

Hemingway im Nachkriegsdeutschland

von Michael Kleeborg

Die Geschichte der fulminanten Rezeption Ernest Hemingways in Westdeutschland in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg scheint mir am ehesten als ein ungeheuer produktives Mißverständnis charakterisierbar.

Nicht nur wurden seine Bücher, sobald sie nach Kriegsende erschienen, zunächst 1946 bei Rowohlt in der Serie der Rotationsromane „In einem anderen Land“ und 1948 bei S.Fischer „Wem die Stunde schlägt“, ab dann wieder bei Rowohlt, die gesamten fünfziger und sechziger Jahre hindurch gewaltige Publikumserfolge, es gibt kaum einen zweiten Schriftsteller, der in der ersten Zeit des Neubeginns der westdeutschen Literatur einen solchen Einfluß auf seine Kollegen ausübte.

Die Anfänge solcher Literaten wie Alfred Andersch, Heinrich Böll, Siegfried Lenz, Hans-Werner Richter oder Luise Rinser wären nicht denkbar – oder hätten gänzlich anders ausgesehen – ohne das Beispiel des Amerikaners, dem sie nacheiferten, den sie kopierten oder sogar plagierten – allerdings, wie im folgenden versucht wird auszuführen – ohne ein tieferes Verständnis der Quellen seiner Kunst und vor allem im vermutlich unbewußten Drang, ihn zu apologetischen Zwecken zu instrumentalisieren.

Hemingways Werk begann bereits vor der Gründung der BRD wieder in Westdeutschland publiziert zu werden. Auf den Roman aus dem 1. Weltkrieg und den aus dem spanischen Bürgerkrieg folgten 1950 die „49 Stories“ sowie „Fiesta“ und dann in dichter Reihenfolge in den fünfziger Jahren sowohl die bislang noch nicht übersetzten früheren sowie die neuesten Bücher kurz nach Erscheinen des Originals. Angesichts dieser Veröffentlichungsdaten kann man davon ausgehen, daß die beiden Kriegsromane diejenigen waren, die den tiefsten Einfluß auf die ihrerseits mit dem Schreiben und Publizieren beginnenden deutschen Schriftsteller hatten.

Aber wie so viele Autoren, die die Deutschen vermeintlich „erst jetzt“ entdeckten, hätten sie Hemingway bereits sehr viel früher kennenlernen können. Die ersten Veröffentlichungen des Schriftstellers riefen nämlich sehr schnell ausländische Verleger auf den Plan, und Ernst Rowohlt gab bereits 1928, nur zwei Jahre nach Erscheinen des Originals „Fiesta“ zum ersten Mal heraus, 1930, nur ein Jahr nach der amerikanischen Ausgabe folgte „In einem anderen Land“, das im selben Jahr sogar noch, dramatisiert von Carl Zuckmayer in einer Inszenierung von Heinz Hilpert in Berlin aufs Theater kam. Und 1932, kurz bevor in Deutschland die Lichter der Zivilisation ausgingen, erschien Hemingways erster Erzählungsband „In unserer Zeit“, übersetzt wie alle seine Werke vor und nach dem Krieg von Annemarie Horschitz, die Hemingway in Berlin kennenlernte und die er liebevoll „Miss Horseshit“ nannte.

Schon damals machte Hemingway in der jungen intellektuellen Szene in Deutschland Furore, es waren seine Generationsgenossen, die ihn priesen: Klaus Mann schrieb 1931: „Er ist der Typus, zu dem wir Ja sagen können, wie zu kaum einem anderem. Das Beste, was Amerika hat, vermischt sich bei ihm mit allem Guten, was andere bei uns lesen könnten.“

Hans Fallada beschrieb Hemingways Literatur ebenfalls 1931 mit wesentlich mehr Kennerschaft, als nach dem Krieg irgendwer für sie aufbrachte, so: „Jemand las ein Buch von Hemingway. Später sagte er: ‚Das war wieder wie damals, als man die Literatur entdeckte.‘ Dann ging ich alle meine Freunde durch, welchem ich Hemingway zutraute. Ich fand mit Not zwei... Erzählen ist Weglassen. Es ist ganz ungeheuerlich, wie er das macht... Details über Details, Weglassen aller Gefühle, es gibt keinen Autor – und aus all dem steigt Traurigkeit auf, die Verlorenheit im Leben, unsere Ziellosigkeit, Ausgeliefertsein an das Schicksal. Hemingway spricht nie davon, er spricht nie von Gefühlen. Er zeichnet nur die Striche, die notwendig sind für die Kontur. das andere überläßt er seinen Lesern...“

Einsichtsvoller ist in Deutschland selten über Hemingways Kunst gesprochen worden, aber man darf getrost davon ausgehen, daß dieses Wissen, ja daß der Name Hemingway überhaupt wie so viele große Autoren der Vorkriegszeit (Proust erging es ähnlich) den Epochenbruch von 1933 nicht überstanden hat, daß sein Name für die deutschen schriftstellerischen Anfänger der Westzonen von 1946 keine Erinnerung war, sondern tatsächlich eine Neuheit.

Es fehlt hier der Raum, eingehend auf all die Selbstzeugnisse der Nachkriegsautoren einzugehen oder die einzelnen Werke auf den Hemingway'schen Einfluß zu untersuchen. Nur zwei Beispiele unter vielen seien herausgegriffen. In Siegfried Lenz' 1958 in Buchform veröffentlichter Kurzgeschichtensammlung „Jäger des Spotts“ gibt es eine Geschichte „Das Wrack“, die nichts anderes ist als die Transponierung von Hemingways 1933 erschienenem „After the Storm“ vom Golfstrom an die Elbe. Luise Rinser berichtet in ihrer Autobiografie „Den Wolf umarmen“: „Dann schrieb ich drei Kurzgeschichten... kurz hintereinander, in wenigen Tagen. Der verschüttete Quell sprang auf. Wer den Felsen mit dem Zauberstab berührt hatte, das war Ernest Hemingway, den wir damals, nach der langen Zeit des Verbots ausländischer Autoren zu lesen bekamen. Wir ahmten ihn nach, wir lernten an ihm.“

„Wir ahmten ihn nach“ ist mein Stichwort. Die Legende vom literarischen Einfluß Hemingways auf die westdeutsche Nachkriegsliteratur hält nämlich einer strengeren Nachprüfung kaum stand. Bei genauerer Betrachtung wird man sehen, daß die deutschen Autoren Hemingways Stil nur an der Oberfläche kopierten, ihn jedoch – viel entscheidender – in gänzlich anderer Hinsicht für sich in Anspruch nahmen.

Daß Hemingway lakonisch zu schreiben schien, konnte jedem Leser klar sein, auch die Anekdote vom Eisbergprinzip war bestimmt nach Deutschland gedrungen. Was vermutlich damals

niemandem hierzulande bekannt war, war der Kursus, den Hemingway in seinen Anfängen durchgemacht hatte, und der eben verhinderte, daß er, um mit Rinser zu sprechen, seine Erzählungen „kurz hintereinander, in wenigen Tagen“ zu schreiben vermochte, sowie seine Lehrer, die ebenfalls zu der im Deutschland der Nazijahre verpönten Avantgarde gehörten und daher 1946 wohl nur den wenigsten Schreibanfängern geläufig waren.

Bei diesen handelte es sich um James Joyce, von dessen „Ulysses“ und „Work in Progress“ Hemingway die bewußte Konzentration auf eine Welt jenseits akademischer Zirkel lernte, Ezra Pound, der ihm die Lyriker-Suche nach dem „Mot Juste“, dem eindringlichen Bild beibrachte, sowie Gertrude Stein, anhand von deren Prosa er Entscheidendes über Rhythmen und die Kraft von Wiederholungen erfuhr.

Keiner der frühen westdeutschen Hemingway-Epigonen, das darf man getrost vermuten, hat hiervon eine Ahnung gehabt und insofern tatsächlich nur das oberste Ende des Eisbergs imitieren können, nicht aber die unsichtbaren 7/8.

Daß Hemingway die deutschen Autoren faszinierte, auch wenn sie ihn nicht verstanden, ergibt sich aus anderen Gründen. Zunächst aus der historischen Situation. Er war Amerikaner, also Sieger/Befreier, auf der „richtigen Seite“ (kein Russe), Demokrat, mit einem Wort jemand, der in der damaligen Zeit auf der ganzen Linie recht hatte.

Das Wichtigste war: Er schrieb über den Krieg, das heißt ganz konkret über das Thema, das alle westdeutschen Schreibanfänger soeben zutiefst geprägt hatte, auch wenn es sich bei den ersten beiden in Nachkriegs-Deutschland zugänglichen Büchern um Texte über den 1. Weltkrieg bzw den Spanischen Bürgerkrieg handelte. Und er schrieb über diesen Krieg, wie es schien, ohne Pathos, mit Kraftausdrücken, aus der Perspektive des einfachen Soldaten und ernüchert. Das traf natürlich voll und ganz den Seelenzustand seiner deutschen Leser und ihre literarischen Pläne, der Lüge der hohlen Propagandasprache und dem Pathos der „Etappenschweine“ einen radikalen, ehrlichen Neuanfang am Nullpunkt entgegenzusetzen, symbolisiert am treffendsten in Günter Eichs Gedicht „Inventur“.

Das Mißverständnis konnte produktiv werden aus zwei Gründen.

Die Deutschen verwechselten Hemingways Sprache mit ihrer eigenen. Und sie erkannten, daß sie ihn, den politisch unbescholtenen amerikanischen Meister zur Apologie ihres eigenen Tuns und Herkommens instrumentalisieren konnten.

Zunächst zu der Legende, Hemingways Sprache habe die Autoren der westdeutschen Nachkriegsmoderne erheblich beeinflusst.

Daran scheint zunächst etwas zu sein, aber was auf den ersten Blick so aussehen mochte wie eine Übertragung von Hemingways lakonischem, extrem rhythmisierten Dialogstil ins Deutsche, entpuppt sich bei genauerer Betrachtung sehr viel stärker beeinflusst von der Sprache der

Kaserne, des Kasinos und der Front, wie sie die jungen Schriftsteller sechs Jahre lang tatsächlich gesprochen hatten.

Hier ist ein kurzer Exkurs vonnöten. Wenn es deutsche Schriftsteller gibt, die strukturelle Ähnlichkeiten zu Hemingway aufweisen, dann sind es zwei aus seiner eigenen Generation, mit denen er bezeichnenderweise die Sozialisation in den Schützengräben des 1. Weltkriegs teilte, nämlich Erich Maria Remarque und Carl Zuckmayer.

Remarques Welterfolg „Im Westen nichts Neues“ erschien im selben Jahr 1929 wie Hemingways „Farewell to arms“, und beide Romane wurden auch häufig miteinander verglichen. Etwas verkürzt könnte man sagen, daß Remarque ein Hemingway ohne Kunst ist, da ihm, bei allen Meriten, sowohl die künstlerische Energie und Disziplin des Amerikaners als auch dessen Lehrmeister abgingen. Der Impetus der Ernüchterung und die Ablehnung des hohlen Pathos, ebenso wie die bewußte Kunstlosigkeit machen denn auch den Remarque dieses Kriegsromans viel eher zum geistigen Vater der Gefreiten- und Flakhelfergeneration, die sich nach 1945 ans Werk machte. Und analysiert man deren sprachliche Adaptionen von Hemingways Lakonie genauer, landet man eben nicht mehr beim Autor der „49 Stories“, sondern viel eher mitten in den Dialogen von Carl Zuckmayers „Des Teufels General“.

Alle Zeitzeugen haben die unglaubliche sprachliche Mimikry gewürdigt, mit der der im (Sprach)Exil lebende Zuckmayer den authentischen deutschen Ton jener Zeit eingefangen hat.

Auf den ersten Blick – aber nur auf den ersten – scheint es zwischen Hemingways stilistischen Abbreviaturen und der sozusagen „mit zusammengekniffenen Arschbacken“ herausgepreßten Lakonie des Landserdeutschs tatsächlich Ähnlichkeiten und Parallelitäten zu geben (die aber nicht künstlerisch, sondern strukturell zeitbedingt zwischen Zuckmayers und Hemingways Fronterfahrung von 1918 zu suchen sind), und ich halte es für gut möglich, daß Hemingway auf jene Debütanten gerade deswegen so großen Eindruck machte, weil sie mißverständlicherweise die zynisch reduzierte Sprache ihres Lebensalltags in seinen Dialogen zu finden glaubten und daher künstlerisch für gerechtfertigt hielten.

Einer der wenigen Anfänger der Nachkriegszeit in Westdeutschland, der hier andere Wege ging und den verseuchten Tonfall benutzte und analysierte, anstatt ihm selbst zu erliegen, war übrigens Arno Schmidt, bezeichnenderweise ein von der Gruppe 47 ignoriertes Außenseiter.

Nun kam dieser kurz angebundene Flapsigkeitston nicht ausschließlich aus der Kriegserfahrung und der in zwölf Jahren Herrschaft von den Nazis verdorbenen Sprache, sondern hatte Wurzeln durchaus schon früher. Denn parallel zum Erfolg der Nazis mit ihrer Jungmänner-Revolution, die unter den Deutschen nicht die Zustimmung hätte finden können, die sie fand, hätte sie den weitverbreiteten Wunsch nach gemeinschaftlicher jugendbewegter Erneuerung und Vereinfachung der gesellschaftlichen Verhältnisse nicht glaubwürdig vertreten, zeigte sich der

gleiche Drang nach Abschaffung der Komplexitäten auch bereits in einem Teil der deutschen Literatur der Weimarer Spätphase, in dem was man „Neue Sachlichkeit“ oder abschätzig „Asphaltliteratur“ genannt hat, einem vermeintlich furchtlosen „Die Dinge beim Namen nennen“, in Wirklichkeit oft nur eine in urbanen Zynismus gekleidete Sentimentalität als hilflose Reaktion auf die ins Extreme getriebene Subtilität und „impassibilité“ der Meister.

Das vielleicht größte Verdienst von Thomas Manns „Dr.Faustus“ ist denn auch die Analyse der nach neuen und simplen, angeblich urtümlichen Bindungen strebenden deutschen Geistigkeit, die den Nazis intellektuell den Weg bereitete, und die bleibenden Ausdruck gefunden hat im Bild von der „Wurzelbehandlung“, die durch das „Herausreißen“ der angegriffenen Zähne ersetzt werden müsse.

Und obwohl man Namen wie Erich Kästner oder Erich Maria Remarque politisch und ideologisch denkbar weit von den Nazis wegrücken muß, ist die bewußte Ablehnung künstlerisch komplexer Mittel in ihren Texten (in Abgrenzung zu Autoren wie Th.Mann, Musil oder Döblin) ein Zeit- und Generationenphänomen, das eine gewisse strukturelle Nähe schafft.

Bei der nach 1945 in Westdeutschland literarisch hervortretende Generation der Weltkriegs-Gefreiten und Flakhelfer, eine Generation jünger als die Obengenannten, exemplarisch repräsentiert von der Gruppe 47, von der das Klischee immer noch behauptet, sie habe die demokratische Erneuerung der deutschen Literatur repräsentiert, zeigt sich in Wirklichkeit in zahlreichen Fällen vielmehr das ganze Ausmaß der sprachlichen Kontaminierung durch die zwölf Jahre Naziideologie. W.G. Sebald hat in seinem Werk über „Luftkrieg und Literatur“ die „linguistische Korruption“ am Beispiel von Alfred Andersch nachgewiesen, Spuren davon finden sich bis ins Werk von Günter Grass, der ansonsten literarisch anders sozialisiert ist als viele seiner Weggefährten, und zwar in dem mit Vulgarismen gespickten Kasino-Ton aus abwechselnd ausgelassenen Subjekten und Verben, in dem Teile des Erzählerberichts von „Katz und Maus“ gehalten sind.

Die bewußte und von den in und um die Gruppe 47 organisierten Literaten und ihren Mitläufern aggressiv betriebene Ablehnung all dessen, was Hans Mayer den „Überhang der Tradition“ genannt hat, was man aber besser als Abwehr dessen beschreiben könnte, was der Nazismus noch vom Meistertum der deutschen Literatur der Weimarer Zeit übriggelassen hatte (Thomas Mann, Alfred Döblin), und die sich in einer Reprimitivisierung der deutschen Literatur äußerte (man vergleiche die intellektuelle und sprachliche Höhe beispielsweise von Musils „Mann ohne Eigenschaften“ mit den Texten beispielsweise Hans-Werner Richters), die sich als Modernisierung gebärdete, aber manchmal schlaglichtartig als das aufschien, was sie war, nämlich als Verarmung durch die in Fleisch und Blut übergegangene Erfahrung von Nazisprache und Landseridiom (siehe in diesem Zusammenhang auch die unglaublichen Beleidigungen von Paul

Celans Gedichtvortrag vor der Gruppe 47, deren Protagonisten ihm einen „goebbels'schem Tonfall vorwarfen), brauchte ihre eigene Rechtfertigung und Herleitung, und da kam Hemingway wie gerufen.

Womit wir beim zweiten Grund wären, warum das Mißverständnis Hemingway so produktiv werden konnte in der westdeutschen Nachkriegslandschaft.

Rekapitulieren wir kurz die Situation jener Jahre: Der Nachkrieg geht nahtlos in den kalten Krieg über, was einen von Hause aus demokratischen Amerikaner automatisch zum Gewährsmann einer sich als runderneuert demokratisch verstehenden Literatur macht, zum anderen muß diese neue demokratische Literatur durch Abgrenzung zum vorhergehenden sowie zum noch virulenten Totalitarismus Stalins ihre politisch-ideologische Rechtfertigung suchen. In diesem Kontext sehen die Ex-Gefreiten und Flakhelfer ihre Chance gerade in ihrer Teilnahme am Krieg, in der angeblichen stattgehabten Flucht vor Verstrickung ins Nazitum durch das Mittun bei der „unpolitischen“ Wehrmacht, im angeblich ideologiefreien „Fronterlebnis“ des kleinen Mannes.

Pikanterweise ist bei vielen der so Argumentierenden mit peinlicher Verspätung dann doch noch eine unterschiedlich tiefe Verstrickung in dieses Nazitum bekanntgeworden, sei es in Form einer Partei- oder gar einer Mitgliedschaft in der SS. Aber dies nur am Rande.

Die Instrumentalisierung Hemingways besteht darin, ihn zu entpolitisieren und ihn und seine Kriegsromane als Kronzeugen für die eigene Unbelastetheit zurechtzuschwindeln: Ist Frederic Henry nicht desertiert und hat mitten im Krieg seinen Sonderfrieden gemacht? Ist nicht der Spanienkämpfer Robert Jordan ein Spanischlehrer ohne ideologische Bindung, der nur aus Liebe zu Land und Leuten sein persönliches heroisches Abenteuer hinter den Kampflinien erlebt? Ist also mit einem Wort der Soldat etwas anderes als ein moderner existentialistischer und einsamer Heroe? Und wenn das so ist, sind dann nicht auch die deutschen Soldaten von ihrer Verstrickung ins Unrecht ihres Landes befreit?

„Natürlich wäre es viel zu grob, zu sagen: Hemingway wollte ein Held sein“, schreibt Hans Werner Richter 1955, „was er wollte, war über die Möglichkeit des Heroischen in der Mitte des 20. Jahrhunderts Bescheid wissen.“

Was über Hemingway im Deutschland der 50er Jahre geschrieben wird, unterscheidet sich denn auch ganz deutlich von dem, was 1930 geschrieben wurde. Plötzlich ist Hemingway, der Autor des Krieges (in bewußter Ignorierung all seiner durchaus antifaschistischen Positionen), zum antiintellektuellen Abenteuerschriftsteller geworden, zum ideologiefreien Experten für männliche Heroik, zum Apologeten der schreibenden deutschen Landser. Hermann Stresau schreibt 1958: „Auch Hemingway war nicht eigentlich ein denkender, ein reflexiv gestimmter Mensch. Nicht daß er des Denkens unfähig gewesen wäre... aber hätte er die Wahl gehabt zwischen einem

akademischen Lehrstuhl und einem Leben als Jäger, dann wäre es nicht zweifelhaft, welche Wahl er getroffen hätte.“

Besonders bezeichnend ist Friedrich Siebburgs aus dem Jahr 1955 stammende, sich auf die letzten Jahre der Weimarer Republik beziehende Bemerkung: „Nicht die tiefe Poesie des Romans rief so sehr Bewunderung hervor, als vielmehr der Schein der Brutalität, der Hautgout des primitiven Gewaltmenschen, der Haß auf alles Intellektuelle, der der feingebildeten Klugscheißerei der damaligen Generation in Deutschland die angebliche Natürlichkeit des Boxens, Jagens und Saufens entgegenstellte. Unsere verkrampfte Kultursituation, die sich nach Schlägen sehnte, begrüßte in Hemingway einen Verkünder körperlicher Gewalt und des fließenden Blutes als des gültigsten Zeugnisses vom wahren Leben.“

Und der seinerzeit sehr einflußreiche Literaturkritiker Günter Blöcker schwadronierte in „Die neuen Wirklichkeiten“ von 1957 gar davon, „daß dieser Autor in voller Übereinstimmung mit der harten, abenteuerlichen Welt seiner Romane lebt“ und führte dazu Romanfiguren wie die (im Werk nicht vorhandenen) „Fallensteller“ an, also Trapper, ganz so als sei Hemingway ein amerikanischer Nachfahre von Karl May.

Spuren davon habe ich noch zwanzig Jahre später selbst mitbekommen, als Hemingway mir zur erstmaligen Lektüre als ein „Abenteuerschriftsteller“ empfohlen wurde in der Nachfolge Jack Londons und B.Travens.

Ernest Hemingways Siegeszug durch die deutsche Literatur, der erst Ende der sechziger Jahre zum Erliegen kam, beruht auf Mißverständnissen, die produktiv gemacht wurden. Die westdeutschen Literaten beglaubigten ihre sprachlich primitive und zum Teil vom Sprachduktus der Nazis beeinflusste Literatur mit seiner Lakonie und „hardboiledness“, und sie suchten die Apologie ihrer Rolle als Soldaten des Nazireiches in seinen vermeintlich bindungsfrei und unpolitisch in fremden Armeen „die Möglichkeiten des Heroischen“ testenden Helden.