

Ernest Hemingway

von Michael Kleeborg

Man kann das Leben und die Karriere Ernest Hemingways als Tragödie des vom Geld (und vom Alkohol) korrumpierten Künstlers lesen, als Illustration von Scott Fitzgeralds These, es gebe keine zweiten Akte im Leben amerikanischer Künstler, als grotesk-komische Gender Study oder als Beispiel für einen der ersten Schriftsteller, der zum Medienstar und zur Ikone wurde und den Erynnien des Ruhms erlag. Alles richtig und alles müßig.

Wichtig ist nur, daß Hemingway einmal, als ganz junger Mensch, der Literatur seines Jahrhunderts entscheidende Anstöße gegeben und damit seinen Platz in der gar nicht so langen Reihe derer, die die Ausdrucksmöglichkeiten ihrer Sprache erweiterten, sicher hat. Einmal nur, aber einmal genügt.

Es ist ein Phänomen, seltener zu sehen bei Schriftstellern, viel häufiger bei Malern, Musikern oder auch Naturwissenschaftlern, daß die ganz originäre eigene Großleistung von jungen Menschen unter dreißig vollbracht wird. Vielleicht ist es, um den gordischen Knoten all der Komplexitäten zu zerschlagen, in denen die jeweilige Kunst oder Wissenschaft gerade gefangen ist, einfach notwendig, noch nicht allzu viel von ihnen zu wissen.

Jedenfalls ist es für mich immer wieder eine hochromantische Sache, mir die Zeit der „classical education“ des ganz jungen Ernest Hemingway in Paris in den Jahren 1922 bis 1925 in Erinnerung zu rufen, als er glaubte, sein Handwerk zu lernen und in Wirklichkeit bereits seine besten und bleibenden Texte schuf.

Verstehen wir uns recht: Hemingways revolutionäre Leistung stand auf schmaler Basis. Er reinigte und erfrischte den Ausdruck, nicht den Gehalt oder die Perspektive des Romans. Er wußte nichts oder wenig von dem, was in der Welt der Literatur zur gleichen Zeit vor sich ging, von dem, was im Deutschland der Zwanziger Döblin, Musil, Thomas Mann oder Kafka machten, in Italien Svevo, in Frankreich Proust. Und desto besser für ihn, es hätte ihn nur aus dem Konzept gebracht.

Dieses Konzept ging aus von einer Inkompatibilität zwischen dem Erlebnis und seinem literarischen Ausdruck. Seine heimischen Referenzen, Mark Twain, Stephen Crane, Sinclair Lewis, Henry James, fand er rhetorisch und konventionell. Was er wollte, war Authentizität, und wovon er zu seinem Glück nichts ahnte war, daß gerade das zwanzigste Jahrhundert das Zeitalter werden sollte, in dem Authentizität nicht mehr ausreichte, um die Realität zu erfassen. Allein der Gedanke an Authentizität kommt uns heute angesichts der Unüberschaubarkeit dieser Epoche naiv vor, und naiv war auch Ernest Hemingway. Aber es gibt eine Naivität, die Reinheit und Schönheit besitzt, und die seine war – zu Anfang – so eine.

In diesem paradisischen Montessori-Kindergarten der Literatur, der das billige Paris der frühen Zwanziger für die Amerikaner war, traf der junge, lernbegierige Hemingway – trotz der blutigen Kriegserfahrungen ein pröder, schüchterner Midwesterner – auf die besten Lehrmeister, die man sich wünschen konnte. Was er von ihnen lernen konnte, lernte er, was nicht in seinen Plan und zu seinem Weltbild paßte, und das war alles, was über Fragen des Stils hinausging, lehnte er mit der traumsicheren Arroganz des Anfängers ab, der ahnt, nein, der weiß, daß sein Weg und sein Ziel richtig sind und alles andere ein Irrtum.

Vom Avantgardepoeten und Erneuerer der amerikanischen Lyrik, Ezra Pound, lernt er – vor allem aus dessen frühen Gedichten mit Übertragungen aus dem Chinesischen, die Poesie der klaren Aussagesätze mit starken Verben. Von der Avantgardedichterin und wie wir heute sagen würden Lautpoetin Gertrude Stein lernt er die Magie repetitiver Rhythmen.

Ja, Hemingway ist im Paris jener Jahre hauptsächlich von Lyrikern beeinflusst, und seine frühen kleinen Meisterwerke firmieren zwar unter Erzählung, sind aber im Grunde Prosagedichte in freien Rhythmen. Ich habe eines einmal kurz, um mir eine Freude zu machen, ohne die bekannte deutsche Übersetzung zu Rate zu ziehen, übertragen und wie ein Gedicht in Zeilenbruch gesetzt. Dann sieht es so aus:

Minarette reckten sich im Regen aus Adrianopel inmitten der schlammigen Ebene.

Die Karren steckten auf dreißig Kilometern entlang der Straße nach Karagatsch fest.

Wasserbüffel und Ochsen zogen Karren durch den Schlamm.

Kein Ende, kein Anfang.

Nichts als Karren, vollgepackt mit all ihrem Besitz.

Die alten Männer und Frauen, bis auf die Knochen durchnäßt, gingen daneben her und trieben das Vieh an.

Die Maritza strömte gelb dahin bis fast auf Höhe der Brücke.

Karren steckten dicht auf dicht auf der Brücke fest, dazwischen wogten Kamele hindurch.

Griechische Kavalleristen trieben die Herde von den Flanken her voran.

Frauen und Kinder hockten inmitten von Matratzen, Spiegeln, Nähmaschinen, Bündeln auf den Karren.

Eine der Frauen gebar ein Kind, und ein junges Mädchen hielt eine Decke über sie und weinte.

Bis zur Übelkeit geängstigt von dem Anblick.

Es regnete die gesamte Evakuierung hindurch.

Dieser Text erschien mit einem Dutzend ähnlicher zunächst 1924 in einem kleinen Pariser Emigrantenverlag. Sie alle entsprangen Hemingways Plan, nach dem Verlust seiner gesamten,

zum großen Teil noch in Amerika geschriebenen Manuskripte, ganz neu anzufangen, indem er „einen einfachen, geraden Satz“ schrieb. In der ersten Kurzgeschichtensammlung „In our Time“ von 1925 fungieren sie als Zwischenkapitel zwischen den eigentlichen Erzählungen, die die gleichen ästhetischen Lehren nun mit einer Handlung und individualisierten Gestalten anreichern. An einer der wenigen aus der Zeit zuvor überlebenden Stories „Mein Alter“, die noch ganz konventionell und epigonal nach gängigen amerikanischen Mustern verfaßt ist, sieht man den Weg, den Hemingway dank seiner Lehrer in weniger als drei Jahren zurückgelegt hat.

Er hat seine Erkenntnisse die „Eisbergtheorie“ genannt (7/8 des Gehalts sind unsichtbar) oder die „remate“-Theorie, ein Begriff aus dem baskischen Jai-Alai-Spiel, bei dem es um ein Ballschlagen über Bande geht. Es handelte sich darum, die entscheidenden Passagen nicht rhetorisch zu kennzeichnen und zu überhöhen, sondern dort durch Auslassungen eine Art Schwarzes Loch zu schaffen – unsichtbar, aber von unglaublicher Anziehungskraft.

Zwei Nachkriegsgenerationen haben sich in Hemingways entschlacktem Blick auf die menschliche Existenz wiedergefunden, und noch nach achtzig Jahren schimmern diese Prosagedichte, wie ein zeitgenössischer Kritiker schrieb „so frisch wie Kiesel in einem Bergbach“.

© Michael Kleeberg