

‚Ende der Unschuld‘ und ‚separater Frieden‘

Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) und die amerikanische Literatur des Ersten Weltkrieges

Udo J. Hebel (Regensburg)

ZUSAMMENFASSUNG: Der Aufsatz positioniert Ernest Hemingways *A Farewell to Arms* (1929) an den Schnittlinien der europäisch-amerikanischen Kultur- und Literaturgeschichte im historischen Moment der Wende zum transnationalen Modernismus. Der Roman ist thematisch, in der Figurenzeichnung, stilistisch und im Spiel mit literarischen Konventionen die Kondensation von Ernest Hemingways Fiktionalisierung des Ersten Weltkrieges und zugleich die Drehscheibe wesentlicher literaturästhetischer Strömungen seiner Zeit. Aufgrund seiner paradigmatischen Ausprägung der existentiellen Verlorenheit und ideologischen Desillusion der Kriegsgeneration des Ersten Weltkrieges und mit seiner stilprägenden Formulierung modernistischer Axiome kann der Roman als ein Klassiker der Literatur zum Ersten Weltkrieg und des literarischen Modernismus gelten.

SCHLAGWÖRTER: Hemingway, Ernest; Amerikanische Literatur; Erster Weltkrieg; Literarischer Modernismus

Spätestens seit den Kanonrevisionen der achtziger und neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts und der Pluralisierung der allzu lange anglozentrisch und männlich dominierten amerikanischen Literaturgeschichte stehen die amerikanistischen Literatur- und Kulturwissenschaften dem evaluativen, potentiell exklusiv-elitären und zumeist an westlich-europäischen Vorstellungen orientierten Konzept des ‚Klassikers‘ skeptisch gegenüber. Wenn überhaupt, werden literaturhistorische Einordnungen oder ästhetische Bewertungen solcher Art mit umfassenden Kontextualisierungen und Positionierungen des vorgeblich ‚klassischen‘ – und damit mit einem gewissen Qualitäts-, Beispielhaftigkeits- und auch Popularitätsanspruch assoziierten – Einzelwerkes versehen und nicht ohne eine grundsätzliche Problematisierung des mit solchen Zuschreibungen implizit oder explizit einhergehenden Machtanspruchs vorgebracht. Eine Betrachtung von Ernest Hemingways Roman *A Farewell to Arms* (1929), der gemeinhin als *der* ‚Klassiker‘ der amerikanischen Literatur des Ersten Weltkrieges gilt, kann daher ebenfalls nicht auf diesen Text allein fixiert oder reduziert sein. Vielmehr

müssen literaturhistorische Entwicklungslinien, kulturhistorische Umfelder und nachwirkende Ausstrahlungen beleuchtet werden, um den als ‚klassisch‘ empfundenen Text als eine exemplarische Verdichtung, gelungene Kristallisation und weiterwirkende Drehscheibe im Archiv der amerikanischen Literatur- und Kulturgeschichte zutage treten zu lassen.

Das Schreiben über kriegerische Auseinandersetzungen ist seit der frühesten Kolonialzeit Teil der amerikanischen Literatur, sind die multilingualen Texte der europäischen Kolonisten des 16. und 17. Jahrhunderts doch häufig Kriegs- und Eroberungsliteratur aus einer hegemonial-ethnozentrischen Perspektive. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts widmet sich die amerikanische Literatur zu einem erheblichen Maße der Darstellung militärischer Auseinandersetzungen mit Indianern, mit anderen Kolonialmächten und mit der imperialen britischen Herrschaft im Revolutionskrieg 1775–1783 sowie schließlich der Aufarbeitung des Amerikanischen Bürgerkriegs 1861–1865. Dennoch steht bis heute immer wieder die Frage im Raum, ob es in den auch für die amerikanische Literatur formativen Dekaden des 19. und frühen 20. Jahrhunderts einen ‚großen‘ – ‚klassischen‘ – nationalen amerikanischen Kriegsroman gegeben habe? Erreichen Romane über den Revolutionskrieg und über den Bürgerkrieg wie z. B. James Fenimore Coopers *The Spy* (1821) oder William DeForests *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty* (1867) tatsächlich epischen Status hinsichtlich der Gründung und Erhaltung der Nation der USA? Selbst Stephen Cranes brillanter Bürgerkriegsroman *The Red Badge of Courage* (1895) bleibt in seinem Status als ‚Kriegs‘-Roman im engeren Sinne umstritten. Vielleicht wurden die beiden nationalkonstitutiven Kriege der USA in der kulturellen Imagination doch eher von visuellen Repräsentationen wie z. B. den historisch-heroischen Großgemälden eines Emanuel Leutze oder den naturalistisch-konstruierten Fotografien eines Mathew Brady transportiert und geprägt?

*

**

Wo also stand die amerikanische Literatur und wie reagierten amerikanische Schriftsteller und Schriftstellerinnen, als es darum ging, sich mit dem Ersten Weltkrieg auseinanderzusetzen? Bekanntermaßen sahen die USA im Zuge isolationistischer Traditionen in der Außenpolitik und vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Einwanderungsgeschichte und -demographie dem Kriegsgeschehen in Europa zunächst eher distanziert zu, war doch die Gruppe der deutsch-amerikanischen Einwanderer in diesen Jahren die zahlenmäßig größte und politisch von nicht unerheblichem Einfluss. Durch

die transatlantischen wirtschaftlichen Verflechtungen und die bereits unverkennbar globalen Interessen der aufsteigenden Weltmacht wurde der europäische Krieg in seinem Verlauf jedoch zunehmend zu einem Anliegen der USA. Der Kriegseintritt und der gewünschte Ausgang zugunsten der USA und ihrer Verbündeten wurde ideologisch besetzt und, wie es Präsident Woodrow Wilson in der Kriegserklärung an Deutschland vom 2. April 1917 programmatisch formulierte, als Kreuzzug „to make the world safe for democracy“ idealisiert. In der zeitgenössischen Wahrnehmung und in der unmittelbaren kollektiven Erinnerung war der Erste Weltkrieg in den USA dann nicht nur kürzer als in Europa, sondern fand vor allem räumlich und geographisch entfernt statt. „Over There“ lautete nicht von ungefähr der Titel des seinerzeit populärsten Schlagers, den George M. Cohan nach dem Kriegseintritt der USA mit deutlich erkennbarem patriotisch-propagandistischem Impetus komponierte und den u. a. Enrico Caruso für eine Schallplatteneinspielung sang.

Für viele amerikanische Autoren und Autorinnen der zweiten Dekade des 20. Jahrhunderts – nach Virginia Woolfs Diktum zur Bedeutung des Jahres 1910 die für die Entfaltung des Modernismus entscheidenden Jahre – war der Erste Weltkrieg zumeist ebenfalls einigermaßen weit weg und eher entfernter Hintergrund denn primäres Bezugsfeld für ihre Arbeiten. So formulierte Randolph Bourne in seinem berühmten Essay „Transnational America“ (1916) eine harsche Kritik an den ethnozentrisch-restriktiven Strukturen und Ideologien der anglozentrischen U.S.-Gesellschaft und postulierte eine neue kosmopolitische Perspektive nicht nur für Migrationsgesellschaften. Die afro-amerikanischen Autoren und Autorinnen der aufkeimenden Harlem Renaissance verfassten ihre revolutionären Texte gegen alten und neuen Rassismus wie z. B. Claude McKay in seinem nur äußerlich sonettstrengen Gedicht „If We Must Die“ (1919). Jüdisch-amerikanische Einwanderinnen wie z. B. Anzia Yeszierska und Mary Antin sowie chinesisch-amerikanische Einwanderinnen wie z. B. Sui Sin Far präsentierten mit ihren autobiographisch geprägten und feministisch inspirierten Erzählungen eindringliche Repräsentation der hybriden Lebensentwürfe und transnationalen Lebensverläufe zwischen alten und neuen Kulturen, alten und neuen Welten. Der spätere Nobelpreisträger Sinclair Lewis und der ebenso scharfsinnige Sherwood Anderson schrieben in Romanen wie *Main Street* (1920) und *Babbitt* (1922) bzw. *Winesburg, Ohio* (1919) bissige Satiren auf die selbstgerechte, in ihren Wertvorstellungen materialistisch determinierte Mittelklasse vor allem in den ländli-

chen Gegenden des Mittleren Westen. Ikonoklastisch-feministische Autorinnen wie z. B. Edna St. Vincent Millay lehnten sich mit für die Zeit freizügigen Evokationen des emanzipierten, hedonistischen Flapper-Typus gegen traditionelle Rollenkonventionen auf, und die Lyriker der frühen amerikanischen Moderne schwankten zwischen heimisch-amerikanischen Traditionen (so z. B. Robert Frost) und den transatlantisch ausgespannten imagistischen Innovationsforderungen eines Ezra Pound (so z. B. William Carlos Williams und T. S. Eliot). Bis zu den ersten modernistischen Meisterwerken eines William Faulkner und dessen literarischer Demontage des sogenannten ‚Alten Südens‘ war es noch etwas hin, aber bis dahin reklamierte der junge F. Scott Fitzgerald in seinem Erstlingsroman *This Side of Paradise* (1920) mit der ihm eigenen selbstbewussten Brillanz und Pose schon einmal die Rolle des Sprachrohrs all derjenigen, die Gertrude Stein wenige Jahre später wegen ihrer existentiellen Desorientierung und Desillusionierung als „Lost Generation“ titulieren sollte:

Long after midnight the towers and spires of Princeton were visible, with here and there a late-burning light—and suddenly out of the clear darkness the sound of bells. As an endless dream it went on; 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....¹

Ohne die Kontexte des Ersten Weltkrieges waren all diese Texte kaum schreibbar und ohne die Kontexte des Ersten Weltkrieges ist die vielstimmige amerikanische Literatur dieser Zeit nicht lesbar. Die ökonomischen Veränderungen in den Kriegsjahren, veränderte Rollenerwartungen in einer Kriegsgesellschaft, politische Versprechungen im Gegenzug für patriotische Loyalität in Zeiten des Krieges und auch die Enttäuschungen der Veteranen nach ihrer Rückkunft nach Amerika prägen diese Texte in unterschiedlicher Art und Intensität. Dabei scheint der Erste Weltkrieg jedoch eher als vielschichtiger Hintergrund auf – als Begründungszusammenhang, als Folie, als Katalysator, als Kristallisationspunkt, als Chiffre für die gesellschaftlich-kollektiven

¹ F. Scott Fitzgerald, *This Side of Paradise* (New York: Scribner's, 1970), 282.

Veränderungen, Verwerfungen und Reorientierungen in Politik, Wirtschaft, Kultur, Demographie und Gesellschaft der USA in diesen Jahren.

Nicht immer wird dies so unmittelbar deutlich wie in F. Scott Fitzgeralds meisterhafter früher Kurzgeschichte „May Day“ (1920), welche die Darstellung der Arbeiterunruhen im Zuge des Rückbaus der Kriegsindustrie und die damit verbundene Angst vor dem Überschwappen der Russischen Revolution nach Amerika mit den in dieser Zeit die literarische Moderne auf beiden Seiten des Atlantiks bestimmenden Großstadtbildern verbindet. Die Eingangspassagen von „May Day“ verleihen in ihrer quasi-mythisch-archaischen Diktion und Distanzierung der Perzeption und Repräsentation des Ersten Weltkrieges als „over there“ in besonderer Weise Ausdruck:

THERE had been a war fought and won and the great city of the conquering people was crossed with triumphal arches and vivid with thrown flowers of white, red, and rose. All through the long spring days the returning soldiers marched up the chief highway behind the strump of drums and the joyous, resonant wind of the brasses, while merchants and clerks left their bickerings and figurings and, crowding to the windows, turned their white-bunched faces gravely upon the passing battalions.

Never had there been such splendor in the great city, for the victorious war had brought plenty in its train, and the merchants had flocked thither from the South and West with their households to taste of all the luscious feasts and witness the lavish entertainments prepared—and to buy for their women furs against the next winter and bags of golden mesh and varicolored slippers of silk and silver and rose satin and cloth of gold.²

In der Folge der Erzählung illustriert Fitzgeralds „May Day“ das kollektive Lebensgefühl, das Henry F. May in seiner Kulturgeschichte dieser Jahre als *The End of American Innocence*³ bezeichnet. Der Krieg selbst fand zwar jenseits des Atlantiks statt, aber die Schockwellen reichten weit über den Atlantik und erschütterten die amerikanische Geschichte, Gesellschaft und Kultur nachhaltig.

*

**

Aber natürlich bleibt es nicht allein bei der Evokation und Funktionalisierung des Ersten Weltkrieges als mehr oder weniger entrückte Hintergrundfolie; und natürlich versuchen sich auch amerikanische Autoren an der unmittel-

² F. Scott Fitzgerald, „May Day“, in *The Stories of F. Scott Fitzgerald*, hrsg. Malcolm Cowley (New York: Scribner's, 1951), 83–126, hier 83.

³ Henry F. May, *The End of American Innocence: A Study of the First Years of Our Own Time, 1912–1917* (New York: Knopf, 1959).

baren Repräsentation der Grausamkeit und Sinnlosigkeit eines Krieges, die Ezra Pounds in seinem Langgedicht „Hugh Selwyn Mauberley“ (1920) so prägnant und formelhaft zugleich wie kaum ein Zweiter formulierte:

There died a myriad,
And of the best, among them,
For an old bitch gone in the teeth,
For a botched civilization.⁴

John Dos Passos' *Three Soldiers* (1921) und Thomas Boyds *Through the Wheat* (1923) zählen dabei sicher zu den gelungensten realistisch-naturalistischen Demaskierungen der tödlichen Wirklichkeiten des Stellungs- und Grabenkriegs im Westen, der die jungen, unerfahrenen und von der regierungsamtlichen Propaganda gerne als ‚boys‘ verherrlichten amerikanischen Soldaten ans ‚Ende der Unschuld‘ führte. Allerdings bleiben beide Romane ungeachtet der positiven Aufnahme bei wortgewaltigen Literaturkritikern der Zeit wie z. B. H.L. Mencken weitgehend herkömmlichen Erzählkonventionen verhaftet; vor allem John Dos Passos erreicht in *Three Soldiers* noch nicht die Innovationskraft der modernistischen Montage- und Collagetechniken seiner späteren Werke. Das Drama *What Price Glory*, das 1924 als Gemeinschaftsproduktion von Maxwell Anderson und Laurence Stallings entstand und 1926 als Stummfilm zu einem Publikumserfolg wurde, stellt sich der bekanntermaßen schweren – und in den Zeiten moderner Vernichtungskriege noch schwierigeren – Aufgabe der theatralen Darstellung von Krieg, entzieht sich ihrer tatsächlichen Bewältigung jedoch zugleich wieder durch die Konzentration auf mehrere verwickelte Liebes-Plots zwischen französischen Dorftöchtern und amerikanischen ‚boys‘.

**

Im Unterschied zu den meisten Autoren der amerikanischen Moderne und der ‚Lost Generation‘ verfügt Ernest Hemingway über eigene unmittelbare Kriegserfahrungen als Ausgangspunkt und Initiation für seine literarische Darstellung des Ersten Weltkrieges. Im Frühjahr 1918 hatte er sich nach seiner Jugend und Schulzeit in Illinois im Mittleren Westen der USA und nach einer kurzen Tätigkeit als Lokalreporter in Kansas City freiwillig für einen Kriegseinsatz in Europa gemeldet und kam als Fahrer eines Ambulanzwagens des Roten Kreuzes auf Seiten der italienischen Armee an die Front in den Dolomiten und in Venetien. Am 8. Juli 1918, wenige Tage vor seinem

⁴ Ezra Pound, „Hugh Selwyn Mauberley“ (1920), in *The Norton Anthology of American Literature*, Seventh Edition, hrsg. Nina Baym (New York: Norton & Company, 2007), Vol. D, 1484–92, hier 1487.

19. Geburtstag, wurde er in einer der Piave-Schlachten in Fossalta di Piave unweit von Venedig durch eine Granate schwer verwundet. In dem darauf folgenden Lazarettaufenthalt in Mailand lernt er die amerikanische Krankenschwester Agnes von Kurowsky kennen und verliebt sich in sie. Die traumatische Erfahrung der schweren Verwundung, der Lazarettaufenthalt und die Liebesbeziehung mit Agnes von Kurowsky machen einen erheblichen Teil des autobiographischen Substrats von *A Farewell to Arms* aus. Ebenso prägend für Hemingways Kriegsdarstellungen sind seine Erlebnisse als Kriegsreporter im griechisch-türkischen Krieg 1919–1922, während dessen er Zeuge der türkischen Eroberung von Smyrna – dem heutigen Izmir an der Westküste der Türkei – im Jahre 1922 wurde. Die Kämpfe um Smyrna und die Ermordung von 40.000 griechischen und armenischen Einwohnern innerhalb weniger Tage sowie die Vertreibung der griechischen Bevölkerung aus Smyrna und Umgebung durch die einrückenden türkischen Truppen verschmelzen in Hemingways literarischer Imagination mit den Schrecken der Alpenfront des Ersten Weltkrieges zu Narrativen und Bildern universellen Leidens und existentieller Verlorenheit.

Die Mischung aus unmittelbarem Erleben von Krieg und dem Impetus zum journalistisch geprägten Schreiben bilden die Ausgangsbasis für Hemingways Texte über den Ersten Weltkrieg und damit für das wohl am meisten nachhallende Korpus an amerikanischer Literatur zum Ersten Weltkrieg. Hemingway steht in der Tradition der amerikanischen ,Reporter-Autoren' des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, deren bekanntester Repräsentant Mark Twain ist. Mark Twains narrative Tabubrüche und stilistische Innovationen im Sinne eines „colloquial style“ bereiten den Boden für Ernest Hemingways Schreibweise, und nicht von ungefähr hat Ernest Hemingway in *Green Hills of Africa* (1935) die folgenden vielzitierten Sätze formuliert: „All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. [...] All American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since.“⁵ Hemingway selbst wiederum geht mit seiner Schreibweise späteren Autoren wie Norman Mailer oder Michael Herr voraus, die mit Romanen wie *The Naked and the Dead* (1948) und *Dispatches* (1977) dem Zweiten Weltkrieg und dem Vietnam-Krieg in ähnlicher, neojournalistischer Art und Weise literarisch beizukommen versuchen.

**

⁵ Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (New York: Simon & Schuster, 1959. First published 1935 by Charles Scribner's Sons), 29.

Unter diesen persönlichen Eindrücken und in diesen literarisch-journalistischen Traditionslinien begann Ernest Hemingway zu Beginn der 1920er Jahre seine Schriftstellerkarriere mit Kriegsliteratur. Wenn er nicht gerade mit seinen Freunden und Gefährten im spanischen Pamplona zum Stierkampf weilte und unter dem Eindruck der vermeintlichen Grandezza der Toreros in der tödlichen Herausforderung des Rituals in der Arena den Code des stoischen ‚Hemingway-Helden‘ mit seiner quasi-fatalistischen Haltung des „grace under pressure“⁶, des ‚Würde-und-Haltung-Bewahren-gegen-alle-Widrigkeiten‘ ersann, wohnte er im Paris der ‚Lost Generation‘ der 1920er Jahre und verkehrte in den Kreisen der gelehrten und belesenen Granden des aufstrebenden Modernismus. Gertrude Stein, Ezra Pound und T. S. Eliot führten den jungen Hemingway in die Gedankenwelt und in die Axiome des Modernismus als Ästhetik der Reduktion, der emotionalen Distanziertheit und der sprachlichen Assoziation ein, wie sie Ezra Pound im Programm des Imagismus als die Suche nach dem einen klaren und präzisen Bild formulierte, Gertrude Stein sie in ihrer Praxis des assoziativ-repräsentationsgegenläufigen Schreibens vorexerzierte und T. S. Eliot sie in seinen Forderungen nach einer „impersonal poetry“ und dem Ideal des „objective correlative“ theoretisierte.

Ernest Hemingway folgte den maßgeblichen Theoretikern und einflussreichen Praktikern des angloamerikanischen Modernismus in seinen ersten Werken, die vor allem Texte zum Ersten Weltkrieg waren und in denen er sich und seine Kriegsdarstellungen von den Konventionen und Zwängen herkömmlicher Formvorstellungen und traditioneller Heroisierungs- und Sentimentalisierungsstrategien zu befreien suchte. Sein oft vergessenes Gedicht „Champs d’Honneur“ (1923) – wie seine anderen ganz frühen Texte zuerst 1923 in dem nur in 300 Exemplaren gedruckten Band *Three Stories and Ten Poems* erschienen – kann als Beispiel für Hemingways stilistische Anfangsversuche dienen:

Soldiers never do die well;
 Crosses mark the places—
 Wooden crosses where they fell,
 Stuck above their faces.

⁶ Das Diktum „grace under pressure“ findet sich zuerst in einem Brief von Ernest Hemingway an F. Scott Fitzgerald vom 20. April 1926; siehe Ernest Hemingway, *Selected Letters 1917–1961*, hrsg. Carlos Baker (New York: Scribner’s, 1981), 199–201. Es wurde vor allem bekannt durch seine Erwähnung in einem Portrait von Hemingway, das Dorothy Parker unter dem Titel „The Artist’s Reward“ im *New Yorker* vom 30. November 1929 veröffentlichte.

Soldiers pitch and cough and twitch—
 All the world roars red and black;
 Soldiers smother in a ditch,
 Choking through the whole attack.⁷

Imagistische Bilddiktion und traditionalistische Paarreime bilden das Spannungsverhältnis, in dem die Demaskierung des Bildes vom ‚Feld der Ehre‘ paradigmatisch für die Spannungsposition der amerikanischen Literatur des Ersten Weltkrieges zwischen literarischen Traditionen und modernistischen Innovation ausgedehnt ist. Sollte ein Kandidat für die Rolle des Klassikers unter den amerikanischen Gedichten zum Ersten Weltkrieg gesucht werden, böte sich Hemingways „Champs d’Honneur“ unmittelbar an.

In seinem ersten Erzählband *In Our Time* legt Hemingway 1925 seine ersten, ihm unmittelbar Berühmtheit einbringenden Kurzgeschichten vor, darunter insbesondere auch „On the Quai at Smyrna“ und „Soldier’s Home“. „Soldier’s Home“ sollte zur prototypischen Kriegsheimkehrer-Erzählung der amerikanischen Literatur werden, die die Rückkehr des einfachen Soldaten Krebs nach seinen Erfahrungen an der europäischen Westfront in eine Kleinstadt in Oklahoma zur Erfahrung der ultimativen Desillusion und existentiellen Entfremdung werden lässt:

By the time Krebs returned to his home town in Oklahoma the greeting of heroes was over. He came back much too late. The men from the town who had been drafted had all been welcomed elaborately on their return. There had been a great deal of hysteria. Now the reaction had set in. People seemed to think it was rather ridiculous for Krebs to be getting back so late, years after the war was over.⁸

Hatte der Krieg dem jungen Soldaten Krebs im Sinne von Henry F. Mays kollektiver Diagnose individuell die Unschuld genommen, so raubt ihm die Heimkehr buchstäblich den Schlaf und versetzt ihn in einen anhaltenden Zustand existentieller Entfremdung und Desillusion. Von Hemingways „Soldier’s Home“ zieht sich mit dieser Thematik und Darstellung eine direkte Linie zu späteren amerikanischen Kriegsheimkehrer-Romanen wie z. B. Ron Kovics *Born on the Fourth of July* (1976), Leslie Marmon Silkos *Ceremony* (1977) oder John Frazers *Cold Mountain* (1997). Unabhängig davon in welchen unterschiedlichen historischen, kulturellen und ethnischen Kontexten der USA

⁷ Ernest Hemingway, „Champs d’Honneur“ (1923), in *Ernest Hemingway, The Collected Poems* (Folcroft, PA: Folcroft Library Edition, 1973), o.S.

⁸ Hemingway, „Soldier’s Home“, in *Ernest Hemingway, In Our Time* (New York: Scribner’s, 1996. First published 1925 by Boni & Liveright), 67–78, hier 69.

diese zeitgenössischen Romane angesiedelt sind, und unabhängig davon, ob sie den nationalkonstitutiven Bürgerkrieg, den angeblich ‚guten Krieg‘ des Zweiten Weltkrieges oder das Trauma des Vietnamkrieges behandeln, fügen sie der Eindringlichkeit der Repräsentation der individuellen Desillusion und Entfremdung in Hemingways „Soldier’s Home“ wenig hinzu. Sollte ein Kandidat für die Rolle des Klassikers unter den amerikanischen Kurzgeschichten zum Ersten Weltkrieg gesucht werden, böte sich Hemingways „Soldier’s Home“ unmittelbar an.

Für Hemingways Ästhetik und Schreibstil sind die in den Band *In Our Time* eingestreuten Zwischenkapitel von besonderer Bedeutung. In diesen modernistisch-kurzen, brennglas- und schlaglichtartigen und an die Schreibexperimente von Gertrude Stein erinnernden Vignetten manifestiert sich zum ersten Mal und in fast schon paradigmatischer Reinform der später vielzitierte und vielgepriesene Hemingway-Stil. So lautet das Zwischenkapitel III in voller Länge wie folgt:

We were in a garden in Mons. Young Buckley came in with his patrol from across the river. The first German I saw climbed up over the garden wall. We waited till he got one leg over and then potted him. He had so much equipment on and looked awfully surprised and fell down into the garden. Then three more came over further down the wall. We shot them. They all came just like that.⁹

Die lakonische, umgangssprachlich geprägte Diktion und die parataktisch dominierte Struktur der nur vordergründig emotionslosen, auf die Fakten reduzierten deskriptiven Darstellung der alltäglich-trivial repräsentierten Kriegsszene verdeutlicht Hemingways ‚Eisberg-Theorie‘ und seine ‚Kunst des Weglassens‘, wie er sie 1932 in *Death in the Afternoon* selbst formulierte:

If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing.¹⁰

Die Verbindung zu den imagistischen Bildern und poetologischen Axiomen von Ezra Pound und T. S. Eliot – Reduktion, Emotionskontrolle, Objektivismus – sind bei aller Spezifik und Individualität von Hemingways Ansatz

⁹ Hemingway, *In Our Time*, 29.

¹⁰ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (London: Penguin/Jonathan Cape, 1966. First published 1932 by Charles Scribner’s Sons), 183.

und Zielrichtung offensichtlich, wie die hier ebenfalls in voller Länge zitierte fünfte Vignette aus *In Our Time* zeigt:

They shot the six cabinet ministers at half-past six in the morning against the wall of a hospital. There were pools of water in the courtyard. There were wet dead leaves on the paving of the courtyard. It rained hard. All the shutters of the hospital were nailed shut. One of the ministers was sick with typhoid. Two soldiers carried him downstairs and out into the rain. They tried to hold him up against the wall but he sat down in a puddle of water. The other five stood very quietly against the wall. Finally the officer told the soldiers it was no good trying to make him stand up. When they fired the first volley he was sitting down in the water with his head on his knees.¹¹

Klarer, prägnanter, schonungsloser, oberflächlich emotionsloser und dennoch in seiner vollen Brutalität und in seiner radikal dehumanisierenden Entwürdigung mehr als einsichtig kann Krieg kaum in Worte gefasst werden. Würde ein Klassiker unter den amerikanischen Vignetten zum Ersten Weltkrieg gesucht werden, dann wären das dritte und fünfte Zwischenkapitel aus Ernest Hemingways *In Our Time* zweifelsohne unter den allerersten Anwärtern.

**

A Farewell to Arms ist thematisch, in der Figurenzeichnung, stilistisch und im Spiel mit Konventionen die Kristallisation und die Kondensation von Ernest Hemingways literarischer Beschäftigung mit dem Ersten Weltkrieg und die Drehscheibe wesentlicher literatur- und kulturhistorischer Entwicklungen und Strömungen seiner Zeit – und damit *der* Kandidat für die Rolle und Position eines amerikanischen Klassikers des Ersten Weltkrieges. Nachdem Hemingway 1926 mit *The Sun Also Rises* das fiktionale Manifest der ‚Lost Generation‘ publiziert hatte, wandte er sich gegen Ende der sogenannten Goldenen Zwanziger Jahre – den Roaring Twenties – erneut seinen frühen Kriegserlebnissen zu. *A Farewell to Arms* erschien zunächst als Fortsetzungsserie in *Scribner's Magazine*, 1929 dann in der heute bekannten Romanfassung. Der englische Originaltitel *A Farewell to Arms* kann zum einen als eine intertextuelle Anspielung auf das gleichnamige Gedicht „A Farewell to Arms“ des englischen Lyrikers George Peele aus dem Jahre 1590¹² gelesen werden und etabliert somit einen ironischen Kontrast zwischen dem loyalen Bedauern über das altersbedingte Ende des aktiven Kriegs- und Militärdienstes für Queen Elizabeth I. in Peeles Gedicht und Hemingways fiktionaler Dramatisierung

¹¹ Hemingway, *In Our Time*, 51.

¹² John Peele, „A Farewell to Arms – To Queen Elizabeth“ (1590), in *The New Oxford Book of English Verse 1250–1950*, hrsg. Helen Gardner (Oxford: Oxford University Press, 1972), 97.

der auf Desillusion und Existenzangst beruhenden Erklärung eines ‚separaten Friedens‘ des Deserteurs Frederic Henry. Zum anderen verweist der Titel auf Frederic Henrys doppelten Abschied von den „Waffen“ des Krieges und von den „Armen“ seiner bei der Totgeburt ihres gemeinsamen Kindes verbluteten Geliebten. Bereits 1930 wurde eine deutsche Übersetzung unter dem Titel *In einem anderen Land* bei Rowohlt publiziert. Der deutsche Titel hat häufig für Verwirrung gesorgt, weil der Wortlaut der deutschen Übersetzung in der Rückübersetzung „in another country“ dem Titel einer Kurzgeschichte von Hemingway aus dem Jahre 1927 entspricht, die mit einem ebenso prägnanten wie brillanten Satz beginnt, wie ihn trotz aller Imitationsversuche wohl nur Hemingway selbst in seiner assoziativ-reduktiven ‚Eisberg-Manier‘ schreiben konnte: „In the fall the war was always there, but we did not go to it any more.“¹³ 1930 wurde der Roman in den USA für die Bühne adaptiert und 1932 zum ersten Mal verfilmt. Weitere Filmadaptionen (1957, 1996) und eine TV-Mini-Serie (1966) trugen zum Status von *A Farewell to Arms* als einer populären Imagination des Ersten Weltkrieges maßgeblich bei.

Die Handlung des Romans ist rasch erzählt. Der junge amerikanische Leutnant Frederic Henry lernt nach seiner Verwundung an der italienischen Alpenfront im Lazarett in Mailand die ebenso junge Krankenschwester Catherine Barkley kennen und verliebt sich in sie. Nach seiner Genesung und der Rückkehr an die Front entkommt er nach dem Durchbruch der österreichisch-deutschen Truppen bei Caporetto in der Schlacht von Isonzo im chaotischen Rückzug der italienischen Truppen nur knapp einem Standgericht wegen angeblichem Hochverrat durch einen waghalsigen Sprung in einen Bergfluss. Zusammen mit Catherine flieht er in die Schweizer Berge, wo die beiden eine kurze Zeit des Glücks verbringen, bevor Catherine bei der Totgeburt ihres Sohnes stirbt und Frederic Henry allein zurückbleibt. Der Roman endet mit der vielzitierten Passage um die ebenso vielzitierte Zentralmetapher des Regens als Schlussbild existentieller Verlorenheit:

I went to the door of the room.
 “You can’t come in now,” one of the nurses said.
 “Yes I can,” I said.
 “You can’t come in yet.”
 “You get out,” I said. “The other one too.”

¹³ Ernest Hemingway, „In Another Country“ (1927), in *The Short Stories of Ernest Hemingway* (New York: Scribner’s, 1966), 267–72, hier 267.

But after I had got them out and shut the door and turned off the light it wasn't any good. It was like saying good-by to a statue. After a while I went out and left the hospital and walked back to the hotel in the rain.¹⁴

Was auf den ersten Blick und in der verknüpften Wiedergabe von Handlung und Plot formelhaft und melodramatisch-sentimental überzogen anmuten mag, erweist sich bei genauerer Analyse des konsequent als Ich-Erzählung aus der Perspektive von Frederic Henry strukturierten Romans als strenge Komposition im Sinne modernistischer Prinzipien von Ordnung, Struktur und Assoziation. So ist der Roman mit seiner Gliederung in fünf Bücher nicht nur äußerlich als fünfstufige Tragödie ausgezeichnet, sondern auch im Fortgang seiner Handlung von expositorischer Verwundung und sich entwickelnder Liebeserfahrung über die klimaktische Entscheidung und Flucht bis zu einem kurzem retardierenden Idyll und der letztlich folgenden Katastrophe tragisch durchkomponiert. Darüber hinaus strukturiert sich der Roman über eine Fülle kontradistinktiver Strukturen in Figurenkonstellationen und Schauplätzen, die in einem engmaschigen assoziativen Netz die Bilder von Krieg und Frieden, Liebe und Tod, Zynismus und Verantwortung, individueller Freiheit und kollektivem Wahn vor dem Leser aufbauen. Dabei unterliegt der Roman von Anfang an einem scharf konturierten Unterton der emotionalen Distanz, der Ironie und des fatalistischen Sarkasmus:

In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. [...] Sometimes in the dark we heard the troops marching under the window and guns going past pulled by motor-tractors. There was much traffic at night and many mules on the roads with boxes of ammunition on each side of their pack-saddles and gray motor-trucks that carried men, and other trucks with loads covered with canvas that moved slower in the traffic. [...] Packs of clips of thin, long 6.5 mm. cartridges, bulged forward under the capes so that the men, passing on the road, marched as though they were six months gone with child. [...] At the start of the winter came the permanent rain and with the rain came the cholera. But it was checked and in the end only seven thousand died of it in the army.¹⁵

¹⁴ Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (New York: Scribner's, 1969. First published 1929), 332.

¹⁵ Hemingway, *A Farewell*, 3–4.

Die Handlung ist durchsetzt mit schlaglichtartigen Episoden nach der Art der Vignetten in *In Our Time*, die oftmals mit Mustern der Initiationsgeschichte und des Bildungsromans und damit mit besonders prägenden narrativen Mustern der amerikanischen Literatur spielen. Von besonderer Signifikanz ist dabei die Flucht des Protagonisten im 30. Kapitel mit dem symbolischen Sprung in den Fluss und dem Auftauchen in einem anderen Leben:

I looked at the carabinieri. They were looking at the newcomers. The others were looking at the colonel. I ducked down, pushed between two men, and ran for the river, my head down. I tripped at the edge and went in with a splash. The water was very cold and I stayed under as long as I could. I could feel the current swirl me and I stayed under until I thought I could never come up. The minute I came up I took a breath and went down again. It was easy to stay under with so much clothing and my boots. When I came up the second time I saw a piece of timber ahead of me and reached it and held on with one hand. I kept my head behind it and did not even look over it. I did not want to see the bank. There were shots when I ran and shots when I came up the first time. I heard them when I was almost above water. There were no shots now. The piece of timber swung in the current and I held it with one hand. I looked at the bank. It seemed to be going by very fast. There was much wood in the stream. The water was very cold. We passed the brush of an island above the water. I held onto the timber with both hands and let it take me long. The shore was out of sight now.¹⁶

Am Ende seiner Initiationsreise durch Eros und Thanatos und nach all seinen Erfahrungen in Krieg und Frieden steht Frederic Henry – wie andere amerikanische Romanhelden, darunter besonders auch Mark Twains Huckleberry Finn – nicht mitten in der Gesellschaft und akzeptiert bereitwillig und in Verantwortungsbewusstsein für die Gemeinschaft deren Werte und Ideologien. Frederic Henry verabschiedet sich vielmehr von tradierten Wahnvorstellungen von Patriotismus und Heldentum, von der Propaganda kollektiver Opferbereitschaft und von den Phrasen falscher Glaubensgemeinschaften:

I had the paper but I did not read it because I did not want to read about the war. I was going to forget the war. I had made a separate peace. I felt damned lonely and was glad when the train got to Stresa.¹⁷

Die Wirren und Schrecken des Krieges bringen den Protagonisten zu einer ‚separatistischen‘ Haltung, die kollektiver Kriegsverbblendung und abstrak-

¹⁶ Hemingway, *A Farewell*, 225.

¹⁷ Hemingway, *A Farewell*, 243.

ten patriotischen Phrasen die Konkretheit und Direktheit der eigenen Erfahrung und den Wunsch nach dem individuellen Recht auf Leben und Würde entgegensetzen:

I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We had heard them, sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through, and had read them, on proclamations that were slapped up by billposters over other proclamations, now for a long time, and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and the sacrifices were like the stockyards at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it. There were many words that you could not stand to hear and finally only the names of places had dignity. Certain numbers were the same way and certain dates and these with the names of the places were all you could say and have them mean anything. Abstract words such as glory, honor, courage, or hallow were obscene beside the concrete names of villages, the numbers of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.¹⁸

*
**

Doch auch die Realisation des ,separaten Friedens' bleibt letztlich eine Illusion. Nach den Erfahrungen unmittelbarer existentieller Bedrohung und Isolation durch die eigene Verwundung und den Verlust von Frau und Kind bleibt der Protagonist mit einer quasi-nihilistischen, fatalistischen Weltsicht und in emotionaler Abstumpfung zurück. Im letzten Kapitel des Romans streut Hemingway eine vignettenartige, fast parabelhafte Erinnerung des Protagonisten ein, in der sich diese Zentralthematik des Romans verdichtet:

Once in camp I put a log on top of the fire and it was full of ants. As it commenced to burn, the ants swarmed out and went first toward the centre where the fire was; then turned back and ran toward the end. When there were enough on the end they fell off into the fire. Some got out, their bodies burnt and flattened, and went off not knowing where they were going. But most of them went toward the fire and then back toward the end and swarmed on the cool end and finally fell off into the fire. I remember thinking at the time that it was the end of the world and a splendid chance to be a messiah and lift the log off the fire and throw it out where the ants could get off onto the ground. But I did not do anything but throw a tin cup of water on the log, so that I would have the cup empty to put whiskey in before I added water to it. I think the cup of water on the burning log only steamed the ants.¹⁹

¹⁸ Hemingway, *A Farewell*, 184–5.

¹⁹ Hemingway, *A Farewell*, 327–8.

Als prototypischem Hemingway-Helden bleibt Frederic Henry nach seinen Erlebnissen von Krieg und Tod, nach dem Verlust aller Unschuld und der Erfahrung der Unmöglichkeit des Glücks eines ‚separaten Friedens‘ die Lost-Generation-Haltung des „grace under pressure“. So kommt es nicht unerwartet, dass der Roman mit einer entsprechenden Szene in exemplarisch-reduktiver Eisberg-Prosa endet:

“What do you want? Ham and eggs or eggs with cheese?”

“Ham and eggs,” I said, “and beer.”

“A demi-blonde?”

“Yes,” I said.

“I remembered,” he said. “You took a demi-blonde this noon.”

I ate the ham and eggs and drank the beer. The ham and eggs were in a round dish—the ham underneath and the eggs on top. It was very hot and at the first mouthful I had to take a drink of beer to cool my mouth. I was hungry and I asked the waiter for another order. I drank several glasses of beer.²⁰

Aufgrund seiner paradigmatischen Ausprägung der existentiellen Verlorenheit und ideologischen Desillusion der Kriegsgeneration des Ersten Weltkrieges und seiner stilprägenden Formulierung modernistischer Axiome wurde Ernest Hemingways Roman *A Farewell to Arms* zu einem Klassiker der amerikanischen Literatur nicht nur des Ersten Weltkrieges. *A Farewell to Arms* lässt Protagonist und Leser am Ende in jener metaphysischen Ironie und Unsicherheit zurück, in der Stephen Crane schon 30 Jahre zuvor in seinem titellosen Gedicht aus dem Zyklus „War is Kind“ (1899) seine Leser zurück- und alleine lässt und welche zugleich die unabdingbare Verantwortung für die Erinnerung an die Schrecken von Krieg annahmt:

A man said to the universe:

“Sir, I exist!”

“However,” replied the universe,

“The fact has not created in me

A sense of obligation.”²¹

Auswahlbibliographie

Baker, Carlos. „Ernest Hemingway: *A Farewell to Arms*.“ In *The American Novel from James Fenimore Cooper to William Faulkner*, hrsg. von Wallace Stegner, 192–205. New York: Basic Books, 1965.

²⁰ Hemingway, *A Farewell*, 329.

²¹ Joseph Katz, Hrsg., *The Portable Stephen Crane* (New York: Penguin Classics, 1977), 548.

- . *Hemingway: The Writer as Artist*. Princeton: Princeton University Press, 1972.
- . „The Mountain and the Plain.“ *Virginia Quarterly Review* 27 (1951): 410–8.
- Barlowe, Jamie. „They Have Rewritten it All: Film Adaptations of *A Farewell to Arms*.“ *The Hemingway Review* 31.1 (2011): 24–42.
- Biles, Jack. *The Aristotelian Structure of A Farewell to Arms*. Atlanta: Georgia State College, 1965.
- Bloom, Harold, Hrsg. *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*. New York: Chelsea House, 1987.
- Cain, William E. „The Death of Love in *A Farewell to Arms*.“ *Sewanee Review* 121.3 (2013): 376–92.
- Cirino, Mark, and Mark P. Ott, Hrsg. *Ernest Hemingway and the Geography of Memory*. Kent: The Kent State University Press, 2010.
- Dodman, Trevor. *Shell Shock, Memory, and the Novel in the Wake of World War I*. New York: Cambridge University Press, 2015.
- Donaldson, Scott, Hrsg. *New Essays on A Farewell to Arms*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- , Hrsg. *The Cambridge Companion to Hemingway*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Elliott, Ira. „*A Farewell to Arms* and Hemingway's Crisis of Masculine Values.“ *Literature Interpretation Theory* 4.4 (1993): 291–304.
- Florczyk, Steven. *Hemingway, the Red Cross, and the Great War*. Kent: The Kent State University Press, 2014.
- Freywald, Carin. „Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (1929).“ In *Der Roman im Englischunterricht der Sekundarstufe II: Theorie und Praxis*, hrsg. von Peter Freese and Liesel Hermes, 154–68. Paderborn: Schöningh, 1977.
- Gellens, Jay. *Twentieth Century Interpretations of A Farewell to Arms*. Prentice Hall: Englewood Cliffs, 1970.
- Gizzo, Suzanne del. „Catherine Barkley: Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms* (1929).“ In *Women in Literature: Reading through the Lens of Gender*, hrsg. von Jerilyn Fisher and Ellen S. Silber, 105–7. Westport: Greenwood Press, 2003.
- Hebel, Udo J. „Hemingways *A Farewell to Arms* in der Sekundarstufe II: ein Unterrichtsmodell.“ *Praxis des Neusprachlichen Unterrichts* 32 (1985): 230–9.
- Herndl, Diane Price. „Invalid Masculinity: Silence, Hospitals, and Anesthesia in *A Farewell to Arms*.“ In *Ernest Hemingway*, hrsg. von Eugene Goodheart, 240–56. Pasadena: Salem Press, 2010.
- Hlinak, Matt. „Hemingway's Very Short Experiment: From ‚A Very Short Story‘ to *A Farewell to Arms*.“ *Journal of the Midwest Modern Language Association* 43.1 (2010): 17–26.
- James, Pearl. *The New Death: American Modernism and World War I*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2013.
- Kale, Verna. *Ernest Hemingway*. London: Reaktion Books, 2016.

- Kim, Wook-Dong. „Cheerful Rain' in Hemingway's *A Farewell to Arms*.“ *Explicator* 73.2 (2015): 150–1.
- Lewis, Robert W. „The Inception and Reception of *A Farewell to Arms*.“ *The Hemingway Review* 9.1 (1989): 90–5.
- . *A Farewell to Arms: The War of the Words*. New York: Twayne, 1992.
- McNeely, Trevor. „War Zone Revisited: Hemingway's Aesthetics and *A Farewell to Arms*.“ *South Dakota Review* 22.4 (1984): 14–38.
- Merrill, Robert. „Tragic Form in *A Farewell to Arms*.“ *American Literature* 45.4 (1974): 571–9.
- Meyers, Jeffrey. *Hemingway: A Biography*. New York: Harper, 1985.
- Monteiro, George, Hrsg. *Critical Essays on Ernest Hemingway's A Farewell to Arms*. New York: Hall, 1994.
- . „Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms*—The First Sixty-Five Years: A Checklist of Criticism, Scholarship, and Commentary.“ *Bulletin of Bibliography* 53.4 (1996): 273–92.
- Müller, Kurt. *Ernest Hemingway: Der Mensch, der Schriftsteller, das Werk*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999.
- Margot Norris. „The Novel as War: Lies and Truth in Hemingway's *A Farewell to Arms*.“ *Modern Fiction Studies* 40.4 (1994): 689–710.
- Oldsey, Bernard. „The Genesis of *A Farewell to Arms*.“ *Studies in American Fiction* 5.2 (1977): 175–85.
- . *Hemingway's Hidden Craft: The Writing of A Farewell to Arms* University Park: Pennsylvania State University Press, 1979.
- . „The Sense of an Ending in *A Farewell to Arms*.“ *Modern Fiction Studies* 23 (1977–8): 491–510.
- Oliver, Charles M., Hrsg. „*A Farewell to Arms*.“ Sonderausgabe in *The Hemingway Review* 9.1 (1989).
- , Hrsg. *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms: A Documentary Volume*. Detroit: Thomson Gale, 2005.
- Paul, Steve, Sinclair, Gail and Steven Trout, Hrsg. *War + Ink: New Perspectives on Ernest Hemingway's Early Life and Writings*. Kent: The Kent State University Press, 2014.
- Peper, Jürgen. „Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*.“ In *Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Edgar Lohner, 275–96. Berlin: Schmidt Verlag, 1974.
- Phelan, James. „The Concept of Voice, the Voices of Frederic Henry, and the Structure of *A Farewell to Arms*.“ In *Hemingway: Essays of Reassessment*, hrsg. von Frank Scafella, 214–32. New York: Oxford University Press, 1991.
- Piep, Karsten H. *Embattled Home Fronts: Domestic Politics and the American Novel of World War I*. Amsterdam: Rodopi, 2009.
- Reynolds, Michael S. *Hemingway's First War: The Making of A Farewell to Arms*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

- Sanderson, Rena, Hrsg. *Hemingway's Italy: New Perspectives*. Baton Rouge: LSU Press, 2006.
- Schulze, Martin. „A Farewell to ,Separate Peace': The Protagonists in Hemingway's *A Farewell to Arms* and Heller's *Catch-22* as Prototypical of Differing Strategies for Survival.“ In *Entwicklungslinien: 120 Jahre Anglistik in Halle*, hrsg. von Wolf Kindermann, 93–116. Münster: Lit, 1997.
- Tyler, Lisa, Hrsg. *Teaching Hemingway's A Farewell to Arms*. Kent: The Kent State University Press, 2007.
- Wagner-Martin, Linda. *Ernest Hemingway's A Farewell to Arms: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 2003.
- , Hrsg. *Hemingway: Eight Decades of Criticism*. East Lansing: Michigan State University Press, 2009.
- Wiener, Gary, Hrsg. *Readings on A Farewell to Arms*. San Diego: Greenhaven, 2000.
- Young, Philip. *Ernest Hemingway: A Reconsideration*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1966.

