une après l'autre, obscures, c'est à chaque pas un effort. Plus lourd que jamais, celui que j'ai ramené des tombes. J'ai dû m'asseoir sur les carreaux du palier. [...] et que suis-je? Je me le demande. C'est la pénombre du matin; dans la haute glace du palier, une lueur; et, dans la glace, quelle est cette forme qui m'apparaît, se brouille, se précise, cette figure terreuse, ces yeux qui me regardent d'un autre monde, ces épaules courbées, cet air miséreux, cet homme, cette façon d'homme qui ne sait que devenir? Je le retrouve; [...] Ne me laissez pas seul! Donnez à la fatigue d'un homme déjà vieux de quoi continuer la lutte; [...] que vos mains qui ont prié sur des tombes prient pour quelqu'un qui voudrait vivre; qu'il sorte de cette longue mascarade funèbre, et, s'il n'y voit pas grand-chose, prêtez-lui un peu de votre espérance du jour.

Ce n'est pas le jour, mais il approche; il s'est annoncé dans la glace; c'est un soupir dans une chambre, une rumeur qui naît des pins, une eau plus pure qui court sur le monde, un homme qui s'est levé, qui tente un pas, qui sort de la nuit. C'est l'aube. (*L'ange* in: *Attendez l'aube*, 124-125)

Gegen Ende der Geschichte macht sich eine Verlangsamung der Erzählung bemerkbar, die dadurch ausgelöst wird, dass immer weniger Handlung geschildert wird und nur mehr die Reflexionen der Figur im Mittelpunkt stehen. Lämmert spricht in Fällen wie diesen auch von „Gedankenaustiefung“⁸¹. Dabei wird die Dauer einer Handlung – hier der Moment, in dem der Protagonist am Treppenabsatz sitzt und sich im Spiegel betrachtet – gedehnt, indem Gedanken und Vorgänge aus dem Inneren der erlebenden Figur eingeschoben werden. Durch die Auswahl von Vokabeln wie „fatigue“, „lourd“ oder „s'asseoir“ wird der verlangsamte Erzählrhythmus noch verdeutlicht. Dem Leser wird durch diesen *slow down* indirekt vermittelt, dass die Geschichte langsam zu

⁷⁹ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 83.

⁸⁰ Ibid, 84.

⁸¹ Ibid, 85.

Ende geht, denn, wie Barbara Korte schreibt, wird die Verlangsamung einer Bewegung in der Regel mit baldigem Stillstand in Verbindung gebracht.⁸²

Neben dieser ‚Gedankenaustiefung‘ bestimmt Lämmert noch eine zweite typische Form dehnenden Erzählens, die bei Dialogen üblich ist, denen gleichzeitig verlaufende Handlungen, Gedanken sowie Beschreibungen und Glossen des Erzählers beigefügt sind. Hier treffen sukzessive und durative Elemente auf engstem Raum aufeinander.⁸³ Eine Art Verlangsamung der Szene wird also durch eingeschobene nicht-dialogische Elemente erreicht, wie folgendes Textbeispiel verdeutlichen soll:

Entre l'ombre et le pin, on ne voyait plus qu'un mince ruban clair. Gilberte avait froid, serrait les dents, mais s'obstinait à rester.

« Il ne parlera pas, c'est fini. »

L'ombre atteignait le tronc de l'arbre. Un chuchotement :

- Gilou !

Enfin ! Et la fille reconnaît son nom. Mais elle ne veut, elle ne peut pas encore répondre. Qu'il poursuive, lui, qu'il propose, et même s'il approchait un peu... Non, rien. Tout recommence. Et le cœur étouffe, on est au bord des larmes ou des cris.

- Gilou ? Mon petit Gilou !

Elle parvient à murmurer :

- Oui.

C'est de nouveau le silence, mais il n'est plus si lourd à porter. Et la fille, sans tourner la tête, peut sentir le trouble du garçon, deviner ses yeux inquiets, repentants, quêteurs. Si bien que c'est elle-même qui reprend, pour lui rendre courage :

- Oui ?

Et l'autre, d'une voix qui hésite, qui n'est pas tellement avantageuse, mais qui, tout de même, ne manque pas d'espoir.

- Tu viens ?

Un dernier regard sur la nuit d'août, un soupir ; après quoi, gênée, bien sûr, donc un peu agressive, mais résolue, la fille se tourne vers le garçon, et plus sombre que jamais, prenant sa voix la plus rauque de petite chevêche, elle dit encore :

- Oui.

(*Nous qui sommes du matin* in : *L'eau et le feu*, 141-142)

Aus diesem Schluss geht deutlich hervor, dass zeitdehnendes Erzählen in dialogischen Kurzgeschichtenschlüssen tatsächlich nur dann erreicht werden kann, wenn in die Figurenrede noch Gedanken, Wahrnehmungen und Beschreibungen in Erzählerrede eingestreut werden, da Figurenrede an sich nicht dehnbar ist.

Der verlangsamte Erzählrhythmus dieser szenisch dargestellten Schlusspassage erzielt in Summe dieselbe Wirkung wie die zuvor beschriebene ‚Gedankenaustiefung‘ in *L'ange*. Auch in dieser Schlussszene ist das langsame zu Ende gehen der Geschichte spürbar und wird durch die Wortwahl nur noch unterstützt: Wörter wie „lourd“, „silence“, „dernier regard“ verdeutlichen das.

⁸² Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 107.

⁸³ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 84.

3.3 Narrative und nicht-narrative Schlusspassagen

Die beiden Kategorien *erzählte Zeit* und *Erzählzeit* sind nicht nur grundlegend für Erzähltempo und -rhythmus des Schlusses, sondern können – wie gezeigt werden soll – auch herangezogen werden, um eine grobe Unterteilung der Schlüsse in narrative und nicht-narrative Schlusspassagen vorzunehmen. Diese Kategorisierung erfolgt in Anlehnung an die Theorien von Barbara Korte und Helmut Bonheim: Je nachdem, ob die erzählte Zeit bis auf die letzten Zeilen fortläuft oder ob es sich beim Schluss um eine „zeitlose Erzählpartie“⁸⁴ handelt, in der die erzählte Zeit zum Stillstand kommt, differenziert Korte in ihrer Romantheorie narrative und nicht-narrative Schlusspassagen.⁸⁵ Ähnlich geht Bonheim in seiner Untersuchung über Erzählmodi in Kurzgeschichten vor, wenn er auch nicht dieselben Termini verwendet wie Korte. Er unterscheidet zwischen Enden in den dynamischen Erzählmodi *report* und *speech* und Enden, die sich durch die statischen Modi *comment* und *description* auszeichnen.⁸⁶ Auch in seiner Klassifikation ist die Frage, ob die erzählte Zeit im Schluss fortläuft oder stillsteht, ein zentrales Kriterium:

The reader feels a story to be making “progress” when speech is quoted or action is presented scenically. On the other hand, the sense of fictional time passing is absent where the author philosophizes or where he describes a landscape at great length.⁸⁷

Beide Formen – narrative und nicht-narrative Schlusspassagen – werden auf den hier folgenden Seiten noch einmal genau definiert, durch Textbeispiele belegt und hinsichtlich ihrer Rolle in Arlands Kurzgeschichten näher beschrieben. Besondere Beachtung wird dabei den von Bonheim genannten Erzählmodi geschenkt.

Vor allem im Bereich nicht-narrativer Schlusspassagen muss darüber hinaus eine genauere Differenzierung der unterschiedlichen nicht-narrativen Formen vorgenommen werden, da diese bei Marcel Arland eine Reihe verschiedener Ausformungen annehmen können. Unterschieden werden kommentierende/interpretierende und deskriptive, nicht-narrative Schlusspassagen.

3.3.1 Narrative Schlusspassagen

Als narrative Schlusspassagen werden Barbara Korte zufolge erzählende Schlusspartien aufgefasst, in denen die erzählte Zeit bis zu den letzten Zeilen hin weiterläuft. Es werden bis zum Schluss Handlungen, Ereignisse, Figurenrede oder Figurenbewusstsein wiedergegeben.⁸⁸ Im Unterschied zu nicht-narrativen Schlusspassagen wird die

⁸⁴ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 89-90.

⁸⁵ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 57-64.

⁸⁶ Vgl. Bonheim, *The narrative modes*, 118-164.

⁸⁷ *Ibid.*, 41-42.

⁸⁸ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 57,60.

erzählte Zeit in narrativen Schlusspartien nicht vorzeitig durch kommentierende oder deskriptive Passagen zum Stillstand gebracht. In Hinblick auf den Erzählmodus präzisiert Bonheim, dass in Schlüssen, in denen die erzählte Zeit der Geschichte bis zum allerletzten Moment fortläuft, typischerweise von den beiden Erzählmodi *report* und *speech* Gebrauch gemacht wird. Er bezeichnet diese beiden Modi auch als „dynamic modes“⁸⁹.

Der Großteil der *short stories* von Arland verfügt am Ende über solche narrative Schlusspassagen in den *dynamic modes*. Sie treten bei Weitem häufiger auf als nicht-narrative Schlusspartien. Zur Verdeutlichung dessen, was unter der Bezeichnung *narrativ* konkret aufzufassen ist, kann beispielsweise der Schluss der Kurzgeschichte *La mère* herangezogen werden:

Dans la gare, elles s'assirent, silencieuses, sur un banc. Près d'elles, un mendiant étalait un peu de fromage sur du pain ; la mère le regardait, regardait l'horloge, mais n'osait tourner les yeux vers sa fille. [...] Pourtant, quand vint l'instant de quitter Cécile, dressée soudain, les yeux hagards, la voix cassée :

- Cécile, tu es bien sûre que je peux avoir confiance en ce garçon ?

Et comme la jeune fille, sans répondre, baissait la tête :

- Cécile, j'ai fait tout ce que j'ai pu, n'est-ce pas ?

Elle avait déjà franchi la grille quand elle s'arrêta, revint en hâte et, tirant du doigt son anneau de mariage :

- Prends-le, mon enfant, dit-elle. Tu comprends : cela vaut mieux, en attendant.

(*La mère* in : *La grâce*, 149)

Bis zur letzten Zeile werden hier in szenischer Darstellung Figurenrede und Handlungselemente der erzählten Geschichte geschildert. *Report* und *speech* wechseln sich in diesem Kurzgeschichtenschluss ab: In die direkte Figurenrede finden sich immer wieder berichtende Elemente eingestreut, die an eine Art Regieanweisungen erinnern. Durch diese Kombination von Figurenrede und zeitdeckendem Bericht ergibt sich der szenische Charakter dieses Schlusses: Wie bereits erläutert, verstreicht in narrativen Schlusspartien erzählte Zeit. In diesem konkreten Fall nähern sich erzählte Zeit und Erzählzeit soweit aneinander an, dass zeitdeckend erzählt wird, wie Lämmert es nennt.⁹⁰

Wie aus dem soeben zitierten Schluss deutlich wird, treten die Modi *report* und *speech* in narrativen Schlusspartien nicht immer alleine und getrennt voneinander auf. Im Modus *speech* ist vor allem die direkte Figurenrede auf die Unterstützung berichtender Elemente angewiesen, wie aus dem Schluss von *La mère* hervorgeht. Narrative Schlusspassagen sind also in vielen Fällen Mischformen, in denen *report* und *speech* zu unterschiedlichen Anteilen beteiligt sind. Je nachdem, ob der berichtende Anteil

⁸⁹ Bonheim, *The narrative modes*, 118-164. Das Gegenstück zu den „dynamic modes“ bilden die beiden „static modes“ *description* und *comment*, die nur ein geringes oder gar kein Verstreichen von erzählter Zeit ausdrücken, vgl. Bonheim, *The narrative modes*, 119.

⁹⁰ Vgl. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 83.

solcher Passagen zeitdeckend oder raffend gestaltet ist, variiert das Erzähltempo des Schlusses, wie bereits im vorigen Kapitel beschrieben wurde.

Eine zweite Ausformung des narrativen Endes stellen Schlusspassagen dar, die rein (oder größtenteils) im Modus des *report* gestaltet sind. In ihnen wird keine Figurenrede wiedergegeben, sondern es werden nur Handlungen und Ereignisse berichtet, wie es zum Beispiel auf den Schluss der Kurzgeschichte *La baignoire* zutrifft:

La mère venait tout en queue du convoi, soit par timidité, soit à cause de ses varices. Il fallut arracher Florent qui, penché au bord du trou, cherchait encore, tout au fond, sous le couvercle de noyer et les fleurs qui le jonchaient, le visage de Lucie. Il l'avait tant aimée ! On lui répétait : « Pensez à votre petit, Florent ! » C'est vrai : il l'aimait aussi. Et il est juste de dire que Florent attendit toute une année, et la messe du bout de l'an, et deux mois encore, pour donner à Pistache une nouvelle mère. (*La baignoire* in : *L'eau et le feu*, 10)

Ebenfalls durch *report* als dominanten Modus zeichnet sich die Schlusspassage von *Veillées de septembre* aus:

Elle s'arrêta au milieu du jardin, regarda autour d'elle. Très loin, les premières détonations d'un feu d'artifice retentirent. Elle eut un rire bref, se baissa, et, soudain le long corps, à cloche-pied, un peu raide, descendit l'allée jusqu'à la maison. Puis, le front appuyé à la porte, le dos au jardin, elle se tint longtemps immobile. La porte s'ouvrit enfin sans bruit. Je repris ma promenade. La fraîcheur s'était avivée. C'était vraiment une autre saison. (*Veillées de septembre* in : *Les vivants*, 238)

Bis zum vorletzten Satz wird in dieser Schlusspassage vom Verhalten einer Frau berichtet, die der Ich-Erzähler heimlich beobachtet. Die letzten beiden Sätze erweisen sich hingegen als deskriptive und somit nicht-narrative Elemente. In ihnen wird keine Handlung erzählt, sondern die Umwelt und die Empfindungen des Ich-Erzählers beschrieben. Aufgrund ihres geringen Umfangs ändern sie jedoch nichts an der Tatsache, dass die zitierte Schlusspassage als Ganzes betrachtet als narrativ eingestuft werden soll. Bonheim bezeichnet derartige Beschreibungen, die vereinzelt in andere Erzählmodi eingebaut sind und keine Beschreibung *en bloc* darstellen, als „fused description“.⁹¹ Durch diese in die narrative Schlusspassage eingestreuten, deskriptiven Elemente zeigt sich eine grundlegende Problematik, die bei der Kategorisierung von narrativen und nicht-narrativen Schlussteilen immer wieder auftritt: Narrative und nicht-narrative Erzählmodi treten nicht immer klar und säuberlich voneinander getrennt auf, sodass eine Zuordnung zu einem konkreten Modus bzw. einer der beiden Kategorien oft schwierig ist. Generell gilt jedoch: Um eine Schlusspassage als narrativ oder nicht-narrativ zu beurteilen, muss über die Ebene des einzelnen Satzes hinaus die gesamte Passage auf ihren dominanten Erzählmodus hin untersucht werden.

Wie bereits erwähnt wurde, endet der Großteil der Kurzgeschichten Marcel Arlands mit einem narrativen Schlussabschnitt. Ein Grund dafür scheint in der größeren

⁹¹ Vgl. Bonheim, *The narrative modes*, 24.

Unmittelbarkeit der Darstellung zu liegen, die durch narrative Passagen erzielt werden kann. Im Gegensatz zu nicht-narrativen Schlüssen wird der Vorgang des Erzählens und die Präsenz eines Erzählers in narrativen Partien weniger betont. Für den Leser bedeutet das eine geringere Distanz zur erzählten Geschichte, gleichzeitig wird dem Schluss dadurch aber auch geringere Abschlusswirkung verliehen.

Ein Vergleich der zwei zitierten narrativen Schlusspassagen aus *La mère* und *Veillées de septembre* macht außerdem deutlich, dass narrative Endpassagen in szenischer Darstellung einen eher abrupten Schluss bewirken. Die Schlusszene von *La mère* scheint mitten im Gespräch abubrechen, wodurch dem Leser das Gefühl eines tektonisch offen gelassenen Endes vermittelt wird. Weniger abrupt und somit etwas stärker abschließend wirkt hingegen die berichtende Erzählform narrativer Passagen.

Dazu muss jedoch noch angemerkt werden, dass narrative Schlusspassagen, wie auch Bonheim hervorhebt, generell offenere Enden repräsentieren als nicht-narrative Schlusspartien, da in ihnen die Geschichte abschließend nicht kommentiert und interpretiert wird:

Action and dialogue continue to the very end; conflicts, if any, are left unresolved or insoluble, or the "slice of life" is left uncovered and without any particular container: hanging, as it were, in mid air. The action is suspended rather than concluded.⁹²

Die Beliebtheit narrativer Schlusspartien bei Marcel Arland geht demnach scheinbar Hand in Hand mit dem traditionellerweise offenen Ende der *short story*.

3.3.2 Nicht-narrative Schlusspassagen

Nicht-narrative Schlusspassagen zeichnen sich Barbara Korte zufolge dadurch aus, dass in ihnen die erzählte Zeit still steht und Erzählerkommentare oder Beschreibungen von Raum, Objekten und Personen eingebracht werden.⁹³ Lämmert bezeichnet derartige Passagen als „zeitlose Erzählpartien“ und definiert diese als „plötzliche Digression der Erzählzeit innerhalb der erzählten Zeit“, die eine „Stauung des Erzählverlaufs“ auslösen.⁹⁴

Helmut Bonheim drückt sich ähnlich wie Korte aus: Nicht-narrative Schlusspassagen ergeben sich seiner Definition nach dort, wo ein Übergang von den Erzählmodi *speech* und *report* zu den Modi *comment* und *description* erfolgt. Er beschreibt *comment* und *descripition* als „static modes“⁹⁵ – ein Oberbegriff, der das Stillstehen der erzählten Zeit bereits zum Ausdruck bringt. Er erläutert dazu:

⁹² Bonheim, *The narrative modes*, 119.

⁹³ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 57, 60.

⁹⁴ Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, 89-90.

⁹⁵ Bonheim, *The narrative modes*, 118.

The time scheme of the story is [...] enclosed in a frame making use of one of the static modes. Description and comment, as we have seen, are two static of the four modes: they convey little or no sense of time passing. Their use allows an essentially non-narrative epilogue with a strongly pictorial or essayistic bias.⁹⁶

Nicht-narrative Schlusspassagen bewirken also, dass am Ende der *short story* der Rahmen des bisher Erzählten verlassen wird und sich eine Art nicht-narrativer Halbrahmen auftut, der den Schluss der Kurzgeschichte bildet. Dieser sich mehr oder weniger klar vom Rest der Geschichte abgrenzende nicht-narrative Rahmen bedeutet den Stillstand der erzählten Zeit bei gleichzeitiger Betonung des Erzählvorganges und Hinweis auf die Präsenz eines Erzählers.

In den *short stories* von Marcel Arland sind nicht-narrative Schlusspartien unterschiedlicher Ausformung und Funktion zu beobachten. Ihr Charakter variiert, je nachdem, ob es sich um den Modus *comment* oder *description* handelt und ob ein eindeutiger Bruch zwischen narrativem und nicht-narrativem Teil erfolgt.

3.3.2.1 Kommentierende und interpretierende Schlusspassagen

Unter den Begriffen *kommentierende und interpretierende Schlusspassagen* wird hier alles zusammengefasst, was dem Erzählmodus *comment* zuzurechnen ist. Die Interpretationen und Kommentare zum erzählten Geschehen können dabei verschiedene Formen annehmen: Zu beobachten sind unter anderem abschließende Zusammenfassungen der Geschichte und Ausblicke auf die Zukunft der Figuren, durch die ein tektonisch geschlossenes Ende ausgelöst wird. In den Bereich der Erzählerkommentare fallen aber auch Beispiele, in denen der Erzähler am Schluss der Geschichte Fragen aufwirft, die unbeantwortet bleiben und ein hermeneutisch offenes Ende bewirken.

Die hier behandelten nicht-narrativen Kommentare und Interpretationen sind stets an die Perspektive einer (Erzähler-)Figur gebunden, von der aus die Geschichte kommentiert wird. Deshalb soll an dieser Stelle in Anlehnung an Franz Stanzel auch kurz auf die typischen Erzählsituationen in der Kurzgeschichte eingegangen werden. Auktoriale Erzählerfiguren spielen in der Kurzgeschichte kaum eine Rolle. Bei Arland findet sich keine einzige Kurzgeschichte, die durchgehend (oder größtenteils) von einer auktorialen Erzählerposition aus erzählt wird. Typisch für die *short story* sind hingegen die personale und die Ich-Erzählsituation.

In der Ich-Erzählsituation ist eine persönliche Erzählerfigur vorhanden, die das Geschehen erlebt, miterlebt, beobachtet oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht hat.⁹⁷ Findet sich in einer Kurzgeschichte mit Ich-Erzähler eine nicht-narrative Schlusspassage im Modus *comment*, so geht der

⁹⁶ Bonheim, *The narrative modes*, 119.

⁹⁷ Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 16.

Kommentar klarerweise von der Perspektive des Ich-Erzählers aus, wie zum Beispiel in *Mort d'un vieillard*: Die Kurzgeschichte beschreibt die letzten Stunden eines alten Mannes, erzählt aus der Ich-Perspektive seines Enkels. Dieser fragt sich schließlich, was wohl im Kopf des Großvaters kurz vor dessen Tod vorgegangen sein mag: « Était-ce tout ce qui restait en lui pendant ses dernières heures ? On s'obstinait ; on tentait de lui imposer d'autres images. Je ne sais si l'on y parvint. » (*Mort d'un vieillard* in : *Les vivants*, 254)

Etwas anders liegen die Dinge in *short stories* in personaler Erzählform. Die personale Erzählsituation zeichnet sich durch einen Erzähler aus, der vollkommen hinter seinen Figuren zurücktritt und auf Einmischungen und Kommentare verzichtet, so dass dem Leser die Anwesenheit eines Erzählers nicht bewusst wird und er die Geschichte aus der Perspektive einer bestimmten Figur wahrnimmt, einer sogenannten *persona* oder Reflektorfigur.⁹⁸ Ein persönlich anwesender Erzähler ist in der personalen Erzählsituation demnach nicht auszumachen. Dennoch finden sich auch in solchen Kurzgeschichten kommentierende und reflektierende Schlusspassagen. Es sind dabei zwei Möglichkeiten vorstellbar, von deren Perspektive aus der *comment* erfolgt: Entweder wird in der Schlusspartie kurzzeitig von der personalen in die auktoriale Erzählsituation gewechselt, sodass abschließend ein über dem Geschehen stehender auktorialer Erzähler zu Wort kommt, oder der Kommentar erfolgt im Bewusstsein der Reflektorfigur, wie anhand von *La fille nue* gezeigt werden soll. Die Geschichte schildert die Gespräche einer alten Frau mit ihrer Nachbarin, Rose. Nachdem der großteils szenisch dargestellte Hauptteil der Kurzgeschichte endet und die Alte ihre Lebensgeschichte beendet hat, endet auch das Gespräch zwischen ihr und Rose. Der Schlussabsatz beginnt mit einer nicht-narrativen Passage in Form einer abschließenden Zusammenfassung der Ereignisse:

Et merci d'avoir écouté la vieille, qui de ses jours n'a tant parlé. A croire qu'elle devait rendre des comptes – non pas à toi, Rose la curieuse – à cette maison qu'elle avait quittée, un soir de septembre d'il y a quarante-sept ans, sans rien, comme une fille nue qui allait vivre, cette maison où elle n'était revenue que deux fois, chaque fois devant un cercueil : et il n'est que d'attendre le troisième. (*La fille nue* in : *À perdre haleine*, 116)

Die Passage wiederholt noch einmal die zuvor erzählten Ereignisse und die Lebensgeschichte der alten Frau. Dieses Resümee erfolgt offensichtlich im Bewusstsein der alten Frau, die hier die Rolle der Reflektorfigur einnimmt. Die erzählte Zeit steht dabei vorerst still. Auf die zitierte nicht-narrative Passage folgt noch einmal ein kurzer narrativer Abschnitt – eine Mischung aus *report* und Figurenbewusstsein – der das Fortlaufen der erzählten Zeit wieder in Gang setzt.

⁹⁸ Vgl. Stanzel, *Typische Formen des Romans*, 17.

Elle rentre, parce qu'il faut bien rentrer, mange un morceau de fromage au bout de la table, devant une bougie, donne un tour de clé à la serrure, comme le Père faisait chaque soir, et monte, bougie en main, dans sa chambre d'enfant. Mais qui peut bien monter ce soir ? Ni un enfant, pour sûr (quoique, dans un sens...), ni une fille, ni une femme, et mère, je ne le suis plus, que d'un mort. Une vieille sans rien, une vieille toute nue, c'est le mot, et ça ferait rire la Rose Palourde. Pour un peu, je rirais aussi. (*La fille nue* in: *À perdre haleine*, 116)

Der letzte Absatz der *short story* ist demnach keine rein nicht-narrative Schlusspassage, sondern vereint narrative und nicht-narrative Elemente in sich.

Diese Kurzgeschichte belegt, dass nicht-narrative kommentierende Passagen nicht nur von einer Erzählerfigur ausgehen können, sondern auch im Bewusstsein einer Figur erfolgen können.

Bisher wurden die kommentierenden und interpretierenden Schlusspartien danach bestimmt, welche Funktion sie übernehmen (Interpretation, Ausblick, Zusammenfassung) und aus wessen Perspektive sie erfolgen (Ich-Erzähler, auktorialer Erzähler, im Bewusstsein einer Figur). Solche nicht-narrativen Schlüsse können aber auch danach charakterisiert werden, wie deutlich der Bruch zwischen narrativer und nicht-narrativer Passage ausfällt. Zu Beginn wurde bereits Bonheim zitiert, der vom rahmenbildenden Effekt der statischen Modi *comment* und *description* spricht.⁹⁹ Eine eindeutige Abgrenzung und somit ein klarer Rahmeneffekt entsteht dort, wo nicht-narrative Schlusspassagen zum Beispiel über einen größeren zeitlichen Abstand zur Geschichte verfügen. Bei Marcel Arland ist das vor allem dort zu beobachten, wo der Ich-Erzähler ein Ereignis aus größerer zeitlicher Distanz heraus berichtet und in der Erzählgegenwart bereits über einen besseren Überblick und mehr Einsicht verfügt. Ihm bietet sich so die Möglichkeit das rückblickend erzählte Geschehen neu zu interpretieren. Beispielfür einen derartigen zeitlichen Abstand zwischen narrativem und nicht-narrativem Teil ist die Kurzgeschichte *Il faut comprendre*. Die Ich-Erzählerin ist Mitglied einer Dorfgemeinschaft, die ein junges Mädchen der Hexerei und Teufelsanbetung beschuldigt und sie für sämtliche Unglücksfälle des Dorfes verantwortlich macht. Das Mädchen wird unter Mitwissen aller vergewaltigt und schließlich in den Selbstmord getrieben. Die Schlusspassage ist eine Zusammenfassung und Rechtfertigung der Ich-Erzählerin und zeichnet sich durch das Erreichen der Erzählgegenwart aus.

Et nous vivons. Les policiers, les médecins, les tribunaux, les journalistes, même la Gazette du Cantal (et le curé de Louvedun !), ce fut à qui nous accablerait d'insultes. Nous n'étions qu'un pays d'ivrognes, d'arriérés et de sauvages. Peut-être. [...]
Ce n'est pas facile de raconter en témoin. J'ai souvent emprunté la voix des autres. J'ai dit : nous, parce que je sais qu'il n'est point d'innocent. [...]
Non, ce n'est pas beau. Que voulez-vous ? C'est le Malheur. Ce sont des hommes, un village dans la misère, un Dieu qui n'a pas répondu. C'est le Monde. Il faut comprendre. (*Il faut comprendre* in : *Attendez l'aube*, 37)

⁹⁹ Vgl. Bonheim, *The narrative modes*, 119.

Gleichzeitig hebt sich diese Schlussstelle durch ihren metanarrativen Charakter vom Rest der Geschichte ab. Abschließend thematisiert die Ich-Erzählerin den Erzählvorgang und das Erzählen in der Rolle einer Zeugin.

Eine deutliche Abhebung von der restlichen Geschichte ist auch den meisten deskriptiven Schlusspassagen zu eigen, wie gleich gezeigt werden soll.

3.3.2.2 Deskriptive Schlusspassagen

Deskriptive Schlusspassagen sind in Arlands Kurzgeschichten zumeist in Form einer Beschreibung von Raum und Umgebung zu beobachten. Beschreibungen von Dingen oder Personen finden sich in seinen *short stories* nur gemischt mit den dynamischen Erzählmodi *report* und *speech*. Eine längere deskriptive Passage *en bloc* ergeben sie nicht, weshalb sie auch nicht zum Bereich nicht-narrativer Schlusspassagen gezählt werden können und hier nicht behandelt werden.

Ähnlich wie kommentierende und interpretierende Schlusspassagen sind auch deskriptive Schlusspartien aus verschiedenen Erzählperspektiven dargestellt. Ein nicht-narrativer Schluss in Form einer detaillierten Beschreibung des Ich-Erzählers zeichnet beispielsweise die Kurzgeschichte *Que nous étions jeunes* aus. Der Ich-Erzähler, Marcel, berichtet rückblickend von der Hochzeit seines Cousins. Nach Ausklingen des Hochzeitsfestes zieht er sich zurück und spaziert durch die Nacht, wobei er seine Umgebung, die Natur und seine Stimmung ausführlich beschreibt:

C'est merveilleux, comme cette nuit de printemps où je marche, où je marchais jusqu'à l'aube, et je ne sais ce qui monte, entre la voix et le silence, à peine un souffle, mais pur. Rien n'est mort : ni le charme d'Urfé, ni le regret des veuves, ni les amours promises et l'attente, ni vous, cendres des tombes, ô pères en chacun de nos pas. Ce murmure au loin, c'est le battement inapaisé d'un cœur ; ce cri d'oiseau, une goutte dans l'invisible fontaine ; ces parfums dans l'ombre, une offrande au Dieu nocturne. Et moi aussi je m'offre. Ombres ou lueurs, silence ou murmures, tourments ou joies des hommes, sources : vous me blessez, vous m'enchantez. Je suis aussi jeune que le monde. (*Que nous étions jeunes* in : *Attendez l'aube*, 166-167)

Schwieriger zu erfassen ist hingegen die deskriptive Schlusspassage der Kurzgeschichte *Le permissionnaire*. Die gesamte *short story* ist durch personale Erzählsituation gekennzeichnet. Die Beschreibung, die den Schluss bildet, ist jedoch keiner konkreten Erzählperspektive zuzuordnen.

Un peu plus tard, la lumière de la cuisine s'éteint ; une autre filtre à travers les persiennes d'une mansarde ; des silhouettes passent, se confondent, se séparent ; la mansarde à son tour rentre dans l'ombre. Le brouillard s'est épaissi au fond de la vallée ; c'est un banc blanchâtre d'où affleure, de loin en loin, la cime d'un arbre. Dans un pré, une vache se retourne, et, à grands coups sonores, se lèche le flanc. Pas d'autre bruit. On marchait tout à l'heure sur la rocaïlle de la côte, puis dans la ruelle du cimetière ; les pas se sont éloignés vers le village. Le silence. Morts et vivants, bêtes et plantes, on peut croire que toute la campagne est parvenue à l'apaisement. C'est l'instant où, par une déchirure du ciel, une

lune ronde et farineuse, comme une tête de clown, fait son entrée. (*Le permissionnaire* in : *L'eau et le feu*, 29.)

Die vorrangig szenische dargestellte Handlung der Geschichte endet vor diesem Schlussabsatz damit, dass die Protagonistin und ihr Gefährte zu Bett gehen. Die Lichter werden ausgemacht. Eine detaillierte Beschreibung der Natur und der nächtlichen Atmosphäre findet statt.

Die Frage *Wer spricht/beschreibt?* ist hier nicht eindeutig zu beantworten. Es ist unklar, ob die Beschreibung in der Vorstellung der Reflektorfigur vorgenommen wird, oder ob hier ein unbekannter, auktorialer Erzähler spricht, der in dieser Schlusspassage neu eingeführt wird. Der Satz „On marchait tout à l'heure sur la rocaïlle de la côte...“ deutet darauf hin, dass die Beschreibung im Bewusstsein der Reflektorfigur geschieht, die zu diesem Zeitpunkt bereits in ihrem Bett liegt und das Auftauchen des Mondes beschreibt. Gegen diese Tatsache spricht hingegen die Beschreibung der Kuh auf der Weide, die die Protagonistin von ihrem Bett aus unmöglich beobachten kann. Eine solche Erweiterung der Perspektive verleiht dem nicht-narrativen Schluss auktorial anmutenden Charakter.

Durch diesen Rundblick über die umliegende Natur entsteht das Gefühl eines Weg-Zoomens von der Geschichte. Der Fokus wird von der eigentlichen Handlung der Geschichte weggelenkt. Die Konzentration liegt rein auf dem Objekt der Beschreibung und lässt die erzählte Zeit zum Stillstand kommen. Korte bezeichnet diesen Vorgang als „räumliche Perspektivenerweiterung“¹⁰⁰ oder „fading“¹⁰¹ und sagt ihm abschlussfördernde Wirkung nach.

In dieser Schlussstelle sind demnach gleich zwei Formen der Perspektivenerweiterung zu beobachten: Der Wechsel von der personalen Erzählsituation mit üblicherweise versteckt bleibendem Erzähler hin zur auktorialen Erzählsituation des Schlusses, und die räumliche Perspektivenerweiterung an und für sich. Beide tragen dazu bei, dass die nicht-narrative Schlusspassage sich klar vom Rest der Geschichte abhebt und einen Halbrahmen bildet.

Aus der Gesamtheit der *short stories* Marcel Arlands wird ersichtlich, dass nicht-narrative Schlusspassagen bei weitem weniger häufig auftreten als narrative. In den meisten Fällen enden erzählte Zeit und Erzählzeit gleichzeitig. Nur selten läuft die Erzählzeit nach Ende der erzählten Zeit noch weiter. Dass narrative Passagen beim Leser das Gefühl von Unmittelbarkeit zum dargestellten Geschehen bewirken, während nicht-narrative Abschnitte ihm automatisch Distanz suggerieren, wurde bereits er-

¹⁰⁰ Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 148.

¹⁰¹ Ibid, 142.

wähnt. Ein weiterer Grund für die Rarität nicht-narrativer Schlüsse in Kurzgeschichten mag darin liegen, dass diese, wie Korte betont, über ein größeres Abschlusspotential verfügen, da in ihnen der Verlauf der Erzählhandlung aufgehalten wird.¹⁰² Wie schon erläutert, vermeiden es die meisten Kurzgeschichten jedoch, am Ende einen derartigen Eindruck von Abgeschlossenheit zu vermitteln und tendieren eher dazu, Deutungen, Kommentare und Lösungen zu vermeiden, weshalb viel häufiger narrative Schlusspassagen vorgezogen werden. Und selbst wenn eine Kurzgeschichte mit einer (kommentierenden, interpretierenden) nicht-narrativen Passage schließt, fällt diese in vielen Fällen dennoch stark offenlassend aus, wie zum Beispiel in der bereits zitierten Schlusspassage von *Mort d'un vieillard*. Derartige nicht-narrative Schlüsse dienen weniger dazu, dem Leser das erzählte Geschehen klar und deutlich darzustellen, sondern zielen viel mehr darauf ab, Fragen, verschiedene Interpretationsmöglichkeiten und Unklarheiten zur erzählten Geschichte aufzuwerfen – eine Beobachtung, die einmal mehr auf das typischerweise offene Ende der Kurzgeschichte verweist.

¹⁰² Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 57.

4. Kategorisierung der Schlüsse nach inhaltlichen und rhetorischen Besonderheiten

Nachdem der Schwerpunkt in der Gliederung der Kurzgeschichtenschlüsse im vorigen Abschnitt auf diversen narratologischen Kriterien gelegen hat, sollen diese nun auch hinsichtlich inhaltlicher und rhetorischer Auffälligkeiten beschrieben und kategorisiert werden. Das Ganze erfolgt in mehreren Schritten und ist nicht so sehr theoretisch, sondern viel eher praktisch-deskriptiv orientiert:

Unter dem Punkt *typische Schlussthematiken und Endereignisse* werden zuerst eine Reihe inhaltlicher Elemente zusammengefasst, die in Arlands Schlüssen in erstaunlich regelmäßigen Abständen wiederkehren. Im Anschluss erfolgt eine nähere Auseinandersetzung mit Schlüssen, die eine besondere (melancholische oder feierliche) Stimmung erzeugen und auf diese Art und Weise auch nach Ende der Lektüre beim Leser noch eine Zeit lang nachwirken.

Als letzter Schritt wird genauer auf rhetorische Besonderheiten der Schlüsse eingegangen. Aus den Kurzgeschichtenschlüssen soll dabei eine überschaubare Gruppe von rhetorischen Figuren herausgefiltert werden, die in der Schlussgestaltung von Marcel Arland immer wieder zu finden sind.

4.1 Typische Schlussthematiken und Endereignisse

Ein Aspekt, der bei aufmerksamer Lektüre von Marcel Arlands Kurzgeschichten besonders ins Auge sticht, ist die Tatsache, dass der Autor im Großteil seiner Schlüsse – trotz individueller Ausprägung der Enden – auf eine Reihe immer wiederkehrender inhaltlicher Schlüsselemente und Schlussereignisse zurückgreift.

Zielsetzung dieses Kapitels ist es daher, die wichtigsten thematischen und inhaltlichen Gemeinsamkeiten der Kurzgeschichtenschlüsse Arlands zu beschreiben. Typische Schlussthematiken und Endereignisse sind: der Tod, die Rückkehr nachhause, das Ende des Tages und der Schlaf, *l'aube*, das langsame Verstummen von Geräuschen, *l'épuisement et la fatigue*.

Gemeinsam ist allen diesen Schlussthematiken, dass sie, wie Korte es beschreibt, Abschlusswirkung erzeugen, indem sie auf die außerliterarische Erfahrung des Lesers rekurrieren: Sie alle markieren verschiedene Endpunkte des menschlichen Lebens¹⁰³: Sei es das Ende des Lebens, das Ende einer Reise, das Ende eines einzigen Tages, oder das Ende der Nacht.

¹⁰³ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 81.

4.1.1 Der Tod und Verweise auf Gott

Bereits Barbara Korte beschreibt den Tod (neben der Heirat) als eines der am häufigsten dargestellten Endereignisse im Roman und sagt ihm schlussankündigende Funktion nach:

Der Tod ist – wenigstens in bezug auf das diesseitige Leben – das endgültigste aller Enden. Als Schicksal jedes Menschen kommt ihm in Mythen und Riten aller Kulturen eine besondere Bedeutung zu, was ihm als Schlußereignis emotionale Intensität verleiht [...], ein Fortsetzen der Erzählung unnötig erscheinen läßt und somit den Eindruck der Abgeschlossenheit des Werks nachhaltig verstärken kann.¹⁰⁴

Im Unterschied zum Roman wird in Kurzgeschichten jedoch nur selten der gesamte Verlauf eines Lebens – das wie gesagt gezwungenermaßen irgendwann mit dem Tod enden muss – dargestellt. Viel eher wird eine kurze aber bedeutsame Episode aus einem Leben herausgegriffen. Der Tod als typischstes aller Endereignisse kann bei Marcel Arland aber dennoch nicht bestritten werden. Es müssen jedoch zwei Arten von Kurzgeschichten unterschieden werden, die beide mit dem Ereignis des Todes schließen:

Einerseits zu nennen sind Geschichten, die kranke und dem Tod nahe Figuren während ihrer letzten Stunden darstellen, und in denen der Tod somit von den ersten Zeilen an absehbar oder zumindest zu befürchten ist. Dem zuzuordnen ist beispielsweise die Kurzgeschichte *Mort d'un vieillard*: Gleich zu Beginn der *short story* wird der Ich-Erzähler an das Sterbebett seines Großvaters gerufen. Die Ärzte können nichts mehr für ihn tun, der Tod ist unausweichlich. Am Ende der Geschichte wird der Tod des alten Mannes nicht direkt erzählt, sondern nur durch die Reflexionen des Ich-Erzählers angedeutet: „Était-ce tout ce qui restait en lui pendant ses dernières heures ? On s'obstinait ; on tentait de lui imposer d'autres images. Je ne sais si l'on y parvint.“ (*Mort d'un vieillard* in : *Les vivants*, 254)

Andererseits – und diese Form ist noch häufiger – enden viele Geschichten in einem unvorhersehbaren, plötzlichen Tod und tragen so zur überraschenden Wendung und zur Pointiertheit des Schlusses bei, wie sie in Kapitel 2.1 behandelt wurde. Die Kurzgeschichte *Le chemin de Claire* ist repräsentativ für diese Form des plötzlichen Todes:

Et plus tard, apaisés, mais dans une douceur qu'ils n'avaient jamais connue et ne savaient comment retenir, la nuit leur a paru si belle, de leur chambre, qu'ils sont descendus jusqu'au seuil du jardin. [...]

Sans doute c'est à cause de cette nuit que la jeune femme, de nouveau enceinte, de nouveau défaillante, est morte huit mois après. Ce n'en fut pas moins leur nuit. Pour le reste, tout passe. Et tous les chemins se rejoignent. (*Le chemin de Claire* in : *À perdre haleine*, 194)

¹⁰⁴ Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 87.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden zitierten Schlüssen liegt in der direkten oder indirekten Darstellung des Todes: Wird der Tod nur angedeutet, wie in Hinblick auf die erste Textstelle erläutert wurde, oder wird er tatsächlich erwähnt wie in Textbeispiel zwei?

Indirekt dargestellt wird der Tod auch häufig in Schlusspassagen, in denen am Ende gar keine der Figuren zu Tode kommt, in denen jedoch Anspielungen auf die Unumgänglichkeit des Sterbens gemacht werden:

Voici le cimetière, les tombes, le grand peuple souterrain qui nous attend, le calvaire qui s'écroule, le mur d'où j'interroge, comme autrefois, la procession des vallées et des collines. Le ciel est resté sombre. (*Est-ce l'aube ?* in : *Attendez l'aube*, 382)

Die generelle Beliebtheit der Todesthematik bei Arland spiegelt sich zum Teil auch darin wieder, dass der Autor einem seiner Sammelbände den Titel *Les vivants* gegeben hat und darin eine Reihe von Geschichten versammelt, von denen ein Großteil den Umgang mit dem Tod thematisiert.

In Relation zum Tod stehen auch die bei Marcel Arland beinahe genauso beliebten Verweise auf Gott und religiöse Thematiken:

Nous ne connaissons plus le nombre de nos morts, et parfois nous avons oublié comment ils se nommaient. Mais ce que voulait dire à l'école la sœur Apolline quand elle nous répétait : « Dites vos grâces. Rendez grâces au bon Dieu », nous le comprenons enfin. Et nous savons exactement de quoi il convient de Lui rendre grâces, puisque, après une interminable vie de misère et de deuils, nous allons pouvoir dormir, la Toussaint venue, dans notre parenté.
À présent, si la vieille passe de quelques jours le cap de la Toussaint, eh ! bon Jésus, la vieille s'en accommodera. (*Les grâces* in : *L'eau et le feu*, 184)

Anrufungen Gottes, wie hier „bon Jésus“, werden auch in den infolge zitierten Schlusspassagen immer wieder zu beobachten sein.

4.1.2 Die Rückkehr nachhause, das Ende des Tages

Als zweite, sehr gängige inhaltliche Komponente des Schlusses ist die Rückkehr nachhause zu erwähnen. Sie tritt in den meisten Fällen in Schlüssen auf, in denen das Ende der Geschichte mit dem Ende des Tages zusammenfällt:

Deux hommes dans une voiture, tout un jour. A présent, un homme seul dans une cuisine, avec un vieux chat aveugle (et qui pue !). L'autre dans son lit, avec l'image encore tout élyséenne de la jeune épouse sauvée, et la conscience d'une vie inépuisable. La journée est close. Dors bien, Maurice. Tu m'as beaucoup donné. (*Tout un jour d'amitié* in : *L'eau et le feu*, 56)

Hier beschreibt die Schlusspassage, wie die beiden Protagonisten der Geschichte nach dem gemeinsam verbrachten Tag in ihr Zuhause zurückgekehrt sind. In Kombination mit dem Titel, *Tout un jour d'amitié*, verleiht dieser Schluss der Geschichte ein besonders hohes Maß an tektonischer Geschlossenheit: Dass die Geschichte sich rein

um die Dauer eines einzigen Tages dreht, wird ja bereits im Titel angedeutet. Mit dem Ende dieses Tages tritt logischerweise auch das Ende der Geschichte ein.

Aus der Textstelle geht darüber hinaus hervor, dass auch der Prozess des Einschlafens oft mit dieser Schlussthematik in Verbindung steht. Tatsächlich findet sich eine Vielzahl an Schlüssen, die neben der Rückkehr nachhause oder dem Ende des Tages auch den Schlaf oder das Einschlafen zum Thema haben:

C'est la nuit, et la fraîcheur s'accuse (« Couvrez-vous bien, mademoiselle Louise ») ; [...] On approche ; une première lueur vient de cligner dans l'ombre. Si l'on distingue à peine le gué, à l'entrée du village, on le reconnaît à son odeur d'osier pourrissant ; [...] Les yeux se gonflent, la gorge se serre. O petite patrie retrouvée et que l'on peut enfin partager. Nous remercions Dieu, qui sait combler les pauvres hommes.

- Vous voyez, mademoiselle Louise, vous voyez ? C'est chez nous.

La voix qui commençait en trompette s'étrangle en fausset.

- Mademoiselle Louise ! mademoiselle Louison !

Louison s'est endormie.

(*Il faut une femme à la maison* in : *L'eau et le feu*, 115)

Der folgende Schluss vereint das Tagesende und den Schlaf mit der am Schluss so häufig auftretenden Todesthematik:

Tout dort. Même la mère (les grandes douleurs vous brisent) au chevet de sa fille morte. [...] Qu'ils dorment : ils ont bien raison. Je me souviens que c'était un des plaisirs de ce monde. Cela reviendra peut-être. Le sommeil sur tous... (*L'âme en peine* in : *L'eau et le feu*, 175)

4.1.3 L'aube

Als genauer Gegensatz zum Ende des Tages ist auch der Tagesanbruch, *l'aube*, ein regelmäßiger auftretender Bestandteil der Kurzgeschichtenschlüsse Arlands. Die Wichtigkeit, die der Autor dem Thema des Morgengrauens beimisst, geht wie im Falle der Todesthematik ebenfalls bereits aus dem Titel eines Sammelbandes hervor: *Attendez l'aube* heißt sein 1970 erschienener letzter *recueil*. Als Ende der Nacht wird der Tagesanbruch in vielen Kurzgeschichten dieses Sammelbandes mit der Möglichkeit eines Neubeginns oder mit neu aufkommender Hoffnung assoziiert, wie diese Schlusspassage von *L'ange* zeigt:

- Ne me laissez pas seul! Donnez à la fatigue d'un homme déjà vieux de quoi continuer la lutte ; qu'il sente sur ses genoux votre pauvre ferraille ; que vos mains qui ont prié sur des tombes prient pour quelqu'un qui voudrait vivre ; qu'il sorte de cette longue mascarade funèbre, et, s'il n'y voit pas grand-chose, prêtez-lui un peu de votre espérance du jour.

Ce n'est pas le jour, mais il approche ; il s'est annoncé dans la glace ; c'est un soupir dans une chambre, une rumeur qui naît des pins, une eau plus pure qui court sur le monde, un homme qui s'est levé, qui tente un pas, qui sort de la nuit. C'est l'aube. (*L'ange* in : *Attendez l'aube*, 125)

Aber auch in anderen Sammelbänden finden sich immer wieder Schlüsse, die mit dem Tagesanbruch zusammenfallen. In *La baie des anges* repräsentiert das Morgengrauen beispielsweise das hoffnungsvolle Ende der Nachtwache einer jungen Frau neben ih-

rem kranken Geliebten. Zeitgleich hat der Tagesanbruch andernorts aber auch fatale Auswirkungen: Die verunglückte Schwester der Protagonistin wird mit ihrem Gefährten verunglückt aufgefunden:

L'aube est venue; comme caque jour, j'ai entendu le petit vent s'éveiller sur le golfe. J'ai pensé à la haute écume autour des rochers des Anges. Mais les Anges, je les laissais à d'autres : j'étais une femme.

C'était l'heure où, dans un ravin, près de Saint-Brieuc, on retirait d'une voiture ces deux corps dont un seul allait survivre. Et viendrait un jour où la morte ne me semblerait plus à plaindre. De tout cela, je n'ai rien soupçonné, tandis que la pénombre s'éclairait sur nos mains toujours unies. Peut-être que mon cœur en savait davantage. N'importe ; je fus cette femme à l'aube, comblée et tendue comme une longue plainte heureuse. J'en resterai sur le bonheur. (*La baie des anges* in : *À perdre haleine*, 255)

4.1.4 Das langsame Verstummen von Geräuschen

Nennenswert ist ebenfalls das allmähliche Leiserwerden und schlussendliche Verstummen von Stimmen, Gesang oder Geräuschen, das in Marcel Arlands *short stories* an mehreren Schlussstellen vorkommt. Barbara Korte bezeichnet diese Technik auch als „akustisches fading“. ¹⁰⁵ Welcher Eindruck durch dieses langsame Verstummen vermittelt wird, soll folgende Schlusspassage aus der Kurzgeschichte *Veillée* aufzeigen:

Lentement, Clémence s'avança vers le lit, se pencha. Les deux autres femmes, les mains appuyées à la table, la suivaient du regard. Jeanne sentait des larmes courir le long du nez et tomber sur ses mains.

Clémence revint et se signa. Puis, tournée vers le crucifix, d'une voix un peu nasillarde - Mon Dieu, dit-elle, mon Dieu, notre Seigneur, donnez-leur à tous deux la vie éternelle. - Ainsi soit-il, dit la bonne, qui signa à son tour.

Jeanne poussa un gémissement, porta les mains devant son visage et courut jusqu'à la porte. On entendit ses sabots frapper les dalles du corridor, puis, quelques instant[s] encore, clapoter sourdement sur la neige. Tout bruit cessa, sinon le chant de la lampe, qui parut soudain grandir, et deux souffles un peu rauques. (*Veillée* in : *Les plus beaux de nos jours*, 127-128)

Jeanne verlässt fluchtartig den Raum, in dem Totenwache gehalten wird. Das Geräusch ihrer Holzpantoffeln wird immer leiser wahrgenommen. Die Frau entfernt sich immer weiter vom Geschehen der Geschichte, wodurch die Aufmerksamkeit des Lesers zuerst vom Raum der Totenwache und nach und nach von der gesamten Geschichte weggelenkt wird und wie das Wegzoomen einer Kamera wirkt. „Tout bruit cessa“ - mit dem Verstummen des Geräusches endet schließlich auch die Geschichte.

Ähnliches gilt für den Schluss der *short story* *Les eaux vives*: « Quelque temps encore, nous avons entendu le tintement de l'eau vive dans la fontaine. Plus rien. Mais nous l'entendons au fond de nous, intarissable. » Hier entzieht sich das Geräusch des plätschernden Wassers zwar nach einiger Zeit den Ohren der Figuren, es hallt jedoch in ihrem Inneren unversiegbar nach und bleibt präsent. Ein vollkommenes Verstummen

¹⁰⁵ Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 143.

wird hier nicht erreicht. Die Abschlusswirkung dieser Schlusspassage fällt aus diesem Grund geringer aus, als es bei der vorigen Geschichte der Fall ist.

In enger Verbindung zum Verstummen von Geräuschen stehen auch Schlüsse, die sich zwar durch kein Leiserwerden eines konkreten Geräusches auszeichnen, in denen aber Stille in welcher Form auch immer vorherrscht. Diese Form des Schlusses steht meist in Bezug zum Ende des Tages oder zur Todesthematik, wie *Le permissionnaire* offenbart:

Le brouillard s'est épaissi au fond de la vallée ; c'est un banc blanchâtre d'où affleure, de loin en loin, la cime d'un arbre. Dans un pré, une vache se retourne, et, à grands coups sonores, se lèche le flanc. Pas d'autre bruit. On marchait tout à l'heure sur la ro-caille de la côte, puis dans la ruelle du cimetière ; les pas se sont éloignés vers le vil-lage. Le silence. Morts et vivants, bêtes et plantes, on peut croire que toute la cam-pagne est parvenue à l'apaisement. C'est l'instant où, par une déchirure du ciel, une lune ronde et farineuse, comme une tête de clown, fait son entrée. (*Le permissionnaire* in : *L'eau et le feu*, 29.)

4.1.5 L'épuisement und la fatigue

Als letzter Punkt der typischen Schlussthematiken sollen zwei menschliche Stimmun-gen beschrieben werden, die in Arlands Kurzgeschichtenschlüsse auffällig oft auftau-chen: *l'épuisement* und *la fatigue*.

Auch hier muss ein Bezug zu anderen zuvor bereits behandelten Thematiken herge-stellt werden. Beide – sowohl die Erschöpfung als auch die Müdigkeit – treten beson-ders häufig in Zusammenhang mit dem Gedanken an den Tod und einer drückenden Stille auf, wie es in *La plage* ersichtlich ist:

Dans la chapelle des moines, au dernier rang, j'ai entendu le récit de votre Passion. J'écoute les prières pour les abandonnés, les souffrants, les moribonds, les anxieux, cette immense famille de pauvres hommes, chacun dans la solitude. Voici la communion... Je sais que je fus un présomptueux, qu'il faut aimer sans espoir, et qu'il faut mourir pour vous rejoindre, peut-être. Et le silence... Et l'épuisement. Je ne veux plus rien. Je ne suis plus rien. Mais je porte votre sceau, et je me remets à vous. (*La plage* in : *Attendez l'aube*, 337)

Dieselbe Tendenz ist auch in *Les bons apôtres* erkennbar:

... Reste la maison vide, un homme épuisé qui regarde une figure d'adolescente [...], un homme qui songe à tant de pays parcourus, à tant de laideurs, de violences, de cruautés, de diableries, de misère sur le monde, au peu d'amour qu'il a connu, au peu de temps qui le sépare de la fin. (*Les bons apôtres* in : *Attendez l'aube*, 215)

Darüber hinaus legen diese beiden Zitate offen, dass Stimmungen wie *épuisement* und *fatigue* einem Schluss besondere Stimmungshaftigkeit verleihen - ein weiterer Schlusseffekt, der bei Arland recht häufig zu beobachten ist.

4.2 Besondere Stimmungshaftigkeit des Schlusses

Barbara Korte bezeichnet Schlüsse, die einen Eindruck erhöhter Stimmungshaftigkeit auslösen, als „klingende Schlüsse“ und spricht von der Möglichkeit eines

Nachklingens des Schlusses im übertragenen Sinn [...] Ein solches Ende ist besonders einprägsam und hält den Leser möglicherweise über den Abschluß der Lektüre hinaus in seinem Bann.¹⁰⁶

Eine solche eindeutig spürbare Stimmungshaftigkeit und der besondere Nachdruck, den sie beim Leser erzeugt, wird bei Marcel Arland vorrangig durch melancholische oder pathetische Schlussatmosphäre bewirkt.

Das Gefühl von Melancholie spielt im Großteil von Marcel Arlands Kurzgeschichten eine Rolle und kommt nirgends so deutlich zur Geltung, wie auf den letzten Zeilen seiner *short stories*. Besonders häufig tritt eine von Melancholie geprägte Schlussatmosphäre dort auf, wo die Themen Tod, Gott, *épuisement* und *fatigue* behandelt werden, wie anhand der in den vorigen Punkten zitierten Schlüsse deutlich erkennbar ist. Auch die Kurzgeschichte *Peut-être* fällt in diese Kategorie der melancholisch gefärbten Schlüsse. Hier schildert das Ende der *short story* eine von verschiedenen Emotionen überwältigte Protagonistin:

Et la vieille concierge qui la regardait du seuil de la maison semblait dire : « Eh bien ! eh bien ! qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qu'il lui prend, est-elle folle, celle-là ? » Pas folle, non, ou pas plus que d'habitude (la voilà qui rit) ; mais il est vrai que quelque chose s'est passé, dont elle reste, sans doute, incertaine, un peu meurtrie, et plus lasse qu'heureuse – émue pourtant, soudain grave : les yeux se gonflent, la gorge se noue. Qui sait? (*Peut-être* in: *À perdre haleine*, 158)

Wie aus den Ausdrücken „meurtrie“ und „lasse“ hervorgeht, ist auch hier wieder ein Hauch von *épuisement* zu spüren.

Derartige Schlüsse verfügen in manchen Fällen außerdem über eine andächtige Schlusssentenz, die die melancholische Grundstimmung der Passage noch verstärkt. Der Satz „Et tous les chemins se rejoignent“ erzielt diese Wirkung zum Beispiel in der Kurzgeschichte *Le chemin de Claire*:

Sans doute, c'est à cause de cette nuit que la jeune femme, de nouveau enceinte, de nouveau défaillante, est morte hit mois après. Ce n'en fut pas moins leur nuit. Pour le reste, tout passe. Et tous les chemins se rejoignent. (*Le chemin de Claire* in: *À perdre haleine*, 194)

Melancholie und Pathos vermischen sich in dieser Schlusssentenz zu einem eindrucksvollen Schlusseffekt und lassen so auch einen gewissen Grad an Feierlichkeit mitschwingen.

¹⁰⁶ Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 167.

Eine feierliche, und in vielen Fällen bereits übertrieben wirkende Schlussatmosphäre ist bei Arland beinahe genauso häufig zu bemerken wie der melancholische Schluss:

Deux hommes dans une voiture, tout un jour. A présent, un homme seul dans une cuisine, avec un vieux chat aveugle (et qui pue !). L'autre dans son lit, avec l'image encore tout élyséenne de la jeune épouse sauvée, et la conscience d'une vie inépuisable. La journée est close. Dors bien, Maurice. Tu m'as beaucoup donné. (*Tout un jour d'amitié* in : *L'eau et le feu*, 56)

In diesem zuvor schon zitierten Ende von *Tout un jour d'amitié* wird die feierliche Stimmung und das vermittelte Hochgefühl vor allem durch die Ausdrücke „élyséenne“ und „vie inépuisable“ sowie durch die andächtige Anrede „Dors bien, Maurice. Tu m'as beaucoup donné.“ erreicht.

In der Kurzgeschichte *Il faut une femme à la maison* beinhaltet die Schlusspassage unter anderem folgende Zeilen: „Les yeux se gonflent, la gorge se serre. O petite patrie retrouvée et que l'on peut enfin partager. Nous remercions Dieu, qui sait combler les pauvres hommes.“ Auch hier ist die Feierlichkeit, die durch die Anrufung der Heimat „O petite patrie retrouvée“ und die an Gott gerichtete Danksagung ausgelöst wird, nicht zu leugnen. Sichtbar wird hier auch, dass die feierliche (und auch die melancholische) Schlusstimmung meist mit einem recht gewählten, gepflegten sprachlichen Ausdruck verbunden ist. Mit der besonderen Stimmungshaftigkeit eines Schlusses geht demnach auch eine vorzugsweise gewandte Art der Sprachverwendung einher.

Besonders feierlich, aber weitaus weniger positiv ist die Stimmung der Schlusszene von *Imprécation*. Die Protagonistin ist gerade dabei ihre Schwiegertochter zu verfluchen und symbolisch mit einer Voodoo-Puppe zu malträtieren:

Que ce peloton soit ton cœur de garce ; l'aiguille, pour que tu crèves, je te l'enfonce, et je crache sur ta boue, au nom des nôtres, au nom de la terre où je vais descendre, au nom de tous les saints du Paradis – et tu me verras devant toi, gueuse ! le jour de la Résurrection. (*Imprécation* in : *Attendez l'aube*, 78)

Die Wirkung und Funktion solcher Schlüsse mit melancholischer oder feierlicher Schlussatmosphäre wurde eingangs durch das Zitat von Korte bereits erläutert: Ihre Besonderheit liegt im Nachhall, den derartige Schlüsse nach Ende der Lektüre beim Leser auslösen und ihn so über das Ende der Geschichte hinaus beschäftigen.

4.3 Rhetorische Mittel der Schlussgestaltung

Genauso wie sich auf inhaltlicher Ebene bestimmte Themen abheben, die charakteristisch für die Schlussgestaltung Marcel Arlands sind, zeichnen sich auch in Hinblick auf die rhetorische Gestaltung der Schlüsse bestimmte Tendenzen ab. Der Fokus der hier vorgenommenen rhetorischen Analyse liegt dabei nicht auf dem gesamten Umfang der Schlusspassagen, sondern vielmehr nur auf vereinzelter Sätzen – meist auf dem

Schlussatz der *short stories*: Der folgende Abschnitt soll die in Arlands Schlüssen am häufigsten vorkommenden, rhetorischen Figuren anhand von Textbeispielen veranschaulichen und gleichzeitig immer auch auf ihre jeweilige Funktion und Wirkungsweise näher eingehen.

Der Begriff der rhetorischen Figur bzw. Stilfigur wird von Gero von Wilpert wie folgt definiert:

Rhetorische Figuren, [...] in Stilistik und Rhetorik alle beabsichtigt oder unbeabsichtigt vom normalen Sprachgebrauch abweichenden oder mit ihm übereinstimmenden, jedoch ihn zu bes. Zwecken hervorhebenden Formungen des Sprachmaterials, die auf Erhöhung der Rede, Hervorhebung einzelner Teile oder Schmuck der Aussage abzielen.¹⁰⁷

Eine rhetorische Figur ist dieser Definition nach als uneigentliche Ausdrucksweise zu verstehen, die vom normalen Ausdruck abweicht und so einem Schluss besondere Nachdrücklichkeit verleiht. Dies erkennt auch Helmut Bonheim und fasst in seinem Kapitel *How stories end II* zusammen: „As to *rhetoric*, the ways in which authors use it to celebrate the story's conclusion are as multitudinous as the rhetorical figures themselves.“¹⁰⁸ Daraufhin geht er auf eine Reihe von Stilfiguren näher ein, die in Kurzgeschichtenschlüssen seiner Meinung nach von besonderer Bedeutung sind: verschiedene Formen der Wortwiederholung, Vergleich, Asyndeton und Polysyndeton sowie Schlussätze mit der Konjunktion *und*.¹⁰⁹ Diese fünf Formen spielen unter anderem auch in der Rhetorik Marcel Arlands eine grundlegende Rolle, müssen aber noch um folgende Punkte ergänzt werden: Neben den Schlussätzen mit *und* spielen bei Arland vor allem auch Schlussätze mit der Konjunktion *aber* eine gewichtige Rolle. Beide sollen unter dem Punkt *Schlussätze mit nebenordnenden Konjunktionen* zusammengefasst werden. Zur Vervollständigung von Bonheims Liste sollen außerdem elliptische Sätze und die Opposition von Antithesen als typische Stilfiguren behandelt werden.

4.3.1 Schlussätze mit nebenordnenden Konjunktionen (*und/aber*)

Die analysierten Kurzgeschichtenschlüsse weisen im letzten Satz erstaunlich oft die nebenordnende Konjunktion *und* auf, wie anhand folgender Schlussätze beispielhaft dargestellt werden soll:

Et tous les chemins se rejoignent. (*Le chemin de Claire* in : *À perdre haleine*, 194)

[...] et ce fut encore l'ombre, mais, au fond du sanctuaire, un Cœur rougeâtre qui attendait ses élus. (*La captive* in : *À perdre haleine*, 311)

Et la veillée est longue, mais la voix me parvient encore, aussi jeune. (*La voix* in : *Attendez l'aube*, 17)

¹⁰⁷ Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 689.

¹⁰⁸ Bonheim, *The narrative modes*, 150.

¹⁰⁹ Vgl. *ibid.*, 150-154.

[...] et tu me verras devant toi, gueuse ! le jour de la Résurrection. (*Imprécation* in : *Attendez l'aube*, 78)

Et comme un des garçons l'appelait, il répondit. (*À l'aube* in : *Les plus beaux de nos jours*, 205)

Et il est juste de dire que Florent attendit toute une année, et la messe du bout de l'an, et deux mois encore, pour donner à Pistache une nouvelle mère. (*La baignoire* in : *L'eau et le feu*, 10)

Et des arbres, des prés, de la route même montait une vapeur légère. (*Rendez-vous* in : *Les vivants*, 25)

Offensichtlich sind zwei Arten von Schlusssätzen mit *und* zu unterscheiden: Einerseits die weniger auffällige Form, bei der die Konjunktion dazu dient verschiedene Satzteile zu verbinden und somit nur einen Teilsatz einführt. Andererseits jene Variante, bei der die Konjunktion einen neuen eigenständigen Satz einleitet und die in Arlands Kurzgeschichten bei Weitem die häufiger auftretende Form repräsentiert. Bonheim spricht in ersterem Fall von „final clauses with *and*“ und nennt zweiten „final sentences with *and*“¹¹⁰ – eine Unterscheidung, die in deutscher Terminologie Schwierigkeiten bereitet, weshalb hier von satzverbindender und satzeinleitender Funktion der Konjunktion gesprochen werden soll.

Die Konjunktion *und* am Beginn eines Schlusssatzes ist Bonheim nach eine in der *short story* bereits fest verankerte Konvention. Ihre Funktion besteht darin dem Leser eine Art Nachgedanken mit auf den Weg zu geben¹¹¹ bzw. der Geschichte einen letzten abschließenden Gedanken, ein letztes Element beizufügen – hier kommt der nebenordnende Charakter der Konjunktion zur Geltung.

Ähnliches trifft auch auf die Konjunktion *aber* zu. Sie taucht in den Schlusssätzen von Marcel Arland sogar noch regelmäßiger auf als die Konjunktion *und*.

Mais Louise, s'écartant un peu, passa dans l'ombre. (*Intimité* in : *Les plus beaux de nos jours*, 83)

Mais elle ne sentait plus sa fatigue. (*Enterrement de printemps* in : *Les plus beaux de nos jours*, 183)

[...], mais j'attends encore. Dieu soit béni !. (*Ce long jour* in : *Attendez l'aube*, 72)

Mais ceux-là ne pouvaient dormir ; c'est une autre chanson, pas davantage. (*Le bol vert* in : *L'eau et le feu*, 83)

Mais nous l'entendons au fond de nous, intarissable. (*Les eaux vives* in : *L'eau et le feu*, 217)

Mais comment pourrait-on se sentir absous de fautes que l'on n'a pas commises ? (*Pénitence* in : *À perdre haleine*, 216)

Mais elle unissait trois visages, d'autres encore peut-être. (*Ombres* in : *Les vivants*, 73)

¹¹⁰ Bonheim, *The narrative modes*, 151.

¹¹¹ Vgl. *ibid.*, 151-153.

Auch hier tritt sowohl die satzverbindende als auch die satzeinleitende Variante der Konjunktion auf, wobei letztere zahlenmäßig ebenfalls weit überlegen ist: Obwohl – oder gerade weil – nebenordnende Konjunktionen als Einleitung eines neuen Satzes eine „stylistic deviation“¹¹² darstellen, wie Bonheim betont, sind sie eines der beliebtesten Mittel zur Gestaltung des Schlusssatzes. Durch die uneigentliche Verwendungsweise der Konjunktion wird dem Schlusssatz, wie eingangs bereits erläutert, besonderer Nachdruck verliehen.

4.3.2 Asyndeton und Polysyndeton

In den Bereich der besonderen Verwendungsweise von Konjunktionen fallen auch die beiden Stilfiguren Asyndeton und Polysyndeton, die Gero von Wilpert wie folgt definiert:

Asyndeton (griech. = Unverbundenes), im Ggs. zum →Polysyndeton e. Reihe gleichgeordneter Wörter, Satzteile oder Sätze ohne verbindende Konjunktionen (>und< u.ä.): >Alles rennet, rettet, flüchtet< (SCHILLER).¹¹³

Polysyndeton (griech. *polys* = viel, *syndetos* = zusammengebunden), →rhetorische Figur im Ggs. zum →Asyndeton: e. durch ständige, ungewöhnlich häufige Wiederholung derselben Konjunktion verbundene, koordinierte Wort- oder Satzreihe, z.B. >Und es wället und siedet und brauset und zischt< (SCHILLER).¹¹⁴

Folgende Schlusssätze Arlands zeichnen sich durch asyndetische Reihung aus. Eine erste Beobachtung dazu soll gleich vorweggenommen werden: Die (notwendigerweise syntaktisch gleichwertigen) Bestandteile des Asyndetons sind bei Marcel Arland in den meisten Fällen der Wortart des Substantivs zuzurechnen. Eine Ausnahme stellt das letzte Textbeispiel dar, in dem mehrere Partizipien asyndetisch gereiht sind:

Et des arbres, des prés, de la route même montait une vapeur légère. (*Rendez-vous* in : *Les vivants*, 25)

...°; c'est un soupir dans une chambre, une rumeur qui naît des pins, une eau plus pure qui court sur le monde, un homme qui s'est levé, qui tente un pas, qui sort de la nuit. (*L'ange* in : *Attendez l'aube*, 125)

Voici le cimetière, les tombes, le grand peuple souterrain qui nous attend, le calvaire qui s'écroule, le mur d'où j'interroge, comme autrefois, la procession des vallées et des collines. (*Est-ce l'aube* in : *Attendez l'aube*, 382)

... ; je l'ai suivie, toute menue sous les voûtes, et nous nous sommes enfoncés dans les profondeurs de l'édifice, montant d'un palier à l'autre, tournant, passant devant la Pierre miraculeuse dont nous refusions le repos, suivant un couloir, poussant une porte, une seconde, la dernière enfin – et ce fut encore l'ombre, mais, au fond du sanctuaire, un Cœur rougeâtre qui attendait ses élus. (*La captive* in : *À perdre haleine*, 311) [meine Hervorhebungen]

¹¹² Bonheim, *The narrative modes*, 152.

¹¹³ Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 51.

¹¹⁴ Ibid., 623.

Hinsichtlich der Anzahl der unverbunden aneinander gereihten Elemente ist hier keine konkrete Tendenz zu erkennen. Bonheim ist zwar der Ansicht, dass asyndetische und polysyndetische Strukturen dort am besten funktionieren, wo drei lexikalische Einheiten (Wörter, Phrasen, Sätze) beteiligt sind¹¹⁵, dem scheint Arland jedoch keine Beachtung zu schenken. Die Anzahl der beteiligten Elemente variiert beliebig zwischen minimal drei und maximal fünf.

Im Gegensatz dazu wird in Schlusssätzen mit polysyndetischer Reihung die konventionelle Anzahl von drei aneinander gereihten Komponenten meist eingehalten, wie folgende Schlusssätze belegen:

Je ne savais si elle était celle de mon père, ou celle de l'adolescent que j'avais aperçu, ou celle de l'adolescent que j'avais été, et qu'au fond de moi, à cet instant, je retrouvais. (*Ombres* in : *Les vivants*, 73)

Elle se sentait vide, aussi légère et irréelle que cette fumée au dessus d'un champ, ou cet air de mai, ou cette herbe fade. (*Doucette* in : *Les plus beaux de nos jours*, 167)

Oui, la vie pourrait être bonne, et belle, [...] comme cette petite fleur sauvage vers qui la main du vieux se tend, mais c'est pour la caresser, et le beau soleil sur la main, dans les yeux, dans le cœur, dans chacun des membres de ce corps soudain si riche, si comblé, qu'il s'effondre. (*Bénédiction* in : *À perdre haleine*, 347)

Et il est juste de dire que Florent attendit toute une année, et la messe du bout de l'an, et deux mois encore, pour donner à Pistache une nouvelle mère. (*La baignoire* in : *L'eau et le feu*, 10) [meine Hervorhebungen]

Dass ein Polysyndeton sich in den meisten Fällen auf eine Reihung von nur drei Bestandteilen beschränkt, ist in gewisser Weise verständlich. Schließlich ist es bei einer größeren Anzahl von aneinander gereihten Elementen wahrscheinlich, dass gerade durch die ständige Wiederholung der Konjunktion zu schwerfällige Satzkonstruktionen entstehen.

Im Normalfall bewirken Schlusssätze mit polysyndetischer Reihung durch ihre Anhäufung von Elementen und die gleichmäßige Wiederholung der Konjunktion eine „Hemmung des Redefortschritts“¹¹⁶ und können somit das Gefühl eines verlangsamten Erzählrhythmus auslösen. Die gegenteilige Wirkung wird durch das Weglassen der Konjunktionen im Fall der asyndetischen Reihung erzielt: Sie ist oftmals ein Mittel zum „Ausdruck der Hast eines Geschehens“¹¹⁷ und kann dadurch eine Beschleunigung des Erzählrhythmus erzeugen.¹¹⁸ Um die Bedeutung der soeben behandelten rhetorischen Figuren noch einmal zusammenzufassen und zu unterstreichen, soll abschließend einmal mehr Helmut Bonheim zitiert werden: „The play with conjunctions in the conclu-

¹¹⁵ Bonheim, *The narrative modes*, 154.

¹¹⁶ Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 623.

¹¹⁷ Ibid, 51.

¹¹⁸ Zum Thema *Schlüsse mit verlangsamtem und beschleunigtem Erzählrhythmus* vgl. Kapitel 3.2 dieser Arbeit

sion has become a narrative convention and thus a signal to the reader that the author has consciously shaped the language of his phrases.”¹¹⁹

4.3.3 Wortwiederholung

Das Thema Wortwiederholung wurde in etwas anderer Form bereits im Bereich des zirkulären Endes behandelt. Dort wurden Schlüsse beschrieben, die den Wortlaut des Titels oder einen Wortlaut des Kurzgeschichtenanfangs erneut aufgreifen.

Die hier thematisierte Wortwiederholung erfolgt auf etwas geringerem Raum: Es soll nicht bis auf den Anfang der Kurzgeschichte zurückgegriffen werden, sondern lediglich untersucht werden, inwiefern innerhalb ein und desselben (Schluss-)Satzes oder zwischen benachbarten Sätzen Wortwiederholungen auftreten.

Prinzipiell gibt es eine große Zahl verschiedener Formen der Wortwiederholung.¹²⁰ In den Kurzgeschichtenschlüssen von Arland tritt jedoch nur eine Ausformung immer wieder auf: die *Anapher*. Dabei handelt es sich um eine Wiederaufnahme desselben Wortes bzw. Wortlautes am Anfang mehrerer aufeinanderfolgender Sätze oder Satzteile.¹²¹

Ce qui vient, sans qu'on le veuille, sans qu'on y songe, c'est que l'on écoute ces petits, que l'on regarde la rue, que l'on sent les odeurs qui montent de la vallée et des bois, que l'on devine alentour ce grand pays lorrain où l'on a vécu, où l'on fermera les yeux, - et qu'une femme de soixante ans, que quelqu'un a appelée « ma femme » et « ma douce », murmure encore : « Il fait bon. » (*Les enfants* in : *Attendez l'aube*, 27)

Que ce peloton soit ton cœur de garce ; l'aiguille, pour que tu crèves, je te l'enfonce, et je crache sur ta boue, au nom des nôtres, au nom de la terre où je vais descendre, au nom de tous les saints du Paradis – et tu me verras devant toi, gueuse ! le jour de la Résurrection. (*Imprécation* in : *Attendez l'aube*, 78)

Une vieille sans rien, une vieille toute nue, c'est le mot, et ca ferait rire la Rose Pa-lourde. Pour un peu, je rirais aussi. (*La fille nue* in : *À perdre haleine*, 116)

Tout dort. Même la mère (les grandes douleurs vous brisent) au chevet de sa fille morte. Même Elyane, un peu crispée et le nez rouge, mais les jambes entrouvertes à son destin. (*L'âme en peine* in : *L'eau et le feu*, 175) [meine Hervorhebungen]

Die dem entgegengesetzte Form der Wiederaufnahme ist die *Epipher*, bei der ein Wort bzw. ein Wortgefüge jeweils am Ende mehrerer aufeinanderfolgender Sätze oder Satz-teile wiederholt wird.¹²² Sie stellt jedoch eine Stilfigur dar, die in den analysierten Kurz-geschichtenschlüssen nicht zu finden ist. Zu beobachten ist hingegen, dass ein einzi-ger Schluss eine Wortwiederholung in Form einer *Symploke* aufweist. Bei diesem Son-

¹¹⁹ Bonheim, *The narrative modes*, 154.

¹²⁰ Genaueres zu den verschiedenen Arten der Wortwiederholung: vgl. Braak, *Poetik in Stichworten*, 52-56.

¹²¹ Vgl. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 27.

¹²² Vgl. *ibid.*, 222.

derfall der Wortwiederholung werden die beiden Formen der *Anapher* und der *Epipher* miteinander verknüpft¹²³:

Je ne veux plus rien. Je ne suis plus rien. Mais je porte votre sceau, et je me remets à vous. (*La plage* in : *Attendez l'aube*, 337) [meine Hervorhebung]

Wie gesagt stellt diese Art der Wortwiederholung jedoch einen Einzelfall dar. Für die *short stories* von Arland ist im Grunde einzig und allein die *Anapher* als wichtige Stilfigur zu nennen. Sie trägt dazu bei, der Rede durch die Wortwiederholung stärkere Eindringlichkeit und mehr rhetorischen Pathos zu verleihen.¹²⁴

4.3.4 Vergleich

Ein weiteres Stilmittel, das am Ende der *short stories* von Arland mehrfach zu beobachten ist, ist der Vergleich. Es handelt sich dabei um eine bildliche Ausdrucksweise, bei der es zur Verschmelzung des gemeinsamen Gehalts zweier verknüpfter Bereiche kommt.¹²⁵ Der Vergleich zählt streng genommen nicht zu den Stilfiguren, sondern fällt in den Bereich des *Bildes*. Im Unterschied zur *Metapher* schafft der Vergleich mithilfe einer Vergleichs-Partikel eine direkte Gegenüberstellung der verknüpften Bereiche.¹²⁶ Wie sehen diese Vergleiche nun in den Kurzgeschichtenschlüssen von Marcel Arland aus?

Elle se sentait vide, aussi légère et irréelle que cette fumée au-dessus d'un champ, ou cet air de mai, ou cette herbe fade. (*Doucette* in : *Les plus beaux de nos jours*, 167)

... mais quelque chose souriait en elle, ou à travers elle, qui nous offrait son beau regard, limpide et secret comme une source, comme une fontaine. (*Portrait d'Agnès* in : *L'eau et le feu*, 75)

C'est l'instant où, par une déchirure du ciel, une lune ronde et farineuse, comme une tête de clown, fait son entrée. (*Le permissionnaire* in : *L'eau et le feu*, 29)

... je fus cette femme à l'aube, comblée et tendue comme une longue plainte heureuse. J'en resterai sur le bonheur. (*La baie des anges* in : *À perdre haleine*, 255)

Oui, la vie pourrait être bonne, et belle, comme le sont toutes ces choses qui vivent sans demander plus – comme cette petite fleur sauvage vers qui la main du vieux se tend (*Bénédiction* in : *À perdre haleine*, 347) [meine Hervorhebungen]

Der Großteil der Vergleiche verfügt über die Vergleichs-Partikel *comme*. Weniger häufig ist die Wendung *aussi ... que*. Die durch den Vergleich zusammen geführten Themenbereiche variieren, ohne dass eine eindeutige Tendenz erkennbar wäre. Zu beobachten ist höchstens, dass menschliche Eigenschaften und Gemütszustände sowie Naturelemente bei Arland besonders oft Bestandteile der Vergleiche sind.

¹²³ Vgl. *ibid*, 803.

¹²⁴ Vgl. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 27.

¹²⁵ Vgl. Braak, *Poetik in Stichworten*, 37.

¹²⁶ Vgl. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 873.

Auch der gemeinsame Gehalt der beiden in Verbindung gebrachten Bereiche, der die Grundlage des Vergleichs bildet, ist variabel: Im ersten Zitat aus der Kurzgeschichte *Doucette* wird beispielsweise das Gefühl der Leichtigkeit und Unwirklichkeit, das die Protagonistin empfindet, mit der Leichtigkeit von Rauch, Luft und Gras in Verbindung gebracht. Der Vergleich beruht hier offensichtlich auf der gemeinsamen Eigenschaft *leicht*. Die dritte zitierte Textstelle aus *Le permissionnaire* stellt hingegen einen Zusammenhang zwischen der bleichen, runden Form des Mondes und einem Clown-Gesicht her. Als verbindungsstiftendes Element dient hier eine gewisse Form und Farbe, die beiden Bereichen zu eigen ist.

Abschließend noch ein paar Worte zur Wirkungsweise solcher Schlusssätze mit Vergleich: Sie ermöglichen es, eine Sache durch die vergleichende und verbildlichte Darstellungsweise besonders deutlich zu machen. Gero von Wilpert spricht in dieser Hinsicht auch von „Erhöhung der Anschaulichkeit und Bedeutungsverdichtung und -erweiterung“.¹²⁷

4.3.5 Opposition von Antithesen

Elle se tut, et dans le silence, on entendit, proche et lointaine, patiente, battre l'horloge. (*L'horloge* in : *Les plus beaux de nos jours*, 67)

Ombres ou lueurs, silence ou murmures, tourments ou joies des hommes, sources : vous me blessez, vous m'enchantez. Je suis aussi jeune que le monde. (*Que nous étions jeunes* in : *Attendez l'aube*, 167)

Morts et vivants, bêtes et plantes, on peut croire que toute la campagne est parvenue à l'apaisement. (*Le permissionnaire* in : *L'eau et le feu*, 29)

Vers dix heures, je quittai cette maison. Joie et peine, quelqu'un était devenu pour moi vivant et nécessaire. (*Découverte d'une amitié* in : *Les vivants*, 41) [meine Hervorhebungen]

Die Gemeinsamkeit dieser Schlüsse besteht darin, dass sie sich alle durch die rhetorische Figur der *Antithese* – auch *Entgegenstellung* genannt¹²⁸ – auszeichnen, bei der einander gegensätzliche Begriffe, wie zum Beispiel *nah* und *fern*, gegenüber gestellt werden.

Besonderer Beliebtheit erfreute sich die antithetische Ausdrucksweise in der Zeit des Barock, wo sie dazu diente „innere Zerrissenheit, Zwiespalt und Spannung“ auszudrücken.¹²⁹ Diese Funktion ist auch in der Moderne, in Arlands Kurzgeschichten, noch teilweise zu erkennen: Der zitierte Schluss der Geschichte *Découverte d'une amitié* vereint die antithetischen Gefühlsregungen des Protagonisten. Er ist hin- und hergerissen zwischen „joie et peine“. Aber nicht in allen Fällen dient die Opposition von Anti-

¹²⁷ Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 873.

¹²⁸ Vgl. Braak, *Poetik in Stichworten*, 51.

¹²⁹ Vgl. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 36.

thesen dem Ausdruck von Zerrissenheit und antithetischem Lebensgefühl. Oft werden Antithesen auch einfach nur eingesetzt, um einem Schluss durch gekünstelte, oft auch etwas schwulstig wirkende Formulierung erhöhte Stimmungshaftigkeit zu verleihen.¹³⁰ Diese Wirkung kann durch das Stilmittel des Asyndetons noch verstärkt werden. Wie unter anderem das Zitat der Kurzgeschichte *Que nous étions jeunes* zeigt, steht die Gegenüberstellung von Antithesen oft mit der asyndetischen Reihung in Zusammenhang. Dies kann dann der Fall sein, wenn ein Satz mehrere Antithesenpaare beinhaltet:

Ombres ou lueurs, silence ou murmures, tourments ou joies des hommes, sources : vous me blessez, vous m'enchantez. Je suis aussi jeune que le monde. (*Que nous étions jeunes* in : *Attendez l'aube*, 167) [meine Hervorhebungen]

Zwischen den einander jeweils gegenübergestellten Elementen steht dann zwar eine Konjunktion, die Konjunktion fehlt aber häufig zwischen den einzelnen antithetischen Paaren.

4.3.6 Elliptische Sätze

Die letzte rhetorische Figur, auf die hier näher eingegangen werden soll, ist die *Ellipse*. Braak bezeichnet sie auch als Form der *Worteinsparung*, bei der der unwichtige Teil eines Satzes weggelassen wird, um Raffung und stärkere Gefühlskonzentration zu erzeugen.¹³¹

Die Analyse von Arlands *short stories* zeigt, dass die Kurzgeschichtenschlüsse regelmäßig solche elliptischen Sätze aufweisen:

Cinquante ans là-dessus. Dernier jour de l'année. Un soir pluvieux. Personne. Je me souviens. (*La voix* in : *Attendez l'aube*, 17)

Et le silence...

Et l'épuisement. Je ne veux plus rien. Je ne suis plus rien. (*La plage* in : *Attendez l'aube*, 337)

... les pas se sont éloignés vers le village. Le silence. Morts et vivants, bêtes et plantes, on peut croire que toute la campagne est parvenue à l'apaisement. (*Le permissionnaire* in : *L'eau et le feu*, 29)

Quelque temps encore, nous avons entendu le tintement de l'eau vive dans la fontaine. Plus rien. Mais nous l'entendons au fond de nous, intarissable. (*Les eaux vives* in : *L'eau et le feu*, 217)

Le misérable corps s'est enfin apaisé. Deux époux. Bonne nuit sur eux. (*Fêtes* in : *À perdre haleine*, 100) [meine Hervorhebungen]

Zwei grundlegende Merkmale der Ellipse sollen an dieser Stelle noch einmal kurz geklärt werden. Erstens: Elliptische Sätze sind syntaktisch unvollständige Konstruktionen.

¹³⁰ Zum Thema *Schlüsse mit besonderer Stimmungshaftigkeit* vgl. Kapitel 4.2 dieser Arbeit.

¹³¹ Vgl. Braak, *Poetik in Stichworten*, 44.

Zweitens: Bei Ellipsen können nur jene Bestandteile des Satzes weggelassen werden, die für das Verständnis des Sinnzusammenhangs nicht unbedingt notwendig sind.¹³²

Elliptische Sätze sind bei Arland zumeist Nominalsätze, denen das Hilfsverb *sein* fehlt, sodass der Satz nur aus einer Nominalphrase besteht: „C'est un soir pluvieux.“ wird verkürzt zu „Un soir pluvieux.“, „C'est le silence.“ wird zu „Le silence.“.

Ähnlich liegen die Dinge im Fall substantivisch gebrauchter Pronomen, wie *personne* oder *plus rien* – sie bilden alleinstehend ebenfalls elliptische Sätze, wie in den zitierten Schlüssen von *La voix* und *Les eaux vives*.

In Hinblick auf Funktion und Wirkung der hier genannten Ellipsen ist grundlegend zu beobachten, dass sie alle deskriptiven Charakter haben. Sie tragen dazu bei eine Situation oder eine Umgebung näher zu beschreiben. Außerdem können sie – wie anfangs bereits im Zitat von Braak erwähnt – durch ihre Kürze und Prägnanz raffende Wirkung erzeugen und den Eindruck eines beschleunigten Erzähltempos vermitteln.

Darüber hinaus reflektieren elliptische Schlusssätze den fragmentarischen Charakter von gesprochener und leidenschaftlich erregter Sprache und können so ein Hinweis für besondere Emotionalität sein. Wie zum Thema *Stimmungshaftigkeit des Schlusses* schon erörtert wurde, verleiht Marcel Arland den Schlüssen seiner Kurzgeschichten gerne ein melancholisches oder andächtiges Ambiente, um durch seine *short stories* beim Leser einen Nachhall und eine tiefer gehende Wirkung zu erzeugen. Das Stilmittel der Ellipse scheint Arland in dieser Tendenz ebenso zu unterstützen, wie es beispielsweise auch auf die Opposition von Antithesen, die Wortwiederholung oder die asyndetische und polysyndetische Reihung zutrifft.

¹³² Vgl. Von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, 207.

5. Zusammenfassung

Am Schluss stellt sich nun die Frage, wie hilfreich die verschiedenen Theoretiker für das Vorhaben dieser Arbeit waren.

Besonders häufig zitiert wurden Kortes *Techniken der Schlußgebung im Roman*. Ihr differenziertes Inventar von Schlussgebungstechniken ist außerordentlich gut geeignet, um einen ersten Überblick über die unterschiedlichen Möglichkeiten der Schlussgestaltung zu verschaffen. Von Korte übernommen wurden die Begriffe der narrativen und nicht-narrativen Schlusspassage¹³³, deren Brauchbarkeit noch zu erörtern sein wird. Wenig nützlich war Korte Werk in Hinblick auf das offene Ende. Sie kommt in ihrer Arbeit zu der Erkenntnis, dass die Merkmale *offen/geschlossen* einen Schluss nicht angemessen beschreiben können und lehnt die Begriffe aus diesem Grund ab. Als Alternative beurteilt sie Schlüsse nach ihrem Grad der Abschlusswirkung.¹³⁴ Dieser Terminus der Abschlusswirkung offenbarte sich im Laufe der Arbeit als sehr brauchbar und wurde an mehreren Stellen wiederaufgegriffen.

Von besonderem Nutzen war auch der theoretische Ansatz von Helmut Bonheim (*The narrative modes*). Er wurde vor allem in Hinblick auf die möglichen Erzählmodi der Kurzgeschichtenschlüsse mehrfach zitiert und ermöglicht so eine nähere Charakterisierung der narrativen und nicht-narrativen Schlusspassagen je nach ihrem Modus.

Torgovniks *Closure in the Novel* ist vor allem beachtenswert, da sie sich darin als einzige tatsächlich damit auseinandersetzt, welche Verbindungen zwischen Anfang, Mittelteil und Schluss eines Werkes bestehen können und welche Rolle solche Parallelen für den Schluss spielen. Wie erwähnt, wurden von Torgovnik die beiden Kategorien *zirkuläres Ende* und *Ende mit Parallelen zu unterschiedlichen Textteilen* entlehnt.

Hinsichtlich der Brauchbarkeit einzelner Theoretiker müssen abschließend auch große Namen, wie Lämmert, Genette und Stanzel genannt werden, ohne deren erzähltheoretische Ansätze und Terminologien eine Arbeit wie diese nicht auskommen kann.

Betrachtet man die Arbeit in ihrer Gesamtheit, so erweisen sich nicht nur die verschiedenen Theoretiker als unterschiedlich fruchtbar. Auch die analysierten Kategorien sind ungleich ergiebig.

Als besonders hilfreich für die Beschreibung von Arlands Kurzgeschichten erwies sich die Unterscheidung von offenem und geschlossenem Ende. Da in der Sekundärliteratur zum Thema *offen/geschlossen* nur wenig brauchbare Informationen zu

¹³³ Vgl. Korte, *Techniken der Schlußgebung*, 57.

¹³⁴ Vgl. *ibid.*, 35.

finden waren, wurden die sehr vagen Begriffe *offen* und *geschlossen* neu untergliedert, um eine genauere Charakterisierung offener und geschlossener Enden zu ermöglichen. Die Schlüsse wurden jeweils danach beurteilt, ob ihre Offenheit/Geschlossenheit tektonisch (d.h. handlungsstrukturell bedingt) oder hermeneutisch (d.h. deutungsbedingt) ist. Aus dieser Analyse wurde für Marcel Arlands Kurzgeschichtenschlüsse die Erkenntnis gewonnen, dass der Großteil der *short stories* am Ende zumindest in einer der beiden Hinsichten offen bleibt und auf diesem Weg eine aktive Mitarbeit und Interpretation der Leser fordert. Die Kurzgeschichten Arlands fesseln den Leser weniger durch ihre spannende Handlung als vielmehr durch die ungelösten Konflikte und fehlende Auflösungen des offenen Erzählausgangs.

Als weniger bedeutsam für die analysierten *short stories* erwies sich die Untergliederung in *pointierte* und *nicht-pointierte Schlüsse*, wenngleich Müllers *Theorie der Pointe*, die als Grundlage verwendet wurde, ein sehr umfassendes und gelungenes Instrumentarium zur Beschreibung des Phänomens darstellt. Die Differenzierung *pointiert/nicht-pointiert* stellte sich für Arlands Kurzgeschichtenschlüsse als wenig relevant heraus. Obwohl der Kurzgeschichte aus gattungstheoretischer Sicht häufig ein pointierter Schluss nachgesagt wird, bestätigt sich diese Tendenz in den analysierten *short stories* nicht. Pointierte Schlüsse sind bei Arland sehr rar und treten nur vereinzelt auf.

Eine gelungene Charakterisierung der Kurzgeschichtenschlüsse ermöglichen hingegen die Kategorien *antizipierter Schluss* und *Schluss mit auflösender Rückwendung*. Beide Varianten werden von Arland regelmäßig eingesetzt, um gezielt den Spannungsaufbau der *short stories* zu beeinflussen und mit der Erwartungshaltung der Leser zu spielen. Darüber hinaus wurde in diesem Teil der Arbeit ein Zusammenhang zwischen pointierten Schlüssen und Schlüssen mit auflösender Rückwendung hergestellt. Es ist zu beobachten, dass die vereinzelt auftretenden pointierten Schlüsse ihre Wirkung häufig durch die Technik der auflösenden Rückwendung erzielen. Ein weiterer Zusammenhang wurde zwischen antizipiertem Schluss und zirkulärem Ende aufgedeckt. Antizipierte Schlüsse verursachen, sofern der vorweggenommene Teil am Ende der Geschichte noch einmal wiederholt wird, ebenfalls eine Form der Zirkularität.

Als schwieriger zeigte sich die Unterscheidung narrativer und nicht-narrativer Schlusspassagen. Der Übergang zwischen beiden Kategorien ist in vielen Fällen fließend und die konkrete Zuordnung hängt maßgeblich davon ab, wie eng man die Begriffe *narrativ* bzw. *nicht-narrativ* versteht. Dennoch geht aus Arlands *short stories* klar hervor, dass der Großteil seiner Geschichten mit narrativen Schlusspassagen schließt, in denen die erzählte Zeit bis zu den letzten Zeilen fortläuft. Nicht-narrative Passagen, also kommentierende oder deskriptive Stellen, die die erzählte Zeit still stehen lassen, treten in den Schlüssen nur vereinzelt auf. Diese Neigung zu narrativen Schlusspassa-

gen lässt sich dadurch erklären, dass narrative Schlüsse dem Leser Unmittelbarkeit suggerieren und weniger Distanz herstellen, als es nicht-narrative Schlüsse tun. Ein weiterer Grund liegt darin, dass nicht-narrative Schlusspassagen durch das Stehenbleiben der erzählten Zeit abschließend wirken und dadurch nicht mit dem typischerweise offen bleibenden Ende der Kurzgeschichte vereinbar sind.

Die in Kapitel vier behandelten inhaltlichen und rhetorischen Besonderheiten der Kurzgeschichtenschlüsse haben rein deskriptiven Charakter. Sie beziehen sich individuell auf die *short stories* von Marcel Arland und sind weniger theoretisch orientiert als der Rest der Arbeit. Im Mittelpunkt stehen dabei die folgenden drei Aspekte: die Vorliebe Arlands für bestimmte Schlussthemen und Endereignisse, sein Bemühen den Schlüssen besondere Stimmungshaftigkeit zu verleihen und einige rhetorische und stilistische Besonderheiten, durch die sich die Schlussgestaltung seiner Kurzgeschichten auszeichnet.

Erwähnt werden muss auch, dass für manche Kategorien offensichtliche Unterschiede zwischen den einzelnen *recueils* (Sammelbänden) festzustellen sind. Viele von Arlands Techniken der Schlussgestaltung folgen einer zeitlichen Entwicklung, wie aus dem Vergleich früherer und späterer Sammelbände hervorgeht. Die *short stories* früher Schaffensphasen (*Les vivants*, 1934; *Les plus beaux de nos jours*, 1937; *La grâce*, 1941) sind tendenziell geschlossener. Es werden weniger Elemente hermeneutisch und tektonisch offen gelassen, als es in späteren Kurzgeschichten (*L'eau et le feu*, 1956; *À perdre haleine*, 1960; *Attendez l'aube*, 1970) der Fall ist. Im Laufe der vierziger/fünfziger Jahre werden Arlands *short stories* fragmentarischer und elliptischer.

Zirkuläre Enden, d.h. Enden, die in irgendeiner Weise auf den Anfang der Kurzgeschichte zurückverweisen, sind hauptsächlich in den späteren Sammelbänden auszumachen. Sie werden ab den fünfziger Jahren zu einem bei Arland beliebten Mittel der Schlussgestaltung.

Vergleicht man die *recueils*, ist auch eine immer stärkere Tendenz zu anachronischen Erzählungen bemerkbar. Während die Kurzgeschichten der dreißiger und vierziger Jahre hauptsächlich chronologisch-linear erzählt sind, verfügen die späteren *short stories* immer wieder über antizipierte Schlüsse und Schlüsse mit auflösenden Rückwendungen.

Keine zeitliche Entwicklung ist im Bereich des pointierten Schlusses und der nicht-narrativen Schlusspassage zu beobachten. Sie stellen in allen Schaffensphasen rar bleibende Gestaltungsmittel dar. Auch in inhaltlich-thematischer Hinsicht ist bezüglich des Schlusses kaum eine zeitliche Entwicklungstendenz ersichtlich. Arlands Kurzgeschichtenschlüsse bleiben thematisch erstaunlich einheitlich. Sowohl die erhöhte

Stimmungshaftigkeit als auch die typischen Schlussthematiken und Endereignisse (der Tod, religiöse Elemente, Stille, das Ende des Tages und die Rückkehr nachhause, *épuisement* und *fatigue*) treten in allen Schaffensphasen des Autors regelmäßig auf.

Außerdem ist bei Marcel Arland in allen Zeitabschnitten ein großes Interesse für innere Vorgänge, Unbewusstes, zwischenmenschliche Beziehungen, Empfindungen von Kindern und Liebespaaren – kurz: alles was den Menschen in seinem Innersten bewegt – deutlich erkennbar.

Bereits in der Einleitung wurde in Anlehnung an Blüher eine vorläufige gattungsgeschichtliche Einordnung Marcel Arlands vorgenommen. Blüher sieht Arland als einen der wichtigsten Vertreter der modernen psychologischen Kurzgeschichte.¹³⁵ Im Laufe der Arbeit hat sich diese Zuordnung Arlands immer wieder neu bestätigt. Seine eindringliche Auseinandersetzung mit der menschlichen Psyche prägt vor allem auch seine Schlüsse und seine Techniken der Schlussgestaltung.

La carrière de Marcel Arland ressemble à ses recueils de nouvelles : dans sa diversité, on retrouve une cohérence, une harmonie de ton ; dans la variété d'un regard apte à saisir l'instabilité des choses, le don d'aller à l'essentiel.¹³⁶

¹³⁵ Vgl. Blüher, *Die französische Novelle*, 215-226.

¹³⁶ Lesbats, *ARLAND Marcel*, 80.

6. Bibliographie

Primärliteratur - Sammelbände:

ARLAND, Marcel: *Les vivants. Récit*, 14^e édition, Paris: Gallimard 1934.

ARLAND, Marcel: *Les plus beaux de nos jours. Laissez-nous savourer les rapides délices...*, 6^e édition, Paris: Gallimard 1937.

ARLAND, Marcel: *La grâce*, 10^e édition, Paris: Gallimard 1941.

ARLAND, Marcel: *L'eau et le feu*, Lausanne: La Guilde du Livre 1956 [im selben Jahr auch bei Gallimard erschienen].

ARLAND, Marcel: *À perdre haleine. Nouvelles*, Paris: Gallimard 1960.

ARLAND, Marcel: *Attendez l'aube*, Paris: Gallimard 1970.

Sekundärliteratur:

ARLAND, Marcel: „Sur l'art de la nouvelle“, in: Marcel Arland: *Le Promeneur*, Paris: Editions du Pavois 1944, 209-214.

AUBRIT, Jean-Pierre: *Le conte et la nouvelle*, Paris: Armand Colin 1997.

BENDER, Hans: „Ortsbestimmung der Kurzgeschichte“, in: Hans-Christoph von Nayhauss (Hg.), *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977, 65-73.

BLÜHER, Karl Alfred: *Die französische Novelle*, Tübingen: Francke 1985.

BONHEIM, Helmut: *The narrative modes: techniques of the short story*, Cambridge: Brewer 1982.

BRAAK, Ivo: *Poetik in Stichworten: Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung*, 6. überarbeitete u. erw. Aufl., Kiel: Hirt 1980.

DEGERING, Thomas: *Kurze Geschichte der Novelle. Von Boccaccio bis zur Gegenwart: Dichter – Texte – Analysen – Daten*, München: Fink 1994.

DIBELIUS, Wilhelm: *Englische Romankunst: Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. I, Berlin: Mayer & Müller 1910.

DONNENBERG, Josef: „Bevorzugte Gattungen I: Kurzgeschichte, Reportage, Protokoll“, in: Hans-Christoph von Nayhauss (Hg.), *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977, 81-87.

ECO, Umberto: *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Grasset 1985.

FRIEDMAN, Alan: *The turn of the Novel: the transition to modern fiction*, New York: Oxford Univ. Press 1966.

- GENETTE, Gérard: *Discours du récit*, Paris: Éditions du Seuil 2007.
- GILLESPIE, Gerald: „Novella, nouvelle, short novel? A review of termes“, in: *Neophilologus* 51 (1967), 117-127.
- GODENNE, René: *La nouvelle française*, Paris: Presses Univ. de France 1974.
- HELMICH, Werner: „R. Müller, Theorie der Pointe, Paderborn 2003 (Rezension)“, in: *Sprachkunstwerk. Beiträge zur Literaturwissenschaft* 34/2 (2003), 394-399.
- HÖLLERER, Walter: „Die kurze Form der Prosa“, in: Hans-Christoph von Nayhauss (Hg.), *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977, 73-78.
- KERMODE, Frank: *The sense of an ending: studies in the theory of fiction*, New York: Oxford Univ. Press 1967.
- KILCHENMANN, Ruth J.: *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*, 2. unveränderte Aufl., Stuttgart: Kohlhammer 1968.
- KLOTZ, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 6. Aufl., München: Hanser 1972.
- KORTE, Barbara: *Techniken der Schlußgebung. Eine Untersuchung englisch- und deutschsprachiger Romane*, Frankfurt a. Main: Lang 1985.
- KUNZ, Marco: *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid: Gredos 1997.
- LÄMMERT, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, 6. unveränderte Aufl., Stuttgart: Metzler 1955.
- LESBATS, Claude: „ARLAND Marcel“, in: Jean-Pierre de Beaumarchais/Daniel Couty/Alain Rey (Hgg.): *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris: Bordas 1994, 80.
- MÜLLER, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen: Niemeyer 1968.
- MÜLLER, Ralph: *Theorie der Pointe*, Paderborn: Mentis 2003.
- PIONTEK, Heinz: „Graphik in Prosa. Ansichten über die deutsche Kurzgeschichte“, in: Hans-Christoph von Nayhauss (Hg.), *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977, 19-24.
- ROHNER, Ludwig: *Theorie der Kurzgeschichte*, 2. verb. Aufl., Wiesbaden: Athenaion 1976.
- SCHNURRE, Wolfdietrich: „Kritik und Waffe. Zur Problematik der Kurzgeschichte“, in: Hans-Christoph von Nayhauss (Hg.), *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977, 24-33.
- STANZEL, Franz: *Typische Formen des Romans*, 3. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1967.

TORGOVNIK, Marianna: *Closure in the Novel*, New Jersey: Princeton Univ. Press 1981.

UNSELD, Siegfried: „An diesem Dienstag. Unvorgreifliche Gedanken über die Kurzgeschichte“, in: Hans-Christoph von Nayhauss (Hg.), *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977, 46-52.

VON NAYHAUSS, Hans-Christoph (Hg.): *Theorie der Kurzgeschichte*, Stuttgart: Reclam 1977.

VON WIESE, Benno: *Novelle*, 8. durchgesehene Aufl., Stuttgart: Metzler 1982.

VON WILPERT, Gero: *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. verb. u. erw. Aufl., Stuttgart: Krömer 2001.