



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Hemingway zwischen Avantgarde und Moderne

Verfasserin

Stefanie Neunteufl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1.</u>	<u>EINLEITUNG</u>	<u>3</u>
1.1.	MOTIVATION	3
1.2.	FORSCHUNGSFRAGE UND ZIELSETZUNG	4
1.3.	VORGEHENSWEISE	5
<u>2.</u>	<u>VERORTUNG VON „THE SUN ALSO RISES“</u>	<u>6</u>
2.1.	<i>SOZIALHISTORISCHER KONTEXT</i>	6
2.1.1.	THE LOST GENERATION	10
2.1.2.	EXKURS: AVANTGARDE UND MODERNE	12
2.2.	<i>THE SUN ALSO RISES:</i> HEMINGWAYS ANTWORT AUF DIE MODERNE?	15
<u>3.</u>	<u>ANALYSE: THE SUN ALSO RISES</u>	<u>23</u>
3.1.	<i>LITERARISCHE EINFLÜSSE</i>	23
3.1.1.	GERTRUDE STEIN	23
3.1.2.	EZRA POUND	30
3.1.3.	F. SCOTT FITZGERALD	35
3.2.	<i>THE SUN ALSO RISES UND ANDERE KUNSTFORMEN</i>	41
3.2.1.	MALEREI: CÉZANNE, PICASSO	41
3.2.2.	TOWARDS ONE SINGLE ART: MAN RAY, DUCHAMP	47
<u>4.</u>	<u>FAZIT</u>	<u>50</u>
<u>5.</u>	<u>QUELLENVERZEICHNIS</u>	<u>52</u>
5.1.	PRIMÄRLITERATUR	52
5.2.	SEKUNDÄRLITERATUR	52
<u>6.</u>	<u>ANHANG</u>	<u>56</u>
6.1.	ABSTRACT	56
6.2.	CURRICULUM VITAE	57

1. EINLEITUNG

1.1. MOTIVATION

Die Beschäftigung mit Hemingway hat lange vor dem Entschluss zu diesem Diplomarbeitsthema begonnen. Anfangs noch aus bloßer Neugier gelesen, wurde mir schnell klar, dass ich es mit einem Schriftsteller zu tun hatte, der es auf einzigartige Weise schafft, Bilder und Emotionen zu evozieren, die mir bei anderen seiner Kollegen vorenthalten blieben. Ironischerweise habe ich mit der Lektüre seiner Werke während meines einjährigen Aufenthalts in Paris begonnen, jener Stadt, in der auch Hemingways schriftstellerische Karriere seinen Anfang nehmen sollte. Die Neugier und das Interesse an anderen Kunstformen hatten sich schon in den frühen Semestern meines Studiums entwickelt, und waren ebenfalls entscheidungstragend für die Findung meines Themas. Die Liebe zu Paris hielt auch nach meinem Rückzug nach Wien an, und wurde durch die Lektüre anderer Expatriate Autoren, deren Werke vor dem Hintergrund dieser Stadt spielten, nur noch verstärkt. Vor allem Hemingways „The Sun Also Rises“ vermittelte mir ein Gefühl weiterhin mit Paris verbunden zu sein, und bald wurde klar, dass eine Verbindung dieser Themenfelder gefunden werden musste. Der endgültige Entschluss zu meinem Diplomarbeitsthema konnte erst nach großangelegter Forschungsarbeit getroffen werden, in der sich meine Vorstellungen immer mehr konkretisierten, bis sie schließlich mit Hilfe meiner Betreuerin zu einem logischen Schluss kamen.

1.2. FORSCHUNGSFRAGE UND ZIELSETZUNG

Die grundlegende Annahme dieser Arbeit ist die, dass Hemingway in seinem frühen Schaffen nach Mentoren und literarischen Vorbildern gesucht hat, die ihm die Mittel bereit stellten, jenen neuen Stil herauszubilden, für den er in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts bekannt geworden ist, ohne sich deren (meist) avantgardistischen Programmen anzuschließen. Analysiert werden soll dabei, auf welche Art und Weise er sich verschiedene Techniken zu Nutze machte, und sich gleichzeitig davor bewahrte, bloß zu imitieren. In der Tat ist die Frage nach Hemingways Originalität im Ganzen zentral in dieser Arbeit. Weitere wichtige Fragen, die behandelt werden sollen, sind etwa, inwiefern sich Hemingway in der Neuschöpfung seines Stils an Autoren des 19. Jahrhunderts orientierte, in welchem Maß er diese rezipierte, und inwiefern diese Intertextualität auch nachweisbar ist.

Ziel dieser Arbeit soll sein, jene avantgardistischen Einflüsse Hemingways herauszuarbeiten, die sich in seinem Werk „The Sun Also Rises“ niederschlagen und damit zu der Bildung seines Stils beigetragen haben. Die einzelnen Kapitel sind allerdings nur eine Auswahl, nach persönlicher Gewichtung getroffen, die keine Gesamtheit der aufzufindenden Nachweise darstellen soll.

1.3. VORGEHENSWEISE

Um das Novum, das Hemingway mit „The Sun Also Rises“ geschaffen hat, begreiflich zu machen, erscheint es mir von Wichtigkeit in den Anfangskapiteln auf die sozialhistorischen Umstände einzugehen, die zur Zeit der Entstehung des Romans vorherrschen. Hier soll auch besonderes Augenmerk auf die Gruppe der „Lost Generation“ gelegt werden, zu der auch Hemingway dazu gezählt wird und insofern relevant für weitere Analysen ist. Eine Abgrenzung zwischen den Begriffen Avantgarde und Moderne soll zu mehr Klarheit in den späteren Ausführungen dienen, bevor Themen und Motive des Romans besprochen werden.

Im Analyseteil der Arbeit soll zuerst auf die literarischen Einflüsse näher eingegangen werden, zumal diese auch von größerer Gewichtung sind. Bei der Auswahl der Autoren stand vor allem die Relevanz zur Primärliteratur im Mittelpunkt, aber auch die Bedeutsamkeit für die Innovation des Hemingway'schen Stils war ein Kriterium. Im zweiten Teil der Analyse sollen andere Künste näher beleuchtet werden, allen voran die der Malerei. In beiden Unterkapiteln habe ich mich für jeweils zwei Vertreter entschieden, die die Betrachtung abrunden sollen.

Werke Hemingways werden im Weiteren mit folgenden Abkürzungen zitiert:

TSAR = The Sun Also Rises

AMF = A Moveable Feast

SL = Selected Letters

TNAS = The Nick Adams Stories

2. VERORTUNG VON „THE SUN ALSO RISES“

2.1. *SOZIALHISTORISCHER KONTEXT*

Paris war neben anderen Städten Europas von je her ein Zentrum von Kunst und Kultur, und wurde auch schon in vergangenen Jahrhunderten von namhaften Amerikanern bereist. Doch erst Gertrude Stein, die wie andere ihrer Kollegen auf der Suche nach künstlerischer Inspiration nach Paris kam, stellte fest: „Paris was where the twentieth century was.“ (Kennedy, 1993: 185) Während auch in anderen europäischen Städten avantgardistische Gruppen entstanden, war es vor allem Paris, wo modernistische Bewegungen geboren und aufrecht erhalten wurden. Kennedy fasst treffend zusammen: „The city not only incorporated within its diverse cultural life the most distinctive projects and features of modernism, but [...] it had also become a geographical sign of the modern.“ (Kennedy, 1993: 185) Das junge Jahrhundert war von technologischen Neuerungen geprägt, die vor allem Kommunikation und den Transport betrafen und das tägliche Leben der Menschen stark veränderten. Auch die Kunst reagierte auf den Fortschritt und es entwickelten sich verschiedene neue Strömungen, die durch neue adäquate Mittel versuchten, der Moderne gerecht zu werden. Dies war auch eines der Ziele der Generation an Schriftstellern um Hemingway. In vielen Büchern und Biographien wird versucht, das Leben und Schaffen dieser einflussreichen Autoren und ihrer literarischen Umgebung, der Lost Generation, deren Mitglieder alle mehr oder weniger vom Ersten Weltkrieg gezeichnet waren, nachzuvollziehen und herauszufinden, welchen Einfluss u.a. auch die Expatriation auf ihre Werke hatte.

Reduced to its most fundamental level, the expatriate or self-exile state of mind is compounded out of the interrelated conditions of the rejection of a homeland and the desire for and acceptance of an alternative place. The world one has been bred in is perceived to suffer from intolerable inadequacies and limitations; another world seems to be free of these failings and to offer a more fruitful way of life (Pizer, 1996: 1)

Mit dieser Feststellung nimmt Donald Pizer in seinem Werk zu „American Expatriate Writing and the Paris Moment“ vorweg, was für viele Künstler ausschlaggebender Grund war, nach Paris zu gehen. Hier muss zwischen Exil und freiwilliger Emigration unterschieden werden. Exil bedeutet die notwendige Flucht in ein anderes Land, oder auch die Verbannung aus der Heimat, wie sie beispielsweise Dante oder später Thomas Mann erfahren haben. Emigranten hingegen treffen freiwillig die Entscheidung, in ein

anderes Land zu ziehen, sei es aus beruflichen oder persönlichen Gründen. Für die Mitglieder der Expatriate Bewegung trifft, wie Pizers Definition zeigt, beinahe eine Mischung aus beidem zu. Archibald MacLeish sagte über jene Ambivalenz treffend:

It was not a generation of expatriates who found themselves in Paris in those years but a generation whose patria, wherever it may once have been, was now no longer waiting for them anywhere. (Fitch, 1985: 162)

Die Gründe derer, die damals ihre Heimat verließen um nach Paris zu gehen, lagen demnach vielleicht weniger an der Chancenfreiheit von Paris als an der Unmöglichkeit Amerikas. Zum einen wurden die USA durch den Ersten Weltkrieg aus ihrer bisher eher isolierten Lage gedrängt, weswegen sich viele Amerikaner freiwillig meldeten um nach Europa zu gehen, um zu kämpfen oder zu helfen. (Fitch, 1985: 163) Auch Hemingway gehörte zu jenen, die dadurch erstmals nach Europa kamen. Mit 18 Jahren diente er unter italienischer Flagge als Sanitäter bis er schließlich verwundet wurde und den restlichen Krieg in einem Krankenhaus verbringen musste.

Als weiteren, nicht nebensächlichen Grund, sollte auch der damalige Wechselkurs erwähnt werden, der nach dem „Great War“, zugunsten der Amerikaner stand. 1922 schrieb Hemingway einen Artikel für den Toronto Star mit dem Titel „Living on \$1000 a Year in Paris“, in dem er anmerkt:

At the present rate of exchange, a Canadian with an income of one thousand dollars a year can live comfortably and enjoyably in Paris. If exchange were normal the same Canadian would starve to death. Exchange is a wonderful thing. (HOP, 2012: 3f)

Hemingway war nicht der erste seiner Landsleute, der diesen Vorteil für sich nutzte. Viele Expatriates fanden sich am linken Seineufer zusammen, bauten Beziehungen untereinander auf und bildeten ein Netzwerk, das Zugereisten oder Touristen einen Vorteil bieten konnte. Zentrum dieses Netzwerks war zweifelsohne die Rue de l'Odéon, in der sich (damals noch) die berühmten Buchhandlungen Sylvia Beachs „Shakespeare & Co.“, und Adrienne Monniers „La Maison des Amis des Livres“ befanden. Vor der Eröffnung der beiden Buchläden fanden Zusammenkünfte und künstlerischer Austausch in privaten Salons statt. Die drei bekanntesten unter ihnen waren jene von Natalie Barney, Edith Wharton und natürlich der Salon Getrude Steins, die zwar in der Tradition des 19. Jahrhunderts standen, aber von Expatriates betrieben wurden. (Fitch, 1985:

174) Diesen Treffen gingen meist Einladungen voraus, was im starken Gegensatz zu den Buchläden Beachs und Monniers stand, welche auch für die breite Masse zugänglich und darüber hinaus auch jeden Tag geöffnet waren. Es war vor allem bei Shakespeare & Co., wo nicht nur Literaten, sondern auch Künstler aller Art einen Hafen fanden, wenn sie in Paris ankamen oder auch nur auf der Durchreise waren, wodurch sich unterschiedliche Bekanntschaften aus verschiedenen Kunstrichtungen ergaben, die sich im besten Fall auch in der Arbeit jener Personen niederschlug. Beach kristallisierte sich schnell als der Nabel dieses Expatriate Netzwerks heraus. 1922 verlegte sie James Joyce's „Ulysses“, und war zusammen mit Ford Madox Ford für die Publikation des „transatlantic review“ verantwortlich, der in nur zwölf Ausgaben von Januar bis Dezember 1924 erschien und Artikel von Joyce, Williams und auch Hemingway enthielt. (Fitch, 1985: 168) Darüber hinaus verlieh sie Geld und Bücher und trug so erheblich zur Produktion und Zirkulation von Literatur bei. Die Förderung unbekannter Schriftsteller (nicht nur in ihrer Heimat) machte sie zu einem ungemein wertvollen Teil der gesamten Expatriate Community, ohne welchen die Entstehung dieses Netzwerks aus heutiger Sicht nicht denkbar gewesen wäre.

Zu guter Letzt spielte bestimmt auch die Prohibition, die mit 16. Jänner 1920 in den USA in Kraft trat, eine nicht unwichtige Rolle. Das Prohibitionsgesetz verschärfte den ohnehin vorherrschenden Konservatismus dieser Jahre, was die Situation vieler liberal eingestellter Menschen zum Schlechteren veränderte. Der um sich greifende Puritanismus in den Vereinigten Staaten wirkte sich nicht nur auf die Trink- sondern auch auf die Lesegewohnheiten der Amerikaner aus, und machte es vielen Autoren unmöglich, ihre Arbeit zu publizieren. (Fitch, 1985: 164) Curnutt schreibt dazu folgendes:

Mainstream America, [Expatriate Modernists] insisted, was too business-minded, too conservative and pragmatic, and too rooted in its inflexible presumption of moral superiority to comprehend the disruptions brought about by cultural and technological change. (Curnutt, 2000: 13)

Trotz der Zurückweisung amerikanischer Traditionen, gaben jedoch wenige Expatriates ihre Nationalität auf. Die meisten waren kaum bis gar nicht an französischer Kultur oder ihrer Wertvorstellungen interessiert, stattdessen betrachteten sie Paris als Ort, wo sie ihren Persönlichkeiten und Gedanken freien Lauf lassen konnten und nicht unter den

Einschränkungen und sozialen Reglements des konservativen Amerikas litten. Dies zeigte sich auch im Ausleben vieler Tabus, wie etwa Homosexualität. Öffentliche, gleichgeschlechtliche Beziehungen wie jene von Gertrude Stein und Alice B. Toklas oder Sylvia Beachs und Adrienne Monniers, waren keine Ungewöhnlichkeit und wurden in der Gesellschaft toleriert. Insgesamt erwies sich das künstlerische und soziale Umfeld in Paris jener Zeit als fruchtbar für beinahe sämtliche Expatriates, die auf der Suche nach einer freieren artistischen Entfaltung waren.

2.1.1. THE LOST GENERATION

Die generellen Veränderungen, die in Amerikas Gesellschaft um die Jahrhundertwende Einzug hielten, waren vor allem für die Generation, die kurz vor Ende des 19. Jahrhunderts zur Welt kamen spürbar.¹ Sie wuchsen in einer Welt auf, deren Stabilität sich schnell gewandelt hatte, wie auch Winifred Ellerman (unter dem Pseudonym „Bryher“ bekannt geworden) festhält:

We were the last group to grow up under the formidable discipline of the nineteenth century. All of us had been taught as soon as we could speak that abnegation and hard work give us security and peace. The battle of the trenches cracked this myth from one end of Europe to the other. The Armistice offered us influenza, inflation and loss. In such a seething epoch of personal tragedy, the only thing left to believe in was art. (Bryher, 1963: 203)

Mit dem Wissen, dass das Amerika ihrer Kindheit in dieser Form nicht mehr existent war, brachen viele mit den vorherrschenden Traditionen und versuchten ihr Glück in anderen Ländern. Diejenigen, die sich in Paris wiederfanden und mehr oder weniger so alt waren, wie das Jahrhundert selbst, erhielten den Beinamen der „Lost Generation“, wobei die meisten heute damit nicht die Gesamtheit dieser Generation meinen, sondern eine spezifische Gruppe an Menschen oder auch generell eine kulturelle Bewegung. (Dolan, 1996: 10) Bishop schreibt dazu:

There had been groups before, but they were not united by a communion of youth, a sense of experiences shared and enemies encountered simply because they happened to have been born within certain years. They were those who were of an age to be combatant when America declared war on the Central Powers." (Bishop, 1950: 297f.)

Anfangs wurde der Begriff „Lost Generation“ also vorwiegend für die vielen jungen Soldaten gebraucht, die im Ersten Weltkrieg zum Einsatz kamen. Amerika verzeichnete deutlich geringere Verluste (rund 48 000) als etwa England (947 000) oder Frankreich (1,4 Millionen), was erklärt warum der Ausdruck dort vor 1925 nicht gefunden wurde. (Dolan 1996: 16) Erst als Gertrude Stein einmal gegenüber Hemingway bemerkte, „You are all a lost generation“ (TSAR: Epigraph) und er diese Aussage seinem Roman „The Sun Also Rises“ voranstellte, veränderte sich die Verwendung des Begriffs hin zu einer

¹ Hemingway wurde 1899 geboren, Fitzgerald & Dos Passos 1896

Bezeichnung für jene amerikanischen Schriftsteller, die damals ihrer Heimat den Rücken zukehrten um in Paris neue Erfahrungen zu machen.

1874 geboren gehörte Gertrude Stein zu der älteren Generation der Expatriate Community, ähnlich wie William Carlos Williams oder auch Ezra Pound. Über ihre Aussage schrieb Hemingway später in einem seiner Briefe: „Nobody knows about the generation that follows them and certainly has no right to judge.“ (SL: 229) Fitzgerald schreibt 1920 in „This Side of Paradise“ über seine Generation:

The Spirit of the past brooding over a new generation, the chosen youth from the muddled, unchastened world, still fed romantically on the mistakes and half-forgotten dreams of dead statesmen and poets. Here was a new generation, shouting the old cries, learning the old creeds, through a revery of long days and nights; destined finally to go out into that dirty gray turmoil to follow love and pride; a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken. (Fitzgerald, 1951: 282)

Semantisch betrachtet erfährt diese neue Generation ihre Individualität erst in der Abgrenzung zur älteren. Sie konstatiert sich erst in der Gegenüberstellung mit der vorhergehenden, bildet im weitesten Sinn auch ihre Wertvorstellungen und gesellschaftliche Regeln in Opposition zu dieser. Das passiert aus der Notwendigkeit heraus, sich den veränderten Umständen dieses Jahrhunderts stellen zu müssen, denn diese Generation „[has] grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken.“ (Fitzgerald, 1951: 282) In dem Versuch sich von dem Einfluss des Vertrauten zu lösen, wagten viele Künstler den Umzug in ein anderes Land um eine neue Beziehung zu ihrer Arbeit und der verbalen/visuellen Sprache ihrer Komposition zu erlangen:

The city of exile combined for them the strangeness of the foreign and the unreality of the modern, producing an alienation from the immediate environment while at the same time endowing it with the sort of imaginary power which only the unreal can possess. (Kennedy, 1993: 192)

2.1.2. EXKURS: AVANTGARDE UND MODERNE

Die Analyse der beiden Strömungen hat keinen Platz in dieser Arbeit, jedoch soll der Versuch gemacht werden, die beiden Begriffe sowohl zu definieren als auch einem zeitlichen Rahmen und ästhetischen Programm zuzuordnen. Dies soll die späteren Betrachtungen über „The Sun Also Rises“ in Kontext zu den literarischen und künstlerischen Einflüssen Hemingways setzen.

Die beiden Begriffe Avantgarde und Moderne werden oft in einem Atemzug genannt, wobei manchmal nicht sicher ist, ob sie nebeneinander, untereinander oder in Konkurrenz zueinander stehen. Im Brockhaus wird „Moderne“ als ein „ursprünglich[es] Schlagwort für die neuartigen Literatur- und Kunstströmungen am Ende des 19. Jahrhunderts“ (Brockhaus Literatur, 2007: 557) definiert, dessen Wortgebrauch „vom engen Bezug auf ästhetische Programme bis hin zur allgemeinen, feuilletonistischen Umschreibung des Lebensgefühls im 20. Jahrhundert“ (Brockhaus Literatur, 2007: 557) reicht. Fähnders unterscheidet in „Avantgarde und Moderne 1890 – 1933“ zwischen historischer und ästhetischer Moderne, wobei erstere die Moderne als Epochenbegriff versteht. Die historische Moderne umfasst demnach den Stilpluralismus der Jahrhundertwende bis zu dessen Ende um etwa 1910. (Fähnders, 2010: 8) Die ästhetische Moderne verbindet er mit Schlagworten wie „Autonomie der Kunst, Zweckfreiheit, l’art pour l’art; Reflexivität und Selbstreflexivität des Kunstwerkes; Traditionskritik und Innovationsbewusstsein.“ (Fähnders, 2010: 3) Das Ende der historischen Moderne wird mit etwa 1910 angegeben, was allerdings nicht mit dem Ende der literaturhistorischen Moderne gleichzusetzen ist. Diese setzt sich in der historischen Avantgarde (hier wiederum als Epochenbegriff verwendet) fort, die für ihn mit dem Futurismus in Italien beginnt. (Fähnders, 2010: 6) Moderne funktioniert hier also als übergeordneter Begriff für verschiedene avantgardistische Strömungen.

Die Definition von Avantgarde lässt sich im Brockhaus folgendermaßen nachschlagen:

Gesamtheit von Vertretern künstlerischer Strömungen, die als Vorkämpfer und Wegbereiter neuer Formen und Inhalte, etablierte ästhetische Normen und Strukturen durchbrechen und so neue Entwicklungen einleiten. (Brockhaus, 2007: 53)

Diese sehr allgemeine Definition hält lediglich fest, dass „v.a. radikal modernistische Richtungen am Anfang des 20. Jahrhundert [als avantgardistisch gelten, wie etwa] Futurismus, Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus.“ (Brockhaus, 2007: 53) Die Avantgarde wird hier also mit radikal modernistischen Strömungen in Verbindung gebracht, wird zum Adjektiv der Moderne, die als Überbegriff demonstriert wird. Das „Metzler Lexikon Avantgarde“ fasst Avantgarde als „Ober- oder Kollektivbegriff für einzelne Strömungen und Ismen“ zusammen, was soweit mit den bisher genannten Definitionen übereinstimmt. (Berg, 2009: 1) Bereits im 19. Jahrhundert finden sich zahlreiche Ismen, wie Naturalismus, Impressionismus oder Symbolismus, die meist miteinander konkurrieren und ein eigenes ästhetisches Programm verfolgen, dieses aber im Unterschied zu avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts nicht in einem Manifest darlegen. Die ersten Avantgarde-Bewegungen um 1910 herum bilden sich unter ähnlichen Umständen, wobei die Ausrufung des neuen Programms stärker inszeniert wurde, insbesondere durch das Niederschreiben von Manifesten, wie etwa Manettis „Le futurisme“ (1909) oder auch Bretons „Manifest des Surrealismus“ (1924). (Berg, 2009: 2)

„Moderne“ und „Avantgarde“ sollen in dieser Arbeit als zwei sich bedingende, literaturhistorische Bewegungen verstanden werden, die allerdings nacheinander bzw. ab (etwa) 1910 auch nebeneinander existierten, und so auch gleiche Gewichtung erfahren sollen. Eysteinsson stellt in der Beziehung zwischen Avantgarde und Moderne einen ähnlichen Dualismus fest wie einst Ihab Hassan zwischen Moderne und Postmoderne. (Eysteinsson, 2009: 28) Er übernimmt dessen Liste an Charakteristika der beiden Strömungen und ersetzt Postmodernismus durch Avantgarde. So finden sich in der Gegenüberstellung „Modernism vs. Avant-Garde“ u.a. folgende Paarungen:

Modernism	vs.	Avant-Garde
Form	vs.	Antiform
Purpose	vs.	Play
Hierarchy	vs.	Anarchy
Signified	vs.	Signifier
Narrative	vs.	Anti-narrative

(Eysteinsson, 2009: 28)

Ohne auf die einzelnen Bedeutungen dieser Verbindungen näher eingehen zu wollen, soll anhand dieser Tabelle gezeigt werden, inwiefern sich die beiden Strömungen von einander unterscheiden, aber auch beeinflussen. Trotz der gegensätzlichen Paarungen in der dargestellten Tabelle muss hier noch erwähnt werden, dass es in der Praxis natürlich keine eindeutige Linie gibt, welche die beiden Begriffe trennt, was sich auch in Hemingways „The Sun Also Rises“ zeigt. Ein Text mag Merkmale beider Seiten aufweisen, oder aber auch von einer zur anderen Seite wandern, je nach dem, aus welcher Perspektive die Analyse stattfindet.

2.2. *THE SUN ALSO RISES*: HEMINGWAYS ANTWORT AUF DIE MODERNE?

I had already seen the end of fall come through boyhood, youth and young manhood, and in one place you could write about it better than in another. That was called transplanting yourself, I thought, and it could be as necessary with people as with other sorts of growing things. (AMF: 5)

Hemingway folgte diesem Vorhaben im Dezember 1922, kurz nachdem er seine erste Frau Hadley geheiratet hatte. Während er als Auslandskorrespondent für den „Toronto Star“ arbeitete, lernte er jene Künstler und Schriftsteller kennen, die die Weiterentwicklung seines Stils stark beeinflussten, wie spätere Kapitel noch zeigen sollen. Sherwood Anderson, den er bereits früher kennengelernt hatte, schickte ihn mit Empfehlungsschreiben für Getrude Stein und Ezra Pound nach Paris, von deren Anmerkungen er stark profitierte. (DeFazio, 2000: 15) 1923 wird „Three Stories and Ten Poems“ publiziert, dem 1924 „in our time“ folgt. Einige von Hemingways Kurzgeschichten finden Eingang in den „transatlantic review“, der damals von Ford Madox Ford verlegt wurde. Diese Veröffentlichungen führten nicht nur zu größerer Bekanntheit Hemingways unter seinen Kollegen, sondern halfen ihm auch finanziell über Wasser zu bleiben. (Reynolds, 2000: 33) 1925 erscheint gesammelt unter dem Titel „In Our Time“ (nicht zu verwechseln mit dem in Minuskeln geschriebenen Vorgänger!) eine erweiterte und überarbeitete Version seiner Erzählungen. Obwohl Kritiken weitgehend positiv ausfielen, observierten einige schon in jenem frühen Werk den Einfluss Sherwood Andersons und Gertrude Steins, was Hemingway ärgerte. (Reynolds, 2000: 36) Er schaffte es, sich mit der Satire „The Torrents of Spring“ von seinem einstigen Verleger Liveright zu lösen, der das Buch nicht in Druck geben wollte, um zu Maxwell Perkins wechseln zu können, der auch Fitzgerald unter Vertrag hatte. Mit dem Verlagshaus „Charles Scribner’s Sons“, für das Perkins arbeitete, legte Hemingway vertraglich fest, sowohl „The Torrents of Spring“ als auch „The Sun Also Rises“ zu veröffentlichen. (Reynolds, 2000: 37) Das Manuskript für „Fiesta: A Novel“, wie „The Sun Also Rises“ noch in der frühen Phase hieß, verfasste Hemingway bereits vor der Publikation von „In Our Time“ und basiert auf Ereignissen rund um einen Trip, den Hemingway mit einigen Expatriate Freunden im Sommer 1925 nach Pamplona gemacht hatte. Innerhalb der darauf folgenden zwei Monate verarbeitete er jene Sommererlebnisse in einem Roman, der nach einigen Änderungen Hemingways und Perkins schließlich im Oktober 1926 erschien. (DeFazio, 2000: 18)

In früheren Fassungen wies das Manuskript noch die originalen Namen der Personen auf, denen die Charaktere nachempfunden waren, was Hemingway aber bald änderte, da er den Roman nicht zu autobiographisch anlegen wollte. (DeFazio, 2000: 34) Dennoch blieb „The Sun Also Rises“ als Roman à clef identifizierbar, was die biographischen Interpretationen der Kritiker vorantrieb. Der Roman dreht sich um einen Kreis von Expatriates, deren Mittelpunkt Lady Brett Ashley ist. Sie ist eine attraktive, moderne Frau der 20er Jahre, die raucht, trinkt, und sich ihre Gesellschaft selbst aussucht. Sie ist zwar mit Mike Campbell verlobt, unterhält aber nebenbei auch andere Affären, unter anderem mit Robert Cohn, und dem 19-jährigen Stierkämpfer Pedro Romero. Die Ereignisse sind angelehnt an den Sommer 1925, den Ernest und seine Frau Hadley in Pamplona verbrachten, zusammen mit Lady Duff Twysden, ihrem Verlobten Pat Guthrie und Harold Loeb, mit dem Twysden eine kurze Liaison hatte. (Reynolds, 2000: 76) Hemingway gab sich sichtlich keine große Mühe, die Identität seiner Freunde zu verschleiern, die Charaktere wurden schnell entlarvt und stießen auf reges Interesse bei der Klatschpresse und deren Leser. (Baker, 1972: 78) Die Personen, auf denen die Charaktere basieren, waren keine Unbekannten in der Künstlerszene von Montparnasse, und kurbelten mit ihrer Prominenz indirekt auch die Verkaufszahlen des Romans an. (DeFazio, 2000: 56)

Aber nicht nur die reale Vorlage machte „The Sun Also Rises“ zu einem Bestseller. Auch der neue Stil Hemingways, der sich vor allem durch Ironie und Prägnanz auszeichnete, verhalf ihm zu einer größeren Leserschaft, die den Roman nicht nur aus Sensationsgier lasen. Viele Leser identifizierten sich mit den Charakteren in „The Sun Also Rises“, die in dem Sinn klassische Exemplare jener „Lost Generation“ waren: Männer wie auch Frauen, die den Ersten Weltkrieg miterlebt hatten und sich nun dem Exzess hingaben, kurzlebige, oberflächliche Affären unterhielten, tranken und feierten, scheinbar ohne an Konsequenzen zu denken oder einer geregelten Arbeit nachzugehen. (DeFazio, 2000: 57) Die tiefe Ernüchterung und die damit einhergehende Stimmung der Nachkriegszeit wird für diese Menschen zum Gefühlsstandard, sie leben und empfinden nach den Gesetzen dieser Entrücktheit:

The characters express their bitterness, their feelings of disenchantment, with calculated bravado. Their conversation is reduced to enthusiastic small talk about their escapades. And this talk, as well as their actions, is largely a matter of pose and gesture. They act like people who have not fully grown up and who lack the

self-awareness to realize this; in fact, they possess no desire to grow up. (Farrell, 1950: 222)

Die Coolness und Gleichgültigkeit der Charaktere in „The Sun Also Rises“ fand aber vor allem bei den Jugendlichen großen Anklang, die ihre Konversation den Personen des Romans anpassten, gegen Konventionen revoltierten und die Werte älterer Generationen verschmähten. Hemingway gelangte schnell zu großer Bekanntheit und wurde zu einem viel beachteten Vorbild, vor allem für die bereits nächste Generation von Schriftstellern. (Farrell, 1950: 223)

So prägend er auch für die „Lost Generation“ und jene danach gewesen sein mag, umso ironischer ist es, dass Hemingway seine Generation keineswegs als „verloren“ empfand. In einem Brief schreibt er 1951:

There was no such thing as a lost generation. [...] I thought beat-up, maybe [...]. But damned if we were lost except for deads, gueules cassées², and certified crazies. Lost, no. [...] We were a very solid generation though without education (some of us). But you could always get it. (Baker, 1972: 80f.)

Wie bereits erwähnt, findet sich im Epigraph des Romans ein Zitat von Getrude Stein, die in einem Gespräch mit Hemingway zynisch bemerkte: „All of you young people who served in the war. You are a lost generation. [...] You have no respect for anything. You drink yourselves to death.“ (AMF: 18) Um die Aussage Steins zu relativieren, fügte er ein Zitat von Ekklesiastes, einem Teil des Alten Testaments, hinzu, dessen erste Zeilen lauten: „One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever.“ (TSAR: Epigraph) Wie die beiden Zitate verstanden werden sollen, schrieb Hemingway 1926 in einem Brief an seinen Verleger Maxwell Perkins:

The point of the book to me was that the earth abideth forever – having a great deal of fondness and admiration for the earth, and not a hell of a lot for my generation and caring little about Vanities. [...] I didn't mean the book to be hollow or bitter satire, but a damn tragedy with the earth abiding for ever as the hero. (SL: 229)

Der Interpretation der breiten, lesenden Masse entging dies aber scheinbar. Noch heute wird „The Sun Also Rises“ als ein Vorzeige-Roman der „Lost Generation“ gehandelt, obwohl Hemingway versucht hatte, sich gegen dieses Stigma für sich und seine

² Ausdruck für Soldaten, die während des Ersten Weltkriegs, dauerhafte Verletzungen im Bereich des Gesichtes erlitten haben

Generation zu wehren. (Baker, 1972: 82) Zunächst scheint es, als wären alle Protagonisten des Romans von Oberflächlichkeit und Gleichgültigkeit bestimmt, angefangen bei der Prostituierten, mit der Jake zu Abend isst und die zynisch feststellt: „Everybody’s sick. I’m sick, too,“ (TSAR: 16) bis hin zu Brett. Die Unmöglichkeit ihre Liebe aufgrund genitaler Verletzungen Jakes’ ausleben zu können, macht sie naiv und gleichgültig in ihren Beziehungen zu Männern. Sie verlobt sich mit Mike Campbell, unterhält aber eine Affäre mit Robert Cohn und später Pedro Romero, einem jungen Stierkämpfer, was zu Spannungen unter den Freunden in Pamplona führt. (TSAR: 177f.) Jakes Haltung gegenüber den beiden steht im Zusammenhang mit den beiden Anfangszitaten des Romans. Brett bildet zusammen mit Mike und Robert jene „Lost Generation“, die sich durch ihre Eitelkeit und Oberflächlichkeit auszeichnet, für die Jake aber – ebenso wie Hemingway, wie das Zitat weiter oben zeigt – nichts übrig hat. (Baker, 1972: 82f.) Dies wird vor allem im Atmosphärenwechsel spürbar, als sich Jake und sein Freund Bill von der Gruppe in Pamplona lossagen und aufs Land fahren um zu fischen. Der Kontrast in der Beschreibung zwischen der artifiziellen Welt der Expatriate Community in Paris und der natürlichen Schönheit der spanischen Landschaft zeigt die Übertriebenheit Bretts, Roberts und Mikes, die Hemingway mit der „Lost Generation“, von der Gertrude Stein gesprochen hat, gleichsetzt. „We are meant to understand that all is vanity – except the things that are not vain,“ (Baker, 1972: 82) fasst Carlos Baker die Intention Hemingways treffend zusammen. Brett und ihre Anhänger tragen ihre Neurosen mit sich, egal wohin sie gehen, während sich die Welt für Menschen wie Jake und Bill weiterdreht, die still die Moral des Romans tragen.

Jake Barnes arbeitet als Journalist in Paris, spricht französisch, meidet aber die von den Expatriates regelmäßig frequentierten Cafés und Bars. Jake ist der stille Beobachter des Geschehens, selten ist er in die Ereignisse direkt involviert. Durch seine Augen schildert Hemingway die Protagonisten und ihre Eskapaden. Der Erste Weltkrieg hat auch bei ihm physische und emotionale Wunden hinterlassen, jedoch erwartet er sich keine Heilung durch seine Expatriation:

Going to another country doesn’t make any difference. I’ve tried all that. You can’t get away from yourself by moving from one place to another. There’s nothing to that. (TSAR: 11)

Diese kühle Feststellung Barnes' und seine stille Abfindung mit den Verletzungen, unter denen er leidet, geht einher mit dem „Hemingway Code“ (Young, 1966: 63), den Philip Young in seinem Werk „Ernest Hemingway: A Reconsideration“ für Hemingways Helden heraus destilliert hat:

It is made of the controls of honor and courage which in a life of tension and pain make a man a man and distinguish him from the people who follow random impulses, let down their hair , and are generally messy, perhaps cowardly, and without inviolable rules for how to live holding tight. (Young, 1966: 63)

Young spricht pointiert von „grace under pressure“ (Young, 1966: 63) als die maßgebliche Eigenschaft eines Hemingway Helden, was auch auf Jake Barnes zutrifft, der dies im Laufe des Romans zunehmend beweist. Auch der junge Stierkämpfer Pedro Romero passt in dieses Schema. Dies zeigt sich vor allem im Vergleich mit Robert Cohn, der sich in seiner hündischen Liebe zu Brett oft lächerlich macht und der schließlich in einen Kampf mit Romero gerät:

[Romero] had been knocked down about fifteen times, and he wanted to fight some more. [...] He was weak, but Brett couldn't hold him, and he got up. Then Cohn said he wouldn't hit him again. [...] Then Cohn leaned down to shake hands with the bull-fighter fellow. No hard feelings, you know. All for forgiveness. And the bull-fighter chap hit him in the face again. (TSAR: 202)

Romero hat kaum mehr Kraft um weiterzukämpfen, beweist aber weiterhin Mut und Ehre, in dem er nicht aufgibt – im Gegensatz zu Robert Cohn. Er wird von Anfang an als Außenseiter dargestellt. Er scheint nicht dazu in der Lage, seine Ängste und Neurosen zu verstecken oder sich davon abzulenken, was im Gegensatz zu den anderen Charakteren des Romans steht, die versuchen, der Vergangenheit aus dem Weg zu gehen, und sich mit jeder Hilfe davon abzulenken. Selbst Jake will über seine Impotenz weder sprechen, noch darüber nachdenken: „ [...] [W]hat happened to me is supposed to be funny. I never think about it [...], let's shut up about it.“ (TSAR: 26) Die Gemeinsamkeiten dieser Personen liegen zusammengefasst in ihrer Beteiligung am Ersten Weltkrieg und in der Art und Weise, wie sie mit ihren „Wunden“ umgehen. Sie akzeptieren ihre eigenen Missstände und die der anderen, und lehnen es ab, darüber zu sprechen. (Farrell, 1950: 224) Cohn hingegen kann seine Gefühle und Gedanken kaum bei sich behalten, vor allem nicht im Bezug auf Brett. In einem Gespräch mit Jake wird der Kontrast besonders bemerkbar:

,I just couldn't stand it about Brett. I've been through hell, Jake. It's been simply hell. When I met her down here Brett treated me as though I were a perfect stranger. I just couldn't stand it. [...] I felt so terribly. I've been through such hell, Jake. Now everything's gone. Everything.'

,Well,' I said, ,so long. I've got to go.' (TSAR: 194f.)

Jake versucht Cohns Geständnissen und Gefühlsausbrüchen aus dem Weg zu gehen und nimmt ihn als verweichlichten Mann wahr: "Externally he had been formed at Princeton. Internally he had been moulded by the two women who had trained him." (TSAR: 45) Er steht weit außerhalb des moralischen Codes, dem Jake folgt, was in Dialogen zwischen den beiden am Kontrastreichsten wird. Es ist schon früh im Roman spürbar, dass Robert ein Außenseiter in der Gruppe ist, vor allem seine Zugehörigkeit zum Judentum wird immer wieder hervorgehoben. Sowohl Jake als auch Mike verurteilen ihn im Laufe des Romans für seine Affäre mit Brett, und wenden sich schließlich von ihm ab. (Farrell, 1950: 225) Jake und Cohn sind das absolut gegensätzlichste Paar in diesem Roman, und das trotz ihrer offensichtlichen Gemeinsamkeiten: Beide sind Journalisten, beide sind in Lady Ashley verliebt, beide lehnen Alkoholismus, Promiskuität und exzessives Feiern ab. (Rovit, 1963: 152) Jedoch werden ihre Differenzen vor eben diesem Hintergrund umso deutlicher, und was sich auch schon früh im Roman zeigt:

'Do you know that in about thirty-five years more we'll be dead?'

'What the hell, Robert,' I said. 'What the hell.'

'I'm serious.'

'It's one thing I don't worry about,' I said.

'You ought to.'

'I've had plenty to worry about one time or other. I'm through worrying.'

(TSAR: 11)

Die gegensätzlichen Reaktionen der beiden erreichen ihren Höhepunkt in der Liebe zu Brett. Cohn ist nicht in der Lage dazu, sich objektiv seinen Illusionen im Hinblick auf ihre Liebe zu stellen und wird so für Jake zum abschreckenden Beispiel einer Person, die sich in Selbsttäuschung verliert. (Rovit, 1963: 152) Rovit stellt in diesem Zusammenhang auch fest: "Jake has learned [...] that illusions (sure beliefs projected into the future) are the first things one must discard if one wants to learn how to live." (Rovit, 1963: 156) Und dies zeigt sich deutlich im letzten Absatz des Romans, als Brett sinniert: „Oh Jake, we could have had such a damned good time together,“ (TSAR: 247) und Jake ihr antwortet: „Isn't it pretty to think so?“ (TSAR: 247) Die Ernüchterung in Jakes Antwort

ist deutlich spürbar, und drückt aus, wie wenig er Cohns und in dem Fall auch Bretts Illusionen teilen möchte.

Die vorhin zitierten Dialoge sind äußerst exemplarisch für Hemingways Stil. Die simple und direkte Prosa in „The Sun Also Rises“ kombiniert mit einem Erzähler, der seine Umwelt unkommentiert wieder gibt, ergeben einen neuen Stil, der sich von der Literatur des 19. Jahrhunderts deutlich unterscheidet. (DeFazio, 2000: 59) Der simple Stil ist allerdings trügerisch und komplexer als es zunächst erscheint. Der Leser ist darauf angewiesen, zwischen den Zeilen zu lesen, um die Nuancen und Bedeutungen, beispielsweise eines Dialoges zu verstehen. Beach interpretiert dies folgenderweise:

The simple-minded reader may be grateful to Hemingway for putting up so few obstacles to his understanding. But the simple-minded reader does not understand the half of what the man is driving at. The point is that Hemingway has set out to record the behavior of people not precisely simple-minded, but who have not learned, or who have deliberately unlearned, the language of intellectual sophistication. [...] And such are the newspapermen and army men, the Italian counts and American college girls, the sportsmen and Hemingways, who may have been reared on Balzac and Herbert Spencer, but whose particular dread is to be taken for highbrows and blue-stockings. Such being the people he will represent, it is imperative that in their talk there should be no hint of bookishness. (Beach, 1960: 101f.)

Interessanterweise wird hier auch Hemingway als eine jener Personen genannt, die im eigentlichen Sinn belesen sind, aber bewusst darauf verzichten, dies in ihrer Ausdrucksweise zu zeigen. Dies schlägt sich deutlich in seiner Prosa nieder, die zwar simpel aber intertextuell aufgeladen ist, und die auch Einflüsse von Schriftstellern wie Mark Twain, Stendhal oder Dostojewskij aufweist, um nur einige zu nennen. (Plimpton, 1986: 118) Linda Wagner-Martin schreibt zu Hemingways innovativem Stil folgendes:

Much of what made Ernest Hemingway so intrinsically "modern" was his deep and rich background in the established literature of the nineteenth century. By knowing what had been written, he could see ways to reinscribe those themes and subjects in order, in a sense, to remodel them for his twentieth-century readers, or the readers that he hoped to attract. (Wagner-Martin, 2000: 173f.)

Einer der Autoren des 19. Jahrhunderts, von denen Wagner-Martin hier spricht, war Henry James, dessen Werke auch damals in der Expatriate Community zirkulierten. Getrude Stein und ihr Bruder Leo sprachen unaufhörlich von ihm, Pound veröffentlichte eine Reihe von Essays, die sich mit James' Romanen beschäftigten. (Wagner-Martin,

2000: 174) Es ist wahrscheinlich, dass Hemingway James' „The Ambassadors“ als Grundlage von „The Sun Also Rises“ benutzte, um aus diesem (und in Abgrenzung davon) eine neue Form des Romans zu schaffen, die die Erfahrung der Expatriation in den Kontext der Moderne stellt. (Wagner-Martin, 2000: 175) Der Protagonist ist nicht mehr Opfer seiner romantischen Abhängigkeit, und auch die weibliche Hauptfigur unterscheidet sich von James' Frauenbildern vor allem in ihrer sexuellen Offenheit. (Wagner-Martin, 2000: 178) Ein weiterer großer Unterschied ist, dass der Leser nicht mehr von einem auktorialen Erzähler begleitet wird, wie man ihn aus Romanen des 19. Jahrhunderts kennt, sondern mit einem Ich-Erzähler konfrontiert ist.

Ein weiterer, oft genannter intertextueller Bezug ist jener zu T.S. Eliots „The Waste Land“, das 1922 erschien und damals ebenfalls stark rezipiert wurde. Malcolm Cowley war der erste von vielen Kritikern, die die große Ähnlichkeit zwischen „The Sun Also Rises“ und „The Waste Land“ erkannten, vor allem in der Sterilität der modernen Stadt und der Bedeutungslosigkeit von Beziehungen. (Lupack, 1999: 160) Jake Barnes ist Eliots Fisher King, der sich in einer sterilen Welt wieder findet, in der Spiritualität unmöglich geworden ist und die Protagonisten sich hinter ihrem Zynismus verstecken. Ironischerweise ist die einzige ehrliche Liebe nur zwischen den beiden Hauptcharakteren Jake und Brett zu finden, die diese jedoch nicht ausleben können. Sowohl Hemingway als auch Eliot bedienen sich hier eines ähnlich mythologischen Stoffes, wobei es für Lupack etwa sehr offensichtlich ist, dass Hemingway sich hier stark an „The Waste Land“ orientiert hat, im Gegensatz zu Cowley, der die Gemeinsamkeit einem literarischen Instinkt zuordnet. (Lupack, 1999: 156)

Auch wenn Hemingways intertextuelle Bezüge nicht immer belegbar sind, lassen seine Texte, darunter vor allem „The Sun Also Rises“, in Kombination mit biographischen Details und eigenen Aussagen über seine literarischen Einflüsse doch Rückschlüsse auf das Modell zu, das Hemingway in seinen Romanen verfolgt hat. Wie die Analyse der Charaktere, Themen und Motive zeigt, hat Hemingway für seinen Roman einen Konterpunkt gewählt, vor dessen Hintergrund er seinen modernen Stil entwickelt hat. Dieser Hintergrund besteht vor allem aus der Literatur des 19. Jahrhunderts und den vielfältigen künstlerischen Einflüssen, denen er in den Anfangsjahren seiner schriftstellerischen Karriere in Paris ausgesetzt war. Einige dieser Einflüsse sollen in den nächsten Kapiteln näher beleuchtet werden.

3. ANALYSE: THE SUN ALSO RISES

3.1. LITERARISCHE EINFLÜSSE

3.1.1. GERTRUDE STEIN

Bevor Hemingway nach Paris kam, war es vor allem Sherwood Anderson, der ihn dazu aufforderte, sich stärker mit europäischen Schriftstellern auseinanderzusetzen. Er war es, der dem jungen Hemingway empfahl, seine kreativen Inspirationen in Europa, genauer gesagt in Paris, zu suchen und schickte ihn mit einem Empfehlungsschreiben an Stein und Pound über den Atlantik. Zu dem Zeitpunkt, als Hemingway auf Stein traf, lebte die 1874 geborene Schriftstellerin schon beinahe 20 Jahre in Paris und bewohnte eines der bekanntesten Ateliers der Stadt. 27, rue de Fleurus, auf der linken Seite der Seine, wurde in der Dekade davor als Treffpunkt für avantgardistische Maler bekannt, unter ihnen auch Pablo Picasso, Henri Matisse und Juan Gris. (Curnutt, 2000: 29) Stein kam 1903 nach Paris, nachdem sie Psychologie unter William James (Henry James' Bruder) studiert hatte. Der Umzug nach Europa bedeutete für die damals 30-Jährige einen kreativen Neuanfang und bald wurde sie bekannt für ihre experimentelle Prosa. Curnutt fasst ihren Stil auf folgende Weise zusammen:

[...] Stein did not use words to describe people, objects, or actions. She used them for their sound and syllabic rhythms, fashioning sonic tapestries in which the music of language took precedence over its meaning. (Curnutt, 2000: 29)

Als Hemingway Stein kennenlernte, hatte sie bereits zwei Bücher veröffentlicht, „Three Lives“ (1909) und „Tender Buttons“ (1914), die sich trotz Steins Bekanntheit nur einer geringen Leserschaft erfreuten. Große Verlagshäuser sahen keinen Profit in ihrer Arbeit und so war Stein gezwungen, ihre Werke auf eigene Faust zu publizieren. An den Wänden ihres Ateliers waren Werke Picassos und Cézannes zu finden, die sie oft mit Besuchern diskutierte, darunter auch mit Hemingway (Curnutt, 2000: 30). Auch seine schriftstellerischen Arbeiten wurden von ihr gelesen und bewertet:

Gertrude Stein rather liked the poems, they were direct, Kiplingesque, but the novel she found wanting. There is a great deal of description in this, [Gertrude] said, and not particularly good description. Begin over again and concentrate, she said.“ (Stein, 1960: 213)

Auch wenn ihre Kritik drastisch ausfiel, nahm sich der junge Schriftsteller ihre Ratschläge offensichtlich zu Herzen:

I've been working hard and have two things done. I've thought a lot about the things you've said about working and am starting that way at the beginning. If you think of anything else I wish you'd write it to me. (SL: 79)

Kurz nach seiner Ankunft in Paris und dem ersten Zusammentreffen mit Stein schreibt er an seinen Mentor Sherwood Anderson: „Gertrude Stein and me are just like brothers and we see a lot of her.“ (SL: 62) Als Ernests und Hadleys erster Sohn im Oktober 1923 zur Welt kommt, übernehmen Stein und ihre Lebensgefährtin Alice die Patenschaft für ihn. Aber auch schriftstellerisch ergab sich eine große Nähe zwischen den beiden. In einigen frühen Versuchen Hemingways lassen sich große Ähnlichkeiten mit dem Stil Steins finden, wie etwa in seiner Kurzgeschichte „Mr. and Mrs. Elliot“ (1924), die in Anlehnung an Steins „Miss Furr and Miss Skeene“ (1922) entstanden ist. (Perloff, 1990: 672) Wie so oft bei Stein setzt sich die Erzählung aus kurzen, prägnanten Sätzen und strategischer Wiederholung von Schlagwörtern zusammen, was Hemingway sehr geschickt imitiert hat. Bei Stein dient diese Repetition um die Bedeutung jener Schlagwörter zu erweitern, beziehungsweise um ihnen eine bestimmte Permutation zu geben, die sie vorher noch nicht besaßen, während Hemingways Leitwörter sich mehr und mehr in ihrer Bedeutung spezifizieren. Er benutzt das Model der Repetition nicht um Bedeutungsebenen hinzuzufügen sondern zu beschränken. (Perloff, 1990: 677f.) Die wiederholten Wörter sind ebenso offen zur Interpretation wie Steins, allerdings sind sie nur offen für eine einzige Bedeutung. Perloff fasst sehr gut zusammen, warum Hemingways Prosa trotz eindeutiger Unterlegenheit weitaus zugänglicher für die damaligen Leser war:

Hemingway uses a network of concrete images, more or less in the vein of the Eliot he professes to despise, as the objective correlative of his vision. Stein, on the other hand, uses almost no imagery at all. We never „see“ Helen Furr or Georgine Skeene even to the degree that we see Hubert and Cornelia Elliot kissing in the teashop. (Perloff, 1990: 682)

Bald wurden Stimmen lauter, die Hemingways Imitation von Steins Stil kritisierten und im Fall von Wyndham Lewis sogar öffentlich angriffen. 1934 veröffentlicht Lewis den Essay „The Dumb Ox: A Study of Ernest Hemingway“, in dem er über „the *steining* of Hemingway“ (Lewis, 1982: 193) spricht:

With Stein's bag of tricks he takes over a Weltanschauung, which may not at all be his, and does in fact seem to contradict his major personal quality. This infantile, dull-witted dreamy stutter compels whoever uses it to conform to the infantile,

dull-witted type. He passes over in the category of those to whom things are done, from that of those who execute – if the latter is indeed where he originally belonged. [...] [It] is very difficult to know where Hemingway proper begins and Stein leaves off as an artist. (Lewis, 1982: 193)

Hemingway war mehr und mehr unzufrieden mit den Vergleichen, die zwischen ihm und Stein gezogen wurden, und suchte nach Wegen, sich von ihrer Autorität zu lösen. 1924 arrangierte er, dass Steins Magnus Opus „The Making of Americans“ in Ford Madox Fords „transatlantic review“ in Serie abgedruckt wird. Ford wusste anscheinend nicht, dass das Manuskript um die 9000 Seiten umfasste, und Stein war verärgert als sie schließlich erfuhr, dass nur Teile davon abgedruckt werden sollten. (Curnutt, 2000: 32) Später schreibt sie in ihrer Autobiographie „The Autobiography of Alice B. Toklas“ (aus der Sicht ihrer Lebensgefährtin Alice):

Later on when things were difficult between Gertrude Stein and Hemingway, she always remembered with gratitude that after all it was Hemingway, who first caused to be printed a piece of The Making of Americans. [...] I myself [Alice] have not so much confidence that Hemingway did do this. I have never known what the story is but I have always been certain that there was some other story behind it all. (Stein, 1960: 215)

Der unterschwellige Ton in Steins verborgener Autobiographie deutet an, dass Hemingway kein ganz so dankbarer Schüler war, wie sie an anderen Stellen des Werkes vorgibt. In Briefen und Kritiken von damals lässt sich allerdings eine große Bewunderung für Stein erkennen:

Gertrude Stein is probably the most first rate intelligence employed in writing today. [...] [Y]ou ought to read her Three Lives. The Melanctha story in Three Lives is one of the three best short stories in English. (Reynolds, 1983: 432)

In den Jahren darauf und auch in „A Moveable Feast“, seinem memoirenhaften Rückblick auf die Jahre in Paris, relativiert er die Größe Steins immer wieder: „She wanted to know the gay part of how the world was going; never the real, never the bad.“ (AMF: 25) Diese Aussage kann als Bezug auf Steins immer wiederaufkommende Kritik an Hemingways Themenwahl gemeint sein, die sie als „inaccrochable“ (AMF: 15) empfand und bei ihm daraufhin eine Obsession mit Sex und Tod diagnostizierte. (Curnutt, 2000: 33) Trotz dieser beginnenden Unstimmigkeiten, die später in ein unabwendbares Zerwürfnis der beiden münden sollten, nahm Hemingway weiter Steins Kritik ernst und übte sich, diese in seinen frühen Werken umzusetzen. Ein weiteres Beispiel Steins umstrittenen

Einflusses ist die Kurzgeschichte „Big Two-Hearted River“, die ihr Hemingway im Oktober 1924 zur Korrektur gab. Stein stellte zwar Hemingways „reticent tone“ (Stein, 1960: 219) als ein starkes und originelles Merkmal des Textes fest, kritisierte aber das Ende, das aus allerlei Anmerkungen bestehe, die gestrichen werden können. (Curnutt, 2000: 33) Der Schüler hielt sich an die Ratschläge seiner Lehrerin und schuf damit eine seiner bekanntesten Kurzgeschichten.

Es wurde bereits auf Hemingways differenzierte Verwendung der Stein'schen Repetition eingegangen. Eine bedeutsamere Technik, die sich ebenfalls im Großteil seiner frühen Werke finden lässt, ist jene, die er später „the principle of the iceberg“ (Plimpton, 1986: 125) nennen sollte. Abgesehen von Steins Einfluss wird die Technik auch oft auf Hemingways frühe Karriere als Journalist beim "Toronto Star Daily" zurückgeführt, wo ihm beigebracht wurde, kurze prägnante Sätze und simple Sprache in seinen Artikeln zu verwenden. (Dewberry, 1996: 19) Das Prinzip, das auf dem Konzept der Auslassung beruht, wurde zu einem Grundpfeiler in Hemingways Romanen und führte darüber hinaus zu einer neuen Form des modernen Romans. Hemingway selbst erklärt das Prinzip in einem Interview mit George Plimpton im Jahr 1958:

If a writer stops observing he is finished. But he does not have to observe consciously nor think how it will be useful. Perhaps that would be true at the beginning. But later evrything he sees goes into the great reserve of things he knew or has seen. If it is any use to know it, I always try to write on the principle of the iceberg. There is seven-eights of it underwater for every part that shows. Anything you know you can eliminate and it only strenghtens your iceberg. It is the part that doesn't show. If a writer omits something because he does not know it then there is a hole in the story. (Plimpton, 1986: 125)

Die Theorie besteht darin, dass alles, was gesagt wird, darauf hindeutet, was eigentlich *nicht* gesagt wird. Hemingway erwartet von seinen Lesern, dass sie mehr sehen als die Realität, die er literarisch produziert. So wie Hemingway sagt „All you have to do is write one true sentence“ (AMF: 12), so beinhaltet dieses Credo auch, dass dieser Satz für alle Leser zur Realität werden muss:

[...] I have tried to eliminate everything unnecessary to conveying experience to the reader so that after he or she has read something it will become a part of his or her experience and seem actually to have happened. (Plimpton, 1986: 125)

Die Intention dabei ist also nicht, die eigenen Interpretationen des Lesers zu evozieren, sondern mit Hilfe des *einen* Achtels, die restlichen sieben aufzuzeigen. Diese Technik

wurde laut Knight auch von seinen Mentoren und Kollegen praktiziert, wobei Hemingway sie vor allem als Teil seiner Überarbeitungen nutzte. (Knight, 1995: 128) Hier scheint der Einfluss Steins durch, die ihn immer wieder daran erinnerte, die unnötigen Stellen zu streichen um somit seine Prosa zu stärken. Die Theorie steht auch im direkten Zusammenhang mit den Repetitionen, die den Sinn eines Wortes auf eine einzige Bedeutung reduzieren sollen. Ein Brief an seinen Verleger Liveright, in dem es um die Publikation von „In Our Time“ geht, lässt darauf schließen, wie ernsthaft er diese Techniken schon 1925 versucht hat zu reproduzieren:

[...] [I]t is understood of course that no alterations of words shall be made without my approval. This protects you as much as it does me as the stories are written so tight and so hard that the alteration of a word can throw an entire story out of key. [...] There is nothing in the book that has not a definite place in its organization and if I at any time seem to repeat myself I have a good reason for doing so. (SL: 154)

Eine weitere Technik, die unter anderem auf Steins literarischen Einfluss zurückgeführt werden kann, ist die der Parataxe. (Knight, 1995: 148) Die ästhetische Konstruktion der Satzglieder weist eine Aneinanderreihung auf, die in sich jeweils die gleiche Wertung besitzt. Knight erklärt dies so:

Hemingway sought to break down his perception into what were understood to be their singular, atomistic components, an ambition which emphatically shaped the nature and the rhythms of his prose. Hemingway tells one thing at a time, celebrating the uniqueness and the significance of each sensation. (Knight, 1995: 149)

Dies wird unter anderem, aber vor allem, mit dem Wort *and* konstruiert, was klar macht, dass für Hemingway Erfahrungen linear verlaufen – eine ebenso schwerwiegend wie die nächste. Es erinnert stark an Stein, deren erklärtes Ziel es war, den gegenwärtigen Moment zu beschreiben, als wäre er frei von jeglicher Relation, und der sich sukzessive von einem Punkt zum nächsten bewegt. Sie setzt an, um das Unmögliche zu bewerkstelligen:

[...][T]o see the things of this world with such concentration, such intensity, that [Stein] would block out everything that is not the object of attention, all backdrop, all relations, everything that is not included in the thing-itself. (Knight, 1995: 81)

Für Stein war dies der Weg aus der Abstraktion und hin zur absoluten Realität: Die Vergangenheit ist abstrakte Erinnerung, die Zukunft ist ebenfalls abstrakt, nur der gegenwärtige Moment unterscheidet sich von beiden. (Knight, 1995: 88) Durch Reptitionen und Schlagwörter wie *now* und *always* erreicht sie in ihrer Prosa eine spürbare Verlangsamung der Erzählung und damit auch Gegenwärtigkeit und Kontinuität. (Knight, 1995: 90). Das Konzept dieser Technik war stark von ihrem Mentor geprägt:

When I was working with William James I completely learned one thing, that science is continuously busy with the complete description of something, with ultimately the complete description of everything. If this can really be done the complete description of every thing then what else is there to do. (Stein, 1975: 156)

Während Steins Stil also aus dem Vorhaben heraus entsteht, die Realität in ihrer Gesamtheit abzubilden, bedient sie sich Techniken, die sie später auch Hemingway näher bringt. Sie lehrt ihm die unwichtigen Dinge zu streichen, und seine Prosa auf die substantiellen Beschreibungen zu verlagern. Hemingway kreiert daraus einen Stil, der in seiner Ästhetik ebenso linear abläuft wie jener Steins, mit dem Unterschied, dass seine Auslassungen und Repetitionen die Bedeutung des Textes eher schmälert und auf den Punkt bringt als ihn in seinen endlosen Variablen auszudrücken versucht. Es ist nicht verwunderlich, dass Hemingways Werke wesentlich bemessener sind als jene Steins, kann so ein monströses Vorhaben wie das Steins doch keine logische Endlichkeit haben. Stattdessen beruft sich Hemingway auf jene „one true sentence“ (AMF: 12) oder lässt gar den Großteil seiner Konstruktion im tiefen Wasser verborgen, frei nach seinem Protagonisten Jake Barnes: „You’ll lose it if you talk about it.“ (TSAR: 245)

Während Kritiker immer wieder den Einfluss Steins auf Hemingways Stil hervorheben, gibt es auch viele andere, die zwar die frühen Lehrjahre in der rue du Fleurus anerkennen, jedoch signifikante Unterschiede in beider Prosa betonen. (Perloff, 1990: 670) Die Schlussfolgerung ist hier auch zulässig, da der Einfluss zwar durchaus erkennbar ist, aber Hemingway mit dem Werkzeug, das er von Stein bekommen hat, eine durchaus neue Komposition zu Tage gebracht hat. Die Struktur und Stilistik, die er sich mühevoll in frühen Werken wie den Kurzgeschichten in „In Our Time“ erarbeitet hat, ist deutlich in der Literatur der Moderne verankert. Spätestens mit der Veröffentlichung von „The Sun Also Rises“ und den bereits erklärten Anfangszitaten,

versuchte Hemingway schließlich klarzumachen, dass er sich nicht länger als einen von vielen Schülern Steins, der matronenhaften Mutter der Lost Generation, verstand und konstruierte von nun an seine Texte vor allem in Abgrenzung zu ihr.

If I could only take the slight plunge to going in for not making sense I could work for ten and twelve hours a day every day and always be perfectly like Gertrude Stein who since she has taken up not making sense some eighteen years ago has never known a moments unhappiness with her work. (SL: 287)

Warum es tatsächlich zu einem Zerwürfnis zwischen den beiden kam, ist schwer zu belegen, da es keine eindeutigen Belege dafür gibt. Allerdings spricht er später in „A Moveable Feast“ von einem Gespräch, das er zwischen Stein und ihrer Lebensgefährtin mit anhörte, in der sie sich als schwach und unterwürfig zeigte, was für Hemingway absolute Charakterschwächen darstellten. (AMF: 117ff.) Darüber, wie fiktiv diese Memoiren sind, lässt sich debattieren. Vor allem in den Jahren nach „The Sun Also Rises“ negierte Hemingway immer wieder den Einfluss, den Stein auf ihn gehabt haben soll, und das nicht nur in privaten Briefen, was vielleicht darauf schließen lässt, dass ihm der Bruch der beiden nicht so gleichgültig war, wie er später vorgab. (Curnutt, 1998: 122ff.) Fakt ist, dass Stein nicht die erste und auch nicht die letzte Person war, deren Geltung Hemingway widerrief, nachdem das künstlerische Potenzial erschöpft war. So wie bei Sherwood Anderson davor, hatte der Schüler den Meister überholt.

3.1.2. EZRA POUND

Pound war, wie Stein, ein Expatriate der ersten Stunde. Er kam 1908 erstmals nach Europa, wo er sich nach einer längeren Reise durch Italien schließlich in London niederließ. Dort machte er unter anderem Bekanntschaft mit W.B. Yeats, William Carlos Williams und T.S. Eliot, deren Werke er auch publizierte und in Kritiken besprach. (Curnutt, 2000: 36) Im Gegensatz zu anderen Mentoren, wurde sein Einfluss nie von Hemingway geleugnet. In der Korrespondenz der beiden lässt sich eine innige Freundschaft erkennen, die Jahre lang anhielt, obwohl beide längst in andere Länder verzogen waren. Pound war mitverantwortlich für die Gründung der literarischen Bewegung Imagismus 1912, und gründete später zusammen mit William Carlos Williams auch den Vortizismus. Die Bewegung der Imagisten ging technisch gesehen von T.E. Hulme aus, dessen Gedichte die ersten waren, die die Bedeutung des Bildes in der Poetik unterstrichen, und die zur Grundlage für die Ideen Pounds wurden. (Symons, 1987: 35) Während der Roman bereits in der Moderne angekommen war, steckte das Gedicht noch immer in der Romantik des viktorianischen Englands fest. Pound war determiniert diese „rather blurry, messy sort of a period, a rather sentimentalistic, mannerish sort of a period“ (Beasley, 2007: 21) zu beenden, die Poesie zu modernisieren und sie „harder and saner, [...] austere, direct, free from from emotional slither“ (Beasley, 2007: 21) zu machen. Die Anhänger des Imagismus erklärt Symons in seinem „Makers of the New“, in Ahnlehnung an F.S. Flints Definition, als: „poets determined to write in accordance with the best tradition as found in the best writers, Sappho, Catullus, Villon, and were determined not to tolerate anything less good.“ (Symons, 1987: 35) Pound und seine Kollegen bestritten nicht, dass auch die Literatur des 19. Jahrhunderts sie beeinflusst hatte, jedoch grenzten sie ihre moderne Poesie durch Opposition davon ab. (Beasley, 2007: 20) Die wenigen Regeln der Imagisten waren: „direct treatment of any subject, the use only of words that contributed to the presentation, and composition in sequence of the musical phrase, not of the metronome“ (Symons, 1987: 35) Vorbilder für diese Poesie fanden sie vor allem bei den französischen Symbolisten, die, wie der Name schon vorweg nimmt, die Verwendung von Symbolen anstrebten, und somit eine Verschiebung von Beschreibung hin zu Evokation und Allusion erreichen wollten. (Beasley, 2007: 27)

1914 veröffentlicht Pound „Des Imagistes“, in dem mehrer Anhänger der Gruppe ihre Gedichte publizierten, wie etwa William Carlos Williams, James Joyce, und auch Ezra Pound selbst. Wie sich hier herausstellte, war es schon bei der ersten der oben genannten Regeln schwer, ihr Folge zu leisten, da jener direkte Umgang mit dem Objekt, von dem auch Hulme sprach, voraussetzen musste, jegliche Metaphern und persönlichen Gefühle auszublenden. (Symons, 1987: 37) Eine rein beschreibende Poesie würde kaum kraftvolle Bilder wie die der Symbolisten in den Köpfen der Leser evozieren, das wurde wohl auch Pound klar, der Subjektivität nicht zugunsten moderner Sprache opfern wollte und deshalb nach neuen Wegen suchte um sein Ziel zu erreichen. Zusammen mit William Carlos Williams begründete er den Vortizismus, der, noch radikaler als Imagismus, konservative Beschränkungen und Regeln der Metrik ablehnte, und stattdessen die Abstraktion der visuellen Künste und den freien Vers feierte. (Curnutt, 2000: 36) Bevor Pound seine literarische Tätigkeit nach Frankreich und später nach Italien verlegte, schrieb er „Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)“ (1920), ein fiktives autobiographisches Gedicht, das England und seine Kultur als ignorant, vulgär und unfähig anprangerte. Es wird zu seinem berühmtesten Gedicht und ist bis heute ein weiteres Zeugnis der Frustration, die in der Zwischenkriegszeit bei vielen vorherrschte. (Curnutt, 2000: 36) Pound lebte erst seit einem Jahr in Paris, als er Bekanntschaft mit Hemingway machte. Obwohl sich dieser anfänglich über Pounds seltsames Aussehen lustig machte, gewann er dessen Freundschaft sehr schnell. Bereits im März 1922 schreibt Hemingway an Sherwood Anderson:

Pound took six of my poems and sent them wit [sic!] a letter to Thayer, Scofield³, that is, you've heard of him maybe. Pound thinks I'm a swell poet. He also took a story for the Little Review. [...] He's really a good guy, Pound, wit [sic!] a fine bitter tongue onto him. (SL: 62)

Die anfängliche Begeisterung ging schnell in eine solide Freundschaft über, wie auch „A Moveable Feast“ beweist, in dem Pound einer der wenigen von Hemingways Zeitgenossen ist, der bei ihm gut davon kommt:

Ezra was kinder and more Christian about people than I was. His own writing, when he would hit it right, was so perfect, and he was so sincere in his mistakes and so enamored of his errors, and so kind to people that I always thought of him as a sort of saint.“ (AMF: 108)

³ Co-Editor oft the *Dial* (Anm. d. Verf.)

Einen möglichen Grund für die anhaltende Freundschaft zwischen den beiden, sieht Jacqueline Tavernier-Courbin darin, dass Pound trotz seines etablierten Rufs in England, Frankreich und den Vereinigten Staaten, keine Bedrohung für Hemingway in seiner literarischen Welt darstellte. (Tavernier-Courbin, 1984: 179f.) Pound war einer der wenigen in Hemingways früher Karriere als Schriftsteller, von dem er Kritik annahm ohne später dessen Zorn auf sich zu ziehen. Als Pound bereits in Italien lebte, veröffentlichte Hemingway sogar eine „Homage to Ezra“, die im Frühling 1925 in „This Quarter“ erschien:

[...] [W]e have Pound the major poet devoting, say, one fifth of his time to poetry. With the rest of his time he tries to advance the fortunes, both material and artistic, of his friends. He defends them when they are attacked, he gets them into magazines and out of jail. He loans them money. He sells their pictures. He arranges concerts for them. He writes articles about them. He introduces them to wealthy women. He gets publishers to take their books. He sits up all night with them when they claim to be dying and he witnesses and dissuades them from suicide. And in the end a few of them refrain from knifing him at the first opportunity. (zitiert nach Trogon, 1999: 41ff.)

In der interessanten Korrespondenz zwischen den beiden lassen sich Beispiele finden, wie Pound es schaffte, die Arbeit Hemingways zu kritisieren ohne ihm das Gefühl zu geben, persönlich angegriffen zu werden, wie es etwa Stein bei ihm auslöste. Er vergleicht seine Kritik mit der eines Trainers, der seinem Schützling keinen Gefallen tut, wenn er ihm eine bessere Zeit im Rennen vorgibt, als er tatsächlich erreicht hat. An anderen Stellen vergleicht er Hemingway mit einem Boxer, den er motiviert zum Schlag, was Hemingway durchaus imponiert haben muss. (Tavernier-Courbin, 1984: 182) Er ermutigte Hemingway dazu, mehr Gedichte zu schreiben, und riet ihm davon ab, nach „In Our Time“ noch eine Sammlung mit Kurzgeschichten zu veröffentlichen und sich stattdessen einem Roman zuzuwenden. Er verteidigte ihn gegen Neider nach der Publikation von „The Sun Also Rises“ und verstand es, ihn anzuspornen, wenn es notwendig war. (Tavernier-Courbin, 1984: 185f.). Die Leichtherzigkeit, mit der er seine Kritik vermittelte, und die Freizügigkeit, mit der Hemingway ihm seine Gedanken mitteilte, stehen im starken Kontrast zum Ton im Briefwechsel zwischen Stein und Hemingway, der stets sehr respektvoll und eher distanziert war.

Obwohl Hemingway immer wieder vom Einfluss Pounds spricht, war es wohl mehr Pounds Kritik als seine eigenen Werke, die ihn lenkten. Pounds obskure Poesie,

bestehend aus Neologismen, Fragmenten in latein, griechisch und chinesisches, und sein anspruchsvolles Vokabular waren weit entfernt von dem Stil, den Hemingway anstrebte. Jedoch stieß sein Rat, Adjektive und Adverbe zu unterlassen und sich auf kurze, zusammengefasste Sätze zu konzentrieren, eindeutig auf fruchtbaren Boden. (Curnutt, 2000: 37) Trotz großer Unterschiede in ihrem literarischen Schaffen, verbanden die beiden Autoren viele Gemeinsamkeiten. Einerseits waren beide von der Desillusionierung geprägt, die der Erste Weltkrieg mit sich brachte, was sich in Themen und Motiven beider widerspiegelt, unter anderem auch in Pounds „Hugh Selwyn Mauberley (Life and Contacts)“. Zweitens empfanden beide die Notwendigkeit etwas Neues zu schaffen, da die Literatur des vorangegangenen Jahrhunderts nicht mehr adäquat war um das vorherrschende Lebensgefühl auszudrücken. Die Regeln, die Pound durch seine literarischen Werke propagierte, lassen sich größtenteils auch auf Hemingways Stil ummünzen:

Not only is Imagisme rightly regarded as the first major step towards poetic modernism in English, but the values it bears also inform our more general assumptions about good writing: economy, precision, concision, flexibility, concrete imagery; absence of pretension, abstraction and didacticism; ‚the right word in the right place‘ and a minimum of ‚rhetoric‘. (Kayman, 1986: 34)

All diese Punkte treffen auch auf Hemingways neuen, modernen Stil zu, und waren ebenso Prämissen für seine Arbeit wie für die von Pound. Beide schöpften ihre Kreativität aus vergangener Literatur, die sie nutzen um einen erneuerten Stil zu schaffen, der dem 20. Jahrhundert gerecht wird. In seinem Hauptwerk, den „Cantos“, drückt Pound „his passionate concern with history and romance“ (Symons, 1987: 220) aus:

What he hoped to do by mixing past and contemporary, classical and modern, chatty autobiography and lyrical desire, was to produce a work that combined history and autobiography so that it was finally a comment on the nature of civilisation. (Symons, 1987: 220)

In dieser Verbindung steht auch Hemingways „The Sun Also Rises“, das autobiographisch inspiriert war und gleichzeitig exemplarisch für eine ganze Generation wurde.

Wie bereits erwähnt, leugnete Hemingway nie den Einfluss, den Pound auf ihn während der gemeinsamen Zeit in Paris hatte. 1924 schreibt Hemingway in einem Brief an Pound:

„I am writing some damn good stories. I wish you were here to tell me so, so I would believe it or else what is the matter with them. You are the only guy that knows a god damn thing about writing.“ (SL: 113) An anderer Stelle schreibt er, „[that he] learned more about how to write and how not to write from [Pound] than from any son of a bitch alive.“ (Mellow, 1997: 159) Diese offenherzigen Bezeugungen stehen diametral zu Hemingways lebenslangen Abschwächungen von möglichen literarischen Einflüssen, die andere auf ihn gehabt haben mögen. Ironischerweise war es Pound selbst, der schrieb: „[...] be influenced by as many great artists as you can, but have the decency either to acknowledge the debt outright, or try to conceal it.“ (Pound, 1960: 5) Die beiden hielten ihre Freundschaft aufrecht, auch nachdem Pound nach Italien gezogen war, und Anhänger des faschistischen Regimes Mussolinis wurde. Sein Antisemitismus, den er mit vielen amerikanischen Schriftstellern teilte, wurde schließlich zur Paranoia vor dem jüdischen Einfluss auf die Wirtschaft. Er begann anti-amerikanische Ansichten zu propagieren, die ihm, wie zu erwarten, nicht nur wenig Sympathien sondern auch eine Anklage wegen Hochverrats einbrachte. (Curnutt, 2000: 38) In einem Brief von 1943 zeigt sich Hemingway sichtlich hin und hergerissen, aber nach wie vor loyal:

He has a long history of generosity and unselfish aid to other artists and he is one of the greatest of liveing [sic!] poets. It is impossible to believe that anyone in his right mind could utter the vile, absolutely idiotic drivel he has broadcast. His friends who knew him and who watched the warpeing [sic!] and twisting and decay of his mind and his judgement should defend him and explain him on that basis. (SL: 548)

Pounds „High Modernism“ inkludierte auch T.S. Eliot, den er bei der Entstehung von „The Waste Land“ (1922) maßgeblich durch seine Techniken beeinflusste, und James Joyce, dessen „Ulysses“ (1922) zu einem der wichtigsten Romane des 20. Jahrhunderts werden sollte. Aus dieser Perspektive steht die Moderne ebenso wie Hemingway in Pounds tiefer Schuld, was ihn zuletzt wohl auch vor einer Verurteilung bewahrt hat. Obwohl Pound nun immer wieder mit dem Begriff der Moderne in Zusammenhang gebracht wurde, möchte ich ihn aber vor allem als einen der avantgardistischen Einflüsse Hemingways festhalten. Pounds Forderungen nach einer neuen Ästhetik hatten nicht nur die Gründung der Bewegungen des Imagismus und des Vortizismus zur Folge, sondern fielen auch auf fruchtbaren Boden in Hemingways eigener Bildung eines neuen Stils. Wie schon bei Stein zuvor, pickte sich Hemingway jene Punkte heraus, die er

selbst für seine schriftstellerische Entwicklung als dienlich empfand, ohne sich dabei von dem Programm seines Mentors vereinnahmen zu lassen.

3.1.3. F. SCOTT FITZGERALD

Einer der berühmtesten Zeitgenossen Hemingways war zweifelsohne Francis Scott Fitzgerald, der um nur vier Jahre älter und damit auch der härteste Konkurrent Hemingways in der jüngeren Generation der Expatriates war. Als die beiden im April 1925 in der Dingo Bar aufeinander trafen, war Fitzgerald schon durch seine Veröffentlichung von „This Side of Paradise“ (1920) und „Tales of the Jazz Age“ (1922) einigermaßen bekannt geworden. Auch für Hemingway war er kein Fremder, er hatte „This Side of Paradise“ bereits vor seiner Expatriation nach Europa gelesen. Sein erster Roman wurde von Kritikern als moderne Erzählung aufgenommen, die das Erwachsenwerden einer anti-autoritären Generation beschreibt, und damit vor allem bei den jungen Leuten auf Beliebtheit stieß. Fitzgerald wurde damit zum Sprachrohr der Nachkriegsgeneration, vor allem der „Flappers“. Nach der Kurzgeschichtensammlung „Tales of the Jazz Age“, erschien ebenfalls 1922 sein zweiter Roman „The Beautiful and the Damned“, der wiederum hauptsächlich junge Protagonisten vor dem Spiegel der stürmischen 20er Jahre zeigte. Seine künstlerische Weiterentwicklung bewies er letztlich mit „The Great Gatsby“, der 1925, nur wenige Wochen vor der ersten Begegnung zwischen Fitzgerald und Hemingway, erschien. Mit der Geschichte von Jay Gatsbys zum Scheitern verurteiltem Versuch, die Liebe zu Daisy Buchanan zurückzugewinnen, in dem er sich vom Niemand zum Millionär transformiert, bediente sich Fitzgerald beliebten Themen des Amerika der Zwanziger Jahre:

On the one hand, the ambiguous origins of Gatsby's fortune dramatize the Jazz Age intrigue with easy money and charismatic personalities; at the same time, the certainty and confidence Gatsby exudes in his single-minded pursuit of Daisy symbolizes the naiveté of the American dream of determining one's own destiny. (Curnutt, 2000: 43)

Auch Fitzgerald hatte Hemingway gelesen, bevor er das erste Mal auf ihn traf, wie ein Brief von 1924 belegt, in dem er seinen Verleger über Hemingway berichtet, „[...] who has a brilliant future. [...] He's the real thing.“ (Fitzgerald, 1994: 82) Die beiden wurden schnell Freunde und begannen nach Wegen zu suchen, um Hemingway von seinem Vertrag mit Liveright zu befreien, damit er zu Maxwell Perkins bei Scribners wechseln

konnte, der auch Fitzgeralds Werke verlegte. Dies gelang schließlich auch mit „The Torrents of Spring“, einem Buch, das Sherwood Anderson parodierte, der ebenfalls bei Liveright unter Vertrag stand, und dessen Publikation einen Konflikt dargestellt hätte. Der Verlag entschied sich für den älteren und erfahreneren Anderson, und die Möglichkeit eröffnete sich zu Scribners zu wechseln. Dies war aber bei Weitem nicht das Einzige, was Hemingway Fitzgerald in der Förderung seiner Karriere zu verdanken hatte. Er unterstützte den jüngeren Autor mit Ratschlägen über Publizierung, er lieh ihm Geld und er stand ihm zur Seite als seine Ehe zu zerbrechen begann. 1926 veröffentlichte Fitzgerald in Unterstützung seines Protégés eine Kritik über „In Our Time“, in der er Hemingway mit Lob überhäuft:

When I try to think of any contemporary American short stories as good as „Big Two-Hearted River“, the last one in the book, only Gertrude Stein’s „Melanctha“, Anderson’s „The Egg“, and Lardner’s „Golden Honeymoon“ come to mind. It is the account of a boy on a fishing trip [...] Nothing more – but I read it with the most breathless unwilling interest I have experienced since Conrad first bent my reluctant eyes upon the sea. (Fitzgerald, 1926: 264)

Fitzgerald kam als erfolgreicher Autor nach Paris, der die Mühen und Sorgen unbekannter Schriftsteller wie Hemingway nicht kannte. Er war reich und gebildet, und hatte nicht viel mit den literarischen Persönlichkeiten der Rive Gauche zu tun. Er und seine Frau Zelda verkehrten in den Kreisen der reichen Amerikaner, die vor allem auf der rechten Seite des Seineufers zu finden waren, im Ritz und in den unzähligen Nachtclubs auf Montmartre. Zwar trank er oft mit Hemingway in den Bars der Bohemians, doch war evident, dass beide aus unterschiedlichen Welten kamen und über sehr unterschiedliche Temperamente verfügten. Fitzgeralds Erfolg war ohne Zweifel ein großer Ansporn für Hemingway, und er begann sich die Ratschläge seines Kollegen zu Herzen zu nehmen. Fitzgerald überarbeitete bereits eine Kurzgeschichte Hemingways, namens „Fifty Grand“, die Teil des Plans war, Hemingway bei Scribner’s unterzubringen. Der Verlag war auch verantwortlich für „Scribner’s Magazine“, das eine Publikationsmöglichkeit für Hemingways Kurzgeschichten darstellte, und sodann auch „Fifty Grand“ akzeptierte, allerdings nur, wenn weitere 500 Wörter gekürzt werden würden. Auf Rat Fitzgeralds strich Hemingway daraufhin eine Anekdote über einen Boxkampf, worüber er sehr unzufrieden war. (Donaldson, 1998: 16f.) Die Story wurde im Endeffekt nicht bei Scribner’s publiziert und wurde mehrfach von anderen Magazinen abgelehnt, bis sie schließlich im Juli 1927 im „Atlantic Monthly“ erschien.

(Donaldson, 1998: 18) Auch wenn sich Fitzgerald mit seiner Kritik an „Fifty Grand“ in diesem Fall etwas übernommen hat, hat er es doch geschafft Hemingway bei Scribner's unter Vertrag zu bringen. Er wird den Verlag Zeit seines Lebens nicht mehr wechseln.

Am wohl bedeutendsten in seiner Arbeit als Kritiker waren seine editorialem Ratschläge bei „The Sun Also Rises“. Im Herbst und Winter 1925 überarbeitete Hemingway das Manuskript, ohne es Fitzgerald zu zeigen:

That fall of 1925 [Fitzgerald] was upset because I would not show him the manuscript of the first draft of *The Sun Also Rises*. I explained to him that it would mean nothing until I had gone over it and rewritten it and that I did not want to discuss it or show it to anyone first. [...] Scott did not see it until after the completed rewritten and cut manuscript had been sent to Scribners at the end of April. I remember joking with him about it and him being worried and anxious to help as always once a thing was done. But I did not want his help while I was rewriting. (AMF: 184f.)

Auch wenn Hemingway die Episode so darstellt, der Briefwechsel zwischen den beiden aus jener Zeit zeichnet ein etwas anderes Bild. Zwar entspricht es der Wahrheit, dass Fitzgerald das Manuskript nicht vor April gelesen hat, jedoch hoffte Hemingway sehr wohl auf seine Anmerkungen, wie der folgende Brief an Fitzgerald vom 20. April 1926 zeigt:

Sun also rises is all done and back from the typists [...]. I'm hoping to hell you'll like it. You'll see it in August. I think may be it is pretty interesting. Later – you wont [sic!] like it. [...] I'll have a copy of *Sun* etc. there [in Antibes] and w'd [sic!] welcome your advising me or anything about it. Nobody's read any amount of it yet. If you are worried it is not a series of anecdotes – nor is it written very much like either [Dos Passo's⁴] *Manhattan Transfer* nor [Anderson's⁵] *Dark Laughter*. I have tried to follow the outline and spirit of *The Great Gatsby* but feel I have failed somewhat because of never having been on Long Island. (SL: 199f.)

Hier zeigt sich ganz deutlich, dass Hemingway zwar darauf hofft, dass „*The Sun Also Rises*“ seinem Freund Fitzgerald gefallen wird, aber auch gleichzeitig, dass er sich nicht sicher darüber ist, wie seine Kritik ausfallen wird. Und auch wenn der letzte Satz hier nur als Anfang eines freundschaftlichen Sarkasmus ist, so lässt sich in der Stimme Jake Barnes vielleicht doch der Unterton des Erzählers von „*The Great Gatsby*“ vernehmen, Nick Carraway.

⁴ Anmerkung des Verfassers

⁵ Anmerkung des Verfassers

Nachdem Fitzgerald das Manuskript gelesen hatte, schrieb er Hemingway einen zehn Seiten langen Brief, in dem er spezifische Punkte des Buches anspricht. Dabei fällt auf, dass sich harsche Kritik, die Hemingway eventuell negativ aufnehmen hätte können, mit Entschuldigungen und Lob abwechselt, wahrscheinlich auch um das sensible Ego des Kollegen nicht zu verletzen. Die Kritik sah folgendermaßen aus:

Anyhow I think parts of Sun Also are careless + ineffectual. As I said yestiday [sic!] (and, as I recollect, in trying to get you to cut the 1st part of 50 grand) I find in you the same tendency to envelope or (and as it usually turns out) to embalm in mere wordiness an anecdote or joke thats [sic!] casually appealed to you, that I find in myself in trying to preserve a piece of fine writing. Your first chapter contains about 10 such things and it gives a feeling of condescending casualness [sic!]. (Brucoli, 1978: 45)

Das Problem waren vor allem die ersten rund 20 Seiten, in denen Hemingway die Vorgeschichte seiner Charaktere in einer Art Plauderton ausrollt, ohne dabei Rücksicht auf die Tatsache zu nehmen, dass jene Episoden auf dem Leben von tatsächlichen (bekannten) Personen basieren. Ausserdem war Fitzgerald klar, welche Aufmerksamkeit auf Hemingway und seinem Debütroman liegen musste:

When so many people can write well + the competition is so heavy I can't imagine how you could have done these first 20 pps. so casually. You can't play with peoples [sic!] attention – a good man who has the power of arresting attention at will must be especially careful. (Brucoli, 1978: 47)

So wie er schon zu Beginn, Hemingways Fehler aufzeigt, indem er sie mit seinen eigenen gleichsetzt, so lenkt er auch nach diesen harten Worten wieder ein: „I've decided not to pick at anything else, because I wasn't at all inspired to pick when reading it. I was much too excited. Besides This is probably a heavy dose. The novel's damn good.“ (Brucoli, 1978: 47) Fitzgeralds Kritik hat Hemingway bestimmt hart getroffen, jedoch hat er sie sich ohne Zweifel zu Herzen genommen. Nachdem er jene kritischen Punkte noch einmal besprochen hatte, entschloss er sich zu einer drastischen Maßnahme. Anstatt jene Anfangskapitel umzuschreiben, entschied er sich, sie komplett zu streichen. (Donaldson, 1998: 24) Diese Entscheidung teilte er auch seinem Verleger in einem Brief vom 5. Juni 1926 mit:

I believe that, in the proofs, I will start the book at what is now page 16 in the Mss. There is nothing in those first sixteen pages that doesn't come out, or is explained, or re-stated in the rest of the book – or is unnecessary to state. I think it will move much faster from the start that way. Scott agrees with me. He

suggested various things in it to cut out – in those first chapters – which I have never liked – but I think it is better to just lop that off and he agrees. (SL: 208)

Nach einigen weiteren Änderungen, die Hemingway mit Perkins besprochen hatte, wurde das Buch im folgenden Oktober veröffentlicht. So sehr sich Fitzgeralds Kritik als richtig herausgestellt hat, lehnte Hemingway weitere Vorschläge komplett ab. Rückblickend ist es schwer zu sagen, ob sich Hemingway darüber klar war, wieviel er von Fitzgeralds Revisionen profitiert hatte. Wie viele Male zuvor, spielte er die Bedeutung seiner Kollegen und Mentoren in späteren Jahren herunter, so auch Fitzgeralds Rolle in der Überarbeitung von „The Sun Also Rises“. In „A Moveable Feast“ kann er sich, wie oben zitiert, anscheinend nicht mehr daran erinnern, dass sein Kollege mit dafür verantwortlich war, dass das Manuskript auf jene Weise verbessert wurde. In einem Brief aus dem Jahr 1951 schreibt Hemingway über den bereits verstorbenen Fitzgerald:

Incidentally I never knew Scott was sore at me except in a drunken fashion. He would write angry letters sometimes and I would try to answer him as you would some one who was not responsible. I always thought he wrote beautifully when he wrote beautifully and stupidly when he wrote stupidly. [...] I have a letter in which he told me how to make A Farewell to Arms a successful book which included some fifty suggestions [...]. It is one of the worst damned documents I have ever read and I would give it to no one. (SL: 719)

Auch in „A Moveable Feast“ kommt Fitzgerald zusammen mit vielen anderen nicht gut davon. Als Alkoholiker und in seiner sexuellen Unsicherheit gegenüber seiner Frau Zelda beschrieben, wird Fitzgerald zu einer Karrikatur des Autors, der mit seinen Werken zum Sprachrohr einer Generation wurde, welcher auch Hemingway bis zu einem gewissen Grad angehörte. Hemingway verstand Fitzgeralds Erfolg als Herausforderung, was während den Jahren ihrer Freundschaft noch als freundschaftliches Narren gesehen werden kann – seine fiktive Widmung in the „The Sun Also Rises“ lautete:

THE SUN ALSO RISES (LIKE YOUR COCK IF YOU HAVE ONE)
A greater Gatsby
(Written with the friendship of F. Scott Fitzgerald (Prophet of the JAZZ AGE)
(SL: 231)

So wird spätestens in Hemingways Memoiren bewiesen, dass er seinem Kollegen, den Erfolg selbst nach seinem Tod nicht gönnte.

Es gibt einige Parallelen zwischen „The Great Gatsby“ und „The Sun Also Rises“, aber am Offensichtlichsten ist jene naive Romantik, mit der die Charaktere in beiden Werken kämpfen. Auf der einen Seite steht Robert Cohn, dessen Verweigerung, die Affäre zwischen ihm und Brett als das zu sehen, was sie ist – nämlich zu Ende – bereits besprochen wurde. Auf der anderen Seite steht Jay Gatsby, der in seiner Liebe zu Daisy Buchanan, ebenso naiv gegenüber den Intentionen ihres Mannes ist und auch nicht spürt, wenn seine Gesellschaft nicht willkommen ist. (Plath, 1998: 262) Es ist auch nicht unwahrscheinlich, dass Hemingway in der Beziehung zwischen Cohn und Lady Ashley Scott und Zelda wiedererkannte. Dass Hemingway Zelda nicht leiden konnte (und vice versa) war allgemein bekannt, und auch in „A Moveable Feast“ macht er kein Hehl aus ihrer, ihm sichtlich unverständlichen, zerstörerischen Ehe:

Zelda was jealous of Scott's work and as we got to know them, this fell into a regular pattern. [...] He would start to work and as soon as he was working well Zelda would begin complaining about how bored she was and get him off on another drunken party. They would quarrel and then make up, [...] and they would go to sleep like children. (AMF: 180f.)

Sowohl Fitzgerald als auch Gatsby und Cohn stehen in starkem Kontrast zu Hemingways „Greater Gatsby“, dem Stierkämpfer Pedro Romero, der dem Code folgt. James Plath stellt folgerichtig die Frage: „What if The Sun Also Rises was begun as Hemingway's parodic version of a realistic hell-on-earth, as opposed to what he apparently felt was Fitzgerald's romanticized and all-too-heavenly vision of the world?“ (Plath, 1998: 265f.) Die Frage ist berechtigt, vor allem, wenn man sich noch einmal das Anfangszitat und die damit erklärte Intention des Romans in Erinnerung ruft. Fitzgerald, der zumindest durch die Augen Hemingways, Anführer jener erklärten „Lost Generation“ war, die abgestumpft durch den Krieg, ihre Sorgen in Alkohol und Promiskuität ertränkten, fällt ebenso durch den Hemingway'schen Code wie Cohn und etliche andere Expatriates. An dieser Stelle wird ein Mal mehr Hemingways Konzept sichtbar: Während er sich an jenen Kritikpunkten seines Kollegen orientiert, die er für sich selbst als brauchbar einstuft, schafft er daraus gleichzeitig etwas vollkommen Neues, und zwar nicht in bloßer Abgrenzung zu seiner Vorlage, sondern im kompletten Gegensatz dazu.

3.2. *THE SUN ALSO RISES UND ANDERE KUNSTFORMEN*

3.2.1. MALEREI: CÉZANNE, PICASSO

Bis jetzt wurde von der Expatriate Bewegung nur in einem literarischen Sinn gesprochen, was sich dadurch erklärt, dass Hemingway vorrangig von Schriftstellern wie ihm selbst, beeinflusst wurde. Die Gemeinschaft der Künstler im Paris der Zwischenkriegszeit umfasste aber weitaus mehr Kunstformen, die ebenso wichtig für die Bewegung der Expatriates waren, wie die Autoren, mit denen sich Hemingway umgab. Sowohl er als auch Stein, Pound oder auch Dos Passos waren sich des intermedialen Charakters bewusst, der diesem neuen Zeitalter inne wohnte. Es gab viele Experimente und Innovationen auf dem Feld der Intermedialität, Künstler aller Art tauschten sich untereinander aus, diskutierten ihre Arbeit und inspirierten sich gegenseitig. Die Parallelen zwischen den verschiedenen Kunstformen waren trotz des Mangels eines definitiven „gemeinschaftlichen“ Zieles evident und durch die politischen und sozialen Umstände der Zeit geprägt:

In general, modernists rejected civilized ideals of artistic taste, embracing instead primitive modes of expression that they believed were more instinctive and therefore more authentic. They were also concerned with the effect of technology on human life, the reason their work evokes the shapes and sounds of machines. Finally, they wanted to breathe new life into overly familiar emotions through the use of radical colors, perspectives, and dance moves. (Curnutt, 2000: 164)

Ähnlich wie die Schriftsteller der Moderne, suchten auch die Künstler aus anderen Bereichen, Wege um mit der vorherrschenden Tradition zu brechen. In der Malerei war es etwa in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Impressionismus, der mit seinen verträumten Landschaften und ruhigen Farbgebungen einen Kontrapunkt für die darauffolgenden Bewegungen, wie etwa die des Surrealismus darstellte. Zu verschlafen war der Impressionismus für jene Künstler, die sich den Umwälzungen der Jahrhundertwende nicht verweigern wollten und durch Abstraktion einen Weg fanden, ihre visuellen Techniken auszudrücken. (Curnutt, 2000: 165) Allen voran war es Paul Cézanne, der sich nach einer kurzen impressionistischen Phase dazu entschloss, sich kräftigeren Farben und Formen zuzuwenden, wie man sie von seinen berühmtesten Werken heute noch kennt. Im Weiteren folgten ihm Henri Matisse und Pablo Picasso, die auch mitverantwortlich für avantgardistische Bewegungen wie Fauvismus oder Kubismus waren.

Als Hemingway 1922 nach Paris kam, waren die Techniken jener Künstler nicht mehr ganz so kontroversiell und schockierend, wie sie es noch zwei Dekaden davor waren. Trotz allem war Hemingway sehr angetan von den Bildern, die er in Steins Atelier vorfand, und begann sich daraufhin intensiver mit Malerei zu beschäftigen. Er war bekannt, oft sogar befreundet, mit berühmten Namen wie Picasso, Miró, Gris, und Braque und liebte deren Arbeiten genug um einige zu kaufen. 1925 erstand er Joan Mirós „La ferme“ als ein Geburtstagsgeschenk für seine Frau Hadley, für das er sich Geld von Freunden leihen musste. In den Jahren darauf kaufte er weitere Bilder von Braque, Klee, Masson, und anderen modernen Malern.

In „A Moveable Feast“ finden sich Passagen, wie die folgende, die Aufschluss darüber geben, wie sich Hemingway mit Malerei auseinandergesetzt hat:

I went [to the Musée du Luxembourg] nearly every day for the Cézannes and to see the Manets and the Monets and the other Impressionists that I had first come to know about in the Art Institute at Chicago. I was learning something from the painting of Cézanne that made writing simple true sentences far from enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them. I was learning very much from him but I was not articulate enough to make the stories have the dimensions that I was trying to put in them. (AMF: 13)

Es ist naheliegend, dass Hemingway bereits vor seinem Aufenthalt in Paris Interesse an den modernen Künsten hatte, jedoch war es wohl erst der Einfluss Gertrude Steins, der Hemingway klar machte, wie sehr er von anderen Kunstformen profitieren konnte. In dem bereits zitierten Interview mit George Plimpton 1958 sagte er: „[...] I learn as much from painters about how to write as from writers.“ (Plimpton, 1986: 118)

Es wurde auch schon in einem früheren Kapitel erwähnt, dass Hemingway sich durch Pounds konstruktiver Kritik an die Regeln der Imagisten annäherte, deren Bewegung etwa zeitgleich mit jenen des Dadaismus und Surrealismus stattfand. Die Imagisten, die sich als Nachfolger der Symbolisten verstanden, versuchten sich in ihrer Poesie ebenso wie Maler dieser Periode durch eine sehr spezifische Art auszudrücken:

[...] [I]magist poetry employed images of physical detail as the means of intellectual, symbolic, and emotional communication and artistic expression. In other words, the imagists were attempting to paint a picture, so to speak, with words. The word, in such poetry, was clearly the message, but a very special kind of message. The word must be as true as a painter's color. Moreover, the arrangement and juxtaposition of words and word images are as significant as

the arrangement of pears and apple and guitars in a cubist painting. (Watts, 1971: 15)

Wie Hemingway die Regeln der Imagisten auf seine Prosa übertrug, wurde bereits besprochen, jedoch lässt sich in dieser Beschreibung der Parallelen zwischen Poesie und Malerei ein weiterer Rückschluss auf Hemingways Stil finden. Die Arrangements und jene klaren, sich abgrenzenden Elemente, die in der avantgardistischen Malerei dieser Periode an Gewichtung gewannen, waren auch in Hemingways Werken zu finden, und zwar in jener „one true sentence“ (AMF: 12), auf die er seine Arbeit immer wieder herunterbricht. Dabei geht es in diesem speziellen Zusammenhang wiederum nicht um eine absolute Widerspiegelung der Realität, sondern um die Art und Weise wie diese dargestellt wird. Das Wort wird zu einem Element, zu einem Platzhalter, der für die restlichen 7/8 des Eisbergs steht und somit die Realität ebenso weitläufiger abbilden kann, wie die kräftigen Farben in Cézannes Werken. In der posthum erschienenen Kurzgeschichtensammlung „The Nick Adams Stories“ (1972) findet sich eine Passage, die Hemingways Begeisterung für Cézanne ausdrückt:

He wanted to write like Cézanne painted. Cézanne started with all the tricks. Then he broke the whole thing down and built the real thing. It was hell to do. He was the greatest. The greatest for always. It wasn't a cult. He, Nick, wanted to write about country so it would be there like Cézanne had done it in painting. You had to do it from inside yourself. There wasn't any trick. Nobody had ever written about country like that. He felt almost holy about it. It was deadly serious. You could do it if you would fight it out. If you'd lived right with your eyes. (TNAS, 1972: 239)

Das Zitat nimmt vorweg, in welchem Bereich Cézanne Hemingway am meisten beeinflusst hatte, und zwar in der Beschreibung von Landschaften. Für einen Schriftsteller oder Künstler ist in der Darstellung einer Landschaft die Abstraktion an und für sich schon mit inbegriffen. Er muss einen Fokus wählen, bestimmte Elemente oder Details betonen, die Abbildung als Ganzes ist schlicht nicht möglich. Emily Stipes Watts schreibt in ihrem Werk „Ernest Hemingway and the arts“:

[...] [I]n the works of Ernest Hemingway, there has been a fusing of art forms – not just in the sense of theme or motif, which is obvious, but even, to a certain extent, in form or in technique. Hemingway expressed himself in words, and his favorite painters expressed themselves in paint. (Watts, 1971: XIII)

Sie beschreibt jene Techniken sehr ausführlich, vor allem im Zusammenhang mit „The Sun Also Rises“, in dem sich mehrere Landschaftsbeschreibungen finden, die in ihrer

Technik vergleichbar mit den Arbeiten Cézannes sind. Zum einen handelt es sich hier um Flächen und Ebenen, die bei Cézanne oft neben- oder hintereinander stehen, um Tiefe und Struktur auszudrücken. (Watts, 1971: 32) Bei Hemingway finden sich ebenfalls jene Flächen, die oft einen sehr breiten Rahmen der beschriebenen Landschaft zulassen, wie beispielsweise an dieser Stelle in „The Sun Also Rises“:

Looking back, we saw Burguete, white houses and red roofs, and the white road with a truck ging along it and the dust rising. [...] Ahead the road came out of the forest and went along the shoulder of the ridge hills. The hills ahead were not wooded, and there were great field of yellow gorse. Way off we saw the steep bluffs, dark with trees and jutting with gray stone, that marked the course of the Irati river. (TSAR: 117)

So wie bei Cézanne der Mont Sainte-Victoire wiederholt ein hervorstechendes Element darstellt, so finden sich in dieser Passage inmitten der färbigen Flächen „steep bluffs“ (TSAR: 117), die die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich ziehen. (Watts, 1971: 33) Zum anderen wird in der Textstelle auch deutlich, was Watts als eine weitere Technik Cézannes identifiziert: Alle Elemente, vor allem die Berge, verschwinden nicht im Hintergrund, sondern sind klar definiert und sichtbar, im Gegensatz zu den Bergspitzen in impressionistischen Bildern, die oft in der Ferne verblassen. (Watts, 1971: 33f.) Watts schließt daraus folgendes: „There are [...] two concepts underlying the use of these techniques: an assertion of form and orderliness in nature, and a view of nature as substantial and solid.“ (Watts, 1971: 42) Beide folgen ihrer Vision, indem sie die natürlichen Formen der Landschaft aufbrechen und in simple geometrische Formen umwandeln. Weiters schreibt Watts: „There is a permanence implied in this solidity – permanence unrelated to man.“ (Watts, 1971: 41) Dies korrespondiert wiederum mit der im ersten Kapitel besprochenen Intention des Romans, in der Hemingway die Erde zum eigentlichen Helden erklärt: „One generation passeth away, and another generation cometh; but the earth abideth forever.“ (TSAR: Epigraph) Seine Landschaften werden ebenso wie jene Cézannes in der Abwesenheit von Personen (als Elemente) dargestellt, sie stehen alleine und unbeirrbar, und bilden in „The Sun Also Rises“ einen unübersehbaren Kontrast zu den Wirrungen der Charaktere des Romans. Und dies gilt nicht nur für Hemingways Debütroman. Watts vergleicht Hemingways wiederholte Landschaftsbeschreibungen, angefangen bei den Bergen der Schweiz in „A Farewell to Arms“ bis hin zu den Hügeln der spanischen Wälder in „For Whom the Bell Tolls“, mit Cézannes wiederkehrendem Element, dem Mont Sainte-Victoire. (Watts, 1971: 44)

Was weiters auffällt im Vergleich von „The Sun Also Rises“ mit anderen Werken Hemingways, ist die Farbenvielfalt, die sich sonst in Grenzen hält. Watts, die Hemingways Verwendung von Farben in seiner Prosa untersucht hat, stellt fest, dass es für Hemingway nicht ungewöhnlich war, Farben symbolhaft zu benutzen. So kann beispielsweise Pedro Romeros braunes Gesicht für seine Gesundheit und Kraft stehen, während Lady Ashleys weißes Gesicht eher das Gegenteil vermuten lässt. (Watts, 1971: 141) In der Tat ist „The Sun Also Rises“ ein sehr gutes Beispiel für Hemingways Verständnis von Cézannes Technik der Farbgebung:

Looking back we could see the country spread out below. Far back the fields were squares of green and brown on the hillsides. Making the horizon were the brown mountains. They were strangely shaped. [...] We went through the forest and the road came and turned along a rise of land, and out ahead of us was a rolling green plain, with dark mountains beyond it. These were not like the brown, heat-baked mountains we had left behind. These were wooded and there were clouds coming down from them. The green plain stretched off. It was cut by fences and the white of the road showed through the trunks of a double line of trees that crossed the plain towards the north. As we came to the edge of the rise we saw the red roofs and white houses of Burguete ahead strung out on the plain, and away off on the shoulder of the first dark mountain was the gray metal-sheathed roof of the monastery of Roncesvalles. (TSAR: 108)

Hemingway hat die Szenerie nicht nur durch jenen gezielten Einsatz von Farben, sondern auch durch seine Unterteilung in Vorder-, Mittel-, und Hintergrund sorgfältig vor dem Leser ausgerollt. Gleichzeitig ergibt sich eine Dynamik aus der Form und dem Arrangement der Elemente, die zusammen mit den aufeinander abgestimmten Farben ein ästhetisches Ganzes bilden. (Watts, 1971: 147f.)

Auch die Charaktere in „The Sun Also Rises“ können in ihren Beschreibungen auf die Techniken der Expressionisten umgemünzt werden. So erfahren wir über Jake Barnes, dem Erzähler im Roman, kaum etwas, was auf seine äußere Erscheinung schließen lassen würde, wie auch Raymond S. Nelson feststellt:

He doesn't even describe his people very carefully. Quite predictably, he suggests appearances and leaves all nicety of detail to the individual reader. There is a sense in which rigorous individuals do not exist at all in most of Hemingway's works, whether male or female. Whereas most writers begin with highly individualized central figures, solidly realized in flesh and in spirit, many of Hemingway's stories are about „a man“ and „a woman“. (Nelson, 1979: 35)

Ein realistischer Schriftsteller würde versuchen ein so akurates Bild der Hauptpersonen wie möglich wiederzugeben, aber nicht Hemingway. Er verleiht seinen Charakteren ihre essentiellen Eigenschaften von innen heraus. (Nelson, 1979: 42) Ähnlich wie expressionistische Künstler, abstrakte Formen verwenden um auf die Essenz ihrer Bilder hinzuweisen, so benutzt Hemingway oft sehr allgemeine Wörter um seine Figuren zu beschreiben, was ein individuelles Bild im Kopf des Rezipienten zur Folge hat. Abstrakte Künstler jener Zeit, wie etwa Pablo Picasso oder Marcel Duchamp, brachen nicht nur Landschaften sondern auch Figuren in ihre formgebenden Elemente auf, um somit den Effekt zu kreieren, ein Objekt aus verschiedenen Perspektiven gleichzeitig zu betrachten. (Curnutt, 2000: 167) In Picassos „Les Demoiselles d’Avignon“ und „Musiciens aux masques“ haftet allen abgebildeten Protagonisten eine Identitätslosigkeit an. In letzterem werden die Musiker noch abstrakter dargestellt als die Mädchen im ersten Bild, nämlich nur noch durch geometrische Formen. (Nelson, 1979: 36) Ähnlich wie in Picassos berühmtem Portrait von Gertrude Stein, in dem ihr Gesicht oft als maskenhaft beschrieben wird, findet sich auch hier eine Parallele zu Hemingways Personenbeschreibungen:

A paradox seems evident in Hemingway’s technique. The very external individuation which he denies to his central figures is subsumed by a more generic, classical technique in presenting essence and character. The ancient mask of classical drama, stylized and unchanging, is to some extent at work with these characters. They are sketchily represented, it is true; they are not exhaustively delineated. Yet their essential natures come through; they are apprehensible and recognizable as they are, and we relate to them easily and naturally. Hemingway’s major figures are thus realized in the ultimately essential way – from within. (Nelson, 1979: 42)

Im Fall von „The Sun Also Rises“ ist die fehlende Beschreibung des Protagonisten dadurch erklärbar, dass wir die Welt durch Jake Barnes’ Augen wahrnehmen, und trotzdem ist es bemerkenswert, wie der Leser bestimmte Charakterzüge der Personen wahrnimmt, während ihm äußere Erscheinung größtenteils verwehrt bleibt. (Nelson, 1979: 38)

3.2.2. TOWARDS ONE SINGLE ART: MAN RAY, DUCHAMP

Viele Künstler jener Periode der Avantgarde drückten sich nicht nur durch Malerei sondern auch durch Bildhauerei, Installationen oder Photographie aus. Allen voran stand Man Ray, der seine Kunst nicht nur auf Leinwand brachte, sondern vor allem auch durch seine Photographie und die Erfindung des Rayographen bekannt wurde. Zusammen mit Marcel Duchamp und Francis Picabia wurde er zu einem der Mitbegründer des Dadaismus, der aber auch auf Tristan Tzara zurückgeführt werden kann, der behauptete, die Bewegung in Zürich im Jahr 1916 ins Leben gerufen zu haben. (Curnutt, 2000: 168)

Man Ray, geboren in den USA als Emmanuel Rudnitzky, war auch unter jenen Künstlern, die an der ersten modernistischen Ausstellung, der Armory Show 1913 in New York, teilnahmen. Die Ausstellung führte damals aufgrund der kontroversiellen Werke zu einem Skandal, und wurde ebenso von Kritikern als auch von Zeitungsjournalisten verrissen. (Curnutt, 2000: 168) Unter den Ausstellungsstücken befanden sich auch Arbeiten von Matisse, dessen „Nu bleu“ besondere Aufmerksamkeit erregte, und von Marcel Duchamp, der durch das Bild „Nu descendant un escalier No.2“ provozierte. Es waren jene Künstler, die den Weg für Bewegungen wie Surrealismus, Dadaismus und Kubismus ebneten und deren Anhängern zu größerer Bekanntheit verhelfen. Duchamp und Man Ray übten sich besonders in ihren Installationen darin, die Erwartungen ihrer Rezipienten auf die Probe zu stellen. So reichte Duchamp beispielsweise für eine Ausstellung 1917, unter dem Pseudonym R. Mutt, ein Urinal aus Porzellan ein, das den Titel „Fountain“ trug. (Curnutt, 2000: 169) Dahinter steht das Konzept, dass ein Objekt durch Entfremdung zur Kunst erhoben wird. Diese Objekte wurden unter dem Namen „Readymades“ bekannt.

Auch Man Ray spielte mit banalen Objekten, die er durch bestimmte Arrangements als Kunst konstatierte, wie etwa sein „Portrait Hanging“, ein schief aufgehängtes Bild, das nur durch einen Nagel befestigt, nicht gerade gerückt werden kann, was den Rezipienten mit der Intention belässt, dass moderne Kunst nicht durch Regeln „begradigt“ werden kann. (Curnutt, 2000: 170) Seine „Rayographien“ bestanden aus Objekten, die auf lichtempfindlichem Fotopapier abgelegt wurden und so einen photographischen

Abdruck hinterließen. Diese Kunstform war allerdings schnell erschöpft, als Man Ray begann, mit seiner Photographie Geld zu verdienen. Innerhalb kürzester Zeit hatte er sich eine Reputation als Portraitist aufgebaut, was seine restliche Arbeit überschattete. Er schoß Fotostrecken für die Vogue und wurde zum offiziellen Photographen von Sylvia Beachs Buchhandlung „Shakespeare & Co.“, wo seine Arbeiten auch ausgestellt wurden. (Curnutt, 2000: 170) Seine Photographien entstanden oft in Anlehnung an surrealistische Motive, so auch eines seiner bekanntesten Bilder „Le violon d’Ingres“. Es zeigt den Rücken Kiki de Montparnasse’ – die selbst keine Unbekannte in der Kunstszene Paris’ war –, der mit den klassischen „fs“-Symbolen oberhalb ihrer Hüften bemalt ist, wie sie auch auf Violinen zu finden sind.

Der Dadaismus war in seiner Essenz eine destruktive Bewegung, deren Anhänger es sich zum Ziel gemacht hatten, traditionelle Werte und Kunstinstitutionen zu attackieren und aufzubrechen. (Watts, 1971: 8) Der Nihilismus, mit dem dieses Vorhaben praktiziert wurde, folgte keinen Regeln, nur einer „nothing-means-anything aesthetic“ (Curnutt, 2000: 169). Es wurde der Versuch gemacht, der Kunst mit allen Zugängen zu begegnen, am besten simultan, um damit die totale Freiheit des Ausdrucks zu erreichen. Watts beschreibt ihr Ziel folgendermaßen:

It was not simply the search of the Dadaists for anarchistic individualism and challenge of old orders and values, however, which brought about their assertion of a single art. To be sure, the Dadaists did not create cubism and expressionism in painting, nor were they the first, even in the immediate past, to demand individualistic freedom and originality. Their single art [...] was the direct result of their attempts to involve all the senses in both artistic expression and response. (Watts, 1971: 9f.)

In diesem Sinne stand auch Hemingways Vorhaben, eine Landschaft zu beschreiben, wie sie etwa Cézanne malen würde, dem der Dadaisten nur um wenig nach. Er selbst konnte dem Dadaismus, wie viele andere Modernisten, nicht viel abgewinnen. Als er noch für den „transatlantic review“ arbeitete, fügte er hinter Ford Madox Fords Rücken sogar einige Beleidigungen über Tristan Tzara hinzu. (Curnutt, 2000: 169) Und doch findet sich auch bei Hemingway, gerade in „The Sun Also Rises“ ein Zusammenspiel aller Sinne, wie Phillip Young feststellt:

Hemingway’s wide awake senses fully evoke an American’s Paris, a vacationer’s Spain. [...] The conversational style which gives us the illusion that Jake is just

telling us the story of what he has been doing lately, gracefully hides the fact that the pace is carefully calculated and swift, the sentences and scenes hard and clean. This is true of the over-all structure, too: the book is informal and relaxed only on the surface, and beneath it lies a scrupulous and satisfying orchestration. (Young, 1966: 86)

Diese Orchestration, wie Young sie nennt, stellt Watts vor allem in die Schuld der Dadaisten: „Hemingway had learned from both Dada and imagism of the necessity of audile-visual, even tactile, responses. Dadaists such as Apollinaire and Tzara had already carried these poetic principles into prose.“ (Watts, 1971: 19)

In der Imitation der Techniken jener avantgardistischen Künstler, versucht Hemingway seine Prosa mit Elementen anzureichern, die sonst nur den visuellen Künsten vorbehalten sind. Ob ihm das in allen Fällen gelungen ist, sei dahin gestellt. Fest steht, dass er durch die Verwendung jener Techniken einen weiteren Moment geschaffen hat, in dem sich sein Oeuvre von dem seiner Kollegen abhebt.

4. FAZIT

Hemingway war in der außerordentlichen Lage zu jenen Schriftstellern zu gehören, die im Ausklang des 19. Jahrhunderts zur Welt kamen und in der Zwischenkriegszeit erwachsen wurden. Zwei Erfahrungen sollten sein Werk nachhaltig beeinflussen: Der Erste Weltkrieg und seine Expatriation nach Frankreich. In dem außergewöhnlichen Künstlerkreis, der sich in Paris der 20er Jahre zusammengefunden hatte, machte Hemingway nicht nur Erfahrungen, die sich maßgeblich auf seine Themen und Motive auswirkten, sondern machte auch Bekanntschaft mit wichtigen Künstlern, die ihm meist um Alter und Erfolg voraus waren. Angespornt durch diese Unterlegenheit, begann Hemingway an seinem Stil zu arbeiten, den er unter Anleitung verschiedener Mentoren elaborierte. Sein erster Mentor war Sherwood Anderson, der den wichtigen Stein legte, Hemingway nach Paris zu schicken. Dort wurde er schnell von Gertrude Stein unter ihre Fittiche genommen, die zu einem der maßgeblichsten Einflüsse in Hemingways Oeuvre werden sollte. Sie war es, die Hemingway den Gebrauch von Repetitionen und die literarische Technik der Auslassung beibrachte, was zu einem wichtigen Punkt für ihn werden sollte. Das Prinzip des Eisbergs, das oft von Kritikern als einen zentralen Moment in seinem Stil benannt wird, ist auf jene Technik zurückzuführen und beweist, wie gut Hemingway es verstand, sich gewisse Aspekte von Steins Stil zu Nütze zu machen, die er als richtig empfand.

Pound war ein weiterer wichtiger Wegbereiter in der Herausbildung von Hemingways Stil. Er pochte in einer oft wesentlich weniger autoritären Weise auf die Weiterentwicklung seines Schützlings, als Stein es gemacht hatte. Nicht nur die jahrelange Freundschaft, sondern auch Pounds konstruktive Kritik beweisen, wie sehr Hemingway seinen Rat zu schätzen wusste. Durch ihn kam er mit den Prinzipien des Imagismus in Berührung, der zwar wiederum keinen direkten Einfluss auf ihn gehabt haben mag, aber gut illustrieren, auf welchen Regeln sich Pounds Kritik stützte. Im weitesten Sinn wurde Hemingway von Imagismus beeinflusst, obwohl er weder Anhänger der Bewegung war, noch sich direkte Einflüsse Pounds Poesie auf Hemingways Prosa finden lassen.

Der dritte jener Autoren, deren Kritik maßgeblich zu Hemingways literarischem und künstlerischem Erfolg beitrug, war F. Scott Fitzgerald. Von Anfang an von dem jüngeren,

noch unpublizierten Hemingway als Konkurrenz wahrgenommen, schürte Fitzgerald in seinem Protégé mit Sicherheit auch seinen Kampfgeist. Er war es, der extensive Kritik an Hemingways Debütroman übte, der ohne dessen Einfluss kaum zu dem Erfolg gekommen wäre, der Hemingways literarische Karriere ins Rollen brachte.

Schlußendlich war auch Cézannes Technik in der Malerei ein nicht zu leugnender Aspekt in „The Sun Also Rises“. Hemingway hat ihn zwar nie persönlich getroffen, war mit seiner Arbeit aber vertraut und übertrug jene visuellen Techniken Cézannes gekonnt in seine Prosa. Ebenso waren die Installationen und Photographien von Duchamp und Man Ray von Bedeutung für Hemingway, der in seinem Stil auf ein alle Sinne einbezogenes Ganzes setzt.

5. QUELLENVERZEICHNIS

5.1. PRIMÄRLITERATUR

Fitzgerald, F. Scott (1994). In: M.J. Brucoli, *A Life in Letters*. New York, NY: Touchstone.

Fitzgerald, F. Scott (1926). "How to Waste Material - A Note on my Generation": Essay and Review of Ernest Hemingway's *In Our Time*. *The Bookman* (63), 262-265.

Fitzgerald, F. Scott (1951). *This Side of Paradise*. New York, NY: Scribner.

Hemingway, Ernest (1964). *A Moveable Feast*. New York, NY: Scribner.

Hemingway, Ernest (1981). In: C. Baker, *Selected Letters 1917-1961*. New York, NY: Scribner.

Hemingway, Ernest (1925). Homage to Ezra. In: *This Quarter* (1), 221-225.

Hemingway, Ernest (2012). Living on \$1000 a Year in Paris. (The Toronto Star Weekly) In: *Ernest Hemingway on Paris* (pp. 3-4). London: Hesperus.

Hemingway, Ernest (1972). *The Nick Adams Stories*. New York, NY: Scribner.

Hemingway, Ernest (1954). *The Sun Also Rises*. New York, NY: Scribner.

Pound, Ezra (1960). In: T.S. Eliot, *Literary Essays of Ezra Pound*. London: Faber.

Stein, Gertrude (1975). *Lectures in America*. New York, NY: Vintage.

Stein, Gertrude (1960). *The Autobiography of Alice B. Toklas*. New York, NY: Random House.

5.2. SEKUNDÄRLITERATUR

Baker, Carlos (1972). *Hemingway. The Writer As Artist*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Beach, J. Warren (1960). *American Fiction. 1920-1940*. New York, NY: Russel & Russel.

Beasley, Rebecca (2007). *Theorists of Modernist Poetry. T.S. Eliot, T.E. Hulme, Ezra Pound*. London [u.a.]: Routledge.

Berg, Hubert van (2009). *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.

Bishop, John Peale (1950). The Missing All. In: J. K. M. McCaffery, *Ernest Hemingway: The Man and His Work*. (pp. 292-307). Cleveland, Ohio [u.a.]: World Publishing.

Brucoli, Matthew J. (1978). *Scott and Ernest. The Authority of Failure and the Authority of Success*. London [u.a.]: The Bodley Head .

Bryher, Winifred (1963). *The Heart to Artemis. A Writer's Memoirs*. London: Collins.

Brockhaus Literatur (3. Auflage). (2007). Mannheim: F.A. Brockhaus.

Curnutt, Kirk (1998). "In the Temps de Gertrude": Hemingway, Stein, and the Scene of Instruction at 27, rue de Fleurus. In: J. G. Kennedy, *French Connections. Hemingway and Fitzgerald Abroad*. (pp. 121-139). New York, NY: St. Martin's Press.

Curnutt, Kirk (2000). *Ernest Hemingway and the Expatriate Modernist Movement*. Detroit, Michigan [u.a.]: Gale.

Dewberry, Elizabeth (1996). Hemingway's Journalism and the Realist Dilemma. In: S. Donaldson, *The Cambridge Companion to Hemingway*. (pp. 16-35). Cambridge: Cambridge University Press.

DeFazio, Albert J. (2000). *The Sun Also Rises*. Detroit, Michigan [u.a.]: Gale.

Dolan, Marc (1996). *Modern Lives. A Cultural Re-reading of "The Lost Generation"*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.

Donaldson, Scott (1998). Fitzgerald's Blue Pencil. In J. G. Kennedy, *French Connections. Hemingway and Fitzgerald Abroad*. (pp. 15-29). New York, NY: St. Martin's Press.

- Eysteinnsson, Astradur (2009). "What's the Difference?". Revisiting the Concepts of Modernism and the Avant-Garde. In S. Bru, *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*. (pp. 21-35). Berlin: De Gruyter.
- Fähnders, Walter (2010). *Avantgarde und Moderne. 1890-1933*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Farrell, James T. (1950). The Sun Also Rises. In J. K. M. McCaffery, *Ernest Hemingway: The Man and His Work*. (pp. 221-225). Cleveland, Ohio [u.a.]: World Publishing.
- Fitch, Noel Riley (1985). *Sylvia Beach and the Lost Generation. A History of Literary Paris in the Twenties and Thirties*. New York [u.a.]: Norton.
- Kayman, Martin A. (1986). *The Modernism of Ezra Pound. The Science of Poetry*. New York, NY: St. Martin's Press.
- Kennedy, J. Gerald (1993). *Imagining Paris. Exile, Writing, and American Identity*. New Haven, Conn. [u.a.]: Yale University Press.
- Knight, Christopher J. (1995). *The Patient Particulars. American Modernism and the Technique of Originality*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Lupack, Alan (1999). *King Arthur in America*. Cambridge: Brewer.
- Lewis, Wyndham (1982). The Dumb Ox: A Study of Ernest Hemingway. In J. Meyers, *Hemingway: The Critical Heritage* (pp. 186-209). London: Routledge & Kegan Paul.
- Mellow, James R. (1997). *Hemingway: A Life Without Consequences*. Reading, Mass. [u.a.]: Addison-Wesley.
- Nelson, Raymond S. (1979). *Hemingway: Expressionist Artist*. Ames, Iowa: Iowa State University Press.
- Perloff, Marjorie (1990). "Ninety Percent Rotarian": Gertrude Stein's Hemingway. *American Literature*, 62 (4), 668-683.
- Pizer, Donald (1996). *American Expatriate Writing and the Paris Moment. Modernism and Place*. Baton Rouge, Louisiana [u.a.]: Louisiana State University Press.

Plath, James (1998). The Sun Also Rises as "A Greater Gatsby": "Isn't it pretty to think so". In J. G. Kennedy, *French Connections. Hemingway and Fitzgerald Abroad*. (pp. 257-275). New York, NY: St. Martin's Press.

Plimpton, George (1986). The Art of Fiction: Ernest Hemingway 1958. In M. J. Bruccoli, *Conversations with Ernest Hemingway*. (pp. 109-129). Jackson, Mississippi [u.a.]: University Press of Mississippi.

Reynolds, Michael (2000). *Ernest Hemingway*. Detroit, Michigan [u.a.]: Gale.

Reynolds, Michael (1983). Hemingway's Stein: Another Misplaced Artist. *American Literature* 55 (3), 431-434.

Rovit, Earl (1963). *Ernest Hemingway*. New York, NY: Twayne .

Symons, Juian (1987). *Makers of the New. The Revolution in Literature, 1912-1939*. New York, NY: Random House.

Tavernier-Courbin, Jacqueline (1984). Ernest Hemingway and Ezra Pound. In J. Nagel, *Ernest Hemingway. The Writer in Context*. (pp. 179-200). Madison: University of Wisconsin Press.

Trogdon, Robert W. (1999). *Ernest Hemingway. A Literary Reference*. New York, NY: Carroll & Graf.

Wagner-Martin, Linda (2000). The Intertextual Hemingway. In L. Wagner-Martin, *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. (pp. 173-194). New York; Oxford: Oxford University Press.

Watts, Emily Stipes (1971). *Ernest Hemingway and the arts*. Urbana, Illinois : University of Illinois Press.

Young, Philip (1966). *Ernest Hemingway. A Reconsideration*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.

6. ANHANG

6.1. ABSTRACT

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung von Hemingways Stil anhand seines Werks „The Sun Also Rises“. Die grundlegende Annahme der Arbeit ist die, dass Hemingway in seinem frühen Schaffen nach Mentoren und literarischen Vorbildern gesucht hat, die ihm die Mittel bereit stellten, jenen neuen Stil herauszubilden, für den er in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts bekannt geworden ist, ohne sich deren (meist) avantgardistischen Programmen anzuschließen. Analysiert wird dabei, auf welche Art und Weise er sich verschiedene Techniken zu Nutzen machte, und sich gleichzeitig davor bewahrte, bloß zu imitieren. Weiters wird untersucht, inwiefern sich Hemingway in der Neuschöpfung seines Stils an Autoren des 19. und 20. Jahrhunderts orientierte, in welchem Maß er diese rezipierte, und inwiefern diese Intertextualität auch nachweisbar ist.

