

**Marcell Dániel Stéger**

## **Meister der kurzen Form: Ernest Hemingway und der frühe Siegfried Lenz\***

Im vorliegenden Beitrag wird untersucht, wie die Kurzgeschichte zu einem dominanten Genre in der deutschen Literatur der Nachkriegsjahre wurde und wie Ernest Hemingway die junge Generation deutscher Schriftsteller der genannten Zeit beeinflusste. Um diese Fragen umsichtig zu beantworten und das Phänomen erst auf der Makroebene zu betrachten, war eine Untersuchung der deutsch-amerikanischen Beziehungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts aus literaturgeschichtlicher und -soziologischer Sicht erforderlich. Daher werden die institutionellen und kulturpolitischen Bedingungen sowie die Bedingungen auf dem Buchmarkt ausgeführt, unter denen einerseits die Kurzgeschichte als Genre, andererseits Hemingway als Schriftsteller zu wichtigen Mustern für die junge Schriftstellergeneration wurden. Auf der Mikroebene, d.h. auf der Ebene literarischer Texte werden bestimmte Kurzgeschichten von Siegfried Lenz, vor allem aus seinem frühen Band *Jäger des Spotts*, daraufhin analysiert, inwieweit sich in ihnen der Einfluss des amerikanischen Erzählers feststellen lässt. Die Analyse geht jedoch über die Suche nach Parallelen hinaus: Es handelt sich auch darum, wie Lenz die von Hemingway übernommenen Motive und Strukturen verändert und umdeutet und wie der deutsche Schriftsteller daraus seinen eigenen Stil entwickelt.

Schlüsselwörter:

Siegfried Lenz, Ernest Hemingway, Kurzgeschichte, short story, Nachkriegsliteratur, deutsch-amerikanische Literaturbeziehungen, Zweiter Weltkrieg, vergleichende Literaturwissenschaft, Jäger des Spotts, Geschichten aus dieser Zeit

### **1. Einführung**

#### **1.1 Begründung der Themenwahl**

Hemingway ist vielleicht bis heute einer der einflussreichsten, wirkungsvollsten amerikanischen Schriftsteller. Neben Nachdrucken,<sup>1</sup> Neuübersetzungen<sup>2</sup> und fortlaufenden Interpretationen seiner Werke werden seine Kurzgeschichten (z.B. *Indian Camp*, dt. *Indianerlager*)<sup>3</sup> und Romane (*The Old Man and the Sea*, dt. *Der alte Mann und das Meer*) auch als Schullektüre diskutiert. Die Wirkung seiner Erzähltechnik auf zeitgenössische Schriftsteller (wie z.B. Cormac McCarthy) ist Gegenstand zahlreicher kritischer Arbeiten.<sup>4</sup> Hemingway bot

---

\* Betreut wurde die Arbeit von Edit Király. Erreichbarkeit des Autors: marcellosteger@gmail.com.

<sup>1</sup> Vor einigen Jahren übernahm der ungarische Verlag *21. Század Kiadó* die Herausgabe des Lebenswerks, so erschienen Romane und Kurzgeschichtensammlungen in klassischen Übersetzungen in einem neuen Format.

<sup>2</sup> Das Urheberrecht der deutschen Neuübersetzungen von Hemingway liegt bei dem Rowohlt Verlag. Neben den neu übersetzten Romanen (*Wem die Stunde schlägt*, *Die Sturmfluten des Frühlings*, *In einem anderen Land*, *Fiesta*, *Der alte Mann und das Meer*, *Paris, ein Fest fürs Leben*) wurden auch eine Sammlung neu übersetzter Kurzgeschichten (*Schnee auf dem Kilimandscharo*) und Hemingways einziges Theaterstück, *Die fünfte Kolonne* veröffentlicht.

<sup>3</sup> Die oben erwähnte Kurzgeschichte von Hemingway findet man auch in den Textsammlungen für die Mittelschule.

<sup>4</sup> Vgl. z.B. Frye 2009.

jedoch bereits zu Lebzeiten eine Perspektive für Generationen von Schriftstellern und Lesern, die in den vom Krieg und Verlust geprägten Ländern sich selbst und ihren Platz in der Gesellschaft suchten.

Dies gilt besonders für die junge Generation deutschsprachiger Autoren, die erst nach der Rückkehr aus dem Zweiten Weltkrieg ihre literarische Arbeit begannen. Der Hemingway-Formel und der amerikanischen *short story* eingedenk schufen Schriftsteller wie Wolfdietrich Schnurre, Heinrich Böll und Siegfried Lenz ihre ersten Werke, welches Phänomen in den Literaturgeschichten oder kurzen Zusammenfassungen der Epoche nur mit einigen Zeilen bedacht wird (vgl. z.B. Györfy 1995: 189–195), jedoch die Grundlage vorliegender Untersuchung bildet.

Siegfried Lenz ist v.a. für seinen Roman *Deutschstunde* (1968) bekannt, sein Frühwerk verdient aber auch Beachtung: Die Sammlung früher Erzählungen *Jäger des Spotts – Geschichten aus dieser Zeit* (1958) enthält 13 Kurzgeschichten, die zusammen mit einem Essay über das Vorbild Hemingway eine textnahe Analyse der von Hemingway beeinflussten Merkmale von Lenz' Frühwerk ermöglichen.

## **1.2 Aktualität, Forschungsmethoden**

Heutzutage begegnet man kleinen oder kurzen Formen fast auf jedem Bereich des Lebens. Kurze und immer kürzere Videos überschwemmen das Internet und schaffen neben bestehenden Plattformen (YouTube) neuere Räume (TikTok, Instagram), die die Art und Weise, wie Nutzer Inhalte konsumieren, und auch die Entstehung neuer Formen radikal beeinflussen. Dieses Phänomen macht sich nicht nur in den sozialen Medien bemerkbar, es ist Teil, ja fast ein Bedürfnis der menschlichen, hier v.a. der schriftlichen Kultur geworden. „Kleine Formen sind häufig klein gemachte Formen“ (Jäger/de Mazza/Vogl 2021: 1). Denkt man an Textsorten wie „Abstracts und Exposés, Klappen- und Vorschautexten, durch die Adressaten sich schnell und kompakt informieren sollen“, wird deutlich, dass „Zwänge zur Verknappung [...] oft von außen auferlegt [sind]: durch Vorgaben von Maximallängen, die sich aus Geboten des Platzsparens ergeben“ (Jäger/de Mazza/Vogl 2021: 1). Aktuelle Forschungsprojekte wählten diese kleinen oder kurzen Formen zu ihrem Gegenstand.<sup>5</sup>

Die Präsenz kleiner Formen in der gegenwärtigen Schriftkultur ist wesentlich: Werbetexte, Facebook-Posts, Blogs oder Tweets etc. sind alle kurzgehalten, um nur die alltäglichsten Beispiele zu nennen. Diese sind jedoch nicht ausschließlich Errungenschaften der modernen

---

<sup>5</sup> Die Publikation ist Teil des umfangreicheren Projekts *Kleine Formen – Literatur- und Wissensgeschichte* (kleineformen.de). Vgl. noch Schmidt/Schuller 2003.

Gesellschaft bzw. Technik, es gab solche bereits früher in der Literatur: die Anekdoten von Heinrich von Kleist oder das vielfältige und schwer definierbare Genre des 20. Jahrhunderts, die Kurzgeschichte, deren bekanntester Vertreter und zugleich Erneuerer Ernest Hemingway war.

Die vorliegende Arbeit mit zwei größeren logischen Einheiten geht vom Ganzen zum Teil, vom Allgemeinen zum Besonderen. Sie beginnt mit einer kurzen historischen Einführung, in der die Situation der Literatur sowohl vor als auch nach dem Zweiten Weltkrieg angerissen wird. In der Arbeit geht es sowohl um die deutsch-amerikanischen Literaturbeziehungen im Allgemeinen als auch um die Verbindungen Hemingways zu einzelnen deutschen Schriftstellern. Dazu war es notwendig, die Zeitspanne zu betrachten, in der die erwähnte Schriftstellergeneration die Gelegenheit hatte, amerikanische Schriftsteller (insbesondere Hemingway) kennenzulernen. Der Übersicht der Situation der amerikanischen Literatur während des Dritten Reiches und in den Jahren nach dem Krieg, als die Besatzungsmächte die Kontrolle über die deutsche Kultur übernahmen, folgt die Darstellung der für diese Zeit charakteristischen literarischen Strömungen und Tendenzen und der von der jungen Generation repräsentierten Trümmerliteratur, um dann die möglichen amerikanischen Verbindungen dieser Strömung zu beleuchten.

Im zweiten Teil wird auf die beiden zu vergleichenden Autoren fokussiert: Die Textanalyse beginnt mit kurzen biografischen Einführungen, gefolgt von einer ausführlicheren Erörterung von Hemingways Schreibtechnik hauptsächlich anhand von Primärquellen, um die ausgewählten Textbeispiele anhand eines fundierten Apparats zu analysieren. Anschließend wird die Auswahl der untersuchten Texte begründet, um die (1) thematischen und (2) stilistischen Ähnlichkeiten und ggf. Unterschiede überprüfen zu können. In der Arbeit wurde versucht, die Fragen *Wie, inwiefern, inwieweit, auf welche Art und Weise hat Hemingway die jüngere Generation deutscher Schriftsteller beeinflusst?* zu beantworten und auf diese Weise die in der Einleitung prognostizierte Aussage, dass die junge Generation ihre ersten literarischen Schritte unter dem Einfluss Hemingways unternahm, so differenziert wie möglich zu entfalten und ihre Komplexität zu erhellen.

## **2. Zur Rezeption der amerikanischen Literatur in Deutschland**

### **2.1 Amerikanische Literatur im nationalsozialistischen Deutschland (1933–1945)**

Vor einer tieferen Analyse der Rezeption der amerikanischen Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg ist eine Übersicht ihrer Situation v.a. im Zeitraum zwischen der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem Ende des Krieges erforderlich, denn in dieser Zeit hatte die junge

Generation auch die Möglichkeit, eine Beziehung zur amerikanischen Literatur zu stiften – entgegen dem Klischee, dass es im Dritten Reich nur regimetreue Literatur gab (Schneider 2004: 78), und entgegen der Aussage von Alfred Andersch, dass „natürlich kein Buch von Hemingway mehr in Deutschland“ erschien (Andersch 1948: 4–5, zit. n. Marx 2005: 114).

Nach der nationalsozialistischen Machtübernahme wurden die Zielsetzungen nationalsozialistischer Kulturpolitik von Hitler erklärt und die zu der Gleichschaltung gehörenden Maßnahmen auch im Bereich Literatur durchgeführt. „Am 26. April 1933 erschien in der Berliner *Nachtausgabe*, einer Zeitung, die dem für Hitlers Machtübernahme maßgeblichen Hugenberg-Konzern gehörte, eine Liste ‚verbrennungswürdiger‘ Bücher“ (Stephan 2013: 441). Dem folgte das bis heute beispiellose Ereignis. Einige Tage nach den Bücherverbrennungen wurde im *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* vom 16. Mai 1933 die erste amtliche Liste von Autoren und Schriften veröffentlicht, die aus den öffentlichen Bibliotheken entfernt werden sollten (Hermann 1933). Die Liste umfasst sogar Werke zeitgenössischer Amerikaner, die durch ihre sog. Antikriegsromane bekannt geworden sind, wie Hemingways *In einem anderen Land* und Romane von John Dos Passos. Der deutsche Autor des anderen bedeutenden Antikriegsromans *Im Westen nichts Neues*, Erich Maria Remarque, stand ebenfalls auf der Liste.<sup>6</sup> Von den beiden letztgenannten Autoren (Dos Passos, Remarque) nannte die Liste keine konkreten Werke, es kann also davon ausgegangen werden, dass das Verbot generell für ihre Werke galt. Die von Wolfgang Herrmann zusammengestellte Liste wurde in den folgenden Jahren kontinuierlich um neue Autoren und Titel erweitert, die „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums“ immer wieder neu aufgelegt und gilt als grundlegende Quelle zur Analyse der verbotenen Publikationen bzw. Schriftsteller.<sup>7</sup>

Neben Hemingways Namen blieb nur der genannte Roman auf den Listen, die Übersetzung und Veröffentlichung seiner anderen Werke wurde fortgesetzt. Seine um 1930 veröffentlichten Bücher (*The Sun also Rises*, dt. *Fiesta*, 1928; *A Farewell to Arms*, dt. *In einem anderen Land*, 1930) und Kurzgeschichten (*Men without Women*, dt. *Männer*, 1929; *In our Time*, dt. *In unserer Zeit*, 1932) fanden bereits Resonanz:

Hemingway fand in Deutschland hauptsächlich großen Anklang, weil sich einerseits das Interesse am sozialkritischen, reportagehaften Roman erschöpfte und dem Wunsch nach einer neuen Erzähltechnik wich, andererseits weil der neue Erzählstil Hemingways durch den Abdruck seiner Kurzgeschichten in den Zeitschriften einem breiteren Publikum zugänglich gemacht wurde (Springer 1960: 80–84, zit. n. Marx 2005: 101).

---

<sup>6</sup> Im Fall von Remarque gibt es jedoch einen möglichen Widerspruch, denn statt seines genannten Romans steht der Titel *Sämtliche Schriften* neben seinen Namen. Um dies zu klären, sind weitere Untersuchungen erforderlich.

<sup>7</sup> Die folgenden digitalisierten Versionen wurden überprüft: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/titleinfo/6670277>; <https://sammlungen.ulb.uni-muenster.de/hd/periodical/titleinfo/2539677>.

1933 erschien eine Sammlung von Kurzgeschichten unter dem Titel *Die Killer* (im Rowohlt Verlag),<sup>8</sup> die eine besondere Auswahl sein durfte. Außerdem verweist Hemingway selbst in seinem teils autobiografischen, teils dokumentarischen Roman *Die grünen Hügel Afrikas* auf seine in der deutschen Zeitschrift *Querschnitt* veröffentlichten Gedichte und Kurzgeschichten (Hemingway 1971: 14–16). Interessanterweise wurde in die Anthologie *Neu Amerika* von 1937, die nach dem Krieg neu aufgelegt wurde, keine einzige Kurzgeschichte von Hemingway aufgenommen, während Faulkner, Fitzgerald und Wolfe alle enthalten waren (Marx 2005: 104–105).

Die fallende Tendenz des Buchdrucks (31.000 im Jahr 1927, 20.000 im Jahr 1939, vgl. Meyer 2004: 425) betraf eindeutig auch ausländische Schriftsteller, was jedoch nicht bedeutete, dass das deutsche Lesepublikum von der neuen amerikanischen Literatur völlig unberührt blieb. Von den Listen lässt sich ablesen, dass zeitgenössische amerikanische *mainstream* Schriftsteller wie F. Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, Sinclair Lewis oder William Faulkner nicht zensuriert wurden, weshalb ihre Veröffentlichung ungehindert fortgesetzt wurde. Der Katalog „Chronik“ des Verlags Rowohlt zeigt, dass Werke der genannten Autoren in den Jahren nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten kontinuierlich veröffentlicht wurden. Um ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige Titel zu nennen: 1934: *Das Kunstwerk* (Sinclair Lewis); 1935: *Licht* (William Faulkner); 1936: *Wendemarke* (William Faulkner), *Von Zeit und Strom* (Thomas Wolfe), 1937: *Vom Tod zum Morgen* (Thomas Wolfe); 1938: *Absalom, Absalom!* (William Faulkner).<sup>9</sup> Die Kurzgeschichten von Faulkner und Wolfe wurden noch in den frühen 1930er Jahren in Zeitungen und Anthologien veröffentlicht (Marx 2005: 104).

Neben den oben genannten aktuellen ausländischen (amerikanischen) Veröffentlichungen ist auch Margaret Mitchells Bürgerkriegsromans *Vom Winde verweht* erwähnenswert. Das Buch wurde 1936 in den Vereinigten Staaten und ein Jahr später in der deutschen Übersetzung von Martin Beheim-Schwarzbach veröffentlicht. Der Roman war auch in Deutschland ein großer Erfolg,<sup>10</sup> und belegt „die bis zum Kriegseintritt Englands und der USA anhaltende kulturelle ‚Westbindung‘ Deutschlands“ (Schneider 2004: 93).

Die oben aufgeführten Beweise widersprechen daher der Aussage von Andersch und verdeutlichen, dass die Zeit von 1933 bis zum Ende des Krieges kein völliges Vakuum um die amerikanische Literatur erzeugte (Meyer 2004: 426).

---

<sup>8</sup> Vgl. Marx 2005: 104.

<sup>9</sup> N.N.: Chronik 1931–1949. In: <https://www.rowohlt.de/verlag/chronik/1931-1949>.

<sup>10</sup> Vgl. dazu die Bestseller-Liste in Schneider 2004: 77–97.

## 2.2 Kultur- und Literaturpolitik in der amerikanischen Besatzungszone in den Nachkriegsjahren (1945–1949)

Es war das erklärte Ziel der westlichen Siegermächte und zumal der Vereinigten Staaten, den deutschen Nationalcharakter, in dem man die Hauptursache für die Heraufkunft des Nationalsozialismus erblickte, durch eine grundlegende Umerziehung, eine „re-education“, verändern zu wollen (Schnell 2013: 491).

Unabhängig davon, was dieser „deutsche Nationalcharakter“ bedeuten mag, bot es der amerikanischen Besatzungsmacht eine Rechtfertigung dafür, neben *democratization* auch die *re-education* einzuleiten. Dies setzte nicht nur auf institutionelle Reformen, sondern auch auf die (Neu-)Gestaltung der Werte und der Ideologie der deutschen Nachkriegsgesellschaft – vorzugsweise nach amerikanischem Vorbild (Schnell 2013: 491). Im Rahmen der *re-education* wurden u.a. kultur-, bildungs- und literaturpolitische Maßnahmen ergriffen, die die Kultur und das Angebot an Literatur stark beeinflussten, zumindest bis zur Gründung der BRD.

In der amerikanischen Besatzungszone war innerhalb des *OMGUS* (*Office of Military Government for Germany, United States*) die *ICD* (*Information Control Division*) die für diese Politik zuständige „entscheidende Dienststelle“ (Schnell 2013: 492), die sich mit vielen Bereichen der Kultur (Publikation, Radio, Film, Theater, Musik) befasste, hauptsächlich aber mit der Zensur beauftragt wurde. Hinzu kommt die *Education and Religious Affairs Branch*, die für die Organisation der Bildung haftete. Die *ICD* und die *Education and Religious Affairs Branch* waren somit für die Umsetzung von *re-education* verantwortlich (Boehling 2004: 389). Die Amerikaner erkannten sowohl die Bedeutung des Buches als Medium der politischen und ideologischen Beeinflussung im Dritten Reich (Gehring 1976: 35) als auch dessen quantitative Präsenz in der deutschen Kultur: Deutschland verfügte über eine der höchsten Buch-Pro-Kopf Raten in der Welt und überholte damit auch Amerika (Gehring 1976: 37). Dies berücksichtigend gestalteten sie ihr kultur- und literaturpolitisches Programm im Rahmen der bereits erwähnten *re-education*. In der Literaturpolitik der Besatzungszeit lassen sich also nach dem aktuellen wissenschaftlichen Konsens folgende zwei Phasen unterscheiden: eine *korrektive* und eine *konstruktive* Phase, die von der *ICD* durchgeführt werden sollten. Die korrektive Phase bestand hauptsächlich aus praktischen Maßnahmen wie die Entfernung von Büchern, Dokumenten bzw. Literatur „mit militaristischem, rassistischem oder nationalsozialistischem Inhalt“ (Gehring 1976: 35) aus Bibliotheken sowie deren Herstellungsverbot, um die Weiterverbreitung von nationalsozialistischen und militaristischen Ideen zu verhindern.

Die konstruktive Phase umfasste jedoch mehrere Teilprozesse. Das Ziel war, der deutschen Leserschaft durch einen Übersetzungs- und Lizenzierungsapparat ein Literaturangebot zu präsentieren, die auch erzieherischen Charakter hat. Zu diesem Zweck entwarf die *ICD* ein Übersetzungsprogramm, genauer gesagt einen Übersetzungsprozess, der aus den folgenden Phasen bestand: (1) die *ICD* bot die Übersetzungsrechte bestimmter Bücher dem deutschen Verleger an, (2) der Verleger stellte einen Übersetzer ein und nachher (3) wurde die Übersetzung von der *ICD* (manchmal auch vom Autor selbst) überprüft (Gehring 1976: 38).

Darüber, welche Werke die Verleger übersetzen lassen durften, informierten sie sich aus der Monatsschrift *Bücher aus Amerika*. Es wurde eine Abteilung eingerichtet, die für Übersetzungen zuständig ist, die *Book Translation Unit*, die am Anfang in Bad Homburg,<sup>11</sup> später in Berlin ihre Arbeit leistete. Sie war mit der Überprüfung der Übersetzungen englisch- und amerikanischsprachiger Werke ins Deutsche und dem Erwerb der Rechte an im Ausland verfassten Titeln (wie den Werken von Exilautoren) betraut (Meyer 2004: 427).

Die *ICD* verfügte also über beträchtliche Rechte im Bereich des Verlagswesens: Sie konnte nicht nur Übersetzungen von Werken genehmigen, sondern hatte auch das Recht, „über die Papierzuteilung politisch regulierend einzugreifen und Publikationslizenzen zu erteilen, zu verweigern und zu widerrufen“ (Schnell 2013: 491). Da die amerikanische Abteilung in einer Monopolstellung war, waren die Verleger gezwungen, bis Ende der 1940er Jahre, als die *ICD* und die *Book Translation Unit* aufgrund veränderter Umstände an ihrer Bedeutung verloren, mit ihr zusammenzuarbeiten. Obwohl diese Abteilung am 1. März 1953 aufgelöst wurde, bot sie die Rechte von mehr als 340 „politisch effektiven“ Titeln an, ein Drittel davon gehörte zum Bereich Belletristik und Literaturgeschichte (Gehring 1976: 38).<sup>12</sup>

1947 änderte sich das politische Klima: Die Unterschiede zwischen den Vereinigten Staaten und der Sowjetunion schienen sich zu verstärken, was u.a. eine Änderung der Leitlinien der Literaturpolitik erforderlich machte, die die amerikanische *re-education* hauptsächlich in eine antikommunistische Propaganda verwandelte (Schnell 2013: 492). Dieses Programm des Westens hieß *Operation Backtalk* und war eine kulturpolitische Reaktion der US-Besatzung angesichts der weltpolitischen Entwicklungen. Bis 1948 hatten die weltpolitischen Veränderungen und damit die Prioritäten der Amerikaner den Schwerpunkt der

---

<sup>11</sup> In der untersuchten Literatur finden sich unterschiedliche Angaben: Während Gehring (1976: 38) Bad Homburg nennt, spricht Meyer (2004: 427) über Bad Nauheim. Es können jedoch beide Angaben richtig sein, da beide Orte in Hessen relativ nahe beieinander (etwa 30 km voneinander entfernt) liegen. Weitere Forschungen über den frühen Standort der *Book Translation Unit* stehen noch aus.

<sup>12</sup> Vgl. dazu auch Meyer 2004: 427.

Entnazifizierung verlagert, womit sich auch die *re-education* eher in *re-orientation* verwandelte (Boehling 2004: 389).

Es ist jedoch kein Zufall, dass die Zahl der amerikanischen Informations- und Kulturzentren zur gleichen Zeit, als die *Operation Backtalk* begann, ebenfalls anstieg: Die *OMGUS* beauftragte die *IDC* mit dem Betrieb und weiteren Aufbau der seit 1945 bestehenden US-Informationszentren und -Bibliotheken (Boehling 2004: 389–390). Diese Zentren, die von den Deutschen als Amerikahäuser bezeichnet wurden,<sup>13</sup> waren erfolgreiche und dauerhafte Einrichtungen der Kulturpolitik in dem Sinne, dass sie mit den Mitteln der Kultur ohne Propaganda ein echtes „Window to the west“<sup>14</sup> etablierten. Die erste Einrichtung dieser Art entstand in Bad Homburg (später nach Frankfurt am Main umgezogen), die zweite in Berlin 1945 (Gehring 1976: 31–32), die dritte erwuchs aber aus einem 1946 eröffneten *American Reading Room* in München.<sup>15</sup> Schließlich entstanden bis 1950 mehr als 25 solche Amerikahäuser und mehr als 130 Lesesäle in ganz Westdeutschland (also in der ganzen Bi- und später Trizone, z.B. auch in Hamburg), die jährlich mehr als 14 Millionen Besucher anzogen (Boehling 2004: 390). Die Kerndienstleistung war die Bibliothek, außerdem standen Vorträge, Diskussionen, Konzerte, Theater- und Filmvorführungen sowie Ausstellungen der Bevölkerung im Programm. Mit dem Ende des Ost-West-Konflikts ging die Finanzierung der Amerikahäuser und damit auch die Zahl der Einrichtungen stetig zurück, bis sie 1999 ganz geschlossen wurden: Die Zentren in Nürnberg und München wurden zur Pflege der amerikanisch-deutschen Kulturkontakte beibehalten.<sup>16</sup>

Obwohl sie zahlreiche Maßnahmen ergriff, war die Kulturpolitik der USA jedoch nicht von langer Dauer und endete mit der Währungsreform, dem Besatzungsstatut von 1949 und der Gründung der BRD.

Die *re-education* war in vielen Bereichen nicht so effektiv, aber „such policy probably had the most impact on up-and-coming young German intellectuals who were completing their studies at or shortly after the end of the war“ (Boehling 2004: 392). Daher könnte es Auswirkungen auch auf die jüngere Generation ausgeübt haben, deren Vertreter um diese Zeit ihre literarische Aktivität begannen. Diese Jahre hatten einen bedeutenden Einfluss auf die Rezeption der amerikanischen Kultur und insbesondere der amerikanischen Literatur in Deutschland. Dieser Einfluss ging nicht spurlos vorbei und zeigte sich in den frühen Werken damals junger

---

<sup>13</sup> N.N.: Unsere Geschichte. In: <https://www.amerikahaus.de/ueber-uns/geschichte>.

<sup>14</sup> Kreis, Reinhild: Amerikahäuser. In: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Amerikah%C3%A4user>.

<sup>15</sup> N.N.: Unsere Geschichte. In: <https://www.amerikahaus.de/ueber-uns/geschichte>.

<sup>16</sup> Kreis: Amerikahäuser.

Schriftsteller. Dies soll im Folgenden näher untersucht werden, doch zunächst ist es nötig, einen Blick auf den Buchmarkt und auf das Angebot nach dem Zweiten Weltkrieg zu werfen, die beide als *Produkte* der *re-education* eine wichtige Rolle im literarischen Diskurs nach 1945 spielten.

### 2.3 Angebot an Literatur: Die Bedeutung von Zeitschriften, Veröffentlichungen

Schon während des Krieges bemühten sich die Amerikaner, die Literatur, die ein wesentliches Vermittlungsmedium ihrer Kultur und Einstellung war, auf die andere Seite des Atlantiks, also auf den Kriegsschauplatz zu bringen. Zu diesem Zweck – und zum Teil zur Unterhaltung der amerikanischen Soldaten – wurden ab 1943 die *Armed Services Editions* und ab 1945 die *Overseas Editions* von der *Psychological Warfare Branch* herausgegeben (Meyer 2004: 425). Nach 1945 setzten die Amerikaner ihre Bemühungen fort und ergriffen sofort Maßnahmen, um die Literatur und den Buchmarkt zu fördern.

Nach dem Krieg stieg die Zahl der Veröffentlichungen sprunghaft an: Von weniger als 3.000 Titeln in den Jahren 1945–1946 verdreifacht sie sich im folgenden Jahr fast und belief sich auf 13.000 Titel im Jahr 1948 (Meyer 2004: 426). Der Rowohlt Verlag spielte beim Neustart des Buchdrucks eine besondere Rolle und hatte nach der Lizenzvergabe der amerikanischen und britischen Militärregierung seinen Sitz in zwei Städten (Stuttgart und Hamburg).<sup>17</sup> Das Druckverfahren mit den sog. Rotationsmaschinen wurde 1946 vom Hamburger Rowohlt Verlag übernommen, der vollständige Romane auf Zeitungspapier druckte und sie in Zeitungsformat (*RO-RO-RO* genannt) veröffentlichte. Dies ermöglichte die Ausgabe von Werken, die lange Zeit auf der Verbotsliste standen (z.B. Hemingways *In einem anderen Land*). Zwischen 1946 und 1949 produzierte das Unternehmen etwa 3 Millionen Rotationsromane, viele Titel stammten von amerikanischen Autoren (Meyer 2004: 426).

1946 war also ein ereignisreiches und produktives Jahr in der Geschichte des Verlags. Es erschien die erste Ausgabe der Monatszeitschrift *Story*, in die moderne Kurzgeschichten ausländischer Autoren aufgenommen wurden.<sup>18</sup> *Story* war eine der ersten lizenzierten Zeitschriften, die im Rotationsverfahren gedruckt wurde und wesentlich zur Rezeption der amerikanischen und englischen Gattungsdefinition der Kurzgeschichte beitrug. Damit bildete sich das entscheidende Profil der *short story* heraus (Marx 2005: 118). Der Inhalt der Zeitschrift bestand nicht nur aus den dort veröffentlichten Kurzgeschichten, sondern auch aus den Kommentaren und Artikeln ausländischer Autoren zur Untergattung, welche Aufgabe nach

---

<sup>17</sup> N.N.: Chronik 1931–1949. In: <https://www.rowohlt.de/verlag/chronik/1931-1949>.

<sup>18</sup> N.N.: Chronik 1931–1949. In: <https://www.rowohlt.de/verlag/chronik/1931-1949>.

1949 hauptsächlich von deutschen Schriftstellern übernommen wurde (Marx 2004: 118, 122). Im Laufe der Zeit änderte sich sowohl der Untertitel (*Novellistik des Auslands, Erzähler unserer Zeit, Die moderne Kurzgeschichte*) als auch das Format (mit Heft 10 ins Taschenbuchformat), zwischendurch gab es aber zwei Sonderhefte, eins für Ernest Hemingway zu seinem fünfzigsten Geburtstag (Marx 2004: 118).

Neben den literarisch-kulturellen Zeitschriften (*Die Erzählung, Das Karussell, Das Goldene Tor* und *Story*) war auch die politisch-kulturelle Publizistik von Bedeutung, weil sie zur Darstellung, Vermittlung und Durchsetzung politischer Positionen und Ziele beitrug (Schnell 2013: 494). Im Rahmen des *re-education*-Programms ließ die zuständige amerikanische Besatzungsbehörde mehrere Zeitschriften herausgeben, allein in den Jahren 1945 und 1946 gab es 17, 1947 kamen weitere vier hinzu, darunter solche wie *Amerikanische Rundschau, Heute, Neue Auslese* (Schnell 2013: 494). Diese sollten nicht nur das amerikanische Leben, die Werte und die Weltanschauung vermitteln: „The *Amerikanische Rundschau* often reprinted short stories that the *New Yorker* had published first, and *Heute* often carried stories by authors that had appeared previously in Armed Services Editions“ (Meyer 2004: 429).

Im September 1947 – als Reaktion auf die globalen politischen Spannungen – traten neue Regelungen in Kraft (*Operation Backtalk*), die das bisherige Lizenzierungsverfahren umgingen und den Nachdruck zahlreicher amerikanischer Zeitschriften erlaubten, z.B. *The Atlantic Monthly, The Saturday Evening Post* (Meyer 2004: 429). Später, 1948 wurde im Zusammenhang mit der Berlin-Blockade auch die Kulturzeitschrift *Der Monat* mit Hilfe der CIA gegründet, die z.B. George Orwells *Animal Farm* brachte, nachdem es im vorigen Jahr „aus Furcht vor einer Diskreditierung der sowjetischen Alliierten“ (Schnell 2013: 492) beschlagnahmt wurde. Neben dem Zweck, Träger antikommunistischer Propaganda zu sein, stellte *Der Monat* mit den oben genannten drei Publikationsorganen (*Amerikanische Rundschau, Heute, Neue Auslese*) ein wichtiges literarisches Forum dar. Ihr Einfluss auf die deutsche Kultur und den literarischen Diskurs jener Zeit sollte nicht unterschätzt werden.

#### **2.4 Hemingway auf dem Nachkriegsbuchmarkt**

Neben den Zeitschriften erschienen auch andere wichtige Publikationen, nämlich Anthologien. Am Ende der 1940er Jahre kam zu dem Band *Junges Amerika* die vor dem Krieg 1937 erschienene Anthologie *Neu Amerika* hinzu, eine Sammlung von Kurzgeschichten, die um Hemingways *Indianisches Lager* und um Geschichten von Steinbeck und Thornton Wilder ergänzt wurde (Marx 2005: 117–118).

Interessanterweise konnte Hemingways spätere Sammlung von Kurzgeschichten, z.B. *Men Without Women*, trotz der Nachfrage nicht veröffentlicht werden, weil sie die Behörden für eine Veröffentlichung in Deutschland für ungeeignet hielten: Die Umstände und Gründe für die Ablehnung sind unklar, die CAD beanstandete v.a. das Vorwort von John Groth zur amerikanischen Ausgabe von 1946 (Gehring 1976: 56). „Die Entscheidung gegen das Hemingway-Buch war umso bedauerlicher, als der vielgelobte Realismus des Autors auf eine desillusionierte und ernüchterte, jedem Pathos gegenüber mißtrauisch gewordene jüngere Generation imponierend wirkte“ (Gehring 1976: 57).

Im Gegensatz dazu erwiesen sich Hemingways Romane wie *In einem anderen Land* und *Wem die Stunde schlägt* als akzeptabel. Wie vorhin beschrieben, war der erste Titel während des Dritten Reichs verboten, wurde aber 1946 dank Rowohlt im Rotationsverfahren in ca. 100.000 Exemplaren neu aufgelegt.<sup>19</sup> Doch nicht dieser bereits 1930 in Übersetzung vorliegende Roman, sondern Hemingways *Wem die Stunde schlägt*, der auf seinen Erlebnissen im spanischen Bürgerkrieg basiert, stieß auf besonderes Interesse und wurde auch von der zeitgenössischen Kritik gelobt. Auszüge daraus wurden vor der Rowohlt-Ausgabe in Zeitschriften wie in der *Neuen Zeitung* (14.12.1945) und dem *Monat* (November 1948) veröffentlicht (Gehring 1976: 57).

### **3. Zur Situation der deutschen Literatur in den Nachkriegsjahren**

#### **3.1 Anfänge**

Mit dem Schlagwort *Stunde Null* wird gewöhnlich die Zeitspanne nach der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands gekennzeichnet, jedoch wurde es im Laufe der Zeit mehrmals kritisiert und wird deshalb im Folgenden vermieden. Was er im Rahmen historischer Ereignisse bedeuten mag, bleibt eine Frage geschichtswissenschaftlicher Untersuchungen, der Begriff *Stunde Null* lässt sich nicht auf die Prozesse der deutschen Literatur übertragen (vgl. Meyer 2004: 426 und Marx 2005: 113). In diesen Jahren kann über eine lineare Entwicklung der deutschen Literatur eigentlich nicht gesprochen werden, da es mehrere Richtungen oder besser gesagt, mehrere parallellaufende Strömungen oder Richtungen gab, die ihre unterschiedlichen Wege entwickelten. Das Wort Nachkriegsliteratur wird gewöhnlich verwendet, um den Zeitraum von 1945 bis zur Auflösung der Gruppe 47 im Jahr 1967 zu bezeichnen; jedoch spiegelt es die Vielfalt in der Literatur nicht wider.

---

<sup>19</sup> N.N.: Chronik 1931–1949. In: <https://www.rowohlt.de/verlag/chronik/1931-1949>.

Die Anfänge der Nachkriegsprosa lagen bei jenen Autoren, die ihre literarische Tätigkeit während und nach dem Krieg fortsetzten:

Es sind schon entwickelte Traditionen, die fortgeführt werden, und bereits bekannte Autoren, die fortwirken. Die Schreibsituation, aus der diese Autoren hervorgehen und in der ihre Werke entstehen, ist die des Exils und der inneren Emigration. In ihrem Zeichen stehen die ersten Prosaarbeiten, die nach 1945 erscheinen. (Schnell 2013: 501–502)

Die ersten Veröffentlichungen stammen zu solchen, bereits vor dem Krieg aktiven Autoren wie Anna Seghers, Thomas Mann und Hermann Hesse sowie Bertolt Brecht, um nur die bekanntesten Namen zu erwähnen. Aktuelle Themen, die Verarbeitung des Faschismus wurden von diesen Autoren schon kritisch behandelt, es gab also keinen Bruch im Sinne der *Stunde Null*.

Nach dem Krieg tauchte eine Generation von jungen Menschen in Deutschland auf, welche Gruppe im Wesentlichen von den anderen des Exils und der inneren Emigration in der Art und Weise, wie sie den Krieg erlebten, unterschied. Die Mehrheit dieser Autoren waren meistens junge Kriegsheimkehrer, die versuchten, (nicht nur) ihre Erfahrung mit den Mitteln der Literatur zu verarbeiten.

„Der Begriff ‚junge Generation‘, der sich für diese Autoren durchgesetzt hat, bezeichnete weniger eine Altersgruppe als eine politisch und sozial bestimmte Gruppenidentität“ (Schnell 2013: 486). Zur Identitätsstiftung gehörten jedoch auch gewisse Gemeinsamkeiten: Mitglieder dieser sog. jungen Generation waren u.a. jene meist in den 1910er und 1920er Jahren geborenen Schriftsteller und Publizisten, die „bei Kriegsende bereits vielfältige lebensgeschichtliche Erfahrungen, politische wie intellektuelle, gesammelt hatten, bevor sie auch nur die Möglichkeit erhielten, sich an eine nennenswerte Öffentlichkeit zu wenden“ (Schnell 2013: 486).

Nach ihrer Heimkehr entspross ein Zweig der Nachkriegsliteratur in Deutschland. Er wurde mit dem Begriff Trümmerliteratur bezeichnet und setzte sich v.a. mit den Kriegserfahrungen, mit der Heimkehr und mit der Zerstörung und Verarbeitung existenzieller, seelischer sowie materieller Verluste auseinander. Eine *Stunde Null* war es in dem Sinne, dass der Zeitraum, bis die Autoren mit der Publikation begannen, als eine Art Vakuum oder als eine *leere* Übergangsperiode angesehen werden kann. Darüber hinaus kann die *Stunde Null* auf emotional-existenzieller Ebene interpretiert werden, die mit der durch die Katastrophe verursachten Lähmung auf die Zukunft mit dem Mittel der Hoffnung hinweist (vgl. Györfy 1995: 183).

Einer der Vertreter dieser Richtung war Wolfgang Borchert, dessen Werk in dieser Zeit unter diesen Umständen entstand bzw. die literarische Entwicklung und das Denken der

Nachkriegszeit nachhaltig prägte. Nach seinen Gedichten (*Laterne, Nacht und Sterne*, 1946) und zwei Sammlungen von Kurzgeschichten (*Die Hundebblume*, 1947; *An diesem Dienstag*, 1947) erschien sein erfolgreiches Drama *Draußen vor der Tür* (zunächst als Hörspiel), das zu einem der wichtigsten Stücke der Nachkriegsliteratur wurde. Neben den genannten Werken schrieb er auch Briefe und Manifeste, die als weitere Quellen der Epoche dienen. Borcherts Werk ist nicht nur ein Meilenstein der Epoche an sich, sondern zählt auch zu den Vorläufern der weiteren literarischen Entwicklungen.

Ein Brief von Borchert, in dem er an die Angehörigen jener enttäuschten, verratenen Generation appelliert, fängt die Stimmung der *Stunde Null* ein: Borchert proklamiert eine „Ankunft an neuen Ufern“ (Schnell 2013: 486), wobei er als Stellvertreter einer ganzen Generation die Hoffnung auf einen – nicht nur literarischen – Neuanfang und Veränderung erklärt. Die Möglichkeit dazu wurde sowohl in den Mitgliedern der jungen Generation als auch in der Bereitschaft der Siegermächte gesehen (Schnell 2013: 486).

Auch andere zeitgenössische Autoren äußerten sich in Übereinstimmung mit Borchert: „Vor allem aber fand sich, so Alfred Andersch, eine ‚tabula rasa‘-Stimmung, ein Gefühl des Aufbruchs ebenso wie der Entschlossenheit, den Faschismus wie einen Spuk abschütteln zu wollen“ (Schnell 2013: 485). Wolfgang Weyrauch führte jedoch das ihm zugeschriebene Konzept ein, in dem er neben einem programmatischen Neuanfang eine Art von Kahlschlag(-sliteratur) propagierte. In der Praxis bedeutete dies den Abbau und die Neudefinition der vor dem vor dem Zweiten Weltkrieg bestandenen Traditionen im literarischen Raum (Vincze 2020: 402–403). In welchem Ausmaß diese tiefgreifenden Ambitionen der jungen Generation verwirklicht werden konnten, muss aber weiter untersucht werden. Sicher ist jedoch, dass die Durchsetzung und Realität dieser Bemühungen sowie das Kahlschlag-Konzept in späteren Jahren (Widmer 1965) und auch heute auf Kritik und Vorbehalte stoßen (vgl. Marx 2005: 113). In der Fachliteratur wird diese Zeit jedoch meist als Trümmerliteratur bezeichnet. Obwohl diese hauptsächlich abwertend gemeinte Bezeichnung (Wittfeld 2017) nicht von den Schriftstellern selbst stammte, wurde sie von Böll in seinem im Jahr 1952 veröffentlichten Essay erörtert, aber nicht vollkommen abgelehnt: „Wir haben uns gegen diese Bezeichnung nicht gewehrt, weil sie zu Recht bestand: Tatsächlich, die Menschen, von denen wir schrieben, lebten in Trümmern, sie kamen aus dem Krieg, Männer und Frauen in gleichem Maße verletzt, auch Kinder.“ (Böll 1985: 28) Die Schriftsteller, die den Krieg erlebt hatten, fühlten sich diesen Menschen nahe, identifizierten sich mit ihnen, und so entstand die thematische Linie der Trümmerliteratur: „[...] wir kehrten heim aus diesem Krieg, wir fanden Trümmer und schrieben darüber.“ (Böll 1985: 28) Dieses Thema taucht in Borcherts Schriften (*Die Küchenuhr, Nachts schlafen die Ratten*

doch, *Das Brot*, *Die Krähen fliegen abends nach Hause*, *Generation ohne Abschied* etc.) und in seinem Drama sowie in den frühen Erzählungen von Böll (*Wanderer, kommst du nach Spa...*, 1950) auf. Das impliziert aber auch, welche Ereignisse in vielen Texten nicht als Thema vorkommen. Obwohl Böll in seinem erst 1949 veröffentlichten Werk *Der Zug war pünktlich* die Ermordung der Jüdinnen und Juden thematisiert, muss auch festgestellt werden, dass Themen des Faschismus, des Holocausts und der Schuldfrage in diesen frühen Werken der Trümmerliteratur nicht behandelt wurden (Wittfeld 2017). Vielleicht wurde diese Eigenschaft von jenen Stimmen kritisiert, die die Literatur der jüngeren Generation als Trümmerliteratur bezeichneten, und die nach Böll ihre Tätigkeit „damit abzutun“ versuchten: „Merkwürdig, fast verdächtig war nur der vorwurfsvolle, fast gekränkte Ton, mit dem man sich dieser Bezeichnung bediente [...]“ (Böll 1985: 27). Aus diesen Fragmenten entstand jedoch eine *Richtlinie*, die diese Zeit, ihre Autoren und ihre Werke definierte und welche u.a. zum Leitfaden für das Literaturforum der Gruppe 47 wurde.

Wie bereits erwähnt, umfasste die junge Generation keine bestimmte Altersgruppe, deshalb gab es auch Vertreter, die am Kriegsende in ihren Dreißigern waren und neben der ausländischen Literatur „in amerikanischen Kriegsgefangenenlagern in Berührung mit westlichen Demokratievorstellungen gekommen waren“ (Schnell 2013: 486). So nahmen sie fast unmittelbar nach dem Krieg die Organisierung des kulturellen und politischen Lebens in Angriff. Einer der wichtigsten Beiträge kam von Alfred Andersch und Hans Werner Richter, die die relativ kurzlebige, aber umso bedeutendere politisch-kulturelle Zeitschrift *Der Ruf* (Untertitel: *Unabhängige Blätter der jungen Generation*) im Jahre 1946 ins Leben riefen (Gallus 2007).

Doch 1–2 Jahre nach dem Krieg schienen die Vorstellungen der Siegermächte und der jungen Generation von einem Neuanfang auseinanderzugehen. Hans Werner Richter hielt dies in seinem 1947 in *Der Ruf* erschienenen Essay über eine „versäumte Evolution“ fest (Schnell 2013: 489). Angesichts des zerrissenen und getrennten Landes, deren Teilen andere Entwicklungswege bevorstanden, stellten sich diese Autoren den politischen Richtungen sowohl der USA sowohl als auch der Sowjetunion kritisch gegenüber. Deswegen (oder unter anderem deswegen) wurde der Zeitschrift von den amerikanischen Besatzungsbehörden zurzeit der sich verschärfenden weltpolitischen Entwicklungen 1947 die Lizenz entzogen (Schnell 2013: 495). Die Ablösung führte jedoch dazu, dass die Gründer von *Der Ruf* ein weniger politisch, mehr literarisch-kulturell ausgerichtetes Forum, die Gruppe 47 ins Leben riefen.

Nevertheless, by banning the publication of *Der Ruf* and causing its contributors to find other arenas for expression, the military government unintentionally contributed to the formation of Gruppe 47 and the critical jumpstart it gave to the careers of the major novelists and poets of the Federal Republic. (Boehling 2004: 393)

Die Umstände, die die Entstehung der Gruppe 47 umgaben, dürfen nicht vergessen werden: Die Maßnahmen der amerikanischen Kultur- und Literaturpolitik richteten sich gerade an die Generation, deren Mitglieder damals am Anfang ihrer schriftstellerischen Laufbahn standen. Diese intensive und gesteuerte Berührung und Interaktion mit der ausländischen Literatur führten zu einer Art Fusion, die die Entwicklung dieser Strömung maßgebend beeinflusste.

### **3.2 Die Kurzgeschichte nach 1945: Übernahme von *short story* und Hemingway als Vorbild**

„Es war so unglaublich schwer, nach 1945 auch eine halbe Seite Prosa zu schreiben“ (Wittfeld 2017), lautete Bölls Äußerung. Diese Aussage fragte implizit danach, wie man die jüngste Vergangenheit und Erfahrungswirklichkeit in Worte fassen könnte, deren Erzählbarkeit und mögliche literarische Verarbeitung fragwürdig war (Schnell 2013: 504). Zum Schlagwort des programmatischen Anspruchs der Neuanfänge von Nachkriegsprosa wurde das „Einfachwerden“ (Schnell 2013: 505). Borchert formulierte dieses *Einfachwerden* 1947 in seiner Schrift mit dem Titel *Das ist unser Manifest*: „Wir brauchen keine Dichter mit guter Grammatik. Zu guter Grammatik fehlt uns Geduld. Wir brauchen die mit dem heißen heiser geschluchzten Gefühl. Die zu Baum Baum und zu Weib Weib sagen und ja sagen und nein sagen: laut und deutlich und dreifach und ohne Konjunktiv“ (Borchert 2007: 521). In seinem späteren Essay schrieb Böll, dass das gute Auge ein Werkzeug des Schriftstellers sei, und machte auf dessen Verwendung aufmerksam:

[...] wir wollen es [die Wirklichkeit] so sehen, wie es ist, mit einem menschlichen Auge [...] Unsere Augen sehen täglich viel: sie sehen den Bäcker, der unser Brot backt, sehen das Mädchen in der Fabrik – und unsere Augen erinnern sich der Friedhöfe; und unsere Augen sehen Trümmer: die Städte sind zerstört, die Städte sind Friedhöfe [...]. (Böll 1985: 31)

Insgesamt ergibt sich eine Art *Ästhetik* der jungen Generation: eine tiefgreifende Bestrebung nach der Erneuerung der Sprache, der Literatur sowie der Wertvorstellungen. Daneben induzierte die Konfrontation mit der Erfahrung des Krieges und der Heimkehr das erwähnte Konzept von Kahlschlag und die Notwendigkeit, „das durch die Sprachpolitik des Dritten Reichs entstandene Vakuum wieder aufzufüllen“ (Widmer 1965), sowie den Anspruch der jungen Generation auf neue Ausdrucksmittel und -formen in der Literatur. Dabei entstand ein Umfeld, in dem die Suche nach Vorbildern als zeitgemäß erschien (Marx 2005: 113).

Wenn sich bei der Rezeption der Kurzgeschichte drei Phasen unterscheiden lassen (Marx 2005: Vorwort), ist die Phase nach 1945 von großer Bedeutung: „Entscheidend für die Entwicklung der Kurzgeschichte waren unmittelbar nach 1945 das günstige Klima auf dem literarischen Markt und die Rezeption der Moderne, speziell über die Gattungsbeispiele der amerikanischen Short Story“ (Marx 2005: 114). Obwohl die jungen Autoren von den Entwicklungen der internationalen Literatur nur einzelne Segmente kennen konnten (Wittfeld 2017), wurden sie mit den bereits erwähnten Aspekten der amerikanischen Kultur- und Literaturpolitik konfrontiert und suchten nach Vorbildern in der internationalen, insbesondere in der amerikanischen Literatur. Dieses Vorbild war die (v.a. amerikanische) *short story*, die mit dem Wort „Kurzgeschichte“ übersetzt wurde.

Obwohl eine Definition der Gattung Kurzgeschichte aufgrund ihrer Vielfalt äußerst schwierig ist, wurden nach dem Krieg mehrere Versuche unternommen, dies zu tun und die Entwicklung der deutschen Kurzgeschichte nachzuzeichnen. Zu erwähnen sind jene wichtigen theoretischen Werke, die die Entwicklung der deutschen Kurzgeschichte behandeln, u.a. die Arbeiten von Klaus Doderer (1953), Ruth Kilchenmann (1967), Ludwig Rohner (1973), Manfred Durzak (1980). Leonie Marx' Buch, das 1985 erstmals veröffentlicht wurde, ist vielleicht das gründlichste und aktuellste Werk zum Thema, zugleich die kritische Verarbeitung der oben erwähnten Werke, indem sie auf deren mögliche Unzulänglichkeiten hinweist, wie etwa darauf, dass Kilchenmanns Arbeit den Einfluss der amerikanischen Literatur, einschließlich Hemingways, auf die Entwicklung der deutschen Kurzgeschichte unterschätzt (Marx 2005: 90). Nach Marx (2005: 90) sind die Arbeiten von Rohner und Durzak am zuverlässigsten. Vorliegende Arbeit sieht es jedoch nicht als ihre Aufgabe, die Definitionen, Gattungsinterpretationen und Charakteristika sowie die Entwicklung der (deutschen) Kurzgeschichte darzustellen, weil die spätere Textanalyse nicht von diesen Aspekten ausgeht: Der Schwerpunkt der Interpretation über Lenz' frühe Kurzprosa wird v.a. auf die Hemingway'schen Elemente gelegt, und zwar vor dem Hintergrund des Erfolgs und der Rezeption Hemingways in Deutschland.

Diese Übernahme der *neuen* Untergattung brachte eindeutig auch ausländische – meistens amerikanische – Vorbilder mit sich. Die verschiedenen Literaturgeschichten führen ähnliche Namen auf, u.a. Edgar Allan Poe, Ambrose Bierce, Thomas Wolfe, William Faulkner, aber unter diesen Autoren war die Wirkung Ernest Hemingways die eindrucksvollste (Schnell 2013: 505). Hemingway war nach dem Zweiten Weltkrieg einer der beliebtesten, bekanntesten und meistgelesenen Autoren in Deutschland (vgl. Papajewski 1965: 73–97). Obwohl Stephan Hermlin vom Exil in die DDR zurückkehrte und nach eigenem Bekunden kein Anhänger der

Hemingway-Schule war, erkennt er (zumindest kritisch) den „ungeheuren Eindruck“ des Schriftstellers auf viele Mitglieder der jüngeren Generation an:

Er stellte für Deutschland etwas ganz Neues dar, d.h., er war wieder zu einem neuen Autor geworden. [...] Hemingway war Ende der zwanziger Jahre hier ein hochangesehener Autor. [...] Die neuen deutschen Autoren waren frappiert von seiner Art, lakonisch und sozusagen ohne innere Beteiligung, aber mit äußerster Präzision eine Situation darzustellen. Es gab da eine durchgehende amerikanische Tradition, aber keine deutsche. (Durzak 1980: 38–39)

Der Grund, warum Hemingway zu dieser Zeit besonders gelesen sein konnte und eine bedeutende Rolle in der Rezeption der Kurzgeschichte spielte, scheint sowohl plausibel als auch emotional zu sein. Hemingway war v.a. Angehöriger der *lost generation*,<sup>20</sup> d.h., er verfügte über dieselbe Erfahrungs- und Erlebnisbasis, in der sich auch die Angehörigen der jungen Generation nach dem Krieg 1945 befanden. Dies war ein Anknüpfungspunkt zu Hemingways – v.a. auf seinen Kriegserfahrungen beruhender – Prosa, die eine Identifikationsmöglichkeit und Perspektive bot. Hans Bender, Herausgeber der literarischen Zeitschriften *Konturen* und *Akzente* erörtert es in einem Essay:

Der Zeitpunkt, an dem wir – ich denke an meine Generation – Hemingway entdeckten, war entscheidend. Sein Ton war frisch und ungewohnt, deshalb traf er uns. Existentielles Geschehen war wiedergegeben in spiegelbildlichen, menschlichen Handlungen. So wie seine Gestalten handelten, empfanden und redeten, so handelten, empfanden und redeten wir; so wollten wir schreiben. (Bender 1967: 40–48)

Mehrere Autoren, u.a. Ernst Georg Schnabel, steuerten wichtige Beiträge zur Rezeption der Kurzgeschichte und insbesondere ihrer Hemingway'schen Variante bei. Er betonte nicht nur die Bedeutung der amerikanischen Kurzgeschichte und deren „beispielhafte Aussagekraft“, indem er sie mit der *lost generation*, die sich „aus einem tiefen Mißtrauen gegen alles Überkommene“ (Marx 2005: 115) wandte, assoziiert, sondern auch die Relevanz der *short story* als literarische Ausdrucksmöglichkeit. Beispiele für die jüngere Generation wurden angeboten: Neben William Saroyan und Thomas Wolfe stehen Hemingways *Heute ist Freitag* und *Drei Tage Sturm* auf der Liste (Marx 2005: 115). In seinem Artikel in *Horizont* aus dem Jahr 1948 empfahl Alfred Andersch die Lektüre Hemingways für seine Generation: „In der Art wie Hemingway als Schriftsteller in moralischer, stofflich-thematischer und formaler Hinsicht auf seine Erfahrungen im Krieg und auf menschliche Konflikte reagierte, sah Andersch eine Affinität zu eigenen Reaktionsmöglichkeiten [...]“ (Marx 2005: 116). Hinzu kamen die bereits erwähnten Veröffentlichungen (*Junges Amerika*, *Neu Amerika*) und Zeitschriften wie die

---

<sup>20</sup> Hemingway schreibt den Ausdruck Gertrude Stein zu, vgl. Hemingway 1971, 20–24.

bereits erwähnte *Story*, in deren ersten vier Jahrgängen die *short story* ihr markantes Profil erlangte (Marx 2005: 118). Das impliziert aber auch, dass die Vorstellung von der Kurzgeschichte von dem Angebot an übersetzten Werken abhing (Marx 2005: 122).

Parallel zur *Input-Phase* gab es auch eine *Output-Phase*: Mitglieder der jungen Generation veröffentlichten ihre ersten schriftstellerischen Versuche in Zeitschriften, Sammelbänden und Anthologien<sup>21</sup> oder präsentierten sie auf den Sitzungen der Gruppe 47. Ein solches Produkt war beispielsweise die 1949 erschienene Kurzgeschichtensammlung *Tausend Gramm*, herausgegeben von Wolfgang Weyrauch, der im Nachwort den bereits erwähnten Begriff des Kahlschlags verwendete. Der Band ist in zwei Teile gegliedert: den *Fünf Modellgeschichten* folgen *Dreißig neue deutsche Geschichten*. Weyrauch war der Einfluss der amerikanischen Literatur bewusst (Durzak 1980: 22–23), er erklärt den Umstand, dass es keinen einzigen modernen Amerikaner unter den Modellgeschichten gab, wie folgt:

Ich nahm die Geschichte, die am ehesten meinem Programm zu entsprechen schienen, deutsche, das liegt nahe, Die Kuh von Hebbel insbesondere, und dann nahm ich klassische Geschichten, Tschechow und Maupassant, aber nicht moderne. Die modernen waren ja die neuen deutschen in der Anthologie. (Durzak 1980: 22–23)

Auch wenn viele ihre Perspektive mit Hemingways Prosa verbinden konnten, hinterließ der amerikanische Schriftsteller keineswegs in allen Mitgliedern der jüngeren Schriftstellergeneration einen tiefen Eindruck. Neben Stephan Hermlin stand z.B. Günter Kunert, der in die DDR zurückkehrte, Hemingway neutral gegenüber, für ihn waren – wie er behauptete – die amerikanischen Vorbilder „sicherlich nicht wichtig“ (Durzak 1980: 88–89). Interessanterweise lehnte selbst Borchert Hemingway als Vorbild und Vorbilder im Allgemeinen – auch wenn nicht endgültig – ab: „Lieber ein unbedeutender Borchert bleiben als ein bedeutender Hemingway-Epigone. Oder nicht?“ (Borchert 1996: 178).

Die Wirkung von Hemingway war jedoch in der konstitutiven Phase der Nachkriegsprosa der jungen Generation grundlegend. Es handelte sich um eine Art Angebot-Nachfrage-Achse: Die junge Generation suchte nach Ausdrucksmöglichkeiten und ein bedeutender Teil von ihnen stieß auf Hemingway aufgrund seiner Neuartigkeit und seiner Identifizierbarkeit. Natürlich beeinflusste Hemingway die Schriftsteller in unterschiedlichem Maße und es ist oft schwierig, das Ausmaß zu bestimmen. Im zweiten Teil der Studie wird die Beziehung zwischen Hemingway und einem Schriftsteller untersucht, der die Wirkung in einem Aufsatz schriftlich

---

<sup>21</sup> Eine kürzere Liste von diesen s. in Marx 2005: 115.

und ausführlich festhielt. Anhand dieses exakten Beweises lassen sich die textuellen Manifestationen des Einflusses nachweisen.

### 3.3 Neue Autoren in den 1950er-Jahren: Siegfried Lenz

Es gab also drei Literaturtraditionen: die der Exilautoren, die der im Dritten Reich lebenden Autoren und die der jungen Moderne. „Siegfried Lenz ist [...] eigentlich ein Autor der 50er Jahre. Einig ist er sich mit einer ganzen Reihe von Autoren, dass sich der Schriftsteller bei der Bewältigung der Vergangenheit moralisch zu engagieren habe, wie dies für die 50er Jahre typisch ist“ (Schnell 2013: 602). Zu diesen Schriftstellern gehört auch Böll, der in den 1950er Jahren seine eigene literarische Stimme zu entwickeln begann und in seinen Werken neben der Vergangenheitsbewältigung auch eine damit untrennbar verbundene Kritik der Gegenwart präsentiert, z.B. im *Billard um halb zehn* (Schnell 2013: 605).

Siegfried Lenz wurde 1926 im ostpreußischen Lyck (Elk) geboren. Nach dem Notabitur 1943 wurde der damals 17jährige Lenz zur Kriegsmarine einbezogen. Danach ließ er sich in Hamburg nieder, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 2014 lebte, begann sein Universitätsstudium im Bereich Philosophie, Anglistik sowie Literaturwissenschaft. Nach dessen Unterbrechung nahm er eine Stelle bei der Zeitung *Die Welt* an, wo er einige Jahre arbeitete. Anfangs schrieb er keine Kurzgeschichten, sondern debütierte mit seinem Roman *Es waren Habichte in der Luft* (1951). Sein berühmtestes, meistverkauftes Werk ist *Deutschstunde* (1968), welches bis heute einer der bedeutendsten Nachkriegsromane ist, es wurde verfilmt und ist seit langer Zeit Schullektüre. Marcel Reich-Ranicki meinte, Lenz „sei ein Erzähler, dessen Talent sich vor allem in der Kurzgeschichte zeige oder in der Novelle, viel seltener hingegen im Roman. Er sei also ein geborener Sprinter, der sich in den Kopf gesetzt habe, er müsse sich auch als Langstreckenläufer bewähren.“ (Reich-Ranicki 2006) Obwohl er in den frühen 1950er Jahren Romane veröffentlichte, etablierte er sich mit seinen späteren Kurzgeschichten im öffentlichen Bewusstsein, etwa mit solchen Sammlungen wie *So zärtlich war Suleyken* (1955) oder mit den späteren, nach 1960 erschienenen Bänden, die u.a. die Geschichte *Das Feuerschiff* enthalten. Dazwischen liegt jedoch ein weniger bekannter Band, *Jäger des Spotts – Geschichten aus dieser Zeit* (1958), der sich nicht nur im Untertitel, sondern auch inhaltlich auf Lenz' frühes Vorbild Hemingway bezieht.

## 4. Ernest Hemingway und Siegfried Lenz

### 4.1 Siegfried Lenz: *Mein Vorbild Hemingway*

Wie bereits angedeutet, wird die Wirkung Hemingways auf das Frühwerk von Siegfried Lenz (und von Autoren der jungen Generation) in Lehrbüchern und verschiedenen Literaturgeschichten erwähnt, doch nicht ausgeführt. Sie geben kein vollständiges Bild davon, wie, in welchem Ausmaß und auf welche Weise das Frühwerk dieses Schriftstellers auf der Ebene der Texte durch den amerikanischen Erzähler beeinflusst wurde. „Ein Schriftsteller hat durchaus das Recht, andere Schriftsteller zu bewundern. Ein Schriftsteller hat auch das Recht, sich von anderen Schriftstellern beeinflussen zu lassen – vorausgesetzt allerdings, daß er die Qualität des Einflusses verantworten kann“ (Lenz 1973: 37). In diesem Geiste widmete Lenz seinem frühen Vorbild – wie er ihn nennt –, Hemingway einen retrospektiven Essay, in dem er seine eigene Interpretation mitteilt und den Einfluss des amerikanischen Schriftstellers auf seine literarischen Anfänge kritisch untersucht. Der Essay erschien erst 1966 im Band *Beziehungen* und ein Jahr später im Sammelband *Fünfzehn Autoren suchen sich selbst*.<sup>22</sup>

Lenz gehörte zu den Autoren, die in Hemingway v.a. den Spiegel bzw. den Fürsprecher ihrer eigenen Kriegserfahrungen sahen. „Seine lakonischen Erfahrungen“ boten für den neunzehnjährigen, aus dem Krieg heimkehrten Lenz „die Möglichkeit eines Selbstverständnisses“ (Lenz 1973: 38). Hemingway bot eine Wahrheit einer „Welt im Krieg“ an, nämlich, dass es nur die Wirklichkeit des Kampfes gibt, dass „[...] jedermann zu jeder Zeit entweder gerade einen Kampf hinter sich oder vor sich hat“ (Lenz 1973: 38). Die Figuren (egal, ob sie Soldaten, Boxer oder Jäger sind) begegnen sich in einer Prüfungssituation, einen *moment of truth*: „Die Welt erprobt, zeichnet und zerbricht den Menschen; sein Problem heißt: Ausdauer gewinnen [...]“ (Lenz 1973: 38), deshalb wird sich der Schwerpunkt von Hemingways Figuren vom Denken zum Handeln verlagert. In der Welt, die Hemingway dem jungen Lenz präsentierte, fand er seine Identifikationsmöglichkeit: „Damals, nach dem Krieg, hatte ich mitunter den Eindruck, daß diese Erfahrungen für mich formuliert waren [...], daß ich auch ohne die Lektüre Hemingways, einfach durch meinen Hunger nach zutreffenden Sätzen, zu den gleichen Erfahrungen gelangt wäre wie er“, deshalb „kürzte ich das Verfahren ab und machte einfach seine Erfahrung zu meiner“ (Lenz 1973: 39). Lenz wollte die Geschehnisse des Krieges verstehen und verarbeiten, und obwohl er wusste, worüber er sprechen wollte, fand er die nötige Perspektive bei Hemingway, so wie eine Reihe von jungen Schriftstellern zur selben Zeit: „Ich versuchte, das Schreiben zu lernen, und so [...] lernte ich es nach Möglichkeit bei ihm“ (Lenz

---

<sup>22</sup> Obwohl der Titel anders ist, sind die beiden Texte identisch.

1973: 40). Zudem zog Lenz 1966 Parallelen zwischen seinen eigenen Leidenschaften und denen von Hemingway. Er führte zum Teil auf diese (Angeln, Liebe zur Natur) zurück, dass er von dem amerikanischen Schriftsteller beeinflusst war.

Was Lenz nach seiner Aussage von seinem amerikanischen Vorbild übernahm, lässt sich in zwei wesentlichen Punkten zusammenfassen: Es liegt eine (1) thematische-motivische sowie eine (2) stilistische Nähe vor. Lenz kommentierte ausführlich Hemingways Stil und seine eigenen Übernahmen: Hemingway „wollte erregen durch Unerregtheit, kommentieren durch Kommentarlosigkeit, zur Teilnahme bewegen durch distanzierte Kälte“ (Lenz 1973: 41). Diese Erörterungen bilden die Grundlage für den zweiten Teil der Analyse, in dem die ausgewählten Texte entlang der von Lenz genannten stilistischen Punkte untersucht werden sollen.

„Aber je länger ich zu ihm hielt, desto stärker begann ich etwas zu vermissen: meinen eigenen, bestimmbaren Anteil nämlich, meine Möglichkeit, all das, was nur auf mein Konto ging“ (Lenz 1973: 43). Er schrieb also zeitkritische Geschichten, von denen er behauptete, sie hätten nichts mit Hemingway zu tun, wie z.B. *Mein verdrossenes Gesicht*, *Der seelische Ratgeber* oder *Der große Wildenberg*. Lenz' Beziehung zu Hemingway änderte sich im Laufe der Zeit. Seine Erfahrungen weiteten sich aus: „er entsprach mich nicht mehr, und ich wollte das für mich begründen“ (Lenz 1973: 45). So entstand die Geschichte *Der Anfang von etwas*, die zwar nicht zu den frühen Veröffentlichungen zählt, aber eine wichtige Reaktion auf Hemingway und auf ihn selbst darstellt. Im dritten Teil der Analyse werden thematische und eventuelle stilistische Verschiebungen anhand der oben genannten Aspekte untersucht.

#### **4.2 Zu Hemingways Schreiben**

Hemingway hinterließ ein sehr reichhaltiges Quellenmaterial zu seinen *Werkstattgeheimnissen*, die er in seinen dokumentarisch-autobiografischen Schriften festhielt, doch ergänzt dies die Sekundärliteratur, die einen noch genaueren Einblick in Hemingways Technik gibt.

Lenz macht es in seinem Aufsatz deutlich, auf welche Grundvoraussetzungen die Beziehung von Hemingway und seinem Schreiben basiert: Dieser sei ein Mann, „der selbst in Übereinstimmung mit dem Kodex lebte, nach dem seine Helden handelten“ (Lenz 1973: 40). Diese Helden und ihre Erfahrungen entstammen den persönlichen Erfahrungen und Erlebnissen des Schriftstellers. Nach Hemingway sollte ein Schriftsteller nur über das schreiben, was er bis ins kleinste Detail kennt, alles andere sei „Betrug“ (Sükösd 1977: 63). Dies wird zur Grundlage von Hemingways Realismus, der mit einem notwendigen Personalismus und mit seiner Autobiografie verknüpft ist. Es ist bekannt, dass Hemingways Leben reich an Erfahrungen war: Kriege, Reisen, Beziehungen, Stierkämpfe in Spanien und Safaris in Afrika sind Stichwörter,

die mit Hemingway und dem reichen biografischen Material verbunden sind, die er später in seinen Prosawerken verarbeitete. Aber wie verarbeitete er das Material? Hier kommt das sog. Prinzip des *Eisbergs* ins Spiel:

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing (Hemingway 1932: Kap. 16).

Hemingways Technik beruht also auf den Prinzipien des Weglassens und der Reduktion: „Reduktionen operieren im Material, formen es durch Weglassung. Sie folgen einer Logik der Präzision, bei der Aussparungen im Interesse der Konturierung vorgenommen werden, so dass durch Subtraktion ein kohärentes Bild oder Profil entsteht“ (Jäger/de Mazza/Vogl 2021: 6). Er setzt diese Theorie in seiner Prosa, in seinen Beschreibungen und in seinen Dialogen in die Praxis um (Sükösd 1977: 67). Deshalb ist es notwendig, die eventuelle stilistische Nähe von Lenz sowohl auf der Ebene der Dialoge als auch der Beschreibungen zu untersuchen.

## **5. Analyse ausgewählter Kurzgeschichten**

### **5.1 Behandelte Texte, Aspekte der Analyse**

Obwohl der *Jäger des Spotts*, eine Sammlung von 13 Geschichten, nicht die früheste Veröffentlichung von Lenz ist, deutet der vielsagende Untertitel schon einiges an: *Geschichten aus dieser Zeit*. Nach eigener Angabe wählte Lenz den Untertitel absichtlich und in „durchaus freimütiger Anspielung auf das literarische Vorbild“ (Lenz 1973: 41). Dies verweist nicht nur auf Hemingways Einfluss, sondern beinhaltet auch das Entstehungsdatum der Geschichten, das erst in einer späteren Ausgabe angegeben ist. Nach diesen Angaben wurden die Geschichten zwischen 1949 und 1956 geschrieben (vgl. Lenz 1970: 7–168).

Welche sind nun die Texte, die mit Hemingway in Verbindung gebracht werden können? In dem oben eingeführten Aufsatz erwähnt Lenz die folgenden Geschichten, in denen der Einfluss des amerikanischen Erzählers „unverkennbar“ ist: *Das Wrack*, *Die Festung*, *Der Läufer*, *Drüben auf den Inseln*, *Die Flut ist pünktlich* (Lenz 1973: 43). Im Folgenden werden hauptsächlich die thematischen und stilistischen Ähnlichkeiten in diesen Geschichten analysiert. Wenn möglich, werden jedoch auch andere Texte in die Analyse einbezogen, z.B. die Erzählung *Lukas*, *sanftmütiger Knecht*.

In der Fachliteratur wird die Aufzählung um die folgenden Erzählungen erweitert: „Der Leser englischer Zunge [...] wird Parallelen erkennen, wie die zwischen dem Anfang von *Wem die*

*Stunde schlägt* und jenem der *Stimmungen der See* oder dem Schluss von *Der alte Mann und das Meer* und dem der Titelgeschichte der Sammlung *Jäger des Spotts* [...]“ (Russ 1973: 51–52). Eine Parallele zwischen *Jäger des Spotts* und Hemingways *Der alte Mann und das Meer* zu ziehen, ist jedoch eher problematisch. Der Datierung von Lenz’ Erzählungen zufolge wurde der *Jäger des Spotts* 1950 geschrieben – vor der Veröffentlichung von Hemingways Kurzroman im Jahre 1952, obwohl sie diesem thematisch und motivisch nahestehen. Lenz erwähnt diese Geschichte auch nicht in seinen bereits genannten, von Hemingway inspirierten Schriften. Aus diesen Gründen wäre es nicht möglich, von einer Parallelität und Beeinflussung zwischen den beiden Texten zu sprechen, wenn wir das Datum der Entstehung der Geschichte von Lenz akzeptieren.<sup>23</sup> Die Sekundärliteratur umgeht jedoch die Frage nach der Datierung und bringt Hemingways *Der alte Mann und das Meer* und Lenz’ *Jäger des Spotts* immer wieder in Zusammenhang. Deshalb wurde die Geschichte trotz aller Widersprüche in die Analyse einbezogen.

## 5.2 Motivische Nähe: Figuren und Themen

„Das Inventar etlicher Geschichten ist Hemingway’sches Inventar: der Jäger, der Anarchist, der verlorene Kämpfer, der Läufer, die Liebenden ohne Chance“ (Lenz 1973: 43). Dass solche Elemente in den Erzählungen von Lenz und Hemingway entdeckt werden können, steht außer Frage. Es gibt aber auch Geschichten, die direkte Adaptionen sind – jedoch mit Modifikationen. Lenz selbst analysiert in seinem Essay die Kurzgeschichte *Das Wrack* und zieht eine Parallele zu Hemingways *Nach dem Sturm*. Das Grundmotiv der beiden Erzählungen ist das gleiche. Hemingways Figur erzählt die Geschichte in erster Person Singular: Der Mann fährt nach einem Streit mit seinem Boot aufs Meer hinaus. Er entdeckt ein Schiffswrack auf dem Meeresgrund und versucht, hinabzusteigen, in der Hoffnung, dort Beute zu finden. Doch gelingt es ihm nicht, weshalb er den Ort verlässt. Als er später zurückkehrt, findet er das Boot geplündert. Der alte Mann von Lenz, ein alter Fischer namens Baraby, der schon lange nichts mehr gefangen hat, entdeckt ebenfalls ein Wrack: „Die Entdeckung des Wracks belebt die Hoffnungen des alten Mannes: er träumt von heimlicher Bergung. Je länger er davon träumt, desto besessener wird er; er ist bereit, seinem Traum alles zu opfern – es ist wie bei Hemingway“ (Lenz 1973: 41). Wie verwendet Lenz das Motiv Hemingways? Der auffälligste Unterschied besteht hauptsächlich darin, dass Lenz eine weitere Figur in den Erzählraum einführte: den Sohn des alten Fischers. „Auch sein Junge, eine Nick-Adams-Ausgabe, spielt mit und reflektiert kühl den

---

<sup>23</sup> Es ist jedoch hinzuzufügen, dass diese Daten in einer anderen Ausgabe, die mir zur Verfügung steht und die früher veröffentlicht wurde, nicht enthalten sind.

Traum des Alten in ganz und gar ähnlicher Weise, wie Nick Adams die Träume und Niederlagen seiner Umwelt spiegelt und dabei auch noch den Autor Hemingway selbst“ (Lenz 1973: 40). Während der Vater immer wieder über die Beute spricht, reagiert der Junge nur mit einem Wort: Ja.

In der Geschichte wird der Sohn zum Beobachter der Niederlage seines Vaters – eine wiederkehrende Rolle in Lenz’ Geschichten. In *Die Festung* erzählt ein Junge, wie sein Vater versucht, sein Land zu verteidigen, vor dessen Verlust er sich fürchtet. Seine improvisierte Festung ist so nichtig wie die Sandburg des Sohnes, die den Vater in seiner Wut zerstörte. Das Interesse an dieser Rolle des Beobachters stammt vom deutschen Schriftsteller selbst: Lenz, der im Alter von 17 Jahren den Krieg erlebte, formulierte sein eigenes Thema, als er die Ereignisse der jüngsten Vergangenheit – den Krieg und den Zusammenbruch der Naziherrschaft (Russ 1973: 47) – verstehen und verarbeiten wollte.

Die Mächtigen waren machtlos geworden, die Meister der Gewalt hatten ihre Herrschaft eingebüßt, und im Verlauf einer unaufhörlichen Selbstbefragung versuchte ich mir Klarheit über einen Menschen zu verschaffen, der „fällt“, abstürzt, verliert. Mein Interesse gehörte vor allem dem Augenblick des Falls; ich wollte für mich die Chance der Niederlage erkunden und etwas über die geheimnisvollen Beziehungen erfahren, die offenbar zwischen Sieger und Besiegtem bestehen. Ich wollte herausbekommen, wo die Bitternis des Sieges beginnt. In gleicher Weise jedoch interessierte ich mich für den Augenblick der Auflehnung gegen ein unvermeidliches Los – wahrscheinlich in der Absicht, den Untergang aufzuwerten. (Lenz 1973: 40)

Lenz meinte auch, die Perspektive bei Hemingway gefunden zu haben:

Ich fand sie [die Perspektive] vor allem in seinen Geschichten, die für mich, zum Teil auch heute noch, den Ausdruck einer musterhaften Spannung darstellen: es ist der Antagonismus zwischen Traum und Vergeblichkeit, zwischen Sehnsucht und Erfahrung, zwischen Auflehnung und demütigender Niederlage. Das Schweigen und die Auflehnung – sie schienen mir als reinste Form der Zuflucht in einer Welt, in der der Tod seine sieghafte Erscheinungsform verloren hat. Im Schweigen des sterbenden Toreros, in der nutzlosen Auflehnung des Boxmeisters fand ich die letzte Würde bestätigt, die uns noch verblieben ist: die Würde der Aussichtslosigkeit (Lenz 1973: 40).

Dies wird durch die Tatsache verdeutlicht, dass Lenz das *Skelett* der Geschichte (*Nach dem Sturm*) von Hemingway verwendet und daraus seine eigene Version schreibt.

In anderen Texten werden die Figuren nicht nur zum Augenzeugen des Falls, sondern auch zum Opfer. In der Erzählung *Lukas, sanftmütiger Knecht* nehmen die eingeborenen Afrikaner Rache an den Unterdrückern, die ihnen das Land nahmen und sie darauf als Sklaven arbeiten ließen. Die Ereignisse werden aus der Sicht eines Farmers veranschaulicht, er kommt aber zu spät nach Hause, nachdem die Mau-Mau-Rebellen sein Haus (und wahrscheinlich auch seine Familie) vernichteten. Hier taucht aber bereits ein anderes Thema auf, nämlich die Frage von Kollektivschuld und -strafe (Dahne 1967: 129), mit der der Schriftsteller den

Hemingway'schen Raum verlässt. In anderen Erzählungen gibt es zahlreiche Zeugen des Sturzes, z.B. im *Jäger des Spotts* und in *Der Läufer*.

Am Ende gewann also keine der Figuren etwas: Baraby findet das Schiff leer, das vielleicht mit Pferden beladen war; Hemingways Figur findet das Schiff bereits geplündert vor.<sup>24</sup> Am Ende bleibt den Figuren nichts anderes übrig als die Enttäuschung. Diese Erfahrung der Enttäuschung verkörpert die Grunderfahrung ganzer Generationen: eine Erfahrung, die Hemingway und Mitglieder der *lost generation* mit Lenz und der jungen Generation teilen. Für beide Gruppen war der Krieg eine Enttäuschung: Dieses Erlebnis zieht sich wie ein roter Faden durch die Kurzgeschichten von Hemingway und Lenz, bildet also ihren thematischen Schwerpunkt.

Durch die Einbeziehung des neuen Elements (des Jungen) schafft Lenz mehrere Deutungsebenen und transformiert Hemingways Motiv im Sinne seiner eigenen Wirkungsabsicht. Der Sohn erfüllt nicht nur die erwähnte Rolle des Beobachters, indem er zum Augenzeugen des Scheiterns seines Vaters wird, sondern er steht als Symbolfigur für eine ganze Generation, die den Untergang der *Vätergeneration* erlitt. Lenz' Figur ist hilflos, entmündigt und hat gar keinen Einfluss auf den Ablauf der Ereignisse. Auf diese Weise symbolisiert der Sohn jene jungen Männer, die sich während des Krieges in einer ähnlichen Situation befunden haben könnten. Dies bringt auch Lenz in seinem Essay zum Ausdruck, wenn er schreibt, dass „meine Teilnahme den Ausgang des Krieges nicht wesentlich beeinflusste [...]“ (Lenz 1973: 40). Der Vater verkörpert in diesem Sinne die ältere Generation. Die Generation, die die Jüngeren in den Krieg führte, sie zielstrebig und ohne Rücksicht auf die Folgen in Gefahr brachte und alles für das Ziel opferte wie hier der Vater. Der Sohn antwortet seinem aufgeregten Vater mit „Ja“: „Mit dieser einsilbigen Skepsis korrigiert der Junge das Wunschbild seines Vaters“ (Lenz 1973: 42).

In Lenz' frühen Kurzgeschichten kehrt diese Art von Vater-Sohn- oder Alt-Jung-Dynamik oft wieder, aber eher umgekehrt wie bei Hemingway. In *Der alte Mann und das Meer* ist Hemingways Held Santiago ein alter Mann, der dem Jungen gegenüber eine Vaterrolle spielt. Im Gegensatz dazu führt Lenz die Rolle des Sohnes in *Das Wrack* weiter und macht den jungen Jägersohn Atoq zum Helden der Erzählung: „[...] Lenz konzentriert sich auf die Auseinandersetzung des Sohnes – zuerst mit dem überwältigenden Vorbild des Vaters, dann mit sich selbst“ (Weber 1973: 134). Hemingways Held behauptet sich und sein Sieg über das Tier bringt die Anerkennung der Gesellschaft (der Fischer) mit sich – auch wenn das Fleisch vom großen Fisch inzwischen von den Haien zerrissen wurde. Atoq will dem Vorbild seines

---

<sup>24</sup> Der thematische Schwerpunkt dieser Geschichten könnte mit einem anderen Hemingway-Bandtitel in Verbindung gebracht werden: *Winner Take Nothing*.

Vaters folgen und damit eine gesellschaftliche Anerkennung finden, die durch die Tötung des Tieres erreicht werden würde, aber sein Moschusochse wird von Eisbären gefressen. An diesem Punkt erzählt Lenz den Sieg anders als Hemingway. Für die Figur von Lenz ist es die Erfahrung der Katastrophe und des Verlustes, die ihm sein Heldentum verleiht: Es ist eine Erfahrung, die ihn zu mehr als einem Nachfolger seines Vaters macht (Weber 1973: 134):

Man darf wohl interpretierend sagen, daß Lenz hier Anschauungen und Urteil seiner Generation über das Heldentum ausdrückt. Heroismus liegt für die Söhne einer von militärischen und nationalen Ruhmesvorstellungen irregeleiteten Generation nicht in der kämpferischen Tat, sondern im Aushalten und in der Selbstüberwindung. Die Wurzeln der Kraft, die solches Heldentum ermöglicht, liegen auch nicht außerhalb der Persönlichkeit, sei es in der Metaphysik, in Ideologien oder in Forderungen einer Gemeinschaft, sondern allein in dem auf sich selbst gestellten Einzelnen. In *Jäger des Spotts* wird das Vorbild des Vaters überwunden, eines Vaters, der symbolisch der deutschen Vätergeneration entspricht; aber es wird nicht radikal verworfen (Weber 1973: 135).

Auch in dieser Geschichte ist zu erfahren, wie Lenz Hemingways Motiv verwendet und wie sich seine Erzählungen an mehreren Stellen mit den Texten des amerikanischen Schriftstellers verknüpfen. Davon ausgehend schafft er aber etwas Neues, das danach in einer von Lenz geschaffenen Dimension existiert.

Nachdem der alte Fischer Baraby im Wrack nichts gefunden hatte, klettert er zurück ins Bord. Der letzte Absatz der Erzählung lautet wie folgt:

Baraby kletterte ins Boot. Der Junge zog an der Anker-leine und brach den Anker aus dem Grund. Dann setzte er sich auf eine Ducht. Der Mann hatte sich angezogen und sah blaß und müde aus. Sie saßen einander gegenüber, sie saßen reglos unter der sengenden Sonne, und die Strömung erfaßte das Boot und trieb es lautlos gegen die Halbinsel. (Lenz 1976: 36)

Lenz vermeidet auch hier, den Erzähler oder die Figuren ein moralisches Urteil fällen zu lassen. Statt Moralisierung hält er lediglich die Ereignisse fest. Dies ist der Punkt, an dem sich die motivische und die stilistische Nähe zwischen Lenz und Hemingway zeigt.

### **5.3 Stil und Narration: Techniken, Beschreibungen und Dialoge**

Die Motive und Figuren sind ganz ähnlich: Welche sind aber die Stilmittel, die Lenz verwendet und die er nachweislich von Hemingway *lernte* oder übernahm? Ein gutes Beispiel für die Analyse des Stils ist *Drüben auf den Inseln*. In dieser Kurzgeschichte wird man von Anfang an Zeuge der zum Scheitern verurteilten Liebe eines Paares. In der Erzählung sieht ein alter Mann auf dem Heimweg von dem Robbenfang seine Tochter mit einem Jungen am Strand. Als er nach Hause kommt, verbietet er seiner Tochter, den Jungen wiederzusehen, da er sie sonst aus dem Haus verbannt. Nach der Warnung des Vaters geht das Mädchen zu dem Jungen, von wo

aus sie beide zum Hafen fahren. Von dort aus fahren sie in einem Boot aufs offene Meer: Der Junge will sich beweisen, aber er scheitert, und sein Scheitern endet mit seinem Tod.

Einerseits geht es in *Drüben auf den Inseln* um eine zum Scheitern verurteilte Liebe. Dies wird bereits im zweiten Absatz vorausgedeutet, als der alte Mann seine Tochter und den Jungen am Strand sieht:

Und jetzt sah er die Mühle, es war eine hohe, schwarze Windmühle; sie hatte unbespannte Flügel, sie bewegte sich nicht, sie erhob sich wie eine schwarze Blume in den Himmel, groß und tot. Der Alte erkannte die Rampe der Mühle, er erkannte das Mädchen auf der Rampe und ihn: sie standen an der Brüstung, sie sahen zu ihm herüber, und er wandte sich ab und hielt auf die Sandbank zu. (Lenz 1976: 75)

Die hohe schwarze Mühle wie eine schwarze, tote Blume ist ein Symbol des Todes und erhebt sich hinter den jungen Leuten. Damit hat sie eine doppelte Bedeutung: Sie steht sowohl für den Tod ihrer Liebe als auch für den Tod des Jungen. Ein ähnliches Bild gibt es zu Beginn der Erzählung *Die Flut ist pünktlich*. Der Ehemann „schritt an einem unbewegten Priel entlang, einem schwarzen Wasserarm, der wie zur Erinnerung für die Flut dalag, nach sechs Stunden wieder zurückzukehren und ihn aufzunehmen mit steigender Strömung.“ (Lenz 1976: 103) Das Pronomen *ihn* hat hier eine doppelte Bedeutung: Es kann sich sowohl auf den Wasserarm als auch auf den Ehemann beziehen. In jedem Fall verweist es aber auf das tragische Ende, bei dem der Mann zum Opfer der Flut wird. Diese Art von *allegorischer Vorausdeutung* ist auch typisch für Hemingway, z.B. in *Das Ende von etwas*, wo die ersten beiden Absätze verraten, dass die Stadt Hortons Bay damals eine aktive Holzfällerstadt war. Jetzt ist sie aber verlassen, die Gebäude sind völlig verödet: „[...] and the big mill itself stood deserted in the acres of sawdust that covered the swampy meadow by the shore of the bay“ (Hemingway 2004: 99). Nick und Marjorie kommen mit dem Boot an diesem Strand an, wo ihre Beziehung zu Ende geht. Das verlassene Holzfällerdorf ist somit ein Sinnbild für die Leere in der Beziehung der beiden jungen Leute. Dass es sich hier um eine Aneignung dieses Elements handeln könnte, ist reine Spekulation; es gibt dafür keine konkreten Belege in Lenz' Essay:

Hemingway, das glaubte ich verstanden zu haben, wollte erregen durch Unerregtheit, kommentieren durch Kommentarlosigkeit, zur Teilnahme bewegen durch distanzierte Kälte. (Heute weiß man, wieviel er in dieser Hinsicht Gertrude Stein verdankt.) Und das war auch etwas, was sich von Ernest Hemingway, mit Vorsicht, lernen ließ. (Lenz 1973: 41)

Lenz spricht hier teilweise von der praktischen Anwendung des Hemingway'schen Eisberg-Prinzips: Es ist eine Technik des Weglassens und des Schweigens. Diese werden mit der Technik der Beschreibungen kombiniert: „Alle Wahrnehmungen des Schriftstellers werden

unmittelbar, unverändert, ungefiltert mitgeteilt; Hemingway gibt streng darauf acht, jederzeit aus dem Spiel zu bleiben, das heißt: er vermeidet es als Autor, zwischen Geschehnis und Leser zu drängen“. (Lenz 1973: 46) *Drüben auf den Inseln* enthält abgesehen von einigen Dialogen rein beschreibende Teile. In diesen Beschreibungen hält der Erzähler die Ereignisse nur objektiv fest, ohne sie zu kommentieren. Dies bedeutet, dass der Erzähler scheinbar abwesend ist und die interne Fokalisierung fehlt. Es tritt jedoch weder bei Hemingway noch Lenz ein allwissender Erzähler auf. Es wird also eine externe Fokalisierung (vgl. Martinez/Scheffel 2019: 70) verwendet: Der Erzähler weiß weniger als die Figuren.

Am Ende der Erzählung fällt der Junge vom Boot und ertrinkt im Wasser. Die Tatsache, dass er tot ist, wird im Text jedoch nur indirekt erwähnt, als das Mädchen seine Leiche sieht: „Und dann sah sie ihn zum ersten Mal, einen wirbelnden, schwarzen Körper im Kielwasser, sah ihn auftauchen und verschwinden.“ (Lenz 1976: 84) Der Erzähler verwendet ab diesem Punkt das Wort *Körper* anstelle von *Junge*, sagt aber nie, dass er tot ist. Das Ende der Erzählung *Das Wrack* ist bereits bekannt: „Wie bei Hemingway wird die Niederlage ohne Erregung, ohne Kommentar mitgeteilt“ (Lenz 1973: 42). Ein weiteres Beispiel dafür ist das Ende von *Lukas, sanftmütiger Knecht*: „Ich hob den Kopf und blickte zu den Brotbäumen hinüber. Die Farm stand nicht mehr, und es war lange vor Sonnenuntergang. Ich ging zu den Brotbäumen und sah in die Asche. Ich kniete mich hin und faßte mit beiden Händen hinein. Die Asche war kalt“ (Lenz 1976: 25). Die sachlichen Aussagesätze lenken die Aufmerksamkeit darauf, was dahintersteckt: Das Haus und die Familie des Farmers sind abgebrannt.

In den Erzählungen erfährt man daher fast nichts über das, was die Figuren denken oder fühlen: Es liegt alles hinter den scheinbar objektiven Sätzen. Die Dialoge transportieren schon Informationen, aber nur bis zu einem gewissen Grad, denn Lenz bedient sich der Hemingway'schen Dialogtechnik: „Von Hemingway habe ich gelernt, wie man Ironie und understatement dialogisch wirksam macht“ (Lenz 1973: 46). Hemingway übertrug das Prinzip des Eisbergs und das Bedürfnis nach Realität auf die Ebene der Dialoge: In den Dialogen sagen die Figuren nie, was gesagt werden muss, sondern verweisen nur darauf, wenn sie sprechen (Sükösd 1977: 72). Hemingways Dialoge versuchen außerdem, im Einklang mit seiner bereits geäußerten Überzeugung über das Schreibmaterial, die lebendige Sprache auf eine ziemlich realistische Weise wiederzugeben.

In der Kurzgeschichte *Die Flut ist pünktlich* wird in den Dialogen zwischen einer Frau und ihrem Liebhaber Tom deutlich, dass sich die Beziehung zwischen der Frau und ihrem Ehemann nach einem Ereignis vor zwei Jahren verschlechterte: „Ist etwas geschehen?“ fragte er schnell. „Was geschehen ist, geschah vor zwei Jahren.“ (Lenz 1976: 106) Sie verwies nur darauf, was

damals passiert sein könnte: „[...] will ich dir sagen, was war. Er kam krank zurück, Tom. Er hat sich in Dharan etwas geholt, und er wußte es.“ (Lenz 1976: 106) Es können nur Vermutungen darüber gemacht werden, dass sie der Ehemann betrog und sich eine Art Geschlechtskrankheit holte. Ein anderes understatement ist, als Tom die Frau fragt, warum sie ihren Mann nicht begleitete: „Ich konnte nicht“, sagte sie, „und jetzt werde ich es nie mehr brauchen.“ „Was hast du getan?“ fragte er. „Ich habe versucht zu vergessen, Tom. Weiter nichts, seit zwei Jahren habe ich nichts anderes versucht. Aber ich konnte es nicht.“ (Lenz 1976: 106) Der Erzähler gibt hier auch – wie oben erwähnt – keine weiteren Informationen preis, sie liegen hinter den Beschreibungen und Dialogen wie der Großteil des Eisbergs unter dem Wasser. Im Essay macht Lenz aber weitere Anmerkungen zu Hemingways Stil bis hin zur sprachlichen Gestaltung: „Es ist ein Stil der Strenge, der Sparsamkeit, der Einfachheit. Sein typischer Satz ist gekennzeichnet durch gewissenhafte Schlichtheit. Sein Satz stellt fest oder verbindet mehrere kurze Aussagesätze durch eine Konjunktion; er ist unbedingt rhythmisch und eingängig auch in der Monotonie.“ (Lenz 1973: 46) Die Erzählung am Anfang des Bandes, *Lukas, sanftmütiger Knecht*, wurde inspiriert von seinem Reisen in Afrika in den frühen 1950er Jahren. Der erste Absatz lautet wie folgt:

Im Süden brannte das Gras. Es brannte schnell und fast rauchlos, es brannte gegen die Berge hin, gegen die Kenia-Berge; das Feuer war unterwegs im Elefantengras, es hatte seinen eigenen Wind, und der Wind schmeckte nach Rauch und Asche. Einmal im Jahr warfen sie Feuer in das Gras, das Feuer lief seinen alten Weg gegen die Berge hin, gegen die Kenia-Berge, und vor den Bergen legte es sich hin, und mit dem Feuer legte sich der Wind hin, und dann kamen die Antilopen zurück und die Schakale, aber das Gras war fort. Einmal im Jahr brannte das Gras, und wenn es verbrannt war, wurde gepflügt, es wurde gegraben und gepflügt, die neue Asche kam zu der alten Asche, und in das Land aus Asche und Stein warfen sie ihren Mais, und der Mais wurde groß und hatte gute Kolben. (Lenz 1976: 7)

Dieser Auszug weist eine auffällige Ähnlichkeit z.B. mit dem ersten Absatz von Hemingways Roman *In einem anderen Land* auf:

Im Spätsommer dieses Jahres waren wir in einem Haus in einem Dorf mit Blick über den Fluss und die Ebene zu den Bergen. Im Flussbett lagen Kiesel und Felsen, trocken und weiß in der Sonne, und das Wasser war klar und strömte schnell und blau in den Rinnen. Soldaten gingen am Haus vorbei die Straße hinunter, und der Staub, den sie aufwirbelten, senkte sich auf das Laub der Bäume. Auch die Stämme der Bäume waren staubig, und das Laub fiel früh in diesem Jahr, und wir sahen die Soldaten die Straße entlangmarschieren und den Staub aufsteigen und die vom Wind bewegten Blätter fallen und die Soldaten marschieren und hinterher die Straße kahl und weiß bis auf die Blätter. (Hemingway 2020: 8)

Die Wiederholung von Wörtern (von Substantiven wie Gras, Berge, Feuer, Wind, Asche und Verben wie brennen), die häufige Verwendung der Konjunktion *und*, die geringe Zahl der Adjektive sowie die rhythmische Gestaltung des Textes sind nur einige Aspekte, die zur

Analyse der sprachlichen Merkmale der Texte von Lenz und Hemingway herangezogen werden könnten.

#### **5.4 Lenz' kritische Annäherung: *Das Ende von etwas ist Der Anfang von etwas?***

Lenz' frühe Erzählungen spiegeln jedoch nicht nur den Hemingway'schen Einfluss wider, sondern auch eine Abkehr von ihm, die er später in seinem Essay festhielt (Lenz 1973: 43). Er schrieb darum Satiren und zeitkritische Erzählungen, wie *Mein verdrossenes Gesicht*, *Der seelische Ratgeber*, *Der große Wildenberg*, die im frühen Band *Jäger des Spotts* erschienen. Doch die Abkehr von seinem frühen Vorbild hat zahlreiche Gründe, die er u.a. wie folgt angab:

Ich erfuhr, wie wichtig es ist, die Hypotheken der Vergangenheit anzuerkennen, überhaupt einen Gaumen für die Bedeutung von Vergangenheit zu zeigen – etwas, was mein literarisches Vorbild nicht tat, nicht tun konnte. Ich lernte einzusehen, daß Leben nicht nur aus Momenten gewaltsamer Erprobung besteht (Lenz 1973: 45).

Dies wollte Lenz in einer Geschichte festhalten, die er *Der Anfang von etwas* nannte, die eine direkte Anspielung auf Hemingways Kurzgeschichte *Das Ende von etwas* ist. „Ich wollte Hemingway antworten, daß nichts mit dem Ende aufhört, und daß andererseits jeder Anfang nicht makellos vorhanden ist, sondern seinerseits eine Vorgeschichte voraussetzt. Dabei kam es mir nicht darauf an, Hemingway zu widerlegen, sondern ihn zu korrigieren im Sinne meiner Erfahrungen.“ (Lenz 1973: 46) Die Geschichte handelt von Harry Hoppe, der in einem Schneesturm die Abfahrt seines Feuerschiffs verpasst, auf dem er als Wachmann arbeitet. Als er dies bemerkt, geht er in eine nahegelegene Kneipe, um etwas zu essen und zu trinken. Inzwischen denkt er an seine Ehefrau und hört die Explosionen von Feuerwerken: Es ist der letzte Tag des Jahres. Die bereits erwähnte *allegorische Vorausdeutung* ist auch hier vorhanden. In Hemingways *Das Ende von etwas* verweisen der Titel und die leere, verlassene Holzfällerstadt auf ein negatives Ende: Die Beziehung von Nick und Marjorie endet am Strand. Lenz nutzt dieses Element weiter aus, indem er die Geschichte in die Ereignisse am letzten Tag des Jahres, in der Silvesternacht einbettet. Der Titel der Erzählung lässt auf das Ende konkludieren: Hoppes Leben findet einen neuen Anfang. Der Motivkontrast ist gegeben, aber Lenz unterstützt ihn durch weitere Ebenen der Erzählung.

Neben den Motiven verändert sich die Distanz zum Erzählten: In den beschreibenden Textteilen gibt der Erzähler auch Hoppes Gedanken wieder, was der Konstruktion der Figuren eine ganz andere Dynamik verleiht.

Weich erschien Annes Gesicht vor ihm, ein blasses Brötchengesicht, das nur aus Sauberkeit und Vorwurf bestand; er dachte an sie, hörte ihre Stimme, den immer gleichen, anklagenden Tonfall, der

jeden Satz zu einem müden Kommando machte, er dachte an den seufzenden Überdruß ihrer Bewegungen, wenn sie die Krümel von seiner Tischseite ablas, Zigarettenasche vom Stuhl fegte; an ihren Blick dachte er, in dem die frühe Enttäuschung über die Ehe lag, und noch in der Erinnerung daran merkte er, wie er bereits weiterging durch die Straße der Buden und Kneipen. (Lenz 1981: 52)

Durch diese Passagen erfährt man von Hoppes aktueller Beziehung (Ehe). Diese bringen seine Beweggründe und mögliche Motive für den Bruch mit der Vergangenheit und das Bedürfnis nach einem Neuanfang näher.

In der Kneipe begegnet er seiner Vergangenheit (seiner früheren Partnerin). Paula arbeitet in der Kneipe, und während sie Harry bedient, kommen sie ins Gespräch: Es stellt sich heraus, dass Paula heiraten wird. Doch in der Zwischenzeit ändert sich etwas: Harry „wird gezwungen, seine Gegenwart mit der Vergangenheit zu vergleichen und erhält eine Möglichkeit, die Entwürfe von damals an den Resultaten von heute zu messen.“ (Lenz 1973: 45) An diesem Punkt weiß man jedoch nicht, was in den Figuren vorgeht: Die Hemingway'sche Mittelbarkeit und das Weglassen wird verwendet, man kann nur aus den Dialogen darauf schließen, dass Paula und Harry einander wieder näherkommen wollen/werden: „Gehst du schon?“ fragte sie. „Ich komme zurück.“ „Wann?“ „Gleich, Paula. Geh wieder hinein.“ „Ich muß dich sprechen, Harry.“ „Ich weiß. Es dauert nicht lange.“ (Lenz 1981: 62)

Der Besitzer der Kneipe liest im Tageblatt, dass ein Feuerschiff zum Opfer eines Unfalls wurde: Harry erkennt, dass es sich um sein Feuerschiff handelt. Die ganze Schiffsbesatzung ist tot und sein Name steht auf der Liste der Verstorbenen. Das bietet die Möglichkeit für einen Neuanfang: einen Bruch mit der Ehe und die Möglichkeit eines Neuanfangs im Leben, dessen Grundlagen in der Vergangenheit liegen (Paula). Diese ist Lenz' Antwort auf Hemingways *Das Ende von etwas*. In Hemingways Geschichte wird

eine Erfahrung verkündet, die bei Hemingway oft wiederkehrt und mir persönlich nicht mehr genügte: es ist die Erfahrung, wonach das Unglück darin besteht, daß wir alles hinter uns haben. Ich bin der Meinung, daß sich das Unglück ebenso durch das rechtfertigen läßt, was vor uns liegt: durch offene Räume, durch offene Entscheidungen. (Lenz 1973: 45)

Hoppe spaziert zum Pier und wirft sein Gepäck ins Wasser, dann geht er zurück in die Stadt, wo er wahrscheinlich Paula treffen wird.

## 6. Fazit

„Hemingway was not only popular with the public at large but he also exercised a stylistic influence for a time on certain German writers who had lost their own domestic models“ (Meyer 2004: 430) – dieser und ähnliche Sätze drücken das Phänomen aus, wie stark etliche Angehörige der jungen Generation deutscher Nachkriegsschriftsteller von englischen und

amerikanischen Schriftstellern, insbesondere von Hemingway, beeinflusst wurden. Diese prägende Wirkung lässt sich am Beispiel von Lenz' Essay und seiner frühen literarischen Versuche zusammenfassend nach drei Aspekten identifizieren: (1) in den Motiven (Themen, Figuren), (2) in dem Stil sowie (3) in den narrativen Eigenschaften. Bei der Analyse der Texte zeigen sich jedoch nicht nur Parallelen, sondern auch gewissen Modifikationen: Diese waren v.a. an den Motiven zu sehen, die Lenz von Hemingway übernimmt, die er aber in neue Inhalte umgestaltet.

Abschließend ist es wichtig, Lenz' Abkehr von seinem frühen Vorbild zu erwähnen, da der Schriftsteller selbst einen bedeutenden Teil seines Essays diesem Thema widmete. Tatsächlich brachte er seinen Distanzierungsversuch und seine Kritik im Rahmen einer Kurzgeschichte zum Ausdruck. In Lenz' *Das Ende von etwas* ließen sich zwar nicht nur motivische, sondern auch erzählerische und stilistische Unterschiede feststellen, eine vollkommene Abwendung war jedoch nicht zu erkennen. All dies verdeutlicht den Einfluss, den Hemingway auf einen der bedeutendsten Autoren der deutschen Nachkriegsliteratur einmal ausübte.

## **Literaturverzeichnis**

### **Primärliteratur**

- Bender, Hans (1967): Warum ich nicht wie Friedo Lampe schreibe. Hans Bender über sein literarisches Vorbild. In: Schultz, Uwe (Hg.): Fünfzehn Autoren suchen sich selbst. München: Paul List, 40–48.
- Borchert, Wolfgang (1996): Allein mit meinem Schatten und dem Mond. Briefe, Gedichte und Dokumente. Hamburg: Rowohlt.
- Borchert, Wolfgang (2007): Das ist unser Manifest. In: Ders.: Das Gesamtwerk. Hg. v. Michael Töteberg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 517–524.
- Böll, Heinrich (1985): Bekenntnis zur Trümmerliteratur. In: Ders.: Zur Verteidigung der Waschküchen. Schriften und Reden 1952–1959. Hg. v. Bernd Balzer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 27–31.
- Hemingway, Ernest (1932): *Death in the Afternoon*. New York: P. F. Collier & Son Corporation, Kapitel 16.
- Hemingway, Ernest (1971a): Afrikai vadásznapló. In: Ders.: Afrikai vadásznapló, Halál délután. Budapest: Helikon, 11–44.
- Hemingway, Ernest (1971b): Paris, ein Fest fürs Leben. Hamburg: Rowohlt, 20–24.

Hemingway, Ernest (2004): *The First Forty-Nine Stories*. London: Arrow Books.

Hemingway, Ernest (2020): *In einem anderen Land*. Übers. v. Werner Schmitz. Hamburg: Rowohlt.

Lenz, Siegfried (1967): Warum ich nicht wie Hemingway schreibe. Siegfried Lenz über sein literarisches Vorbild. In: Schultz, Uwe (Hg.): *Fünfzehn Autoren suchen sich selbst*. München: Paul List, 9–20.

Lenz, Siegfried (1970): *Gesammelte Erzählungen*. Mit einem Nachwort von Colin Russ. Hamburg: Hoffmann und Campe, 7–168.

Lenz, Siegfried (1973): Mein Vorbild Hemingway. Modell oder Provokation. In: Lenz, Siegfried: *Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 37–47.

Lenz, Siegfried (1976): *Jäger des Spotts. Geschichten aus dieser Zeit*. 13. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Lenz, Siegfried (1981): *Der Anfang von etwas. Erzählungen*. Leipzig: Reclam, 50–64.

### **Sekundärliteratur**

Andersch, Alfred (1948): The real thing. In: *Horizont* 18, 4–5.

Boehling, Rebecca (2004): U.S. Cultural Policy and German Culture During the American Occupation. In: Junker, Detlef/Gassert, Philipp/Mausbach, Wilfried/Morris, David B. (Hg.): *The United States and Germany in the Era of the Cold War, 1945–1990*. Bd. 1: 1945–1968. New York: Cambridge University Press, 388–393.  
<https://doi.org/10.1017/cbo9781139052436.045>

Böttiger, Helmut (2012): *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: DVA.

Dahne, Gerhard (1967): Lenz, Siegfried: Die Schuld des kleinen Mannes. In: *Schriftsteller der Gegenwart. Westdeutsche Prosa (1945–1965)*. Berlin: Volk und Wissen, 126–136.

Doderer, Klaus (1953): *Die Kurzgeschichte in Deutschland. Ihre Form und Entwicklung*. Wiesbaden: Metopen-Verlag.

Durzak, Manfred (1980a): *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Stuttgart: Reclam.

Durzak, Manfred (1980b): Ein der Wirklichkeit abgetrotztes Werk. Gespräch mit Stephan Hermlin. In: Ders.: *Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 38–39.

- Durzak, Manfred (1980c): Die Fibel der neuen deutschen Prosa. Gespräch mit Wolfgang Weyrauch. In: Ders.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 22–23.
- Durzak, Manfred (1980d): Die Gunst dieser negativen Situation. Gespräch mit Günter Kunert. In: Ders.: Die deutsche Kurzgeschichte der Gegenwart. Autorenporträts, Werkstattgespräche, Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 88–89.
- Frye, Steven (2009): *Understanding Cormac McCarthy*. South Carolina: University of South Carolina Press.
- Gallus, Alexander (2007): „Der Ruf“ – Stimme für ein neues Deutschland. In: <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/30421/der-ruf-stimme-fuer-ein-neues-deutschland>.
- Gehring, Hansjörg (1976): *Amerikanische Literaturpolitik in Deutschland 1945–1953. Ein Aspekt des Re-Education-Programm*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Györffy, Miklós (1995): *A német irodalom rövid története* [Kurze Geschichte der deutschen Literatur]. Budapest: Corvina, 189–195.
- Hermann, Wolfgang: Prinzipielles zur Säuberung der öffentlichen Büchereien. In: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel* v. 16.5.1933, [https://www.boersenblatt-digital.de/pageview?tx\\_dlf%5Bdouble%5D=0&tx\\_dlf%5Bid%5D=3676&tx\\_dlf%5Bpage%5D=11&cHash=0afa9ca3db9fc8d1cd90908fe2b1ab28](https://www.boersenblatt-digital.de/pageview?tx_dlf%5Bdouble%5D=0&tx_dlf%5Bid%5D=3676&tx_dlf%5Bpage%5D=11&cHash=0afa9ca3db9fc8d1cd90908fe2b1ab28).
- Jäger, Maren/de Mazza, Ethel Matala/Vogl, Joseph (Hg.) (2021): *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*. Berlin/Boston: De Gruyter (Minima 1). <https://doi.org/10.1515/9783110612394>
- Kilchenmann, Ruth (1967): *Die Kurzgeschichte. Formen und Entwicklung*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Kreis, Reinhild: *Amerikahäuser*. In: <https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Amerikah%C3%A4user>.
- Kröll, Friedhelm (1979): *Gruppe 47*. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-03887-6>
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2019): *Einführung in die Erzähltheorie*. 11., überarbeitete und aktualisierte Aufl. München: Beck. <https://doi.org/10.17104/9783406705243>
- Marx, Leonie (2005): *Die deutsche Kurzgeschichte*. 3., erw. Aufl. Stuttgart: Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05090-8>
- Meyer, Martin (2004): *American Literature in Germany and Its Reception in the Political Context of the Postwar Years*. In: Junker, Detlef/Gassert, Philipp/Mausbach,

- Wilfried/Morris, David B. (Hg.): *The United States and Germany in the Era of the Cold War, 1945–1990*. Bd. 1: 1945–1968. New York: Cambridge University Press, 425–431. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139052436.050>
- N.N.: *Chronik 1931–1949*. In: <https://www.rowohlt.de/verlag/chronik/1931-1949>.
- N.N.: *Unsere Geschichte*. In: [amerikahaus.de](http://amerikahaus.de), *Die Geschichte des Amerikahauses – Amerikahaus*.
- Papajewski, Helmut (1965): *Hemingway’s works in Germany*. In: Asselineau, Roger (Hg.): *The Literary Reputation of Hemingway in Europe*. New York: New York University Press, 73–97.
- Reich-Ranicki, Marcel (2006): *Mein Freund Siegfried Lenz*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17.3.2006, [https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/marcel-reich-ranicki-mein-freund-siegfried-lenz-1306264.html?printPagedArticle=true#pageIndex\\_2](https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/marcel-reich-ranicki-mein-freund-siegfried-lenz-1306264.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2).
- Rohner, Ludwig (1973): *Theorie der Kurzgeschichte*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Russ, Colin (1973): *Die Geschichten von Siegfried Lenz*. In: Ders. (Hg.): *Der Schriftsteller Siegfried Lenz. Urteile und Standpunkte*. Hamburg: Hoffman und Campe, 45–61.
- Schmidt, Gunnar; Schuller, Marianne (2003): *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*. Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.1515/9783839401682>
- Schneider, Tobias (2004): *Bestseller im Dritten Reich. Ermittlung und Analyse der meistverkauften Romane in Deutschland 1933–1944*. In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 1, 77–97.
- Schnell, Ralf (2013a): *Deutsche Literatur nach 1945*. In: Beutin, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler, 483–514. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7\\_12](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7_12)
- Schnell, Ralf (2013b): *Die Literatur der Bundesrepublik*. In: Beutin, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler, 585–668. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7\\_14](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7_14)
- Springer, Anne M. (1960): *The American Novel in Germany*. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co.
- Stephan, Inge (2013): *Literatur im Dritten Reich*. In: Beutin, Wolfgang (Hg.): *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8. Aufl. Stuttgart: Metzler, 437–454. [https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7\\_10](https://doi.org/10.1007/978-3-476-04953-7_10)
- Vincze, Ferenc (2020): *A rövidtörténet mestere – Wolfgang Borchert [Der Meister der Kurzgeschichte – Wolfgang Borchert]*. In: *Wolfgang Borchert összegyűjtött művei*. Budapest: Napkút, 401–409.

Sükösd, Mihály (1977): Hemingway világa [Hemingways Welt]. Budapest: Európa.

Weber, Hans Werner (1973): Väter und Kinder. In: Russ, Colin (Hg.): Der Schriftsteller Siegfried Lenz. Urteile und Standpunkte. Hamburg: Hoffman und Campe, 128–145.

Widmer, Urs (1965): So kahl war der Kahlschlag nicht. In: Die Zeit 48, <https://www.zeit.de/1965/48/so-kahl-war-der-kahlschlag-nicht/komplettansicht>.

Wittfeld, Marion (2017): Böll und die deutsche Nachkriegsliteratur. In: Uni:View Magazin, [https://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/heinrich-boell-und-die-deutsche-nachkriegsliteratur/?no\\_cache=1](https://medienportal.univie.ac.at/uniview/wissenschaft-gesellschaft/detailansicht/artikel/heinrich-boell-und-die-deutsche-nachkriegsliteratur/?no_cache=1).