

Oh Weh! O Weh! O Weh! Der Krieg ist kein Stierkampf

Ernest Hemingway (1899 - 1961), A Farewell to Arms (1929)

Ein Stierkampf sei eine grausame und ekelhafte Angelegenheit, erklärt Doktor Dolittle seinem jungen Begleiter auf der spanischen Insel Capa-Blanca. Der Stier werde in Wut gebracht, dann in eine Arena geschickt, wo Männer rote Mäntel vor ihm hin und her schwenkten und dann fortliefen. Dann erlaube man dem Stier, ein paar arme, müde Pferde zu töten und dabei sich so weit zu verausgaben, dass er sich nicht mehr verteidigen könne, wenn der Matador mit einem Degen vor ihn trete und ihm den Todesstoß versetze. Für den Matador sei das Ganze nicht allzu gefährlich, er müsse nur schnell genug sein und dürfe nicht den Kopf verlieren. Es komme zwar vor, dass solche Menschen getötet würden, aber das geschehe leider (des Doktors Wort) selten. Im Grunde seien Stierkämpfe feige Schaustellungen.¹

Als mir im Alter von etwa fünf Jahren diese Ausführungen vorgelesen wurden, ahnte ich schon, dass in den Dolittle-Büchern vieles erzählt wurde, was es in der Wirklichkeit so nicht gab, hatte ich doch verschiedene Schlachtfeste bei meiner Großmutter mitgemacht und mich keinesfalls mit den Schweinen identifiziert. Wenn wir im Kinderzimmer Doktor Dolittle spielten, war ich aber meist das Schwein Göb-Göb, aber das war etwas anderes. Wurst und Schinken und Schlachtplatten gab es wirklich, eine Schweinesprache oder Menschen, die mit Schweinen sprechen konnten, gab es nicht. Daraus schloss ich messerscharf, dass es in der Realität auch nicht so etwas Blödes wie einen Stierkampf geben konnte, und es bedurfte die Überredungskraft von mehreren Erwachsenen, um mich halbwegs vom Gegenteil zu überzeugen. Dann wurde ich älter und Doktor Dolittle war auf einmal nicht mehr so wichtig.

Als Klosterschüler entdeckte ich Ernest Hemingway und verlor (zunächst nur vorübergehend) den Glauben an den christlichen Gott. Eine der ersten Hemingway-Stories, die ich las, war "*A Clean, Well-Lighted Place*". Wie es der Teufel wollte, wurden wir am selben Abend zum Rosenkranzbeten abkommandiert. Ich kniete in der von mir als Obersakristaner und potentielltem Priesterkandidaten sauber gemachten Kapelle und betete stumm "*Gegrüßt seist du Nada, voller Nada, Nada ist mit Dir.*"

Man liest nicht lange Hemingway ohne auf den Stierkampf zu stoßen. Ich kann mich nicht mehr genau an meine Leseerfahrungen erinnern, aber die Vorstellung, Matadore seien (im Gegensatz zu mir, dem damals noch jungfräulichen Wichser) echte Männer, der Stierkampf sei eine Art von Gottesdienst, etwas Erhabenes oder zumindest etwas sehr Wichtiges, setzte sich bei mir fest. Als ich 1972, immer noch in meiner Eigenschaft als gottunläubiger Klosterschüler, mit meiner Schwester nach Spanien reiste, sollte der Besuch eines Stierkampfs in Madrid zu einem der Höhepunkte meines noch jungen Lebens werden. Ich gab aus der knappen Reisekasse eine hohe Summe für die Karten aus und bemühte mich dann krampfhaft, die Vorgänge in der Arena spannend und existentiell relevant zu finden. Als ich die in Madrid gemachten Photos später auf Blätter klebte, gab ich mir weiterhin große Mühe, aber es half nichts. Doktor Dolittle setze sich gegen Ernest Hemingway durch.

Als Student der Anglistik mit dem Schwerpunkt Amerikanistik konnte ich Hemingway natürlich nicht aus dem Weg gehen. Im Laufe der Jahre sammelte ich immer mehr Material von ihm und über ihn. Als Lehrer traktierte ich später die Schüler meiner Englischgrundkurse immer wieder mit "*Indian Camp*", "*The Killers*" und "*The Old*

¹ Hugh Lofting, The Voyages of Doctor Dolittle (1922), dt. Doktor Dolittles schwimmende Insel (Dressler, Hamburg, 1988), pp. 142 ff.

Man at the Bridge", so dass ich diese Shortstories sehr häufig las und die Reaktionen vieler junger Menschen auf sie erlebte. Der Glaube, Hemingway sei wirklich einer der großen Schriftsteller Amerikas, setzte sich in meinem Hirn fest. Ich nahm mir vor, ihn einmal, wenn ich Zeit hätte, wirklich intensiv zu lesen. Einen Stierkampf wieder zu besuchen wollte ich hingegen nicht.

Wenn man die einzelnen Werke Hemingways bewertet, fällt einem fast automatisch der Spruch "*In der Kürze liegt die Würze*" ein. Man könnte auch an den hellenistischen Dichter Kallimachos denken, der gerne so zitiert wird: "*μέγα βιβλίον μέγα κακόν*".² Zu den besten Werken, die Hemingway je über den Stierkampf geschrieben hat, gehören drei so genannten Vignetten, von denen die drittlängste gerade neunzehn Druckzeilen lang ist. In ihnen werden die drei entscheidenden Momente des Stierkampfes präsentiert: Die perfekte Tötung des Stieres durch den Matador, die Tötung des Matadors durch den Stier und das Versagen des Matadors im Kampf mit dem Stier. Diese kurzen Momentaufnahmen bilden einen extremen Versuch, so zu tun, als könnte ein Autor eine Scheibe Leben ("*slice of life*") präsentieren. Die Kürze ist ein wesentlicher Bestandteil dieser Illusion, die aber zum produktiven Nachdenken über die vermeintliche Wirklichkeit narrativer Texte anregt. Der allergrößte Teil der Geschichte des tötenden, des getöteten und des versagenden Toreros wird nicht erzählt, ist aber in der intensiven Gestaltung des Höhepunktes, des relevanten Augenblicks oder der relevanten Augenblicke in ihrem Leben präsent und wartet darauf, vom Leser entdeckt, vielleicht genauer, erfunden zu werden. Die Frage, ob es Stierkämpfe geben sollte oder nicht, stellt sich nur, wenn der Leser sie unbedingt stellen will. Die Antwort auf die Frage wird er sich selbst geben, er bekommt sie vom Erzähler nicht. Der Leser soll auf Grund einer Vorlage meditieren, diese in ihrer Komplexität und in ihrer Ganzheit erfassen und auf ihre existentielle Relevanz abklopfen.

Zum Beispiel das Schicksal des Versagers: Der Matador wird von den Zuschauern mit Brot, Kissen und Weinschläuchen aus Leder beworfen, dann umringt und von zwei Männern festgehalten. Jemand schneidet ihm den Zopf ab, ein Kind angelt sich diesen und läuft davon. Das Verhalten der Menge, des Matadors und des Kindes wird mit keinem Wort bewertet, der Erzähler verschwindet hinter der Darstellung und gibt sich nur durch die Verwendung von zwei Fachausdrücken als Kenner des Stierkampfes zu erkennen. Die Welt der Geschichte ist nicht gut oder böse, sondern sie ist, Punktum. Der Leser wird dennoch zum Mitfühlen und zum Nachdenken angeregt, denn drei seiner Urängste werden wachgerufen, die Angst vor dem Versagen, die Angst von einem Mob vergewaltigt zu werden (wenn man festgehalten wird, kann man sich nicht dagegen wehren, dass etwas in den Körper eindringt) und schließlich die gute alte Kastrationsangst. Der Leser wird sich fragen, ob hier etwas grundsätzlich anderes geschildert wird als die Vorgänge im alten Alabama, wo der Mob einen "*Nigger*" schon mal nicht nur symbolisch kastrierte und ihm vor oder nach seiner Ermordung die eigenen Hoden in den Hals rammte - auch eine Art von oraler Penetration. Er wird sich auch fragen, warum gerade ein Kind mit der abgeschnittenen, in manchen Kulturen weiblich konnotierten Männlichkeit des Toreros davonläuft, er wird darüber nachdenken, warum er als "*kid*" und nicht etwa "*child*" oder "*boy*" bezeichnet wird, denn wegen der Kürze ist man gehalten, aufmerksam zu sein.

Die Geschichte endet nicht mit der symbolischen Kastration. Der Ich-Erzähler trifft den Matador später im Kaffeehaus. Merkwürdig, kann sich der Leser denken, ich an seiner Stelle wäre aus der Stadt verschwunden oder hätte in einem abgeschlosse-

² "Ein großes Buch ist ein großes Übel." In vielen Zitatsammlungen zu finden, zum Beispiel: <https://dewiki.de/Lexikon/Kallimachos>. Wertungen sind allerdings naturgemäß subjektiv.

nen Zimmer im Bett die Decke über den Kopf gezogen und geweint. Ein anderer hätte sich vielleicht aufgehängt. Der Torero wird dort als klein ("*short*"), mit braunem Gesicht und ziemlich betrunken beschrieben. Klein ist er also, wie vielleicht sein Penis. Ist er deshalb Torero geworden, weil er gerade wegen seiner Kleinwüchsigkeit Minderwertigkeitskomplexe hatte und diese mit der Ergreifung eines gefährlichen Berufs kompensieren wollte? Sein Gesicht ist braun: Ist er vielleicht ein Zigeuner, von denen es in Spanien bekanntlich viele gibt? Und wenn er denn einer ist, ist dann der Erzähler ein Rassist, wenn er darauf hinweist und warum weist er dann nur darauf hin, ohne es zu direkt mitzuteilen? Und dann sagt noch der Matador, so etwas sei schon mal vorgekommen (tröstet er sich der Versager mit dem Versagen anderer, oder ist er ein erfahrener Versager, spricht er selbst oder spricht der Alkohol aus ihm?) und er sei nicht wirklich ein guter Stierkämpfer (warum ist er dann einer, warum steigt er in den Ring, warum bekommt er überhaupt einen Vertrag, wenn er nicht selten versagt?). Und man fragt sich, wie man mit Versagen und Demütigung leben und überleben könne, denn schließlich versagt jeder, also auch der Leser, einmal. Jeder wird irgendwann gedemütigt, wenn auch meist in weniger spektakulärer Form. Wenn jeder gedemütigte Versager sich umbrächte, wäre die Menschheit womöglich vom Aussterben bedroht.³

Auch die Geschichte vom erfolgreichen, tötenden Stierkämpfer Villalta ist bis auf einen vielleicht eher abgedroschenen Vergleich ("*he swung back firmly like an oak when the wind hits it*") so gut wie perfekt. Villalta entblößt öffentlich sein Schwert, reizt und ruft den Stier:

... and the bull charged and Villalta charged and just for a moment they became one, Villalta became one with the bull and then it was over.⁴

Es handelt sich hier um einen sexuellen Akt: Zwei Körper werden eins, diese Tatsache wird in einem Satz gleich zweimal mit denselben Worten mitgeteilt. Villalta ist männlich, der Stier auch, also findet eine gleichgeschlechtliche Vereinigung statt, Sodomie im älteren und im neueren Sinn des Wortes, mit einem kurzen, für den einen aufs höchste befriedigenden, für den anderen tödlichen Höhepunkt. Sexualmorde faszinieren, wie die zahlreichen Hollywood-Produktionen mit diesem Stoff es beweisen. Das männliche Wesen, dessen Schwert eindringt, bleibt am Leben, das männliche Wesen, in das eingedrungen wird, stirbt. Oder: Das Tier stirbt, der Mensch siegt, besiegt das Tier, aber erst, nachdem er mit dem Tier eins geworden ist, der Mensch besiegt sich also selbst im Tier, er besiegt das Animalische in sich und im Stier, er besiegt auch seine Angst und erweist sich noch männlicher als der männlichste aller Tiere und wird, um das Tier zu besiegen, zum Tier. Oder: Villalta tanzt mit dem Tod, vollführt wie ein Tänzer die korrekten, schönen Bewegungen, vereinigt sich mit dem Tod, besiegt ihn, vorläufig nur, aber immerhin. Der Tag des Bullen, des Todes wird auch für ihn kommen, im Ring oder außerhalb. Er vermag es nicht, dem Tod wie John Donne zu zurufen "*Death, thou shalt die*", denn dieser wird in immer neuen Inkarnationen wieder erscheinen, aber Villaltas Triumph berechtigt zu der Hoffnung, dass er den Tod mit Würde empfangen wird, als dieser ihn besiegt. Oder: der Tod (nicht der Stier) wird zum unsichtbaren Sklaven des Matadors. Er kann ihm zurufen, er möge den Stier töten, und der Tod muss gehorchen, so lange Villalta tapfer und kompetent ist.

Man muss nicht den tatsächlichen Stierkampf lieben, um die literarischen Möglichkeiten zu sehen, die er bietet. Jeder von uns stirbt so oder so, also ist der Tod eines

³ Ernest Hemingway, *The First Forty-nine Stories with a Brief Preface* (Scribner, New York, 1938), p. 171. Die Vignetten erschienen zuerst im Jahre 1924.

⁴ *49 Stories*, p. 181.

der unsterblichen Themen der Literatur, der großen wie der trivialen. Dasselbe gilt für Gewalt, und so auch für den gewaltsamen, plötzlichen Tod. Eine der Möglichkeiten, mit Tod und Gewalt zu leben, besteht darin, sie zu ritualisieren, sie in Riten einzubinden und so erträglich zu machen. Blutopfer von Menschen und Tieren durchziehen die Religionen und sind bekanntlich dem christlichen Gottesdienst nicht fremd. Der Stier wird quasi als Sündenbock geopfert, er kann sein Leben nicht gewinnen, getötet wird er so oder so, aber er kann sich im Todeskampf als guter Stier bewähren, kämpfend untergehen oder einfach geschlachtet werden.⁵ Siegen kann nur der Torero, wenn er seine Angst besiegt, wenn er kalkulierte Risiken eingeht, wenn er mit dem Tod erfolgreich spielt. Der Stierkampf ist eine zugleich barbarische wie zivilisierte Manifestation der menschlichen Gewaltbereitschaft, der Todesangst und der Todessehnsucht, die zivilisiert-barbarische Art der Aggression, wie auch der Krieg, auf eine krankhafte Art und Weise faszinierend und vermeintlich männliche Bewährungsmöglichkeiten bietend.

Ernest Hemingway, der Jäger und Fischer, der im Laufe seines Lebens wohl mehr Tiere (von Flugenten bis Elefanten, von Forellen bis Marlins) tötete als ein Dorfmetzger, konnte im Stierkampf seine Vision von männlicher Konfrontation mit Lebenskampf und Tod gestalten, in den bereits erwähnten Vignetten, oder in der Shortstory "*The Undeclared*". Man kann diese mit der thematisch verwandten, längeren und späteren *Old Man and the Sea* vergleichen, und dabei zu der Ansicht gelangen, dass der Stierkampf als Symbol für all dies besser geeignet sei als der Großfischfang, dass bei Hemingway Kürze eine Tugend sei und dass der folgende Faustregel für Hemingways Werke oft gelte: je früher, desto besser.⁶ Die Brillanz der Stierkampfgeschichten der zwanziger Jahre gehe später im Wortdurchfall von *Death in the Afternoon* oder *The Dangerous Summer* unter.

Hemingway war in der Tat Jäger und Fischer, Mythos und Wirklichkeit decken sich hier noch am ehesten. Er war aber trotz gegenteiliger Behauptungen niemals Soldat, Mythos und Wirklichkeit driften hier am weitesten auseinander. Auch über Hemingway den Stierkämpfer ranken sich Legenden. Der Autor machte schon mal bei den für alle zugänglichen Stierhatzen mit, bei denen die Bullen erstens meist kleinwüchsig sind und zweitens oft mit gepolsterten Hörnern auftreten. Ganz ungefährlich war dieser Spaß nicht, wie ein gewisser Don Stewart einmal erfahren musste, der von einem solchen Stier zweimal in die Luft geschleudert wurde und sich dabei einige Rippen brach. Hemingway war dort anwesend, scheint dabei aber keine große Rolle gespielt zu haben. Im *Chicago Tribune* erschien daraufhin ein Artikel eines vermeintlichen Augenzeugen, wonach Hemingway in Pamplona dem Tode in die Augen gesehen habe, als er seinen Freund vor dem Zerfleischtwerden durch einen wütenden Stier gerettet habe. Ein anderer Kolumnist übertrug dann die Verletzungen Stewarts auf Hemingway, dann wurde der eher unbekannte Stewart, wohl damit der Ruhm des angeblichen Lebensretters noch heller leuchte, durch den berühmten

⁵ Wobei "*gut*" hier nicht vom Standpunkt des Stieres sondern vom Standpunkt des Toreros oder der Zuschauer definiert wird. Wollte der Stier den Zuschauern wirklich eins auswaschen, so dürfte er nicht kämpfen. Wäre kein Stier bereit zu kämpfen, so gäbe es keine Stierkämpfe. Wären die Menschen nicht bereit ..., gäbe es keine Kriege.

⁶ Solche Ansichten vertrat der amerikanische Schriftsteller Dan McCall in seinen Vorlesungen über den amerikanischen Roman des 20. Jahrhunderts, die ich auf der Cornell University in den Jahren 1975/76 hörte.

Es ist natürlich noch kein Meister vom Himmel gefallen. Viele Frühwerke des Autors, die vielleicht nicht hohen literarischen Ansprüchen genügten, sind seiner ersten Frau gestohlen worden. Siehe Carlos Baker, *Ernest Hemingway, A Life Story* (New York, 1980, first 1969), p. 135 f. Wie bei allen Faustregeln gibt es Ausnahmen: *The Torrents of Spring* (1926) ist zwar eine ebenso amüsante wie bösartige Parodie auf Sherwood Anderson, aber eben auch nicht mehr.

Autor Dos Passos ersetzt, und aus den vermutlich gepolsterten Hörner des Stieres wurden nadelspitze Hörner. Die Geschichte wurde so lange ausgeschmückt, bis schließlich aus Hemingway ein Amateur-Torero wurde.⁷

Dass Stierkampf und Krieg für Hemingway durchaus vergleichbar waren, ist leicht zu belegen, denn er machte keinen Hehl daraus.

*The only place where you could see life and death, i. e. violent death now that the wars were over, were in the bull ring and I wanted very much to go to Spain where I could study it.*⁸

Der Stierkampf erscheint hier als der einzig mögliche Kriegersatz für den Studenten des Todes. Wenn keine Pferde zur Verfügung stehen, muss man halt auf Maultieren reiten, die in manchen Situationen ohnehin vorzuziehen sind. Dass der Stierkampf vielleicht besser geeignet sein kann, den gewaltsamen Tod zu studieren als der Krieg, belegt Hemingways Ausspruch, das Zuschauen in der Arena sei so, als habe man einen Logenplatz im Krieg.⁹

Das längste fiktive Werk über den Krieg, an dem Hemingway mitgearbeitet hat, ist ein nie enden wollender und in sich widersprüchlicher mosaikartiger Megaroman mit Ernest Hemingway als Protagonisten. Wie viele Romane hat auch dieser einen wahren Kern, eine Person dieses Namens hat es ja schließlich tatsächlich gegeben, er nahm aus welchen Gründen auch immer als Rotkreuzfahrer an der italienischen Front am Ersten Weltkrieg teil, wurde unter welchen Umständen auch immer recht schwer verwundet, hatte eine wie auch immer geartete Liebesaffäre mit einer der ihn pflegenden Krankenschwestern, war später als Kriegskorrespondent in der Türkei, im Spanien des Bürgerkrieges und dann im Frankreich und Deutschland des Zweiten Weltkrieges tätig.¹⁰ An dieses Tatsachengerüst wurden dann immer wieder mehr oder minder fiktiven, romanhafte Ausschmückungen angehängt, nicht nur von, aber unter anderen auch von Hemingway selbst. Er log dabei manchmal, dass sich die Balken bogen und hatte wohl mehr als einmal eine klammheimliche Freude daran, wenn seine Märchen in der Tradition der "*tall tales*" für wahr genommen wurden. Er brüstete sich zum Beispiel damit, während des Ersten Weltkriegs Mata Hari gevögelt (sein Stil) zu haben, eine besondere Leistung auch deshalb, weil diese Dame sich sonst nur mit den höheren Rängen abzugeben pflegte. Hemingway war angeblich mit ihrer Darbietung im Bett nicht ganz zufrieden. Er konnte mit diesem Märchen zunächst seinen Freund und Biographen Hotchner hereinlegen, bis dieser nachrechnete und feststellte, dass Hemingway zu der Zeit, als Mata Hari erschossen wurde, Amerika noch nicht verlassen hatte.¹¹

Zu den "*tall tales*" gehören wohl auch seine angeblichen Augenzeugenberichte

⁷ Nach Kenneth S. Lynn, *Hemingway, Eine Biographie* (Rowohlt, Reinbek, 1989, first 1987), pp. 328 ff. Wenn man sich auf Lynns Biographie beruft, sollte man stets bedenken, dass Sigrid Löffler mit der folgenden Behauptung wohl nicht ganz daneben liegt: "*Überhaupt scheint Kenneth S. Lynn zu jenen Biographen gehören, die ihren Protagonisten nicht leiden können. Er erzählt Hemingways Leben mit dem faszinierten Widerwillen eines Staatsanwalts, der genügend Indizien beisammen hat, um den Angeklagten endlich überführen zu können.*" Sigrid Löffler, "Kein ganzer Kerl" in: *Die Zeit* vom 3. März 1989, p. 108.

⁸ Ernest Hemingway, *Death in the Afternoon* (Harmondsworth, 1971, first 1932), p. 6.

⁹ Baker (1980), p. 145: "*Watching one (Stierkampf) was like having a ringside seat at a war.*"

¹⁰ An diesem Kollektivroman wurde auch nach dem Tod Hemingways kräftig weiter gearbeitet. "Papa" soll unter dem Decknamen Argo in den vierziger Jahren Geheimagent im Dienste des KGB gewesen sein. Siehe John Dugdale, "*Hemingway revealed as a failed KGB spy*", www.guardian.co.uk, Thursday 9 July 2009.

¹¹ A. E. Hotchner, *Papa Hemingway* (Gutenberg, Frankfurt a. M., 1967, first 155, 1959 und 1966), p. 119.

über die Härte der italienischen Elitetruppen, der sogenannten Arditi. Einer von ihnen soll Ernest Anschauungsunterricht in der Benutzung eines Kurzschwertes erteilt und dabei einen österreichischen Kriegsgefangenen zu Demonstrationszwecken umgebracht haben. Arditi sollen Hemingway auch Österreicher angeboten haben, um an ihnen Messerwerfen zu üben. Die Elitesoldaten sollen auch lästige Kriegsgefangene zusammengebunden und mittels Handgranaten ins Jenseits befördert haben.¹² Es ging Hemingway dabei keinesfalls darum, Kriegsverbrecher zu entlarven. Die Arditi waren Männer, echte Männer, Soldaten, in deren Reihen aufgenommen zu werden eine Ehre war. Der fiktive Held des Megaromans namens Hemingway diene dann dementsprechend eine Zeitlang in der italienischen Armee, und diese "Tatsache" wurde dann renommierten Kritikern übernommen und auch vom Hausverlag Hemingways verbreitet.¹³

Der Protagonist des Megaromans erweist sich bei seiner Verwundung als Held. Schwer getroffen von einer österreichischen Splittergranate kümmert er sich rührend um die anderen Verwundeten, trägt einen von ihnen mit übermenschlicher Kraftanstrengung zum Verbandsplatz, wird dabei von einer Maschinengewehrkugel getroffen und wird so als echter Mann zum Held. So ähnlich kann man es unter anderem in der Hemingway Biographie Carlos Bakers nachlesen, die lange Zeit als das Standardwerk zu diesem Thema war, obwohl Hemingway selber sich gelegentlich von diesem Mythos distanzierte und auf die Frage Hotchners, wie es den möglich gewesen sei, trotz der schweren Verwundungen einen Mann zu tragen, so antwortete:

*Mein Gott, das weiß ich nicht, Hotch. Wenn ich an das Bein denke -- dann zweifle ich, daß es möglich war. Aber der Schock lähmt das Hirn, und was sie einem erzählen, daran glaubt man sich zu erinnern.*¹⁴

Der geübte Lügner lässt die Möglichkeit offen, er habe sich als Held erwiesen und dementiert sie nicht eindeutig. Sollte die Rettung des Italieners später eindeutig als Fiktion erweisen, so ist er aus dem Schneider, denn er stand ja unter Schock und andere haben ihm die falsche Tatsache eingeredet.

Dass es bei Verarbeitung all dieser Fakten und Mythen auch ein Spielfilm gehört, ist schon beinahe selbstverständlich. In *Love and War* kam 1996 in die Kinos. Der junge Hemingway wird darin von Chris O'Donnell verkörpert. Die Umstände seiner Verwundung entsprechen darin weitgehend dem Heldenmythos, wobei allerdings

¹² Baker (1980), p. 81 und p. 89. Hemingway schätzte übrigens die italienischen Soldaten nicht immer hoch ein, siehe Villard, Henry S. und James Nagel, *Hemingway in Love and War, Das Buch zum Film mit Sandra Bullock und Chris O'Donnell* (Reinbek, 1997, engl. Original 1996), p. 39.

¹³ Lynn (1989), p. 106. Es ist nun mal werbewirksam darauf hinzuweisen, eine fiktive Kriegsdarstellung sei deshalb authentisch, weil der Autor kriegserprobt sei. Umgekehrt kann man einen Kriegsroman mit dem Hinweis diskreditieren, der Autor oder ganz besonders die Autorin (vide Bertha von Suttner oder Willa Cather) habe keine entsprechenden Erfahrungen gemacht. Hemingway bediente gerne dieses Vorurteil: "*Tolstoi (also der Veteran von Sewastopol) made the writing of Stephen Crane on the Civil War seem like the brilliant imagining of a sick boy who had never seen war but had only read the battles and chronicles and seen the Brandy photographs that I had read and seen at my grandparents' house.*" *Moveable Feast*, p. 131. Wenn man als Konsument des Megaromans zunächst nicht genau nachrechnet, dann bekommt man bei all dem Tamtam über Hemingways Kriegserfahrung im Ersten Weltkrieg so etwas wie einen Schock, wenn man feststellt, dass er nur sehr kurze Zeit als Rotkreuzfahrer arbeitete, und das an einem relativ ruhigen Frontabschnitt. Die Untätigkeit dort scheint ihm auf die Nerven gegangen sein, so dass er sich freiwillig zu einer Feldkücheneinheit meldete, für die er etwa sechs Tage lang tätig war, bevor er verwundet wurde. Villard/Nagel, pp. 252 f.

¹⁴ Hotchner (1987), pp. 136 f. Für den vorhergehenden Paragraphen Baker (1980), pp. 62 f und Lynn (1989), pp. 96 ff. Die Übertragung der Verantwortung für die Wahrheit der Geschichte findet man bereits in der ersten Erwähnung, Lynn (1989), p. 100.

das ganze sich möglicherweise auch tatsächlich auch so oder so ähnlich abgespielt hat. Regisseur Richard Attenborough vermeidet in diesen Szenen unnötigen Pathos, holt diesen aber später nach, als der Vater des verwundeten Italieners, den "Hemingway" heldenhaft zu retten versuchte, den Mantel seines gefallenen Sohnes überreicht. Dabei anwesend ist die von Sandra Bullock gespielte Krankenschwester Agnes von Kurowsky, die eigentliche Hauptperson des Streifens. In der Filmfassung (und nur dort) bewahrt sie "Hemingway" vor der Amputation seines Beines durch ihren Ungehorsam, indem sie ihn gegen die Vorschriften mit einer neuen (amerikanischen) Methode behandelt. Die Liebesgeschichte der jungen Menschen wird zum Teil fast schon dokumentarisch mit längeren Zitaten aus der Korrespondenz beiden inszeniert, zum Teil nimmt sich das Drehbuch aber große Freiheiten heraus. Im Film (und nur im Film) sucht Agnes den von ihr vor acht Monaten verstoßenen "Hemingway" in den USA auf um sich zu entschuldigen und ihm mitzuteilen, dass sie ihn liebe. Der inzwischen sichtbar gealterter Autor geht aber (vielleicht aus verletztem Stolz) darauf nicht ein. Die Handlung ist, wie im Vorspann korrekt formuliert, BASED ON A TRUE STORY: Abweichungen von den Fakten sind branchenüblich.¹⁵

Während im Film "Hemingway" seinen Heldenstatus genießt, konnte der Heldenmythos dem echten Hemingway zumindest scheinbar auch schon mal lästig sein. Er stellt bereits in einem Brief an seine Eltern 1918 kategorisch fest, in dem Ersten Weltkrieg gäbe es keine Helden, bevor er dann auf seine Heldentaten zu sprechen kommt und sich so selbst Lügen straft.¹⁶ Als die Promoter der ersten Verfilmung seines Kriegsromans *A Farewell to Arms* seine vermeintlichen Heldentaten in Italien betonten, ließ er 1932 ein Dementi durch seinen Verleger veröffentlichen, das scheinbar nichts an Deutlichkeit zu wünschen übrig lässt:

*Mr Hemingway, who is a writer of fiction, states that if he was in Italy during a small part of the late war it was only because a man was notoriously less liable to be killed there than in France. He drove, or attempted to drive, an ambulance and engaged in minor camp following activities and was never involved in heroic action of any sort. ... (He) asks the motion picture people to leave his private life alone.*¹⁷

Es ist nicht leicht, sich einen Hemingway vorzustellen, der sich durch geschickte Winkelzüge den Gefahren der entscheidenden Front des Weltkrieges entzieht und Leser, die an den Mythos des Heldenautors glauben wollen, können problemlos dieses Dementi als Ausdruck heldenhafter Bescheidenheit werten. Man will ja irgendwie an den Helden-Papa glauben. Und schließlich hatte er sich, wie man immer wieder lesen kann, freiwillig zum bewaffneten Dienst gemeldet und sei zur seiner Verblüffung abgewiesen worden:

¹⁵ Hemingways Kurzgeschichte "A very short story", in der die Affäre mit Agnes unter der Decke der Fiktion präsentiert wird, ist näher an der "true story" als der Film, vielleicht sogar zu nahe, denn man könnte auf die Idee kommen, es fehle hier die notwendige erzählerische Distanz.

¹⁶ Villard/Nagel (1997), p. 222.

¹⁷ Zitiert nach Baker (1980), p. 301. Wie schräg dieses Dementi ist, kann man auch am letzten Satz des Zitats erkennen. Schutz der Privatsphäre insbesondere anderer Leute rangierte in der Werteskala Hemingways nicht gerade hoch. Er spezialisierte sich nahezu darauf, die intimsten Geheimnisse seiner Bekannten in der Öffentlichkeit breitzutreten. Das geschah zu seinen Lebzeiten unter dem Deckmantel der Fiktion, also eingebettet in eine erfundene Geschichte (z. B. "Mr. and Mrs. Eliot", dazu Baker (1980) pp. 172 und 233), später, in der erst posthum veröffentlichten *A Moveable Feast*, ganz offen. Darin findet man unter anderem eine Szene, in der Hemingway die Genitalien seines Freundes und Rivalen Scott Fitzgerald auf einer Pariser Herrenklo untersucht, um festzustellen, ob dessen Penis lang genug sei, die Wünsche von Mrs Fitzgerald zu erfüllen. Es ist allerdings fraglich, ob der Autor der Publikation dieser Passage zugestimmt hätte. Siehe Ernest Hemingway, *A Moveable Feast* (Bantam edition, 1965, first 1964), p. 188.

Vergeblich beteuerte Ernest, daß ihn diese angeblichen 'Fehlsichtigkeit' (== der Ablehnungsgrund) bislang beim Boxen, Jagen, Fischen nicht im geringsten behindert hätte, auch nicht beim Lesen und Schreiben. Es blieb dabei: Ernest Hemingway wurde vorläufig zurückgestellt, und so fanden die verlustreichen Offensiven der Amerikaner an der Marne im Sommer 1918 ohne ihn statt. Das nahm Ernest seiner Mutter (von der er die schlechten Augen geerbt hatte) sehr übel.¹⁸

So steht es im Hemingway-Roman. In Wirklichkeit existiert kein Beleg dafür, dass er sich je bei der Armee freiwillig gemeldet hat. Nach Lynns Meinung hätte sie ihn wohl trotz der Kurzsichtigkeit genommen. Er sei lieber zum Roten Kreuz gegangen, um dem Grabenkrieg zu entkommen und trotzdem dabei zu sein.¹⁹

Lynn neigt stark dazu, die Relevanz der Kriegserfahrungen Hemingways herunterzuspielen und dabei auch gegen die "Kriegsneurosesthese" zu polemisieren.²⁰ Sicher war Ernest, als er noch als Teenager in Frankreich und dann in Italien eintraf, psychologisch kein unbeschriebenes Blatt, und die Konflikte seiner Eltern, zum Beispiel die Demütigungen, die seine Mutter seinem Vater zufügte, oder auch die Zumutung, einige Zeit als der Zwilling einer älteren Schwester erzogen worden zu sein, haben ihn genauso (wenn nicht viel mehr) geprägt als der Erste Weltkrieg. Sein späteres Verhältnis zu Gott könnte sehr wohl dadurch beeinflusst gewesen sein, dass er dem Tod oder der Kastration in Italien nur knapp entronnen war (wären die Granatsplitter etwas höher geflogen, wäre es um ihn oder um seine Männlichkeit geschehen), aber eben auch dadurch, dass sein leiblicher Vater, den er allen Grund hatte zu lieben, ihn oft verprügelte und ihn nachher zwang, den himmlischen Vater auf den Knien um Verzeihung zu bitten. Die Bedeutung des Krieges oder der Kriege in seinem Leben sollte aber nicht runter gespielt werden, auch wenn man weiß, dass sie von Hemingway manchmal maßlos übertrieben wurde. Als er etwa um 1958 Hotchner erklären wollte, warum er recht wenige Bücher veröffentlicht hatte, sagte er:

¹⁸ Victor Schuller, Hemingway und die Frauen. Das abenteuerliche Leben des amerikanischen Schriftstellers (Stern-Bücher, Hamburg, 1989), p. 16. Schuller könnte zahlreiche Hemingway-Zitate aufführen, die seine Darstellung scheinbar plausibel machen würden. Bei einem anderen deutschen Autor ist die Kriegsuntauglichkeit Hemingways auf eine Augenverletzung zurückzuführen, die er beim (ach wie männlichen) Boxen sich zugezogen haben soll. Reiner Poppe, Ernest Hemingway. Aus dem Erzählwerk. Untersuchungen und Kommentare (Hollfeld, 1978), p. 21. Dies ist übrigens auch die Erklärung, mit der "Hemingway" in Attenboroughs Film auf die Frage reagiert, warum er kein echter Soldat sei.

¹⁹ Lynn (1989), pp. 88 f. Im Spanischen Bürgerkrieg und im Zweiten Weltkrieg bewies Hemingway mitunter beträchtlichen persönlichen Mut. Auf einen Menschen scheint er aber niemals geschossen zu haben. Böse Zungen behaupten, die einzigen Kugeln, die er im einen der beiden Weltkriege abgefeuert habe, hätten einer Kloschüssel im Hotel Ritz von Paris gegolten, in dem er zuvor die Photographie des Mannes seiner zukünftigen (vierten) Frau platziert hätte. Seine Jagd auf deutsche U-Boote in der Atlantik (die nach Reiner Poppe in seinem eigenen U-Boot (sic!) namens Pilar erfolgte (Poppe (1978), p. 69), die eher an ein Abenteuerurlaub erinnerte, oder seine Kapriolen in Frankreich beeindruckten Kriegsveteran Anthony Burgess wenig: "Er (der echte Soldat) sieht da einen reichen, berühmten Mann, der tut, was, zum Teufel, ihm gerade einfällt, und dafür auch noch gerühmt wird. Er ißt gut und trinkt gut und kennt weder Langeweile noch Frustration. Hemingway verwirklichte den Knabentraum, ein Guerillaführer zu sein. Er hatte den besten aller Kriege - einen kurzen, heftigen, frei von jeder Verantwortung." Anthony Burgess, Ernest Hemingway (Hamburg, 1980, first 1978), p. 130, Kloschüssepisode p. 139.

²⁰ Während Nagel (p. 254 und p. 298) sich sonst sehr kritisch mit Lynns Hemingway-Darstellung auseinandersetzt, deutet auch er breit an, Hemingways Darstellung der Kriegsneurosen beruhe weniger auf Selbsterlebtes als vielfach angenommen. Das scheint auch die Erinnerung Villards an Hemingways Verhalten im Lazarett zu bestätigen. Die beiden geben dort trotz alledem so etwas wie zwei "happy warriors" ab, die keine Neigung zeigen, ihre Kriegserfahrungen nicht verarbeiten zu können. Villard/Nagel (1997), pp. 250 f. Was allerdings die Faktizität vieler Ereignisse in Hemingways Leben angeht, sind Lynn und Villard oft gegenteiliger Meinung.

... ich brauche lange, um ein Buch zu schreiben, und zwischendurch will ich mich amüsieren. Außerdem wurde zu oft Krieg geführt, und ich bin lange Zeit nicht zum Schreiben gekommen.²¹

Auf zwei richtige Behauptungen folgt eine recht eindeutige Falschaussage, wobei man sich fragen kann, ob Hemingway nur Hotchner oder auch sich selbst belügt. Kriege hinderten ihn nicht am Schreiben, sie halfen ihm bei seiner Selbstdarstellung, zu der auch seine schriftstellerische Tätigkeit gehörte.

Hemingways in der Tat nicht sehr zahlreichen Werke können als ein Teil des überlangen kollektiv verfassten Megaromans gelesen werden. Viele von ihnen wären dann so etwas wie Goldnuggets in einem stark verschmutzten Fluss. Da er immer wieder bestimmte Momente aus seinem Leben gestaltet hat, ist die Versuchung, seine literarischen Werke für eine Hemingway Biographie auszuschlachten, sehr groß. Vielleicht konnte er ja unter dem Deckmantel der Fiktion sein eigenes Leben genauer darstellen kann als sonst. So wurden die Umstände der Verwundung Hemingways von ihm vielleicht dann am ehrlichsten beschrieben, als er in seinem Roman *Farewell to Arms* die Verwundung des Protagonisten schildert, der sich nicht einreden lässt, er hätte irgendwelche verwundete Italiener herumgetragen und kategorisch erklärt *"I didn't carry anybody. I couldn't move."*²² Der Ich-Erzähler Captain Henry ist aber nicht Hemingway. Man kann ihn zum Beispiel sich schwer vorstellen, wie er nach Amerika zurückkehrt und wie Ernest in seine ehemaligen Schule einen Vortrag über seine Kriegserlebnisse hält und dabei seine blutige Hose, die er bei seiner Verwundung getragen hat, als Beweisstück herumzeigt. Dies würde man eher dem Protagonisten der Kurzgeschichte *"Soldiers's Home"* zutrauen, der über seine Kriegserlebnisse lügen muss, um überhaupt gehört zu werden. Aber dieser Mann namens Krebs ist im Gegensatz zu Hemingway ein echter Soldat gewesen, der obendrein erst nach Hause kommt, als die Zeiten der feierlichen Begrüßungen schon vorbei sind. Hemingway wurde bei seiner Landung in Amerika von einem Reporter der New York Sun interviewt. In der daraus resultierenden Artikel konnten dann die Leser erfahren, Hemingways Körper sei mit mehr Narben bedeckt als der *"jeden anderen Mannes, mit oder ohne Uniform, der den Schrapnells der Mittelmächte getrotzt"* habe.²³ An mangelnder Beachtung litt Hemingway sicher nicht.

Wenn man die bei diesem Autor sehr deutlich ausgeprägten autobiographischen Bezüge in seinem fiktiven Werk erkennt, so ist die Versuchung, alle seiner Romane und Geschichten unter diesem Aspekt zu betrachten, recht groß. Hemingway heißt dann mal Adams, mal Barnes, mal Henry und mal Cantwell, um nur die wichtigsten zu nennen. Diese Gesamtschau ist aber selbst dann problematisch, wenn man nur die literarischen Werke untereinander in Beziehung setzt, in denen der Name des Protagonisten wie in den Nick-Adams-Stories identisch ist und sie von Hemingway zum Teil in einer durchdachten Reihenfolge publiziert wurden. Auf *"Indian Camp"* folgt zum Beispiel *"The Doctor and the Doctor's Wife"*, nur unterbrochen durch eine thematisch mit *"Indian Camp"* verbundene (Geburt, Tod), äußerst kurze Schilderung der Flucht der Griechen aus Adrianopel. Der Setting der beiden Kurzgeschichten ist zum Teil ähnlich, die beiden wichtigsten Figuren (Nick und sein Vater) identisch, in beiden spielen Indianer eine wichtige Nebenrolle. Aber dennoch, keiner der beiden Geschichten erhellt die andere, beide Erzählungen sind selbständige Kunstwerke und verlustfrei ohne das andere anthologisierbar. Manchmal ist der Kenntnis anderer Nick-Adams-Stories sogar eher hinderlich. In einem der äußerst kurzen Geschichten

²¹ Hotchner (1967), p. 254.

²² Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms* (Moskau, 1976, first 1929), p. 77.

²³ Lynn (1989), pp. 117 f.

sieht man Nick kurz nach seiner Verwundung in Italien. Einige Storys später ist er Protagonist der langen Kurzgeschichte "*Big Two-Hearted River*". In dieser wird der Krieg oder Nicks Verwundung mit keinem Wort erwähnt, die Interpretation erfolgt aber traditionell mit Hemingways Segen in diesem Kontext. Dies ist nicht falsch, schränkt aber die Bedeutung der Geschichte unnötig ein. Gerade weil der Erzähler sich jedes Kommentars und jeder Ausdeutung der Geschichte enthält und lediglich die (fiktive) Wirklichkeit, wie sie dem Protagonisten begegnet, und dessen unmittelbare Reaktion registriert, ist die Story so ergreifend vieldeutig und für den Leser relevant.²⁴

Hemingway stellte einst die auf den ersten Blick idiotisch anmutende Theorie auf, wonach der Schriftsteller aus einer Geschichte wesentliche Punkte (eigentlich alles mögliche, "*anything*") weglassen könne, so lange er nur genau wisse, was er weggelassen habe. Diese Weglassung würde die Geschichte stärken, denn der Leser würde spüren, dass da etwas mehr gäbe, als er verstehen könne.²⁵ Hemingways Beispiel ist seine Kurzgeschichte "*Out of Season*", in welcher der Suizid eines der drei wichtigsten Charaktere total weggelassen, ja nicht einmal angedeutet wird. Der Leser kommt von allein nicht auf die Idee, es handle sich bei Perduzzi um einen Selbstmordkandidaten. Aus diesem Grunde macht die Tatsache, dass Hemingway (vielleicht) beim Verfassen der Geschichte den Suizid im Kopf gehabt hat, die Short-story weder besser noch schlechter. In "*Big Two-Hearted River*" ist das anders. Jeder Leser, der die Geschichte überhaupt zu Ende liest, muss sich fragen, warum Nick so ist, wie er dargestellt wird. Der Sinn der Geschichte liegt aber in der Frage, nicht in irgendeiner eindeutigen, die Komplexität einschränkenden Antwort.

Hemingway wendet diese Technik des Weglassens nicht nur in seiner Shortstories, in denen sie sich schon wegen der gebotenen Kürze gerade zu anbietet, sondern auch in seinen Romanen an. In seinem Bestseller *A Farewell to Arms* sind es gerade die Fragen des Lesers, auf die er auf den ersten Blick keine oder nur eine irreführend einfache Antwort bekommt, die dem Roman Tiefe und Stärke verleihen. Einige dieser Fragen lauten: warum ist der Protagonist, der freiwillig im Dienste der Italiener für den Abtransport von Verwundeten zuständige Amerikaner Captain Henry, so, wie er ist? Warum handelt er so, wie er handelt und warum schreibt er über seine Erlebnisse so, wie er schreibt?

Die Wichtigkeit dieser Fragen wird bereits im ersten Teil des Romans stark betont. Captain Henry bekommt Fronturlaub und hätte die Möglichkeit, die Zeit mit der Jagd in den Abruzzen zu verbringen. Ein junger italienischer Priester legt ihm diesen Plan nahe und schreibt seinen Eltern, damit sich diese um den Amerikaner entsprechend kümmern sollten. Henry geht aber nicht in die Berge, wo es kalt und klar und trocken ist, er versumpft in den Städten, in Mailand und anderswo, in Cafés und in Bordellen. Der Priester ist entsprechend enttäuscht und verletzt, als Henry zurückkommt:

I myself felt as badly as he did and could not understand why I had not gone. It

²⁴ Frei nach Franz H. Link, *Geschichte der amerikanischen Erzählkunst 1900 - 1950* (Stuttgart, 1983), p. 159. Link betont an anderer Stelle, dass die gleiche Person (Nick) in anderen Geschichten unter anderen Namen auftritt, meint aber wohl zu Recht, dass der Versuch, die Nick-Adams-Stories nach der chronologischen Folge zu einem einheitlichen Zyklus zusammenzufassen als gescheitert angesehen werden müsse, p. 157.

²⁵ *A Moveable Feast* (1965), p. 75. Siehe auch den berühmten Eisbergvergleich: "*If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows, and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of an iceberg is due to only one-eighth of it being above the water*". *Death in the Afternoon*, p. 182. In diesem Kontext behandelt Hemingway auch das Verhältnis eines guten Autors zur literarischen Tradition.

*was what I had wanted to do and I tried to explain how one thing had led to another and finally he saw it and understood that I really wanted to go and it was almost all right. I had drunk much wine and afterward coffee and Strega and I explained winefully, how we did not do the thing we wanted to do; we never did such things.*²⁶

Henrys Erklärungen gehen weiter und enden so:

*I tried to tell about the night and the day and how the night was better unless the day was very clean and cold and I could not tell it; as I cannot tell it now. But if you had had it you know. He (der Priester) had not had it but he understood that I had really wanted to go to the Abruzzi but had not gone and we were still friends, with many tastes alike, but with the difference between us. He had always known what I did not know and what, when I learned it, I was able to forget. But I did not know that then, although I learned it later.*²⁷

Oberflächlich betrachtet ist alles klar. Zu Beginn seines Fronturlaubs hat Henry die Wahl zwischen zwei Wegen. Der eine führt in die Berge, in die Höhe, zu dem Vater, zu der männlichen Betätigung des Jagens, der andere führt in die Ebene, in die Arme der sündigen Weiber, in den Sumpf. Die Situation ist die der Moralitäten des Mittelalters. Der Mensch hat zwischen dem steilen, steinigen, schmalen Weg, der in den Himmel führt und dem bequemen, breiten Weg Richtung Hölle zu wählen. Gott, seine Engel und Priester raten zum einen, der Teufel und seine Helfershelfer raten zum anderen. In dem modernen Katholizismus, den der Priester im Roman vertritt, genügt es, wenn der Mensch das Gute will, selbst wenn das Böse tut. Gott ist gnädig, durch die gute Absicht wird alles beinahe gut. Sünder und Priester bleiben Freunde.

In typisch Hemingway-Manier werden hier gewisse Schlüsselworte (z. B. "*understand, want, know, tell, night, day*") dem Leser nahezu aufgedrängt. Der Ich-Erzähler bildet hier aus einem relativ großen zeitlichen Abstand²⁸ seinen Bewusstseinszustand während des Gesprächs mit dem Priester glaubwürdig nach. Er war ja besoffen, er redete "*winefully*", ein eher seltenes Wort für "*weinselig*" und gleichlautend mit "*whinefully*", wobei "*to whine*" bekanntlich "*winzeln, greinen, jammern*" bedeutet. Captain Henry hat hier das, was man im Volksmund als "*den Moralischen*" bezeichnet: Er ist der "*weeping drunk*", der traurige Besoffene. In einer Phase meines Lebens übte ich eine schon beinahe magische Anziehungskraft für diese Sorte von Menschen aus. Sie klagen, warum sie diese oder jene verlassen haben, warum sie dies oder jenes getan oder nicht getan haben. Sie teilen mit, dass niemand sie versteht, dass **du** sie aber verstehst und dass **du** sie aber dennoch nicht verstehst, weil niemand sie versteht. Sie wiederholen sich andauernd. Auf der realistischen Ebene ist die Szene mit dem Priester also völlig glaubwürdig. Gleichzeitig führt aber die Darstellung weiter, denn in monotonen Verwendung der Schlüsselwörter wird einerseits ihre Bedeutung betont und herausgehoben, andererseits subtil verändert: Was hatte der Protagonist, was der Priester nicht hatte, was aber, so scheint es, für das Wissen oder das Verstehen unerlässlich ist? Was ist der Unterschied zwischen dem Protagonisten und dem Priester? Was ist es, was der Priester im Gegensatz zum Protagonisten weiß und schon immer wusste, was der Protagonist lernen und vergessen, dessen er sich aber irgendwie dennoch bewusst werden wird? Macht der Protagonist im Roman eine Entwicklung durch, lernt er irgendetwas durch seine Erfahrung? Dem Leser wird gleichsam die Aufgabe gestellt, diese Fragen wenn nicht

²⁶ Farewell, p. 38.

²⁷ Farewell, p. 39.

²⁸ Der Roman wird im Rückblick erzählt. Zwischen der erzählten Handlung und ihrer realen wie fiktiven Niederschrift sind etwa zehn Jahre vergangen. Villard/Nagel (1997), p. 307.

zu beantworten, so doch über sie nachzudenken. Der Protagonist und Erzähler gibt den deutlichen Hinweis, dass er das auch aus der Retrospektive nur teilweise tun kann, er kann nur eine Teilrealität abbilden, die Sinnfindung ist die Aufgabe des Lesers, der dabei natürlich auch scheitern kann.

Auf einer eher primitiven Ebene geht es hier auch um Sex, zunächst in seiner krassen, kommerzialisierten Form. Der Protagonist hat ihn, der Priester hat ihn nicht. Als der Priester zum ersten Mal im Roman erscheint, guckt Captain Henry aus dem Fenster des Offizierspuffs. Der Priester sieht ihn und lächelt, als aber ein anderer Offizier andeutet, er solle mit ins Bordell kommen, geht er weiter. Aus Sex als reiner Triebbefriedigung wird aber für Henry im Laufe des Romans Liebe. Er beginnt sein Verhältnis zu einer englischen Krankenschwester zunächst als eine bessere Variante des Bordellbesuchs, als sie aber am Ende des Romans bei der Geburt des gemeinsamen unehelichen Kindes stirbt, geht es nicht mehr um den Verlust einer geschätzten Bumschuppe sondern um den einer intensivst geliebten Person.²⁹ Captain Henry zieht durchaus metaphysische Schlüsse aus dem Sterben des Kindes und aus dem unmittelbar bevorstehenden Tod der geliebten Frau:

*Now Catherine would die. That was what you did. You died. You did not know what it was about. You never had time to learn. They threw you in and told you the rules and the first time they caught you off base they killed you. Or they killed you gratuitously like Aymo. Or gave you syphilis like Rinaldi. But they killed you in the end. Stay around and they would kill you.*³⁰

Diese Zeilen sind erschütternd, obwohl die Nachricht, dass alle Menschen sterben müssen, Pardon, getötet werden, nicht gerade neu ist, denn der Leser kauft Captain Henry die Verzweiflung ab. Sie sind auch unsinnig. Es liegt sicher nicht an Zeitmangel, dass man oder Captain Henry die Welt nicht versteht. Und wer sind eigentlich diese ominöse "they"?

Der Erzähler fügt hier eine frühere Episode aus seinem Leben ein, welche die Handlung kurz verzögert. Es ist nicht ganz klar, ob er sich vor dem Tod seiner Geliebten daran erinnert oder ob sie ihm bei dem Niederschreiben des Romans einfällt. Henry sitzt da vor einem offenen Kamin und beobachtet Ameisen auf einem brennenden Holzscheit. Die Ameisen haben scheinbar eine Wahl: sie können hin oder her laufen. Alle Wege führen indessen ins Feuer. Henry könnte der Erlöser der Ameisen werden, er bräuchte nur den Scheit herausnehmen. Statt dessen schüttelt er eine Tasse mit Wasser ins Feuer, das dadurch nicht gelöscht wird. Die Ameisen werden im Dampf bei lebendigem Leibe gekocht. Henry ist es nicht um die Ameisen gegangen, er hat nur die Tasse leer bekommen wollen um dann Whiskey einzugießen. Der Protagonist ist hier "they" für die Ameisen, die nicht verstehen, worum es geht und wenig bis nichts davon hätten, wenn sie es verstünden. Der gleichgültige, gelangweilte Gott ist hier fast schon schrecklicher als der zornige Gott, der Puritaner, der den ekelhaften Sünder wie eine Spinne über das Feuer hält.³¹ Das Gebet der

²⁹ Eheliche Liebe ist dem katholischen Priester (im Gegensatz zum kommerziellen Sex, oder, wie von einem Offizier im Roman breit angedeutet wird, Onanie) verwehrt, so lange er Priester bleibt. Captain Henrys Erfahrung könnte der Priester jedoch machen, er könnte von seiner Kirche desertieren, wie Captain Henry von der Armee desertiert.

³⁰ *A Farewell to Arms*, p. 282.

³¹ "The God that holds you over the pit of hell, much as one hold a spider, or some loathsome insect over the fire, abhors you, and is dreadfully provoked: his wrath towards you burns like fire; he looks upon you as worthy of nothing else, but to be cast into the fire ...", so Jonathan Edwards in 1741 (zitiert aus: *Jonathan Edwards, Representative Selections*, ed. by C.H. Faust and T.H. Johnson, *American Century Series*, rev. edition (New York, 1962), p. 164). Die Lage des Sünders ist im Vergleich zu der Lage der Ameisen fast schon beneidenswert.

Ameisen wäre genau so sinnlos und lächerlich, wie Henrys Gebet zu Gott um das Leben seiner Geliebten, das er bald anstimmen wird, oder das Gebet eines Soldaten in einer Vignette, der unter Beschuss steht.³² Die Ameisen werden gegart, Henry bleibt allein im Regen.

Doch zurück zu dem Anfang: Ist es das, was der Priester immer schon wusste, was Captain Henry lernte und dann vergessen konnte, dass nämlich das Leben und das Sterben der Menschen (ohne Religion oder vielleicht sogar mit) sinnlos sind? Ist dieses Vergessen das, was ihm das Weiterleben ermöglicht? Gilt all das nur für den gottlosen Menschen in einer Welt ohne Gott? Kann man aus der Tatsache, dass die Menschen einen Gott dringend bräuchten, schließen, dass es ihn gibt? Macht die Wahrheit, wenn sie denn eine ist, dass es Gott nicht gibt, den Menschen frei oder lediglich einsam? Ist es nicht vernünftig, so zu tun, als ob es einen Gott, einen Sinn, eine Moral gäbe, auch wenn das real nicht der Fall sollte? Hatte Henry wirklich die Wahl zwischen dem Weg in die Berge und dem Weg in das Tal? Warum tut er das, was er tut? Ist er überhaupt ein Jedermann oder lediglich ein völlig atypisches Individuum, kein Muster, aber dennoch ohne Wert?

Im ersten Satz des Romans ist der Protagonist ein Teil eines Kollektivs, eines zunächst nicht näher definierten "we":

*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.*³³

Im ganzen ersten Kapitel gibt es kein Ich außerhalb des Wir, und als der Protagonist im zweiten Kapitel von sich im ersten Person Singular zu erzählen beginnt, weist zunächst nichts darauf hin, dass er etwas recht Ungewöhnliches in der italienischen Armee ist. Die erste Andeutung dafür erfolgt dann indirekt:

The captain spoke pidgin Italian for my doubtful benefit, in order that I might understand perfectly, that nothing should be missed.

Es wird dann bald klar, dass der Protagonist der Ausländer ist, ein Amerikaner, der bereits lange vor dem Eintritt der Vereinigten Staaten freiwillig in den Ersten Weltkrieg zieht, kein echter Soldat (er ist für Krankenberkung und Krankentransporte zuständig) aber dennoch bewaffnet und im Offiziersrang. Und so richtig dazugehören tut er nicht, sonst würde der Captain nicht in einer Art Gastarbeiteritalienisch mit ihm reden, was nicht notwendig ist, denn der Protagonist beherrscht die Sprache ausreichend.

Die überaus wichtige Frage, warum sich der Protagonist freiwillig gemeldet hat, wird noch weniger genaue beantwortet, als die Frage, warum er nicht in den Abruzzen auf die Jagd gegangen ist. Sie wird von seinem späteren Geliebten gleich zu Anfang ihrer Bekanntschaft gestellt und Henry weicht aus:

"I don't know," I said. "There isn't always an explanation for everything."

Als seine Gesprächspartnerin sich wundert und bemerkt, sie sei im Glauben erzogen worden, dass es für alles eine Erklärung gäbe, hat Henry dafür nur eine sarkastische

³² Henry: "Dear God, don't let her die. Please, please, please don't let her die. God, please make her not die. I'll do anything you say if you don't let her die." Gott erhört ihn nicht. Der Soldat: "Dear Jesus please get me out. Christ please please please please Christ. If you'll only keep me from getting killed I'll do anything you say." Gott erhört ihn und hat nichts davon, denn der Soldat vergisst ihn, als die Gefahr vorüber ist. *Farewell*, p. 285 und *49 Stories*, p. 143. Diese Vignette ist die Ausnahme von der Regel, dass die kürzeren Werke Hemingways besser sind als die längeren. Captain Henry ist hier beeindruckender, die Moral der Vignette eher banal.

³³ *Farewell*, p. 31.

Bemerkung übrig: *"That's awfully nice."*³⁴

Hier ist ein Beispiel für die Weglassung, welche die Geschichte tiefer und spannender macht, denn es liegt in der Natur des Romanlesers, nach Erklärungen zu suchen. Zugleich ist sie nicht willkürlich, denn sie charakterisiert den Protagonisten völlig zutreffend. Henry vermag es genau so wenig seine eigene Vergangenheit zu analysieren, wie er nicht in der Lage ist, seine Zukunft zu gestalten. Obwohl er in konkreten, begrenzten Situationen Mut und Kompetenz zeigt, zum Beispiel als er sich der drohenden Erschießung als vermeintlich deutscher Spion entzieht, ist er im Grunde ein Drifter, ein Herumtreiber, kein Gestalter, nicht jemand, der kreativ handelt, sondern jemand, dem etwas zustößt, der zwischen wichtigen und unwichtigen Aspekten der Realität im Grunde nicht zu unterscheiden vermag. Der Leser wird das aber unwillkürlich versuchen.

Die wohl am häufigsten zitierte Passage des Romans scheint viel später im Roman eine Antwort auf Catherines Frage zu geben:

*I was always (sic!) embarrassed by the word 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 of 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 number of roads, the names of rivers, the numbers of regiments and the dates.*³⁵

Viele Leser des Romans nehmen an, diese Worte könnten belegen, Henry habe

³⁴ *Farewell*, p. 42 (beide Zitate). Es geht hier nicht nur um die Frage, warum Henry überhaupt ein Kriegsfreiwilliger ist, sondern auch darum, warum er das gerade bei den Italienern ist. Einer anderen Krankenschwester gegenüber gibt er darauf folgende Antwort: *"I was in Italy ... and I spoke Italian."* (p. 45) Gelegentlich wünscht er sich in der britischen Armee, weil es dann einfacher wäre: *"It would have been much simpler. Still I would probably have been killed. Not in this ambulance business. Yes, even in the ambulance business. British ambulance drivers were killed sometimes. Well, I knew I would not be killed. Not in this war. It did not have anything to do with me. It seemed no more dangerous to me myself than the war in the movies."* (p. 56). Die offensichtliche Ironie liegt darin, dass der Protagonist nur knapp mit dem Leben davonkommen wird.

³⁵ *Farewell*, pp. 169 f. Hier hat man auch Henrys Rechtfertigung für die Art und Weise, wie er seine Geschichte erzählt. Er verzichtet weitgehend auf das Denken in abstrakten Begriffen und versucht, so konkret wie möglich zu bleiben. Wenn er, wie hier, dennoch philosophiert, dann verwickelt er sich meist in Widersprüche, denn der Reihe *"sacred, glorious, in vain, sacrifice, honor"* oder *"courage"* kann auch das Wort *"dignity"* problemlos hinzugefügt werden, das von Henry aber positiv verwendet wird: Dieses Wort ist nicht weniger abstrakt als die anderen und kann genauso zur Hebung der Moral der Truppe eingesetzt werden. Und wenn der Leser sich ehrlich fragt, ob den Wörtern *"Piave"*, *"Isonzo"* oder *"45th Regiment"* eine besondere Würde zukommt, so wird er wohl kaum sofort ja sagen. Für mich sind diese Wörter wesentlich obszöner als *"Mut"*. Paul Fussell zitiert diese Stelle aus dem Roman und meint, der Erste Weltkrieg hätte noch in einer *"statischen"* Welt stattgefunden, in denen man an unveränderliche Werte glaubte und abstrakte Wörter wie *"glory"* und so weiter noch allgemein als gültig angesehen wurden. Eine solche Erklärung wie Captain Henrys sei erst elf Jahre nach Kriegsende möglich gewesen. Im Sommer 1914 hätte sie kein Mensch verstanden. Fussell (1975), p. 21. Radikalisiert man diesen Ansatz, dann könnte man behaupten, der Roman gäbe nicht die Stimmung des Ersten Weltkrieges sondern der späten 20er Jahre wieder und sei deshalb anachronistisch.

seine Abneigung gegen die Begriffe, mit denen in üblicher militaristischer Rhetorik die Kriegserfahrung verherrlicht wird, als konsequente Folge seiner Desillusionierung auf dem Schlachtfeld entwickelt. Henry wäre dann im Glauben an die Gültigkeit dieser Worte in den Krieg gezogen, er wäre dann etwas früher als die anderen zum Prototyp des durch die Kriegsrealität enttäuschten Idealisten geworden, der typische, naive, "*unschuldige*" Amerikaner, der wie sein Land zuerst begeistert in den Krieg zieht und erst später aus dem Taumel erwacht. Captain Henry wäre dann ursprünglich eine Art Claude Wheeler, die Unterschiede wären erst durch die anders geartete, längere Kriegserfahrung hervorgetreten. Lynn, der die Passage ebenfalls zitiert, wendet sich heftig und wohl zurecht gegen diese Lesart. Der Krieg habe einen bereits vorhandenen Widerwillen "*unbestimmten Ursprungs*" lediglich verstärkt. Das Portrait Henrys sei die Studie einer emotionalen Zerrüttung. Rückzug und Fahnenflucht, die kurz nach diesem Zitat geschildert werden, seien (wie wohl der ganze Krieg) nur Metapher, Bilder für eine weit umfassendere Entfremdung vom Leben selbst.³⁶

Menschen melden sich nicht nur aus idealistischen, sondern auch aus egoistischen Gründen zum freiwilligen Kriegsdienst. Eine gewisse Sorte von Menschen, man könnte fast schreiben Männern, die ihrer Männlichkeit unsicher sind, will sich einem Test unter extremen Bedingungen unterziehen. So zog zum Beispiel einer der Lieblingsautoren des jungen Hemingway, der englische Schriftsteller Hugh Walpole, nach eigenen Angaben deshalb begeistert an die Front, weil er dadurch die folgende Möglichkeit erhielt: "*to be tested by the very deepest test of all and to watch other people being tested.*"³⁷ In seinem Kriegsroman *The Dark Forest*, ein literarischer Schnellschuss, den Walpole noch während des darin geschilderten Weltkrieges so rechtzeitig abfeuerte, dass der für Hemingway in literarischer wie biographischer Hinsicht bedeutsam werden konnte, betont der Protagonist in seinem Tagebuch, dass die Motive, die den Mann zum Ablegen dieses Tests motivieren, durchaus egoistisch seien. Es gehe nicht darum, nützlich zu sein, es gehe darum, mit den eigenen Alpträumen fertig zu werden, sich vom Gejagten zum Jäger zu wandeln.³⁸ Oder, um auf ein anderes literarisches Werk anzuspielen, es geht darum, ob man Mann genug ist, das rote Abzeichen des Mutes zu erkämpfen. Wenn man die idealistischen Aspekte, die natürlich wie bei Walpole mit den egozentrischen vermischt sein können, ignoriert, dann sollte man allerdings lieber Stierkämpfer werden als Soldat. Und das ist einer der Probleme Captain Henrys. Der Krieg ist für ihn kein Stierkampf, die vielleicht erhoffte Prüfung findet nicht statt. Das adäquate Symbol des Krieges wird für ihn nicht die Arena sondern das Schlachthaus: Ruhm und Bewährung gibt es weder für das Schlachtvieh noch für den Schlächter, es gibt für diesen keinen Kampf sondern einen blutigen Arbeitsunfall. "*I was blown up while we were eating cheese,*"³⁹ so beschreibt er die Umstände seiner Verwundung seinem Zimmergenossen, dem Arzt Rinaldi, der gerne etwas über eine Heldentat hören möchte. Einem Torero hätte das nicht zustoßen können.

Henry leidet darunter, dass er kein echter Soldat ist und schreibt enttäuscht, dass sein Job ihm "*a false feeling of soldiering*" gibt.⁴⁰ Er ist verpflichtet, eine Waffe zu tragen, aber als er die ihm zugeteilte Pistole abfeuert, merkt er, dass diese für einen

³⁶ Lynn (1989), pp. 485 f.

³⁷ Zitiert nach Rupert Hart-Davis, *Hugh Walpole, A Biography* (London, Macmillan, 1952), p. 134. Die Worte stehen in einem Brief Walpoles an seinen literarischen Mentor Henry James, den er noch vor seiner Fronterfahrung am 15 März 1915 schrieb.

³⁸ Hugh Walpole, *The Dark Forest* (New York, George H. Doran Company, 1916), p. 197 f.

³⁹ *Farewell*, p. 77.

⁴⁰ *Farewell*, p. 41. Wie erinnerlich, war der "*Hemingway*" in einer Fassung des Megaromans ein echter Soldat.

echten Kampf völlig untauglich ist. Sein Freund Rinaldi, ein Arzt im Offiziersrang, hat keine Verwendung für solche Spielzeuge und stopft, um nicht aufzufallen und um sich Unannehmlichkeiten zu ersparen, Klopapier ins Halfter -- auch eine Art "*Farewell to Arms*".⁴¹ Henry ahmt ihn nicht nach: Kurz bevor er von seiner Verwundung genesen an die Front zurückkehrt, kauft er sich eine Pistole, mit der man im Ernst schießen kann. In einem "*well-plotted-novel*" muss die Waffe, die so oft erwähnt wird, irgendwann auch mal abgefeuert werden: Henry schießt viermal auf fliehende Deserteure und erwischt einen von ihnen.⁴² Das ist seine kriegersichste Handlung, bevor er selbst desertiert. Sie ist vom militärischen Standpunkt aus gerechtfertigt. Henry hat die Aufgabe, beim allgemeinen Rückzug der italienischen Armee einige Krankenwagen in Sicherheit zu bringen. Die Wagen stecken fest, es wird jeder Mann gebraucht, um sie wieder aus dem Schlamm herauszubekommen. Henry ist als einziger anwesender Offizier berechtigt, Befehle zu erteilen und seine Befehle sind weder unvernünftig noch unzumutbar. Die Erschießung des Deserteurs wird von Henrys Untergebenen dementsprechend akzeptiert, einer von ihnen gibt dem Verletzten sogar mit Henrys Waffe den Gnadenschuss, wobei man allerdings fragen kann, ob sich das noch mit Vorstellungen des Kriegsrechts vereinbaren lässt. Henry scheint sich hier zu bewähren. In Erfüllung seines Auftrags geht er buchstäblich über eine Leiche und versagt dennoch: Mit einem toten Soldaten lässt sich der Wagen nicht aus dem Schlamm ziehen, und der Schuss trägt nicht einmal zur Hebung der Moral seiner Untergebenen bei. Der Krieg ist auch hier kein Stierkampf. Wenn der Torero alles richtig macht und mutig ist, erfüllt er seine Aufgabe und erntet Ruhm. Der Protagonist macht alles richtig und ist mutig -- und versagt dennoch und wird kurz darauf beinahe selbst standrechtlich erschossen.

Captain Henry schreibt aber niemals mit eindeutigen Worten, er habe sich freiwillig der italienischen Armee angeschlossen, um seinen Mut, um seine Männlichkeit zu testen. Nur aus der Tatsache seiner späteren Frustration kann der Leser so etwas vermuten, und er wird sich sogar denken, dass dieser Teilaspekt vielleicht nicht einmal der Ausschlaggebende war. Er wird sich daran erinnern, dass Henry beim Eintritt Italiens in den Ersten Weltkrieg ein expatriierter Amerikaner ist, dessen Kontakte zu den Vereinigten Staaten sich im Wesentlichen darauf beschränken, das Geld seiner Verwandten in Empfang zu nehmen. Der entfremdete Amerikaner ist irgendwann in die Fremde gegangen und dort geblieben, und ist vielleicht gerade wegen seiner finanziellen Unabhängigkeit ein Fremder. Der Krieg bietet dann die Möglichkeit, dieser Entfremdung zu entkommen, in der verschworenen Gemeinschaft der Kameraden aufgenommen und im kleinen Rahmen der Pflichterfüllung nützlich zu werden. Auch das schreibt Henry nie direkt, aber seine Frustration mit der Armee erreicht dann ihre Höhepunkte, wenn er eine solche Zielsetzung verfehlt.

Er kann machen, was er will, er bleibt der Ausländer, der Andere. Das zeigt sich schon darin, wenn Italiener in Gastarbeiteritalienisch mit ihm reden, obwohl das auf Grund seiner Sprachkenntnisse nicht nötig ist. Umgekehrt wird er von einer englischen Oberschwester gebeten, er möge keine Italiener mitbringen, wenn er zu Besuch kommt. Als er von seiner Fronturlaub zurückkehrt, muss er feststellen, dass auch ohne ihn alles glattgegangen ist. Er wiederholt das immer wieder:

*Everything was in good condition. It evidently made no difference whether I was there to look after things or not. ... Evidently it did not matter whether I was there or not. ... The whole thing seemed to run better while I was away.*⁴³

⁴¹ *Farewell*, p 50.

⁴² *Farewell*, pp. 184 f.

⁴³ *Farewell*, pp. 40 f bzw. p. 45 (Oberschwester)

Das muss objektiv nicht einmal gestimmt haben, aber Henry empfindet die Situation so. Er kann zwar mit Rinaldi und dem Priester Freundschaft schließen und ist sogar bei seinen Leuten beliebt und respektiert, er bleibt aber der Amerikaner. Seinen Untergebenen erlaubt er zum Beispiel, in seiner Gegenwart defätistische oder pazifistische Sprüche zu klopfen, so lange sie, wie er es sagt, ihre Krankenwagen gut fahren und sich benahmen, oder so lange, wie es einer seiner Leute bemerkt, die anderen (echten, wirklich italienischen) Offiziere nicht zuhörten. Henry beteiligt sich an dem gerade in seiner Niveaulosigkeit realistisch wiedergegebenen Gespräch und seine Beiträge sind nicht intelligenter als die der anderen. Er meint hier, also noch vor seiner Desertion, der Krieg könne nicht dadurch beendet werden, dass die eine Seite zu kämpfen aufhöre. Niederlage sei schlimmer als der Krieg. Wenn die Italiener die Waffen niederlegten, würde der Feind ihre Häuser besetzen und mit ihren Schwestern Sex haben. Schließlich dürften die Italiener dann auch noch für die Österreicher in den Krieg ziehen. Dass Henry mit keinem Wort die besonderen Umstände der italienischen Kriegseintritts oder die Möglichkeiten eines Separatfriedens mit Österreich erwähnt, ist verständlich, denn eine ausführliche Erörterung dieser Fragen wäre ein Fremdkörper in diesem Roman. Interessant ist hier jedoch, dass die Gründe, die er für das Weiterkämpfen nennt, für ihn persönlich überhaupt nicht relevant sind: Sein Haus oder seine Schwester sind nicht gefährdet, und würde er wider aller Wahrscheinlichkeit in eine österreichische Uniform gesteckt, so wäre er endlich ein echter Soldat und nicht nur Sanitäter. Seine Gesprächspartner sind wohl auch deshalb wenig von seinen Ausführungen beeindruckt. Sie würden den amerikanischen Tenente noch zur richtigen Einstellung bekehren, meint einer von ihnen mit einer Herablassung, die er sich einem italienischen Offizier gegenüber wohl kaum leisten würde. Ein wesentlicher Umstand, der Henry dann in der Tat zur Desertion bewegen wird, ist im Gespräch erwähnt, nämlich die pauschale Brutalität gegenüber die eigenen Landsleute, mit der die italienische Armee auf militärische Misserfolge reagiert. Die Dezimierung von Truppen wird genannt und auch die Sippenhaft. Es wird klar, dass die Armee unter anderem durch Terror zusammengehalten wird.⁴⁴ Den fremden Offizier lässt das hier noch kalt. Es geht ihn noch nichts an.

Man sollte allerdings Henrys Isoliertheit in Italien nicht übertreiben: Rinaldi und der Priester mögen ihn offensichtlich, und gemobbt wird er auf keinen Fall, aber die Entfremdung ist dennoch stets vorhanden und wird nach seiner Verwundung, nach dem er wie auch immer sein Blut für Italien vergossen hat, noch schlimmer. Schon bei der Rückfahrt zur Truppe geht alles schief: Henry will besonders schlau sein und lässt sich im überfüllten Zug in Mailand von einem Mann einen Sitzplatz im wahrsten Sinne des Wortes besetzen. Als Henry dessen Stelle dann einnehmen will, kommt es zum Eklat: Ein anderer Soldat fordert den Sitz, ist wohl im Recht und behält auf jeden Fall Recht, denn nach anfänglichem Widerstand zieht Henry den Schwanz ein und übt Verzicht, zumal er spürt, dass alle im Abteil Anwesenden gegen ihn sind. Bevor er auf dem Boden einschläft, sichert er seine Wertsachen vor Dieben. Als er bei der Truppe ankommt, muss er folgendes feststellen: "*It did not feel like a homecoming.*"⁴⁵

Als er nach geglückter Flucht vor der standrechtlicher Erschießung beschließt, nicht zu seiner Truppe zurückzukehren (die Option hätte er wahrscheinlich gehabt, ohne weitere Probleme befürchten zu müssen), rechtfertigt er das so vor sich selbst:

You had lost your cars and your men as a floorwalker loses the stock of his department in a fire. There was, however, no insurance. You were out of it now. You had no more obligation. If they shot floorwalkers after a fire in a

⁴⁴ Farewell, pp. 65 ff.

⁴⁵ Farewell, p. 153 bzw. pp. 149 f.

*department store because they spoke with an accent they always had, then certainly the floorwalker would not be expected to return when the store opened again for business. They might seek other employment; if there was any other employment and the police did not get them.*⁴⁶

Für Henry gibt es (im Gegensatz zu den italienischen Soldaten) eine reelle Alternative zum Kriegsdienst, eine andere Option, die ihn einerseits der großen Welt noch mehr entfremdet (auch Amerika ist inzwischen auf Seiten Italiens in den Krieg eingetreten) andererseits aber die eine klassische Möglichkeit darstellt, der Entfremdung zu entgehen, nämlich die Flucht in die kleine Welt der Liebe. Was als Wunsch nach gefahrloser Triebabfuhr beginnt (in der Vagina einer Krankenschwester herrscht weniger Durchgangsverkehr als in die einer Hure, also ist sie als Ort der Verrichtung der sexuellen Notdurft schon aus hygienischen Gründen vorzuziehen) entwickelt sich zur großen Liebe der beiden Protagonisten. Lynn meint zwar, in dem Augenblick, als Henry sich seiner Liebe zu Catherine bewusst wird, verzichte der Roman plötzlich auf jede Folgerichtigkeit der Charakterisierung, da ein ausgebrannter Mann nun entdecke, was Leidenschaft sei.⁴⁷ Von wegen mangelnder psychologischer Konsequenz! Catherine ist genau jener Rettungsseil, den ein Mann in Henrys Lage ergreifen möchte.⁴⁸ Die Liebe Henrys ist in der Tat der Drehpunkt des Romans. Zu Beginn der Handlung ist Henry nur Soldat (aber kein echter), in der Mitte Held (aber kein echter) und Geliebter, im letzten Teil nur Geliebter (aber, noch, kein Ehemann). Während Liebe (im Gegensatz zu Sex) im ersten Teil kaum eine Rolle spielt, könnte man durch sie im letzten Teil den Krieg beinahe vergessen. Das Verdrängen des Krieges ist kein Aufbaufehler sondern Strukturelement. Henry macht scheinbar genau das, was die Friedensbewegung in meiner Jugend den Soldaten empfohlen hat: *he makes love, not war*, wobei allerdings ein Happyend ihm verwehrt wird.

Henry bleibt aber dennoch stets Henry, der Mann der sich treiben lässt und nicht in der Lage ist, sein Leben zu organisieren. Die Vorkehrungen, die er als noch Soldat für seine inzwischen schwangere Geliebte trifft, sind gelinde gesagt dürftig. Nach seiner Desertion hat er unwahrscheinlich viel Glück: Catherine verbringt gerade einige Tage nahe der Schweizer Grenze, so dass die gemeinsame Flucht möglich wird. Henry vermässelt ihn beinahe. Würde er von einem Barkeeper nicht gewarnt und mitten in der Nacht mit der erforderlichen Ausrüstung versehen, könnte er der drohenden Festnahme nicht entkommen. Der Barmann ist ein alter Freund von ihm, wie er ironisch betont, denn Henry hat ihm einst beinahe etwas Pfeifentabak besorgt.⁴⁹ Der Protagonist ist immer noch der Drifter, der in den Abruzzen jagen will und dann im Puff landet. *One thing leads to another.*

Der asoziale Charakter von Henrys Verbindung mit Catherine wird betont. Henry entkommt seiner Entfremdung von der Welt dadurch, dass er sich eine parasitäre Miniwelt, bestehend aus nur zwei Personen errichtet. Er nimmt die Annehmlichkeiten, die in der Schweiz vorhanden sind, gerne an, aber ein Schweizer wird er nicht einmal andeutungsweise. Er nimmt das Geld seiner Verwandten aus Amerika an (und nur dieses von ihm nicht verdiente Geld ermöglicht es, dass seine Desertion für ihn keine negativen Folgen hat) wie ein Tier den Sonnenschein annimmt: Er fühlt

⁴⁶ Farewell, p. 207.

⁴⁷ Lynn (1989), p. 487.

⁴⁸ Siehe Klaus Theweleit, Männerphantasien (Frankfurt a.M. 1977), vor allem Band 1, Kapitel 1. "*Bekannterweise ist eine der verbreitetsten Männervorstellungen in dieser Gesellschaft (gemeint sind soldatische Männer) die sexuelle Beziehungen zu einer Krankenschwester. In Kriegsfilmen ist das zu sehen, in Schwestern-Reports, ein Romanstandard ist es auch. Hemingways In einem anderen Land etwa zehrt davon.*" p. 163. Siehe auch das Dwinger-Kapitel in dieser Abhandlung.

⁴⁹ Farewell, p. 233.

sich deshalb zu nichts verpflichtet. Sein Verhältnis zu Catherine widerspricht der katholischen oder auch der anglikanischen oder auch der bürgerlichen Sexualmoral, und der Leser tut sich gut daran zu erinnern, dass zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts außereheliche Partnerschaften nicht in der gleichen Weise gesellschaftlich akzeptiert wurden, wie das zu Beginn des einundzwanzigsten der Fall ist.

In dieser Welt von nur zwei relevanten Personen ist jede Dritte nur störend, und wenn sie das gemeinsame Kind ist. Eine Abtreibung hätte allerdings die Sympathie der Leser für die Protagonisten in der Entstehungszeit des Romans wohl endgültig zerstört. Sie liegt aber in der Luft. Als Henry Richtung Schweiz rudert und körperlich total erschöpft ist, übernimmt die Schwangere die Ruder mit den Worten "*Rowing in moderation is very good for the pregnant lady*". Henry ist fürsorglich, aber seine Zärtlichkeit könnte der Frau und nicht dem Kind gelten. Catherine deutet an, dass ein Stoß mit dem Ruder in ihren Bauch den Fötus töten würde. Das Leben könnte dann viel einfacher sein. Henrys Reaktion ist typisch, er trinkt einen Schluck Brandy und übernimmt dann bald wieder die Ruder.⁵⁰ Ein Abortus soll also nicht herbeigeführt werden. Das ungeborene Kind spielt später jedenfalls nur die zweite Geige. Catherine traktiert es mit Alkohol in der Hoffnung, dass es dadurch klein bleibt und ihr bei der Geburt weniger Schwierigkeiten macht, und Henry scherzt darüber, dass es, falls es ein Junge wird, Jockey werden könne.⁵¹ Als der fürsorgliche Partner bei der schwierigen Geburt assistiert, in dem er einen schmerzstillenden Gas für seine Frau dosieren soll, gibt er ihr mehr davon, als er eigentlich verantworten kann. Es geht ihm darum, ihr Schmerzen zu ersparen und nicht, um das Kind möglichst gesund zu erhalten.⁵² Bei all dem gibt es natürlich mildernde Umstände (der Alkoholkonsum erfolgt zum Beispiel auf ärztlichem Rat), aber noch während der Geburt empfindet Henry sein Kind als ein Nebenprodukt der guten Nächte in Mailand, das man vielleicht einmal lieb gewinnen wird.

Die Existenz des Kindes würde die Idylle zu zweit zur Episode verkommen lassen. Jeder auch nur halbwegs anständige Mensch muss sich um seinen Nachwuchs irgendwie kümmern. Heirat, Rückkehr nach Amerika (inklusive der obligatorischen Reise zu den Niagara-Fällen),⁵³ die Wiedereingliederung in die Gesellschaft ließen sich zwar aufschieben, würden aber irgendwann wohl unvermeidlich: Man muss vom Berg ins Tal hinunter. Henry wäre nicht der erste Mann, der nach einer wilden Jugend durch Liebe, Heirat und Kinder wieder zu einem sozialen Wesen wird. Er würde dann bis zum Midlifecrisis auf der üblichen Schiene fahren. Einen Roman, oder gar einen solchen desillusionierten Roman hätte er dann natürlich niemals geschrieben. Würde das Kind wachsen und gedeihen, würde die Ehe mit Catherine auch nur andeutungsweise nach dem Muster "*und sie lebten glücklich weiter bis ans Ende ihrer Tage*" verlaufen, so wäre die Geschichte Captain Henrys ein pazifistischer Traktat, ein geglückter Abschied von den Waffen, ein echter Farewell to Arms. Aber der Titel des Romans ist von einer grausamer Doppeldeutigkeit, denn "arms" bedeutet neben Waffen auch Arme, und Henry muss beiden Lebewohl sagen, dem Krieg und der Umarmung durch die geliebte Catherine. Jedes andere Ende hätte dem Stil Henrys widersprochen und den Roman zerstört. Henry bleibt ohne Frau und Kind im Regen allein in einer entfremdeten Gesellschaft. Man könnte sich an das Ende von "*Out of Season*" erinnert fühlen und auf die Idee kommen, der Suizid des Protagonisten

⁵⁰ Farewell, pp. 240 f.

⁵¹ Farewell, pp. 256 f.

⁵² Farewell, pp. 274 und 278 f. Hemingway vertrat hinsichtlich Alkohol und Kinder seltsame Ansichten und hatte wenig dagegen, wenn sich sein zehnjähriger Sohn mit Schnaps volllaufen ließ. Der fürsorgliche Vater mixte dem Knaben für seinen Kater einen Bloody Mary. Lynn (1989), p. 633.

⁵³ Farewell, p. 258.

bleibe zwar unerwähnt, erfolge aber folgerichtig nach der Fertigstellung des Romans.

Bei Perduzzi denken die wenigsten Leser daran, er würde irgendwann Selbstmord begehen, bei Henry drängt sich der Gedanke beinahe schon auf. Der Roman wäre dann ein fast dreihundertseitiger Abschiedsbrief, ein "*suicide note*", vielleicht aber auch ein Versuch, die Tatsachen aufzuzählen, die zu bestimmten Empfindungen führten, um sich vor dem Selbstmord vielleicht durch diesen Akt der ehrlichen und rücksichtslosen Aufarbeitung zu retten. Wie unwahrscheinlich es auch immer der Gesamteindruck des Romans es macht, Henry könnte sogar erfolgreich gewesen sein. Es gibt ja etwas, was der Priester immer schon wusste und Henry erst lernte und immer wieder verdrängen konnte. Was auch immer das sein könnte, es ist jedenfalls etwas anderes als die paranoide Projektion mit dem Namen "*they*". Vielleicht führt die Tatsache, dass Henry schreiben kann, aus dem Regen hinaus. Vielleicht. Der Eindruck von der Sinnlosigkeit der Welt und des menschlichen Daseins bleibt in seiner Weltsicht aber dominant.

Aufgrund solcher oder ähnlicher Überlegungen könnte man bestreiten, dass A Farewell to Arms ein Antikriegsroman sei,⁵⁴ andererseits wurde der Titel zu einem Kapitelüberschrift in einer einst sehr verbreiteten historischen Darstellung der Vereinigten Staaten in den dreißiger Jahren, in dem unter anderem der amerikanische Isolationismus und Neutralitätsgesetze geschildert werden.⁵⁵ Das mag einen angesichts des kollektiven Megaromans um Ernest Hemingway verwundern, aber der Historiker begeht hier nicht den Missbrauch eines populären Bestsellers. Ob A Farewell to Arms ein Antikriegsroman ist, entscheidet sich letztlich daran, wie man den Begriff definiert. Wenn man The Sun Also Rises gelesen hat, kann man durchaus Lust bekommen, nach Pamplona zu fahren und dort die Stierkämpfe anzusehen, während kein Mensch nach der Lektüre von A Farewell to Arms es bedauern wird, den Ersten Weltkrieg versäumt zu haben. Der Roman erweckt ein gesundes Misstrauen gegen die üblichen Formen militaristischer Rhetorik, ja gegen die üblichen Vorstellungen von Bewährung und Heldentum im Krieg.

Wollte man aber den Roman als ein Werk antimilitaristischer oder gar pazifistischer Agitation lesen, so müsste man ihm Gewalt antun. Außerdem wäre es fragwürdige Propaganda, denn Henry Kriegserlebnisse sind ziemlich außerordentlich und er ist, bei aller Verwandtschaft mit den anderen jungen Protagonisten amerikanischer Romane von Huck Finn auf- und abwärts, individuell und einmalig. Die Tatsache, dass ihm, dem Sanitäter und Ausländer, die Bewährung im Krieg verwehrt wird, besagt ja nicht, dass diese an sich unmöglich ist, ja nicht einmal, dass sie im Ersten Weltkrieg weniger wahrscheinlich war als in den Kriegen der vorherigen Jahrhunderte. Gerade an der österreichisch-italienischen Front in dem Hochgebirge gab es genügend Kämpfe von kleinen Gruppen, Mann gegen Mann. Zu den beliebtesten Waffen in dieser Auseinandersetzungen gehörte der Morgenstern, eine eigentlich eher in der Frühneuzeit und davor benutzte Waffe, die allerdings auch im Grabenkampf eine gewisse Renaissance erlebte. Die in den Alpen kämpfenden Soldaten gingen in der Zeitreise in die Vergangenheit noch weiter zurück und hauten sich gegenseitig die Köpfe auch schon mal mit Steinen ein. Im Kampf gegen Schnee und Kälte, gegen die Natur also, leisteten sie schier Unglaubliches. Und selbst wenn sie wie Captain Henry beim Käseessen verwundet (oder gar getötet) wurden, so konnten

⁵⁴ So zum Beispiel in der wohl besten deutschen Analyse des Romans: Jürgen Peper, "Ernest Hemingway: A Farewell to Arms" in: E. Lohner (Hrsg), Der amerikanische Roman im 19. und 20. Jahrhundert (Berlin, 1974), pp. 275-296, hier p. 279.

⁵⁵ W. E. Leuchtenburg, Franklin D. Roosevelt and the New Deal, 1932-1940 (New York, 1963), pp. 197 ff. Hemingway war kein Isolationist, sein Buch gestaltet aber die Desillusionierung mit dem Ersten Weltkrieg, die wiederum eine der Ursachen für die Neutralitätsgesetze war.

sie dabei dennoch außerordentlichen Mut beweisen, denn die Wahrscheinlichkeit, in absehbarer Zeit mit einer Mine in die Luft gejagt zu werden, konnte im Extremfall recht hoch sein.⁵⁶ Auch das Schicksal des ersten Verlobten Catherines (*"He did not have a sabre cut. They blew him all to bits"*, so Catherine, die den verwundeten Helden so gerne gepflegt hätte) schließt echtes traditionelles Heldentum nicht aus. Dasselbe hätte dem geliebten Soldaten übrigens auch in den Napoleonischen Kriegen zustoßen können, im Ersten Weltkrieg war nur die Wahrscheinlichkeit größer und so vielleicht auch der erforderliche Mut. Zu einer vollständigen Erfassung der Kriegswirklichkeit hätten auch diese Elemente dazugehört. In Krieg und Frieden gibt es den Husarenritt mit gezücktem Degen, das Vorwärtsstürmen mit der Fahne (auch wenn sie etwas anders verlaufen, als die Protagonisten es sich ursprünglich gedacht haben), es gibt aber auch das untätige Herumstehen im Kanonenfeuer, es gibt sowohl Sieg als auch Niederlage. Tolstoi gestaltet den Krieg eines Volkes, Hemingway die Niederlage eines Individuums, eines Ausländers im Krieg in Italien und im Frieden in der Schweiz.

Im großen Krieg ist aber der persönliche Debakel, der Tod des Einzelnen völlig bedeutungslos. Als Henry noch von sich nicht als "I" und von der italienischen Armee noch als "we" schreibt, macht er das sehr deutlich:

*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.*⁵⁷

Die beiden Sätze, die als eigenes Paragraph den Schluss des ersten Kapitels bilden, sind für Hemingways Stil typisch. Man beachte die ungewöhnliche Wortstellung im ersten Satz, Prädikat vor Subjekt und das auch noch zweimal, dann die Wiederholung des Prädikats und des Wortes "rain" (übrigens eines der durchgängigen Schlüsselsymbolen des Romans, es regnet zum Beispiel, als Henry fast erschossen wird und es regnet, als er nach Catherines Tod unterwegs in sein Hotel ist), die Katastrophe kommt gleichsam mit der Natur poetisch daher, wird aber dann durch einen einfachen Satz brutal gestoppt (*"it was checked"*), eine kurze Erklärung wird nachgeschoben, nur siebentausend Tote gibt es, genau das, was man auf Neudeutsch Peanuts bezeichnet, im Vergleich zu den im Ersten Weltkrieg (aber auch in den Napoleonischen Kriegen) üblichen Zahlen eine Quantité négligeable, etwas, was einen großen Geist nicht stört. Die Zahl könnte sogar größer sein, die relevante Mehrheit hat Schwein gehabt und steht zur späteren Abschlachtung bereit. Wunderbar sind die letzten drei Worte: Es geht hier nur um die Toten in der Armee, die toten Zivilisten sind nicht einmal Peanuts, nicht einmal erwähnenswert. Wenn die (soldatische) Gemeinschaft alles ist, dann ist das Individuum nichts.

Die Ironie der Passage liegt natürlich darin, dass Henry im weiteren Verlauf des Romans den Wert eines individuellen Leben subjektiv erfährt und letztlich am Tod einer einzelnen Person verzweifelt. Der Tod ist aber keine Spezialität des Krieges, er kann jemand im Schützengraben genau so ereilen wie im Kreißsaal, es gibt keine Idylle ohne ihn, *"et in arcadia ego"* ruft er den Menschen zu. Im Krieg ist er nur geringfügig mehr beschäftigt, etwas besser sichtbar, aber grundsätzlich kein anderer. Der atypische Kriegsteilnehmer Henry ist also doch Jedermann, denn jeder Mann und jede Frau begegnet irgendwann dem Tod, dem eigenen ausnahmslos, meist

⁵⁶ Nachzulesen unter anderem in Uwe Nettelbeck, Der Dolomitenkrieg (2001, Frankfurt a. M., 1979 zuerst 1976). Ähnliche Geschichten wie Nettelbeck hier zum Besten gibt, dürften Hemingway bekannt gewesen sein. Es lag nicht an einem Mangel an Rohmaterial, dass dies alles im Roman nicht vorkommt.

⁵⁷ Farewell, p. 32.

auch dem der für ihn relevanten Menschen, und die Faktizität des Todes führt jeden denkfähigen Menschen zu den letzten Fragen des menschlichen Lebens.

Henry glaubt gelegentlich, wenn schon nicht den Sinn des Todes so doch gewisse Gesetzmäßigkeiten in seiner Vorgehensweise zu finden:

*If people bring so much courage to this world (wie Catherine) the world has to kill them. The world breaks every one and afterwards many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry.*⁵⁸

Die Passage steht kurz vor dem Entkommen des Liebespaares in die Schweiz und deutet schon den Tod Catherine an, der aber erst gut achtzig Seiten später erfolgen wird. Durch diese Ausführungen steht das Liebesidyll in den Schweizer Bergen von vornherein im Schatten des Todes. Was an Spannung vielleicht verloren geht, wird an Stimmung gewonnen. Die Gedanken Henrys sind aus der Zeit nach ihrem Tod, die im Roman nicht mehr geschildert wird. Seine Worte scheinen anzudeuten, dass er die Kraft zum Weiterleben finden wird, denn er gehört weder zu den sehr Tapferen, noch zu den sehr Zarten, noch zu den sehr Guten. Die Welt bringt ihn nicht um, sie bricht ihn, und er könnte zu jenen gehören, die an der verheilten Bruchstelle stark werden. Könnte, muss aber nicht, das ist der Unterschied zwischen "every" und "many". Henry formuliert wie immer exakt, aber genau deshalb fällt die Dürftigkeit seiner Gedanken so sehr auf. Die Welt erscheint hier als der Erfüllungsgehilfe einer geheimnisvollen, nicht näher benannten Macht, die der Welt vorschreiben kann, was sie zu tun hat ("has to kill" und nicht "kills" im ersten Satz).⁵⁹ Warum aber diese Macht auf die besonders guten, die besonders zarten und die besonders tapferen jungen Menschen abgesehen haben soll, ist unklar, zumal Catherine's Mut nicht von der Art ist, der sie in physische Gefahr bringt. Henry wird hier das Opfer der von ihm verachteten militaristischen Rhetorik. Es gehört zur Verherrlichung des Heldentodes einfach dazu, dass man betont, gerade die Besten seien "*geblieben*". Wenn man an zarte oder kühne Menschen denkt, dann hat im Kontext des Krieges diese Behauptung sogar so etwas wie eine gewisse Plausibilität, redet man aber von den "*Besten*" ist sie, wenn man nicht sagen will, ein sehr guter Soldat sei ein sehr toter Soldat, eher seltsam, aber dennoch auf einer unbestimmten Art erhebend, zumal sie niemals falsifizierbar ist, denn im Gegensatz zu den Überlebenden können sich die Toten nicht mehr als schlechte Menschen erweisen und von den vor dem Heldentod begangenen Sünden, man erinnere sich an den Schweinediebstahl Knowlt Hoheimers, wäscht sie das für das Vaterland vergossene Blut rein. Henry überträgt die militaristische Phrase auf eine zivile Ebene, verleiht ihm aber keinen besseren Sinn. Der Ausspruch ist dennoch erschütternd, denn der Leser kann auch hier den Schmerz Henrys in diesen an sich unsinnigen Worten erkennen und nachfühlen.

Wenn man die Todesthematik verabsolutiert, so könnte man durchaus bestreiten, dass *A Farewell to Arms* überhaupt ein Kriegsroman sei. Dem scheint aber zumindest meine Leseerfahrung zu widersprechen. Und ich glaube nicht, dass ich damit allein bin. Wenn man den Roman lange weglegt und nach Jahren sich fragt, an welche seiner Szenen man sich noch gut erinnern kann, so wird es bei vielen Lesern wie bei mir die Schilderung des Rückzugs der italienischen Armee (Stichwort "Caporetto" oder "Die zwölfte Isonzoschlacht") sein, insbesondere das Entkommen Henrys vor der drohenden Hinrichtung. Die gut vier Seiten der Darstellung seiner Verhaftung

⁵⁸ *Farewell*, p. 221.

⁵⁹ Die "Welt" könnte mit dem bereits erwähnten "they" identisch sein, oder ist "they" der Herr der Welt?

und seiner Flucht zeigen, wozu Hemingway als Schriftsteller fähig ist. Sie könnten auch ohne weiteres als eine Shortstory getrennt gedruckt werden.⁶⁰

Der Protagonist geht auf eine Brücke zu und beobachtet, wie eine Gruppe von Offizieren und Carabinieri die zurückgehenden Soldaten betrachtet und einige verhaftet. Henry durchschaut die Situation ziemlich bald und leistet bei seiner Festnahme Widerstand. Er beobachtet genau, wie die ausgesonderten Offiziere nach kurzem Verhör zu Tode verurteilt und erschossen werden. Eine dieser Vernehmungen wird ausführlich wiedergegeben:

'Your brigade?'

He told them.

'Regiment?'

He told them.

'Why are you not with your regiment?'

He told them.

'Do you know that an officer should be with his troops?'

He did.

That was all. Another officer spoke.

'It is you and such as you that have let the barbarians onto the sacred soil of the fatherland.'

'I beg your pardon,' said the lieutenant-colonel.

'It is because of treachery such as yours that we have lost the fruits of victory.'

'Have you ever been in a retreat?' the lieutenant-colonel asked.

*'Italy should never retreat.'*⁶¹

Man kann mit den einfachsten Sätzen und mit Auslassungen unheimlich viel aussagen. Man stelle sich die Passage so vor, dass die ersten vier Antworten des Todgeweihten wörtlich wiedergegeben werden. Die dramatische Wirkung wäre fast dahin. Der Eindruck, dass der Mann nach Henrys Meinung unverschuldet von seinen Truppen getrennt wurde, könnte durch mehr Worte nur verwischt werden. Er erweist sich dann als tapfer, setzt die überflüssige Unterhaltung mit seinen Richtern nicht fort. Er stirbt einen guten Tod, er weint nicht wie sein Nachfolger, er ist der gute Soldat und, nur kurz angedeutet, er stirbt im Zeichen des Kreuzes, sein moralischer Sieg über den Tod und seiner Helfershelfer wurzelt im Christentum.⁶²

Dass seine Richter und Henker ihm in allen Belangen unterlegen sind, wird schon im Verhör durch die Verwendung klischeehafter Ausdrücke klar. Vorher und näher wird Henry noch deutlicher. Die Richter hätten die *"beautiful detachment and devotion to stern justice of men dealing in death without being in any danger of it"*, so formuliert er, und: *"The questioners had all the efficiency, coldness and command of*

⁶⁰ Es gibt im Roman auch einige Stellen, die man mit minimaler Veränderung als Vignette separat veröffentlichen könnte, zum Beispiel den letzten Paragraphen von Buch I, Farewell, p. 88.

⁶¹ *Farewell*, p. 201.

⁶² Das könnte eine der bei Hemingway stets drohenden Überinterpretationen sein, denn im Text heißt es lapidar *"He made the sign of the cross"* (p. 201). Henry teilt nur mit, was er sieht. Es könnte auch sein, dass der Offizier lediglich mechanisch einem Ritual folgt, an deren Sinn er nicht unbedingt glaubt, wie etwa Captain Henry später, als er meint, man hätte seinen toten Sohn irgendwie taufen sollen: *"I had no religion but I knew he ought to have been baptised."* (p. 282). Man muss schon eine besonders grausame Religion haben, um zu glauben, dass bei einem Kind, das bei der Geburt stirbt, die Taufe darüber entscheidet, ob seine Seele in die ewige Glückseligkeit oder in eine Art Vorhof der Hölle einkehrt. Aber die Taufe gehört zum Ritual, zur Konvention, und selbst ein Mensch wie Henry, der so viele Konventionen bricht, glaubt irgendwie sie befolgen zu müssen.

themselves of Italians who are firing and are not fired upon."⁶³ Es wird stark betont: die Justizmörder gehören nicht zur Front, zu der kämpfenden Truppe, sie gehören zur Etappe, zum Hinterland. Sie haben keine Siege errungen, deren Früchte die Opfer hätten vergeuden können.⁶⁴ Sie sind dazu viel zu unerfahren und viel zu inkompetent. Henry hat bereits deutlich signalisiert, dass er bereit ist, Widerstand zu leisten: Er hat einem Carabinieri die Nase blutig geschlagen und einem anderen ins Schienbein und in die Hoden getreten. Jedem müsste klar sein, dass die Fluchtgefahr bei ihm extrem hoch ist, zumal er nichts zu verlieren hat. Er kann dennoch entkommen, so dämlich sind sie, diese Richter und Henker, etwa im Gegensatz zu ihren Kollegen in Ambrose Bierces "*An Occurrence at Owl Creek Bridge*", bei denen Tötung eines Menschen perfekt funktioniert. Bei allen vorhandenen Unterschieden sind die Parallelen zu dieser Kurzgeschichte unübersehbar: die reale aber auch symbolische Brücke oder das symbolische aber auch reale Eintauchen ins allerdings nur in einem Fall rettende Wasser. Henry gelingt, wovon Farquar nur träumt, nämlich die Flucht vor dem Tod in die Arme der geliebten Frau, auch wenn der Sensenmann, wie bei Bierce, letztlich Sieger bleiben wird.

Man kann relativ leicht erkennen, dass die Kurzgeschichte von Henrys Beinahhinrichtung sich nahtlos ins Roman einfügt und sowohl für sich gesondert als auch im größeren Zusammenhang sinnvoll ist. Und weil das auf alle beeindruckenden Teile von *A Farewell to Arms* zutrifft,⁶⁵ zählt dieser zu den besten zwei Romanen Hemingways, wenn er nicht überhaupt sein bester ist.⁶⁶ Literarische Wertungen sind natürlich immer subjektiv und sagt mehr über den Wertenden als über das Bewertete aus. Die obige positive Heraushebung kann man auch als das, was man ein "*back-handed compliment*" nennt, werten, denn das "Beste" eines Romanciers muss nicht unbedingt "gut" sein. Es gibt Kritiker, welche Hemingways Romane geringer schätzen als seine Kurzgeschichten. Für Edel und andere ist Hemingway kein großer Dichter, weil er sich auf einen sehr eng begrenzten, außerordentlichen Abschnitt des Lebens konzentrierte und sich von normaleren und komplexeren Bereichen fern halte. Dies hindere ihn nicht daran, gute Kurzgeschichten zu schreiben, denn hier bedürften die Charaktere keiner Entfaltung, eine durchorganisierte Handlung entfallt und statt dessen genüge eine Stimmung, eine Sehnsucht, ein Erlebnis Augenblick.⁶⁷ Wenn man im großen Dichter den Verkörperer eines Zeitalters in seiner Gesamtheit sieht, und wenn man vom Roman eine umfassende Darstellung einer Epoche und der menschlichen Existenz fordert, dann ist diese Wertung vertretbar, aber man sollte daran denken, dass es verschiedene Dichter und verschiedene Romane geben kann und es wenig bringt, sie alle in eine bestimmte Form zwingen zu wollen.

Man hat den Hemingway'schen Helden allgemein und insbesondere auch Captain Henry mit einem "*super-unschuldigen, wunderbar empfindsamen Dorfidioten mit wenig Worten und weniger Ideen*" verglichen und seine "*heroic imperviousness to*

⁶³ *Farewell*, p. 201 bzw. 202.

⁶⁴ Nicht das Soldatische wird also hier angeklagt, sondern der faschistoide Militarismus, wenn man all das auf eine (zu) einfache Formel bringen möchte. Interessant ist auch, dass die Nationalität der letztlich feigen Mörder betont wird. Sie zeigt an, wie weit sich Henry seinem zweiten Heimat Italien entfremdet hat.

⁶⁵ Man denke zum Beispiel an den ersten Abschnitt des Roman, den man separat veröffentlichen und auch problemlos weglassen könnte, der aber dennoch eine recht gute Exposition beinhaltet.

⁶⁶ Diese Wertung ist nicht sonderlich originell, sie ist unter anderem auch im anderswo bereits zitierten Standardwerk, dem "Schirmer" zu finden (Band II, p. 994), wo der einzige ernsthafte Konkurrent von *A Farewell to Arms* und *The Sun Also Rises*, der im spanischer Bürgerkrieg spielende *For Whom The Bell Tolls* als "*nicht mehr auf der gleichen Höhe*" stehend bezeichnet wird.

⁶⁷ Nach Peper (1979), p. 289.

thought" hervorgehoben.⁶⁸ Über die Unschuld des nicht gerade enthaltsamen Deserteurs Henry lässt sich sicherlich trefflich streiten, und es ist auf den ersten Blick wenig einsichtig, wie man einen Menschen, der seine Lebensgeschichte in einem Roman von an die dreihundert Seiten darstellt, als einen Menschen mit weniger Worten bezeichnen kann, so dass man die zitierten Aussagen durchaus nicht unbedingt bejahen muss, aber sie weisen dennoch auf eine Grundschwäche der Hemingway'scher Romane hin. Man betrachte etwa den folgenden Dialog zwischen Henry und Catherine, in dem sie zu Beginn des Romans über den zu erwartenden Ausgang des Weltkrieges reden:

'Do you suppose it (Catherine meint den Krieg) will always go on?'

'No.'

'What's to stop it?'

'It will crack somewhere.'

'We'll crack. We'll crack in France. They can't go on doing things like the Somme and not crack.'

'They won't crack here,' I said.

'You think not?'

'No. They did very well last summer.'

'They may crack,' she said. 'Anybody may crack.'

'The Germans too.'

'No,' she said. 'I think not.'

Dies mutet sich in der Tat wie ein Gespräch zwischen Dorfidioten an, (etwas, das an sich durchaus amüsant sein kann, aber hier nicht ist) und Captain Henry macht hier in der Tat nicht allzu viele Worte. Schon die Einleitungsfrage ist idiotisch, denn jeder weiß, dass auch der längste Krieg irgendwann zu Ende geht. Der Leser weiß auch, dass die beide Gesprächspartner sich sowohl als falsche als auch als richtige Propheten erweisen. Die Alliierten werden an der Westfront nicht, wie Catherine meint, zusammenbrechen, dafür werden das zumindest vorläufig die Italiener an der Südfront tun, etwas, was Henry für nicht wahrscheinlich hält. Dafür spricht er von der Möglichkeit eines deutschen Zusammenbruchs, an den Catherine, im Widerspruch zu ihrer eben erst geäußerten Meinung, jeder könne zusammenbrechen, nicht glaubt. Man kann durchaus die künstlerische Intention der Passage erkennen⁶⁹ und sich dennoch fragen, wie viele Dialoge dieser Art der Leser aushält, bevor er sich zu langweilen beginnt.

Es wäre allerdings vielleicht ein Irrtum, Captain Henry für einen Dorfidioten zu halten. Seine Gegenwart wird immerhin von einem Menschen wie Count Greffi geschätzt, ein geistig reger vierundneunzigjähriger Greis, ein Zeitgenosse Metternichs, der sowohl im diplomatischen Dienst Österreichs als auch Italiens tätig gewesen ist, der erfahrene Mann mit den guten Manieren, ein Mensch, der die neueste Literatur wie die Romane von Barbusse und H. G. Wells liest, eine Art Verkörperung

⁶⁸ Wyndham Lewis im Jahre 1934, zitiert nach Peper (1979), p. 288. Peper deutet p. 281 an, dass dies durchaus auch auf Hemingway zutreffen könnte. Der Hemingway'sche Held ist, nebenbei bemerkt, wesentlich belesener und kulturbeflissener als man meinen möchte. Einige von ihnen schreiben, der Protagonist von dem posthum veröffentlichten *Islands in the Stream* ist Maler und der Profisoldat Cantwell versucht in *Across the River and into the Trees* seinen Untergebenen Jackson vergeblich für D'Annunzio zu interessieren.

⁶⁹ Peper (1979), p. 281 zitiert dieses Gespräch ebenfalls und versucht, die positiven Möglichkeiten dieses Dialogs, das wie eine Konjugationsübung des Wortes "crack" sich liest, aufzuzeigen und meint, es könne in dieser Verdinglichung so etwas wie einen Abdruck der Situation aufnehmen und so die Befangenheit der beiden Sprecher, den Totalcharakter des Krieges (Wiederholung von "crack"), und den Schock Catherine's über den Tod ihres Verlobten erfahrbar machen.

europäischer Lebensart und Lebensweisheit. Mit ihm spricht Henry so über den Krieg:

*We both drank the wine.
 'What do you think of the war really?' I asked.
 'I think it is stupid.'
 'Who will win it?'
 'Italy.'
 'Why?'
 'They are a younger nation.'
 'Do younger nations always win wars?'
 'They are apt for a time.'
 'Then what happens?'
 'They become older nations.'
 'You said you were not wise.'
 'Dear boy, that is not wisdom. That's cynicism.'
 'It sounds very wise to me.'
 'It's not particularly. I could quote you the examples on the other side. But it is not bad. Have we finished the champagne?'⁷⁰*

Graf Greffi weiß, dass er bestenfalls Halbwahrheiten von sich gibt und ist sich wohl auch der Ironie bewusst, wenn er Italien gerade einem Amerikaner gegenüber als eine junge Nation bezeichnet, was so falsch wiederum nicht ist, denn die Vereinigten Staaten gibt es länger als einen italienischen Nationalstaat, der aber ungefähr gleich alt ist wie der deutsche Nationalstaat, wobei beide wesentlich jünger sind als Frankreich, das man genau so wenig als "*jung*" bezeichnen kann wie England, und von Russland wollen wir mal ganz absehen. Wer gewinnt oder wer verliert hat also mit dem Alter der Nation nichts zu tun, und hätte sie das, dann wäre der stets siegreiche Kampf des Jungen gegen das Alte vielleicht gar nicht so idiotisch (*stupid*), und obendrein ist die Vorstellung von dem Aufstieg und Fall von Nationen, versinnbildlicht durch das Lebenszyklus der Menschen, zwar irreführend aber nicht unbedingt zynisch. Auf jeden Fall hält Greffi seine eigenen Halbwahrheiten für nicht schlecht und wird vielleicht wirklich zynisch, als er dann nahtlos zum Champagner übergeht, der wohl gut ist und somit nützlicher als die Fortsetzung des Gedankenganges, der letztlich zu nichts führt. Obwohl der Kontrast in Abstammung, Schicksal und Lebensweise zwischen Henry und Greffi nicht größer sein könnte, kann man verstehen, warum sich die beiden Männer mögen, wobei Henry hier der naivere ist, etwas bevormundet wird ("*dear boy*"), also hier vielleicht doch den Dorftrottel, den "*innocent abroad*" spielt. Es bleibt allerdings die Frage, wie oft es der Leser ohne gelangweilt zu werden verträgt, über den mangelnden Nutzen des Nachdenkens aufgeklärt zu werden.

Wenn man *Farewell to Arms* kritisieren möchte, könnte man auch behaupten, dass neben der in der intellektuellen Dürftigkeit und in der Monotonie mancher Dialoge aufkommende Langeweile auch die Figur der geliebten und liebenden Krankenschwester zu den Schwachpunkten des Romans gehöre. Die Ansicht, Hemingway habe keine glaubwürdigen Frauengestalten entwerfen können, ist so weit verbreitet, dass Lynn sich genötigt sah, den Nobelpreisträger gegen diesen Vorwurf in Schutz zu nehmen.⁷¹ Die Vorstellung Catherine sei so etwas wie der feuchte Traum eines männlich-chauvinistischen Schweins ist sicherlich stark übertrieben, aber sie verkörpert doch recht eindeutig das Idealbild einer eher unterwür-

⁷⁰ *A Farewell to Arms*, p. 224 (Vorstellung Greffis), pp. 230 f. (Dialog)

⁷¹ Lynn (1989), pp. 488 ff.

figen Weiblichkeit aus der männlichen Phantasie. Wenn man die Erzählperspektive berücksichtigt, ist das kein Fehler. Man erfährt ja von Catherine buchstäblich nichts, was Captain Henry nicht nach ihrem Tode für erwähnenswert hält. Selbst wenn wir davon ausgehen, dass seine Rekonstruktionen der Worte Catherines, seine Beschreibung ihrer Gesten der fiktiven Wirklichkeit entsprechen, dass Henry also in diesem Sinne ein zuverlässiger Erzähler ist, wird durch die Art und Weise, wie Catherine dargestellt wird, indirekt der männliche Protagonist charakterisiert.

Man kann sich auch fragen, ob Catherine wirklich die Schwäche im angeblich schwachen Geschlecht verkörpert und dabei auf die Idee kommen, sie sei die eigentlich starke Figur in diesem Roman. Sie hat dieser Meinung nach

*die Funktionen des code hero, jener Gestalt, die dem Hemingway-Helden die rechte Lebenshaltung vorlebt, die umso wichtiger ist, je stärker das tradierte Wertesystem zerfallen ist.*⁷²

Das ist durchaus nachvollziehbar, geht aber dennoch in die Leere. Die Tatsache, dass sie im Roman eine unverzichtbare Funktion übernimmt, ändert nichts an der Tatsache, dass sie, von zwei Ausnahmen abgesehen (die Bootsfahrt in die Schweiz und ihr Tod), in den wirklich beeindruckenden Szene des Romans durch Abwesenheit glänzt. Scott Fitzgerald war auf der richtigen Spur, als er bemerkte, sie wirke älter als Henry,⁷³ er hätte nur statt "alt" das Wort "tot" verwenden sollen. Im Vergleich zu ihr leben Männer wie Rinaldi, der Priester oder auch die Untergebenen des Protagonisten.

In einer Kurzgeschichte, die mit dem Roman thematisch so eng verwandt ist, dass man sie einerseits ohne größere Probleme als ein Kapitel in A Farewell to Arms integrieren könnte, und andererseits so etwas wie die Kurzfassung des Romans darstellt,⁷⁴ tritt die geliebte Frau gar nicht erst auf, erzählenswert ist lediglich die Reaktion des liebenden Mannes. Die Shortstory hat den Titel "*In another country*" und der Roman heißt in der deutschen Übersetzung In einem anderen Land, erstens weil des Wortspiel mit "arms" deutsch nicht wiedergegeben werden kann und zweitens weil auch dieser Titel ausgezeichnet zum Roman passt. Damit der Leser das auch merkt, wird als Motto der entsprechende Zitat aus Christopher Marlowes The Jew of Malta vorangestellt.:

*Du hast Unzucht getrieben:
Doch dies geschah einem anderm Land
Und außerdem ist die Dirne tot.*⁷⁵

Henry und Catherine treiben das, was man nach gängiger Moral als Unzucht ("*fornication*", heißt es im Original) wertet, in einem anderem Land (sie ist Engländerin, er Amerikaner) und Catherine stirbt an den Folgen. Die ethische Wertung ihrer Tat oder die Reaktion des Mannes auf den Tod der Frau, die nun mal keine Dirne ist, sind allerdings völlig anders, als im zynischen Zitat. Ähnlichkeit und Unterschied verdeutlichen die Eigenart des Romans. Die Tatsache, dass Farewell to Arms nicht im Heimatland der Protagonisten spielt, und das dieses Land ihnen fremd bleibt, gehört,

⁷² Peper (1979), p. 279.

⁷³ Nach Lynn (1989), p. 487.

⁷⁴ Poppe (1978) nenn die Shortstory "so etwas wie ein Vorentwurf zu dem berühmten Roman" (p. 22).

⁷⁵ Übersetzung in Lynn (1989), p. 444. Im Original werden diese Zeilen von zwei verschiedenen Personen gesprochen, deren zweite die Unzucht gerne zugibt, um sich erheblich schlimmere Anklagen zu ersparen, denn außerehelicher Geschlechtsverkehr ist wirklich das Mindeste, was sich der Jude von Malta zu schulden kommen lässt. Christopher Marlowe, "The Jew of Malta" in The Complete Plays, ed. by J. B. Steane (Harmondsworth, 1969), pp.399 f. (IV, 3).

wie bereits erwähnt, zu den wesentlichen Aspekten des Werkes, so dass der Titel auch dann noch recht gut passt, wenn man *The Jew of Malta* nicht kennt. Für die Interpretation der Kurzgeschichte ist der Marlowe-Zitat insofern belanglos, als "*for-nication*" da keine Rolle spielt.

Der namenlose Protagonist und Ich-Erzähler von "*In Another Country*" könnte Captain Henry sein. Er ist Amerikaner, er wurde an der italienischen Front im Ersten Weltkrieg verwundet, ohne sich dabei besonders ausgezeichnet zu haben und er wird in Mailand noch während des Krieges gesundgepflegt. Zu seiner Therapie gehört es, dass er sich in der Gesellschaft von drei (manchmal auch vier) ebenfalls verwundeten italienischen Offizieren einer ambulanten physiotherapeutischen Behandlung unterzieht, in welcher die Patienten an neue, seltsame Geräte angeschlossen werden, die ihnen durch lange, regelmäßige Benutzung ihre alte Beweglichkeit wieder verleihen sollen. Gegen Ende der Kurzgeschichte benimmt sich einer der italienischen Offiziere seltsam, schnauzt den Erzähler wegen seiner Grammatikfehler an und kritisiert dessen Hoffnung, nach dem Kriege eine Ehe zu schließen. Ein Mann darf nicht heiraten, sagt er verärgert und fährt fort:

*"If he is to lose everything, he should not place himself in a position to lose that. He should not place himself in a position to lose. He should find things he cannot lose."*⁷⁶

Auf die Frage des Ich-Erzählers, warum der Mann unbedingt verlieren sollte, flippt der Italiener noch mehr aus und schreit wiederholt "*He'll lose it.*" und verlässt den Behandlungsraum. Die Erklärung seines Verhaltens folgt bald, zusammen mit der fälligen Entschuldigung. Der Offizier telefoniert off stage und erfährt, dass seine Frau gestorben ist. Er weint, benimmt sich aber dennoch soldatisch.

Hemingway tat gut daran, diese Geschichte nicht in den Roman zu integrieren, denn die Warnung des Italieners, man solle seinen Lebenssinn nicht in der Liebe zu einem Menschen suchen, weil Menschen sterblich sind und der absolut Liebende sich damit in eine Position begibt, von der aus eine Niederlage vernichtend sein kann, wäre für Captain Henry während seines Mailandaufenthalts etwa so subtil wie der berühmte Wink mit dem Zaunpfahl. Die Parallelität der Ereignisse würde die Glaubwürdigkeit den Roman nicht bereichern. Auch die Kurzgeschichte würde nichts gewinnen, wenn der Erzähler Captain Henry hieße und der Leser somit besser über ihn informiert wäre. Weniger ist hier mehr.

Die Prophezeiung des Italieners, man würde zwangsmäßig verlieren, ist psychologisch stimmiger als die entsprechenden Passagen im Roman ("*they*", bzw. "*the world has to*"). Er spricht sie in höchster Gefühlsregung aus, sie ist nicht der Ausdruck einer späteren Reflexion. Er schreit seine schlimmste Befürchtung heraus und hofft dabei unbewusst, dass sie, gerade deshalb, weil sie ausgesprochen wird, nicht eintritt. Was er sagt, ist nicht nur psychologisch, sondern auch theologisch sinnvoll, denn nach einer nicht seltenen Auffassung hat er ja eine Sünde begangen als er seine absolute Liebe, die nur Jesus Christus hätte gegeben werden dürfen, einem Menschen schenkte, denn nur Gott ist absolut, nur in der Liebe zu Gott steht man nicht auf verlorenem Posten. Zynisch könnte man hinzufügen: Gott neigt dazu, mit extremer Eifersucht zu reagieren, wenn ihm die ihm allein gebührende Liebe verweigert wird.

Als der Italiener die Nachricht von dem Tod seiner Frau erhalten hat, sagt er, "*I cannot resign myself.*" und wiederholt die Aussage, als er weinend aus dem Fenster

⁷⁶ 49 Stories, pp. 267-272, hier p. 271.

schauf, "*I am utterly unable to resign myself.*" Er kann sich nicht mit dem Tod des geliebten Wesens abfinden, er kann sich nicht mit dem Willen Gottes anfreunden, sich Jesus ergeben. Er kennt die christliche Botschaft, sie bringt ihm aber weder Erleichterung noch Erlösung. Er kommt drei Tage lang nicht in die Behandlung (hinabgestiegen in das Reich des Todes, am dritten Tage auferstanden von den Toten, aber leider nicht aufgefahren in den Himmel). Inzwischen ist der Raum mit Bildern dekoriert worden, welche die Zuversicht der Verwundeten steigern sollen. Sie bilden diverse Verletzungen vor und nach der Behandlung ab, etwa in der Art, wie man Wundermittel gegen Übergewicht anpreist, und der Erzähler deutet breit an, dass sie Fälschungen sind. Der Italiener setzt, obwohl er keinesfalls an die Wirkung der physiotherapeutischen Maschinen glaubt, das Ritual der Behandlung fort. Er tut so, als ob sie sinnvoll wäre. Die Bilder erwecken in ihm keine Hoffnung auf Heilung "*because he only looked out of the window.*", so der Schlusssatz der Kurzgeschichte, womit der Erzähler genau jenen Satz leicht variiert wiederholt, den er zuvor zwischen den beiden Sätzen mit "*resign myself*" verwendet hat. Die Frage, ob er sich Gottes Willen gefügt hat, bleibt genau so offen, wie die Frage, ob es denn Gott überhaupt gibt. Kirchen, Priester und Rituale gibt es, genau so wie physiotherapeutische Geräte, aber ob sie neben der Verbreitung einer falschen Hoffnung noch etwas mehr bewirken, ist genau so fraglich, wie es zweifelhaft ist, ob das Leben ohne einer falschen Hoffnung, also in der Hoffnungslosigkeit, wirklich besser ist. Vielleicht ist der Mensch genau so wenig erlöst und am Ende des Lebens genau so tot, wie die erlegten Rehe, Füchse und Vögel, die, wie es im ersten Paragraphen der Kurzgeschichte erwähnt, im kalten, herbstlichen Mailand vor den Geschäften hängen, wobei ihr Anblick "*pleasant*" ist. Sie sind ja nach ihrem Tod zu etwas nütze, und die Art und Weise, wie sie gestorben sind, war für den Jäger vermutlich angenehm. Nicht dass die Tiere etwas davon hätten.

Der Krieg wird bereits in der ersten Zeile der Geschichte erwähnt, es wird aber gleich betont, dass es sich dabei nicht um eine Kriegserzählung im üblichen Sinne handelt: "*we did not go to it (Krieg) any more*". Wie man später erfährt, hat der italienische Offizier seine Frau erst nach seiner Verwundung geheiratet, als die Gefahr, dass er im Krieg fallen könnte, nicht mehr gegeben war. Der Tod lauert aber auch im zivilen Leben, er schlägt im Krieg wie im Frieden willkürlich zu. Der Heldentod ist wie die ehrenvolle Blessur, wie das Sterben an Lungenentzündung, nämlich ein Unfall, mehr oder minder wahrscheinlich, mehr oder minder provoziert, aber eben auch zufällig. Die Bewährung im Kriege ist für den Mann nach Ansicht des Erzählers dennoch möglich. Es gibt allerdings keine Garantie dafür, dass der Elchtest der Männlichkeit überhaupt stattfindet (dem vierten Italiener schießt man die Nase weg,⁷⁷ noch bevor er sich irgendwie bewähren kann), aber wenn man die Prüfung besteht, ist man ein anderer Mensch und, wie der Erzähler nicht ohne Sehnsucht, vielleicht sogar voll Neid feststellt, ein vollwertiges Mitglied im Club der "Falken", denn die soldatische Gruppe der Verwundeten ist klar hierarchisch gegliedert. Um richtig dazu zu gehören, muss man im Krieg seine Ehrenmedalien verdient haben und nicht wie der Erzähler sie deshalb erhalten, weil er in "*another country*" verwundet wird und die Auszeichnung eines Amerikaners gerade im Sinne der Öffentlichkeitsarbeit, der "*public relations*", opportun ist.

Wäre diese militaristische Wertordnung das einzige Wertesystem in der

⁷⁷ "*Wie die Nase des Mannes, so sein Johannes*", sagt man auf deutsch. Die Nase als Penisymbol ist auch im angelsächsischen Raum gebräuchlich, wie sich der Leser von Sternes Tristram Shandy leicht überzeugen kann. Die Symbolik hier ist deutlich, der Italiener wurde im Krieg nicht als Mann getestet, seine Männlichkeit ist ungeprüft und zumindest symbolisch nicht vorhanden, als Folge einer Kriegsverletzung.

Geschichte, so könnte ich mich nicht so sehr für sie begeistern, wie ich es tue.⁷⁸ Die Herren Offiziere sind aber nicht allein auf der Welt, und sie müssen sich nicht nur mit Gott auseinandersetzen:

*We walked the short way through the communist quarter because we were four together. The people hated us because we were officers, and from a wine-shop some one would call out, "A basso gli ufficiali!" as we passed.*⁷⁹

Man kann vom Erzähler nicht verlangen, dass er das gutheißt, aber die Andeutung, dass es viele Menschen gibt, die alles, wofür die Offiziere stehen, zum Teufel wünschen, relativiert vieles. Und es steht nichts in der Geschichte, was diesen Wunsch unverständlich machen würde. Auch feine und empfindsame und leidende Menschen kann man dorthin wünschen, wo der Pfeffer wächst. Uns postmodernen Menschen, die wissen, dass Kommunismus und Militarismus Hand in Hand gehen und die kommunistische Ideologie zu einer derartigen Verherrlichung der eigenen Armee führt, die man ruhig faschistisch nennen kann, mag das Wort "*communist*" stören, und wir würden es vielleicht gerne durch "*working-class*" oder "*poor*" ersetzt wissen. Man sollte aber bedenken, dass in der Entstehungszeit der Geschichte und erst recht während des Ersten Weltkriegs die Menschheit noch um eine Hoffnung reicher war, denn die Menschenverachtung, welche sich in der kommunistischen Herrschaftspraxis von Anfang an manifestierte, musste man damals noch nicht als ein Wesensmerkmal des Kommunismus erkennen.

Kein Leser erwartet, dass in einer Kurzgeschichte die Fragen nach der Kastenbildung unter Kriegsverwundeten oder gar die Probleme des linken Widerstandes gegen den Ersten Weltkrieg ausdiskutiert werden. In einem Roman möchte man es aber vermutlich etwas ausführlicher haben, und in der Tat wird dieses Thema in A Farewell to Arms von Captain Henry und seinen Untergebenen besprochen, wenn auch, wie es dem Hemingway'schen Realismus entspricht, in einer Art und Weise, dass die Diskussion zu nichts führt, insbesondere zu keinem Erkenntnis oder zu einem auch nur annähernd vollständigen Erfassen des Themas. Im schlechtesten der Hemingway-Romane⁸⁰, in der unfreiwilligen Selbstparodie mit dem Titel Across the River and into the Trees, wird das Thema der Kastenbildung der Kriegsteilnehmer breitgewalzt und sowohl der Lächerlichkeit als auch der Langeweile preisgegeben.⁸¹

Folgt man der Tendenz der in diesem Kapitel vertretenen Wertungen (je kürzer, desto besser), dann muss man sich schließlich auch der Frage stellen, warum mindestens drei Romane Hemingways und seine längste Erzählung, The Old Man and the Sea, so hoch in der Lesergunst stehen und offenbar den Test der Zeit bestanden haben, denn sie werden auch heute gedruckt, gekauft und sogar gelesen.

⁷⁸ Die positive Wertung dieser Kurzgeschichte ist durchaus nicht ungewöhnlich, siehe Poppe (1978), p. 24, wo entsprechende Belege aus der Sekundärliteratur angeführt werden. Poppe sieht wohl zu Recht im italienischen Offizier den eigentlichen Held der Geschichte. "*Dieser 'Held' -- untypisch für die Gegenwartsliteratur, die eher entweder zerstörte Charaktere oder den Rebellen zeigt -- nimmt in Hemingway's (sic!) Schaffen einen wichtigen Platz ein und räumt mit dem Vorurteil auf, die chaotische Welt verlange und habe nur ihre negativen Exponenten.*" Er sei ein Gegenbeleg für die These, der Hemingway'sche "code hero" sei ein Muster von tierischer Primitivismus und animalischen Tugenden. Catherine wäre dann ein weiteres Beleg dafür.

⁷⁹ 49 Stories, p. 268.

⁸⁰ Gemeint sind die zur Lebzeiten der Autoren veröffentlichten. Was posthum dazu kam, ist eher für die Tonne als für das Bücherregal.

⁸¹ Der im Roman geschilderte "Orden" mit einem Oberkellner als Grand Maestro wird von den Romanfiguren als Spaß verstanden, vom Leser weniger, vom Erzähler auch nicht, denn wer wirklich dazugehört, ist ohne Spaß und Ironie wirklich ein besserer Mensch.

Warum ist das so, obwohl ihre Themen in den Kurzgeschichten womöglich besser gestaltet sind? Das liegt meines Ermessens erstens daran, dass diese Romane wenn überhaupt dann nur im Vergleich mit den perfekten Kurzgeschichten versagen und zweitens daran, dass viele Leser eher durch Romane als durch Shortstories zu beeindruckt sind. Das ist einfach eine Frage der Länge. Vom Erzähler oder vom italienischen Offizier in "*In Another Country*" kann ich nicht mehr erfahren, als das, was auf einigen wenigen Seiten Platz hat, meine Bekanntschaft mit ihnen währt, selbst wenn ich die Geschichte zwei-dreimal lese, nur Minuten, höchstens Stunden.⁸² Captain Henry begleite ich dagegen Tage und Wochen lang nach Italien und in die Schweiz, ich nehme das Buch immer wieder in die Hand. Und auch wenn er mich teilweise langweilt, Henry wird ein alter Bekannter, den man mag und über den man sich gelegentlich ärgert, und schließlich ist es mir nicht mehr gleichgültig, was er denkt und was ihm zustößt, denn er ist durch die Zeit ein Teil meiner selbst geworden, zumal er, der Mann, der etwas tun will und dann etwas anderes tut, schon immer ein Teil meiner selbst war. "*A novel is me alive*" könnte man mit D. H. Lawrence sagen, auch wenn er damit nicht dasselbe meint. Das ästhetische Erlebnis mag im Roman geringer sein als in der Kurzgeschichte, die Identifikation ist aber tiefer. Und mit Captain Henry identifizieren sich die Leser (bei den Leserinnen könnte man vielleicht gewisse Zweifel anmelden), mitunter vielleicht sogar zu unkritisch, und das ist für ihr Werturteil wichtig.

All das kann man vielleicht bei der intensiven Betrachtung einer ebenfalls brillanten Vignette Hemingways betrachten, die noch kürzer ist als eine Kurzgeschichte und eben deshalb noch weniger Raum für Identifikationen bietet. Sie ist gerade sieben Druckzeilen lang. Kurzer Hauptsatz folgt auf kurzen Hauptsatz, nur gelegentlich findet man einen kurzen Relativ- oder Temporalsatz. In der ersten Zeile wird der Ort der Handlung angegeben, ein Garten bei Mons. Dann erfahren wir, dass ein Mensch namens Buckley, der noch jung ist, mit seiner Patrouille von jenseits eines Flusses zurückkehrt. Dann sieht der Ich-Erzähler, wie der erste Deutsche über die Gartenmauer klettert. Er wird erschossen. Drei weitere Deutsche klettern über die Mauer: "*We shot them. They all came just like that.*"⁸³ Die zwei Eigennamen zu Beginn der Vignette, eine von ihnen real, der andere fiktiv (unabhängig davon, ob es im richtigen Leben einen Truppführer namens Buckley gegeben hat oder nicht) konkretisieren die Situation, zusammen mit der Angabe der Nationalität der über die Mauer kletternden Soldaten. Es handelt sich um den Ersten Weltkrieg, obwohl das, was folgt in jedem beliebigen Krieg in jedem beliebigen Zeitalter spielen könnte, nicht einmal Feuerwaffen sind dazu unbedingt erforderlich, Pfeil und Bogen täten es notfalls auch. Nicht nur das Zeitalter, auch die nationale Zugehörigkeit ist austauschbar, man braucht nur Buckley mit Mayer zu ersetzen und die Deutschen mit den Engländern oder Franzosen, und an der Geschichte ändert sich dadurch zumindest auf den ersten Blick überhaupt nichts Wesentliches. Wer für was kämpft ist unerheblich, es sei denn, der alliierte Leser meint, das sei auch ohne Worte eindeutig.⁸⁴ Gekämpft wird aber eigentlich auch nicht, die Deutschen werden erschossen, ohne eine Mög-

⁸² Der Drang des Lesers, von dem einzelnen Helden der einzelnen Kurzgeschichte mehr zu erfahren, ihn wiederzusehen und mit ihm mehr Zeit zu verbringen, ist für die Konstruktion des großen Megaromans um Hemingway mitverantwortlich, zumal diese Figuren deutlich erkennbare autobiographische Züge tragen.

⁸³ *49-Stories*, p. 105.

⁸⁴ Man sollte vielleicht "*Buckley*" mit "*Meyer*" übersetzen und dem deutschen Leser sogar verschweigen, dass der Autor ein Amerikaner ist, denn dann hätte dieser die Chance, dasselbe Wirgefühls zu entwickeln wie der alliierte Leser des Originals. Aber selbst dann wäre die Leseerfahrung des postmodernen Lesers je nach nationaler Zugehörigkeit anders, denn die kriegerische Vergangenheit ruft in den jeweiligen Ländern vielleicht unterschiedliche Gefühle wach.

lichkeit zu haben sich zu wehren. Dass sie nacheinander über die Mauer in den Tod klettern, mag dumm aussehen, aber die Soldaten hinter der Mauer können vielleicht nicht genau wissen, was davor vor sich geht. Nicht ihre Dummheit ist schuld an ihrem Tod, sie sind sich arttypisch verhaltende Tiere. Und gerade darin liegt das Erschütternde der Vignette. Auf Menschen zu schießen ist dasselbe wie auf Tiere zu schießen, denn wären die Deutschen keine Menschen sondern Jagdwild, dann hätten wir es mit einer Szene zu tun, die jedes Jägers Herz höher schlagen ließe. Vier Tiere kommen nach und nach ins Schussfeld und werden sauber und fachmännisch erlegt -- eine Jagdszene aus Frankreich.

Diese Vignette erinnern mich sehr stark an eine während der Terrorkampagne der Euskadi Ta Askatasuna (ETA) veröffentlichte Karikatur: Ein offensichtlich wütender und kampfbereiter Stier steht mitten in einer Arena. Der Matador lauert hinter der Absperrung, ist also keiner Gefahr ausgesetzt. Er grinst, denn er hat gerade eine Bombe mit brennender Lunte Richtung Stier in Bewegung gesetzt. Das ganze lief damals unter der Überschrift "*Stierkampf auf baskisch*". Man könnte auf die Idee kommen, sie mit "*Stierkampf nach Soldatenart*" ersetzen.

Wenn Ernest Hemingway mit dieser Vignette, die auf die Kriegserlebnisse seines Freundes Edward Dorman-Smith basiert,⁸⁵ und die er sogar mit dessen Worten wiederzugeben plante, seine Ansicht kundtun wollte, der Erste Weltkrieg habe "*rein und nobel*" angefangen,⁸⁶ dann ist ihm das, Gott sei Dank, gründlich misslungen. Gute Schriftsteller tun in ihren Werken oft etwas anderes, als was sie tun wollen. Als einem Nichtjäger kann ich selbst im Abschießen von Tieren nichts Reines oder gar Nobles erkennen, von dem Abschießen von Menschen ganz zu schweigen. Sicher, der Ich-Erzähler erweist sich hier wie auch in einer anderen sehr ähnlichen Vignette, in der er mit seinen Kameraden eine perfekte Barrikade errichtet und die deutschen Soldaten, die diese aus dem Weg räumen wollen, so lange erfolgreich abschießt, bis die Alliierten sich aufgrund der Gesamtlage zurückziehen müssen,⁸⁷ als kompetenter Soldat, der, ohne sich selbst unnötig zu gefährden, möglichst viele Feinde umbringt, sich danach wohlfühlt und das ganze ohne falschem Pathos mit einer großen Sachlichkeit wiedergibt. Er ist ein Profi, ein Handwerker des Todes. Das ganze ist so realistisch, dass es dem Leser überlassen wird es wie die Wirklichkeit selbst zu bewerten. Im Gegensatz zu den längeren Werken kann er sich gut dagegen wehren, naiv im Ich-Erzähler aufzugehen und sich mit dem "I" oder dem "we" zu identifizieren. Da die Vignette in ihrer Gesamtheit leicht zu übersehen ist, kann sie immer wieder neu betrachtet werden, und die erste Freude darüber, dass "wir" es den Deutschen hier aber tüchtig gegeben haben, kann anderen Gefühlen und Reflexionen weichen.

Hemingway war ein Schriftsteller, dessen Äußerungen über das eigene Werk oft wesentlich primitiver waren als das Werk selbst. In 1948 veröffentlichte er ein Vorwort zu *A Farewell to Arms*, das dies deutlich bestätigt. Er bezeichnet darin den Krieg als ein Verbrechen, versieht ihn mit den Adjektiven "*bullying, murderous, slovenly*", fordert die Todesstrafe für alle Kriegsprofiteure und für alle Kriegstreiber, ja er bietet sich an, diese persönlich zu erschießen, um dann, falls er sich dabei schuldig gemacht hätte, gerne selbst erschossen zu werden.⁸⁸ Aber dennoch:

⁸⁵ Hemingway hat sie also, und das verbindet ihn mit Willa Cather, aus zweiter Hand. Der arme Sanitäter, er musste ja seine Westfrontszone von irgendwoher haben.

⁸⁶ Lynn (1989), p. 111.

⁸⁷ *49-Stories*, p.113.

⁸⁸ Die Ironie des ganzen liegt darin, dass Hemingway durchaus zu den Kriegsprofiteuren zu zählen ist. Es gibt wenige Amerikaner, die am Spanischen Bürgerkrieg mehr Geld verdient haben als er, als Kriegskorrespondent und später als einer der bestbezahlten Bestsellerautoren seiner Zeit, denn die Verkaufszahlen von *For Whom the Bell Tolls* wurden nur von *Gone With the Wind*

*But it is the considered belief of the writer of this book that wars are fought by the finest people there are, or just say people, although the closer you are to where they are fighting, the finer people you meet.*⁸⁹

Man kann sich fragen, welchen Teil seiner täglichen Alkoholportion Hemingway bereits konsumiert hatte, als er das niederschrieb, und diskret darauf hinweisen, dass demnach Adolf Hitler und Hermann Göring zu den besten Menschen gehören, die es auf der Welt gegeben hat, da an ihrer soldatischen Leistung im Ersten Weltkrieg wenig auszusetzen ist. Hemingway formuliert hier das klassische Vorurteil der Frontsoldaten aber auch der Kriegsverherrlicher und Kriegspropagandisten, der so verbreitet ist, dass tatsächliche oder erfundene Fronterfahrung im Leben auch amerikanischer Politiker als nützliche Wahlkampfmunition gilt.⁹⁰ Er ist zwar auch einer der Grundlagen von *A Farewell to Arms*, man erinnere sich an den erfahrenen Offizier der von den Soldaten des Hinterlandes erschossen wird, oder auch von "In Another Country", wo die gestandenen Offiziere die positiv bewerteten Falken sind. In beiden Werken wird die These aber auch in Frage gestellt, sei es durch die Kommunisten, sei es durch das Verhalten vieler Italiener auf dem Rückzug.

Auf dem ersten Blick klingt das literarische Credo, das Hemingway im selben Vorwort ablegt, genau so beknackt wie seine Apotheose des Frontsoldaten:

*The fact the book was a tragic one did not make me unhappy since I believed that life was a tragedy and knew it could only have one end. But finding you were able to make something up; to create truly enough so that it made you happy to read it; and to do this every day you worked was something that gave a greater pleasure than any I had ever known. Beside it nothing else mattered.*⁹¹

Ob ein Autor glücklich ist beim Schreiben oder nicht, ist etwas, dass lediglich für ihn oder für seine nächste Umgebung relevant ist. Es gibt viele Schriftsteller, die sehr glücklich sind, wenn sie die eigenen Werke lesen und bleiben verdienstermaßen allein in dieser Freude. Dennoch: die Hoffnung, man sei als Künstler nicht auf einem ver-

übertroffen. Allein für die Verfilmungsrechte knüpfte er Hollywood einhundert dreißigtausend Dollar ab. Nach Schuller (1989), p. 157. Er machte auch Kriegspropaganda für die republikanische Seite, wenn auch sein Roman bereits ein komplexeres Bild zeichnet als den des Kampfes zwischen den guten Republikanern und den bösen Francoisten. Auf weniger offensichtliche Weise profitierte Hemingway auch von den beiden Weltkriegen. Nicht dass ich ihm das Geld nicht gönne. Es ist eine der Paradoxien der Welt, dass derjenige Künstler, der etwas im kommerziellen Sinne erfolgreich anklagt, von dem lebt, was er anklagt. Und Hemingway klagte ja den Krieg eher nur bedingt an.

⁸⁹ Ernest Hemingway, "Introduction" in *A Farewell to Arms*, pp. 23-26, hier p. 25. In zwei Verfilmungen von *A Farewell to Arms* fühlten sich die Studios verpflichtet, die Rolle der Italiener im Ersten Weltkrieg und der italienischen Armee positiv hervorzuheben, denn schließlich gehen auch Italiener ins Kino und es bringt nichts ein, potentielle Kunden zu verärgern. 1957 heißt es im Vorspann "between 1915 and 1918 the Italians stood against the German and Austrian invaders. No people ever fought more valiantly, no nation ever rose more gallantly out of defeat to victory". 1932 war nur geringfügig zurückhaltender: "Desaster as well as victory is written for every nation on the record of the World War, but high on the rolls of glory two names are inscribed -- The Marne and The Piave". Hier entblödet man sich aber wenigstens nicht dazu, den Eintritt Italiens in den Weltkrieg in die Nähe eines Verteidigungskrieges zu rücken. Die martialischen Töne sollen wohl einer pazifistischen Interpretation der Geschichte vorbeugen. Der Vorspann von *In Love and War* beinhaltet übrigens auch eine Aussage, die den hier zitierten nicht gänzlich unähnlich sind.

⁹⁰ Eisenhower ist hier natürlich das markanteste Beispiel, aber auch im Mythos um John F. Kennedy spielt sein Einsatz im Zweiten Weltkrieg eine wichtige Rolle. Es geht aber auch ohne, siehe Bill Clinton oder George W. Bush. Das ganze ist natürlich ein Teil der Vorstellung, der Krieg sei eine Art moralische Prüfung.

⁹¹ "Introduction", pp. 23 f.

lorenen Posten, befähigt den kreativen Menschen zu gestalten. Wenn man in astronomischen Zeiten denkt, ist die Vorstellung von der Ewigkeit und Unvergänglichkeit der Kunst und des Künstlers ohnehin lediglich eine Illusion, aber eine Wunschvorstellung, die Vergnügen (*pleasure*) bedeutet. Und wenn die Kreativität versiegt und das ganze keine Freude mehr bereitet, dann kann man ein Gewehr nehmen, das nutzlos gewordene Hirn sich aus dem Kopf schießen und so Decke und Wände damit verzieren. Vide 2. Juli 1961, Ketchum, Idaho.