universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„'Friede, dein Name ist Krieg'
Literarische Konzeptionen traumabedingter
Wirklichkeitswahrnehmung in den Romanen
‚Kurz nach 4' und ‚Murmeljagd' von Ulrich Becher"

verfasst von / submitted by

Magdalena Nackler, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	A 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Master Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Danksagung

Ich danke Herrn Professor Dr. Michael Rohrwasser dafür, ein so inspirierender Betreuer dieser Arbeit und eine stete Quelle des Wissens für mich gewesen zu sein.
Ich danke meiner geliebten Familie dafür, dass sie mir die beste aller möglichen ist; meinen Eltern für ihre grenzenlose Liebe, ihren Weitblick und ihr Verstehen: sie sind die unerschütterliche Basis meines Werdens. Ich danke meinen Geschwistern dafür, zu jeder Zeit meine Verbündeten zu sein. Ich danke Tias für seine geistige Komplizenschaft und dafür, meine große Liebe und Inspiration zu sein. Und ich danke meinen Freundinnen und Freunden dafür, dass sie diese Zeit zu einem Abenteuer machten (vHmSüaM).

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitendes 7
1.1. Ulrich Becher 7
1.2. Forschungsbericht 10
1.3. Forschungsinteresse 14
2. Panorama einer Weltkriegs-Epoche: Die Romane "Kurz nach 4" und "Murmeljagd" 17
2.1. Ergänzungen auf raum-zeitlicher Ebene 18
2.2. Parallelen und Analogien 20
3. Theoretische Grundlegung: Das Trauma und seine Folgen 22
3.1. Historische und begriffliche Fundierung 23
3.2. Die Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS) 27
4. (Post-)traumatisierte Protagonisten bei Ulrich Becher 29
4.1. Intrusion – Wiedererleben – Weitererleben – Weiterleben? 32
4.1.1. Die physische Reise als mentale Reise in „Kurz nach 4“ 33
4.1.1.1. Symbolisierende Auslöser und Schlüsselreize 34
4.1.1.2. Überlappung von Gegenwart und Vergangenheit 35
4.1.2. Vom Krieg, der Frieden heißt in „Murmeljagd“ 39
4.1.2.1. Der aktualisierte Krieg: Topographisch-situativ bedingtes Wiedererleben des Traumas 41
4.1.2.2. Der assoziierte Krieg: Symbolisch bedingtes Weiter(er)leben des Traumas . 44
4.1.2.3. Der transferierte Krieg: (All-)gegenwärtige Präsenz des Schreckens 47
4.2. Vermeidung 50
4.2.1. Das Verdrängen 51
4.2.2. Das Vergessen 52
4.2.3. Das Tabu 55
4.3. Hyperarousal 57
4.3.1. Erregungssteigerung und erhöhte Reizbarkeit 58
4.3.2. Hypervigilanz: Erhöhte Wachsamkeit 59

5. Das "literarische Korrelat" der Trauma-Erfahrung 63
5.1. Wiederkehrende Strukturen 64
5.2. Erzählperspektive 66
5.3. Telegrammstil eines Kriegstagebuchs 68
6. (Post-)traumatisch bedingte Wahrnehmungsformen: Reizende Räume versus Topografien der Verstörung 70
6.1. Die Kulisse in "Kurz nach 4" 72
6.1.1. Mythos Italien 73
6.1.1.1. Italiensehnsucht: Italien(-reisen) in der deutschsprachigen Tradition 73
6.1.1.2. Topos Italien nach 1945: Sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte 75
6.1.1.3. Topos Italien nach 1945: Literaturhistorische Aspekte 77
6.1.2. Zborowskys Italien 79
6.1.2.1. Von Stereotypien und deren Sabotage 80
6.1.2.2. Präsenz der Vergangenheit, Brisanz der Gegenwart 84
6.2. „Murmeljagd in Graubünden“: Das Engadin als (un-)sicheres Fluchtsystem 87
6.2.1. Das Engadin als (literarische) Landschaft und Landschaft der LiteratInnen 89
6.2.2. (Gattungs-)Fragen zur Kulissenwahl: die Schweizer Berge zwischen Idylle und Antiidylle 91
6.2.2.1. Die Idylle: Von der Gattungstradition zur Idee 92
6.2.2.2. Die Anti-Idylle: Vom Antagonismus zur Negation 93
6.2.3. Treblas Wahrnehmung des Engadins: eine Antiidylle? 94
6.2.3.1. Marksteine der verstörenden Idylle Engadin 94
6.2.3.2. Trügerische Sicherheit in der ‚neutralen‘ Schweiz 98
7. Schlussbemerkungen 101
7.1. Resümee: vom Schließen 101
7.2. Ausblick: vom Öffnen 104
8. Literaturverzeichnis 106
9. Anhang: Zusammenfassung/Abstract 116

1. Einleitendes

Was prädestiniert einen Schriftsteller dazu, Teil des literarischen Kanons zu werden? Oder, was hier vielmehr interessiert: Wodurch wird die Aufnahme so mancher Werke in die ominöse Reihe der vielgelesenen Schriften verhindert? In einigen Fällen mag es auf der Hand liegen, in allen nicht: Ulrich Becher - Grafiker und (Exil-)Autor antitotalitärer, pazifistischer Gesinnung ohne Scheu, dieselbe in seinem literarischen Werk auch offen zur Schau zu tragen, Gestalter grausamer Wirklichkeiten und Fabulierer grotesker Fiktionen – war bis vor Kurzem ein beinahe vergessener Autor; und man kann wohl behaupten, dass die Gründe dafür vorerst noch jenseits spezifisch literarischer Werteurteile zu suchen sind. Becher, Ulrich – nicht zu verwechseln mit dem weitaus bekannteren Johannes Robert Becher – ist freilich einem eher kleinen Kreis an Eingeweihten und Interessierten bekannt[1], darüber hinaus aber nach wie vor wenig beachtet.

1.1. Ulrich Becher

Wer also ist Ulrich Becher? Einige Einstiegsworte zu dem Autor selbst erscheinen mir in diesem speziellen Fall, da die Kenntnis des Schriftstellers auch in Fachkreisen nicht ohne Weiteres vorausgesetzt werden kann, durchaus sinnvoll; nicht zuletzt auch aus dem einfachen Grund, dass ein Überblick basaler biographischer Eckdaten im Folgenden auch zu einem erweiterten Textverständnis beitragen kann.

Ulrich Becher wird 1910 als erster Sohn eines Anwalts und einer Pianistin und Musiklehrerin geboren und wächst in den folgenden Jahren in relativ stabilen gutbürgerlichen Verhältnissen in Berlin auf. Schon in frühen Jahren wird seine außerordentliche kreative und künstlerische Begabung festgestellt und infolgedessen vielseitig gefördert.[2] Bereits mit siebzehn Jahren wird Becher vorerst Schüler und später lebenslanger Freund und Begleiter des expressionistischen Künstlers George Grosz. Neben seinem Großvater mütterlicherseits (Martin Ulrich) – einem überzeugten Sozialisten und Anti-Nationalisten, mit dem Becher bis zu dessen Tod 1926 eng verbunden ist – wird auch Grosz zum entscheidenden Wegbereiter für den jungen Becher.[3] Der in den 1920er Jahren in Berlin bekannte Zeichner macht ihn mit vielen Größen seiner Zeit bekannt und führt ihn in seine Kreise ein. Eine Weile bleibt dabei unklar, welchem seiner Talente, dem künstlerischen oder literarischen, Becher schließlich nachgehen wird. Schon während seiner frühen Jugendjahre in der Freien Schulgemeinde von Wickersdorf, wo er auch

[1] Vgl. M. Rohrwasser (2008), S., 251.
[2] Vgl. M. Sommer (2009), S. 21.
[3] Vgl. U. Becher (2012), S. 7, M. Sommer (2009), S. 25.

seinen Abschluss macht, wird besonderer Wert auf musische Bildung gelegt[4] und frühe Grafiken zeugen bereits von dem Einfluss des Lehrers George Grosz, von dem er „die scharfe Milieuzeichnung […], den satirischen Blick, die Faszination des Abseitigen“[5] lernt. Aspekte, die aber mit Sicherheit nicht nur für Bechers Bildende Kunst von Bedeutung sind, sondern in der Folge wohl ebenso starken Einfluss auf sein damals beginnendes literarisches Schaffen haben. Nachdem sich aber erste kleine Erfolge als Autor bemerkbar machen (Erstlingswerk: „Männer machen Fehler“, erschienen 1932 im Rowohlt-Verlag[6]), sind die ‚goldenen‘ Zeiten längst ‚braun‘ geworden, der KünstlerInnenkreis um Grosz löst sich auf und die meisten emigrieren, darunter auch Becher selbst. Mit dem Jahr 1933 ändert sich Einiges abrupt: es folgen der Abbruch des ohnehin verleideten Rechtswissenschaftsstudiums (er bleibt allerdings noch bis 1936 offiziell in Leipzig immatrikuliert), der Verlust der väterlichen Kanzlei, deren erbliche Übernahme ursprünglich für Becher vorgesehen war, sowie der Umzug nach Österreich.[7] Auch wenn die spezifischen Gründe seiner Emigration etwas im Dunkeln bleiben, steht doch fest, dass Becher als entschiedener und auch öffentlich auftretender Nazigegner im neuen Regime weder Fuß fassen kann, noch Fuß fassen will, was an und für sich ausreichend Anlass gibt, Deutschland zu verlassen.[8] Über seinen ersten Erzählband (siehe oben) heißt es zudem bei Martin Roda Becher, er sei „verboten, und in einer späteren Aktion verbrannt“[9] worden. Das Narrativ, Ulrich Becher sei der jüngste Autor gewesen, dessen Bücher am Scheiterhaufen der Literatur brannten, hat sich heute vollkommen durchgesetzt.[10] Dass damit allerdings kaum die geplante nazistische Propagandaaktion der Bücherverbrennung von Mai 1933 gemeint sein

---

[4] Vgl. U. Naumann, M. Töteberg (1989), S. 7. Becher besucht eine von dem Reformpädagogen Gustav Wyneken gegründete Schule. Er wohnt während dieser Zeit im Internat. Vgl. M. Sommer (2009), S. 23.

[5] U. Naumann, M. Töteberg (1989), S. 8.

[6] Vgl. U. Naumann, M. Töteberg (1989), S. 8. Zudem ist er 1932 jüngstes PEN-Club Mitglied (Vgl. R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 17. Zitiert nach Falkenberg, Hans-Gert.).

[7] Vgl. M. Sommer (2009), S. 26, S. Asmus (2009), S. 39.

[8] Ob und welche Rolle es dabei spielt, dass der Vater, Robert Becher, konvertierter Jude ist (seine Mutter ist Protestantin), wird nirgendwo erwähnt [Vgl. M. Sommer (2009), S. 23]. Auch Haupt weist darauf hin, dass die Gründe seiner Exilierung nicht ganz durchsichtig seien, was sich zu größten Teilen aus dem Umstand ergebe, dass die meisten Aussagen diesbezüglich von Becher selbst stammen, der „in späteren Jahren einen gewissen Hang zur biografischen Mythenbildung pflegte.“ [S. Haupt (2009), S. 61, Fußnote 2] Sie hält es dabei für wahrscheinlich, dass er der jüdischen Familie seiner späteren Frau ins Exil folgte [Vgl. ebd.]. Allerdings ist darauf zu achten, dass Dana Roda selbst, wie ihre Mutter, christlich getauft ist, während ihr Vater einer jüdischen Familie entstammt. Damit unterscheidet sich ihre Herkunftsgeschichte nicht eklatant von Bechers eigener [Vgl. M. Roda Becher (2012), S. 9]. Den Anlass der Exilierung also allein auf die Genealogie seiner Frau zurückzuführen, wäre daher wohl zu kurz gegriffen. McClure Zeller führt die Gründe (daher) eher auf Bechers Involviertheit in die künstlerischen Kreise um George Grosz zurück. Während Becher sich zwar als linker und antitotalitärer Schriftsteller erweist, ist er 1933 doch noch sehr unbekannt und nicht in gleichem Maße radikal, wie andere um ihn: „He was associated with the group of artists around Grosz, and these were men at the top of the Nazi list of undesirables.“ [N.A. McClure Zeller (1983), S. 42.].

[9] M. Roda Becher (2012), S. 9.

[10] Vgl. bspw.: E. Menasse (2009): https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4876641/So-lacht-die-Hoelle.html. Letzter Zugriff am 03.03.2018. U. Naumann, M. Töteberg (1989), S. 8-9. B. Fetz (2010): https://www.nzz.ch/nazis_masken_und_lemuren-1.4438991. Letzter Zugriff am 14.03.2018.

kann, muss bedacht werden: Weder schreibt der junge Autor in Briefen dieser Zeit darüber, noch ist ein Ulrich Becher auf der offiziellen (schwarzen) Liste der damals verbrannten Bücher zu finden.[11] Die erste explizite Erwähnung Bechers hinsichtlich seiner potentiell eingeäscherten Bücher findet sich schließlich erst 1949.[12]

Mit dem Jahr 1933 beginnt für Ulrich Becher eine Zeit des unsteten Wanderlebens, die ihn von Land zu Land treibt und auch mit dem Ende der Naziherrschaft kein klares Ende findet.[13] Der erste Weg führt ihn nach Österreich, wo er 1933 Dana Roda ehelicht, die Tochter des Schriftstellers Alexander Roda Roda. Die Bechers wechseln ihren Aufenthaltsort in den folgenden Jahren regelmäßig (London, Paris, Schweiz), wobei noch bis 1938 Österreich die gemeinsame Basis bleibt.[14] Im Jahr des Anschlusses schließlich verlassen sie Österreich endgültig und lassen sich in der Schweiz nieder, wo sich das junge Paar anfangs noch durch die Schweizer Staatsbürgerschaft der Mutter Elise Becher eine längerfristige Aufenthaltsbewilligung erhofft. Nach eintretenden Problem mit der Fremdenpolizei ziehen Becher und seine Frau über Spanien und Portugal nach Brasilien. In der südamerikanischen Emigration kämpft Becher, trotz aller sich allein durch die Exilsituation ergebenden Widerstände, weiterhin konsequent darum, seine Schriftstellerexistenz nicht aufgeben zu müssen, was mit einer literarisch durchaus ergiebigen Phase einhergeht; Möglichkeiten zur Publikation allerdings gibt es kaum und Erfolge bleiben (größtenteils) aus. Finanziell jedoch weiterhin durch das rechtzeitig ausgelagerte Vermögen der Eltern (und Schwiegereltern) einigermaßen abgesichert, können Ulrich und Dana Becher dennoch ein Leben jenseits existentieller Notlagen führen und 1944 in die USA übersiedeln. Das Vagabundieren durch viele Länder und Kontinente im Zuge seiner Emigration und die nie wirklich stabile Wohnsituation machen Becher schließlich zu einem sehr präzisen und teils zynischen Beobachter verschiedenster Kulturen und Sprachen, die er in Hinblick auf seine literarische Produktion fruchtbar macht. Geprägt durch die lange Periode des Exils kehren die Bechers, mittlerweile mit Sohn Martin, 1948 zurück nach Europa (zunächst nach Wien, ab 1954 nach Basel[15]) und Becher scheint eine zumindest zeitweilige Phase des Erfolgs gegönnt zu sein. Diese gründet primär auf der sehr positiven (österreichischen) Rezeption des heute wohl noch bekanntesten Werkes „Der Bockerer“[16], ein (später verfilmtes) Drama, das Becher noch im

[11] Vgl. I.M. Furtado Kestler (1992), S. 65 und C. Haacker (2012), S. 244, Fußnote 7.
[12] Vgl. C. Haacker (2012), S. 244, Fußnote 7.
[13] Wenn nicht gesondert zitiert, im Folgenden paraphrasiert nach: M. Roda Becher (2012), S. 8-13.
[14] Vgl. bspw. Briefe an die Eltern von 16.4.1933 bis 1.7.1938. U. Becher (2012).
[15] K. Schulz (2009), S. 44.
[16] „Der Bockerer“ kann zwar gewissermaßen, wie Martin Roda Becher 2012 bemerkt, als „Antinazi-Stück“ [vgl. M. Roda Becher (2012), S. 13.] gelten, bietet allerdings gleichzeitig „genügend Identifikationsfiguren [für opportunistische ÖsterreicherInnen Anm. d. Verf.], in denen man sich, mit dem nötigen Willen zum Selbstbetrug,

New Yorker Exil gemeinsam mit seinem Freund Peter Preses verfasst hatte und das 1948 in Wien uraufgeführt wird. Der Erfolg des Stückes – neben Zuckmayers „Des Teufels General" das erfolgreichste der Wiener Nachkriegszeit – zieht jedoch nicht nur positive Konsequenzen nach sich. Der 1938 noch als „nette[r] junge[r] Autor"[17] bezeichnete Friedrich Torberg ist in den frühen 50er Jahren bereits sein größter Feind. Preses und Becher werden von Torberg mit dem Vorwurf, er selbst hätte die Figur des Bockerers in die Literaturgeschichte eingeschrieben, verklagt.[18] Die Feindschaften mit Torberg und später auch Weigel (den ‚Kommunistenfressern'), die im literarischen Nachkriegsösterreich an wichtigen Hebeln sitzen, sind wohl neben der langen Zeit der Emigration und seiner generell nur schwer zuordenbaren nationalen Zugehörigkeit einige mögliche Gründe[19], weshalb Becher zum Zeitpunkt seines Todes 1990 ein weitgehend vergessener Autor ist. Nicht zuletzt spielgelt sich das auch in der marginalen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk wider, was im Folgenden kurz dargelegt werden soll.

1.2. Forschungsbericht

Die beiden hier im Fokus stehenden Romane „Murmeljagd" und „Kurz nach 4" stehen in mancherlei Hinsicht repräsentativ für die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Werk Ulrich Bechers im Allgemeinen: zu beiden Texten existieren kaum einschlägige wissenschaftliche Beiträge, was nicht zuletzt auch exemplarisch für das Rezeptionsverhalten in Hinblick auf Bechers literarisches Werk generell steht (und worauf gleich noch näher einzugehen sein wird). Andererseits sind die Romane jedoch insofern als Ausnahmen zu betrachten, als beide erst kürzlich neu aufgelegt wurden und damit u.a. zur Wiederentdeckung des Schriftstellers beitragen. Der Schöffling & Co. Verlag setzt 2009 mit der Neuauflage des Romans „Murmeljagd" einen ersten Schritt: mit den über 5.000 Exemplaren dieser Auflage wird das Werk erstmals wieder leichter zugänglich.[20] 2011 bringt der btb Verlag zudem eine kostengünstigere Paperback-Version des Romans auf den Markt, die bisher in etwa 14.000 verkaufte Exemplare erzielte.[21] Mit Grund für die Wiederentdeckung dürfte zudem die hochlobende Buchempfehlung Eva Menasses sein, die sich gegenüber der „Welt" als große

wiederfinden konnte." [C. Haacker (2012), S. 216.]. Zudem wird die primär antideutsche Stimmung gerade für das Nachkriegsösterreich zum identitätsstiftenden Moment; die Erhebung zur Nationalliteratur (später Film) und der verhältnismäßig große Erfolg des Stücks ist damit möglicherweise erklärbar, auch wenn diese zu weiten Teilen auf eine bestimmte Lesart zurückgeführt werden kann. [Vgl. ebd., S. 216].

[17] U. Becher (2012), S. 159: Brief an die Eltern vom 12.02.1938.

[18] Vgl. C. Haacker (2012), S. 217-219.

[19] Vgl. C. Haacker (2012), S. 217-219

[20] Vgl. Private Mail am 05.01.2018 von Maria Leucht (Vertrieb und Marketing) Schöffling & Co. an die Verfasserin. Die Taschenbuchlizenzen wurden an den btb-Verlag verkauft, da Schöffling & Co. nur im Hardcover produziert.

[21] Vgl. Private Mail am 30.01.2018 von Laura Sommerfeld (Presseabteilung) btb-Verlag an die Verfasserin.

Verehrerin Ulrich Bechers zu erkennen gibt und den Roman „Murmeljagd" als ihr Lieblingsbuch vorstellt.[22] Der Roman „Kurz nach 4", der 2012 im Arco-Verlag erscheint, erreicht zwar keine außerordentlich hohen Verkaufszahlen, dafür allerdings ein ebenso starkes Presseecho.[23] Jedoch konnte die zahlreiche Kritik mit mehrheitlich positivem Tenor auch schon Zeit seines Lebens nicht der Tatsache entgegenwirken, dass Becher heute ein nahezu vergessener Autor ist.[24]

Der Nachlass Ulrich Bechers befindet sich verstreut auf insgesamt drei Archive aufgeteilt: auf das Deutsche *Exilarchiv 1933-1945* in Frankfurt, seit 1993 auf die *Schweizerische Landesbibliothek* (heute *Nationalbibliothek*) und schließlich das *Schweizerische Literaturarchiv (SLA)*, das 2007 einen weiteren großen Teil des Nachlasses von Martin Roda Becher (Ulrich Bechers Sohn) erwarb.[25] Eine vertiefte Forschung, die nach der Arbeit mit Originaldokumenten verlangt, ist durch die Aufsplittung des Nachlasses besonders dadurch erschwert, dass sie die Konsultation aller oder mehrerer verschiedener Archive in Deutschland und der Schweiz erfordert.[26] Eben jene (teils chaotische) Aufteilung auf mehrere Standorte spiegelt das unstete Leben des Autors als Exilschriftsteller wider, das mitunter für die eher geringe Rezeption seines Werkes im Allgemeinen verantwortlich sein könnte: Auch wenn mir eine nationale Zuschreibung und infolgedessen potentielle literaturwissenschaftliche Inanspruchnahme wenig sinnvoll erscheint, sei darauf hingewiesen, dass das fehlende Verantwortlichkeitsgefühl vonseiten der jeweiligen (Exil-)Länder vermutlich auch zu einer generellen Marginalisierung der Becher-Forschung geführt haben könnte. Becher ist „mit seiner schweizerischen Mutter […] und dem deutschen Vater, der österreichischen Staatsbürgerschaft, und seinem ahasverischen Weg durch die Welt […] gewiss schwer identifizierbar."[27] Allerdings lässt sich diesbezüglich doch eine leichte Tendenz in Richtung Schweiz-bezogener Literaturwissenschaft feststellen, was nicht zuletzt die Tatsache abzubilden scheint, dass Bechers letzte Wahlheimat nach dem amerikanischen Exil bis zu seinem Tod die Schweiz (Basel) bleibt. Auch in diesen Belangen kann man zwar mitnichten von einer breitenwirksam intensiven Auseinandersetzung mit Bechers Werk sprechen, doch aber eine gewisse personenzentrierte Fokussierung feststellen. Zu nennen ist diesbezüglich an erster Stelle Ulrich Weber, Herausgeber einer Sonderausgabe der

[22] E. Menasse (2009): https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4876641/So-lacht-die-Hoelle.html
. Zuletzt geprüft am 29.10.2017.
[23] Vgl. Private Mail am 22.02.2018 von Christoph Haacker (Herausgeber, Leiter des Arco-Verlags Wien) an die Verfasserin.
[24] Vgl. C. Haacker , S. 207-208.
[25] Vgl. M. Sommer, U. Weber (2009), S. 18.
[26] Vgl. M. Sommer, U. Weber (2009), S. 18.
[27] D. Bachmann (2009), S. 15.

Literaturzeitschrift „Quarto“ zu Ulrich Becher, die nicht nur dem Anspruch folgt, zur Wiederentdeckung des Autors beizutragen, sondern zudem dezidiert versucht, Bechers biographische, politische und literarische Beziehung zur Schweiz zu akzentuieren.[28] Weber erweist sich auch darüber hinaus als Ulrich Becher Experte, was anhand dessen vielzähliger Beiträge zu Bechers Werken ersichtlich wird.[29] Der Bezug zur Schweiz spielt jedoch nicht nur für Weber eine zentrale Rolle: auch mehrere explizit literaturtopographische Beiträge[30] nehmen sich dieser ambivalenten Beziehung zwischen Land und Autor an sowie ein umfangreicher Ausstellungsband zu „Deutschsprachigen Schriftstellern im Schweizer Exil“[31].

Vonseiten literaturwissenschaftlicher Beschäftigung mit Becher im Kontext Österreich ist ein gewisser Schwerpunkt bezüglich des dramatischen Werks zu verzeichnen, vor allem in Hinsicht auf sein wohl bekanntestes und bis heute erfolgreichstes Stück „Der Bockerer“.[32] Zudem findet Becher kürzlich auch Beachtung im Rahmen der intensivierten Forschung zum Kalten Krieg in Österreich. Darunter bspw. ein Beitrag von Neumann-Rieser in Bezug auf die literarische Thematisierung der atomaren Bedrohung im Kalten Krieg.[33] U.a. Bechers zynischer Darstellung der (hier: österreichischen) Nachkriegsgesellschaft im Schatten der Atombombe, vor allem in dem Roman „Kurz nach 4“, widmet sich auch Haacker im Zuge seines Nachwortes zu dem gleichnamigen Werk. Als Herausgeber und Kommentator des Romans setzt er nicht nur ein generelles Plädoyer zur Relevanz der politisch motivierten Literatur Ulrich Bechers, sondern leistet darüber hinaus einen wichtigen wissenschaftlichen Beitrag zu dem ansonsten nur randständig beachteten Roman „Kurz nach 4“, der auch im Rahmen dieser Arbeit von großem Wert ist.[34]

Da es die geringe Anzahl an Sekundärliteraturarbeiten erlaubt, in knapper Darstellung die relevantesten darunter kurz vorzustellen, seien zudem zwei Pionierarbeiten genannt, welche die einzigen beiden Monographien in der bisherigen Ulrich Becher-Forschung darstellen. Zum einen ist diesbezüglich die Dissertationsschrift der amerikanischen Wissenschaftlerin McClure Zeller hervorzuheben, die sich 1983 aus rezeptionsästhetischer Perspektive einer Gesamtschau der Werke Bechers nähert.[35] Vorerst beschäftigt sich McClure Zeller dabei mit der

---

[28] Vgl. U. Weber (2009), S. 9.
[29] Vgl. bspw.:, U. Weber (2008), U. Weber (2010), M. Sommer, U. Weber (2009), U. Weber (2011).
[30] Darunter beispielsweise eine Masterarbeit aus dem Jahr 2011 mit dem Titel „Das Engadin als literarisierte Landschaft“, in welcher explizit auf die spezifische Funktion der (literarischen) Topografie in „Murmeljagd“ eingegangen wird. Vgl. A. Bäumler (2011). Weiters wäre ein Band zu nennen, welcher sich ausgewählter literarischer „Touren“ in Graubünden annimmt, worunter sich ebenso ein Betrag zu den literarisierten Wegen in dem Roman „Murmeljagd“ findet. Vgl. M. Guetg (2004), S. 135-143.
[31] Vgl. F. Wende (2002).
[32] Vgl. bspw. A. Stary (2009), M. Bobinac (2000).
[33] D. Neumann-Rieser (2016), S. 97-119.
[34] C. Haacker .
[35] Vgl. N.A. McClure Zeller (1983).

chronologischen Aufbereitung seiner bis dato erschienenen Werke; diese stellt sie in engen Bezug zu dem biographischen Werdegang Bechers, wobei sie eine Einteilung der Produktion und Rezeption *vor* 1944 und *nach* 1944 vornimmt. Im Weiteren widmet sie sich der exakten Ausarbeitung und Interpretation einer computergestützten Studie zur bisherigen Rezeption des Autors.

Zum anderen ist eine Arbeit von Bruhn/Lange zu nennen, die sich einer an Hegel angelehnten Ausarbeitung der spezifischen Heldentypen und ihrer mythischen Verankerung in einem Großteil der Becher'schen Dramen und dreier Prosawerke annimmt.[36] Auch Bruhn/Lange weisen im Zuge ihrer Arbeit mehrfach auf die nur randständige literaturwissenschaftliche Behandlung des Autors hin und eröffnen durch diverse Vorschläge ein weites Feld potentieller Forschungsbereiche in Bezug auf das umfassende Schaffen Ulrich Bechers.[37]

Abschließend ist also zu verzeichnen, dass zwar einige wenige Beiträge zu Ulrich Becher und Kontext existieren, im Allgemeinen aber festgehalten werden kann, dass er sowohl durch das Raster der breiteren öffentlichen Rezeption als auch zu großen Teilen durch jenes der einschlägigen literaturwissenschaftlichen Forschung gefallen ist. Mit diesem Umstand ist ein starker Rückstand seitens literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung zu verzeichnen, der schon per se den potentiellen Weg von der Forschungslücke zum Forschungsinteresse ebnet und somit ein weites, noch zu großen Teilen unbeschrittenes Feld eröffnet. Im Zuge dieser Arbeit ist es aber dennoch vonnöten, den großen Umfang potentiell behandelbarer Themen und Aspekte auf eine greifbare Menge zu reduzieren und auf solche Weise sinnvoll einzuschränken, dass eine adäquate Annäherung an das Werk Bechers gewährleistet werden kann. Zentrales Interesse gilt dabei dem Umstand, dass Becher *eines* ganz besonders gut kann, nämlich: Verbrechen beim Namen zu nennen.[38] Doch inszeniert wird von Becher nicht nur das explizite Ansprechen des gern Gemiedenen; zentrales Interesse gilt letzten Endes auch der Frage, welche Konsequenzen eine durch zwei Kriege gezeichnete Epoche nach sich zieht, wann und ob diese je ein wirkliches Ende fanden und wo sich das jeweilige (fiktive) Individuum darin verorten kann. Im Besonderen ersichtlich wird all jenes an zwei Romanen der Becher'schen Nachkriegsprosa, die nicht zuletzt aus eben genannten Gründen im Fokus der folgenden Untersuchung stehen sollen: Der Roman „Kurz nach 4" (1957)[39] sowie das weitaus umfangreichere Epos „Murmeljagd" (1969).[40]

---

[36] R. Bruhn, T. Lange (1986).

[37] Auf mögliche Forschungsperspektiven wird in Kapitel 6.2. genauer eingegangen, worunter auch Rücksicht auf die Hinweise von Bruhn/Lange genommen wird.

[38] C. Haacker (2012), S. 233.

[39] U. Becher (2012). Im Folgenden nur mit der Sigle (Kn4) gekennzeichnet.

[40] U. Becher (2011). Im Folgenden mit der Sigle (MJ) gekennzeichnet.

1.3. Forschungsinteresse

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit liegt demnach auf zwei Werken, die sich im Medium der Literatur in intensiver Weise mit den historischen Geschehnissen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auseinandersetzen sowie mögliche Varianten der daraus resultierenden Folgen auf privater Ebene vorführen/durchspielen. Dabei weisen sie nicht nur, wie gezeigt werden soll, einige zentrale Parallelen zueinander auf, sondern stehen zudem exemplarisch für etwas, das Bechers Œuvre in ganz besonderer Weise zu kennzeichnen scheint, nämlich die Frage, ob und inwiefern die Rückkehr zu einem ‚Normalzustand' für eine verfolgte und/oder kriegstraumatisierte und -versehrte Generation noch möglich sein kann. Die beiden Protagonisten der behandelten Romane werden dementsprechend als durch vergangene Traumata schwer belastete Charaktere vorgestellt, die jeweils einen der beiden Kriege unmittelbar miterlebten. Albert Trebla, der Protagonist des Romans „Murmeljagd", ein im Jahr 1938 aus politischen Gründen in die Schweiz emigrierter Schriftsteller und Journalist, war Soldat im Ersten Weltkrieg; der Künstler Franz Zborowsky, Hauptcharakter in dem Roman „Kurz nach 4", hingegen Spanienkämpfer und Teil einer Partisanen-Widerstandsgruppe im Zweiten Weltkrieg. Gemeinsam betrachtet entfalten die Romane dabei ein ausführliches Panorama dieser ‚Weltkriegsepoche', wobei im Rahmen ausgedehnter Rückblenden diverse europäische (Kriegs-)Schauplätze zu jeweils unterschiedlichen Zeiten abgebildet werden. Die Konstruktion beider Texte sieht dabei eine enge Verschränkung von gegenwärtigen und vergangenen Passagen vor bzw. wird die jeweilige Handlungsgegenwart immer wieder aufgebrochen, und durch lange Erinnerungsexkurse erweitert. In einem ersten Schritt muss es also darum gehen, die beiden Romane vorzustellen und dabei zu hinterfragen, welche spezifischen Gründe dazu veranlassen, gerade diese beiden Werke einer näheren Betrachtung und gemeinsamen literaturwissenschaftlichen Analyse zu unterziehen. Wenn dabei ersichtlich wird, dass im Zentrum der Texte zwei (kriegs-)traumatisierte Protagonisten stehen, welche romaninterne Wirklichkeit und Fiktion oft nicht mehr unterscheiden können, und deren gegenwärtige Wahrnehmung in entscheidender Weise durch in der Vergangenheit liegende Ereignisse geprägt ist, soll dies vorerst anhand einer genauen Textanalyse offengelegt werden. Bemüht man dabei reale psychologische bzw. psychopathologische Symptome einer Posttraumatischen Belastungsstörung als Analyseraster, kann aufgezeigt werden, welche Folgen und Auswirkungen die belastenden Erfahrungen der Vergangenheit auf die gegenwärtige Wirklichkeit der Figuren haben können und welche Konsequenzen sich in Hinblick auf die Wahrnehmung ihrer Umwelt daraus ziehen lassen. Durch den Versuch der Einbettung psychologischer Erkenntnisse in den literaturwissenschaftlichen Analyseprozess soll hinterfragt

werden, inwiefern sich das Traumatisiert-Sein der Charaktere bzw. deren Posttraumatisches Belastungssydrom als möglicher Handlungsindikator der Figuren betrachten ließe. Im Weiteren kann in diesem Kontext beleuchtet werden, inwiefern zudem stilistische und/oder erzähltheoretische Aspekte festzumachen sind, die als ein strukturelles oder „literarisches Korrelat“[41] zu der beschriebenen Traumaerfahrung beschreibbar sind und diese damit durch die Transformation auf die formalen Ebene des Textes erfahrbar macht. Konkret soll dabei untersucht werden, ob und inwiefern Form und Inhalt einander in der spezifischen Konstruktion der behandelten Werke in gewisser Art ergänzen und/oder stützen können. Um dies in adäquater Weise zu unternehmen, möchte ich mich auf Untersuchengen stützen, die Fricke[42] und Assmann[43] hinsichtlich verschiedener Texte über das Trauma und dessen literarische Verarbeitung vorgenommen haben und deren Ergebnisse in weiterer Folge auch in Bezug auf die hier im Fokus stehenden Werke betrachtet werden sollen.

Wenn dabei nun ersichtlich gemacht werden kann, dass die vergangenen Kriegserfahrungen der Protagonisten u.U. entscheidenden Einfluss auf ihre gegenwärtige Wirklichkeitswahrnehmung haben können, muss Folgendes vorerst klar differenziert werden: Die gegenwärtigen Handlungsräume, in welche Becher das jeweilige Geschehen verlegt, sind als *quasi* sichere Orte zu *quasi* sicheren Zeiten präsentiert, d.h. der Krieg wird zwar permanent vergegenwärtigt, ist selbst aber nicht Gegenwart.[44] In „Murmeljagd“ ist es die ‚neutrale‘ Schweiz, genauer: das Engadin vor Kriegsausbruch 1938, in „Kurz nach 4“ Italien im Jahr 1955 und somit zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Eben die scheinbare Sicherheit wird allerdings, wie zu zeigen sein wird, in beiden Werken konsequent relativiert. Das Erinnern und Ansprechen (vor allem aus österreichischer Perspektive) gerne ausgeblendeter Tatsachen wird zur unwiderruflichen Verbindlichkeit und die Wahrnehmung der Protagonisten lässt es nicht länger zu, die junge und jüngste Vergangenheit und/oder die als grausam entlarvte Gegenwart zu verleugnen. Der eigentlich friedliche Raum, in dem sich die Figuren bewegen, steht also nicht nur im Schatten der Vergangenheit, sondern wird selbst (v.a. in „Murmeljagd“) zur permanenten potentiellen Bedrohung. An dieser Stelle ist es zentral, nach den grundsätzlichen Bedingungen der (wohl nicht zufällig gewählten und auf diese Weise bespielten) Räume zu fragen, in denen Becher das Romangeschehen verortet. Als weitere Hypothese der angestrebten Untersuchung gilt dabei die Annahme, dass sich die eigentlichen Figurenräume (Engadin, Italien) im Rahmen einer bestimmten literarischen Tradition

[41] A. Assmann (1999), S. 115.
[42] H. Fricke (2004).
[43] A. Assmann (1999).
[44] Vgl. R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 70.

betrachten lassen, die die Kulissen der Erzählungen in Hinblick auf bestimmte raum- und/oder wahrnehmungsspezifische Parameter (besser) lesbar machen können.

Gemeint ist zum einen die literarische ‚Italienreise', der ein langer Diskurs vorausgeht („Italienreisen sind ja eine urdeutsche Angelegenheit"[45]), in welchen sich, wie Haacker kurz anmerkt, auch der Roman „Kurz nach 4" fügen lässt.[46] Dabei ist darauf zu achten, auf welche Weise Becher hier mit der Tradition verfährt und inwiefern er beispielsweise den in den 1950er Jahren erneut auflebenden, sogenannten ‚Italienmythos' (des 18. Jahrhunderts)[47] und die große deutsche und österreichische Italiensehnsucht gewissermaßen unterläuft und dekonstruiert. Und zum anderen ruft auch der Aufenthalt in den ‚Schweizer Alpen' („Murmeljagd") bestimmte Assoziationen hervor: an vorderster Stelle jene der idyllischen Berglandschaft. Das *setting* wäre (auch) hier prädestiniert dazu, die Kulisse einer klassischen Idylle abzugeben, die Becher allerdings ganz im Sinne seines geistigen und künstlerischen Mentors George Grosz wohl längst für illusorisch hält[48] und dies auch in seinem Roman zum Ausdruck bringt. Der Raum, in dem der Protagonist sich bewegt ist vieles, idyllisch aber ist er nicht.[49] Gefragt werden soll infolgedessen also, inwiefern Treblas Wahrnehmung des Engadins als sogenannte literarische Anti-Idylle[50] begriffen werden könnte.

In Anbetracht des hier Beschriebenen ließen sich die der Arbeit zugrundeliegenden Forschungsfragen wie folgt formulieren:

1) Welche Gründe geben Anlass dazu, die beiden Becher'schen Nachkriegsromane „Kurz nach 4" und „Murmeljagd" einer gemeinsamen literaturwissenschaftlichen Analyse zu unterziehen?

2) Inwiefern kann es sinnvoll sein, reale Symptomkomplexe einer Posttraumatischen Belastungsstörung als literaturwissenschaftliches Analyseraster zu bemühen? Welcher Mehrwert kann sich daraus für das Verständnis des Textes im Rahmen dieser Untersuchung ergeben?

3) In welchem Zusammenhang stehen die traumatischen Erlebnisse der Figuren mit der jeweiligen Handlungsgegenwart?

4) Inwiefern konstituiert sich die verstörende Raum- und Wirklichkeitswahrnehmung der Protagonisten durch die enge Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart bzw. durch

---

[45] C. Haacker , S. 213.
[46] Vgl. C. Haacker , S. 213.
[47] Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 2-3.
[48] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 1.
[49] Vgl. dazu S. Haupt (2009), S. 60.
[50] Vgl. dazu Schmidt-Dengler, Wendelin: Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa. In: Literatur und Kritik; 4.1969, H.40, S. 577-585.
Vgl. auch Haupt, Sabine: Ulrich Becher – ein Schweizer Exilautor? Zur Exilerfahrung und ihrer Literarisierung. Mit Seitenblicken auf den Roman *Murmeljagd*. In: Quarto 29 (2009), S. 59. Haupt analysiert, wie der ‚Schutzraum' Schweiz in ein „zweideutiges, undurchsichtiges Zeichensystem" transferiert wird.

ihr spezifischen Traumatisiert-Sein? Kann die Art der gegenwärtigen Raumwahrnehmung Rückschlüsse auf die psychische Verfassung der Protagonisten Zborowsky und Trebla zulassen?

5)Unter Berücksichtigung welcher Parameter können dabei die jeweiligen Kulissen in „Kurz nach 4“ und „Murmeljagd“ (besser) lesbar bzw. decodiert und in Relation zu Bechers Inszenierung derselben gesetzt werden?

2. Panorama einer Weltkriegs-Epoche: Die Romane "Kurz nach 4" und "Murmeljagd"

Ohne selbst an einem der beiden Weltkriege beteiligt zu sein, wird Becher doch zum (exilierten) Zeitzeugen einer durch Krieg gezeichneten Epoche, deren literarische Dokumentation er letzthin als seine lebenslange Aufgabe betrachten wird.[51] Seine Literatur wird, indem sie gegen das Vergessen arbeitet, zum persönlichen Widerstandsakt und politischen Engagement, das der aufgezwungenen Inaktivität im Exil entgegensteht. Becher selbst äußert sich diesbezüglich folgendermaßen:

> Ich fühle mich berufen, die letzten 50 Jahre einzufangen und sie der Menschheit oder einem verschwindenden Bruchteil davon aufzuzeigen, es ist mein Jungmannswerk, das ich später und in einem anderen Berufe fähig, sei es Filmmann oder Politiker, nie mehr so krass mit hellem Irrsinn des Krieges und der gefahrvollen Verspieltheit der Nachkriegszeit zu fühlen im Stande wäre.[52]

Was Becher hier in einem Brief an seine Mutter schreibt, ist nicht lediglich der Versuch zur Legitimation seines Schriftstellertums in der Intention, den elterlichen Monatswechsel zu verlängern, sondern es ist die nicht ganz unpathetische Ankündigung seiner Berufung zum Autor, als welcher er der Menschheit das irrsinnige Bild des Krieges zu übermitteln habe. Rhetorisch klug aufgebaut, definiert er die Aufgabe des Schriftstellers dabei als die gegenwärtig relevanteste und reiht sie damit hierarchisch über die Tätigkeitsbereiche anderer Berufe. Der Grund dafür manifestiert sich zuvorderst in dem spezifischen Anspruch, den er an sein Autorentum stellt, nämlich ‚die letzten 50 Jahre‘ literarisch einzufangen und aufzuzeigen.

Ein jeweils besonders ausführliches Panorama dieser Zeit wird in den beiden oben genannten Romanen vorgestellt, die einander nicht nur in vielerlei Hinsicht ergänzen, sondern zudem auch Parallelen zueinander aufweisen, die exemplarisch für eben diesen Anspruch stehen können und dabei in sehr anschaulicher Weise den Krieg und dessen gesellschaftliche Auswirkungen demonstrieren.

---

[51] Vgl. M. Sommer (2009), S. 21.

[52] Zitiert nach M. Sommer (2009), S. 20: Schweizerisches Literaturarchiv (SLA), Nachlass Ulrich Becher, BEC-B2-BECRE (= Signatur für alle Briefe an die Eltern). In der Fußnote 1, S. 28 vermerkt Sommer dazu, dass der Brief in etwa auf das Jahr 1935 datiert werden. In dem Band U. Becher (2012), der Briefe an die Eltern von 1918-1945 versammelt, findet sich der Brief mit der besagten Passage nicht.

2.1. Ergänzungen auf raum-zeitlicher Ebene

> „Oh wievieleviele – einander wild Befehlende – schreien heute: Heil, die Neue Zeit, heut ist sie da, morgen wird sie kommen! nur vorwärtsschaun, der grossartigsten Wiedergeburt aller Zeiten entgegen, nur nicht zurückblicken auf das lumpige, uns in jedem Betracht nicht vergleichliche! Ich aber muss zurück- und vorwärtsschauen, verwirrt, sehnsüchtig, verzagt, zweifelnd und glaubend, weil ich ein Mensch bin und kein Streitwagenlenker."[53]

Das Vergangene darf nicht vergessen, das Gegenwärtige und das Zukünftige nicht romantisch verklärt werden - eben diese Forderung steht gleichsam als Etikette auf den hier im Fokus stehenden Werken, die sich zur Aufgabe machen, das Gewesene als konstitutiven Teil der jeweiligen Gegenwart zu identifizieren.

Die Erzählgegenwart des 1957 erschienen Romans „Kurz nach 4" ist das Jahr 1955 – ein, wie Haacker vermerkt, wohl nicht zufällig gewähltes Datum, will doch die neu ausgerufene österreichische Nation gerade den „langersehnten Schlußstrich unter die Vergangenheit"[54] ziehen. Genau genommen vergehen von Einsetzen der Handlung bis zu deren Ende faktisch zwei Tage und eine Nacht im Jahr 1955. Der *tatsächliche* Handlungsspielraum wird jedoch durch ausgedehnte Rückblenden, die nach und nach als die Voraussetzung der gegenwärtigen psychischen Verfassung der Hauptfigur dekodiert werden, um ein Vielfaches erweitert. In vorerst strenger chronologischer Reihung der Erinnerungssequenzen wird der gesamte bisherige Werdegang des Protagonisten Franz Zborowsky entrollt, wobei gesamt gesehen, d.h. unter Miteinbezug aller Vergangenheitspassagen, ein Rahmen vom Ende der Ersten Republik bis zum Anfang der Zweiten eröffnet wird. Narrativer Ausgangspunkt ist dabei Zborowskys Reise nach Rom, wo er nach langen Zeiten „des totalen Krieges und des untotalen Friedens" (Kn4 96) einen alten Freund – Kostja Kuropaktin – wiederzusehen gedenkt. Entscheidend ist, dass sich die Romfahrt zugleich als imaginäre Geisterbahnfahrt durch die Kriegs- und Vorkriegsvergangenheit des Protagonisten entpuppt und solcher Weise eine ebenso psychische, wie physische Reise meint.

Auch der (Gesamt)-*Erzählraum* bleibt nicht auf eine einzelne Nation beschränkt, sondern ist international angelegt[55]: Das Ende der Ersten Republik wird in einem lebendigen, aber von Opportunisten und Schwätzern bevölkerten Wien inszeniert, das Zborowsky noch vor dem Anschluss an Deutschland 1938 aus vielmehr persönlichen denn politischen Motiven verlässt, um sich dem Kampf der Internationalen Brigaden gegen das Franco-Regime im Spanischen Bürgerkrieg anzuschließen (Kn4 30). Als dritter rückgeblendeter Spielraum neben Österreich und Spanien wird das ehemalige Jugoslawien eingeführt, wo Zborowsky bis Kriegsende 1945

[53] U. Becher (2012), S. 172 [Vermutlich Coppet, 27.6.1939].
[54] C. Haacker (2012), S. 226.
[55] Auch Haacker verweist in einem anderen Zusammenhang auf die „europäische Dimension im Werk (Kn4) Bechers. Vgl. C. Haacker (2012), S. 233 u. 234.

auf Seiten der Partisanen gegen die nationalsozialistischen und faschistischen Großmächte ankämpft (Kn4 51). Topographisch betrachtet im Zentrum all dieser Schauplätze schließlich, im oberen Italien um Mailand, Piacenza und Parma, eröffnet sich mit der Handlungsgegenwart (1955) der vierte große Schauplatz und eigentliche Figurenraum. Durch die Wahl der rückgeblendeten Kulissen Österreich, Spanien und Jugoslawien zu jeweils unterschiedlichen Zeitpunkten im und vor dem Zweiten Weltkrieg erarbeitet Becher nicht nur ein international angelegtes Kriegs-Panorama, sondern ermöglicht zudem die Erzählung zeitlich aufeinanderfolgender (Groß-)Ereignisse der europäischen Geschichtsschreibung von ca. 1935 bis 1955.

Als Ergänzung dazu lässt sich der zwölf Jahre später erschienene Roman „Murmeljagd" lesen. Hinsichtlich der topographischen Ausgangslage ist es hier das Schweizer Graubünden, zumeist im Bereich des (Ober-)Engadins, in welchem sich der exilierte Protagonist Albert Trebla größtenteils aufhält. Der zeitlich und örtlich relativ begrenzten Handlungsgegenwart von ca. einem Monat[56] in der südöstlichen Schweiz steht auch hier eine Erweiterung auf topographischer und temporaler Ebene gegenüber. Ähnlich der narrativen Struktur von „Kurz nach 4" wird dies vordergründig durch persönliche Rückblicke des Protagonisten ermöglicht und auch hier wird im Zuge dessen häufig auf die Kriegsvergangenheit desselben referiert. Im Unterschied zu „Kurz nach 4" ist es allerdings nicht der Zweite Weltkrieg, der retrospektiv aufgerollt wird, sondern der Erste, in welchem Trebla, beinahe noch Kind, als Kriegspilot am Schwarzen Meer im Einsatz ist. Einen zentralen Erzählanteil nimmt zudem die österreichische Zwischenkriegszeit ein, innerhalb derer besonders die Februarkämpfe von 1934 im Fokus stehen (bspw. MJ 74-80). Die vermehrt faschistoiden Ausrichtungen in der österreichischen Gesellschaft, der Niedergang der Sozialdemokratie und der auch in Österreich aufkeimenden Nationalsozialismus bilden das Zentrum dieser Erinnerungspassagen, in welchen sich Trebla als stark politisierter Charakter mit klarer sozialistischer Gesinnung erweist. Nicht zuletzt dieses politischen Engagements wegen, bleibt für das junge österreichische Paar nach dem Anschluss 1938 das Schweizer Exil der einzige Ausweg. Auch die Handlungsgegenwart in „Murmeljagd" setzt dieserart mit einem aus österreichischer Perspektive schicksalhaften Jahr ein: 1938. Becher wählt damit einen Zeitpunkt, der auch in interessantem Verhältnis zu jenem in „Kurz nach 4" steht. Während dort soeben die neue österreichische Republik ausgerufen wird, ist hier die alte gerade als Teil des nunmehr ‚Großdeutschen Reichs' untergegangen.

In Anbetracht des Dargelegten lässt sich festhalten, dass sich beide Romane auf der Raum- und Zeitachse zu weiten Teilen ergänzen. Von Beginn des 20. Jahrhunderts – Trebla wird ca.

[56] Die Handlung setzt Ende Mai 1938 ein (MJ 9) und endet Ende Juni.

um 1900 geboren (MJ 304, MJ 503: 1899) – bis kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges wird in „Murmeljagd" erzählt, von dem Ende der Ersten Republik bis zur Mitte der 1950er Jahre erstreckt sich hingegen der Erzählzeitraum in „Kurz nach 4".[57] Dem ganzheitlichen Anspruch auf temporaler Ebene folgt in den Romanen ein ebenso großzügiger Anspruch auf topographischer Ebene, wodurch Becher letzten Endes seinen eigenen Ambitionen als Autor nachkommt: Betrachtet man die Werke als exemplarisch für Bechers literarische Erwartungen nach 1945, aktualisiert er damit seine schon 1935 selbst auferlegte Pflicht als Schriftsteller und bringt der Menschheit den ‚Irrsinn des Krieges' in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch sein Schreiben näher; was entsteht, ist das sehr ausführliche Panorama einer von Weltkriegen gezeichneten Epoche aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven. Und so charakterisiert auch Bechers Sohn Martin Roda Becher seinen Vater als „Zeitgenossen apokalyptischer Zeiten und als ihren Chronisten"[58], als welchen sich dieser Zeit seines Lebens begriffen hätte.

2.2. Parallelen und Analogien

Aus den einander ergänzenden raum-zeitlichen Parametern in den beiden Romanen ergibt sich zugleich auch eine beiden Romanen gleichsam zugrundeliegende thematisch-inhaltliche Rahmung, die oben bereits in Ansätzen ersichtlich gemacht wurde. Zu den basalen Berührungspunkten gehört unter anderem die gemeinsame Ausganglage: beide Protagonisten sind zu Beginn des Jahrhunderts geborene Künstler, was gegeben der Tatsache, dass Becher sich in seinem Schreiben stets stark an biografischen oder autobiografischen Fakten orientiert, nicht wunder nimmt.[59] Beide Künstlerfiguren beginnen ihre Karriere im Österreich der Zwischenkriegszeit, werden jedoch durch Krieg bzw. Vertreibung davon abgehalten, diese ungebrochen fortsetzen zu können.[60] Die Gestaltung der beiden Charaktere als ursprünglich österreichische Figuren erlaubt es dabei, Bechers ambivalente Erfahrungen des sich nicht nur subjektiv wandelnden (bzw. auflösenden) Staates Österreich in die Erzählungen einfließen zu lassen. Aus den von 1917 bis 1945 gesammelten Briefen an die Eltern Robert und Elise Becher ergibt sich ein zwiegespaltenes Österreich- und vor allem Wien-Bild[61], das sich auch in den

[57] Dort, wo es Überschneidungen gibt, beispielsweise hinsichtlich des Endes der Ersten Republik, wird schließlich der Fokus unterschiedlich gelegt.
[58] U. Becher (2012), S. 13.
[59] Vgl. M. Roda Becher (2009), S. 73: „Lieber Uli, du hast dich selbst immer als einen Autor bezeichnet, der mehr aus dem Erlebten und Gehörten als aus dem Erfundenen schöpft."
[60] Auch dies spiegelt ein biografisches Faktum wider, mit dem Becher wohl Zeit seines Lebens zu kämpfen hatte: Die erzwungene Emigration und die damit einhergehende Unterbrechung beginnender schriftstellerischer Erfolge in Deutschland, der ein Leben in anhaltender Ruhelosigkeit folgt. Vgl. U. Becher (2012), S. 8-9, 13.
[61] U. Becher (2012): Briefe, in welchen Becher den Eltern über Österreich resp. Wien berichtet, sind bspw. folgend Datierte, die hier exemplarisch herausgegriffen sind: 24.5.1935 („Für Musiker war der Boden seit jeher prächtig geeignet, nicht so für Maler und Schriftsteller. Es mag im Österreichischen Wesen liegen, daß es auf seine zualthergebrachte, etwas degenerierte Weise das Leichte und Belanglose zum Lebensmotto erhebt und sich damit

Romanen wiederfinden lässt. Dass beide Figuren ihres friedlichen Lebens dort beraubt werden und an jeweils einem der beiden Weltkriege beteiligt sind, hat zur Folge, dass traumatische Erinnerungen daran ihre jeweilige Gegenwart durchziehen und einen persönlichen Abschluss mit dem Geschehenen vorerst gänzlich unterbinden. Verdrängte Ereignisse drängen sich den Figuren, ausgelöst durch unterschiedliche Schlüsselreize, erneut auf und werden, gemessen an momentanen Zeitgeschehnissen (einmal die politische Verfolgung und die zahlreichen Ermordungen in „Murmeljagd" und einmal der Kalte Krieg in „Kurz nach 4"), gewissermaßen aktualisiert. Entscheidend ist, dass Becher mit den beiden Figuren Zborowsky und Trebla, wie oben bereits vermerkt, Exempel für eine kriegstraumatisierte Generation zu statuieren scheint, für die eine ungebrochene Resozialisation nach den Kriegserlebnissen nicht ohne gewisse Einschränkungen möglich ist. Massiven Einfluss hat dies auch auf die Wahrnehmung der Figuren, weshalb es zu hinterfragen gilt, welche Bedeutung das Motto Abbe Galianis spielt, das *beiden* Erzählungen zugrunde liegt: „Wir sind nicht für die Wahrheit geschaffen. Was uns angeht, ist die optische Täuschung."[62] In der nur geringfügig vorhandenen Forschungsliteratur, die sich bisher der Analyse dieser Werke annahm, wurde zwar auf die Bedeutung des Zitates für den Text hingewiesen, nicht aber auf den Umstand, dass es beide Werke auf dieser Ebene verbindet und in Beziehung zueinander setzt.[63] Das bedeutet, dass im Folgenden nicht nur diskutiert werden soll, welchen Stellenwert die Fragen der ‚Wahrheit' und ‚optischen Täuschung' in Bezug auf die einzelnen Erzählungen hat, sondern ebenso, in welchem Zusammenhang dies mit dem hier vorausgesetzten, *übergreifenden* Verständnis einer epochalen (literarischen) Kriegsdarstellung und deren Folgen steht.

Gemeinsam ist den Romanen „Kurz nach 4" und „Murmeljagd" zudem – und das sei als weiteres zentrales Kriterium für diese Untersuchung erneut hervorgehoben –, dass als Setting, in dem die Figuren agieren, Orte gewählt sind, an welchen sie keiner direkten Bedrohung ausgesetzt sind. Becher wählt mit den Handlungsräumen Schweiz und Italien zu den jeweiligen Zeitpunkten Kulissen, die – zumindest im Verhältnis gesehen – gewisse Sicherheit garantieren können. Im Falle Treblas gewährt ihm der Aufenthalt in der Südostschweiz zumindest temporäres Asyl und sollte damit einen Schutzraum vor den Nationalsozialisten bieten. Die politische Situation für einen Regimegegner ist hier, wenn auch nicht grundsätzlich bar jeder

---

zufriedengibt.", S. 111), 4.11.1935 („Wien ist viel viel schöner als vor zwei Jahren." S. 116), November 1935 („Seit ich hier bin, bin ich so überfüllt mit Ideen, daß ich schlechthin nicht weiß, wo anfangen. […] Die politische Stimmung ist ausgezeichnet.", S. 117), 6.3.1936 („Lieber fahre ich aber zur Hölle, als länger in Österreich zu leben.", S. 126).

[62] U. Becher (2012), S. 5. Zitat Abbe Galiani

[63] In Bezug auf „Kurz nach 4": C. Haacker (2012), S. 235, In Bezug auf „Murmeljagd" bspw.: A. Bäumler (2011). S. 43. Die Lesarten unterscheiden sich dabei durchaus auch voneinander. Beide Autoren räumen der Interpretation des Galiani-Zitates allerdings nicht mehr als ein bis zwei Sätze ein.

potentiellen Gefahrenlage, doch nicht zu vergleichen mit jener in Deutschland oder Österreich im Frühsommer des Jahres 1938. Treblas Flucht in die Schweiz sollte ein Entkommen in Freiheit und Frieden sein; dass dies für den Helden nicht (mehr) möglich ist, zeigt Becher bis ins kleinste Detail. Ähnlich gestaltet sich sie Wahl der Kulisse in „Kurz nach 4". 1955 ist der Zweite Weltkrieg bereits vorbei, Italien ist für Deutsche und ÖsterreicherInnen ein sicheres Land und auch die lange Periode des Faschismus erinnert man in den 1950er Jahren nur am Rande; die persönliche Wahrnehmung des Helden aber scheint sich dem nach außen getragenen ‚kollektiven Vergessen' weder unterordnen zu wollen noch unterordnen zu können. In entscheidendem Maße funktioniert dies (so die hier intendierte Lesart), indem die vermeintlichen Idyllen, die hier vorgestellt werden, auf eine Weise konterkariert werden, die das Verdrängen der jungen und jüngsten Vergangenheit unterläuft und eben dadurch die Schwierigkeit aufzeigt, nach den Erlebnissen des Krieges und im Rahmen der Emigration (wieder) friedliche Normalität zu erleben. Eine Rückkehr zum Vorkriegsalltag ist damit nicht mehr oder maximal partiell zugelassen. Inwiefern diese gegenwärtige Wahrnehmung in der Tat als Konsequenz vergangener Erfahrungen der Figuren betrachtet werden kann, soll im Rahmen dieser Arbeit anhand der Frage diskutiert werden, inwieweit die Figuren als genuin (kriegs)-traumatisierte Charaktere beschrieben werden können, deren psychische Verfassung deutlich durch psychologisch klassifizierbare, d.h. *reale* Symptome posttraumatischer Belastungen (im Gegensatz zu den konzeptionell fiktiven Verhaltensmustern der Romanfiguren) geprägt sind.

3. Theoretische Grundlegung: Das Trauma und seine Folgen

In den vergangenen Jahren erfuhr der Begriff des Traumas – wohl unter anderem auch aufgrund aktueller Gegebenheiten – in unterschiedlichsten Disziplinen Konjunktur,[64] darunter auch in einigen Arbeiten mit literaturwissenschaftlichem Schwerpunkt. Die diesen zugrunde gelegten Trauma-Definitionen und Theorien sind dabei als ebenso vielfältig zu konstatieren, wie die daraus resultierenden Forschungsfragen, -ansätze, und -ergebnisse.[65] Nicht zuletzt aus diesem Grund ist es relevant, klar darzulegen, welches Verständnis des Phänomens ‚Trauma' resp. seiner Konsequenzen *dieser* Arbeit zugrunde gelegt ist. Dabei geht es mir nur sekundär bzw. in dem Maße um Diskurs, Definition oder die klare Rekonstruktion und Lokalisierung traumatisierender Ereignisse in den Erzählungen selbst, in dem dies notwendig für das konkrete Verständnis seiner Auswirkungen ist. Primär soll dabei nur mit dem operiert werden,

[64] Vgl. M. Kopf (2005), S. 13.
[65] Vgl. bspw. M. Kopf (2005), E. Bronfen u.a. (1999), H. Fricke (2004), K. Müller, W. Wintersteiner (2011) u.a.

was den Romanfiguren wiederholt explizit zugeschrieben wird, nämlich eine „posttraumatische Störung“ (vgl. bspw. MJ 133, Kn4 162). Die begriffliche Explizitheit und Selbstdiagnose der Figuren hinsichtlich ihrer traumatischen Belastungen ist bei alledem jedoch – und vor allem in Anbetracht der jeweiligen zeitlichen Rahmung der Romane – keineswegs als Selbstverständlichkeit zu betrachten.

3.1. Historische und begriffliche Fundierung

Die adäquate Beschäftigung mit einem gesamtgesellschaftlich gesehen so relevanten Phänomen wie jenem des Traumas (noch jenseits spezifischer Konkretisierungen) wurde nicht immer mit der heute gewohnten Selbstverständlichkeit gehandhabt. Über einen großen Zeitraum hinweg war man sich in Fachkreisen zwar bis zu einem gewissen Grad über bestimmte, auf tragische Ereignisse rückschließbare, psychische Belastungsstörungen bewusst, jedoch fand dies lange Zeit keinen angemessenen Umgang oder wurde vielmehr aus dem öffentlichen Bewusstsein ausgeklammert und/oder unter oft fadenscheinigen Argumentationen als bloße Simulation abgetan. Der Bogen spannt sich dabei grob von ersten Beobachtungen traumabedingter Symptomatik (in noch anderer Nomenklatur) im Zuge früher Eisenbahnunfälle Ende des 19. Jahrhunderts, über die Anfänge der Hysterieforschung bei Breuer und Freud, bis hin zu Untersuchungen in Hinblick auf Krieg und andere Formen menschlicher Gewaltausübung. [66] Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang ist in Anbetracht der Lebensläufe Treblas und Zborowsky die Traumatisierung und deren Folgen im Umfeld von Krieg und Verfolgung. Wenn auch die Beschäftigung mit traumatisierten Kriegsteilnehmern in der Medizin dieser Zeit nicht völlig ausgeblendet werden konnte, ist es doch bezeichnend, dass „sowohl nach dem Ersten als auch nach dem Zweiten Weltkrieg […] die nachhaltigen Folgen der Kriegstraumatisierungen wieder in Vergessenheit [gerieten].“[67] Die möglichen Gründe dafür sind vielfältig, fußen in erster Linie aber vermutlich auf dem abwertenden bis negierenden Verhältnis dieser Zeit gegenüber psychischen Anomalien im Allgemeinen und speziell in Hinblick auf die potentielle Gefährdung der im Krieg geforderten ‚männlichen Tugenden‘ wie Tapferkeit oder Furchtlosigkeit. Das reale Vorhandensein spezifischer Traumasymptomatik wurde demnach ausgeklammert, um den Krieg als Darbietung männlichen Heroentums gesellschaftlich weiter legitimieren zu können.[68] Heutigen Schätzungen zufolge litten de facto aber allein in Deutschland in etwa 600.000 ehemalige Soldaten des Ersten Weltkrieges an dem, was man später gemeinhin als eine Posttraumatische

[66] Vgl. G.H. Seidler (2013), S. 4-9.
[67] W. Bohleber (2000), S. 810.
[68] Vgl. M. Kopf (2005), S. 19.

Belastungsstörung bezeichnen würde, damals jedoch noch unter anderen Begriffen fasste, wie bspw. „Kriegsneurose", „Shell-Schock" oder „Schreckneurose".[69] Dass dies nur die quantitativ erfassten Registrierungen abbildet und damit noch weit nicht an den realen Wert reicht, mag auf dieselben Gründe zurückzuführen sein, die auch oben schon genannt wurden und damit stets auch „Ausdruck […] der Zeitgebundenheit der Konzeptualisierung psychischer Krankheit"[70] sind. Neben dem Narrativ, bei der Traumafolgestörung handle es sich um Vortäuschungsstrategien kriegsmüder Soldaten, etablierte sich auch jenes, dass es nur dann zur Ausbildung gewisser psychisch-pathogener Trauma-Symptome kommen könne, wenn eine ohnehin vorhandene Disposition vorliege. Seit 1917 wurde eine entsprechende Diagnosestellung zudem offiziell verboten und sollte durch inhumane Methoden wie beispielsweise Elektroschocktherapien, Scheinoperationen oder Isolationsaufenthalte vollständig ausgehebelt werden. Die Gräuel des Krieges sollten damit überboten werden und die Front als das geringere Übel deklarieren.[71] Neben diesen weitaus populäreren, da angeblich ‚effizienteren' Verfahren, existierten allerdings auch Ansätze, die alternative Methoden propagierten, wie bspw. verschiedene Formen der Hypnosetherapie.[72] In dieser Hinsicht ist vor allem A. Rivers zu nennen, der, in starker Anlehnung an Freud'sche Behandlungsmethoden, zu sehr fortschrittlichen Erkenntnissen gelangte. Ihm ging es in besonderer Weise darum, Unbewusstes bewusst zu machen, um zu einer annähernden Symptomfreiheit kriegstraumatisierter Soldaten zu gelangen. Zwar konnte Rivers dadurch einige Erfolge verzeichnen, doch kam es nur in den seltensten Fällen zur erneuten Einsatzfähigkeit der Männer an der Front, was mitunter Grund dafür war, dass die oben beschriebenen brutalen Methoden sehr viel häufiger Anklang in der Militärpsychiatrie fanden.[73] Eine weitere Ausnahme – vor allem in Hinblick auf Deutschland – bildet diesbezüglich der sozialdemokratische Mediziner Ernst Simmel. Nach dem Ersten Weltkrieg und der damit verbundenen persönlichen Fronterfahrung beschäftigte er sich intensiv mit sog. Kriegsneurosen und den damit potentiell in Verbindung stehenden psychischen Traumata, was 1918 auf großes Echo stieß. Während des Zweiten Weltkrieges, als er sich mit seiner Familie bereits in Amerika befand, aktualisierte und erweiterte er schließlich seine Theorien - nun stärker angelehnt an Freud und dessen Ich-Psychologie. Vor allem in der 1944 erschienen Abhandlung finden sich zahlreiche Elemente noch heute aktueller Anwendungsmethoden und

[69] G.H. Seidler (2013), S. 7.
[70] Ebd., S. 8.
[71] Vgl. ebd., S. 7-8. Sachsse hingegen bezweifelt, dass die Behandlungsmethoden in Militär-unabhängigen Kontexten tatsächlich humaner ausfielen. Vgl. U. Sachsse (2002), S. 79.
[72] In vielen Fällen allerdings wurde die Hypnose als rückschrittliches, an die Mystik angelehntes Verfahren sehr schnell als inakzeptable Methode diskreditiert. Vgl. U. Sachsse (2002), S. 78.
[73] Vgl. U. Sachsse (2002), S. 77-78.

Symptomklassifizierungen.[74] Unter Kriegsneurose-Patienten verstand Simmel dabei jene Fälle, die eine „allgemeine emotionale Labilität und Reizbarkeit, eine Neigung zu Gefühlsausbrüchen, von Wut – und eine charakteristische Schlafstörung durch quälende Träume“[75] aufwiesen. Wie nachfolgend gezeigt werden kann, finden eben jene von Simmel genannten Symptome auch in heutigen psychotraumatologischen Abhandlungen Beachtung. Fälle wie Rivers oder Simmel bildeten, wie vermerkt, lediglich die regelbestätigende Ausnahme und anerkannte Praxis blieb die Devise: „Ein Soldat mit einer PTBS hat mehr Angst vor seiner psychiatrischen Behandlung als vor dem nächsten Granatenhagel“[76].

Auch die Behandlungspraxis im Zuge des Zweiten Weltkrieges brachte keine eklatante Besserung im Umgang mit traumatisierten Soldaten mit sich. Die augenscheinliche Marginalisierung entsprechender Untersuchungen zu Folgeerscheinungen wundert gerade aus heutiger Perspektive besonders. Zwar war eine gewisse heute gängige Terminologie zu dieser Zeit noch nicht gebräuchlich, eine adäquate Beschäftigung hätte nach Seidler aber durchaus auch ohne die zu damaliger Zeit noch nicht normierten Begrifflichkeiten stattfinden können.[77] Fakt aber ist, dass erst „Jahrzehnte später […] die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den gesundheitlichen Folgen des Zweiten Weltkrieges in Deutschland“[78] begann. In der unmittelbaren deutschen Nachkriegszeit finden sich demnach kaum Studien zu diesem Thema, was einmal mehr zu bezeugt, dass relevante gesellschaftliche, gesundheitliche und soziale Aufarbeitungsarbeiten nicht nur ausgeklammert, sondern oftmals auch tabuisiert wurden.[79] In Hinblick auf die deutsche (und österreichische) Bevölkerung macht Sachsse zudem darauf aufmerksam, dass die Zuschreibung einer ‚Opferrolle‘ für die Täter lange Zeit schlichtweg nicht denkbar gewesen wäre.[80] Hinzu kommt, dass eine Diagnosestellung dieser Art in den 50er und 60er Jahren generell wenig prestigehaft war, was nicht nur für Soldaten der Täterländer galt: Die persönlichen Kriegsschäden waren Privatsache, privates Versagen, Probleme des Privatlebens.“[81] Auch Bohleber verweist auf den Umstand, dass sich in der Tat

---

[74] Vgl. U. Sachsse (2002), S. 79-87. Hier finden sich u.a. ausgedehnte Zitationen von Originalpassagen der Werke Simmels. Ähnlich aktuell lesen sich auch die Schriften A. Kardiners dieser Zeit. Vgl. U. Sachsse (2002), S. 77.
[75] Simmel, Ernst. Zitiert nach: U. Sachsse (2002), S. 84.
[76] U. Sachsse (2002), S. 79. PTBS = Posttraumatische Belastungsstörung. Im Folgenden wird diese Abkürzung des Öfteren verwendet.
[77] Vgl. ebd., S. 8.
[78] H. Glaesmer (2014), S. 194. Die gesundheitlichen Folgen beziehen sich, wie der gesamte Artikel, auf die Traumafolgestörungen in der älteren Generation in Deutschland. Glaesmer bezieht sich hier dezidiert auf jene Teile der deutschen Bevölkerung, die nicht zu den Holocaust-Überlebenden gehören und begründet dies mit dem Argument, dass das immense Ausmaß der an Juden und anderen Opfern des Nationalsozialismus ausgeübten Verbrechen in vielen anderen Arbeiten im Fokus stünde und es dadurch erlaube, hier einen anderen Schwerpunkt zu setzen [Vgl. ebd., S. 194].
[79] Vgl. H. Glaesmer (2014), S. 194.
[80] Vgl. U. Sachsse (2002), S. 97.
[81] U. Sachsse (2002), S. 97.

nur sehr wenige Publikationen der Nachkriegszeit (des Zweiten Weltkrieges) zu diesem Thema äußern: „Auch wenn entsprechende Symptome und Folgen in den vereinzelt publizierten Fallberichten beschrieben wurden, so wurden sie weder als traumatische erkannt noch als solche behandelt.“[82] Gemäß aktueller Studien ist heute davon auszugehen, dass jene Generation, die den Zweiten Weltkrieg (noch unabhängig davon, in welcher Funktion) bewusst miterlebt hat, weitaus öfter zu Spätfolgen traumatischer Belastungen neigt, als dies in den nachfolgenden Generationen der Fall ist. Daran lässt sich wiederum ablesen, dass das Miterleben des Krieges in gewissem Maße auch zu einer übergreifenden und generationsspezifischen (traumatischen) Erfahrung wird.[83] In Anbetracht der Millionen, die von den Schrecken des Krieges betroffen waren, ist es umso erschreckender, dass erst fünfunddreißig Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges, d.h. im Jahr 1980, die „‚Posttraumatische Belastungsstörung‘ in die offizielle psychiatrische Nomenklatur“[84] eingeführt wurde.

In Anbetracht dieser Ausführungen möchte ich noch einmal mit Nachdruck darauf hinweisen, dass Bechers Romane in diesem Licht besonders hervorgehoben werden müssen: Wenn „Kurz nach 4“ *1955* erscheint und „Murmeljagd“ *1969*, dann ist das eine Zeit, in der das Kriegstrauma und vor allem dessen Folgen im öffentlichen Bewusstsein noch zu großen Teilen unberücksichtigt bleiben. Auch hier gilt, dass Becher Dinge beim Namen nennt, auch jene, über welchen zur Zeit des Verfassens seiner Erzählungen noch der Schleier des Schweigens liegt. Noch einmal potenziert wird diese Aktualität dadurch, dass die Figuren, wie gezeigt werden soll, tatsächlich viele jener Traumafolge-Symptome aufweisen, die – immerhin fast 70 bzw. 50 Jahre nach Erscheinen von „Kurz nach 4“ und „Murmeljagd“ – in gegenwärtigen Fachmagazinen diskutiert werden. Becher trägt damit nicht zuletzt auch dazu bei, die weitreichenden psychischen Belastungen, die durch den Krieg hervorgerufenen werden, im Bewusstsein der Öffentlichkeit zu verankern. Der Vorreiterrolle der Literatur Bechers ist damit im Folgenden Rechnung zu tragen. Um das genau darlegen zu können, möchte ich vorerst kurz schildern, was genau sich (heute) unter einer ‚Posttraumatischen Belastungsstörung‘ verstehen lässt, um dies sodann mit den Verhaltensweisen der Romanfiguren abgleichen zu können.

---

[82] W. Bohleber (2000), S. 818.

[83] Vgl. H. Glaesmer (2014), S. 195.

[84] W. Bohleber (2000), S. 810. Maßgeblich beteiligt waren daran nach Bohleber die Veteranenverbände nach dem Vietnamkrieg [vgl. ebd.]. Damit findet die Posttraumatische Belastungsstörung auch erst 1980 überhaupt Einzug in die „diagnostischen Systeme.“ H. Glaesmer (2014), S. 195.

3.2. Die Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS)

Natürlich muss man sich vorab die Frage stellen, inwiefern es sinnvoll ist, Begrifflichkeiten und Erkenntnisse der Psychotraumatologie für die literaturwissenschaftliche Analyse heranzuziehen und für diese fruchtbar zu machen. Vorerst möchte ich mich in diesen Belangen noch einmal auf Maercker beziehen: Mit einem Verweis auf Sheakespeare's „Heinrich IV" konstatiert er, dass die „Beobachtung, dass extreme Ereignisse extreme Reaktionen verursachen"[85] bereits alt sei und damit grundsätzlich nicht gegenwärtigen Erkenntnissen vorenthalten sein könne. Ähnlich, nur um einiges ausführlicher, führt es Shay[86] vor, der – selbst Psychiater und Spezialist für PatientInnen mit Traumafolgestörungen v.a. hinsichtlich Überlebender des Vietnamkrieges[87] - nicht nur Kriegs-Traumata auf Basis von Homers Ilias erklärt, sondern auch umgekehrt, Achills Welterfahrung anhand gegenwärtiger psychotraumatologischer Lehrmeinungen zu verstehen sucht: „Knapp 3000 Jahre Kulturgeschichte dergestalt zusammenzufassen, kann nur gelingen, wenn man davon ausgeht, dass basale Reaktionen von Menschen auf extreme Ereignisse weitgehend kulturinvariant ablaufen."[88] Dass also heutige Erkenntnisse der Psychotraumatologie retrospektiv auf ältere Texte übergestülpt werden, ist nicht neu und scheint seine Berechtigung zu haben. Zwar befinden wir uns hier nach wie vor nicht auf dem engeren Gebiet der Literaturwissenschaft, dennoch kann ein Versuch in diese Richtung mit dem oben Erläuterten meiner Meinung nach zur Genüge gerechtfertigt werden und durchaus erhellende Einsichten bringen. Nichtsdestotrotz scheint dieser Ansatz dahingehend innovativ zu sein, wenn beispielsweise Mittelmayer in ihrer Arbeit darauf hinweist, dass ein Miteinbezug der Traumatheorie für die Analyse literarischer Texte, die nicht zwingend auf den Autor oder die Autorin rückschließen sollen, bisher nur stiefmütterlich behandelt wurde.[89] Der Versuch, Symptomkomplexe einer Posttraumatischen Belastungsstörung als Analyseraster zu bemühen, ist mir bisher nicht bekannt, soll aber unter Berücksichtigung der Tatsache, dass Becher selbst sich dieser – eigentlich erst sehr viel später gebräuchlichen – Begrifflichkeit bedient, im Folgenden erprobt werden. Auch in vorliegender Arbeit wird dabei kein hermeneutischer Ansatz im engeren Sinne verfolgt, sondern vielmehr liegt das Erkenntnisinteresse in einem tieferen Verständnis der Figurenhandlungen und deren Weltwahrnehmung.[90] Als Analyseraster resp. Vergleichsfolie soll im Folgenden die

[85] A. Maercker (2013)
[86] J. Shay (1998).
[87] Vgl. F. Mielke (1998): http://www.zeit.de/1998/20/Von_Troja_nach_Vietnam/komplettansicht. Zuletzt aufgerufen am: 21.12.2017.
[88] G.H. Seidler (2013), S. 4.
[89] Vgl. J. Mittelmayer (2014), S. 6. Mittelmayer selbst beschäftigt sich mit psychotraumatologischen Implikationen im Werk Wolfgang Borcherts.
[90] Vgl. auch ebd., S. 6.

Beschreibung der Symptome einer Traumafolgestörung nach Maercker fungieren, die er im Rahmen des 2013 von ihm herausgegebenen Sammelbandes eindrücklich darlegt.[91] Neben einer Vielzahl an einzelnen möglichen Erscheinungsformen lassen sich drei sog. Hauptsymptomgruppen in Hinblick auf die Posttraumatische Belastungsstörung nach dem amerikanischen DSM-System feststellen:

1) „**Intrusion**" oder „**Wiedererleben**" meint das permanente und gegen den Willen der PatientInnen stattfindende Gebundensein an das unverarbeitete Geschehen. Diverse optische, auditive oder olfaktorische Eindrücke, die mit dem Trauma in Verbindung stehen, dringen ungewollt in das Bewusstsein der Betroffenen ein, wobei es häufig zu Reizüberflutungen mentaler Bilder kommen kann. Das subjektive Gefühl des Überlastetseins manifestiert sich in der Häufigkeit, in der die Erinnerungen wiederkehren, die in keiner angemessenen Relation mehr zu dem internen Verarbeitungspotential der PatientInnen stehen. Neben den permanenten Wiederholungen im Wachzustand können zudem belastende Träume auftreten, die je nachdem hyperrealistisch oder verzerrt und alptraumhaft ausfallen.

2) „**Vermeidung/Numbing**" fasst sich in dem Versuch der Betroffenen, sich der inneren Überflutungsgewalt ihrer Erinnerungen zu entziehen, indem zwanghaft versucht wird, Gedanken an das Erlebte zu unterbinden, was allerdings in den meisten Fällen scheitert. Je nach (unbewusster) Intensität dieser Versuche kann es dabei auch zu dissoziativen Erscheinungen kommen, die selbst partielle Amnesien inkludieren können. Andererseits kann sich das Vermeidungsverhalten auch in der Weigerung manifestieren, Orte des Traumas erneut aufzusuchen oder Tätigkeiten nachzugehen, die damit in Zusammenhang stehen. Numbing im engeren Sinne meint dabei ein übergreifendes Vermeidungsverhalten, dass von Verfremdungsgefühlen gegenüber anderen bis hin zu sozialen Rückzugstendenzen reicht.

3) „**Hyperarousal**" bezeichnet die Reaktionen des Körpers auf das Geschehene, wobei den Betroffenen ein direkter kausaler Zusammenhang mit dem Trauma oftmals nicht bewusst ist. Auch geringere psychische Belastungen werden als besonders nachhaltig empfunden und führen zu ausgeprägten Erregungszuständen. PatientInnen sind dabei häufig von Einschlaf- und Durchschlafschwierigkeiten betroffen, während sie tagsüber besonders reizempfindlich sind. Die erhöhte Sensibilität gegenüber unterschiedlichen Stimuli führt zu gehobener Wachsamkeit und auffallender Schreckhaftigkeit.

[91] Im Folgenden paraphrasiert nach A. Maercker (2013) S. 17-19.

„Eine Posttraumatische Belastungsstörung wird diagnostiziert, wenn einige der Einzelsymptome der genannten Symptomgruppen gemeinsam auftreten.“[92] Auf die konkreten Einzelsymptome kann nun im Zuge der Textanalyse noch genauer eingegangen werden.

4. (Post-)traumatisierte Protagonisten bei Ulrich Becher

Mit der vorgenommenen theoretischen Fundierung kann im Rahmen des nachstehenden Kapitels nun das geeignete Analysevokabular gewährleistet werden, anhand dessen eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit den Verhaltensweisen und Wahrnehmungsformen der beiden Protagonisten ermöglicht werden soll. Oben wurde dabei bereits festgehalten, dass sich sowohl Trebla als auch Zborowsky wiederholt als ‚posttraumatisch gestört' kennzeichnen (vgl. bspw. MJ 133, 404, Kn4 162), was an dieser Stelle nun präzisiert werden kann. Der kleine Präfix *‚post'* wird dabei entscheidend für die hier intendierte Lesart: Das Trauma resp. die Traumata liegen in der erzählten Vergangenheit der Protagonisten und werden erst durch gegenwärtige Auslöser ajouriert. Der Ausgangpunkt ist damit nicht das Trauma, sondern das Posttrauma, d.h. das von dem Trauma Bleibende, das erst Schritt für Schritt zu dem zurückführt, was es (möglicherweise) bedingte. Beide kriegsgezeichneten Protagonisten entkleiden im Zuge dessen eine Vergangenheit, in der es meiner Meinung nach nicht mehr vordergründig darum gehen kann, exakt zu unterscheiden, welches der Ereignisse *genau* zu der Posttraumatischen Störung geführt haben mag. Diese Lesart kann zudem dadurch gerechtfertigt werden, dass die spezifische Form oder Art des Traumas in Anbetracht aktueller medizinischer Studien nur peripher mit dessen Konsequenzen in Zusammenhang steht:

> Die[…] verschiedenen klinischen Beobachtungen führten zu der Annahme, dass es nach dem Erleben von Extremsituationen ein gemeinsames klinisches Bild von posttraumatischen Belastungsstörungen gibt, das als eine gemeinsame Endstrecke nach ganz verschiedenen traumatischen Erlebnissen aufgefasst werden kann.[93]

Ob es sich also um Opfer von (sexueller) Gewalt, Kriegstraumatisierte oder Zeugen nicht-menschlich initiierter Katastrophen handelt, die potentiellen Folgeerscheinungen variieren nach Maercker nur geringfügig und dann lediglich in Hinblick auf die Ausprägung der dafür charakteristischen Symptome.[94]

Derselbe oder zumindest ähnliche klinische Symptomkomplex kann das Ergebnis unterschiedlichster Traumaerfahrungen sein.[95] Dementsprechend geht es mir in dieser Analyse

---

[92] A. Maercker (2013), S. 19.
[93] A. Maercker (2013), S. 15.
[94] Vgl. A. Maercker (2013), S. 15-16. Unterschieden wird zudem auch zwischen einem spezifisch traumatisierenden Ereignis versus länger anhaltender traumatischer Erfahrung [Vgl. ebd., S. 15].
[95] Auf Basis einer schematischen Darstellung der Einteilung traumatischer Erlebnisse ließe sich das hier zugrunde Gelegte zu weiten Teilen als Interpersonelles-Typ II Trauma beschreiben, was bedeutet, dass die Traumatisierung

um die Folgen eines Ganzen, das weitestgehend unabhängig von seinen spezifischen Teilen ist, nämlich um das genuin kriegstraumatisierte Individuum, dessen gegenwärtige Konstitution durch die Vergangenheit ein Stück weit getragen ist. Nichtsdestotrotz möchte ich kurz einige Beispiele aus den jeweiligen Romanen vorstellen, die sich dezidiert auch mit den potentiellen Ursprüngen und Bedingungen spezifischer Trauma-Situationen auseinandersetzen resp. diese stellvertretend aufzeigen, um sodann aber das Untersuchungsmaterial etwas auszuweiten und auch andere rückgeblendete Sequenzen mit zu berücksichtigen.

Im Zuge eines Gerichtsverfahrens, das Franz Zborowsky („Kurz nach 4") aufgrund einer spontanen Vergeltungsaktion an einem ehemaligen KZ-Vorsteher aufgetragen ist, wird auch ein gerichtspsychiatrisches Gutachten eingefordert. Dieses deklariert ihn als „hypersensibel, im übrigen [sic!] völlig normal (haha!), jedoch in seiner Zurechnungsfähigkeit beeinträchtigt im Augenblick der Tat infolge eines Traumas, das er erlitten habe im Gefolg der ihm seinerzeit […] zugefügten Körperverletzung." (Kn4 74) Späterhin jedoch wird eben dieses Urteil von Zborowsky selbst aufgrund auftretender und sich konstant verschlimmernder Symptomatik entschieden falsifiziert: „Was nicht darüber hinwegtäuschen kann, dass ich krank bin. Verfehlt die Diagnose der Wiener Gerichtspsychiater, kinderleicht die Selbstdiagnose zu stellen: eine spät-posttraumatische Störung, ein Anfall akuten Spaltungsirreseins." (Kn4 162) Was das gerichtspsychiatrische Gutachten gegenüber der Öffentlichkeit leichthin als kurze Ausfallserscheinung abtut, kann von Zborowsky letzten Endes nicht länger verleugnet werden. Die Erinnerung an die lange Zeit ausgeblendete Vergangenheit legt auch die damit in Verbindung stehenden Traumata frei: neben oben zitierter Passage analysiert Zborowsky nach Haacker „seine posttraumatischen Störungen und Verdrängungen im Umgang mit drei Gewalttaten: der Hinrichtung von Leonore von Grunau, der Ermordung seiner Lolita und ihres Bruders und seiner Augenzeugenschaft des Massakers von Kragujevac."[96] Hinzuzufügen wäre an dieser Stelle zumindest noch der Granatenanschlag, dem Zborowsky in Spanien zum Opfer fällt, exakt in dem Moment, als er von der Exekution Lolitas durch einen Zeitungsartikel erfährt (Kn4 34). An allen genannten Fällen ist erkenntlich, wie stark dabei persönlicher und politisch-weltgeschichtlicher Werdegang miteinander verknüpft sind. Das individuell auf die Figur bezogene Trauma ist damit immer schon eingebunden in einen größeren Kontext und kann sozusagen stellvertretend für ein generationstypisches stehen. „Die Geschichte der Auseinandersetzung mit psychischem Trauma ist von Beginn an ein Ringen um Wahrheit und

menschlichen Ursprungs ist (es handelt sich nicht um eine Naturkatastrophe) und langfristig oder mehrfach stattfand. Als klassisches Beispiel hierfür nennt Maercker explizit das ‚Kriegserleben'. Vgl. A. Maercker (2013), S. 14-15.

[96] C. Haacker (2012), S. 234.

eine ständige Auseinandersetzung mit den Bedeutungen und dem Zusammenwirken von innerer und äußerer Realität."[97]

Auch Albert Trebla, der sozialistische Protagonist des Romans „Murmeljagd", konkretisiert seine als traumatisierend empfundene Vergangenheit im Laufe der Erzählung. Explizit als traumatische Erfahrung hervorgehoben wird primär der von ihm erlittene und überlebte Kopfschuss im Rahmen des Erstens Weltkrieges. Die Reaktivierung der Folgen dieser Traumatisierung hängen, wie gezeigt werden soll, eng mit aktuellen Ereignissen zusammen. Der vor den Nazis geflohene Albert Trebla, der in seinem Leben schon „zu viele Zwangstode"[98] (MJ 226) gesehen hat, muss erkennen, dass er „weitergehen würde, der Krieg, aus dem" (MJ 544) er gekommen war, und dass er selbst sowie seine engsten Vertrauten angesichts des erstarkenden Nationalsozialismus in Gefahr sind. Konkret bedeutet das, dass Trebla durch die jüngsten Erfahrungen in einen Kriegszustand (rück)versetzt ist, wobei gegenwärtige Ereignisse immer wieder auch von vergangenen überschattet scheinen und das Maß der Belastung somit noch einmal verstärken: „Gewiss ein Narr im Spätstadium posttraumatischer Störungen, die sich, von brutalen Zeitgeschehnissen aufgepeitscht, zur Halluzination verdichtet haben." (MJ 209) Das Trauma wird hier ganz klar aktualisiert und gemessen an dem kürzlich Erlebten potenziert. So stellen sich bei Trebla „posttraumatische Rückfälle […] nach zwanzig Jahren neuerdings ein." (MJ 404) Vergangenheit und Gegenwart nähern sich dabei auf der Ebene des Traumatisiertseins aneinander an und die klarsichtige Wahrnehmung muss infolge dessen in Frage gestellt werden: „Und wie schon mehrmals in den letzten Tagen beschlich mich Sekunden währender Zweifel an der Wirklichkeit. Wie eine jener Ausfallserscheinungen, an denen ich nach meiner Verwundung noch lang gelitten hatte; wie eine posttraumatische Störung." (MJ 133) In einer Welt, in der das Wirkliche zum Alptraum wird, muss die Wahrheit fraglich werden.

In beiden Fällen sind sich die Figuren ihrer Posttraumatischen Störung bewusst, noch bevor das traumatische Geschehen an sich für den Leser/die Leserin klar entschlüsselt ist; und auch den Protagonisten selbst ist deren jeweilige Vergangenheit nicht zur Gänze bewusst. Ein wirkliches Vergessen aber wird gerade aufgrund der Wiederaneignungsprozesse im Rahmen der wiederkehrenden Erinnerungsschübe unterwandert und ausgehebelt. Wenn Becher dabei wiederholt die Nachkriegsgesellschaft ob ihrer opportunistischen Neigung zum Vergessen kritisiert (vgl. bspw. Kn4 174), wird genau dies durch das Moment des *Nicht-Abschließbaren*, das

[97] M. Kopf (2005), S. 18.

[98] Damit ist ein weiteres Detail, das de facto kein Detail ist, im Umkreis der Traumatisierung der Protagonisten Trebla und Zborowsky genannt. Für Trebla wird dies als Tatsache im Laufe der Erzählung noch weitere Male festgestellt und hat weittragende Auswirkungen auf sein Verhalten und auch für Zborowsky gilt: „Seine Erfahrungen umfingen zuviele Zwangstode (Kn4 168).

der Posttraumatischen Belastungsstörung inhärent ist, unterlaufen. Das ständige Sich-(Wieder)Erinnern und die permanente Aktualisierung und Vergegenwärtigung des Vergangenen, die – wenn auch ungewollte – „Gebundenheit an das schreckliche Erlebte“[99], zeigt auf der individuellen Ebene genau das, wofür Bechers Nachkriegswerk auf einer allgemeineren Ebene bzw. einer Metaebene schlechthin zu stehen scheint: Das Erinnern als schmerzhafte Notwendigkeit.

4.1. Intrusion – Wiedererleben – Weitererleben – Weiterleben?

Mit der Bezeichnung „Intrusion“, d.h. „Wiedererleben“ scheint der geeignete Begriff gefunden, um grob das zu fassen, was den Figuren im Laufe der Erzählungen wiederfährt. Als Einzelsymptom wird „Intrusion/Wiedererleben“ im Wortlaut wie folgt definiert:

> Ungewollt wiederkehrende und belastende Erinnerungen oder Erinnerungsbruchstücke; treten spontan auf (außer wenn durch Schlüsselreize hervorgerufen). Ihre Intensität reicht von Einzelerinnerungen bis zum Überwältigtwerden von der Erinnerung.[100]

Zentral scheint hier der Passiv: Jemand wird von seiner Erinnerung überwältig – dabei aber ohne die bewusste Intention, das Vergangene wieder zu erinnern. Ähnlich passiert dies, teils ausgelöst durch oben genannte Schlüsselreize, teils geprägt von kontextloser Spontaneität und ohne entsprechende Hin- oder Einführung, auch in den hier behandelten Romanen.[101] Auch Bäumler verweist in Hinblick auf „Murmeljagd“, allerdings ohne entsprechend expliziten Bezug zur Symptomatik einer Posttraumatischen Belastungsstörung, auf den Stellenwert intrusiver Erlebnisse (hier: bezogen auf Trebla) und definiert sie unter Berufung auf den Psychologen Uwe Henrik als die jähe Durchdringung von Gedanken eines anderen Kontextes.[102] Gleiches kann dabei für „Kurz nach 4“ gültig gemacht werden. Die von Zborowsky unternommene Reise nach Italien wird zugleich auch zur Reise in die eigene Vergangenheit: ohne dass dabei Italien selbst Ort vergangener Traumata ist und diese dadurch freilegt, sondern ganz im Gegenteil. Italien selbst ist nicht Trigger der Erinnerung, sehr wohl aber an den Raum Italien gebundene, teils durchaus stereotype Vorstellungsmuster, die in der Wahrnehmung des traumatisierten Protagonisten verfremdet und in den Kontext des Krieges übersetzt werden. Die Verknüpfung wird dabei von Zborowsky selbst, oft unbewusst, hergestellt und Bilder oder Geräusche – einander nicht per se ähnlich – beginnen, sich zu überlagern. Unter anderem ausschlaggebend dafür mag der Grund sein, der Zborowsky nach Italien und damit auch in seine Vergangenheit führt.

---

[99] A. Maercker (2013), S. 18.
[100] A. Maercker (2013), S. 17.
[101] Meint: Keine wirkliche LeserInnenleitung. Auf die teils fehlenden Informationen zu Orientierung im Text macht auch Bäumler aufmerksam: vgl. A. Bäumler (2011), S. 28.
[102] Vgl. A. Bäumler (2011), S. 30.

4.1.1. Die physische Reise als mentale Reise in „Kurz nach 4“

Auf der Reise zu seinem alten Freund Kostja Kuropaktin nach Rom legt Zborowsky, aus Wien kommend und müde von der langen Fahrt, einen Zwischenstopp in Piacenza ein (Kn4 7). Entgegen des Versprechens eines Hotelangestellten ist das Zimmer, in dem Zborowsky dort nächtigt, aber keinesfalls ruhig und an ein Einschlafen ist vorerst nicht zu denken.[103] Von Beginn an durchziehen dabei Erinnerungspassagen vergangener Zeiten den Text, die mit einer friedlichen Wiener Kindheit beginnen und sich (vorerst noch) streng chronologisch durch die Jugendjahre des Protagonisten arbeiten. Im Folgenden entfaltet sich jedoch ein immer wüster werdender Erinnerungsjungle, der sich erst stündlich, einsetzend um „[k]urz nach 12“ (Kn4 18), dann halbstündlich bis „[k]urz nach 4“ (Kn4 93), an Intensität immer weiter steigert und die Grenzen zwischen Gegenwart und Vergangenheit dadurch mehr und mehr auflöst. Bis zum Ende der Nacht wird Zborowskys Leben beinahe vollständig rückgeblendet, dessen, wie sich zeigt, ein Großteil dem Krieg gewidmet war. Damit einhergehend stellen sich, bedient man sich der Begrifflichkeit der Psychotraumatologie, diverse „physiologische Reaktionen“[104] ein: plötzlich „war ihm, als bedrohe ihn das nun völlig atemlos heiße Dumpfige mit Ersticken“ (Kn4 19), [a]uf dem Bettstreifen Kopfkissen ruhte die Wange heiß wie im Fieber“ (Kn4 28), schon beginnt „ein wohl-, vielmehr überbekanntes Gefühl der Atembeengung in der lädierten Nase“[105] (Kn4 47), doch „atembeengt“ (Kn4 47) kann der Romfahrer, „sich wälzend“ (Kn4 59), weiterhin nicht schlafen. Dabei sind Zborowsky all diese körperlichen Reaktionen bereits als Symptome posttraumatischer Störungen bekannt. Im Rahmen einer Erinnerungspassage erfährt der Leser/die Leserin von dem oben schon erwähnten Granatenanschlag in der Puerta del Sol in Spanien (Kn4 34), im Zuge dessen der junge Soldat eine Gehirnerschütterung erleidet. Nach diesem Ereignis ist Zborowsky mindestens zwei Tage von „traumatischer Amnesie“ (Kn4 35) betroffen, sowie im Folgenden durch „posttraumatische Störungen [geplagt, Anm. d. Verf.] – Kopfweh, Brechreiz, Frieren an den Händen und Füßen“ (Kn4 36) werden explizit als (physische) Konsequenzen der auch körperlich traumatischen Erfahrung genannt. Daran lassen sich zwei für diese Untersuchung ungemein zentrale Aspekte ablesen. Zum einen die Tatsache, dass das einstige Trauma und die damit potentiell einhergehenden Folgeschäden nachhaltig wirken, d.h. *wiederkehren*, zum anderen die Tatsache, dass Becher ausgesprochen genau über Formen und Symptome von Posttraumatische Störungen Bescheid

[103] Zborowskys Einschlafstörungen in Verbindung mit den Backflashes können ebenso als Symptom der PTBS gelesen werden. Vgl. A. Maercker (2013), S. 18: „Ein und Durchschlafstörungen: Nach dem Trauma einsetzende Schlafstörungen beider Arten, - teilweise, aber nicht notwendigerweise – im Zusammenhang mit Intrusionen bzw. belastenden Träumen und Alpträumen.“

[104] A. Maercker (2013), S. 17: Bei Erinnerungen: „Unwillkürliche Körperreaktionen wie Schwitzen, Zittern, Atembeschwerden, Herzklopfen oder- rasen, Übelkeit oder Magen-Darmbeschwerden […].“

[105] Nach einer Befehlsverweigerung im KZ wird Zborowsky die Nase zertrümmert (Kn4 45).

zu wissen scheint. In Anbetracht dessen, was oben über die Diskursgeschichte der PTBS dargelegt wurde, ist es bemerkenswert, wie selbstverständlich sich Becher der erst später gebräuchlichen Begrifflichkeiten bedient und wie klar – und das wird sich im Folgenden noch genauer zeigen – er dabei die potentielle Symptomatik aufschlüsselt. Ohne Frage ist Becher ein sehr genauer Beobachter seiner Zeit; nichtsdestotrotz aber möchte ich noch einmal mit Nachdruck darauf verweisen, dass die Beschäftigung mit dieser Thematik gerade Mitte der 1950er Jahre noch keineswegs selbstverständlich ist.[106]

4.1.1.1. Symbolisierende Auslöser und Schlüsselreize

„Schlüsselreize wie gleiche Gegenstände, Geräusche, Düfte rufen regelmäßig belastende Erinnerungen an das Trauma wach“[107] – auf diese Weise wird das Einzelsymptom der Belastung durch symbolisierende Initiatoren in der Psychotraumatologie klassifiziert. Geht man hier, wie oben vorgeschlagen, von dem Trauma als einem generellen Kriegstrauma aus, d.h. einer langfristigen und durch Menschen initiierten Traumatisierung[108], wird erst verständlich, wie stark Zborowskys Welt noch zehn Jahre später an jene des Krieges gekoppelt ist. „Zborowskys Fall ist ein […] exemplarischer Versuch zu zeigen, wie das Gestern die Gegenwart überschattet. Was als nostalgische Reise auf der Suche nach einem Gestern angelegt ist, legt erst die Traumata frei.“[109] Dabei ist Italien an sich, wie erwähnt, kein Land aus Zborowskys Vergangenheit, keine unmittelbar an diesem Ort erlebten Kriegshandlungen werden wiedererinnert und seine Reise meint keine Rückkehr in eine mit dem Trauma assoziierte Gegend. Dennoch aber wird gerade hier die Vergangenheit präsent. Der durch die Reise unumgänglich initiierte Ortswechsel, der damit verbundene Ausbruch aus dem Wiener (Nachkriegs-)Alltag und das Vorhaben der Wiederbegegnung mit dem lange verschollenen Freund Kostja Kuropaktin veranlassen Zborowsky zu einer Konfrontation mit dem Gestern. Auf diese Weise wird Italien weniger als realer denn als symbolischer Ort – und dies soll an späterer Stelle noch genauer dargelegt werden – zum Indikator sich entfesselnder Erinnerung. Die Reise nach Rom wird gewissermaßen zur klassischen Selbstfindungsreise, die die Wiederaneignung der teils verdrängten Wahrheit meint und damit auch deren Folgen wieder präsent macht.

---

[106] Man muss sich dabei die Frage stellen, ob Becher von möglichen medizinischen Studien Bescheid weiß und diese in seine Romanen miteinfließen lässt, oder ob er das, was ihn zu dieser Zeit ohnehin umgibt lediglich so genau beobachtet, dass er damit ins Schwarze zielt. Die begriffliche Klarheit spräche wohl für die zweite Option. Allerdings ist die tatsächliche Reihenfolge wenig relevant, trägt man der Tatsache Rechnung, dass die Thematisierung diverser Kriegstraumata angesichts des damaligen Tenors generell bemerkenswert scheint.

[107] A. Maercker (2013), S. 17.

[108] A. Maercker (2013), S. 15.

[109] C. Haacker (2012), S. 234.

Italien wird dabei als lebendig und ausgelassen bespielter Raum präsentiert. Die erste von Zborowsky durchlebte Nacht in Piacenza ist erfüllt von dreist-lautem Hupen in der „Zona del Silenzio" (Kn4 18), pfeifenden, singenden, schauspielernden und johlenden jungen Männern (Kn4 18) vor einer „Bar namens Dante" (Kn4 24), dem knatternden Geräusch anfahrender Vespas (Kn4 25, 38) und Schlagerliedern verschiedener Art (Kn4 25, 54). Was hier wie eine freudig muntere Urlaubsnacht anmutet, wird in der Wahrnehmung Zborowskys in deren Gegenteil verkehrt: im Zuge intrusiver Erlebnisse werden die genannten Geräusche in den Kontext des Krieges und seines Umfeldes übertragen und so zu ständigen Triggern der Erinnerung. Maurice Chavaliers Chanson „C'est si bon" veranlasst Zborowsky, sich zu fragen: „war es ‚so gut'? War es wirklich so gut?" (Kn4 29) und die darauffolgende Kaskade an Erinnerungsbruchstücken zeigt, dass es das nicht war (Kn4 30-34) (dazu später).

Sein Bett wird unterdessen zur „Pritsche" (Kn4 63) wie im Kriegsgefangenenlager, das Lachen der Männer zu „explosivem Geschrei" (Kn4 47) und das Geräusch einer nicht anspringenden Vespa zum Symbol einer „fallenden Granate" (Kn4 34) oder einer „krepierenden Granate" (Kn4 47), ihr „‚Tocketocketocketocke'" (Kn4 34) und „Zrrr-wwwummmm!" (Kn4 54) gleicht dem Schussfeuer eines Maschinengewehres und ihr Dröhnen dem Lärm von „Flugmotoren" (Kn4 43). Das An- und Abfahren der Vespas wiederholt sich ein ums andere Mal, wobei die konstante Wiederkehr so lange immer ähnliche Assoziationen bei dem Traumatisierten hervorruft, bis letzten Endes die Fahrzeuge der übermütigen Italiener im Piacenza des Jahres 1955 vollends zu den Motorrädern der Nazis am Markt von Kragujevac 1941 werden (Kn4 48). Mit der Häufung von Beispielen wie diesen scheinen Namen, optische Eindrücke, Klänge u.a. in einer immer intensiveren Weise symbolischen Charakter zu bekommen.[110] Dabei wird die Grenze zwischen Damals und Heute – und damit auch jene zwischen Krieg und Frieden – immer unschärfer gezogen.

4.1.1.2. Überlappung von Gegenwart und Vergangenheit

Der für die „Intrusion" charakteristische „subjektiv erlebte[…] Überflutungszustand"[111] wird in der beschrieben Nacht besonders deutlich. Die Erinnerungspassagen nehmen währenddessen auch rein quantitativ betrachtet den weitaus umfangreicheren Part ein als jene

[110] Um einige Beispiele zu nennen: Die Borgo Caliban, nach der Zborowskys Hotelfenster sich richtet und in welcher sich das nächtliche Geschehen abspielt, existiert im realen Piacenza nicht. Der mehrfach wiederholte Name muss demnach von Becher bewusst gesetzt sein und gemahnt an Shakespeares Protagonisten aus dem Drama „Der Sturm". Dantes Klage um Beatrice wird analog zu jener Zborowskys um die ermordete Lolita eingeführt (Kn4 9, 28, 37), wodurch die Bar Dante, neben etwaigen dantesken Höllenvisionen, zum potentiell ständigen *reminder* ihrer Exekution wird. Und schließlich ist es ein kabarettspielender junger Mann, dessen Rufen („Satanas" Kn4 24-29) sich wohl nicht zufällig mit den Erinnerungen an die fememörderischen Gerüchte deckt, die Zborowsky letzten Endes dazu veranlassten, in den Krieg zu ziehen.

[111] A. Maercker (2013), S. 18.

der Handlungsgegenwart.[112] Anfangs ist für den Leser/die Leserin klar ersichtlich, wann es sich um Erzählungen der Gegenwart und wann um Erzählungen der Vergangenheit handelt und die Orientierung fällt auch aufgrund des vorerst chronologischen Erzählablaufes der rückgeblendeten Passagen nicht schwer. Je länger die erinnerten Bilder sich jedoch schwindelerregend schnell um den Krieg drehen und umso intensiver Zborowsky die eigene Vergangenheit dadurch wieder zu erleben scheint, desto unklarer wird es, wo – d.h. auf welcher Zeitstufe: damals oder heute – sich dieser gerade befindet. Intensiviert wird diese Konfusion zudem dadurch, dass Becher für beide erzählten Zeiten die gleiche Tempusform wählt: Damit gibt es auf der Ebene der Zeit als grammatischer Kategorie keinen Unterschied zwischen Retrospektion und Gegenwartserzählung, was eine adäquate Orientierung für den Leser/die Leserin erschwert. Eben diese fehlende Unterscheidung erscheint hier allerdings keineswegs als erzähltheoretisches Defizit hinsichtlich der Tempuswahl, sondern vielmehr als bewusst auf diese Weise intendierte Entscheidung. Auch für die Rezipierenden verschwimmen dadurch beide erzählten Zeiten, spielt sich Vergangenheit und Gegenwart auf ein und derselben (zeitlichen) Ebene ab und eine klare Grenzziehung zwischen Krieg und Frieden wird erneut verhindert. Konkret bedeutet das, dass es mit zunehmender Intensität der Erinnerungen zu einer immer stärker werdenden Annäherung von Vergangenheit und Gegenwart kommt. Der Beginn dieses zunehmenden Verschwimmens, der einem wahnhaft anmutenden Zustand gleichkommt, ist u.a. markiert durch einsetzende Brüche in der erinnerten Chronologie bei gleichzeitig verbissenem Ordnungszwang: „[…]. Solches begab sich später" (Kn4 38), „…Aber das geschah später (jedenfalls geschah's)" (Kn4 41), „Später geschehen (jedenfalls geschehen)" (Kn4 42). Begründet wird dieser Ordnungswunsch hinsichtlich der erinnerten Bilder von Zborowsky selbst als eine Art von Ausgleichsversuch, durch welchen „die totale Un- und Widerordnung des sogenannten Kriegserlebnisses" (Kn4 38) sozusagen nachträglich wieder hergestellt werden soll. Der Versuch, der Widerordnung des Krieges durch die Wieder-Ordnung seiner Erinnerung entgegenzuwirken, funktioniert – wie oben ersichtlich – nicht konsequent, doch aber zu weiten Teilen. In gewisser Weise scheint sich darin das Bestreben zu manifestieren, die Kontrolle rückwirkend zurückzugewinnen, indem die Erinnerung an das traumatische Geschehen bewusst gesteuert werden soll. Allerdings nimmt eben diese traumatische Erinnerung – zumindest zeitweise – Überhand, wird zum „Karussell aus vorbei- und wiederherwirbelnden Untierfratzen" (Kn4 30), entzieht sich einer letztendlichen Kontrolle dadurch dennoch und zeigt die Ohnmacht des Individuums gegenüber dem Krieg, der kein Ende zu finden scheint: „Untersuchungen machen deutlich, dass der Krieg nicht einfach mit

[112] Gegenwartspassagen machen während der dargestellten Nacht nur etwa ein Sechstel des erzählten Abschnittes aus.

einem Friedensschluss endet, sondern noch Jahrzehnte in den Beteiligten nachwirkt."[113] In Analogie zu jüngeren Studien Glaesmers über (Kriegs-)Traumafolgen in der älteren Bevölkerung Deutschlands verhält es sich auch bei Zborowsky; im Zuge des intrusiven Wiedererlebens seiner Vergangenheit muss die Tatsache, dass der Krieg vorbei ist, immer wieder aufs Neue bewusstgemacht werden. „Indes war ja Frieden. Achso ja. Frieden war. Engländer und Deutsche und Österreicher, alles begegnete einander gemütlich-arglos, ohne Jägertücke in Piacenza, sogar Italiener." (Kn4 48) Die Tatsache, dass jene Länder, die sich zehn Jahre zuvor noch gnadenlos bekriegt hatten, nun gemeinsam ihren Urlaub verbrachten (die gleiche Konstellation unter anderen Bedingungen) wird für den Traumatisierten zur Absurdität, da sein *persönlicher* Krieg längst nicht ausgefochten ist. Der Kriegssequenzen, die sich dabei konsequent mit den Gegenwartsabschnitten vermischen, veranlassen neben dem Protagonisten auch den Leser/die Leserin dazu, Dinge aus völlig anderen Kontexten immer wieder auf das Kriegsgeschehen zu beziehen und machen sie/ihn dadurch zu Mitfühlenden und KomplizInnen einer (noch) nicht lösbaren Fixation auf den Krieg und dessen Umfeld. Auf subtilem Weg wird der Rezipient/die Rezipientin in die „ungewollte Gebundenheit an das schreckliche Erlebte"[114] miteinbezogen und das Erlebte, vor allem aber die daraus resultierenden Folgen, zumindest teilweise vorstellbar. Dabei ist nicht immer klar, ob etwas der erinnerten oder der momentanen Welt angehört. So ist es beispielsweise (noch einmal) der Gesang eines jungen Mannes in Piacenza, dessen „Perché …?, perché…?"[115] (Kn4 54) sich in beide Welten fügt oder das „Tocketocketocketocke" (Kn4 54) der Motorräder, das zu etwas wie einem symbolischen Transitgeräusch wird, das beiden Zeiten angehört und mehrere Male als Ausdruck des Übergangs sowohl in die eine, als auch in die andere Richtung dient (Kn4 38, 44, 46-47, 48, 54, 59).[116]

Doch nicht nur sinnliche Eindrücke verschiedener Art fungieren hier als ‚symbolisierende Auslöser'. Auch Personen, die in engem Zusammenhang mit Zborowskys Traumatisierung stehen, erscheinen als lebhafte, beinahe (wieder-)lebendig gewordene Imaginationen. De facto handelt es sich um lebensechte Illusionen, die dadurch bedingt sind, dass der Gegenwart die Erinnerung übergestülpt wird und infolgedessen erneut eine Vermischung beider Zeiten

---

[113] Zitiert nach Glaesmer, Heide. In: FAZ (2011) http://www.faz.net/aktuell/wissen/medizin-ernaehrung/spaetfolgen-des-zweiten-weltkriegs-das-trauma-der-generation-60-plus-11108216.html. Zuletzt geprüft am 24.12.2017.

[114] A. Maercker (2013), S. 18.

[115] An späterer Stelle vernimmt Zborowsky noch einmal das Lied und kommentiert: „eines der Lieder, die gestern nacht die Musikkulisse abgegeben hatten zu dem Film mit dem Titel ‚Leidensbekämpfer Zborowsky', einem fragwürdigen neoveristischen Reißer, in einem Hotelzimmer Piacenzas vorgeführt als Sondervorstellung vor exklusivem Publikum, nämlich dem Darsteller der Hauptrolle allein." (Kn4 144).

[116] Zum Teil ist es auch allein die Nennung des *Wortes* „Motorrad", ohne dessen onomatopoetischer Transformation.

bedingt. Man könnte in diesem Zusammenhang auch von *Flashbacks* sprechen, die durch „ihre Nähe zu Illusionen, Halluzinationen und dissoziativen Verkennungszuständen“[117] gekennzeichnet sind. Allerdings ist zu beachten, dass im Falle Zborowskys nicht direkt eine traumatische Situation noch einmal erlebt wird, sondern lediglich ein damit in Verbindung stehender ‚Verkennungszustand‘ evoziert wird.[118]

Das „Schlurfen“ (Kn4 93) eines Straßenkehrers, das Zborowsky in *Kapitel 9* (um kurz nach vier) vernimmt und welches ihn nach einer ohnehin turbulenten Nacht schließlich völlig zu verstören droht, wird somit als jenes Schlurfen decodiert, das auch Kostja Kuropaktin zu eigen ist und antizipiert damit bereits dessen Schlüsselrolle an dem Verrat (Kn4 143-144), den er an Zborowsky begangen hatte (und dessen Aufdeckung erst an späterer Stelle erfolgt).[119] Und auch – oder vor allem – in Bezug auf Lolita unterliegt Zborowsky halluzinativen Täuschungen. Lolitas Ermordung, die der „Leidensbekämpfer Zborowsky“ (Kn4 144) konsequent zu verdrängen sucht, wird in der Wahrnehmung Zborowskys gleich zwei Mal durch ihr illusionäres Wiedererscheinen kurzzeitig ungeschehen gemacht. Einmal, als er einer alten Flamme (Alma Hasenreither) in der Kathedrale von Parma wiederbegegnet und sie von hinten fälschlicherweise für Lolita hält, und einmal, als er mit eben dieser eine gemeinsame Nacht verbringt, die wie folgt endet:

> Keine praktizierende Romantik gab das mehr ab und keine lohnenswerte Rückkehr vollzog sich hier, sondern die Eine, die Große Spätheimkehr, und der süße Wahnsinnszweifel am Tatbestand der Vernichtung eines baskischen Mädchenlebens durfte triumphieren (und damit erlöschen), und er hauchte, lallte unartikuliert und unverständlich wie ein Taubstummer: ‚Chica Lolita‘“ (Kn4 167)

Wo vorerst nur der bestimmte Geruch (Alma Hasenreither trägt dasselbe Parfum wie einst Lolita Alvarez, Kn4 114) oder der schemenhafte Umriss aufgrund der ähnlichen, Balletteusen-haften Figur (Kn4 142) an die alte Liebe und deren nicht verarbeitete Ermordung gemahnen, wird diese in oben zitierter Passage vollends gegenwärtig, lebendig für Zborowsky. Der ‚süße Wahnsinnszweifel‘ nimmt allerdings nur für einen kurzen Moment des Vergessens Überhand, macht Zborowsky taub und stumm („wie ein Taumstummer“ Kn4 167) gegenüber seiner Vergangenheit, um schließlich aber das, was war, akzeptieren zu können. Nach diesem Intermezzo des Auf- und Wiederlebens des Gewesenen – zuerst in der Nacht in Piacenza, dann in jener in Parma – ist Zborowsky wieder in vollem Besitz seiner eigenen Vergangenheit. Erst auf Basis dessen – so will es wohl eine mögliche Lesart dieses Textes – kann die Vergangenheit bewältigbar werden.

---

[117] A. Maercker (2013), S. 17.

[118] Nach M. Kopf (2005), S. 36-37 kann dies aber durchaus vorkommen. Der „Zusammenhang mit dem traumatischen Ereignis [muss, Anm. d. Verf.] sich nicht von vornherein erschließen“.

[119] Indem Kostja ihn als Nazifreund und untreuen Frauenheld denunziert, flüchtet Lolita nach Spanien, wohin ihr Zborowsky folgt. Lolita, seine große Liebe, wird dort ermordet und für Zborowsky selbst beginnen lange Jahre des persönlichen und politischen Krieges.

4.1.2. Vom Krieg, der Frieden heißt in „Murmeljagd“

Ein sehr ähnliches Muster wie in „Kurz nach 4“ lässt sich auch in dem Roman „Murmeljagd“ feststellen. Auch hier wird das Geschehene erst Schritt für Schritt im Rahmen der erinnerten Textpassagen des Protagonisten aufgerollt und durch spezifische, sehr oft explizit an den Handlungsraum gebundene Schlüsselreize[120] vergegenwärtigt; umgekehrt wird die durch die Figur vorgenommene Bewertung des Ist-Zustandes dieserart erst durch die Kenntnis des diesen Vorangegangenen wirklich verständlich. In vielleicht noch markanterer Weise scheint Erinnerung im Falle Treblas dabei an gegenwärtige Ereignisse gekoppelt zu sein, die in der kriegsgeschulten Wahrnehmung des traumatisierten Protagonisten eine gewisse situative Ähnlichkeit zu Vorkommnissen der Vergangenheit aufweisen und auf diese Weise – wie auch in „Kurz nach 4“ – ein Aufweichen der Grenzen zwischen Damals und Heute, Krieg und Frieden evozieren. Zudem kann im Folgenden danach gefragt werden, inwiefern nicht nur das Kriegstrauma des Ersten Weltkrieges und kriegerischer Auseinandersetzungen der darauffolgenden Zeit dazu beitragen, sondern in ganz entscheidender Weise auch die jüngere Erfahrung der politischen Verfolgung im Dritten Reich und der damit verbundenen, notgedrungenen Flucht in die Schweiz die Wahrnehmung Treblas entscheidend beeinflussen. Eine für diesen Roman noch einmal gesonderte Situation ergibt sich außerdem aus der Tatsache, dass der Zweite Weltkrieg zum Zeitpunkt der Handlungsgegenwart de facto noch nicht begonnen hat, im Bewusstsein der Leserin/des Lesers jedoch als das zu Kommende längst mitgedacht wird. Becher führt dabei eine Gesellschaft vor, die den Ersten Weltkrieg noch längst nicht verarbeitet hat, gleichzeitig aber bereits in den nächsten großen Krieg schlittert. Wenn sich also, wie Bäumler treffend feststellt, „gedankliche Rückblenden auf die Kampfszenen des Ersten Weltkrieges mit dem dramatischen Hintergrund von Hitlers Aufstieg in Deutschland [und Österreich, Anm. d. Verf.] und der Überwachung des Helden durch die Schweizer Fremdenpolizei [vermischen]“[121] und den Kriegszustand (auch am scheinbar sicheren Ort) dabei ständig präsent halten, wird nicht nur das Vergangene aktualisiert, sondern auch das Zukünftige gewissermaßen antizipiert.[122] Momente der Bedrohung legen sich hier

---

[120] Mit der Rolle topographischer Trigger-Elemente in Bechers Roman beschäftigt sich auch Bäumler in seiner Masterarbeit mit dem Titel „Das Engadin als literarisierte Landschaft“. Dessen ungemein interessante Untersuchungsergebnisse in Hinblick auf „Murmeljagd“ (dem Roman ist ein eigenes Kapitel gewidmet) spielen eine zentrale Rolle für die vorliegende Arbeit. Vgl. A. Bäumler (2011), S. 27-43.

[121] A. Bäumler (2011), S. 27.

[122] So hat der Zweite Weltkrieg für Trebla bereits begonnen:
„‚Weil Krieg ist, Genosse, nicht nur in Spanien.‘
‚Klassenkampf, meenste. Der ist bekanntlich imma.‘
‚Ich meine, Zweiter Weltkrieg.‘
‚Zweita Kriech?‘ […] ‚Kann stimm. D-e-r Frieden hat’n Holzbeen, wie’ck schon imma bei Aschinger jesacht habe.‘“ (MJ 275-276).

übereinander und zeigen dadurch deren permanente Präsenz im Geiste des kriegsgezeichneten Protagonisten. Der Krieg ist auch – oder vor allem – in diesem Werk Bechers nicht als temporärer Ausnahmezustand präsentiert, der durch einen klaren Anfangs- und Endpunkt gekennzeichnet ist, sondern vielmehr als ein jedem scheinbaren Frieden von Anfang an eingeschriebener Zustand. „Friede, dein Name ist Krieg" (MJ 74) kann damit als Motto der gesamten Erzählung verstanden werden. Wie im Folgenden ersichtlich gemacht werden soll, und damit möchte ich noch einmal auf Glaesmer verweisen[123], ist der Krieg für den Kriegstraumatisierten/die Kriegstraumatisierte als ein Zustand zu betrachten, der im Inneren des jeweiligen Menschen fortwirkt und den wahren Frieden aufs Schärfste zu relativieren vermag. Trebla hat „zuviel Tode gesehen" (MJ 528)[124], und nicht nur im Ersten Weltkrieg und in den Februarkämpfen von 1934, auch im scheinbar sicheren Engadin wird das Sterben auf groteske, fast persiflierte Art und Weise fortgesetzt, wenn auch unter scheinbar völlig anderen Vorzeichen als jenen des Krieges: Rache- und Sühnemord, Herz- und Freitod aus Verzweiflung und vermeintlichem Unfall mit tödlichem Ausgang. Der Roman *lebt* – absurderweise – von (zu) vielen Todesfällen in dem kleinen Ort Pontresina, die per se noch in keiner Weise mit wirklichem Krieg zu tun haben. Nach Weber können jedoch auch diese Todesfälle als Antizipation des nächsten großen Krieges gelesen werden und fungieren als eine Art von „seismischen Signalen"[125]. Obschon also objektiv betrachtet kein Krieg im Engadin herrscht, findet Treblas (persönlicher) Krieg auch jetzt, d.h. gegenwärtig, statt.[126] Becher verfasst mit „Murmeljagd" nach eigener Aussage einen „Antikriminalroman […] in einer kriminellen Epoche" (MJ 2, Klappentext) und führt so auf ungewöhnliche Art die radikale Umkehr von Recht und Unrecht vor, welche die Zeit des Nationalsozialismus charakterisiert. Wenn dabei das Leben im Ausnahmezustand zur Normalität wird, wird das Normale, und das zeigt dieser Roman in bizarrer Weise auf, letzten Endes zur Ausnahme.[127]

---

[123] Nach Glaesmer, Heide. In: FAZ (2011), http://www.faz.net/aktuell/wissen/medizin-ernaehrung/spaetfolgen-des-zweiten-weltkriegs-das-trauma-der-generation-60-plus-11108216.html. Zuletzt geprüft am 24.12.2017.

[124] Eine Phrase, die sich im Laufe des Textes sehr häufig wiederholt und die auch in „Kurz nach 4" des Öfteren fällt: z.B. „Seine Erfahrungen umfingen zuviele [sic!] Zwangstode" (Kn4 168).

[125] U. Weber (2010), S. 209.

[126] Vgl. dazu auch N.A. McClure Zeller (1983), S. 166: „Murmeljagd contains all the themes of all the preceding Becher works: the neurose of the shipwrecked European who wavers between action and inaction; the contagious quality of war which leads to death even in the midst of peace […]."

[127] Indessen fehlt Trebla der Blick für persönliche und zwischenmenschliche Ereignisse vollkommen. Die Schwangerschaft seiner Frau fällt ihm, in seiner starken Fixierung auf den potentiellen Kriegszustand im Engadin, trotz zahlreicher Hinweise nicht auf. Gemeint ist damit zudem eine Umkehr in der Bewertung der Ereignisse. Dementsprechend bricht 1918 auch bspw. „schwuppdiwupp […] der Frieden aus" (MJ 589).

4.1.2.1. Der aktualisierte Krieg: Topographisch-situativ bedingtes Wiedererleben des Traumas

Die erste Szene[128] des Romans, in der sich diese Art von Überlappung von vergangenem Krieg und vermeintlich gegenwärtigem Kriegszustand konkretisiert, d.h. in welcher eine gegenwärtige Situation zum ausschlaggebenden Schlüsselreiz für das intrusive Erleben einer vergangenen wird und sie dadurch aktualisiert, findet sich relativ zu Anfang der Erzählung. Im Folgenden fungiert diese – vor allem auch für den Leser/die Leserin – als eine Art Muster für die Bewertung später eingeführter, ähnlicher Situationen. Trebla befindet sich mit seiner Frau Xane auf einem Spaziergang am Ufer des Rosegbaches, als dieser sich, einer willkürlichen Eingebung folgend, umsieht (MJ 33) und im weiter weg gelegenen Gebüsch eine Hand erblickt, „die einen langen Gegenstand" (MJ 34) hält: „Etwas im diffusen Sonnenlicht Dunkelblinkendes, etwas wie ein dünnes brüniertes Stahlrohr, dessen Ende sich langsam in Richtung" (MJ 34) Trebla wendet. Für Trebla ist die Situation sonnenklar: „schätzungsweise ein Flobertgewehr (was konnt's sonst sein?)" (MJ 35), die Schlagzeile „DOPPELMORD IM ROSEGTAL – TÄTER UNBEKANNT" (MJ 34) erscheint vor seinem inneren Auge und sofort werden entsprechende Maßnahmen zur Deckung seiner selbst und Xanes gesetzt. Im Gegensatz zum (unbekannten) Feind fühlt sich Trebla für diese Situation akuter Gefahr allerdings mangelhaft angemessen bewaffnet (MJ 35) und spätestens an dieser Stelle wird über das sich gegenwärtig abspielende Ereignis das erinnerte gelegt. „Im März 1916, als siebzehnjähriger Strafuni-Kommandant war ich mit ähnlich unzureichender Bewaffnung forciert gewesen, ‚am Feind zu bleiben'" (MJ 35). Die folgende Erinnerungssequenz aus dem Ersten Weltkrieg bewirkt schließlich eine völlige Vermischung der beiden raum-zeitlichen Sphären, bis bewusst wieder zu der gegenwärtigen Lage zurückgeführt wird: „Ich hielt mich just auf dem Ufer. Nicht dem des Piave, sondern dem des Rosegbachs: Sprang, nicht 17, sondern 39, von einer zur anderen Klippe, die der Wildbach flachgeschliffen hatte." (MJ 36) Die intensive ‚Gebundenheit' an das Kriegserlebnis manifestiert sich hier in einem flashback-artigen Erinnerungsschub. Die situative Ähnlichkeit, d.h. die (potentielle) Bedrohungssituation bei gleichzeitig als unzulänglich wahrgenommener Möglichkeit zur Selbstverteidigung, fungiert als ‚symbolisierender Auslöser' und führt zu der sehr realen Vergegenwärtigung des Kriegszustandes von 1916. Wenn oben im Falle Zborowskys nur eine Nähe zu dem Einzelsymptom der ‚Flashbacks' bzw. ‚Nachhallerlebnisse' festgestellt werden konnte, scheint dies hier vollends zuzutreffen. Auch McClure Zeller macht darauf aufmerksam, dass *flashbacks* im Roman, ähnlich wie bei Proust, durch visuelle, auditive oder olfaktorische Reize

[128] Auch Bäumler nennt diese als Beispiel: A. Bäumler (2011), S. 30-32.

hervorgerufen werden.[129] Die Erinnerung setzt dabei jäh ein und evoziert das Gefühl, ein traumatisches Erlebnis *erneut* zu erleben, wobei es darin durchaus illusorischen oder dissoziativen Zuständen gleichen kann.[130] Auch Bäumler entlehnt für seine Analyse einen Begriff der Traumapsychologie (resp. Tontechnik), wenn er die Erinnerung-auslösenden Faktoren im Text als *Trigger* bezeichnet, die, wie er im Weiteren erläutert, den ausschlaggebenden Impuls für *Flashbacks* geben können.[131] Zwar liegt sein Hauptaugenmerk dabei nicht auf der psychotraumatologisch orientierten Untersuchung der Figurenwahrnehmung im engeren Sinne (sondern vielmehr auf den korrelativen Aspekten von Raum und Erinnerung), nichtdestotrotz kann damit aber unterstrichen werden, dass sich eine begriffliche Entlehnung aus der Psychotraumatologie für die Untersuchung und das nähere Verständnis des Protagonisten als durchaus aufschlussreich bzw.fruchtbar erweist. Hinsichtlich der oben beschriebenen Passage macht Bäumler entsprechend seines raumtheoretischen Anspruches neben der genannten situationsbezogenen zudem auf eine weitere sehr interessante Lesart aufmerksam, nämlich eine, die den topographischen Zusammenhang zwischen vergangenem und gegenwärtigem Raum als ein entscheidendes Triggerelement erkennt. Bei einem Vergleich des Piave-Tals (Isonzo-Schlacht 1916) mit dem Rosegtal (Engadin 1938) stellt sich eine eklatante geographische Ähnlichkeit heraus,[132] die eine Auslösung zur Wiedererinnerung an traumatische Erfahrungen im Sinne der Intrusion mehr als plausibel macht. Gleiches kann Bäumler auch für weitere Szenen des Romans feststellen, so bspw. für den St. Moritzer See, der in der Wahrnehmung Treblas zum Schwarzen Meer transformiert wird und damit zu jenem Ort, an dem er als junger Kriegsflieger einen Kopfschuss erlitten hatte.[133] In entsprechender Passage befindet sich Trebla mit seinem betrunkenen Kumpanen De Colana in dessen Auto, als dieser Trebla zu beweisen sucht, dass er das Talent zu einem wahren Kriegsflieger habe und das Gefährt daraufhin beinahe tatsächlich durch das nächtliche und nebelverhangene Engadin zu ‚fliegen' scheint (MJ 142-146).

> Zugleich mit dem ersten Schreck befiel mich verwirrende Erkenntnis. Dies In-die-Wolken-Brechen war in der Tat wie – Fliegen. Nachtflug. Der Pilot müht sich, das Flugzeug aus den Wolken zu halten, Kurs zu wahren über sie weg oder zwischen ihnen durch. Nicht immer gelingt's; oft bleibt keine Wahl als, wie eben, stracks hineinzuschießen in diese formlos gähnenden Kolosse aus Wasserdampf. Nur das schütternde Schlagen, das bei der Berührung der Tragflächen mit dem ‚fliegenden Wasser' erfolgt, blieb aus…Ist die Wolkentrift durchpirscht, tut sich tief tief unten das Schwarze Meer auf…erblinken die Leuchtfeuer von Constanza und Sulina und schon die des danubischen Brăila, unter Basis…Brăila, Herbst 1916. (MJ 142-143)

[129] Vgl. N.A. McClure Zeller (1983), S. 166.
[130] Vgl. A. Maercker (2013), S. 17.
[131] Vgl. A. Bäumler (2011), Fußnote 98, S. 30.
[132] Vgl. A. Bäumler (2011), S. 31-32.
[133] A. Bäumler (2011), S. 32-35, sowie MJ 142-146. Selbes erfährt man allerdings erst später im Roman.

Exakt jene Stelle zitiert auch Bäumler und leitet daraus neben der situativen Ähnlichkeit mit Treblas Flugerfahrung im Ersten Weltkrieg auch geographische Parallelen ab, die beide *Settings* verbinden. Die Nebelwand stimmt mit der Wolkenwand überein, die Geschwindigkeit wird konstant schneller, das äußere Bild verschwimmt mit dem inneren und die gegenwärtige Wahrnehmung deckt sich im Kopf des Traumatisierten schließlich vollends mit der vergangenen. Orientierung in den imaginären Zeitensprüngen Treblas, die eine klare Unterscheidung zwischen erinnertem und präsentem Zeit- und Georaum zulassen würde, ist für die Leserin/den Leser an diesem Punkt nur noch schwer möglich, nicht zuletzt, weil sich auch hier, wie Bäumler anhand kartographischer Darstellungen anschaulich illustriert, beide Räume, d.h. Projektionsraum und gegenwärtiger Handlungsraum, zu weiten Teilen decken.[134] In Anbetracht des Dargelegten erweist sich Bäumlers These, nämlich, dass „die Eröffnung einer projizierten Welt wesentlich von den geographischen Umständen der Handlungszone, bzw. des Schauplatzes abhängt und die Projektionsebene topographisch über dem getriggerten Raum liegt“[135], als durchaus sinnvoll und zudem sehr relevant für die vorliegende Untersuchung (besonders auch für den zweiten Teil derselben). Betrachtet man nun auch *diese* Szene vor dem Hintergrund der Psychotraumatologie, kann die entsprechende Passage auch hier definitiv im Sinne einer Intrusion, eines lebhaften Wiedererlebens einer traumatischen Situation, gelesen werden. Die PTBS konstituiert sich zu weiten Teilen durch die Unmöglichkeit, mit dem Geschehenen abzuschließen. Traumatische Erinnerungen entziehen sich dabei häufig einem direkten Fassen-Können des Ereignisses, gleichzeitig ist ein wirkliches Vergessen verunmöglicht.[136] Da das Erlebte größtenteils unverarbeitet bleibt, reicht es „in die Gegenwart hinein und ist in jeder Hinsicht in ihr präsent.“[137] Oder, wie es A. Assmann pointiert formuliert: „Das Einst läßt sich vom Jetzt nicht trennen, es ist ins Jetzt eingeschlossen und zersprengt es immer wieder.“[138] Eben dies zeigt sich sehr anschaulich auch an der beschriebenen Passage. Das *einst* Erlebte wird, ausgelöst durch Schlüsselreize unterschiedlicher Art, zum *jetzt* Erlebten, lebt also weiter und bewirkt den für die PTBS spezifischen „Wiederholungszwang“[139]. Trebla analysiert dabei selbst die ihm eigene Angst vor dem *endlosen* Schrecken:

> Ja, plötzlich beklomm mich unsinniger Verdacht, diese Wahnsinnsfahrt würde niemals zu Ende gehen. Ähnliches hatte mich früher überfallen in Augenblicken großer Gefahr. Die plötzliche Zwangsvorstellung: Da ist kein Ende. Auch der Tod ist kein Ende, alles geht weiter, über das von uns

[134] Vgl. A. Bäumler (2011), S. 32-35.
[135] A. Bäumler (2011), S. 34.
[136] Vgl. M. Kopf (2005), S. 10.
[137] D. Laub (2000), S. 77.
[138] A. Assmann (1999), S. 109.
[139] M. Kopf (2005), S. 36.

> gewähnte – Ende hinaus, das Bisherige auf eine geheimnisvolle, grausam hartnäckige Weise fortsetzend, ‚fortlebend'. (MJ 144)

Was hier konkret auf die Irrsinns-Fahrt mit de Colana bezogen ist, kann also auch im übergreifenden Sinne gelesen werden und meint damit jedes Leid, dass sich, einmal eingeschrieben, permanent fortschreibt.

4.1.2.2. Der assoziierte Krieg: Symbolisch bedingtes Weiter(er)leben des Traumas

Trebla selbst analysiert seine posttraumatischen Folgeschäden primär in Hinblick auf den Kopfschuss, den er als Kriegsflieger im Zuge des Ersten Weltkrieges erleidet. Ein definitiv traumatisches Erlebnis, das zudem leichte Erinnerungslücken hinterlässt, wodurch klärende Details lange Zeit sowohl für die Leserin/den Leser, als auch für Trebla selbst im Dunklen bleiben müssen (ein Faktum, auf das an späterer Stelle noch einmal zurückzukommen sein wird). Infolge dieses Unfalls bleibt Trebla nicht nur eine Narbe inmitten seiner Stirn, sondern auch *ein* sehschwaches Auge, dessen Eintrübungen er mit einem altmodischen Monokel auszugleichen sucht. Beide genannten physischen Folgeschäden gemahnen in wiederholter Weise auch der psychischen und werden zu bedeutsamen Symbolen des Krieges in Zeiten des ‚Friedens'. „Er ist noch nicht 18 gewesen, als er den Kopfschuß abgekriegt hat, und so haben sie ihn genannt, seine Kriegskameraden und später Genossen in einem Frieden, der kein Frieden gewesen ist: Trebla, dem das Herz auf der Stirn schlägt." (MJ 24). Dieserart meldet sich in Gefahrensituationen auch konsequent seine Stirn anstatt seines Herzens resp. seine Stirn *im Namen* seines Herzens (bspw. MJ 29, 126, 159, 202, 207, 210, 252, 269, 295, 296, 314, 381, 408, 423, 561, 592, 620, 626)[140] und man kann dies durchaus als Sinnbild betrachten: Treblas Herz schlägt seither im Rhythmus des Krieges und ist damit als symbolisch-körperliche Analogie zu den seelischen Trauma-Folgestörungen des ehemaligen Soldaten zu lesen, die sein Leben nach wie vor zu bestimmen scheinen und so zum entscheidenden Triebwerk seiner Handlungen machen. In ähnlicher Weise symbolisch aufgeladen ist auch das *eine* ‚sehschwache Auge' Treblas, das, metaphorisch gesprochen, seine durch den Krieg getrübte (und teilweise auch geschärfte, das andere Auge funktioniert einwandfrei) Wahrnehmung zu verbildlichen scheint. Auch für den Leser/die Leserin wird das Romangeschehen dadurch oft zweideutig und – worauf später noch einmal zurückzukommen sein wird – zur „optischen Täuschung" (MJ 247) des Friedens durch das Auge des Krieges. Vergegenwärtigt man sich in diesem Sinne exemplarisch abermals die oben ausführlich beschriebene Szene am Rosegbach, so kann diese

[140] Beispiele: „Plötzlich registrierte mein Herz Stirnklopfen" (MJ 159), „Kein Stirnticken, das mich belästigte, vielmehr eine Art Stirnriß, Gefühl einer Sehnenzerrung über den Augen." (MJ 269), „‚Hast du Herzklopfen, Trebla?' Ich bot ihm meine Stirn. ‚Sieht man's nicht?'" (MJ 296),

unter Berücksichtigung des eben Dargelegten noch einmal in anderem Licht betrachtet werden. Kurz bevor Trebla aus heiterem Himmel das vermeintliche Gewehr erblickt, erfährt man das erste Mal von der Sehschwäche des Protagonisten: „im Gefolge des Kopfschusses [ist, Anm. d. Verf.] rechtsseitig sporadisch Sehschwäche aufgetreten, eine besonders meine Fernschau beeinträchtigende, während ich links wie ein Sperber sehe“ (MJ 33). Die aufmerksam Lesenden sind dadurch bereits zu Misstrauen angehalten, das sich aber spätestens dann offenbart, als Trebla die beiden auf der Lauer liegenden Blonden[141] stellt und erkennen muss, dass sie statt eines Gewehres nur ein dreifüßiges Stativ mit Kamera bei sich tragen, dessen einer Fuß einer Schusswaffe lediglich *ähnelt* (MJ 37). Die zwei ‚Überführten‘ wiederum geben an, dass sie eventuell „wirklich etwas schiaßn wolln“ (MJ 38), aber eben ‚nur‘ *Schnappschüsse* von Murmeltieren mit ihrer Leica-Kamera (MJ 38). Hier entfaltet sich das, was sich als Leitmotiv durch die gesamte Erzählung zieht und solcherart zum weiteren Element in dem wirren Motivgeflecht wird, das auf je unterschiedliche Weise Treblas ‚intrusive Gebundenheit‘ an die Erfahrungen von Krieg – und was hier hinzukommt – Verfolgung (man bedenke, dass er aus Österreich vor den Nazis fliehen musste) veranschaulicht.[142] Und die Schweizer Murmeljagd beginnt - mit den beiden Nazis (sind sie das denn?) Mostny und Krainer in der Rolle der Murmeljäger und Trebla selbst als „Murmeljägerjäger“ (MJ 39). Mit dem hier konstatierten Leitmotiv wird nicht nur ein verwirrendes Spiel der wechselnden Zeichensetzung in Gang getreten, sondern auch jenes der konsequenten Täuschungseffekte eröffnet, das nachfolgend zum fixen Bestandteil der Geschichte wird. Die Sprache changiert dabei permanent zwischen wörtlicher und übertragener Bedeutung und das scheinbare Tourismusidyll verkommt immer wieder zum Flüchtlings- und Veteranenasyl.[143] Die Murmeljagd, die metaphorisch und u. U. auch euphemistisch ausgedrückt, eigentlich eine *Menschenjagd* meint, wird zum übergreifenden Symbol für Hetze und Verfolgung: „Bei diesem hohen Grad an motivischer Verdichtung reicht stellenweise dann bereits ein metonymisches Pfeifen […] um das Thema Flucht und Verfolgung zu evozieren.“[144] Auch Haupt konstatiert, dass zahlreiche Situationen erst in der Wahrnehmung des „Exilanten“ – und ich möchte hinzufügen, in der ‚des Kriegstraumatisierten‘ – jener schaurigen und brutalen Semantik

[141] Er hält diese (Mostny und Krainer) für ein österreichisches SS-Mordkommando, das mit dem Auftrag seiner Ermordung ins Engadin geschickt wurde.
[142] Auch Haupt erkennt das Murmeltier als Leitmotiv des Textes und betont dessen symbolischen Charakter. Vgl. S. Haupt (2009), S. 59.
[143] Vgl. U. Weber (2010), S. 194.
[144] S. Haupt (2009), S. 59. Und tatsächlich scheint Trebla im Laufe der Erzählung mehr und mehr zu einem kafkaesken Wesen zu werden, das seinen „(Murmeltier-)Bau“ nach außen hin zu verteidigen sucht und sich dabei immer weiter in paranoiden (?) Gedanken verstrickt. Und vielleicht würde man als Leserin/Leser tatsächlich irgendwann aufhören, Treblas Wahrnehmung zu trauen, würden sich nicht hin und wieder seine Befürchtungen auch bewahrheiten.

unterworfen sind, als welche sie im Roman präsentiert sind.[145] Das Motiv des gejagten Murmeltieres kehrt zudem auch in Treblas Träumen wieder und kann somit einen weiteren möglichen Indikator in Verbindung mit dem Trauma darstellen. Wie bereits erläutert, gehören zu der Hauptsymptomgruppe der ‚Intrusion' Einzelsymptome wie *Flashbacks* oder auch *Alpträume*, die sich durchaus auch durch ein plötzliches Auftreten diverser Trauma-Fragmente konstituieren können, die nicht immer in klarem Bezug zu dem Erlebten selbst stehen müssen.[146] Im Falle Treblas scheint der Traum wiederum eine Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion zu bilden: „Und in der Sekunde solcher Gewißheit sprang die Erinnerung an ihn, einen möglicherweise nur ganz kurzen, jedenfalls fragmentarischen Traum, überdeutlich in mein Bewußtsein wie die Erinnerung an *ein reales Begebnis* [Hervorhebung d. Verf.]." (MJ 156). Ersichtlich wird hierbei, wie stark die Symbolik auch auf Figurenebene funktioniert und die Motive dabei nach psychoanalytischer Art zu entschlüsseln sucht: „Ich war ein Kleinwild; zugleich ich, Albert***. Der Kreuzung Murmelmensch. Ich wurde gejagt. Nicht wissend, von wem. […] Ich war ein unseliges einsames unbewehrtes Murmelmenschlein, allein auf weiter Flur, allein mit meinen wesenlosen Verfolgern." (MJ 156-157) Zu beachten ist hierbei allerdings, dass es dabei weniger um ein Wiederholen traumatischer Erinnerungsbruchstücke im Traum geht - wie es im engeren Sinne charakteristisch für eine PTBS ist, als vielmehr um die Visualisierung und Konkretisierung einer (unbewussten) Angst, die allerdings in starkem Zusammenhang mit dem Trauma (des Verfolgt-werdens) zu stehen scheint und aus diesem Grund hier ebenfalls nicht außer Acht gelassen werden sollte.

In diesem Sinne provoziert auch „DIE ZWEITE BEGEGNUNG" (MJ 60), eine tatsächliche nun, nicht mehr nur geträumte, mit den beiden blonden ‚Murmeljägern' ein intrusives Erlebnis der schon weiter oben beschriebenen Art:

> Da ich mich nicht rührte, schritten sie [Mostny und Krainer, Anm. d. Verf.] rechts und links an mir vorbei: Marschiererschritte, die (so sah es aus) zu Wanderschritten ‚gezähmt' waren. Während ihres Abzugs drehte ich mich um.
> Nun war ich ihnen im Rücken.
> Friede, dein Name ist Krieg.
> 1918 war kein Frieden. In Polen, Schlesien, in Rußland, im Nahen Osten wurde bis in die zwanziger Jahre hinein gekämpft; […] Ende der zwanziger Jahre schleuderte der japanische Imperialismus den Krieg gegen China. 38: seit zwei Jahren benutzen Kleinhäusler [Hitler, Anm. d. Verf.] - Deutschland und Musso-Italien den Boden der jungen spanischen Republik als Generalprobebühne. Morgen brennt's an allen Ecken und Enden. WANN begannen in Europa DIE VERTEIDIGER DER DEMOKRATIE zu schießen? In Österreich, Februar vierunddreißig, und Trebla war dabei.
> Die Erinnerung an die Nacht (vom 12. auf den 13.) durchzuckte mich inmitten des überhellen Tages wie ein Blitz der Finsternis. (MJ 74)

An dem zitierten Auszug ist ersichtlich, wie durch die Begegnung mit den potentiellen politischen Mördern erneut die Kriegssituation assoziiert wird und Trebla sofort in

[145] Vgl. S. Haupt (2009), S. 59.
[146] Vgl. M. Kopf (2005), S. 36.

kampfbereite Verteidigungshaltung wechselt. Als *Triggerelement* reicht inzwischen das bloße Antreffen der symbolischen ‚Feinde' aus; diese schreiten nicht, sie *marschieren* ganz nach Kriegsmanier an Trebla vorbei und versetzen selben sogleich in einen realen Kriegszustand (zurück). Der darauf folgende *Flashback*, der den Februarkämpfen von 1934 gilt, ‚durchzuckt' Trebla dabei ‚wie ein Blitz' und kann damit als Inbegriff einer „Erinnerungsattacke[…], die durch ihre Plötzlichkeit und Lebendigkeit gekennzeichnet"[147] ist, betrachtet werden. Des Weiteren greifbar wird an dieser Stelle auch noch einmal die auf den Krieg fokussierte Wahrnehmung Treblas, die nicht nur den inneren, individuell nicht abschließbaren Krieg im Sinne der PTBS meint, sondern zudem auch den *geschärften Blick* für das weltweite, objektiv ersichtliche Treiben der Kriegsmaschinerie und deren reales Aufrüsten inkludiert. Zwischen eben diesen Polen scheint Treblas (aber auch Zborowskys) Wirklichkeitserfahrung zu changieren; echtem Frieden wird dabei kein Platz eingeräumt.

4.1.2.3. Der transferierte Krieg: (All-)gegenwärtige Präsenz des Schreckens

Wie gezeigt werden konnte, ist dies vor allem der Tatsache zu verschulden, dass Trebla im Laufe der Erzählung in immer intensiverer Weise dazu neigt, das einst Erlebte, ausgelöst durch spezifische Schlüsselreize oder symbolisierende Auslöser, sowohl zu assoziieren als auch zu aktualisieren, wodurch ein angemessenes Abschließen der Vergangenheit – ganz im Sinne eine PTBS – unterlaufen wird. Das führt zudem dazu, dass auch der Leser/die Leserin, gemeinsam mit dem erlebenden Protagonisten, in eine ständige Lage der Verunsicherung bezüglich der Beurteilung des Geschehen versetzt wird, wodurch der Zustand Treblas auf dieser Ebene nachvollziehbar wird.[148] Nichtsdestotrotz lassen sich – vor allem gegen Ende des Romans - einige Szenen ausmachen, in denen sich eine klare Diskrepanz zwischen der LeserInnenbewertung und jener Treblas eröffnet. Entsprechende Passagen meinen definitiv kriegs-unabhängige Situationen und Begebenheiten, die für Trebla dennoch nur vor dem Hintergrund von Krieg und Verfolgung erfahrbar sind und dadurch nicht mehr adäquat, d.h. im Rahmen ihres ursprünglichen Kontextes, beurteilt werden können und zu entsprechenden Handlungen führen. Inwiefern das ehemals erlebte (Kriegs-)Trauma dazu führen kann, dass „vergangene Erfahrungen die Gegenwart überlagern und beeinflussen"[149], wurde oben bereits dargelegt. An dieser Stelle soll es demnach ganz konkret darum gehen, zu hinterfragen,

[147] A. Maercker (2013), S. 17 zur Definition eines *Flashbacks*.
[148] Auf das gebrochene Vertrauen der LeserInnen gegenüber der Wahrnehmung Treblas verweist auch A. Bäumler (2011), S. 36. Dieser siedelt die potentielle Erfahrbarkeit des pathogenen Zustandes Treblas für die LeserInnen auf einer etwas anderen Ebene an, nämlich über das „Switchen zwischen verschiedenen Textformen, Sprachen und Räumen" A. Bäumler (2011), S. 27.
[149] I. Özkan u.a. (2002), S. 7.

inwiefern der Krieg im Falle Treblas nicht nur, wie oben dargelegt, *assoziiert* und *aktualisiert*, sondern letzten Endes auch vollends in die ‚friedliche' Gegenwart *transferiert* wird.

Ein starker Indikator dafür ist die Erzählweise Treblas, die sich an späterer Stelle wiederholt im „Stenogrammstil eines […] Kriegstagebuchs" (MJ 529) präsentiert. Wenn darauf auch genauer erst in Kapitel 5.5.3. Bezug genommen werden kann, sei hier das Folgende bereits vorweggenommen: An der Art, *wie* die entsprechenden Szenen geschildert werden, wird erkenntlich, dass eine inhaltlich gesehen kriegsunabhängige Situation in eine vermeintlich reale Kriegssituation transferiert wird. So ereignet sich bspw. ein belangloses Techtelmechtel Treblas mit einer Dorfbewohnerin, das den Selbstmord des Betrogenen nach sich zieht („Soldat Freund Exitus" MJ 532), für den „geisteskrank" (MJ 528), oder einfach nur „vergnügungssüchtig" (MJ 528) gewordenen Trebla, der „zuviel Tode gesehn" (MJ 528) hat, im Stil seines vormaligen Kriegstagebuches. Reflektiert wird das von Trebla selbst folgendermaßen:

> Da sind Momente und Situationen, deren Rhythmus ein Stakkato ist, ohne Fermaten, Ritardandos; Situationen und Momente, die an ein Maschinengewehrfeuer gemahnen, auch wenn sich's nur um ein ‚Manöver' handelt, nicht um Krieg. Die ganze Situation und jeder Moment im Jahr des neugroßdeutschen Kleinhäuslerheils 1938, selbst auf sogenanntermaßen klassischen Friedensinseln: latenter Krieg. Im Krieg sind Offensiven und Defensiven an der Tagesordnung, doch auch Idyllen sind als Antithese zum großen Killen und Gekilltwerden im Spiel: Idyllen, zuweilen in Anführungszeichen, von großem Lieben zwischen Kommen und Abschied bis zu notdürftiger Hurerei. (MJ 529)

Das sich im Engadin Ereignende wird in der Tat auf eine Stufe mit Begebenheiten in realen Kriegsgebieten gestellt und überlappt sich dabei auch mit den Vorgängen außerhalb des ‚Schutzraumes Schweiz'. In einem Gespräch über den Spanischen Bürgerkrieg kommt Trebla mithin zu dem Schluss: „Auch in Pontresina ist Krieg. (Das ließ ich ungesagt)" (MJ 386). Die dort in unglaubwürdig hoher Frequenz auftretenden Sterbefälle sind dementsprechend Elemente eines größeren Ganzen, sprich: konstitutiver Bestandteil des Krieges - und dieser „lebt von plötzlichen Todesfällen" (MJ 532)[150]. Infolgedessen wird das Engadin selbst zum scheinbaren Schlachtfeld, demgemäß unterliegt das Geschehen auch in Hinblick auf seine narrative Struktur einer Rhetorik des Krieges. Trebla wird zu seinem eigenen Ein-Mann-Kommando (MJ 467)[151], zum „letzten Sozialdemokraten" (MJ 655), der durch das Gebiet marschiert (MJ 655), immer im „Marschschritt" (MJ 666), „'Rechts! Links! Rechts! Links! […]." (MJ 654), der „Solo-Marschierer" (MJ 671) Trebla. Die Häufung martialischen Vokabulars gegen Ende des Romans weist dabei auf den immer pathologischer werdenden

[150] Die zitierte Passage ist dezidiert auf die Toten in Pontresina bezogen und klammert vorerst noch die Fälle des wahren Krieges aus.

[151] Der ursprünglich angedachte Titel des Romans („Ich heiße Legion") spiegelt den einsamen und fortdauernden Kampf des Protagonisten vielleicht noch deutlicher, als der später gewählte Titel „Murmeljagd" Vgl. U. Weber (2011), S. 116.

Zustand Treblas hin, bis jene anfänglichen Assoziationen – derer sich Trebla durchaus auch bewusst ist – für diesen endgültig zur Realität werden. Auch Weber macht in diesem Zusammenhang auf eine Art Psychose des Protagonisten aufmerksam, die hier vollends zum Ausdruck kommt, wenn durch einen „stürmischen Sprachwirbel von traumatischen Erinnerungen und Assoziationen, die Grenze zwischen Wahn und Realität verwischt".[152] Wenn also bspw. vorerst die Kompost- oder Torfhäufen am Wegrand noch lediglich an Schützengräben *erinnern* (MJ 82), so werden sie letzthin – und dies markiert gleichsam den Höhepunkt des Trebla'schen Wahns kurz vor Ende der Erzählung – zu deren faktischer Ausformung mit entsprechend gesetzter Aktion.

> Ich warf mich hinter, zugleich auf den Torfhaufen, einer der letzten am Ausgang der Straße über San Gian und visierte mit der Walther blitzkurz den Schatten eines kleinen Heuschobers an, von dem her auf mich gefeuert wurde, und im selben Sekundenbruchteil feuerte ich zurück, mit meinem ganzen Körper zielend, und der Schuß peitschte durch die Nacht […]. Geduckt rannte ich die letzten Torfhaufen (oder was immer) entlang und dachte, das taube Gefühl eines Pralls auf meiner Stirnmitte, dachte: GENAU DIESELBE STELLE, MEINE ‚ALTE STELLE', AN DER SIE MICH GETROFFEN HABEN, aber warum, warum stürzt mir kein Blutvorhang über die Augen?" (MJ 699)

Die zitierte Passage kann als exemplarisches Beispiel dafür gelten, was oben unter dem möglichen Transfer des Krieges in die Gegenwart gemeint war. In vielleicht auffälligster Weise macht Becher an dieser Stelle ersichtlich, *wie* stark Trauma und Krieg tatsächlich im Menschen fortzuwirken vermögen. Trebla schafft es nicht, sich von dem zu lösen, was ihn ein Leben lang geprägt hat und beginnt, den Krieg eins zu eins in eine objektiv betrachtet ‚sichere' Gegenwart zu übertragen und diese dadurch in ihr Gegenteil zu verkehren. Letztendlich klar wird dies, als gegen Ende des Romans die starke Introspektion Treblas durchbrochen und durch das Auftauchen seiner Frau Xane wieder ein Blick von außen ermöglicht wird, der den Spuk beendet: „'Hast du das gesehen? – und gehört?!' mein Keuchen. ‚Sie haben auf mich geschossen, komm weg! – weg weg weg aus dem Licht!' ‚Niemand hat auf dich geschossen. Jedenfalls nicht soeben.'" (MJ 699) Mit dem letzten Satz macht Xane deutlich, dass auch ihr bewusst ist, wo der Ursprung von Treblas bedenklicher Verfassung zu suchen ist, erlöst diesen (und auch den Leser/der Leserin) aus dem Zustand der Ungewissheit und macht deutlich: „'D-u a-l-l-e-i-n hast geschossen. Das hab ich gesehn und gehört und gesehn. Wie du dich plötzlich auf diesen Misthaufen oder was geworfen hast. Hingeworfen und gefeuert. […]'" (MJ 699) Inwiefern diese vollkommen illusorisch-wahnhafte Konstitution noch als reales Symptom einer PTBS gelten kann, muss an dieser Stelle offenbleiben und ist insofern sekundär, als es hier ganz konkret auch darum gehen soll, die potentielle Unabschließbarkeit des Krieges für den/die Traumatisierte/n aufzuzeigen, und somit einmal mehr das Ausmaß des Leides vor Augen zu führen, das auch für den Einzelnen/die Einzelne in damit Verbindung steht. Denn

[152] U. Weber (2010), S. 196.

feststeht, dass hier, was durchaus charakteristisch für ein intrusives Erlebnis ist, eine traumatisierende Situation wiedererlebt wird. Potenziert wird dies allerdings noch einmal dadurch, dass es nicht nur in Gedanken noch einmal durchgespielt wird, sondern diese Gedanken so sehr Überhand nehmen, dass sie von der Figur *tatsächlich* gelebt werden. Kurz bevor Trebla glaubt, erneut durch einen Schuss inmitten seiner Stirn getroffen zu sein, wird das erste Mal in stringenter, lückenloser Weise dem dazu analogen Ereignis von Dezember 1916 gedacht. Sekunden darauf ergreift die Vergangenheit scheinbar völlig Besitz über den Traumatisierten und wiederholt sich in abgewandelter Form. Die klare Erinnerung an dieses Ereignis kann allerdings zugleich als ein Hoffnungsschimmer am Ende der Erzählung stehen. Das von Trebla so lange Zeit – wie im Anschluss gezeigt werden soll – ‚erfolgreich' verdrängte traumatische Ereignis dieses Kopfschusses kann schlussendlich bewusst *erzählt*, kommuniziert werden. Erst durch die Erzählung selbst, so Laub, kann ein „Erlebnis" wieder zum „Ereignis" außerhalb des Individuums werden.[153] „Und von „einem Trauma heilen ist gleichbedeutend damit, Wissen über das Trauma zu erlangen."[154]

4.2. Vermeidung

In ihrer Publikation „Trauma und Literatur" geht es Kopf in entscheidender Weise darum, aufzuzeigen, inwiefern Literatur über das Trauma sinnstiftend wirken kann: wenn Gewalt dabei Bedeutung zerschlägt, so arbeitet Literatur prozessual gegen eben diese Destruktion.[155] Dabei gilt: „So wie Schmerz Welt auflöst, so stellt Imagination Welt her."[156] Ähnliches kann auch für die fiktiven Welten der Becher'schen Figuren gültig gemacht werden. Es scheint, als würde mit der Narration ein subversiver Akt in Gang getreten werden, der über die Ebene des Traumas dem Vergessen entgegenwirken soll und jenen Sinn – zumindest auf dem Gebiet der Literatur – wiederherstellt, den es zuvor vernichtet hat. Auf individueller Stufe führt Becher dies vor, indem seine Figuren – allen voran in den beiden hier im Fokus stehenden Romanen – sich ihre eigene Vergangenheit im Laufe der Erzählung wiederaneignen. Nicht alles in der Vergangenheit Liegende, jedoch zumindest ein Teil davon, gilt Situationen, die aufgrund ihrer traumatisierenden Wucht – bewusst oder unbewusst – von den Figuren verdrängt wurden. Die Geschichten von Trebla und Zborowsky sind damit nicht nur als Versuch zu lesen, Vergangenheit auf deren je eigene Weise zu bewältigen[157], sondern vor allem anderen auch,

[153] D. Laub (2000), S. 78.
[154] M. Kopf (2005), S. 40.
[155] Vgl. M. Kopf (2005), S. 28. Über die zentrale Rolle des Narrativen im Umgang mit dem persönlich Erlebten vgl. auch: B. Boothe (2011).
[156] M. Kopf (2005), S. 28.
[157] Vgl. C. Haacker (2012), S. 233-239.

diese wieder zu *finden* und sich zu eigen machen. Ein Vorgang, der nur insofern ins Werk gesetzt werden kann, wenn das Geschehene bis zu einem gewissen Grad verloren war. Damit ist gleichsam eine weitere jener Hauptsymptomgruppen angesprochen, anhand derer Figurenwahrnehmung und -handeln hier analysiert werden sollen, nämlich jene der „Verdrängung".

4.2.1. Das Verdrängen

Sowohl Zborowsky, als auch Trebla befinden sich in Bezug auf den Krieg im Allgemeinen, vor allem in Hinblick aber auf spezifische Situationen, in einer völlig paradoxen Situation: Auf der einen Seite steht die oben nachgewiesene, permanente Präsenz des Geschehenen, auf der anderen Seite hingegen steht der Versuch, das, was passiert ist, aus ihren Gedanken zu verdrängen. „Trotz dieser Versuche gelingt die Vermeidung der Gedanken an das Erlebte in den meisten Fällen nicht."[158] Charakteristisch für den Vermeidungsversuch von Gedanken und Gefühlen in Zusammenhang mit dem Trauma ist das Bemühen, auftretende Erinnerungen zu stoppen, was an und für sich schon für das eigentliche Misslingen der Anstrengung stehen kann, da die Gedanken längst präsent sind, allerdings nicht wahrgenommen werden wollen.[159] In solcher Weise verhält es sich auch bei Trebla. Das gilt sowohl für das einst Geschehene, das in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner Traumatisierung steht, als auch für die jüngsten Vorfälle, die Trebla im Rahmen von Erzählungen zukommen. Im ersten Fall ist Trebla in dem ständigen Versuch begriffen, sich anhand von „Selbstkommentaren"[160] daran zu erinnern, nicht an das Gewesene zu denken: „Kriegsreminiszenzen sich tunlichst von der Seele halten" (MJ 606), „Jetzt nicht daran denken. Nicht an Weltkrieg. […] Nicht an den Großen Krieg denken. Den Großen Alten Krieg. Dann schon lieber an den Bürgerkrieg. Den Vier-Tage-Bürgerkrieg. Nein, lieber auch nicht den." (MJ 652) Mit dem einsetzenden Bemühen, zu verdrängen, ist das tatsächliche Verdrängen-Können allerdings schon per se verunmöglicht und die Erinnerung setzt unmittelbar ein. Letzthin muss Trebla also einsehen: „'Jegliche Kriegsreminiszenz sich tunlichst von der Seele zu halten', der Leitsatz funktioniert nicht mehr." (MJ 687). Wie oben angedeutet, gilt dieses Nicht-wahrhaben-wollen aber auch den gegenwärtigen Geschehnissen, die seine Freunde und Verwandten an anderen Teilen der Erde betreffen. Das Gefühl der Ohnmacht und des Schreckens, das mit den Erzählungen dieser Ereignisse einhergeht, bewirkt eine Art Retraumatisierung bei Trebla und die damit in Verbindung stehende Symptomatik stellt sich nach langer Zeit erneut ein (MJ 404), „dieser

[158] A. Maercker (2013), S. 18.
[159] Vgl. A. Maercker (2013), S. 17.
[160] A. Maercker (2013), S. 17.

‚Augenbrechreiz', dies Gefühl, als kotze ich mir die Augäpfel aus dem Kopf" (MJ 404). Metaphorisch gesprochen will Trebla das Leid nicht sehen, und zwar mit einer derartigen Vehemenz, dass er glaubt, seine Augen sprängen ihm aus dem Kopf. Die Unmöglichkeit, seine Trauer adäquat zum Ausdruck zu bringen („Ich konnte nicht schreien, nicht beten, nicht weinen" MJ 404), bewirkt die Rückbesinnung an das eigene traumatische Erleben und reaktiviert dessen Folgeerscheinungen. Dementsprechend heftig will Trebla vor den „malefizischen Details" (MJ 396) für immer verschont bleiben; das allerdings ist weder dem Protagonisten selbst, noch dem Leser/der Leserin auf Dauer gegönnt.

Beinahe ebenso erbittert versucht auch Zborowsky, nicht an die Vergangenheit zu denken oder über diese sprechen zu müssen: „'Alsdann hab ich vielleicht doch etwas zu erzählen, aber nicht heut und nicht hier und nicht dir, mein altes Herz. Schwamm drüber, schweiß-, tränen- und blutgetränkten Schwamm'" (Kn4 131, vgl. dazu auch Kn4 110, 129). Das Verdrängen geht dabei durchaus mit Schmerz einher, der Wunsch des Auslöschens (vgl. ‚Schwamm') ist zugleich blutiges Relikt, das schwer auf der Seele Zborowskys liegt. Das Verlangen nach Vergessen ist dementsprechend groß: „Er wünschte inständig, für diesen Augenblick, diese Stunde, diesen Abend zu vergessen, was die Hasenreither ihm erzählt hatte, er wünschte, die Hasenreither zu vergessen, sich ohne Abschied vor ihr zu drücken, ‚auf englisch'" (Kn4 145) Die Reise nach Rom, die Nacht der intrusiven Erlebnisse in Piacenza, das Antreffen der alten Bekannten in Parma und deren erhellende Erzählungen – all das führt dazu, dass Zborowsky beginnen muss, sich seiner Vergangenheit zu stellen, aus der „sich Verdrängtes empordrängt[…]" (Kn4 135). Dabei bleibt für lange Zeit unklar, welche Rolle gewisse immer wiederkehrende symbolisierende Schlüsselreize spielen, wie beispielsweise das vielzitierte ‚Schlurfen', das Zborowsky um kurz nach 4 in seinem Piacenzer Schlafgemach vernimmt, und das ihn vollends in den Wahnsinn zu treiben scheint. Erst mit der Aufdeckung der in der Vergangenheit liegenden, teils lang verdrängten und damit undurchsichtigen Traumata gelingt eine Dekodierung dieser Motive.

4.2.2. Das Vergessen

In extremen Fällen kann es im Zuge besonders starker Verdrängungsvorgänge, wie Maercker erläutert, auch zu Teilamnesien kommen. Das Erlebte wird dann nur noch bruchstückhaft erinnert, allerdings nicht lediglich aufgrund schlichter Vergesslichkeit, sondern explizit zurückführbar auf einen pathologischen Ursprung, d.h. als Symptom einer PTBS.[161] Als eben solche Extremformen einer PTBS können auch jene Zborowskys und Treblas gewertet

[161] Vgl. A. Maercker (2013), S. 17 u. 18.

werden. Erneut erweist sich damit die Psychotraumatologie als ideale Folie, vor deren Hintergrund sich die Figurenkonstitution der beiden Protagonisten betrachten lässt. In beiden Fällen kommt es vorerst nur zu fragmentarischen Erinnerungsschüben; erst am jeweiligen Ende der Erzählungen und initiiert durch äußere Anlässe kann es schließlich zu einer ganzheitlichen Wiederaneignung des Geschehenen kommen. Trebla wird – gegen dessen Willen – von Laimgruber, seinem ehemaligen Kompaniechef und jetzigem Nazi, an das exakte Vorgehen der traumatischen Situation rückerinnert. Trotz der bewussten und dezidierten Verdrängungsbestrebungen Treblas (MJ 483) wird das Geschehene vor ihm offengelegt und von diesem wie folgt kommentiert:

> Die momentane Lähmung, mit der Laimgrubers Reminiszenz vom Schwarzen Meer mich geschlagen hatte, Reminiszenz, davon ganze Teile mir *nicht bewußt* gewesen und nun wie mit einer Sonde freigelegt worden waren, das Gefühl, an meinem *Vergessen*wollen operiert worden, in eine von traumatischen Störungen überlagerte Erinnerung hineinhypnotisiert worden zu sein […]. (MJ 487)

Erneut überrascht hier die offenbar sehr genaue Kenntnis des Autors über mögliche Traumafolgeerscheinungen. Die Kursivsetzungen, die Becher selbst hier vornimmt, betonen einmal mehr die (auch für ihn) relevanten Passagen der zitierten Stelle, die besonders vor dem Hintergrund der Psychotraumatologie interessant sind. Wenn es dabei um das ‚Unbewusste des Ereignisses' und das intensive ‚Vergessenwollen' desselben geht, wird ersichtlich, in welch signifikanter Weise sich nicht nur der Inhalt, sondern selbst das Vokabular mit Maerckers Ausführungen (und somit neuester Erkenntnisse im Hinblick auf Posttraumatische Belastungsstörungen) zu der Hauptsymptomgruppe der „Verdrängung" decken. Anzunehmen ist des Weiteren, dass Becher sich wohl mit damals aktuellen (alternativen) Forschungsrichtungen auseinandergesetzt haben musste. Wie oben dargelegt wurde, beschränkten sich diese zwar auf eine eher geringe Anzahl, was dennoch nicht ausschließt, dass Becher Untersuchungen von bspw. Simmel oder Rivers, bestimmt aber von Freud, kannte.[162] Die Passage, in der Becher von Laimgruber über den Ursprung seiner traumatischen Erfahrung unterrichtet wird, ist mit „[DER HYPNOTISEUR]" (MJ 467) übertitelt, womit Laimgruber selbst als derjenige gemeint ist, der das Verdrängte wieder hervorholt. Und tatsächlich gleicht die Szene einer Art Hypnosesituation, in der Trebla sich fühlt, als wäre er gelähmt und innerhalb welcher an seinem „*Vergessen*wollen operiert" (MJ 487) wird. Doch auch wenn Trebla das ihm Geschehene hier zwar als passiver Zuhörer erzählt bekommt und somit Bescheid weiß, scheint eine wirkliche Akzeptanz desselben erst in dem Augenblick einzusetzen, als er *selbst* dazu in der Lage ist, sich des 4. Dezembers 1916 in der eigenen Erinnerung vollends bewusst zu werden (MJ 696-699) und somit erst mit dem Schluss der

[162] Nachdem Becher – zwar in etwas anderem Kontext aber doch – häufig Freud zitiert, kann angenommen werden, dass er sich mit ihm beschäftigte.

gesamten Erzählung. Der Roman endet demnach nicht nur mit der gänzlichen, individuellen Wiederaneignung des Vergangenen, sondern gleichsam auch mit der Wahrheit, um deren Ringen sich hier eine ganze Geschichte entfaltet (hat).

Ähnlich gestaltet sich das Vorgehen in Hinblick auf Zborowsky. Auch hier wird bezüglich vergangener Traumata, wie oben schon gezeigt wurde, eine Flucht inszeniert und auch hier wird diese durch die Erzählung einer außenstehenden Person durchbrochen, was eine kurzfristige Steigerung der Symptomatik aber schlussendliche Akzeptanz des Geschehenen zur Folge hat. Voraussetzung dafür ist die vormalige Wiederentdeckung der verdrängten und vergessenen Vergangenheit auf der unternommenen Italienreise (vgl. Kapitel 6.1.2.1.). Eine zentrale Rolle spielt dabei das zufällige Zusammentreffen mit Alma Hasenreither in Parma. Als diese Zborowsky nach etlichen Jahren darüber aufklärt, dass sein Freund Kostja Kuropaktin ihn vor Kriegsausbruch als Nazi und untreuen Casanova verleumdet habe (Zborowsky ahnt dies bereits), wird dieser endgültig für eine Reihe von furchtbaren Verkettungen des Schicksals verantwortlich gemacht. Lolitas Aufbruch nach Spanien, ihre dortige Ermordung, Zborowskys Beteiligung am Krieg und die damit in Verbindung stehenden traumatischen Erfahrungen werden in enger Koppelung an den denunziatorischen Akt Kuropaktins betrachtet. Kuropaktin selbst wird damit zum satanischen Gegenbild Zborowskys stilisiert und fungiert infolgedessen als symbolischer Markstein des jahrelang erduldeten Leids. Die zahlreichen Anspielungen auf diesen Betrug, welche den erst an späterer Stelle aufgedeckten Verrat antizipieren, können dieserart erst rückblickend entschlüsselt werden. Das erwähnte ‚Schlurfen' um kurz nach 4 bspw. wird zum symbolisierenden Auslöser posttraumatischer Belastungssymptomatik für Zborowsky, da es späterhin als jene für Kuropaktin charakteristischen Gangart erkannt wird. Der von Zborowsky erahnte, jedoch nicht tatsächlich bewusste Lauf der Geschichte wird durch die Erzählung Alma Hasenreithers manifest und kann nicht länger ausgeblendet werden. Dazu gehört auch der explizit verdrängte Mord an Lolita. Infolge der mit Alma Hasenreither verbrachten Nacht und des einstweiligen sich Hingebens der Wahnvorstellung, Lolita könnte noch leben, gesteht Zborowsky ein, dass er das Geschehene soweit aus seinem Bewusstsein ausgeblendet hatte, dass es zeitweilig nicht mehr existent für ihn war. Die Kopfverletzung, die er in dem Moment erlitten hatte, als er von ihrem Tod erfährt, kann nicht länger als Deckmantel dienen: „Ist es nicht so, als habe seine ‚hypersensible Künstlernatur' sich in diese Verwundung, die lediglich als mittelschwere Hirnerschütterung diagnostiziert werden sollte, *geflüchtet*?" (Kn4 169) Der Verlust des Wissens um das Geschehene ist demnach definitiv nicht als Folge eines Schädel-Hirn-Traumas zu betrachten, sondern einzig als Konsequenz einer psychischen Traumatisierung zu werten, für

die Kuropaktin letztlich verantwortlich gemacht wird. „Er beschweigt die grausame Angelegenheit, eine Hemmung, [die] […] seinem Unterbewußtsein […] nicht ungelegen" (Kn4 169) kommt. Und „mählich wird das Massaker von San Sebastian für ihn *tabu*." (Kn4 171)[163]

4.2.3. Das Tabu

Hinsichtlich des oben Dargelegten sollen an dieser Stelle zwei zentrale Aspekt noch einmal genauer beleuchtet werden. Zum einen betrifft dies das Verhältnis zwischen individuellen und – was bei Becher ebenso immer mitgedacht werden muss – allgemeingesellschaftlichen Prozessen, wie in diesem Fall das Verdrängen, Vergessen oder Tabuisieren des Geschehenen in der Nachkriegszeit. Zum anderen, und das steht natürlich damit in Zusammenhang, soll noch einmal hinterfragt werden, inwiefern dasselbe dann tatsächlich noch als potentielle Erscheinungsform einer PTBS im engeren Sinne betrachtet werden kann bzw. inwiefern eben jene Symptome, auf eine Metaebene gebracht, als Indikatoren für ein umfangreicheres gesellschaftliches Problem stehen können.

Individuum und Gesellschaft können bei Becher in einem unmittelbaren Austausch- und Abhängigkeitsverhältnis zueinander betrachtet werden. Der Einzelne/die Einzelne ist dabei nie unabhängig von weltpolitischen Ereignissen[164], Gesellschaft und Weltpolitik hingegen immer auch geprägt von und durch Individuen, die sich dieserart nicht aus der Verantwortung ziehen können. Wenn der Autor dabei die Geschichten einzelner Figuren und ihrer Traumatisierungen exemplarisch vorführt, dann müssen diese immer auch im Rahmen eines größeren Kontextes und ihrer symbolisierenden Aussagekraft in Hinblick auf die Gesellschaft betrachtet werden. Auf derlei Zusammenhang macht Becher auch selbst aufmerksam, wenn er beispielsweise die oben zitierte, persönliche Tabuisierung der Vergangenheit Zborowskys in Relation zu dem, vor allem von offiziellen Stellen dargebrachten, allumfassenden Schweigen setzt, das die (zweite) Nachkriegszeit prägt. Das große Tabu betrifft damit nicht nur Zborowskys persönliches Vergessenwollen, sondern wird auch an der falangistischen Ermordung Garcia Lorcas verdeutlicht, nur um sich schließlich noch einmal an Drastik zu steigern:

> Um die Millionen Zwangstode faschistischer Kriegswillkür: das große Tabu. ‚Gewissen ist, was man am gewissesten weiß' – man *will* indes nicht wissen. Man verwechselt Erinnern mit Vergessen. Man klammert sich ans große Tabu des Verdrängens einer gesamten apokalyptischen Epoche, Tabu, dessen Verletzung entstehen lassen würde das Schuldgefühl, das ‚entsetzliche'. Und ‚endlich muss auffallen, dass das Schuldgefühl viel von der Natur der Angst hat'. […] Die Geisteskrankheit Europas." (Kn4 174)

[163] Noch einmal erkenntlich wird hier der enge Zusammenhang zwischen weltpolitischen und persönlichen, sowie zwischen individuellen und gesellschaftlichen Geschehnissen (oder Traumata).
[164] Vgl. dazu auch R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 45.

In Wieder-Rückführung zum Individuum, i.e. Zborowsky, bedeutet das: „Auch Leidensbekämpfer Zborowsky ist ihr erlegen (auch die überlebenden Opfer verdrängten die Tatbestände, doch hatte er niemals wahrhaben wollen, daß er selbst ein Opfer ist). Denn er hat das große Tabu errichtet um den Schreckenstod seiner Großen Liebe […].“ (Kn4 174). Individuum exemplifiziert hier Geschichte/Gesellschaft und umgekehrt, wodurch das Trauma des Krieges nicht mehr nur als ein individuelles betrachtet werden kann. „Was für den einzelnen gilt, wirkt sich noch viel komplexer und gravierender auf das soziale und gesellschaftliche Leben aus. Mit Sprachlosigkeit wird in verschiedenen Bereichen der Gesellschaft auf erfahrene Traumata reagiert.“[165] Der folgende von Becher zitierte Satz Sigmund Freuds wird somit zum Paradigma: „*Vielleicht ist uns heute das Vergessen rätselhafter geworden als das Erinnern*.“ (Kn4 172)

Wenn zu Anfang dieses Kapitels Bezug auf Kopf genommen, und damit die Frage in den Raum gestellt wurde: Kann Literatur über das Trauma der Zerstörung von Sinn, die es bewirkt, gewissermaßen entgegenwirken? – so soll dieser Strang unter Berücksichtigung des eben Dargelegten noch einmal aufgegriffen werden. Wenn Becher hier – sowohl auf Figurenebene, als auch in einem übergreifenden Kontext – *gegen* das Vergessen anschreibt, d.h. zerstörte Welt zeigt und damit Welt durch Sprache konstruiert, die sich wiederum gegen Zerstörung richtet, so kann dies meiner Meinung nach verifiziert werden. Letztlich passiert damit etwas, was Kopf in Hinblick auf Djebars und Veras Werke konstatiert, nämlich eine „Integration traumatischer Erfahrungen ins kollektive Gedächtnis.“[166] Denn zentral ist, dass sowohl in „Kurz nach 4“, als auch in „Murmeljagd“ nicht nur am Ende der Geschichte das (Wieder-)Erinnern steht.

Erst die Akzeptanz sowie das generelle Wissen um das Geschehene (das sich im Narrativ zum Ausdruck bringt) kann in weiterer Folge auch eine mögliche Überwindung des Traumas und seiner Folgen bedeuten.[167] Bei Becher kommt das Wissen (durch die Erzählung) durchaus einer Heilung gleich und bedingt eine Erzeugung von Welt, die in strengem Gegensatz zu der Zerstörung steht, die das Trauma verursacht. Am Ende dieser „Tragödie der Irrungen“ (Kn4 176) steht also, zumindest bei Zborowsky, eine Art Katharsis: „Und ich sehe, sehe mein Wissen nun an in der Finsternis, und es zerschellen Tabu und Imago, […] und so fällt sie ab von mir, die Krankheit, die spät und jäh selbstbestimmte […].“ (Kn4 176). In dieselbe kathartische Lesart fügt sich auch das in „Kurz nach 4“ inszenierte Doppelende der Erzählung. Die Sühneaktion gegen Kuropaktin bleibt ein imaginierter (d.h. doppelt fiktiver), *phantastischer*

[165] I. Özkan u.a. (2002), S. 7.
[166] M. Kopf (2005). S. 11.
[167] Vgl. dazu noch einmal M. Kopf (2005), S. 40: Die Heilung des Traumas kann nur durch ein adäquates Wissen über dasselbe zu Stande kommen.

Akt, der für Zborowsky die tatsächliche Vergeltung zu ersetzen vermag: „Phantasie allein: wem sie angeboren war, der durfte sie nutzen." (Kn4 200) Und wie Haacker einleuchtend konstatiert, führt erst die intensive Auseinandersetzung mit dem Vorgefallenen letztlich auch zu einem fairen Urteil über den Freund.[168] Dabei durchbricht Zborowsky „in einem existentialistischen Akt der Selbstbefreiung die Gesetzmäßigkeiten des Krieges: das Prinzip von Rache und Vergeltung. Dem Impuls, diejenigen auszulöschen, die mit ihm die Vergangenheit teilen und damit wachhalten […], gibt er nicht nach."[169] Erst damit – und das ist entscheidend – kann auch der (individuelle) Kriegszustand zumindest „bis auf weiteres…" (Kn4 202) ruhiggelegt werden. „Seinen Krieg, Zborowsky hatte ihn versenkt bis auf weiteres…" (Kn4 202)[170]

Mit der Übertragung der Verdrängungstendenz von dem traumatisierten Individuum auf eine höhere Ebene und der symbolischen Bedeutung derselben für die Nachkriegsgesellschaft im Allgemeinen geht klarerweise auch eine Distanzierung von der Symptomatik einer PTBS im engeren Sinne einher. Dennoch aber ist dieser Zusammenhang meiner Meinung nach relevant in Hinblick auf ein tieferliegendes Verständnis des Becher'schen Werkes. Bei all dem gelten die Traumafolgen, wie gezeigt werden konnte, nichtsdestotrotz als zentraler und primärer Indikator, anhand dessen illustriert werden kann, wie tief das Erlebnis des Krieges sich in den Einzelnen/die Einzelne und damit auch in eine ganze Gesellschaft einschreibt. In diesem Sinne soll schließlich auch die letzte von Maercker dargelegte Hauptsymptomgruppe Beachtung finden.

4.3. Hyperarousal

Einige der näheren resp. konkreten Erscheinungsformen der Symptomgruppe des „Hyperarousal" klangen implizit bereits im Rahmen der oben analysierten Passagen an. So lassen sich beispielsweise die definitiv vorhandenen Schlafstörungen der beiden Protagonisten als ein Anzeichen starker Erregung interpretieren, wie sie charakteristisch für das Hyperarousal sind.[171] De facto handelt es sich hierbei um eine Senkung „der Erregungsschwelle des autonomen Nervensystems"[172], die nicht nur eine generelle Erregungssteigerung zur Folge hat,

---

[168] Vgl. C. Haacker (2012), S. 235.
[169] C. Haacker (2012), S. 235.
[170] Vgl. dazu auch R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 70: „Der Frieden in Europa wird von diesen dreien [Ulen, Zborowsky und Trebla, Anm. d. Verf.] – wenn auch verspätet – individuell nachvollzogen und akzeptiert." Tatsächliche Akzeptanz ist – grade im Falle Treblas – möglicherweise zu absolut formuliert, eine Annäherung daran ist allerdings sicherlich intendiert.
[171] Zborowskys Einschlafstörungen in der Piacenzer Nacht wurden bereits besprochen. Auch Trebla ist meist bis spät nachts wach. Wenn explizit von einem zu Bett gehen die Rede ist, kann selbst nach durchzechten Trinkabenden nicht von einem Durchschlafen die Rede sein (vgl. bspw. „In der Nacht wachte ich auf" MJ 153).
[172] A. Maercker (2013), S. 19.

sondern zudem auch eine erhöhte Wachsamkeit gegenüber verschiedensten Reizen bewirkt.[173] Auch damit sind psychisch-körperliche Reaktionen angesprochen, welche die Konstitution Treblas und Zborowskys in intensiver Weise zu prägen scheinen.

4.3.1. Erregungssteigerung und erhöhte Reizbarkeit

Es kommt mitunter vor, dass so manche Handlung oder Reaktion der beiden Protagonisten für den Leser/die Leserin nicht gleich und nicht ohne Weiteres nachvollziehbar ist. Sei es aufgrund ihrer Spontaneität, Heftigkeit oder ihrer überaus paranoid-wahnhaften Ausprägung - Beispiele dafür finden sich in beiden Erzählungen en masse. Eine mögliche Erklärung bzw. ein näheres Verständnis dafür ließe sich wiederum in Hinblick auf die hier vorgestellte Traumafolge-Symptomatik finden. Die auffallende Übererregung und starke Reizbarkeit der Protagonisten stünden damit einmal mehr in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Krieg bzw. dessen Folgen. Nicht selten wird diese Verknüpfung später auch durch den Erzähler selbst hergestellt. Als Beispiel hierfür ließe sich die unangemessen jähzornige Reaktion Zborowskys auf eine bemühte italienische Amme nennen, die ihrem Zögling ein ums andere Mal – scheinbar gegen dessen Willen – seinen Schnuller wieder einzusetzen gedenkt. Für Zborowsky befindet sich das Kind dadurch in einer aufgezwungenen „Kampfposition" (Kn4 153), die es trotz großer Erschöpfung nicht aufgibt. Die an dieser Stelle noch subtile Parallelisierung zur eigenen vergangenen Lage offenbart sich an späterer Stelle vollends und der damit einhergehende Wutausbruch, der schließlich zu einem Eingreifen der Carabinieri führt (Kn4 155-156), könnte durchaus auf eine posttraumatisch bedingte Reizbarkeitssteigerung zurückgeführt werden:

> Er sah allein, wie dem Kleinen der Schnuller zum dritten Mal aufgedrängt, zwischen die falben Lippen gezwungen wurde in gefühl- und vernunftlosem, unbelehrbar stur-monotonem Tun, und wußte, daß er des gleichen Aufdrängens und Zwingens wegen, eines ins ungeheuerlich Massenvernichtende potenzierten, nach Spanien gefahren war, auf Kazetpritschen genächtigt hatte, desertiert war aus Kragujevac, die Füße in Kuhfladen gewärmt hatte auf der Planina Gorija und den Schleichhändler Scherhack angeschossen. (Kn4 155)

Zborowsky ist an dieser Stelle nicht mehr dazu in der Lage, die Situation – da sie an die eigene Kriegsvergangenheit gemahnt – adäquat zu beurteilen und reagiert überaus heftig. Es ist ihm zu diesem Zeitpunkt bereits unmöglich, das banale Geschehen des Alltags von dem traumatischen Erlebnis des Krieges zu trennen. Zu nennen wäre zudem Zborowskys Erwägung, die lauten Piacenzer Knaben mit einem Pistolenschuss („Schrecksalve" Kn4 48) zur Ruhe zu gemahnen, denn man gehöre immerhin einer Generation an, die „nicht viel anderes gelernt hatte als Schießen" (Kn4 48) oder Treblas heftige Reaktion („*A echte Watschen*" MJ 446)

[173] Vgl. A. Maercker (2013), S. 19.

gegenüber Joop ten Breukaa nach dessen Kommunisten-verachtender Ansprache. An dieser Stelle möchte ich noch einmal betonen, dass es hier nicht darum gehen soll (oder kann) aus Perspektive der Psychotraumatologie eine Posttraumatische Belastungsstörung bei fiktiven Figuren festzustellen, sondern umgekehrt um die Frage, inwiefern aus Sicht der Literaturwissenschaft medizinisch-psychologische Erkenntnisse zu einem besseren Begreifen der Figurenhandlungen und -wahrnehmungen beitragen können und darüber hinaus den möglichen literarischen Anspruch Bechers, die Konsequenzen des Krieges für das Individuum darzustellen, ein Stück weit offenlegen.

4.3.2. Hypervigilanz: Erhöhte Wachsamkeit

Als besonders erkenntnisreich erweist sich dies auch in Hinblick auf das hypervigilante Verhalten der Becher'schen Helden. Gerade der spätere Romanheld, Albert Trebla, scheint, getrieben von einer gesteigert wachsamen Haltung, unter permanenter Anspannung zu stehen, die bis zu massiv paranoiden Ausprägungen reicht. Gleich der Struktur eines Kriminalromans (oder eben der eines „Anti-Kriminalromans" (MJ Klappentext) – auch dieser bedient sich derselben Mittel) werden auf solche Weise scheinbar triviale Zeichen als wichtige Indizien einer großen Verschwörung gedeutet, allerdings mit dem feinen Unterschied, dass hier bis zum Ende weder dem Leser/der Leserin, noch dem Protagonisten selbst tatsächliche Klarheit über die letztgültige Bedeutung dieser Zeichen gegönnt ist. In Hinblick auf die Frage, inwiefern diese nun tatsächlich auf Trebla referieren, changiert die Zuschreibung zwischen wirklichkeitsfremder Paranoia und berechtigter Skepsis, wodurch viele dieser Zeichen – anders als im konventionellen Kriminalroman – bis zum Ende der Erzählung einer permanenten Mehrdeutigkeit unterworfen bleiben.[174] Dabei wäre es allerdings auch falsch, sich als Bezeichnung dessen schlicht der erzähltheoretischen Kategorie des ‚Unzuverlässigen Erzählens' zu bedienen. Zur Bestimmung derselben wäre es vonnöten, der Erzählung eine objektiv bestimmbare Wahrheit zur Kontrastierung zugrunde zu legen, was hier jedoch nicht möglich ist. Fricke stellt in diesem Kontext in Frage, wie sinnvoll die Instrumentalisierung eines erzähltheoretischen Begriffsinventars in Hinblick auf den Text über das Trauma im Allgemeinen sein kann.[175]

---

[174] Vgl. U. Weber (2010), S. 210.

[175] Vgl. H. Fricke (2004), S. 238. Im Zuge dessen nennt er auch weitere Kategorien nach Martinez/Scheffel bzw. Genette, die bspw. die Analepse/Prolepse betreffen, die Homogenität oder Heterogenität, Stabilität und Instabilität u.a., die in den von ihm untersuchten Texten allesamt nicht klar festgelegt werden könnten. Vgl. H. Fricke (2004), S. 237-239.

Inszeniert wird dieserart ein fortlaufendes Spiel mit der (LeserInnen-)Erwartung: Eine grundsätzlich begründet misstrauische Haltung[176] gegenüber der objektiv ungetrübten Wahrnehmungsfähigkeit Treblas wird immer wieder aufs Neue dadurch gebrochen, dass sich scheinbar paranoide Beobachtungen desselben als plötzliche Tatsachen erweisen und umgekehrt. Ein angeblich vernommener Schrei bei einem Ausflug mit ten Breukaas auf den Morteratsch, welchen trotz besonderer Aufmerksamkeit keiner sonst hört (MJ 187) oder ein scheinbares „Licht im See" (MJ 202) mit seltsam rötlichen Leuchten (MJ 202), welches in den Augen aller Anwesenden Reflexionen des Mondes zeigt, stellen sich schließlich in der Tat als un-getäuschte, d.h. berechtigte Wahrnehmungen Treblas heraus: „Das Unwirkliche war scheußlich wirklich. Es war: geschehen." (MJ 210). Nicht nur das Schreien am Morteratsch erweist sich als Tatsache, auch das Licht im See ist letzten Endes keine optische Täuschung, der nur Trebla erliegt, sondern es handelt sich um das versunkene Auto des ertrunkenen de Colanas. Was also zuvor von Trebla selbst als bloß wahnhafte Vorstellung im Zuge seiner posttraumatischen Störung abgetan wird (MJ 209), wird damit zurück auf die Ebene des Wirklichen verlegt. In beiden genannten Beispielen sind mehrere Personen (Xane, Joop und Polari) Zeugen des sich Ereignenden, dennoch aber ist Trebla der einzige, der die Zeichen vernimmt und (hier) richtig zu deuten vermag. Verständlich wird dies unter Berücksichtigung der traumatischen Vergangenheit Treblas, den Krieg und Verfolgung zu einer intensiven Wachsamkeit ‚erzogen' haben. Von einer PTBS Betroffene sind oftmals, um dies noch einmal zu betonen, „hypervigilant bzw. erhöht wachsam gegenüber allen möglichen Reizen (z.B. Geräuschen, fremden Gesichtern). Die Schreckreaktion wird heftiger"[177]. In Anbetracht des oben Dargelegten lässt sich daraus zweierlei ableiten. Zum einen die schon erwähnte Neigung Treblas, triviale Zeichen immerzu als Indizien zu interpretieren, was unweigerlich zu teils paranoiden Wirklichkeitseintrübungen führt, die mit der Realität nur noch in peripherem Zusammenhang stehen und damit gleichsam zu (optischen) Täuschungen werden. Täuschungen aber, die primär das (Kriegs-)traumatisierte bzw. verfolgte Individuum betreffen; wodurch das Besprochene wiederum als Exempel für eine gesamte Generation gelten kann: „Trebla rushes headlong from one imaginary trap to another, victim of the justifiable paranoia of his generation."[178] Es ist also die teils sehr berechtigte und v.a. auf realen Erfahrungen basierende Angst, die sich aufgrund aktueller Geschehnisse bündelt und in oft übersteigerter Weise zum Ausdruck kommt. Damit einher geht eine Auflösung/Aufweichung der klaren Grenze zwischen romaninternem Fakt und romaninterner Fiktion und die Leserin/der Leser

[176] Vgl. dazu bspw. die Eingangsszene am Rosegbach (MJ32-41).
[177] A. Maercker (2013), 19.
[178] N.A. McClure Zeller (1983), S. 167.

befindet sich gemeinsam mit Trebla im ständigen Zustand der Verunsicherung und Paranoia, die potentielle Einbildung wird zum bestimmenden Kernelement: „Was uns angeht ist die optische Täuschung“ (MJ 247). Die Täuschung bzw. Wirklichkeitseintrübung ist dabei jedoch immer nur die eine Seite der Medaille. Die erhöhte Tendenz zur Wachsamkeit manifestiert sich offenbar nicht nur in paranoiden Wahrnehmungsmustern Treblas, sondern durchaus auch in einer geschärften Beobachtungsgabe. Auf der anderen Seite, so könnte man sagen, steht also die im positiven Sinne gesteigerte Wachsamkeit, die Trebla (oder Zborowsky) in Hinblick auf Gefahrensituationen und/oder Schieflagen in der Gesellschaft sensibilisiert und ihnen die nötige Aufmerksamkeit abverlangt.

Im Kontext dieser zweifachen Bedeutungszuschreibung kann auch der wiederholt vorgenommene metareferentielle Bezug auf die Gattung resp. Fiktion der Geschichte generell verstanden werden. Wie die konsequente Umkehr von Recht und Unrecht, von Kriminalität und Rechtsstaatlichkeit und von Normalzustand und Ausnahmezustand vorgeführt wird, so scheint vermehrt auch die romaninterne Realität selbst ad absurdum geführt und infolgedessen in Frage gestellt zu werden.[179] Die ‚Wirklichkeit‘ ist in den Romanen als eine nur schwer tragbare, kaum *real* wahrhabbare präsentiert: „Wir sind nicht für die Wahrheit geschaffen“ (MJ 247) steht als (tragikomisches) Motto beider Romane zu lesen, beinahe ironisch, bedenkt man, dass gerade die Wahrheit für die Becher‘schen Figuren unentrinnbar ist. Doch sie ist eine dunkle: so fällt die Antwort Treblas auf ten Breukaas Vorwurf, er lebe in einem Kriminalroman, in ihrer Doppeldeutigkeit eindeutig aus: „Vielleicht, hm, leben wir heute alle in einem Kriminalroman!“ (MJ 185). In weiterer Folge wird Trebla in Hinblick auf seine scheinbar paranoiden Züge immer wieder in das nähere Umfeld der fiktionalen Wirklichkeitsbewertung gebracht, jegliche Phänomene seiner Wahrnehmung werden als bloße Auswüchse seiner „überreizten Phantasie“ (MJ 204) abgetan: „Trösten Sie sich damit, daß Sie ein Dichter sind, Trebla“ (MJ 187). Dieser gibt vorerst nach: „Ich sehe Gespenster. Ich bin überführt, ich sehe Gespenster“ (MJ 191). Doch diese Einsicht hält nicht lange an. Wie schon oben angeführt, besteht die spezifische Raffinesse dieser Szenen in der Tatsache, dass das, was wir für unwahrscheinlich halten, plötzlich wahrscheinlich, teils sogar „scheußlich wirklich“ (MJ 210) wird, und so in seiner Zuschreibung verkehrt wird. Die Umkehr von und die Verunsicherung über einst als klar vorausgesetzte und bedeutungssichere Antagonismen werden für die Rezipierenden plötzlich nachfühlbar und zurück bleibt die Frage, ob nun die Erzählung oder das Erzählte der eigentliche Schauerroman ist: „Wir l-e-b-e-n derzeit in einem

[179] Vgl. dazu auch R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 52.: „Die Welten Ulrich Bechers befinden sich im Ausnahmezustand. Die Auswirkungen von Verfolgung, Krieg, Exil u.a. erschüttern die Mauern der bisherigen Existenz“.

Schauerroman, das ist der Witz-bei-Schmitz." (MJ 318). Gemäß dieses *framings* sieht sich Trebla als selbstjustizübenden Rächer der erfahrenen Gräuel, als Kommissar und (gebrochene) Heldenfigur der eigenen und weltgeschichtlichen Kriminalgeschichte.[180] „Zum Henker mit den Henkern! Man muß es auf sich nehmen! Die Henker zu henken mit eigener Hand! Nicht im Genre einer ‚Flucht nach vorn', sondern als listenreicher Leidensbekämpfer" (MJ 422). Inwiefern Treblas (Re-)Aktionen dabei gesteigert/übertrieben sind, muss bis zu einem gewissen Grad offenbleiben bzw. ist hier nicht die Frage und hängt natürlich entscheidend von der gesetzten Norm ab (die hier ohnehin unterlaufen wird); worum es also in diesem Kontext in erster Linie geht, ist die bloße Feststellung der spezifischen Wachsamkeit und skeptischen Beobachtung seiner Umwelt (vor allem auch im Verhältnis zu den anderen Figuren), die im Falle Treblas besonders auffallend sind. Trebla ist – noch unabhängig von der Frage, inwiefern dies berechtigt sein mag – nicht mehr fähig, den Menschen in seinem Umfeld, und hier speziell den beiden Wienern Mostny und Krainer, zu trauen. Gefahr wird zur Allgegenwart. In dieser Eigenschaft fühlen sich Trebla, aber auch Zborowsky, dazu veranlasst, Waffen mit sich zu tragen. Durch das Wegfallen einer tatsächlichen Rechtsstaatlichkeit im nationalsozialistischen Deutschland, in der unzureichend aufarbeitungsbereiten Nachkriegsgesellschaft oder im korrupt gewordenen Exilland, müssen Bechers Figuren scheinbar selbst zu Richtern über Recht und Unrecht werden und stellvertretend für den Staat für eine längst abhandengekommene (Eigen-)Sicherheit sorgen.[181] In beiden Fällen erfüllt das Wissen um die Waffe bei den kriegsgeschulten Individuen dabei eine gewisse Schutzfunktion und stellt nicht nur die Möglichkeit zur *Selbstverteidigung* dar, sondern auch jene zur potentiellen *Offensive*. Das Einzelsymptom der Hypervigilanz wird nach Maercker wie folgt definiert: Es handelt sich um ein „ständiges Gefühl des Nicht-Trauen-Könnens. Fortdauerndes und unrealistisches Gefährdungsgefühl. Kann […] dazu führen, dass Waffen zur möglichen Verteidigung mitgeführt werden."[182] In der Tat trifft dies auch auf die hier im Fokus stehenden Protagonisten zu. Allerdings wäre es falsch, das ‚subjektiv empfundene' Gefährdungsgefühl, das v.a. Trebla charakterisiert, als rein pathogenes Symptom einer posttraumatischen Belastungsstörung zu klassifizieren. Wie schon mehrmals betont, geht es hier in entscheidender Weise auch um ein teils sehr berechtigtes Gefühl des Verfolgt-Werdens, das in der „kriminellen Epoche", in der diese Geschichte angesiedelt ist, als exemplarisch angesehen werden kann. Es ist, neben den hier analysierten, etwaigen psychischen Kriegsfolgen, immer auch das (literarisierte) Misstrauen einer verfolgten Generation linksintellektueller

[180] Auch hier liegt eine klare Analogie zu der Aktionsweise Zborowskys vor (vgl. Mehlgruber).
[181] Vgl. R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 54.
[182] A. Maercker (2013), S. 18.

Regimeflüchtender. Dieserart ist Treblas gesteigerte Wachsamkeit doppelt begründet und, wie gezeigt, in einer Welt des Ausnahmezustandes oft mehr als berechtigt.

5. Das "literarische Korrelat" der Trauma-Erfahrung

Die in den letzten Kapiteln erfolgte inhaltliche Analyse möglicher Traumafolgererscheinungen bei Zborowsky und Trebla, im Rahmen welcher die Schwierigkeit des Abschließens mit dem einst Erfahrenen auf unterschiedliche Weise beleuchtet wurde, soll im Folgenden auch in Bezug auf eine mögliche stilistische Entsprechung im Text geprüft werden. Konkret bedeutet das, dass die nachstehende Untersuchung sich vorrangig mit der Frage auseinandersetzen wird, inwiefern der transportierte Inhalt sich auch durch die literarische Ausdrucksform resp. durch spezifische und bewusst gewählte stilistische und strukturelle Implikationen artikuliert und dadurch *gestützt* werden kann. Der Mehrwert, der daraus abgeleitet werden soll, liegt zunächst in der Intention, dieserart die aufwendige Konstruktion der Becher'schen Texte zu demonstrieren, die sich aus einer einfachen Lektüre nicht sogleich erschließen lässt. Damit stelle ich keinen Anspruch auf (Allein-)Gültigkeit meiner Lesart, sehe es allerdings im Kontext der nunmehr aufgezeigten (Post-)Traumastörung der Protagonisten als unabdingbar an, auch die Art und Weise des Transportes auf die schriftliche Ebene, sprich, die Literarisierung, in den Fokus zu rücken. Nicht zuletzt soll dadurch noch einmal das allumfassende Moment der behandelten Traumaerfahrung unterstrichen werden, das sich zugleich in der Raffinesse manifestiert, mit welcher Becher es ins Medium der Literatur zu übersetzen vermag. Angelehnt ist dieser Anspruch an literaturwissenschaftliche Arbeiten von A. Assmann[183] und Fricke[184], die beide auf unterschiedliche Weise zeigen, inwiefern Ausdruck und Inhalt einander potentiell festigen können. Die in der Überschrift zitierte Formulierung des „literarischen Korrelats" zur tatsächlichen Trauma-Erfahrung prägt A. Assmann in Bezug auf Vonneguts Roman „Slaughterhouse Five or the Children's Crusade. A Duty-Dance with Death", die sich allerdings sehr gut auf dieses Umfeld ummünzen lässt. Zwar geht es bei Becher im Unterschied zu Vonnegut nicht oder nur peripher darum, die eigene (Kriegs-)Erfahrung zu verarbeiten (zudem steht die Frage der autobiographischen Einschreibungen hier nicht im Zentrum des Interesses), was eine Untersuchung einer strukturellen Korrelation zu den inhaltlichen Trauma-Markern jedoch nicht weniger ergiebig bzw. aussagekräftig erscheinen lässt. Denn im Weiteren ist der Mehrwert dieser Analyse gerade dort festzulegen, wo es um die möglichst eindrückliche literarische Aufbereitung dieser Thematik für den Leser/die Leserin der 50er bzw. 60er Jahre

[183] Vgl. A. Assmann (1999), S. 115.
[184] Vgl. H. Fricke (2004).

geht. Dies hängt ganz explizit mit den diversen Möglichkeiten der Literatur zusammen, die (ungewollte) Gebundenheit an die Kriegserfahrung bzw. deren fortlaufende Präsenz (auch oder eben durch die PTBS) zu veranschaulichen, die sich, so die eingangs genannte Hypothese, auf mehreren Ebenen manifestieren kann.

5.1. Wiederkehrende Strukturen

An erster Stelle gilt es dabei zu klären, auf welche Weise genau sich derlei in Bechers Werken entfaltet. Eine besonders interessante Beobachtung im Rahmen dessen ergibt sich in Bezug auf die dem Posttrauma eigene intensive Gebundenheit an das Geschehene, das sich, wie es scheint, auf der stilistischen Ebene widerspiegelt. Das bedeutet konkret, dass das Moment der Intrusion resp. Wiederkehr gewissermaßen auch in Hinblick auf die formale Struktur des Textes realisiert wird. Auffallend ist im Zuge dessen bspw. die häufige Verwendung des rhetorischen Stilmittels der Anapher, die vor allem in dem Roman „Kurz nach 4" zum bestimmenden Stilelement wird. Die wiederholt ins Werk gesetzte Wiederaufnahme einmal genannter terminologischer oder motivischer Elemente wird dieserart zum metaphorischen Gefäß für den oben analysierten Inhalt. Ich möchte dies zum besseren Verständnis exemplarisch anhand des folgenden Beispiels aus Zborowskys zerrütteter Piacenza-Nacht-Erfahrung konkretisieren[185]:

> „**Was blieb** zu besichtigen vorm Karussell auf dem Jahrmarkt der wüsten Erinnerungen, die zum Traumata-verseuchten ‚Innenleben' des havarierten Europäers der Jahrhundertmitte gehörten?" (Kn4 30)
> „**Etwa** seine Mobilisierung als ‚internationaler Freiwilliger' der spanischen Republik […]." (Kn4 31)
> **Was blieb**?
> **Etwa** der Kranz bedeutender Namen, der die Sache der spanischen Republik vergebens verteidigte wider ihre Zerstörer. (Kn4 38-39)
> **Etwa** dreißig Gymnasiasten auf dem Markt von Kragujevac. (Kn4 39)[186]
> **Etwa** daß der Hauptmann Skizze […] festgesetzt ward im südfranzösischen Lager Gurs. **Daß**, nachdem die spanischen ‚Generalprobe zum totalen Krieg' absolviert ward zur Zufriedenheit ihres Regisseurs, eines Österreichers, der sich die deutsche Staatsangehörigkeit erschlichen hatte, nunmehr die Vorstellung beginnen durfte. (Kn4 39)
> **Daß** sie begann mit der Zerstampfung Warschaus. (Kn4 39)
> **Daß** nach Beginn des Hitlerkrieges die Lagerverpflegung stets unzureichender wurde […]." (Kn4 39)
> **Daß** er den Tod weniger fürchtete als das Leiden, das er, die Finessen pedantisch exerzierter Grausamkeit vor Augen, mehr haßte als den Tod; er war nicht zum Märtyrer geschaffen. (Kn4 42)

Wenn in dieser Textpassage vorerst vom ‚Karussell der wüsten Erinnerungen' die Rede ist, die hier wiederkehren – auch im Sinne der Intrusion – dann spiegelt sich diese Wiederkehr, das ewige Rotieren (der Gedanken) auch in dem sich wiederholenden Aufbau des Textes wider.

---

[185] Die Hervorhebungen in dem folgenden Zitat sind alle von der Verfasserin zur besseren Illustration der relevanten Stellen vorgenommen.

[186] Bei historische Ereignis des Massakers in Kragujevac, auf das Becher hier referiert, wurden insgesamt 2778 Menschen in einer Vergeltungsaktion der deutschen Wehrmacht ermordet, unter ihnen auch die GymnasiastInnen und LehrerInnen. Zudem fand das Ereignis nicht 1942, sondern im Oktober 1941 statt. Vgl. C. Haacker , S. 227.

Becher bedient sich aber nicht nur an dieser Stelle des rhetorischen Stilmittels der Anapher. Sie zieht sich mehr oder weniger durch die gesamte Erzählung und variiert lediglich in der Wortwahl, nicht aber im Prinzip. Das Prinzip der Gebundenheit an die immer selben Strukturen (formal/stilistisch und inhaltlich) und die ständige Rückkehr zu dem schon Gewesenen wirkt demnach in doppelter Weise und verstärkt den dadurch erzeugten Effekt.[187] Dieselbe Kreisbewegung, die das ‚Karussell der Erinnerungen' für den ‚Traumata verseuchten und havarierten Europäer der Jahrhundertmitte' evoziert, spürt dieserart auch der Rezipient/die Rezipientin beim Lesen der Erzählung. Symbolisch drückt sich dadurch eine Art der Gefangenschaft in der Vergangenheit aus, aus der es auch strukturell gesehen kein Entrinnen zu geben scheint. Wenn wir uns hier im Bereich der rhetorischen Stilmittel im engeren Sinne befinden, kann dieser noch um ein zusätzliches Feld erweitert werden. In Hinblick auf insgesamt dreiundzwanzig Fallbeispiele von Texten über das Trauma analysiert Fricke einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten, welche die jeweiligen von ihm untersuchten Texte miteinander verbinden. Im Zuge dessen kommt er zu dem Schluss, dass sich in einer vergleichenden Betrachtung der Beispieltexte nicht nur viele inhaltliche, sondern zudem auch prägnante *strukturelle* Parallelen feststellen lassen, wie bspw. „schleifenartig wiederaufgenommene Motive",[188] die sich, zusammengenommen, gleich einem Netz über den gesamten Text legen.[189] „Diese Wiederaufnahme älterer Strukturen, die als quasi mechanische Reflexe die Erfahrungswelt einer oder mehrerer Protagonisten als ausweglos geschlossenen Horizont inszenieren, lässt sich dementsprechend als erneute Umsetzung eines Traumaschemas verstehen […].[190] Exakt dieselbe Beobachtung lässt sich auch in Hinblick auf die Becher'schen Texte machen. Durch das strukturelle Pendant zu der semantischen Aussage wird die literarische Umsetzung der Traumaerzählung zu ihrem Gipfel getrieben.

Von der motivischen Verdichtung im Roman „Murmeljagd", welche sich nicht zuletzt auch im Titel des Werkes ausdrückt, war oben bereits die Rede. Doch auch „Kurz nach 4" ist getragen von einer sehr engen Aneinanderreihung symbolischer und/oder motivischer Implikationen und sprachlicher Wiederholungen. Die einzelnen Verweise sind dabei fest in den Text verwoben und reflektieren die Fixation des Protagonisten auf den Krieg. Der Terminus ‚Motorrad' bspw. (bzw. dessen Synonyme), der in der Assoziation Zborowskys mit unterschiedlichen kriegerischen Elementen verbunden wird, wird allein aufgrund seiner

[187] Auch Fricke stellt in Bezug auf seine Texte eine Wiederkehr spezifischer sprachlicher Figuren fest. Vgl. H. Fricke (2004), S. 225.
[188] H. Fricke (2004), S. 224. Er spricht in diesem Kontext auch von immer wieder aufgenommenen Inhalten. Vgl. Ebd., S. 225.
[189] Vgl. H. Fricke (2004), S. 225.
[190] H. Fricke (2004), S. 225.

häufigen Nennung in seiner logischen Konsequenz schnell zum symbolischen Schlüsselreiz stilisiert und zeigt einmal mehr die hermetische Abgeschlossenheit gegenüber einer Welt *außerhalb* der Kriegserinnerung. Diese (traumatische) Erinnerung, und darauf verweist auch A. Assmann noch einmal mit Nachdruck, ist keine willentlich initiierte, sondern kommt vielmehr einer Überflutung gleich, wobei sich die Narration (durch eine flashbackartige Struktur) sprunghaft auf der Raum-Zeit-Ebene verhält[191]: „Den Übergang von einer Zeitebene zu anderen bilden Schaniere, durch die der Erzählverlauf wie durch eine Drehtür in eine andere Raum-Zeit-Ebene gestoßen wird. Diese Drehtür-Funktion erfüllen bestimmte Erinnerungen, die sich in ihrer ständigen Wiederkehr zu verbalen Leitmotiven verdichten.“[192] Assmann nennt als Beispiel das Bellen eines Hundes oder gefrorene Füße, die als spontane somatische Erinnerungen zu assoziativen Reflexen zwanghafter Natur führen können und den Protagonisten auf diese Weise in eine andere Zeit-Sphäre stürzen.[193] Interessanterweise kann mit diesen Beobachtungen bestätigt werden, dass sich gewisse übergreifende Muster in Hinblick auf unterschiedliche Texte über das Trauma feststellen lassen, die es jedenfalls wert sind, überprüft zu werden.

5.2. Erzählperspektive

In eben dieser Hinsicht könnte auch die gewählte Erzählperspektive entscheidend sein. Mit der Ich-Perspektive in „Murmeljagd“ ist eine gewisse Art der Introspektion von Vornherein gegeben, die vorerst kaum Brüche erfährt. Parallel zu dem sich verschlimmernden psychischen Zustand Treblas (vor allem gegen Ende der Erzählung) lässt sich allerdings auch eine gesteigerte Inkonsequenz in der Einhaltung der stabilen (Ich-)Erzählperspektive beobachten. Inwiefern dies tatsächlich *bewusst* so gesetzt ist, kann natürlich nur schwer beantwortet werden. Der Eindruck der psychischen Instabilität und zunehmenden Verwirrung Treblas wird jedoch durch die Unbeständigkeit der narrativen Instanz sicherlich gestützt. Ein paradigmatisches Beispiel hierfür findet sich im „Fünften Buch“, relativ zu Ende des Romans. Der Nachhauseweg über die Straße ober San Gian wird zur existentiellen Erfahrung für den Protagonisten und symbolisiert gleichsam den Höhepunkt seiner wahnhaften Vorstellungen und paranoiden Visionen. In Kapitel 9 des Buches kommt es zu einem wilden Ineinandergreifen verschiedenster Erinnerungsversatzstücke, bildhafter Vergleiche und kriegerischer Analogiesetzungen. Trebla selbst begreift sich hierin als Personifikation einer verzerrten Figur Edvard Munchs (man denke bspw. an dessen bekanntestes Gemälde „Der

[191] Hier noch einmal in Bezug auf Vonneguts Roman „Slaughterhouse Five“. Vgl. A. Assmann (1999), S. 106.
[192] A. Assmann (1999), S. 106.
[193] Vgl. A. Assmann (1999), S. 106.

Schrei“ von 1910) und wird dieserart zur symbolisch-symbolistischen Figur innerhalb seines eigenen Werkes; ein Verfremdungseffekt in doppelter Hinsicht setzt dadurch unmittelbar ein: „Der einsame Nachtgänger blickt schreckhaft über die Schulter. Mit verzerrtem Gesicht, das wiederum einem Tableau des großen Norwegers Edvard Munch entlehnt sein könnte. Das Über-die Schuler-Blicken nützt dem einsamen Nachtgänger von Edvard Munch nicht die Bohne.“ (MJ 652-653) Die hier zum Ausdruck gebrachte Entpersonalisierung illustriert nicht nur bildgewaltig den Schreckzustand Treblas, sondern drückt sich zudem, durch den Wechsel von der ersten Person in die dritte Person Singular, auch in der Erzählperspektive aus.[194] Kurze Zeit später wird dieses depersonalisierende Moment erneut aufgegriffen und durch den Wechsel auf das noch distanziertere ‚man‘ noch einmal verstärkt: „Im Weitermarschieren vernahm man das gleichmäßige sachte Tapp-Tapp *seiner eigenen* Ledersohlen auf der partienweise frisch geernteten Chausee. […]“ (MJ 653) Nimmt man hierbei alle perspektivischen Änderungen zusammen[195], die semantisch *und* grammatikalisch wiederholt von dem ‚Ich‘ wegzuführen scheinen, so könnte man vorsichtig die These aufstellen, dass die Wahl der ‚*Grammatischen Person*‘ gewissermaßen auch den nicht ganz konsistenten Geisteszustand des Protagonisten sowie dessen entfremdete Persönlichkeitswahrnehmung widerspiegelt. Zentral für diesen Kontext ist dabei die Tatsache, dass ‚Depersonalisation‘ im psychopathologischen Sinne, d.h. im psychologischen Fachjargon, ganz dezidiert auch eine Folgeerscheinung von Krieg und Vertreibung meinen kann.[196] „Im Kontext traumatischer Erfahrungen kommt dissoziativen Symptomen eine besondere Bedeutung zu“[197], darunter im Besonderen einem gewissen Subtypus, im Zuge dessen es zu starker „Derealisation“ oder „Depersonalisation“ kommen kann.[198] Betrachtet man den psychischen Zustand Treblas, so kann dies anhand der bereits oben vorgenommenen Analyse sicherlich teilweise bestätigt werden. Eine gesteigerte Anschaulichkeit und Drastik erhält dieses Moment in Hinblick auf die Erzählperspektive, deren häufige Modifikation in dieser Passage durchaus Analogien zu der inneren Verfassung des traumatisierten Protagonisten aufweist.

Anders in der Ausführung, aber ähnlich im Prinzip, verhält es sich in dem Roman „Kurz nach 4“. In diesem Fall wählt Becher von Beginn an die personale Erzählform, pflegt allerdings auch hier einen spielerischen Umgang damit. So wechselt die Perspektive in dem Roman just in dem Augenblick, als der Zweite Krieg in der rückblickenden Erzählung 1945 offiziell endet.

---

[194] Der Wechsel in die 3.P.S. findet sich in der entsprechenden Passage noch häufiger (bspw. MJ 654,655). Einen ähnlichen Effekt erzielt dabei auch das Switchen in die 2.P.S. (bspw. MJ 646).
[195] Vgl. FN 181: 2. und 3.P.S. und ‚man‘.
[196] Vgl. H. Glaesmer (2014), S. 198.
[197] H. Glaesmer (2014), S. 198.
[198] Vgl. H. Glaesmer (2014), S. 198.

Zborowskys Heimkehr nach Österreich wird demnach nicht mehr, wie alle Schilderungen zuvor, in der *dritten*, sondern in der *zweiten* Person Singular wiedergegeben. Es wird ein „Du" angesprochen (resp. an dieses appelliert), das auf diese Weise bisher nicht existiert hat und somit einen anderen Franz Zborowsky adressiert, als jenen *vor* dem Krieg. Da endlich „durftest du heim." (Kn4 64) „Nach neujähriger Verschollenheit wieder in Wien sein. Dich mit dem buschigen Schnauzbart, der angeschlagenen Nase, dem Auge, das sein verträumtes Prüfen eingetauscht hatte gegen ein visierendes, dich erkannten die gealterten, die alten Eltern auf den ersten Blick kaum wieder." (Kn4 64) Der Perspektivenwechsel hält über neun Seiten hindurch an und umfasst inhaltlich die Rückkehr nach dem Krieg, den gescheiterten Anknüpfungsversuch an das ‚Davor', das Realisieren, dass sich das Wien seiner Vergangenheit verändert hatte, bis hin zu der Racheaktion an Mehlgruber (Kn4 63-71). An all dem wird ersichtlich, dass weder die große ‚Stunde null', noch das nahtlose Anknüpfen an eine Welt vor dem Krieg möglich sein kann. Der Krieg hat Zborowsky gezeichnet und diese Veränderung manifestiert sich in gewisser Weise auch in dem Perspektivenwechsel, der wohl nicht zufällig gerade dieses Kapitel umfasst. In dieser Lesart drücken sich durch das Spiel mit der Perspektive erneut die Auswirkungen des Krieges auf die Persönlichkeit des Einzelnen (hier: Zborowsky und Trebla) aus, der sich zu distanzieren wünscht, ohne dabei aber tatsächlich Distanz zu dem Geschehenen wahren zu können.

5.3. Telegrammstil eines Kriegstagebuchs

Im Zuge des Kapitels 4.1.2.3. („Der transferierte Krieg") wurde am Rande auch auf die spezifische *Art und Weise* verwiesen, auf welche Becher (in „Murmeljagd") den Transfer des Kriegszustandes in die Erzählgegenwart formal umsetzt. Die abschließende Frage hinsichtlich der Korrelation von Inhalt und Stil/Literarisierung soll nun eben dieser Umsetzung gelten, die besonders in Hinblick auf Treblas traumatisch bedingte Wahrnehmung von besonderer Bedeutung ist. Der Fokus liegt dabei auf der Darstellungsform gegenwärtiger Geschehnisse in Gestalt eines für diesen Kontext stilistisch interessanten „Kriegstagebuchs" (bspw. MJ 462): „Das Folgende bot sich mir im Telegrammstil dar: wie ein Blatt aus dem Kriegstagebuch, das ich am Piave geführt hatte." (MJ 462)

Im linguistischen Sinne lässt sich der sog. ‚Telegrammstil' als Stil der bewussten Auslassungen bzw. Ellipsen begreifen. Die Syntax beschränkt sich dabei auf das Notwendigste und ist dementsprechend kurzgehalten.[199] Allgemein versteht man darunter eine „Textsorte, in der auf

[199] Vgl. J. Tesak, J. Dittmann (1991), S. 250: Charakteristisch hierfür ist der beinahe vollkommene Fortfall von Pronomina und Artikeln, sowie teils Auxiliaren, während Verba, Nomina und Adjektive beinahe vollständig erhalten bleiben.

alle inhalt. nicht unbedingt nötigen Elemente (Funktionswörter, evtl. auch Flexionsformen) verzichtet wird“[200]. Die Beschränkung auf den Kern einer Aussage, sowie die Reduktion des zu Übermittelnden auf das inhaltlich tatsächlich Wesentliche (ohne Rücksichtnahme auf grammatikalische Strukturen) ist ursprünglich natürlich den Bedingungen des dem Telegramm eigenen Mediums verschuldet, dessen technischer Apparat Benützungsgebühren (pro Wort) vorsah. Aufgenommen und für ästhetische/literarische Zwecke funktionalisiert wurde dies in weiterer Folge v.a. von Autoren des Expressionismus, die, wie Kogler vermerkt, letztlich „aus der tariflichen Not eine poetische Tugend“ zu kreieren suchten. Wenn dabei zwar die Entwicklungslinien klar sind, muss nach Kogler aber dennoch zwischen dem rein zweckgebundenen/pragmatischen Stil tatsächlicher Telegramme und dem literarisierten Telegrammstil im dichterischen Werk streng differenziert werden.[201] Im Zuge der hier vorgenommenen Analyse meint der literarisch instrumentalisierte Telegrammstil (noch abseits von etwaigen Gattungsfragen) vor allem eines, nämlich den bewussten Einsatz reduzierten Sprachmaterials zugunsten einer pointierten Semantik. Wieder greift dabei Inhalt und Form ineinander und führt die Vermittlung bestimmter trauma-perzeptiver Aspekte auf doppelte Weise vor. So wird aus inhaltlicher Perspektive die Verfolgung der vermeintlichen Verfolger Mostny und Krainer für Trebla zum kriegerischen Manöverakt, wie er oben beschrieben wurde, während er sich in formaler Hinsicht als ein Text im „Telegrammstil“, oder, wie der Erzähler es auch nennt, im „Stenogrammstil“ (MJ 529) – für den jedoch eine ähnliche Definition greift, liest. „Da sind Momente und Situationen, deren Rhythmus ein Stakkato ist, ohne Fermaten, Ritardandos; Situationen und Momente, die an Maschinengewehrfeuer gemahnen“ (MJ 529). Das dem Telegrammstil eigene Moment wird hier in zweifacher Weise mit dem Krieg in Verbindung gesetzt: erstens durch den Rekurs auf das von Trebla in dieser Art verfasste Kriegstagebuch, das hier eine Art der Wiederverwendung erfährt, und zweitens durch die Parallelisierung der reduktionistischen, ‚stakkato-artigen‘ Telegramm-Schreibweise mit dem Schießvorgang eines Maschinengewehres.

> Je kriegsbewußter stimmend die Situation, desto weniger rechtfertigt sich das Wörtlein Und. […] Für manches Und fehlt Zeit und Raum, selbst für manches Tätigkeitswort. Denn was ist letzten, letzten Endes die Tätigkeit im imperialen Krieg (der meine Schule war)? Killen – Gekilltwerden. Auf einen transzendenteren Nenner gebracht: Sich selber Killen. (MJ 529)

Die Verwendung dieses (bewusst gesetzten) Stils ermöglicht in sehr anschaulicher Weise die (illusionäre) Vergegenwärtigung der Kriegssituation, deren *reales* Vorhandensein sich in dieser Situation als Trugschluss des traumatisierten Individuums entpuppt. Die Referenz auf den ‚Imperialen Krieg‘, durch dessen Schule Trebla nach eigenen Angaben gegangen sei, hebt die

[200] H. Glück, M. Rödel (2016), S. 703.
[201] Vgl. K. Kogler (1999), S. 13.

Verbindung zwischen dem Trauma und der darauf basierenden Bewertung der gegenwärtigen Situation noch einmal deutlich hervor. Der Verfolgte und Kriegsgezeichnete schreibt die Geschichte seines Kriegstagebuchs (im ‚Frieden') gewissermaßen fort bzw. neu. Dabei, und dies ist der zentrale Aspekt der hier intendierten Lesart, wird auch sprachlich der Fokus immer enger auf das konzentriert, was in der traumabedingten Wahrnehmung Treblas tatsächlich bleibt: nämlich der Krieg, der sich durch die Brille des ‚maschinenfeuerartigen' (Telegramm-)Stils selbst in trivialste Situationen *einzuschreiben* vermag (wie bspw. auch in der Szene, die der zitierten Passage folgt). Angesichts des oben Dargelegten verwendet Becher den besagten Stil dabei im Sinne dichterischer Freiheit zwar durchaus verschwenderisch – inhaltlich wird, wie beim ursprünglichen Telegramm, keineswegs an Details gespart – und doch kann *gerade* dadurch inhaltlich das eigentlich Wesentliche ausgesagt werden.[202] Die Szene umfasst das Techtelmechtel mit der Geliebten des Soldaten Freund sowie dessen plötzlichen Selbstmord. Doch das tatsächlich Berichtete steht dabei in schiefer Relation zu der Art und Weise, *wie* berichtet wird und gerade in dieser Diskrepanz eröffnet sich die beinahe persiflierte und zugleich ernste, berechtigte Fixation auf den Krieg.[203] In dem das Vergangene in der Wahrnehmung Treblas reaktiviert wird (bzw. das Zukünftige antizipiert), wird das Gegenwärtige, besonders der *gegenwärtige Frieden*, signifikant relativiert.

6. (Post-)traumatisch bedingte Wahrnehmungsformen: Reizende Räume versus Topografien der Verstörung

Im Folgenden wird zu hinterfragen sein, auf welche Weise sich eben diese starke Relativierung des Friedens bzw. das (individuelle) Fortschreiben des Krieges (deren Gründe jedenfalls nicht allein auf den Einzelnen zu reduzieren sind) auf die gegenwärtige Wirklichkeitswahrnehmung und Raumerfahrung der Figuren auswirken kann und inwiefern dies in weiterer Folge auch im Rahmen eines größeren (literarhistorischen) Kontextes gelesen und verstanden werden kann.

In den vorangegangenen Kapiteln konnte gezeigt werden, dass die traumatische Vergangenheit der jeweiligen Protagonisten in Addition zu dem momentanen Zeitgeschehen, wie dem Kalten Krieg in „Kurz nach 4" oder der politischen Verfolgung und den vielen Toten in

[202] Der Telegrammstil wird tatsächlich in erster Linie über linguistische Parameter evoziert, d.h. durch das Wegfallen gewisser grammatikalisch konstitutiver Termini. Sehr anschaulich wird dies bspw. an der vielzitierten Anekdote Abbe Galianis, deren Bedeutung hier klar bleibt, ohne dabei vollständig wiedergegeben zu werden: „Was Menschen angeht, optische Täuschung" (MJ 530), oder bei der Übertragung alltäglicher Situationen: „Fünfminutenkuß, mein halbes Gesicht naß von ihrem Warmspeichel, meine Hand im elastischen Ausschnitt Lamekleids." (MJ 530). Oder schließlich verstärkt durch den Gebrauch kriegsnahen Vokabulars: „Balz Aug in Aug mit mir, dann zu Mavegn. Lage auf Kriegsschauplatz wird kritisch." (MJ 532).

[203] Das eigentliche Fest wird dadurch schnell zum „Kriegsschauplatz" (MJ 532), der suizidale Soldat Freud zum „Gefallenen (Gefallenen!)" (MJ 532), Treblas mögliche Mitschuld an dessen Tod zur „müßigen Frage" (MJ 532), denn die Frage der Schuld sei „im Feld" (MJ 532) ohnehin eine zwecklose.

„Murmeljagd", in einer starken Fokussierung und Gebundenheit an den Krieg resultiert. Wenn sich dies in entscheidender Weise auch in der Form der figurenspezifischen (Raum-)Wahrnehmung manifestiert, so möchte ich an dieser Stelle noch einmal an die hier zugrunde gelegte Hypothese erinnern, welche davon ausgeht, dass die gegenwärtigen Handlungsräume, in die Becher das jeweilige Romangeschehen verlagert, nicht präsumtiv als unmittelbar bedrohte und verstörende Räume verstanden werden können,[204] diese jedoch in der traumatisierten und teilweise auch geschärften Wahrnehmung der beiden Protagonisten Trebla und Zborowsky zu eben jenen werden. Das impliziert des Weiteren, dass Becher mit den hier behandelten Werken scheinbare Idyllen konsequent ihrer Illusionshaftigkeit überführt und sich damit nicht nur in die Tradition seines geistigen Mentors George Grosz einschreibt, sondern auch eine raffinierte Art der literarischen Kritikübung etabliert, die sich entscheidend durch die Art der Kontrastierung von leserInnenbezogener (Vor-)Annahmen und tatsächlicher Ausgestaltung entfaltet.

Wenn dabei vorausgesetzt wird, dass die gegenwärtigen Figurenräume *quasi* sichere Orte zu *quasi* sicheren Zeiten demonstrieren, soll dadurch keineswegs ausgeblendet werden, dass die politischen Situationen 1938 bzw. 1955 (auch in den Romanen) *bereits*, *wieder* oder *noch* als sehr kritisch und instabil zu betrachten sind, sondern im Prinzip das genaue Gegenteil. Objektiv gesehen und vor allem eingedenk des breiteren öffentlichen Diskurses haben wir es zwar noch oder wieder mit sogenanntem Frieden zu tun, doch eben dieser Umstand wird bei Becher radikal in Frage gestellt und u.a. durch die oben beschriebenen Mittel relativiert. Inwiefern auch diesbezüglich das Vergangene (sprich: das Trauma) einen entscheidenden Faktor darstellt, wird deutlich, wenn man bedenkt, dass der ehemalige Krieg als *generelle* Schule des Misstrauens inszeniert wird: „denn belehrt vom Krieg, traute er dem Frieden nicht." (Kn4 66) So kann, wie in „Murmeljagd" vorgeführt, 1938 auch die ‚neutrale' Schweiz keinen tatsächlich soliden Zufluchtsort mehr bieten, Probleme mit der Fremdenpolizei werden wiederholt aufs Tapet gebracht und der Erste Weltkrieg ist längst nicht verarbeitet. Selbes gilt für „Kurz nach 4": 1955 wird die Zweite Österreichische Republik ausgerufen und nicht zufällig mit einer ‚zweiten Befreiung' (nach 1945) parallelisiert. Die österreichische Opfer-Theorie wird großgeschrieben und eine adäquate Aufarbeitung der Vergangenheit zu großen Teilen unterlassen oder gänzlich ausgeblendet. All dies jedoch wird in Bechers Romanen thematisiert und gerade damit im Prinzip des Leugnens und Vergessen, welches diesen Tendenzen zugrunde liegt, unterwandert. Der als friedlich angenommene Raum, in dem sich die Figuren bewegen, steht dieserart nicht allein im Schatten der Vergangenheit, sondern blickt auch gegenwärtigen gesellschaftlichen und

[204] Die gewählten Handlungsräume lassen vorerst sogar vielmehr deren Gegenteil vermuten: Die neutrale Schweiz als Alpenidylle und das stereotypbeladene Nachkriegsitalien als beliebtestes Urlaubsziel der 50er Jahre.

politischen Strukturen ins Auge, die der tradierten, österreichischen ‚Friede-Freude-Eierkuchen-Mentalität' abschwören sollen. Auch die Wurzeln *dafür* scheinen jedoch zumindest partiell in der leidensgeschulten Wahrnehmung (hier) Zborowskys zu liegen (vgl. Zitat oben).
Um zu klären, wie Becher dies konkret umsetzt, bzw. welcher Art die beiden Protagonisten Raum und Wirklichkeit tatsächlich wahrnehmen/erfahren/begreifen und welche Rolle die erfahrenen Traumata dabei spielen, ist es vonnöten, exakte Kontextualisierungen vorzunehmen. Die ‚italienische Reise', wie auch der ‚Aufenthalt in den Schweizer Alpen' rufen dabei gemeinhin ein Register spezifischer Assoziationen hervor, welches im Folgenden zu erläutern sein wird. Es handelt sich dabei, wie oben vermerkt, um grundsätzlich positiv konnotierte Vorstellungs-Cluster, Topoi gleichsam, die Becher auf ganz spezielle Weise aufnimmt und zugleich gewissermaßen konterkariert. Im Folgenden soll also versucht werden, die dafür notwendigen theoretischen und (diskurs-)geschichtlichen Voraussetzungen zu klären, um eine potentielle Einbettung in einen größeren Kontext überhaupt gewährleisten zu können. Erst dadurch kann ersichtlich gemacht werden, welche Ideen mit der Wahl der Kulissen verknüpft sein könnten, und anhand welcher Parameter bzw. in welchem Rahmen Bechers Bespielung dieser Räume betrachtet und somit besser lesbar gemacht werden kann.

6.1. Die Kulisse in "Kurz nach 4"

Franz Zborowsky reist nach Rom. Dem damit aufgerufenen Topos, nämlich jenem der Italienischen Reise oder, spezifischer noch: der Romreise, geht ein langer und ebenso intensiver Diskurs voraus: Besonders innerhalb der deutschsprachigen literarischen Tradition ist das Ranken um den sogenannten ‚Mythos Italien' von zentralem Stellenwert und Haacker bringt „Kurz nach 4" nicht zufällig in Zusammenhang mit demselben: „Italienreisen sind ja eine urdeutsche Angelegenheit, und der ganze Roman [„Kurz nach 4", Anm. d. Verf.] könnte so nett werden."[205]
Doch nicht nur in der Belletristik findet der Topos Italien regen Niederschlag; gerade in den 1950er Jahren (d.h. zu der Zeit des Romangeschehens in „Kurz nach 4") kommt der Italiensehnsucht auch aus kultur- und sozialgeschichtlicher Perspektive neue bzw. wiedererwachte Relevanz zu, wie im Folgenden kurz erläutert werden soll.[206] Mit dem Versuch der Einbettung von „Kurz nach 4" in das Genre der literarischen Italienreise (und unter Berücksichtigung bestimmter damit einhergehender Topoi, Genre-Kontinuitäten/Brüchen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen) soll u.a. auch ein Beitrag zur Inklusion des Romans in die Reihe bereits kanonisierter Werke dieser Kategorie gewährleistet werden. Wenn „Kurz

[205] C. Haacker (2012), S. 213.
[206] Vgl. B. Mandel (1996), S. 147-162.

nach 4“ also im Kontext des vor allem aus deutscher und österreichischer Perspektive stark mythisierten Landes Italien betrachtet und hernach analysiert werden soll, so möchte ich versuchen, eine lange Geschichte kurz zu erzählen.

6.1.1. Mythos Italien

Italien als Sehnsuchtsland, Italien als Urlaubsort, Italien als Raum der Selbstfindung, Italien als Kulturidylle und Mittelmeereldorado, Italien als Konservator antiker Kulturerzeugnisse, als kulinarische Hochburg und modische Avant Garde, Italien als Tourismusattraktion und Kunstmetropole, Italien als Badeort und Erholungsgebiet, als Symbol des europäischen Südens, des Meeres und des dolce far niente. Italien als Arkadien[207]: Es gibt wohl selten ein Land, das mit so vielen unterschiedlichen und allseits bekannten Stereotypien behaftet und damit einhergehend mit zahlreichen kulturellen, sozialen wie historischen Einschreibungen konfrontiert ist, wie das im Falle Italiens zutrifft. So gilt auch im Kontext *literarischer* Tradition, dass es

> wohl kaum ein zweites Land [gibt, Anm. d. Verf.], das in der fremdsprachigen Literatur so dauerhaft präsent ist wie Italien in der deutschsprachigen. Nicht erst seit Goethes ‚Italienischer Reise' sind das Land, seine Städte, die Landschaft, das Licht – man könnte mit dieser Aufzählung noch lange fortfahren – Ziel wie Thema unzähliger Texte deutscher, schweizer und österreichischer Autoren.[208]

Analog zu einer enormen literarischen Produktivität in diesem Bereich[209] – Gültigkeit hat dies, nebenbei bemerkt, sowohl in Bezug auf die Gattung des Reiseberichts im engeren Sinne, als auch in Hinblick auf belletristische Literatur in ihrer Gesamtheit – ist auch die literaturwissenschaftliche Rezeption zu betrachten. Die Forschung hat sich bisher intensiv mit „der Literarisierung des Vorstellungsraumes Italien“[210] auseinandergesetzt und trägt damit letzten Endes auch stark zur Etablierung der literarischen Italienreise als eigenes Genre bei. Doch woraus genau speist sich der sogenannte ‚Mythos Italien'?[211]

6.1.1.1. Italiensehnsucht: Italien(-reisen) in der deutschsprachigen Tradition

> „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?

---

[207] Als letztes Glied in dieser Reihe steht der Arkadienmythos: nicht zu unrecht. Immer wieder wurde Italien mit einem irdischen Paradies verglichen, das zwar nicht der absoluten Vollkommenheit und Harmonie des ‚Garten Eden' gleicht, doch aber eine Vereinigung zwischen Natur und Mensch meint, die nicht im Sinne der Beherrschung, sondern im Sinne eines ausgewogenen Verhältnisses beider zu deuten ist und somit einen idealen, aber *realen* Ort entwirft. Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 36.

[208] M. Müller, L. Reitani (2011), S. 7.

[209] Einen sehr anschaulichen Überblick über eine Vielzahl deutschsprachig-literarischer Werke von und über Italien seit dem 18. Jahrhundert liefert H. Siebenmorgen (1997), S. 57-73.

[210] I. Egger (2006), S. 9.

[211] M. Luchsinger (1996) schlägt einen Mythosbegriff in Anlehnung an Klaus Heinrich vor, dem zufolge Mythen eine doppelte Funktion erfüllen, innerhalb welcher sie „einerseits das kollektive Imaginäre als Kanon […], als Ensemble von Geschichten“ darstellen und andererseits ein „Gedächtnis für Unverstandenes, Rätselhaftes“ liefern. [M. Luchsinger (1996), S. 18.]. Ich möchte mich im Folgenden diesem Begriff anschließen.

Im dunklen Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorber steht,
Kennst du es wohl? Dahin! Dahin!,
Möchte ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!“[212]

Vermutlich 1783/1784 verfasst, entstehen diese vielzitierten Verse, das sog. *Mignon-Gedicht*, aus Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ noch vor seiner eigenen Italienreise[213] und etablieren damit eine Art „Gründungsmythos der deutschen Klassik“[214], eine letztlich kanonisierte Sehnsucht nach dem Süden, die gewissermaßen zum Konstituens für nachfolgende Literatinnen und Literaten wird.[215] Zwar besteht eine Tradition der deutschen Italiendichtung bereits seit dem Mittelalter (Italien ist dabei immer schon als Ort der vielseitigen Projektionen anzusehen[216] und umfasst die ins kollektive Bewusstsein eingegangenen Bilder der Dichter und Maler vergangener Zeiten[217]) im Wesentlichen kann jedoch davon ausgegangen werden, dass der Ursprung des heute bekannten und für diesen Kontext relevanten (literaturbasierten) Italienmythos‘ bzw. -topos‘ zu weiten Teilen in der Zeit des Klassizismus‘ und der Romantik anzusiedeln ist.[218] Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich dabei ein wesentlicher „Paradigmenwechsel in den Reisegewohnheiten und Interessen […] vom frühaufklärerischen Streben nach Wissensaneignung zum romantischen Bedürfnis nach Persönlichkeitsbildung.“[219] Spätestens mit Goethes tatsächlicher Italienreise („Italienische Reise“) schreibt sich der deutsche/österreichische ‚Italienmythos‘ und die damit verbundene ‚Italiensehnsucht‘ nicht nur als Konstante in die Literatur- und Kulturgeschichte ein, sondern prägt in seiner Popularität auch die kollektive Imagination[220] des nunmehr ‚real‘ gewordenen Arkadiens[221] entscheidend mit. Die Erfahrung der südlichen Ferne avanciert für ganze Generationen deutschsprachiger SchriftstellerInnen zum Imperativ der Selbsterfahrung und notwendigen Wahrnehmungslehre.[222] „In einer beträchtlichen Anzahl von Texten gilt Italien als unentbehrliches Bildungsmoment, als wesentliche ästhetische Erfahrung, als notwendige Entdeckung der Antike.“[223] Dabei wird ein (oft auf Vergangenem basierender) Mythos

[212] J.W.v. Goethe (1982), S. 148.
[213] Vgl. B. Mandel (1996), S. 148. Goethes idealisierende Imaginationen des südlichen Landes gehen vermutlich auf Reiseberichte des Vaters zurück. Vgl. B. Mandel (1996), S. 148.
[214] H. Lengauer (2006), S.36. Mit Goethe wird ein Bild Italiens entworfen, dass die „die klassische[…] Schönheit und Vollkommenheit“ des Landes preist. H. Siebenmorgen (1997), S. 57.
[215] Vgl. H. Jost (1989), S. 491.
[216] Vgl. H. Siebenmorgen (1997), S. 57.
[217] Vgl. W. Waetzoldt (1927), S. 4.
[218] Vgl. A.v. Scharpen (1999), S. 29. Scharpen nennt neben Goethe auch Winckelmann als maßgeblich prägend.
[219] A. Meier (1989), S. 285. Es ist bspw. auch bei Goethe eine Art Wende nach Innen zu beobachten: „Die visuelle Aneignung Italiens steht im Dienste individueller Entfaltung.“ M. Luchsinger (1996), S. 95.
[220] Vgl. I. Egger (2006), S. 9.
[221] Vgl. B. Mandel (1996), S. 148.
[222] Vgl. I. Egger (2006), S. 9.
[223] L. Reitani (2011), S. 9.

beschworen, der mit der sozialen Realität Italiens nur marginal zusammenhängen kann; das Wesen des Mythos' verlangt nach Verklärung mehr denn nach Realismus.[224] So konstatieren Breymayer/Erhart/Grimm für das gängige deutsche Italienbild des 18. Und 19. Jahrhunderts[225], dass es „geradezu Gefahr [lief, Anm. d. Verf.], aus dem Realen ganz ins Transzendente abzugleiten".[226]

Und doch verzeichnet die Historie der Kontinuitäten auch Brüche, die letztlich gerade in Hinblick auf die hier im Zentrum stehende Italien-Erzählung von großer Bedeutung sind. Spätestens das 19. Jahrhundert bringt – möglicherweise auch als Folgeerscheinung des großen Preisens – mitunter Dekonstruktionstendenzen der eindimensionalen Mythenreproduktion zum Vorschein, die späterhin parallel zu wieder vermehrt stilisierten Imaginationen fortlaufen und zusammen einen Pluralismus literarisierter Italienbilder hervorbringen resp. eine Dialektik gründen, die eine einfache Diskursgeschichtsschreibung mehr oder weniger aushebeln.[227] Nichtsdestoweniger lassen sich dabei zeitgebundene Tendenzen („Epochendominante Wahrnehmungsparadigmen"[228]) feststellen, die in Hinblick auf das nähere Verständnis des Becher'schen Italienentwurfes zentral sind. In diesem Zusammenhang interessiert vor allen Dingen der Umgang mit dem Topos Italien in den 1950er Jahren bzw. nach 1945 generell, in jener Zeit also, in der auch die Erzählung „Kurz nach 4" anzusiedeln ist. Anders als anzunehmen, wirken der Zweite Weltkrieg und vor allem auch der Italienische Faschismus in Hinblick auf die Tradierung eines romantisch geprägten Italienbildes aus kultur- resp. sozialhistorischer Perspektive lange nicht als die „epochale[…] Zäsur"[229], die sie de facto darstellten. Im Gegenteil.

6.1.1.2. Topos Italien nach 1945: Sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte

Entscheidend ist, dass gerade *nach* 1945 jener oben beschriebene Mythos rund um Italien als idealer, ja idyllischer Ort jenseits sozialer und politischer Realität, als *locus amoenus* und Projektionsfläche persönlicher Wünsche und Begierden, eine Art Renaissance erfährt und

---

[224] Vgl. Fußnote 204.

[225] Das hier vorgestellte Italienbild basiert primär auf (Vor-)annahmen, die auf die Eindrücke einer elitären Bildungsschicht zurückgehen. Breymayer/Erhart/Grimm verweisen auch auf die damals starke Tendenz einer „simplifizierenden" Darstellung völkerpsychologischer Idealtypen. Vgl. G.E. Grimm u.a. (1990), S. 9.

[226] G.E. Grimm u.a. (1990), S. 8. Hinzu kommt auch die Hinwendung zum „Mystisch-Abstrakten". Vgl. ebd., S. 8.

[227] Vgl. I. Egger (2006), S. 9. Zur Vielfalt der Italienauffassungen von 1770 bis 1840 vgl. v.a. S. Oswald (1985). Oswald geht es gerade darum, sich von einer „verabsolutierten" Italienauffassung (die in engem Zusammenhang mit dem durch Goethe tradierten Italienbild steht) zu distanzieren. Vgl. S. Oswald (1985), S. 7.
Als ein relevantes Beispiel früher literarischer Italien-Demontage ist bspw. Winckelmann zu nennen. Vgl. C. Haacker , S. 213.

[228] G.E. Grimm u.a. (1990), S. 6.

[229] L. Reitani (2011), S. 10.

späterhin massiv für touristische Zwecke instrumentalisiert wird.[230] Nach ersten Jahren der Entbehrungen beginnen bereits in den 1950er Jahren die Mühlen der Tourismusindustrie wieder auf Hochtouren zu laufen und der Wirtschaftsaufschwung sowie die sich laufend verbessernden Arbeitsbedingungen ermöglichen es immer mehr Menschen, nach den ersten tristen Nachkriegsjahren, wieder *Vergnügungs*reisen zu unternehmen.[231] Als beliebtestes Reiseziel der Deutschen (und ÖsterreicherInnen) avanciert neben jenem der deutschsprachigen Nachbarstaaten schnell Italien. Zwar kann man Anfang der 1950er Jahre noch nicht von tatsächlichem Massentourismus sprechen (vorerst gilt es, zu überleben - an Urlaub ist *noch* nicht zu denken), doch spätestens gen Ende des ersten Nachkriegsjahrzehnts ist von einem ersten sog. „Italienboom" auszugehen.[232] Auch wenn die Gründe dafür vielfältig sein mögen, so scheint doch die gemeinsame faschistische bzw. nationalsozialistische Vergangenheit einen wesentlichen Faktor für die Wahl des konkreten Urlaubszieles darzustellen, denn anders als in anderen Ländern zu jener Zeit wähnen sich deutschsprachige TouristInnen in Italien (wohl wegen seiner eigenen faschistischen Vergangenheit) weitestgehend sicher vor negativen Reaktionen gegenüber der jüngsten Vergangenheit: eine Vergangenheit gleichsam, die vergessen werden will – gerade im Urlaub. Kindler nennt es einen „schweigenden Konsens [beider Länder, Anm. d. Verf.], das Gestern einstweilen ruhen zu lassen."[233] Ironischerweise wird der Tourismus-Trubel dabei, wie Jost konstatiert, von Managern arrangiert, die ihre Erfahrungen im Bereich der Reiseorganisation im Rahmen der nationalsozialistischen KdF-Kampagnen errungen hatten.[234] Biernat zufolge ginge es bei den neuen (westdeutschen) Reiseverbänden zwar um ein Anknüpfen an *Vorkriegs*-Standards und den Versuch der bewussten Abgrenzung zur Freizeitpolitik im Dritten Reich, eine den 1950er Jahren vorangehende Tradition massentauglich organisierter Italienreisen, die sich vor allem zur Zeit der faschistischen bzw. nationalsozialistischen Herrschaft etablierte und nun erneut an Beliebtheit gewannen, sei jedoch nicht zu leugnen.[235] Wohl spätestens ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre weicht die anfängliche Skepsis gegenüber Pauschalreisen weitestgehend und

---

[230] Vgl. B. Mandel (1996), S. 149.

[231] Ich möchte mich hier ausdrücklich von jener ‚Reisetätigkeit' distanzieren, die im Zuge von Verfolgung, Vertreibung und Kriegszustand in Europa jahrelange Notwendigkeit war. Im Fokus steht hier die klassische Urlaubsreise.

[232] Vgl. G. Kindler (1997), S. 97, B. Mandel (1996), S. 147, T. Luther (1997), S. 91. Zur Zeit der Veröffentlichung von „Kurz nach 4" verzeichnet das Statistische Jahrbuch der Bundesrepublik Deutschland in etwa vier Millionen deutsche ItalienurlauberInnen. Vgl. T. Luther (1997), S. 91.

[233] G. Kindler (1997), S. 100.

[234] Vgl. H. Jost (1989), S. 499.

[235] Vgl. U. Biernat (2004), S. 35-36. Die nationalsozialistische Organisation „Kraft durch Freude" (KdF) folgt dem Konzept der faschistischen „Opera Nazionale Dopolavoro" (OND) und funktioniert nach deren Vorbild. Eine Kooperation mit der freundschaftlich verbundenen OND war in der Zeit vor dem Kriegsausbruch durchaus Usus, wodurch Mittelmeerreisen staatlich organisiert und reguliert wurden und so sicherlich ihren Teil zu der Popularität und Erschließung des europäischen Südens beitrugen. Vgl. dazu H. Jost (1989), S. 498.

diese stellen, neben zahlreichen Individualreisen, wieder einen zentralen Faktor in der Tourismusbranche dar.[236] Zudem wurde das „Wissen um diese Kontinuitäten […]von der schwärmerischen Begeisterung für Sonne, Meer, Strand und Kunst überlagert. Sie berief sich ausdrücklich auf den Italienmythos des 18. Jahrhunderts“[237]. Der bekannte Peterich-Italienführer des Jahres 1958 tilgt in seiner Berufung auf Goethes Italien die unmittelbare Vergangenheit aus der Italienassoziation.[238] So spricht auch der Versuch, an Reise-Ideale der Weimarer Republik bzw. der Ersten Republik anzuknüpfen, für sich: das Modell Urlaubsreise soll, wie auch immer geartet und wohl nicht zuletzt aus Gründen der Ablenkung und Zerstreuung, Konjunktur feiern. Italien bleibt dabei, anders als bspw. die Sowjetunion oder die USA, die in erster Linie als Ausdrucksträger politischer Polaritäten fungieren, „eng an den Diskurs Urlaub gebunden, und damit frei für Projektionen vom erfüllten, paradiesischen Leben“[239], das sowohl als eine Form der Kompensation zum trostlosen Nachkriegsalltag angesehen werden kann, als auch eine zumindest temporäre Fluchtmöglichkeit vor der politischen Wirklichkeit bietet.[240] Als effektives Kontrastbild wird – vor allem in den populären Illustrierten dieser Zeit – ein auf wenige oberflächlich-stereotype Attribute beschränktes Italienbild propagiert. „Immer wieder liest man die Reizworte Süden, Sonne, wolkenlose Ferien, blaues Meer, Lebensfreude, Entspannung, Ferienstimmung, Romantik, azurblau, leuchtend, bunt und fröhlich, Freizügigkeit, Bikini, Paradies, Traum, Märchen.“[241] Neben reinen Urlaubsassoziationen bleibt aber immer auch die vielgepriesene kulturelle Vielfalt des klassischen Italiens konstitutiver Bestandteil des Italien-*Images* in den 1950er Jahren, wenn dieser auch gegenüber oben genannter Attribute gewisse Einbußen erfährt.[242]

6.1.1.3. Topos Italien nach 1945: Literaturhistorische Aspekte

Immer wieder wird dabei an die lange – auch literarische – Tradition der deutschen Italienreise angeschlossen. So orientieren sich auch Autorinnen und Autoren des 20. Jahrhunderts nicht ungern an den großen Vorbildern. In diesem Bezug auf Goethe und Co. lässt sich allerdings mehr ablesen, als die einfache literarische Wertschätzung gegenüber dem großen klassischen Idol der deutschen Italienreise:

> nicht zufällig wandelten die Dichter der sogenannten ‚Inneren Emigration‘ auf seinen Spuren, in einer unsicheren und dunklen Zeit sich an dem leuchtenden Vorbild aufrichtend. Italien wird ihnen zum Land

[236] Vgl. G. Kindler (1997), S. 98.
[237] M. Luchsinger (1996), S. 11.
[238] Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 2-3.
[239] U. Biernat (2004), S. 39. Biernat bezieht sich hier auf B. Mandel (1996), S. 118: „Kunst, Schönheit und Sehnsucht nach idyllischem Leben prägen seit alters her das deutsche Italienbild.“.
[240] Vgl. U. Biernat (2004), S. 40 und B. Mandel (1996), S. 150.
[241] B. Mandel (1996), S. 153.
[242] Vgl. B. Mandel (1996), S. 157.

> des freiwilligen Exils, das politische Distanz und Schönheitssuche zugleich befriedigt – mit allen Problemen die dieser mehrschichtigen Motivation entspringen.[243]

Der im 18. Jahrhundert gründende Italienmythos bricht, wie ersichtlich, nicht einfach mit dem 20. Jahrhundert ab und lässt sich auch nach den Weltkriegen nicht einfach aus dem literarischen Gedächtnis verbannen. In diesem Sinne scheint die italienische Reise auch nach 1945 noch integraler Bestandteil in Belangen der individuellen und gesellschaftlichen Identitätssuche bzw. Identitätskonstruktion dazustellen und soll dabei nicht zuletzt auch eine Neu- oder Wieder-Aneignung des Selbst inkludieren[244]:

> Wie Johann Wolfgang von Goethe, Johann Gottfried Seume und andere berühmte Italienreisende zuvor, ahnen die von Entbehrungen der Kriegs- und Nachkriegszeit gezeichneten Menschen, daß sie in Italien wieder leben lernen und die fehlende Identität zurückgewinnen können. Ein Aufenthalt in Italien – so will es die Tradition – ist für das Individuum aus dem Norden ein Schritt zur persönlichen Vervollkommnung. Man ist bemüht, sich selbst kennenzulernen, indem man den anderen erkennt.[245]

Was im Zitat oben noch nach kitschiger Verklärung und wohlkaschierter Erlaubnis zur Verdrängung der Tatsachen klingt, ist in seinem Prinzip etwas später auch bei AutorInnen wie Ingeborg Bachmann oder Thomas Bernhard (vgl. *Auslöschung*) in differenzierterer Form wieder anzutreffen, Kritik allerdings mitinbegriffen: Beide beziehen Italien als einen „Fluchtpunkt" in ihre Werke ein, aus dessen Perspektive sodann ein unverstelltes Bild auf die eigene Identität und Herkunft (hier: Österreich) ermöglicht werden soll.[246] Gerade der Aspekt des Suchens und Findens eines (neuen) kongruenten Selbst(-verständnisses) stellt somit ein Kontinuum in der deutschsprachigen Italienliteratur dar und wird auch in Hinblick auf Bechers Italiendichtung von großer Bedeutung sein. Mit den Beispielen Bachmann und Bernhard sind dabei aber freilich AutorInnen genannt, deren betreffende Werke erst lange nach jenen Bechers entstehen und somit eine ganze Generation überspringen, auf die noch einmal gesondert einzugehen sein wird. Festzuhalten ist, dass gerade mit Bachmann eine Form der Italiendichtung populär wird, die sich zum anderen auch von lange Zeit dominanten Vorstellungsmustern abkehrt[247]: Mit der Hinwendung zu und der Thematisierung von zeitgenössischen gesellschaftlichen und politischen Aspekten wird ein Italien(-bild) entworfen, das die prominente „Beschwörung schöner Natur und abendländischer Kulturerzeugnisse der 50er Jahre"[248] verabschiedet. Eine tatsächlich breitenwirksame Politisierung des öffentlichen Italien-Diskurses setzt Luchsinger zufolge dann frühestens in der zweiten Hälfte der 60er Jahre ein und die Fokussierung auf die

[243] G.E. Grimm u.a. (1990), S. 16.
[244] Vgl. G. Kindler (1997), S. 99.
[245] G. Kindler (1997), S. 99.
[246] Vgl. L. Reitani (2011), S. 19.
[247] Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 2.
[248] M. Luchsinger (1996), S. 2. Was wiederum eine verklärende Darstellung der italienischen Bevölkerung und der ‚Schönheiten' des Landes an sich nicht ausschließt [Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 4.]. Die Idealisierung käme dabei der Funktion nach, eine kritische Distanz zur eigenen Herkunft zu inszenieren, die mit einer Diskreditierung des jeweils ‚Eigenen' einherginge [Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 6.].

überzeitlichen Reize Italiens weichen mehr und mehr auch einem intensiven Interesse an gegenwärtigen Strukturen des Landes und einem ‚authentischen' Italien im ganz Allgemeinen.[249]

Dabei ist allerdings darauf zu achten, dass dekonstruktive Tendenzen in Hinblick auf ein positiv konnotiertes Italien, wie bspw. die Integration politisch ‚unbequemer' Themen, in der deutschsprachigen Italiendichtung an sich keine Novität darstellen. Wie oben verzeichnet, gibt es sie: die immer parallel zur Tradierung des überkommenen und dahingehend auch vielkritisierten Italien-Mythos' laufenden, gebrochenen, gestörten und dekonstruierten Arkadienbilder.[250] Es ist eine doch bedeutende „Tradition der unnetten Italienreisen"[251], in die sich letzten Endes auch Becher mit seinem Roman „Kurz nach 4" (oder auch „Herz des Hais"[252]) einschreiben wird. Eine Tradition gleichsam, die nach Haacker schon mit Winckelmann beginnt, von Georg Hermann und Bruno Franks Erzählungen des faschistischen Italiens über Thomas Mann und Hilde Spiel reicht und schließlich von Koeppen und Andersch (unter Miteinbezug des Nationalsozialismus) fortgeführt wird.[253] „Italien als bedrohliches Szenario, als gestörte, verstörende Idylle, gab es also schon vor *Kurz nach 4* […]."[254] Battafarano/Eilert wollen das 20. Jahrhundert als Gesamtes zum maßgeblichen Nährboden für kritische Italien-Lektüren deklarieren, in welchem eine naive Reproduktion des „klassisch-romantischen" Mythos' der „leichten Muse vorbehalten"[255] bliebe. Trotz der simultanen Existenz unterschiedlich literarisierter Italienbilder im 20. Jahrhundert (und besonders nach 1945) aber, in der es nur noch schwerlich um einen ständigen Rückbezug zu dominanten Vorstellungsmustern gehen kann, verweist Luchsinger wiederholt auf eine in den 50er Jahren *vorherrschende* Darstellungsweise, von der sich bspw. erst Autoren wie Alfred Andersch (*Die Rote*) oder Wolfgang Koeppen (*Tod in Rom*) – und ich möchte hiermit Ulrich Becher („Kurz nach 4") hinzufügen – abwenden.[256]

6.1.2. Zborowskys Italien

Vor dem Hintergrund dieser sozial- kultur- und literaturhistorischen Charakteristika möchte ich mich nun ausführlicher Bechers bzw. Zborowskys italienischer Reise zuwenden und

[249] Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 2-3.
[250] Vgl. Zur Kritik an Goethes idealisierender Italien-Zeichnung vgl. M. Luchsinger (1996), S. 91.
[251] C. Haacker , S. 213.
[252] U. Becher (1958).
[253] Vgl. C. Haacker , S. 213. Nicht nur als Dekonstruktion, sondern auch als Korrektiv des anhaltenden Italientrends, wird in der Forschung wiederholt Rolf Dieter Brinkmanns „Rom. Blicke" genannt. Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 5.
[254] C. Haacker , S. 213.
[255] I.M. Battafarano, H. Eilert (2000), S. 7.
[256] Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 4 und 6.

mithilfe dieser Betrachtungsweise zu einem konkreteren Verständnis der hier inszenierten Italien-Erfahrung kommen.

Nachdem sich, wie zu zeigen sein wird, viele der oben dargelegten Klischees der 1950er auch in dem Roman „Kurz nach 4" wiederfinden, wird deutlich, wie stark Becher mit diesem Roman am Puls der Zeit arbeitet und wie exakt er dabei gegenwärtig relevante gesellschaftliche Tendenzen aufspürt und mit in den Text verwebt. Erst der sozial- und literaturgeschichtliche Hintergrund macht auch den kritischen Anspruch verständlich, welcher der Erzählung anhaftet. Denn Becher nimmt Motive nicht einfach unhinterfragt auf, sondern pflegt einen originellen Umgang damit.

6.1.2.1. Von Stereotypien und deren Sabotage

Becher geizt dabei keineswegs mit der Wiedergabe unzähliger stereotyper Italienvorstellungen in seinem Roman. Im Gegenteil begegnen wir sogar scheinbar allen (un-)nötigen Vorurteilen, die oben genannt wurden. Nicht nur der kulinarischen Vielfalt, der archaischen Architektur, der südlichen Landschaft, den pfiffigen Vespas und dem nächtlichen Berauschen wird der ihnen ‚gebührende' Platz eingeräumt, sondern auch der ausgewählte italienische Modegeschmack, die schönen italienischen Frauen und das vielgepriesene *dolce far niente* fehlen nicht als scheinbar oberflächliche Mittel der topographischen Orientierung und gesellschaftlichen Charakterisierung. Dass sich jedoch unter dieser Oberfläche auch eine scharfe Kritik derselben verbirgt, wird, so man darauf achtet, in der Tat bereits auf den ersten Seiten des Romans deutlich. „Becher liebte Italien […], aber er streut wohldosiert Mißtöne ein, wenn's zu idyllisch wird. Auch in *Kurz nach 4*, durchaus italophil, ist er nur ein Harmonievorgaukler […]."[257] Der besagte kritische Anspruch manifestiert sich dabei in Form von drei diesbezüglich relevanten Aspekten: Zum ersten in der missbilligenden Darstellung des scharf beobachteten sich in den 50er Jahren erhöhenden Tourismusaufkommens, wie es im Rahmen des Kapitels 6.1.1.2. beschrieben wurde; zweitens – und dies hängt, wie sich zeigen wird, durchaus auch mit der besagten Kultur- und Sozialkritik zusammen – in dem von Beginn an inkludierten Miteinbezug der (traumatischen) individuellen und v.a. politischen Vergangenheit der Protagonisten in die Erzählung der gegenwärtigen Italienreise, sowie drittens in der Integration gegenwärtiger (politischer) Missstände im Herkunftsland Österreich. Alle genannten Aspekte stehen dabei in Relation zueinander und sind dementsprechend schwer voneinander abzutrennen. Dennoch möchte ich mich vorerst Punkt eins widmen, um

[257] C. Haacker , S. 213.

auf Basis dessen näher auf die beiden letztgenannten Faktoren, die besonders auch in Hinblick auf ihren Zusammenhang mit der Trauma-Thematik geprüft werden sollen, einzugehen.
Wir begegnen ihnen also, den Attributen der ‚klassischen' Italienreise – bereits auf der ersten Seite von „Kurz nach 4". Zborowsky begibt sich auf seinem Weg nach Rom in den Mailänder Dom: ein Kulturerzeugnis von großer Bedeutung und eine implizite Aufforderung zur sofortigen Assoziation der ästhetisch bildenden Italienerfahrung. Nun erscheint der Dom dem Protagonisten aber „unerwartet klein und niedrig" (Kn4 7) verglichen mit anderen europäischen Kathedralen und, obwohl die Innenansicht doch überwältigend ist, bleibt letztlich nur die Verwunderung darüber, dass er, der Dom, verschont blieb vom „Totalen Krieg" (Kn4 7) und kaum verschollenen „Bombengeschwader" (Kn4 7). Der Rekurs auf die erhebende Konsumation italienischer Kulturgüter funktioniert hier von Beginn an nicht mehr vorbehaltslos: Zwar eingeführt und in einer Tradition gewissermaßen fortgeschrieben, scheint der Bezug jedoch nicht mehr ohne gleichzeitiger Dekonstruktion desselben (die immer vor dem Hintergrund des Krieges zu betrachten ist) möglich zu sein. Die Inklusion der eigenen, italienischen oder weltgeschichtlichen Vergangenheit wird, wie sich zeigen wird, zur Obligation (doch dazu später). Wie Haacker diesbezüglich treffend festhält, verbirgt sich „unter der Oberfläche der Touristenherrlichkeiten"[258] immerzu der Krieg. Für diesen sind auch die Bilder, die Becher bezüglich der Touristenheere prägt, *nach* Auschwitz in einem völlig anderen, beklemmenden Licht zu lesen: Berichtet wird von der „unerträglichen Allgegenwart" (Kn4 7) der „in fahrbare Ställe gepferchten Massen" (Kn4 7), „‚Reisegesellschaften' genannt" (Kn4 7), die durch die Welt gejagt werden oder schlicht von der „Menschenviehfracht auf freiwilligem Eiltransport, genannt Vergnügungsreise" (Kn4 189).[259] Hinzuzufügen wäre dem auch der Vergleich der Reisebusse mit „fahrbaren Baracken" (Kn4 10) und deren „tumultuarische[m] Frachtgut" (Kn4 7).[260] In Anbetracht des oben Dargelegten wird dabei allerdings noch eine ganz andere Assoziation entfesselt, die im Grunde Bechers Anspruch folgt, ungesagte und fortlaufende Kontinuitäten seit der Nazi-Zeit schonungslos aufzuzeigen: In diesem Fall jene Nähe zur nationalsozialistisch organisierten Freizeitgestaltung, wie den KdF-Reisen nach Italien. Diese Nahverhältnis wird ersichtlich, wenn durch die fortlaufende Kritik an den Pauschalreisen der Nachkriegszeit erneut die Verrohung der Gesellschaft durch Hitler zum Ausdruck gebracht wird:

---

[258] C. Haacker , S. 213.
[259] C. Haacker , S. 213 nennt eben diese Beispiele zur Unterstützung seiner These, dass diese Beschreibungen nach Auschwitz nicht mehr ohne entsprechende Assoziationen gelesen werden können.
[260] Zu hinterfragen wäre jedoch auch, inwiefern mit sprachlichen Bildern wie „Reisegesellschaften […] wie eine Rattenplage" (Kn4 106) nicht auch eine Form der enthumanisierenden Nazi-Rhetorik tradiert wird, die kritisch betrachtet werden sollte.

> Schließlich gehörten derlei Reisegesellschaften zur europäischen Nachkriegssituation, an der er vieles als desorientiert empfand, bis zur technisierten Idiotie. Ihm war, als habe der Zweite, der Hitler-Krieg in manchem Betracht und Bezirk den letzten Rest abendländischer Würde verstümmelt, widriges Fazit für ein so abendländisch gebundenes, bewußtes Naturell wie das Franz Zborowskys. (Kn4 11)

Die Kritik am zeitgenössischen Vergnügungsreise-Trend birgt dabei jedoch nicht nur das implizite Aufzeigen unschöner Kontinuitäten, sondern zugleich auch ein vernichtendes Urteil über Verdrängungstendenzen und Opportunismus in der (österreichischen) Nachkriegsgesellschaft ganz generell. Beinahe beißend sarkastisch liest sich dieserart die Nachkriegsbiographie von Franzens Wahlzwilling Kostja, der, nachdem er während des Zweiten Weltkrieges mit Hitler kooperierte und in Paris Gummifabrikate für die Okkupationsarmee produzierte (Kn4 41) [„Die rückgratlose Gummipuppe" (Kn4 42)], nun eben „*Gummitiere und Ausrüstungen für Amateurtaucher*" (Kn4 90) herstellte, die „*in diesen friedlichen Zeitabläufen rapid um sich greifenden Strand- und Badelebens sehr gefragt*" (Kn4 90) seien.[261] Gerade das ‚friedliche Strand- und Badeleben', das Urlaubmachen, die Vergnügungsreise, das jähe Vergessen und Verdrängen der Vergangenheit aber ist Zborowsky selbst, wie in Kapitel 4 ausführlich dargelegt, verwehrt und steht damit in grellem Kontrast zu seiner eigenen Erinnerungsreise. Der kriegsgezeichnete und traumatisierte Charakter, den Zborowsky darstellt, sowie die mit den Gegenwartspassagen verschränkten Rückblicke in die eigene Kriegs-Vergangenheit, lassen den hier abgebildeten Vergnügungswahn der Reisegesellschaften pietätlos und verroht erscheinen. Italien kann im Angesicht dessen nicht mehr ungetrübt die einst gepriesene Idylle und das klassische Arkadien symbolisieren, in dessen literarischer Tradition es steht. Obschon der Mythos um Italien nicht einfach aus der Erzählung ausgeklammert wird, ist der Umgang mit demselben ebenso getrübt, wie der Protagonist selbst. Denn, wie an der oben zitierten Stelle ersichtlich, *will* die humanistisch geprägte Italienvorstellung und der große abendländische ‚Mythos' zwar beschworen sein, und doch *kann* er seine ursprüngliche Existenzberechtigung nicht länger unzensiert beibehalten. Für Zborowsky geht der „letzte Rest abendländischer Würde" (Kn4 11) mit dem Hitler-Krieg unter und was bleibt ist der fahle und touristisch instrumentalisierte Abglanz einer einstigen Größe.

Inszeniert wird Italien – durchaus auch etwas fortschrittspessimistisch – demnach als großes Urlaubsland und oberflächliche Touristenhölle, durch die das ‚schöne' Italien nur noch selten durchscheint. „Standardisierte Massenreklame als Landschaftsersatz" (Kn4 99), „unmalerische Ebene[n]" (Kn4 99), „ein biederer Höhenzug, der ihn sonderbar unitalienisch anmutete, wie Mittelgebirge um Linz" (Kn4 99) und „AGIP, AGIP, AGIP" (Kn4 99), „der Höllenhund Agip"

[261] Zwar war Kostja aufgrund dessen für fünf Jahre inhaftiert, dies wird von dem Erzähler jedoch leichthin abgetan als „Ach, unbedeutende Tragödie des Opportunisten unserer Epoche, nicht der Rede wert." (Kn4 88).

(Kn4 192) ist vorerst alles, was von der Sehnsucht nach südlicher Natur übrigbleibt. Natürlich setzt Bechers Inszenierung Italiens die Kenntnis gewisser Stereotype (von der in den 50er Jahren wohl auszugehen war) voraus; macht man sich dabei die literaturhistorische Tradition bewusst, in die sich Becher hier einschreibt, wirkt seine literarische Landschaftsmalerei potenziert ironisch gebrochen. Und doch: beinahe alle (in dieser Zeit) mit Italien assoziierten Attribute finden sich in der Erzählung wieder, geändert wird lediglich – unter Miteinbezug der (Kriegs-)Erfahrungen Zborowskys – deren Konnotation. Damit sind es bspw. auch nicht die original römischen Mosaike, die seine ZeitgenossInnen bei deren Italienaufenthalt besichtigen, sondern es sind die individuellen Mosaiksteine der *eigenen* Vergangenheit, auf die der Protagonist auf seiner Reise stößt: „‘Auch ich bin, so scheint mir, völlig per Zufall auf uralte Mosaike gestoßen, die ich jetzt ausgrabe.‘“ (Kn4 112). Erst wenn dies geschehen ist – und insofern ließe sich die Erzählung durchaus auch als eine Art von psychologischem Entwicklungsroman lesen – erst wenn also die eigene Vergangenheit konfrontiert und bewusstgemacht wird, kann der Protagonist seine wahre Identität (wieder-)finden (vgl. Kapitel 4.2.3). So antizipiert der Erzähler etwa in der Mitte des Romans bereits dessen Ende und bietet damit eine Erklärung des eigentlichen Sinns der Reise an sich.

> Die folgenden Stunden bescherten seinem Alleinsein ein Intermezzo; erst nach ihrem Ablauf fand er zu sich (und zu einem bewußten Ende dessen, was heute, kurz nach 4 in seinen Verdacht, seinen Sinn, sein Leben gekommen war und was er seither verdrängt gehabt); Stunden, gekennzeichnet durch eine Wiederbegegnung […]. (Kn4 103)

Die Reise erfüllt damit in der Tat einen teleologischen Zweck und hebt Zborowsky gewissermaßen auf eine höhere Stufe seiner Selbst. Wenn auch Italien an sich, d.h. die dort erlebte ‚Fremde‘, nicht explizit zur ‚(Selbst-)Erkenntnis‘ führt, so ist es letzten Endes doch die analog zur äußeren Reise verlaufende innere Reise, die es Zborowsky am Ende der Erzählung erlaubt, seinen persönlichen Krieg „bis auf weiteres“ (Kn4 202) ruhen zu lassen. Die (Italien-)Reise als „Wiedergeburt“[262], Erhöhung und metaphorische Lebensreise hat dabei durchaus Tradition[263] und das Moment der ‚Selbstfindung‘ wird dementsprechend als gewissermaßen konventionelles Muster in Bechers Roman (wieder-)aufgenommen, jedoch in steter Relation zu dem jüngst Geschehenen. Dieserart meint das teleologische Moment im Falle Zborowsys in erster Linie eine (zumindest partielle) ‚Heilung‘ von den vergangenen Verdrängungsprozessen und den damit in Verbindung stehenden Nachwirkungen der traumatischen Erlebnisse. Ein *Touch* von beißendem Sarkasmus ließe sich also auch in Hinblick auf *diese* Hommage an tradierte Topoi a la Goethe finden. Raum für Pathos bleibt dabei keiner und kritischer

[262] Vgl. G.E. Grimm u.a. (1990), S. 15: Es handelt sich hier wiederum um Goethes Italienerlebnis, das nach Breymayer/Erhart/Grimm vorsätzlich stilisiert erscheint und innerhalb dessen alle Begebenheiten mit Bedeutung angereichert sind.
[263] Vgl. M. Luchsinger (1996), S. 99.

Sarkasmus bleibt eines der Kernelemente dieser Italiencharakterisierung; ein interessant arrangierter intertextueller Verweis führt dies eindrücklich vor Augen: Bedenkt man, dass *nach* Goethe schwerlich ein (literarischer) Italienbesuch möglich scheint, ohne sich mit dessen Italienbild zumindest marginal auseinandergesetzt zu haben[264], mutet es doch höchst ironisch an, dass sich bei Becher zwar der ‚obligate' Verweis auf Goethe findet, jedoch keinesfalls in Hinblick auf die Anrufung schöner Natur oder in der ‚Fremde' gefundene Selbsterkenntnis, sondern, vielmehr im Gegenteil, im eher negativ konnotierten Umfeld dunkler Phantastereien um Sühne und Vergeltung nach den erlittenen Traumata:

> Weiter zog's ihn durch die Strada Mazzini, die mäßig belebte, auf der kein Corso florierte, und in seinem blicklosen Grübeln war ein Kommen und Gehn. – Goethe. ‚Da ist kein Verbrechen, dessen ich mich nicht fähig gefühlt hätte in meinen Träumen oder in meiner Imagination', Ähnliches hatte Goethe bekannt. (Kn4 184)

Und doch scheint dieser Rekurs eben jener *phantastischen* Racheaktion Zborowskys den Weg zu ebnen, die ihn letzten Endes von einer *realen* abzuhalten vermag. Auch an dieser Stelle, die durch ihren expliziten Bezug auf den maßgeblichen Initiator des klassisch-literarischen Italienbildes gekennzeichnet ist, bleibt der ‚Mythos Italien' ein letztlich gebrochener.

6.1.2.2. Präsenz der Vergangenheit, Brisanz der Gegenwart

So birgt auch jedwede einfache Auflistung zeitgenössischer Urlaubshysterie oder schlichte Einführung stereotyper Italienattribute so gut wie immer auch eine implizite Kritik an gegenwärtigen oder vergangenen gesellschaftlichen Strukturen, die stets auf das zerbrochene Innenleben des Protagonisten verweisen (können). Die in der Einführung von Kapitel 6.1.2. genannten Klischees werden dieserart konsequent konterkariert, auf Zborowskys kriegsgeschulte Wahrnehmung hin abgestimmt und verweisen damit erneut auf dessen Traumatisierung. Auf diese Weise wird mit den eingeführten Italien-Stereotypen ein höchst paradoxes Bedeutungsspiel inszeniert: Die ironisch getarnte Negativ-Konnotation dieser Stereotypien *entziehen* den entsprechenden Situationen ihre Ernsthaftigkeit in eben solcher Weise, wie sie diese erst in ihrer gesamten Tragweite *entfalten*. Ersichtlich wird das, wenn bspw. die aktuelle italienische Herrenmode in der Wahrnehmung Zborowskys sogenannten „Monos" (Kn4 131) gleicht, jenen „dünnen, blauen Mechanikeranzügen" (Kn4 131), die man bei den Internationalen Brigaden in Spanien als Uniform-Ersatz trug. Das gegenwärtige Italien wird zur Kenntnis genommen, jedoch in der primären Funktion, die (eigene) Vergangenheit darin zu reflektieren und den einstigen Krieg zu aktualisieren. Indessen wundert sich Zborowsky darüber, dass kein Dreck an diesen Anzügen klebt, „kein Rußfleck, hm, von Blutgeschmier

[264] Vgl. G.E. Grimm u.a. (1990), S. 2.

ganz zu schweigen". Wieder verschwimmt hier die Grenze zwischen Damals und Heute, mit dem Ergebnis, dass kein naiv-friedliches Italienerleben ermöglicht wird. Hier gibt es keine Gegenwart, ohne Vergangenheit.

So reflektieren die vollen Hotels „das ewig besetzte Europa" (Kn4 157), die anfahrenden Vespas das Betriebsgeräusch der noch nachhallenden Maschinengewehre und Zborowskys nächtlicher Lauf durch die Borgo Caliban einen „zur Nachtpatrouille kommandierten Frontsoldaten" (Kn4 95). Am prägnantesten aber scheint sich der gesamte (Un-)Ernst dieser Italienerfahrung dort zu entfalten, wo das romantische Abendessen bei Wein und Kerzenschein zum grotesken Schauspiel eines „mussolinitreue[n] Papagei[s]" (Kn4 123) mutiert, der während des Essens, gleichsam in Dauerschleife, den Duce hochleben lässt (Kn4 121-129): „Evviva il Duce" (Kn4 121). Das Schweigen weniger gut beherrschend als der ganze Rest, resümiert Zborowsky (der sich ein Lachen nicht verkneifen kann) über den Werdegang des Papageis:

> ‚Zwanzig Jahre lang – Papageien werden über hundert – ist dieser Vogel das Paradestück eines feudalen Haushalts, weil ihm beigebracht wurde, den Begründer des Faschismus monomanisch hochleben zu lassen. Hm. Und als dann der Präger des Slogans ‚Lebe gefährlich!' gefährlich stirbt, muß das arme Viech, weil's nicht umlernen kann, Knall und Fall aus dem Haus. Wird verramscht an eine Proletarierfrau, die, hm, wahrscheinlich Antifaschistin oder indifferent, sich wegen dem Evviva-Gekrächz da nicht kompromittiert fühlt. Jedenfalls hat das Viech mehr Charakter als die Viecher, die es verramscht haben.' (Kn4 124)

Als eine der ausdrucksstärksten Szenen des Romans steht diese Stelle als Inbegriff dessen, was oben mit dem steten Oszillieren zwischen Ernst und Unernst in Bechers Zeichnung des gegenwärtigen Italien gemeint war. Hierin wird eine Form des literarischen Kritikübens offenbar, die sich u.a. in einem „Rekomisierungsversuch einer durch den Nationalsozialismus [bzw. Faschismus, Anm. d. Verf.] entheiterten Welt"[265] manifestiert. Diese Form der Kritik aber kann, wie hier bei Becher, nur dann gelingen, wenn sie in ständiger Relation zu der eigentlichen und tatsächlichen Ernsthaftigkeit steht, mit welcher gesellschaftliche Verdrängungsmechanismen (hier) aufdeckt und bloßstellt werden.

Mit der Integration der (italienischen) Vergangenheit, gleichwohl wie mit dem Ansprechen gewisser Kontinuitäten seit dem Nationalsozialismus (vgl. z.B. Mehlgruber) in „Kurz nach 4", ist der Roman im näheren Umfeld zweier anderer Erzählungen aus den 50er Jahren zu lesen, die oben bereits angesprochen wurden[266]: „Die Rote" von Alfred Andersch und „Tod in Rom" von Wolfgang Koeppen, in der Forschung oft gemeinsam in Hinblick auf ihre Italien-Kulissen behandelt[267], gleichen Bechers Erzählung in ihrem Anspruch, die Rudimente des Vergangenen

[265] M. Wagner (2017), S. 126. Wagner bezieht sich hierbei auf den Roman „Murmeljagd". Die Aussage lässt sich jedoch auch in Hinblick auf „Kurz nach 4" verifizieren.
[266] Vgl. C. Haacker 213.
[267] Vgl. z.B. S. Thabet (2002).

und Verdrängten entgegen des allgemeinen Zeitgeistes offenzulegen. Dazu gehört neben der jeweils eigenen (unkonventionellen) Beleuchtung des gegenwärtigen Italiens und der Thematisierung der nationalsozialistischen Vergangenheit[268] auch der kritische Blick auf die eigene Herkunftsgesellschaft der jeweiligen ProtagonistInnen.[269] So lässt die Distanz zum Heimatland, d.h. der Aufenthalt in Italien, auch bei Becher intensive Einblicke in die (hier) österreichische Nachkriegssituation zu, deren literarisches Abbilden gleichsam auch eine „beispiellose Abrechnung mit den Protagonisten der Österreichischen Nachkriegsgesellschaft"[270] intendiert. Dabei wird, wie Haacker konstatiert, ein Wienbild demonstriert, das durch ein explizites Aufzeigen (vergangener) Verbrechen zu besagter Zeit noch eine literarische Ausnahmeerscheinung darstellt.[271]

Die blutigen Spuren von Nationalsozialismus und Faschismus sind dabei in „Kurz nach 4" ebenso präsent, wie der Krieg, den sie heraufbeschworen. Die italienische Reise, die sich in diese Kulisse fügt, ist dadurch weit entfernt von einer angenehmen Urlaubsreise, wie sie gerade ab den 50er Jahren so hochgepriesen wurde. Italien ist hier längst nicht mehr das Land, „wo die Zitronen blühn"[272], sondern vielmehr jenes, wo „die Faschisten blüh[te]n"[273]. Der kritische Anspruch des Textes manifestiert sich dabei gerade in der spezifischen Bespielung dieses diskursgeladenen Schauplatzes, der nicht nur Verdrängungstendenzen der Nachkriegsgesellschaft besonders anschaulich illustriert, sondern in der erzeugten Kontrastwirkung zwischen Urlaubsidyll und (individueller/persönlicher) Kriegslandschaft auch die Schwierigkeit aufzeigt, nach den Ereignissen der jüngsten Vergangenheit wieder zurück zur Normalität zu gelangen.

Denn, „[w]as blieb, falls man ein ‚motorisierter Vergnügungsreisender' war in Italien und auf Zwischenstation nicht einschlafen konnte, indessen Schlaf bedurfte, um morgen die fünfhundert und mehr Kilometer nach Rom zu fressen?" (Kn4 30): Nicht etwa eine

---

[268] Auch in „Die Rote" geht es u.a. um eine Vergeltungsaktion gegen einen in Italien lebenden Nazi in den 50er Jahren. Vgl. A. Andersch (2006), S. 243-248.

[269] Wie bspw. bei Koeppen auf die in den 50er Jahren bereits wieder in hohen Ämtern verkehrenden ehemaligen Nazi-Mitläufer: so z.B. Oberbürgermeister Pfaffenrath: „Pfaffenrath, der es wieder geschafft hatte […], weil er wieder an der Kippe saß und bereit war zu neuem deutschem Aufstieg". W. Koeppen (2015), S. 26.

[270] C. Haacker , S. 225.

[271] Vgl. C. Haacker , S. 224. Beispielhaft lässt sich die folgende, von Haacker ausgezeichnete Szene, lesen: „Und da du an dem frühdunkel-naßkalten Novembernachmittag vom Praterstern der Innern Stadt zustrebtest, als dich dein einsamer Weg führte durch die erstorbene Leopoldstadt, wo Wiens jüdisches Kleinbürgertum und Proletariat beheimatet gewesen samt zahllosen Anekdoten und Witzen und wo nun kein Name mehr, kein Firmenschild davon zeugte, denn die Faschisten hatten einen ganzen Stadtteil in die Auschwitzer Gaskammern verschleppt […]." (Kn4 68-69).
Hinzu kommt auch die permanent spürbare Präsenz des Kalten Krieges, vgl. dazu v.a.: D. Neumann-Rieser (2016).

[272] J.W.v. Goethe (1982), S. 148.

[273] Aus: „Mignon 1925". E. Mühsam (1983). Das Gedicht ist als parodistische Goethe-Anspielung zu lesen. Vgl. G.E. Grimm u.a. (1990), S. 12.

tatsächliche Vergnügungsreise, sondern im Gegenteil, eine Reise in die traumatische Vergangenheit. Der Protagonist kann sich in der traumatischen Gebundenheit an den Krieg nur schwer auf das *dolce-vita-Spiel* des gegenwärtig modernen Italien-Bildes einlassen, das letztlich in antonymischer Relation zu Zborowskys eigener Verfassung und inneren Zustand steht. Demonstriert wird letztlich, dass jahrhundertealte Allgemeinplätze und Heilsversprechen nach zwei Weltkriegen nicht mehr greifen können. So stellt es wohl keinen Zufall dar, dass am Ende des Romans die Erkenntnis steht: „ES FÜHRT KEIN WEG NACH ROM" (Kn4 203). Übertragen auf den „havarierten Europäer[…] der Jahrhundertmitte" (Kn4 30) bedeutet das so viel wie die Unmöglichkeit der Rückkehr zu einem Leben ohne Kriegsvergangenheit und den bleibenden Indizien derselben, welche die Gegenwart der wahrnehmenden Figur entscheidend beeinflussen. Der "zweite Geburtstag" und „die wahre Wiedergeburt"[274], wie sie Goethe bei seiner Ankunft in Rom erlebt, ist Zborowsky, als Exempel für eben jenen gebrochenen ‚Europäer der Jahrhundertmitte', nicht gegönnt. Hier gilt es, die Vergangenheit zu bewältigen, nicht, sie zu vergessen. Das ist, wenn man so will, die Lehre dieser Italienfahrt.

6.2. „*Murmeljagd* in Graubünden"[275]: Das Engadin als (un-)sicheres Fluchtsystem

Auch in „Murmeljagd" scheint die Art der Wahrnehmung der gegenwärtigen Umgebung Aufschluss über die innere Gestimmtheit und Verfassung des im Zentrum stehenden Charakters zu geben. Die jeweilige Kulisse (in „Kurz nach 4" ebenso wie in „Murmeljagd") fungiert damit nicht als bloße ornamentale Ausgestaltung des Hintergrundes[276], sondern als *setting*, in welchem sich vergangene Traumata und gegenwärtige (Angst-)Zustände der Protagonisten widerzuspiegeln vermögen (vgl. auch Kapitel 4.1.2.1.). Man denke dabei an Konzepte, wie bspw. jenes der *lesbaren Natur* oder des *locus amoenus* – beide sehr relevante Deutungsmuster für Texte der Romantik –[277] die zeigen, inwiefern „Schauplätze als Ausdrucksträger für die Stimmungen und Schicksale von Figuren fungieren"[278] können. Dem Raum, in welchem agiert wird, kommt auf diese Weise eine spezifische Semantik zu, die sich über das wahrnehmende Subjekt erst konstituiert.[279] Im Umkehrschluss bedeutet das, dass sich über die perzeptionsabhängige Konstruktion und Inszenierung des Raumes (der hier insofern

[274] J.W.v. Goethe (1998), S. 158.
[275] Titel von U. Weber (2008).
[276] Vgl. J.M. Lotman (1993), S. 329: Der Handlungsort in literarischen Texten ist mehr als dekorativer Schmuck, der bloß den Hintergrund der Erzählung ziert.
[277] Vgl. A. Nünning (2009), S. 35.
[278] B. Neumann (2015), S. 98.
[279] Vgl. B. Neumann (2015), S. 98.

gestimmter Raum ist, als er als Ausdrucksträger fungiert[280]), auch Aussagen bzw. Bestimmungen über die Figur selbst treffen lassen.[281] Rückwirkend können sich also durch die Analyse bestimmter raumspezifischer Parameter Charakterelemente oder Eigenschaften der Figuren identifizieren lassen, die gerade in Hinblick auf Fragen psychologischen Hintergrundes – wie es für die vorliegende Arbeit durch die Fokussierung auf die Nachwirkungen des Krieges für das kriegstraumatisierte Subjekt in Zeiten des Friedens zutrifft – von besonderer Bedeutung sind. Umso mehr bekommt dies Geltung, wenn die Bespielung der Raumdarstellung einer figuralen Fokalisierung unterworfen ist, d.h. nicht auktorial distanziert mitgeteilt, sondern explizit durch die Perspektive literarischer Charaktere vermittelt wird, „deren Erlebnisse und Auffassungsweisen ihrer Umwelt subjektiv gefärbt"[282] sind.

Im Falle Zborowskys konnte dadurch die starke Diskrepanz zwischen dem auf stereotypen Urlaubsklischees aufbauenden Italien der 50er Jahre und dem ‚havarierten' inneren Zustand des Protagonisten aufgezeigt werden, die in ihrer kontrastiven Wirkung die Absurditäten der Tourismusindustrie im Nachkrieg in eben solchem Maße demonstriert, wie die starke Gebundenheit an die traumatische Vergangenheit in der Gegenwart. In Hinblick auf Trebla, dessen Weltsicht dem Leser/der Leserin im Rahmen der Ich-Perspektive vermittelt wird, trifft das oben Gesagte noch einmal in potenzierter Weise zu. Seine Umgebung wird des Öfteren, wie bereits in Kapitel 4.1.2.1. illustriert, zum ausschlaggebenden Faktor diverser Reflexions- und Erinnerungsvorgänge, welche seinen (posttraumatisierten) Zustand lesbar machen und in Form einer Art literarisierten Landschaftsmalerei illustrieren. Wenn dieserart der Raum zur „Projektionsfläche"[283] wird, der Stimmungen oder auch kulturelle Einschreibungsmuster reflektiert, möchte ich mich nachstehend vorerst einer kurzen Einführung in die Bedingungen dieser literarischen *setting*-Wahl widmen.

Graubünden oder, genauer, das Engadin, in welchem sich ein Großteil der Handlung in „Murmeljagd" abspielt, ruft als ein real existenter Ort (dessen Topografie im Roman durchaus gut recherchiert scheint) vorgeprägte Vorstellungen und Assoziationen, sprich: bei der Leserin/beim Leser oft schon „bekanntes Weltwissen", auf, wodurch in weiterer Folge eine spezifische Welthaftigkeit evoziert werden kann.[284] Wenn dies im Folgenden diskutiert wird, dann stets in der Intention, bekannte kulturelle oder topographische Einschreibungen des gewählten Ortes mit der Erfahrung desselben aus der Perspektive des Protagonisten zu

[280] Vgl. B. Neumann (2015), S. 98.
[281] Vgl. B. Neumann (2015), S. 100.
[282] A. Nünning (2009), S. 45.
[283] B. Neumann (2015), S. 98.
[284] Vgl. B. Neumann (2015), S. 97.

kontrastieren und infolgedessen zu näheren Einblicken seiner (traumabedingten) Wahrnehmung zu gelangen.

6.2.1. Das Engadin als (literarische) Landschaft und Landschaft der LiteratInnen

Wie schon die italienische Reise in „Kurz nach 4", ist auch der Aufenthalt in der Schweizer Berglandschaft in „Murmeljagd", noch vor dem Wissen um die konkrete und romanspezifische Ausgestaltung des jeweiligen *settings,* mit gewissen Assoziationen verknüpft, die auf kollektiv geprägte Vorstellungsmuster zurückgehen: „Die Einstellung zu einer Landschaft ist durch historische und gesellschaftliche Voraussetzungen […] definiert."[285] Das Engadin ist dabei ein in kultureller Hinsicht sehr vielschichtig bespielter Raum, der nicht nur oft Ausgangspunkt literarischer Werke wurde, sondern auch selbst vielen LiteratInnen als Ort der ländlichen Ruhe, Quelle der Inspiration und Anlass zur räumlichen Reflexion galt. Eine Tatsache, die das Hochtal kulturell entscheidend mitprägt(e) und dadurch, wie auch durch seine Literarisierung selbst, zum zentralen Faktor touristischer Funktionalisierungs-Bestrebungen wurde (dazu später).[286]

Landschaft im Allgemeinen und das Engadin im Besonderen wurde u.a. immer wieder als ein Ort der „heilen Welt"[287] und der harmonischen Alltagsabgewandtheit[288] gepriesen, deren Rühmung idyllischer Natur sich in einem Kanon vielzähliger literarischer Stimmen (vor allem bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts) spiegelt. Einen Eindruck dessen vermittelt bspw. „Das goldene Buch vom Engadin", das, 1957 in 3. Auflage erschienen, auf insgesamt vierundvierzig Seiten Zitate und Bilder versammelt, die sich ausnahmslos der Schönheiten des Engadins widmen.[289] Als eine der berühmtesten und wohl meistzitierten darunter ist jene Friedrich Nietzsches zu nennen,[290] der in zahlreichen Briefen seiner großen Liebe zum Engadin Ausdruck verleiht:

---

[285] A. Bäumler (2011), S. 12.

[286] Vgl. U. Weber (2010), S. 202-209. Dass bspw. Sils Maria im Engadin seit Nietzsche ein relevantes Erholungszentrum der europäischen Intelligenz ist, vermerkt auch F. Degler (2008), S. 77.

[287] E. Lobsien (1981), S. 2.

[288] Vgl. E. Montale (1996), 73: „hier kann man das Leben einatmen, jede andere Bindung fallen lassen und sogar die eigene wahre, konkrete und festgelegte Maske vergessen." Aus: „Engadinerluft" 1949.

[289] Vgl. W. Amstutz, W.(H.) Herdeg (1957). Es wurde bewusst ein älterer (Bild-)Band gewählt, um eine Ansicht des Engadins zur Vergleichsfolie zu bieten, die in etwa in die Zeit des Verfassens von „Murmeljagd" fällt.
Die Relevanz der sommerlichen Wahlheimat des Philosophen für die kulturelle Prägung des Tals zeigt sich in der Vielzahl der sich dazu äußernden Beiträge. Einige Beispiele dazu: E. Ehrenreich (2015): https://www.welt.de/reise/nah/article148347207/Sils-Maria-fuer-Nietzsche-ein-Ort-der-Erleuchtung.html. Zuletzt aufgerufen am 19.02.2018.
K. Wanner (2008): https://www.nzz.ch/magazin/reisen/kein_wunder_dass_der_gute_nietzsche_hier_uebergeschnappt_ist-

> Lieber alter Freund, nun bin ich wieder im Ober-Engadin, zum dritten Male, und wieder fühle ich, daß hier und nirgends anderswo meine rechte Heimat und Brutstätte ist. Ach, was liegt noch alles verborgen in mir und will Wort und Form werden. Es kann gar nicht still und hoch und einsam genug um mich sein, daß ich meine innersten Stimmen vernehmen kann![291]

Sils Maria wird für Nietzsche zu dem Ort, an dem er „einmal sterben will" und der ihm zugleich Kraft und Antrieb zum „Noch-Leben"[292] gibt.

Eine heute wohl weniger bekannte, für das Engadin jedoch mindestens ebenso tonangebende Stimme ist die des Schweizer Schriftstellers Jakob Christoph Heer. Mit seinem Heimatroman „Der König der Bernina" trägt dieser einen entscheidenden Part zur touristischen Exploration des Engadins bei: „Heers Roman bildet selbst das Schlussbouquet in der literarischen Aufwertung und Ästhetisierung der Gebirgswelt"[293], die mit der Stilisierung des Alpenlandes seit Rousseau und Haller beginnt und die „Erhabenheit und Schönheit der Bergwelt"[294] auf der einen Seite, sowie das „idyllisch-beschauliche Bild der unverdorbenen Bergbevölkerung"[295] auf der anderen Seite zum Inhalt hatte. Entscheidend ist, dass das um 1900 entstandene Werk bis zum Zweiten Weltkrieg eines der meistgelesenen Bücher in ganz Deutschland war und dieserart, zusammen mit diversen Verfilmungen, wesentlich zur kollektiven (deutschen) Imagination Graubündens beitrug.[296] In Anbetracht dessen ist davon auszugehen, dass auch Becher das Werk gekannt haben muss, was seine eigene Bespielung des Engadins (v.a. im Kontrast zu Heer) noch einmal besonders hervorhebt.

Neben Nietzsche und Heer zieht es Autoren wie Thomas Mann, Rainer Maria Rilke oder Hermann Hesse[297] in das Bergtal und auch Becher selbst besucht das Engadin, nicht zuletzt aufgrund seiner wiederholten Heufieberanfälle, regelmäßig. Wie viele andere, betrachtet auch dieser es als „gedankenmachende[…] Sphäre"[298] und das Gebirge ganz generell erscheint ihm Ort des unangefochtenen Lebens und Arbeitens zu sein.[299] Damit setzt er gewissermaßen eine Reihe (links-)bürgerlicher Intellektueller fort, die in den gebirgigen Höhen die menschlichen Tiefen zu ergründen suchen. Zu jener Zeit allerdings, in die auch das Romangeschehen fällt, ist Becher im Engadin erstmals von einer Art „Lebenssinnlosigkeit" betroffen, die ihn „vollends

---

1.750861. Zuletzt aufgerufen am 19.02.2018. Exemplarisch liest sich auch der eigene Abschnitt über Nietzsche in der besagten Merian-Ausgabe: L. Harig (1981), S. 47-50. u.a.

[291] F. Nietzsche (1986), S. 386. Brief an Carl von Gersdorff Ende Juni 1883.

[292] F. Nietzsche (1986), S. 388. Brief an Heinrich Köselitz am 1. Juli 1883.

[293] U. Weber (2010), S. 205.

[294] U. Weber (2010), S. 203.

[295] U. Weber (2010), S. 203.

[296] Vgl. U. Weber (2010), S. 208.

[297] Vgl. A. Bäumler (2011), S. 15. Der Band von A. Kurth, J. Amann (1996) versammelt in einer Anthologie zahlreiche literarische Texte zum Engadin. Darunter bspw. auch von Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Gottfried Benn, Rene Schickele, Stefan Zweig, Hermann Hesse, Paul Celan, Marcel Proust, Ernst Bloch u.a. Ebenso vielfältig wie die einzelnen Schriftsteller (!), gestalten sich auch deren individuelle Eindrucke des Hochtals.

[298] M. Roda Becher (2012), S. 10.

[299] U. Becher (2012), S. 124. Brief an die Eltern Anfang Jänner 1936. Auch U. Weber (2010), S. 200 macht auf diese Briefe aufmerksam.

verrückt“[300] werden lässt und die er zu großen Teilen auf die Ausweglosigkeit des Exils und die damit verbundenen Schicksalsschläge zurückgeführt.[301] Es tut sich eine bittere Diskrepanz zwischen der heilen und vor allem freiwilligen Tourismuswelt und der des erzwungenen Exils auf. Doch nicht nur Becher erlebt das Hochtal auch ambivalent. Immer wieder und immer öfter mischen sich kritische Blicke unter das verklärte Landschaftslob.[302] Für Adorno bspw. ist das Engadin nur noch ausdrucksloser Abglanz und Raum der abwesenden Humanität. Die charakteristischen Moränen gleichen dabei „Industriehallen, Schutthaufen des Bergbaus. Beides, die Narben der Zivilisation und das Unberührte jenseits der Baumgrenze, steht konträr zur Vorstellung von Natur als einem tröstlich, wärmend den Menschen Zubestimmten“[303]. Damit sind Assoziationen genannt, die sich in ähnlicher Weise auch in „Murmeljagd“ wiederfinden werden. Bäumler verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass gerade die vielseitigen Blickweisen auf das Engadin aufzeigen, inwiefern sich dessen *setting* als geeignete Projektionsfläche subjektiver Stimmungen und individueller Biographien betrachten lässt.[304]

6.2.2. (Gattungs-)Fragen zur Kulissenwahl: die Schweizer Berge zwischen Idylle und Antiidylle

An den oben vorgestellten Positionen wird gleichsam ersichtlich, wie widersprüchlich die Landschaft wahrgenommen wird und inwiefern sie dabei als Ausdruck subjektiver Empfindungen gelesen werden kann. Die Landschaft als eine Art Spiegel der Seele zu betrachten, prädestiniert dazu, sie entweder als die oben genannte Idylle zu inszenieren, ebenso aber auch, sie in ihr Gegenteil zu verkehren. Für Trebla ist ein friedlich-naiver Genuss der Bergwelt – wie gezeigt werden soll – nicht (mehr) möglich. Die scheinbar heile Welt im sicher geglaubten Exilland wird zum unsicheren Fluchtsystem, in dem kein Stein auf dem anderen bleibt. Dabei soll die radikale Zäsur aufgezeigt werden, die sich durch das Erlebnis von Krieg und Verfolgung über die Wahrnehmung des Protagonisten zu legen scheint. Für die friedliche Idylle, wie sie noch bei Heer anschaulich inszeniert wird, bleibt bei Trebla größtenteils nur noch Hohn und Spott. Zu fragen ist dabei, inwiefern Krieg und Verfolgung im Roman „Murmeljagd“ die ursprüngliche Idylle in ihr Gegenteil verkehren und rückschließend einmal

[300] U. Becher (2012), S. 165. Brief an die Eltern am 01.07.1938.
[301] Becher erfährt zur besagten Zeit von dem Tod Ödons von Horwath in Paris: „Es ist so, daß ich, obschon ich ihn nicht besonders gut kannte kaum je einen Mann so liebenswert fand, wie Ödön, und da ich nun einmal recht egozentrisch bin, empfinde ich es neben allem anderen als mir persönlich, und all denen, die ohnehin geschlagen im Exil leben zugefügtes Leid.“ U. Becher (2012), ebd.
[302] Vgl. A. Kurth, J. Amann (1996).
[303] T.W. Adorno (1977), S. 327. „Aus Sils Maria“.
[304] Vgl. A. Bäumler (2011), S. 16.

mehr mit dem „Traumata-verseuchten ‚Innenleben' des havarierten Europäers der Jahrhundertmitte" (Kn4 30) korrespondieren.

6.2.2.1. Die Idylle: Von der Gattungstradition zur Idee

Zur Negation der Idylle ist es notwendig, sich deren prinzipieller Idee bewusst zu sein. Der Begriff der Idylle ist ein in jeglicher Hinsicht stark besetzter und über Jahrhunderte hinweg in Bildender Kunst-, Literatur- und Kulturgeschichte stets präsenter und vieldiskutierter Ausdruck eines Zeitverständnisses, der sich allerdings terminologisch nur sehr schwer auf einen Nenner bringen lässt und im Rahmen dieser Arbeit lediglich gestriffen, keineswegs aber erschöpfend ausdifferenziert werden kann.[305] Im Folgenden soll dementsprechend versucht werden, die für *diesen* Kontext relevanten Charakteristika des literarischen Idyll-Konzepts in gekürzter Form darzulegen und es im Anschluss in Hinblick auf sein Gebrochensein zu perspektivieren.

Birkner/Mix legen im Rahmen des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes „Idyllik zwischen Antike und Moderne" [306] den Versuch vor, den Begriff der Idylle in den verschiedenen Künsten in Hinblick auf seine Entwicklungsgeschichte zu fassen. ‚Idyllik' im engeren Sinne fußt dabei auf einer langen Tradition, der mehr oder weniger klare (Gattungs-)Merkmale zugrunde liegen. Der eigentliche Ursprung der Idylle findet sich demnach in einer antiken episch-lyrischen

> Gattung, die mit impliziter oder expliziter zivilisationskritischer Intention ländliche, oft pastorale Daseinsformen vorführt und selbst in ihren ironisch-parodistischen Verkehrungen oder motivischen Transformationen im 18., 19. und 20. Jahrhundert dem korrektiven Ideal einer unentfremdeten Existenz verpflichtet bleibt.[307]

Im Laufe des 18. Jahrhunderts lässt sich dabei ein Wandel feststellen, der den Begriff der Idylle aus seiner ursprünglich örtlich und thematisch klar fixierten ‚Dichtungsart' löst und ihn mehr und mehr zur Grundlage einer Idee macht, die in ihren Merkmalen variabel und in ihrer Fixation relativiert ist. Das 19. Jahrhundert lässt dabei kaum noch eine klare Definition zu, die Gattungsgrenzen haben sich, wenn auch nicht aufgelöst, so doch massiv erweitert; unter dem Wort ‚idyllisch' lässt sich längst ein wirres Gemenge verschiedenster Assoziationen und Konnotationen fassen, die in sehr differente Richtungen ausscharren und mit dem Gattungsursprung nur noch in peripherem Zusammenhang stehen. Das Aufkommen des ‚Idyllischen' in diversen Bereichen und die Inanspruchnahme des Begriffes vonseiten

[305] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 2.
[306] Vgl. ebd.
[307] N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 2.

verschiedenster Kunstrichtungen macht eine klare Bedeutungsfestlegung nahezu unmöglich.[308] In Anlehnung an Theokrit und Vergil versuchen Birkner/Mix allerdings eine sinnvolle Ableitung prägnanter Merkmale: Als unabdingbare Voraussetzung für das Idyll-Konzept wird dabei der ländliche „Binnenraum" genannt, der vollkommen frei von Bedrängnis, Not und Krankheit einen *idealen* Ort demonstriert. Imaginiert wird die Idylle somit als geschützter Raum, der sich, auf völliger Harmonie basierend, den zeitlichen Gesetzmäßigkeiten der normalen Welt entzieht. Ausschlaggebend ist hierbei die an die subjektive Idyll-Empfindung gekoppelte Wahrnehmung.[309] Da das Bewusstsein gewisser Topoi konstitutiv für ihre Negation ist, sei als entscheidendes Kriterium im Besonderen noch einmal die der Idylle eigene, *friedvolle* Beschaffenheit eines Raumes im weiteren Sinne hervorgehoben, die „Garant für die äußere und innere Harmonie der menschlichen Einzelexistenz wie der Gemeinschaft"[310] ist.

6.2.2.2. Die Anti-Idylle: Vom Antagonismus zur Negation

Nachdem nun offengelegt wurde, was in etwa in der Literatur- und Kulturwissenschaft unter dem Begriff der Idylle verstanden wird, kann auch versucht werden, die Bedingungen seines Bruches resp. seiner Dementierung zu skizzieren. Sowohl Schmidt-Dengler als auch Birkner/Mix weisen wiederholt auf den Wandel im Umgang mit dem Genre der Idyllik hin. So sind sich beide einig, dass bspw. die Erfahrung der Französischen Revolution einen relevanten Einschnitt bedeutet. Die Folge ist die Etablierung einer parallel zur Idyllik verlaufenden[311] und bis ins 20. (und wohl auch 21.) Jahrhundert reichenden Tradition der Anti-Idylle, welche die ursprüngliche, ungebrochene Idylle als reine Illusion entlarvt.[312] Als zentrales Kriterium nennt die Forschung diesbezüglich die ganz bewusste und gezielte Aufnahme charakteristischer Merkmale der Idylle, die aber infolgedessen eine Bedeutungsumkehr erfahren. Die Anti-Idylle bleibt dabei immer eine Spielart der Idylle, beleuchtet allerdings die andere Seite derselben Medaille. Sie enthebt die Idylle auf diese Weise ihres einheitlichen Harmoniezustandes und entidealisiert, ja dekonstruiert sie auf Basis ihrer eigenen Konstitution.[313] Was oben in Bezug auf die Französische Revolution konstatiert wurde, muss in ähnlicher Intensität und gleichem Ausmaß wohl noch einmal für die durch zwei Weltkriege gezeichnete erste Hälfte des 20.

---

[308] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 3-4.
[309] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 4-5.
[310] W. Schmidt-Dengler (1969), S. 577.
[311] Besondere Bedeutung kommt der Idylle auch in ihrer Funktion als ‚Gegenwelt' zu: „In der verordneten Sozialharmonie einer bizarrerweise als Sozialistischer Realismus deklarierten Ästhetik noch bis zum Ende des Kalten Krieges präsent, transformiert sich die Idylle zur Projektion uneinlösbarer Utopie oder zum ideologischen und religiösen Kitsch – in der künstlerischen Praxis existiert sie von nun an eher als Anti-Idyllik oder als forma non grata." N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 2.
[312] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 10 und W. Schmidt-Dengler (1969), S. 578.
[313] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 2.

Jahrhunderts gültig gemacht werden. Birkner/Mix beziehen sich in diesem Zusammenhang auf einen für diesen Kontext sehr relevanten Charakter, nämlich den „für seine Kritik an trügerischen Idyllen gerühmte[n] und verfemte[n] Künstler George Grosz“[314]. Die Kernaussage einiger nach Ende des Zweiten Weltkrieges formulierter Briefe an Freunde ist, dass es etwas wie die Idylle nicht gibt und nicht mehr geben *kann*.[315] Nach 1945 scheint es für diesen, auch künstlerisch, keine Rückkehr mehr zu Zeiten vor dem Krieg zu geben, was sich in einem massiven (Kultur-)Pessimismus ausdrückt: „ich [glaube, Anm. d. Verf.] wirklich nicht mehr an diese Art Feengeschichten für große (kleine) Kinder“[316] und das Ideale Land wird folglich zum Nimmerland im wahrsten Sinne des Wortes, zum „never-never land voll großer Schönheit“[317].

6.2.3. Treblas Wahrnehmung des Engadins: eine Antiidylle?

Eben diese Negation der Idee des Idyllischen, wie sie George Grosz zugeschrieben wird, scheint letzten Endes auch in Hinblick auf Treblas Schweiz-Erfahrung Gültigkeit zu bekommen. Ins Engadin des Protagonisten dringt nicht nur das brutale Zeitgeschehen unvermittelt ein, sondern auch die Vergangenheit zeichnet eine Spur der inneren Verwüstung, die schließlich auch in der Wahrnehmung der äußeren Umgebung repräsentiert ist und somit eine tatsächlich idyllische Erfahrung verunmöglicht. Die Landschaft, die schon ob ihrer grundsätzlichen Beschaffenheit (‚Land‘ und ‚-schaft‘ von *schaffen*[318]) „niemals nur *in situ*, sondern immer auch schon *in viso* und/oder *in arte*“[319] wahrgenommen wird, ist damit stets auf das sehende Subjekt Trebla bezogen, vor dessen traumatisiertem inneren Auge allerdings jederzeit auch die Erfahrungen des Krieges präsent sind.

6.2.3.1. Marksteine der verstörenden Idylle Engadin

Inwiefern georäumliche Korrelationen zwischen vergangenem Kriegsgebiet und gegenwärtiger Berglandschaft dabei als Trigger der Erinnerung fungieren, wurde bereits ausführlich besprochen. Schon dabei wurde ersichtlich, dass die Art der subjektiven Erfahrung räumlicher Aspekte eine wesentliche Rolle spielen kann, wenn es um die Analyse traumatisch bedingter Wahrnehmungsmuster gehen soll. An dieser Stelle geht es nun allerdings nicht mehr nur darum, zu hinterfragen, inwiefern die Landschaft zum auslösenden Faktor für die

[314] N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 1.
[315] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 1.
[316] G. Grosz (1979), S. 352. Brief an Erwin Piscator am 28.05.1945.
[317] G. Grosz (1979), S. 510. Brief an Erna Horn am 16.12.1957. Birkner/Mix verweisen auf dasselbe Zitat in diesem Zusammenhang. Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 1.
[318] Vgl. M. Collot (2015), S. 153.
[319] M. Collot (2015), S. 154.

Vergegenwärtigung des Krieges wird, sondern umgekehrt noch einmal explizit darum, inwiefern diese generell als Projektionsfläche für die innere Zerrissenheit Treblas dient und sich dieserart aus dem langen Idyll-Diskurs, in dem das Engadin als literarisierte Landschaft u.a. steht (vgl. Kapitel 6.2.1. und 6.2.2.), löst. In diesem Zusammenhang gilt es, zu diskutieren, welche konkreten Indikatoren darauf hinweisen könnten, dass die oben besprochenen Attribute der klassischen Berg-Idylle im Roman „Murmeljagd" konterkariert werden und inwiefern Trebla, gleichsam als traumatisierter Charakter, das Hochtal nur noch als *gebrochene* resp. *verstörende* Idylle wahrnehmen kann.

Der ländliche Binnenraum, wie er als konstitutive Voraussetzung zur Entfaltung der Idee des Idyllischen (resp. seines Antonyms) gilt, ist in „Murmeljagd" definitiv gegeben. Wie ein Negativbild der tatsächlichen Idylle jedoch wird das Engadin hier – obschon im Rahmen des Gegebenen – als eine Art Komplementärbild entworfen: Ist die ursprüngliche Idylle, der eigentliche *locus amoenus*, frei von Bedrängnis, Angst und Tod[320], so ist Verfolgung, Wahn und unnatürlich häufiges Sterben für Trebla omnipräsent. Der geschützte Raum wird dabei zum unsicheren Terrain, für das gilt, was Marcel Reich-Ranicki über Thomas Bernhards Roman „Verstörung" konstatierte: „Womit man einst die Bodenständigkeit gerühmt hat, das muß jetzt dazu herhalten, um die Bodenlosigkeit zu veranschaulichen."[321] Von sicherer Zuflucht kann – auch in der Schweiz – nicht mehr die Rede sein (vgl. dazu Kapitel 6.2.3.2.). Nicht nur gegenüber Trebla, der als *zu* neugieriger Außenseiter dargestellt wird, dominiert scheinbar Missmut und Disharmonie vonseiten der Bevölkerung, sondern auch unter den Einheimischen selbst herrschen Intriganz und Verdrossenheit vor – die Beispiele dafür sind zahlreich und demonstrieren alles andere als unverdorbene Berg-BewohnerInnen, wie sie für die literarische Idyll-Darstellung typisch wären. Exemplifizierend sei Lenz Zbraggen (Soldat Freund) genannt, der kurz vor seinem Selbstmord ‚vorgeblich unbeabsichtigt' während einer Gelände-Übung auf einen Hauptmann schießt (MJ 235), oder Men Clavadetscher, der vor vielen Jahren seinen Bruder bei der Murmeljagd ebenso ‚vorgeblich unbeabsichtigt' erschossen hatte (MJ 134-138). Auch in diesem Kontext wird das Motiv der *Murmelmenschenjagd* noch einmal stark. Der Jagdmythos, wie er noch bei Heer glorifizierend dargestellt wird, ist bei Becher nur noch „heruntergekommenes Klischee"[322] und Indikator einer anthropomorphisierten Hetze. Das allseits präsente Pfeifen der Murmeltiere wird, wie bei Adornos Beschreibung der Engadiner Murmeltiere, zum beständigen Warnsignal, das zugleich Sinnbild des Todes ist: „Die Angst,

[320] Vgl. N. Birkner, Y.-G. Mix (2015), S. 4-5.
[321] M. Reich-Ranicki (1967): http://www.zeit.de/1967/17/konfessionen-eines-besessenen/komplettansicht. Zuletzt aufgerufen am: 21.02.2018.
[322] U. Weber (2010), S. 208.

welche die kleinen Tiere seit unvordenklichen Zeiten müssen empfunden haben, ist ihnen in der Kehle zum Warnsignal erstarrt; was ihr Leben beschützen soll, hat den Ausdruck des Lebendigen verloren. In Panik vor dem Tod haben sie Mimikry an den Tod geübt."[323]

Das Engadin, samt seiner Charakteristika, hat dabei wenig von einem *idealen Ort*, der die Kernvorstellung alles Idyllischen bildet. So sind die typischen Engadiner Häuschen in der traumatisch bedingten Wahrnehmung Treblas nichts als bäurische Festungen, die „schießschartenartig in kubischen Höhlen liegen" (MJ 30) und „Schießscharten waren zum Schießen da." (MJ 134) Die charakteristischen Bauernhäuser erlauben hier keine friedvolle Einkehr mehr, sondern reizen vielmehr dazu, sich „in einer der Scharten auf den Anschlag zu legen" (MJ 134). Draußen ziert meist Nebel den *bleiernen* Himmel (MJ 87, 109), die Vögel werden zu Boten des Hades (MJ 106), das Entkorken des Weines beim Picknick gleicht dem Entsichern einer Handgranate (MJ 194) und die langgestreckten Komposthaufen den ehemaligen Schützengräben (MJ 82). All jene Parameter, die zur Beschreibung eines idyllischen Ortes prädestinieren würden, scheinen aus dem einzigen Grund eingeführt zu sein, um sabotiert zu werden und damit eine Antiidylle zu exemplifizieren. Der Himmel, die Berge, die Vögel, die ländlichen Stuben: eine naive Wahrnehmung ohne die Zäsur, die Krieg und Verfolgung bedeuten, ist nicht mehr denkbar. Auch die der Idylle eigene Form der Ruhe ist in „Murmeljagd" längst zweideutig. „Tote Zeit" – so der Name des ersten Buches von „Murmeljagd" – meint im Engadin jene Zeit vor den stärker touristischen Monaten des Jahres.[324] Und tatsächlich wird auch eine Form der Ruhe Rechnung getragen, jedoch einer beinahe grotesk gewordenen, die in diametralem Gegensatz zu der subjektiv-inneren *Unruhe* Treblas und der objektiv-politischen *Unruhe* ganz Europas steht und die ‚friedvolle' Stille auf diese Weise vielmehr als billige Farce erscheinen lässt, die eine Art Totenstille reflektiert.

Das Engadin ist solcherart kaum mehr geliebte Wahlheimat, wie noch für Friedrich Nietzsche, sondern vielmehr jener Ort, an dem derselbe letzten Endes dem Wahnsinn verfiel (MJ 108). Als Raum des Verrückt-Seins impliziert diese Konnotation bereits Parallelen zu Trebla selbst und betont dabei eine scheinbar nicht bekannte Seite des Hochtals:

> Engadinerluft: diese trockene, elektrische, erregende, dünne Luft, die den Wahnsinn fördert. Es gibt viele Selbstmörder und Verrückte unter den Bewohnern des Oberengadins. Diese Luft, die die große und wahre Wirklichkeit des Engadins ist und die keine Krise des Tourismus, keine wirtschaftliche und soziale Zufälligkeit auf Dauer zerstören kann. Wenn die Welt der großen Snobs bestimmt ist, nach und nach zu verschwinden, bleibt die Welt der Verrückten, die man weniger kontrollieren kann und weniger auf eine soziale Schicht einschränken kann, dem Engadin treu. Es ist nicht die Welt der Reichen oder sie ist es mindestens nicht immer: Es ist vielmehr ein vorübergehender Zustand, den jeder durchlaufen kann."[325]

[323] T.W. Adorno (1977), S. 327.
[324] Vgl. U. Weber (2010), S. 202.
[325] E. Montale (1996), S. 72. Aus: „Engadinerluft" von 1949.

Becher musste diese kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges veröffentlichte Beschreibung des Engadins von Eugenio Montale entweder gekannt haben,- oder aber selbst sehr ähnliche Beobachtungen getroffen haben. In „Murmeljagd" spielt der Wahnsinn (der hier immer auch potentieller *Warn*-sinn ist) eine ebenso zentrale Rolle, wie die oben angesprochenen zahlreichen (Selbst-)Morde – die hier allerdings nicht mehr ohne den Hintergrund des Weltgeschehens gelesen werden können.

Der durch den Erzähler gesetzte Fokus in Belangen der Umweltwahrnehmung liegt dementsprechend häufig auf Orten, welchen eine gewisse Morbidität anhaftet. Graubündner Schauplätze im Ganzen (d.h. auch jene außerhalb der georäumlichen Grenzen des Engadins) werden nach spezifischen Parametern anvisiert. Der Weg zu Henrique Kujath antizipiert auf diese Weise nicht nur den kommenden Schrecken des Zweiten Weltkrieges (der Trebla in Form diverser Todesnachrichten u.a. auf der Luzienburg erwartet), sondern kann zugleich als symbolischer Indikator der gegenwärtigen und vergangenen Leiden des Protagonisten gelesen werden: Der Weg führt an der „Monsterschlucht" (MJ 270) vorbei: „Hörst du nicht die Via Mala hinter uns rauschen, Xane? Via Mala, nicht wahr. Fräulein Uraltphilologin, heißt Übler Weg. Ich höre ihn rauschen / aber nicht ahn ich / wohin er uns führt." (MJ 270) Gewissermaßen *lesbar* wird die Natur/Umgebung auch, wenn man Treblas Strecke weiterverfolgt. „TARTAR sagte eine als Wegweiser verkleidete Laterne aus blauem Bleiglas. ‚Tartarus, unterste Etage der Unterwelt, nicht wahr, Fräulein Uraltphilologin?'" (MJ 270). Bei der Dichte an Symbolik und Motivik, die diesem Roman zugrunde liegt, ist nicht davon auszugehen, dass eine Wegbeschreibung wie diese ohne tieferliegende Aussage bleibt. Vielmehr zeigt sie, gemeinsam mit oben genannten Beispielen, eine radikale Entidealisierung der Graubündner Berglandschaft auf Basis der ‚havarierten' Wahrnehmung des kriegsgezeichneten Europäertums der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Von einer ähnlich morbiden Symbolik ist der Ausflug auf den Morteratsch, den Trebla gemeinsam mit seiner Frau Xane und den Bekannten Joop ten Breukaa und Pola Polari unternimmt. Auch hier scheint die Ortswahl nicht zufällig zu sein und offenbart in der Beschreibung des Protagonisten ein – wenn auch leicht karikiertes – *memento mori*.

> Der Morteratsch, der sich herdehnte in seinem kolossalen Felsenbrett, heran bis zu unserer Warte, lag da wie ein Riesenskelett mit zahllosen Rippenluken: Spalten, smaragdgrünlichen. Je näher der Strom sogenannten Ewigen Eises mit seinen erstarrten Wogen und Strudeln herantrieb, desto schmutziger sah er sich an, bis er in die Moräne versickerte, einer schwärzlichen Schutthalde, Ewigem Schmutz, aus dem verstreut ein paar Zeugen der Vergänglichkeit blinkten: zerbrochene Bierflaschen. (MJ 186)

Derselbe Ton düsterer Landschaftswahrnehmung wird auch im Folgenden beibehalten: „Die letzten Lärchen, kaum mehr wie Bäume anzusehen: wie verkohlte Schlote, von denen Spinnweben wehten." (MJ 187) und der kleine See, der nördlich in den Berninabach abfließt,

mutet schwärzlich an ganz „wie flüssiges Blei“ (MJ 188). Bäumler, der sich auf dieselben Beispiele bezieht, kommt zu dem Schluss, dass „Treblas Symptome […] durch die Assoziierung der Landschaft mit den Kriegstraumata ausgelöst“[326] sind. Wenn auch Bäumler nicht näher darauf eingeht, welche Symptomatik konkret hier gemeint sein könnte, so erschließt sich doch aus dem Kontext, dass es sich um Treblas vermeintlich „überreizte Phantasie“ (MJ 204, Joop ten Breukaa) handeln muss, die sich in allzu vielen Fällen als übergenaue Beobachtungsgabe erweist. Letztendlich kann anhand dieser Beispiele schlüssig aufgezeigt werden, inwiefern sich das Kriegstrauma auch in der spezifischen Art der Wahrnehmung der Umgebung und/oder Landschaft manifestiert resp. abzeichnet. Diese wird zum Spiegel der inneren Verfassung des Protagonisten, und zeigt einmal mehr auf, inwiefern Treblas Frieden auch Krieg heißt. Eben dieses Fortwirken des Krieges im Individuum steht der Vorstellung des Idyllischen, das immer auch den Frieden als innere und äußere Harmonie mit sich und der Welt inkludiert, als klare Antithese gegenüber: die gebrochene und gestörte Idylle wird zum Ausdruck des verlorenen Friedens der traumatisierten Figur. Bechers Roman steht in diesem Hinblick klar in der Tradition George Grosz‘: Idylle meint Illusion. Ein heiles Europa, [„Es könnt so schön sein.“ (Kn4 56)] bleibt Konjunktiv.

6.2.3.2. Trügerische Sicherheit in der ‚neutralen‘ Schweiz

Im Weiteren manifestiert sich dieses dekonstruktive Moment auch im Verlust der Sicherheit des eigentlichen Schutzraumes Schweiz. Dazu muss vorausgeschickt werden, dass die Schweiz zur Zeit des Nationalsozialismus (mehrheitlich *vor* Ausbruch des Krieges und damit auch zu der Zeit des Geschehens in „Murmeljagd“) neben Frankreich und Großbritannien an vorderster Stelle steht, was die Wahl des (Erst-)Exillandes für deutschsprachige SchriftstellerInnen anbelangt. Spätestens mit dem Jahr 1940 jedoch ändert sich diese Situation. Die Schweiz stellt für flüchtende AutorInnen aus den unter nationalsozialistischer Herrschaft stehenden Ländern weder einen ausreichend sicheren Zufluchtsort, noch eine tatsächlich realistische Möglichkeit dar: Man fürchtet nicht nur den Einmarsch der Deutschen Truppen, sondern kann zudem als RegimegegnerIn aufgrund des gleichgeschalteten Kulturbetriebs kaum mit Arbeitschancen rechnen. Darüber hinaus verschärfen sich die ohnedies schon strengen Einreise- und Aufenthaltsbedingungen mit dem Ausbruch des Krieges noch einmal gesondert.[327] Auch Becher selbst wird im Zuge dessen Opfer einer steigenden „Angst vor

[326] A. Bäumler (2011), S. 39.
[327] Vgl. K. Schulz (2009), S. 44-45.

‚Überfremdung'"[328] der scheinbar immer fremdenfeindlicher werdenden Schweiz, mit welcher er 1942 im Rahmen des kurzen Essays „In der Alpenkatakombe" abrechnet[329]:

> Auch wenn es stumpfsinnsfrohe, selbstgefallsüchtige Eidgenossen, die ‚Füdlibürger' […], nicht wahrhaben wollen: Geist und Freiheit stiegen zweieinig in die Katakomben hinab.
> Eine steinalte Geschichte: Wo immer Tyrannis, Willkür und Unterdrückung um des Machtrausches willen also, fett wurden – die Wehrlosen werden zunächst geschunden, die Kahlen zuerst geschoren, die nur mit einem zerrissenen Hemd bekleideten als erste ausgezogen: waschechtes Merkmal, daran sich Tyrannis und Revolution unterscheiden! Die ersten, die in der Schweiz die Knechtschaft zu spüren, die ‚Früchte des Zorns' zu kosten bekamen – die sie andernorts bereits zur Übergenüge gekostet -, hießen: Die Emigranten. Es wäre falsch und ungerecht, wollte man das Los, das den Refugies in der Schweiz seit Sommer 1940 beschieden war, der Entwürdigung, Erniedrigung, dem Hohn und den Untaten gleichsetzen, die ihren Leidgenossen in Frankreich widerfuhren. Doch ist diese glimpflichere Behandlung den Schweizerbehörden nicht zugute zu halten, weil Frankreich ja immerhin besiegt, zerstückelt, entmutigt war, indes die Schweiz allein in latente Anhängigkeit geriet. Für die bis zu Verbrechen – die klipp und klar Beihilfe zu, Mord zu nennen sind – ausschweifenden Vergehen gegen das uralte Schweizgebot, das ‚Gastlich schützende Obdach für die Verfolgten' heißt, ist in erster Linie der ehemalige chef der eidgenössischen Fremdenpolizei, Rotmund nebst seiner in Bern nistenden Fremdenpolizeikamarilla verantwortlich, einer faschistelnden Regierungsclique, wie wir sie aus andern Beispielen – Ungarn, Rumänien usw. – kennen und hassen, einer machtbewaffneten Clique, die sich im Bemühen, des Menschheitsfeindes Gunst oder Gnade zu erringen, pseudofaschistisch gebärdet. Sie ist umso widerlicher, als sie ihre Schandtaten mit ‚demokratischen Notwendigkeiten' tarnt.[330]

Opfer jener Unmenschlichkeit einer machtheischenden Fremdenpolizei wird auch Trebla im Roman „Murmeljagd". Neben den bereits ausführlich dargelegten paranoiden Zügen, die diesem ohne Frage anhaften, ist es also auch die sehr reale Bedrohung durch die Schweizer Fremdenbehörden, die dem Aufenthalt in der Schweiz einen beängstigenden Charakter verleihen und dabei die Schwierigkeiten und Ungerechtigkeiten des Exils vor Augen führen. Auch die Erzählungen anderer Exilierter, im Exilland Verfolgter oder dort Ermordeter (bspw. MJ 41-45) tragen mit zur bedrohlichen Atmosphäre bei und fördern letzten Endes auch Treblas berechtigten Verfolgungswahn. Bei alledem wird immer wieder deutlich: „Für den Exilierten, Verfolgten gibt es keine Zuflucht, keine Idylle, auch nicht in den Schweizer Bergen"[331], deren vermeintliche Sicherheit längst selbst Bedrohung ist.

„Am nächsten Morgen, Sonntag, den 19. Juni um 9^{15}, wurde ich verhaftet." (MJ 259) Wohl nicht zufällig erinnert der Beginn des Dritten Buches in „Murmeljagd" an Kafkas „Der Prozess". Die nicht weiter kommentierte, stoisch hingenommene Verhaftung Treblas (Kriminalität ist Normalität, nur haben die ‚Seiten' gewechselt) geschieht – und das ist das entscheidend analoge Moment, das dieser mögliche Verweis impliziert – „ohne dass er etwas Böses getan hätte"[332]. Die folgende Szene demonstriert die Härte der Schweizer Behörden gegenüber politischen Flüchtlingen ebenso, wie die kaum noch subtilen Rassismen und machthungrige Attitüde faschistischer Gesinnung (MJ 259-265) des Beamten, die bei dem

---

328 K. Schulz (2009), S. 45.
329 Zum ambivalenten Verhältnis Bechers gegenüber seines Mutterlandes vgl.: U. Weber (2011).
330 U. Becher (1978), S. 29-30. „In der Alpenkatakombe" 1942.
331 S. Haupt (2009), S. 60.
332 F. Kafka (1998), S. 315. Aus: „Der Prozess". In: ders.: S. 315-508.

Verhör zu Tage treten. Schärferen Maßnahmen entrinnt Trebla letzten Endes allein aufgrund seiner Beziehungen zu der reichen Pola, die für ihn einsteht.

Das Beharren auf Neutralität vonseiten der Schweizer Behörden wird hierbei zum Indiz ihres chauvinistischen Gegenteils und spielt mit eine Rolle dabei, dass die Schweiz nicht länger als geschützter Raum und neutrales Land wahrgenommen werden kann.[333] Durch ein Arbeitsverbot ist es Trebla dabei nicht erlaubt, tatsächlich frei zu agieren und seinem Beruf als Schriftsteller ohne Konsequenzen nachzugehen, was einen essentiellen Einschnitt im Leben des Autors bedeutet:

> Ich erkundigte mich frank, ob dies Verbot auf politischen Erwägungen beruhe; ‚Gefährdung der Neutralität durch landesfremde Elemente' ein Steckenpferd der Eidgenössischen Fremdenpolizei. Ich werde barsch abgekanzelt: ein Kurzfristig-Geduldeter sei ich und ich habe mich als solcher den ‚Befehlen der Behörde' zu fügen. Der Befehl laute klipp und klar: Schreibverbot. (MJ 61).

Das Engadin, das u.a. in der oben dargelegten Tradition musengeküsster Intellektueller steht[334], wird für Trebla zum Ort der existenziellen Einschränkungen, er arbeitet heimlich und nur dann, wenn er nicht damit beschäftigt ist, die vermeintlichen SS-Gesandten und die ebenso vermeintlich gegen ihn aufgebrachte Dorfbevölkerung davon abzuhalten, ihn umzubringen. Damit eröffnet Becher mit seiner Inszenierung des Engadiner Alpentals, neben jener bereits bekannten der bäuerlichen Arbeits- oder der touristischen Erholungswelt[335], eine dritte Perspektive, nämlich die des notwendigen Zufluchtsortes. Anders als für Nietzsche – um noch einmal auf den oben zitierten Brief zu verweisen – kann das Engadin für den verfolgten Emigranten Trebla jedoch niemals „Heimat und Brutstätte"[336] werden, sondern konstituiert sich vielmehr durch das vollkommene Gegenteil: Die ständige Bedrohung durch Ausweisung, die permanente Erinnerung an die Kriegsvergangenheit und die verstörenden Todesfälle innerhalb wie außerhalb des Engadins machen dasselbe zur gestörten Idylle per excellence. Von einer rein touristischen Sichtweise, die im Roman zwar vorhanden und nicht zuletzt durch den naiven ten Breukaa repräsentiert ist[337], ist Trebla damit maximal weit entfernt. So sehr aber auch die Sicherheit in der Schweiz im Roman relativiert erscheinen mag, so grell bleibt dabei doch immer der Kontrast zu den Ereignissen, die sich außerhalb der Schweiz begeben. Die Erzählungen des Spanischen Bürgerkriegs, der Konzentrationslager, der Folterungen, der Verfolgungen und schließlich der Ermordungen werden zu ersten Vorboten noch zu kommender Verbrechen. Letztlich bedeutet auch das Hereinbrechen eben dieser Fakten einen

---

333 Vgl. dazu auch: U. Weber (2010), S. 195.

334 Vgl. dazu wiederum Nietzsche: „Hier wohnen meine Musen: Schon im ‚Wanderer und sein Schatten' habe ich gesagt, diese Gegend sei mir blutsverwandt, ja noch mehr". F. Nietzsche (1986), S. 387.

335 Vgl. A. Bäumler (2011), S. 15.

336 F. Nietzsche (1986), S. 386. Brief an Carl von Gersdorff Ende Juni 1883. Wie ein zweites Heimatland beschreibt auch Hesse das Engadin. Vgl. H. Hesse (1996), S. 20.

337 Vgl. U. Weber (2010), S. 210.

weiteren Einschnitt in die Idyllik der Bergwelt. Es ist „die Ungewissheit einer ‚absurden Idylle' […], wie Friedrich Dürrenmatt die Situation der Schweiz zur Zeit des Zweiten Weltkrieges charakterisiert hat"[338], die in der durch Becher inszenierten Absurdität gleichsam auch ihre Destruktion erfährt.

7. Schlussbemerkungen

Abschließend möchte ich mich neben einer resümierenden Rückschau auf die Erkenntnisse dieser Arbeit auch einem kurzen Ausblick widmen, der mögliche Forschungsperspektiven eröffnen und zugleich offene Fragen noch einmal anzusprechen vorsieht.

7.1. Resümee: vom Schließen

Mehr denn als bloße Zusammenfassung soll dieses Resümee einer Schlussfolgerung dienen, die sich noch einmal ganz explizit den aus der Arbeit hervorgehenden Erkenntnissen in Hinblick auf die eingangs aufgestellten Hypothesen annimmt und sie in Relation zu der übergreifenden und stets implizit mitgedachten Thematik des Krieges im Frieden resp. der Unabschließbarkeit des individuellen Krieges stellt.

In einem ersten Schritt wurde, um eine adäquate Untersuchungsbasis garantieren zu können, der Frage nachgegangen, welche spezifischen Parameter dazu veranlassen, die beiden Romane „Kurz nach 4" und „Murmeljagd" einer gemeinsamen literaturwissenschaftlichen Betrachtung zu unterziehen. Die in Kapitel 2 erarbeiteten Perspektiven in Hinblick auf analoge resp. ergänzende thematische Implikationen der beiden Romane nahmen sich neben der konkreten Gemeinsamkeiten beider Texte, innerhalb derer die jeweilige (Kriegs-)Traumatisierung der beiden Protagonisten eine zentrale Stellung einnimmt, auch jener Aspekte an, die Bechers explizitem Anspruch nachkommen, ein epochal angelegtes Weltkriegspanorama literarisch aufzubereiten, um es im kollektiven Bewusstsein der nachfolgenden Generationen zu verankern. Liest man beide Romane zusammen im Kontext dieses Postulats, ergibt sich eine sehr ausführliche *literarische Zeichnung* (Becher das Doppeltalent) der gesamten ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sowohl auf politisch-gesellschaftlicher, als auch auf individuell-privater Ebene die massive Zäsur in den Fokus stellt, die der Krieg (als allgemeines Phänomen) für den Einzelnen/die Einzelne bedeutet. Die anachronistische Erzählweise der Texte, die eine enge Verschränkung von vergangenen und gegenwärtigen Passagen vorsieht, erlaubt es dabei, die

[338] U. Weber (2008), S. 111. Die Relativierung der Sicherheit in dieser ‚absurden Idylle' könnte dabei nicht zuletzt auch einen Versuch zur Legitimation des Nicht-Beteiligtseins am Krieg darstellen. Anklänge dieser Art finden sich vermehrt, wie bspw. die Mahnung Kurjaths, dass Trebla als Dichter „für später gebraucht" (MJ 386) werde und eine andere Aufgabe zu erfüllen hätte, als jene, im Kampf für die gute Sache zu sterben (MJ 386). Treblas ungesagte Antwort darauf: „Auch in Pontresina ist Krieg" (MJ 386).

Erfahrung der beiden Weltkriege in direkter Relation zu deren Folgen zu betrachten und hernach in ihrem Verhältnis zueinander zu analysieren, was eine Annäherung auf der Ebene des (Post-)Traumas zusätzlich plausibilisieren konnte. Das Heranziehen aktueller Erkenntnisse aus dem Bereich der Psychotraumatologie für die literaturwissenschaftliche Untersuchung im engeren Sinne erwies sich als gewinnbringende Methode, um nicht nur Zusammenhänge dieser Art aufzuzeigen, sondern vor allem auch, um zu einem tiefgreifenden Verständnis der jeweiligen Figurenkonstitutionen zu kommen. Anhand der drei Hauptsymptomgruppen der PTBS – Intrusion, Vermeidung und Hyperarousal – konnte veranschaulicht werden, dass sich die gegenwärtige Wahrnehmung der Figuren durch eine intensive Gebundenheit an das einstige Geschehen konstituiert und den (individuellen) Frieden dadurch maßgeblich relativiert. Das Kriegserleben wird vor diesem Hintergrund nicht nur im Rahmen assoziativ bedingter Retrospektionen konstant aktualisiert, sondern – initiiert bzw. verstärkt durch Ereignisse der jeweiligen Handlungsgegenwart – letzten Endes auch direkt in das Jetzt transferiert. Eine klare Grenzziehung zwischen Damals und Heute wird dadurch konsequent unterlaufen und zeigt auch auf struktureller Ebene ein simultanes Ineinandergreifen beider Zeitebenen. Für die kriegstraumatisierten Protagonisten der im Fokus stehenden Romane gilt, was heutige Traumatheorien bestätigen können: Der Krieg wirkt – wenn auch ungewollt – im Inneren der durch ihn Traumatisierten fort.[339] Tatsächlich ist die Rückkehr zu einem psychischen Normalzustand nach dem Kriegserleben auch bei Bechers Figuren weitestgehend unterbunden, was sich, wie im Falle Zborowskys, nicht zuletzt durch eine starke Diskrepanz zwischen der Figurenkonstitution *vor* und *nach* dem Kriegserleben zeigt. Eine Loslösung von dem Erlebten, d.h. eine kriegsunabhängige Wahrnehmung der sozialen und kulturellen Umgebung, ist dabei so weit untergraben, dass gewisse Handlungsweisen überhaupt erst unter Berücksichtigung der Psychotraumatologie verständlich gemacht werden konnten. Neben der intensiven Bindung an das traumatische Kriegserleben rückte auch die in paradoxem Verhältnis dazu stehende Problematik der Verdrängung und Tabuisierung der Vergangenheit ins Zentrum des Interesses. Auch in diesem Zusammenhang konnte bestätigt werden, dass sich die Figurenkonstitutionen mit modernen Erkenntnissen auf dem Gebiet der Psychotraumatologie decken, was nicht nur der Lesbarkeit der psychischen Verfassung der Protagonisten ganz generell zuträglich ist, sondern zudem die (kritische) Aktualität der Becher'schen Prosa noch einmal gesondert hervorhebt.

Die im Laufe der Erzählungen initiierten Wiederaneignungsprozesse dieser teils verdrängten Vergangenheit auf der Figurenebene, können, wie gezeigt wurde, analog zur implizit

[339] Vgl. H. Glaesmer (2014).

postulierten Pflicht des (Wieder-)Erinnerns auf einer Metaebene gelesen werden. Die wiederholte Intention der Figuren, das Vergangene durch Vermeidungs- und Verdrängungsversuche aus ihrer jeweiligen Gegenwart auszublenden bzw. gänzlich ungeschehen zu machen, scheitert damit nicht nur durch die traumatisch bedingte Gebundenheit an das Geschehene, sondern in der Tat bereits durch die Narration selbst. Die Erzählung und damit verbundene Reintegration des Geschehenen in die eigene Identitätskonzeption steht als jeweiliger Hoffnungsschimmer am Ende der Erzählungen. Dem Zerschlagen von Sinn durch das traumatische Erlebnis selbst kann durch die literarische Sichtbarmachung – Sichtbarmachung im Sinne der Verankerung einer damals noch weitestgehend aus dem öffentlichen Bewusstsein ausgeklammerten Thematik im kollektiven Gedächtnis – zumindest teilweise entgegengewirkt werden: Die Konstruktion von Welt im literarischen Prozess kann somit in diametralem Gegensatz zu der Zerstörung von Welt gesehen werden, die das Trauma an sich bedingt.[340]

Eine Lesart, die auch die Rezeptionsform selbst mit in die Untersuchung einzubeziehen sucht, verlangte überdies nach der Frage, ob und welcher Art das psychische Trauma der Protagonisten nicht nur auf rein inhaltlicher Ebene transportiert wird, sondern auch strukturell bzw. formal im Vorgang des Lesens nachempfunden werden kann. Unter Berücksichtigung von Erkenntnissen, die A. Assmann und Fricke bereits in diesem Kontext vorlegen, konnte gezeigt werden, dass Form und Inhalt im Falle der hier behandelten Romane in einem korrelativen Verhältnis zueinander gelesen werden können. In diesem Sinne ist es oft erst die formale Ausgestaltung der Texte, die eine Brücke zu der thematischen Konstante des Traumas schlägt. Dieser Konnex manifestiert sich sowohl im Rahmen von rein stilistischen Implikationen (Rhetorik) und erzähltheoretischen Kategorien wie ‚Zeit' oder ‚Perspektive', als auch in Hinblick auf Fragen der Textsorte (Telegrammstil) im Allgemeinen. Die Konstruktion der Texte erlaubt auf diese Weise, das durch die Figuren symbolisierte Trauma als ein sich über alle Bereiche legendes Konstituens, auch strukturell nachzuvollziehen.

In einem letzten Schritt ersichtlich wurde eben diese *allumfassende* Dimension des Traumas, indem die gegenwärtigen Handlungsräume der Figuren als prinzipielle Orte des Friedens kontrastiv zu der (Raum-)Wahrnehmung durch die Protagonisten Zborowsky und Trebla diskutiert wurden. Dieser Anspruch machte es nötig, einige literatur-, kultur-, und sozialgeschichtliche Voraussetzungen der Kulissenwahl (Engadin und Italien) zu klären, um deren spezifische Inszenierung in Bechers Romanen erst verständlich zu machen. Im Rahmen dieser Kontextualisierung zeigte sich, dass die traumatisch bedingte Wahrnehmung der

[340] Vgl. M. Kopf (2005), S. 11 u. 25.

Protagonisten eine emotionale Selbst-Verortung im friedlichen oder idyllischen Raum verhindert. Das Trauma zerstört die (Urlaubs-)Idylle und identifiziert sie als Illusion. Durch das lakonische Nebeneinander touristisch-stereotyper Italienbilder der 50er Jahre und Kriegsszenerien des Zweiten Weltkrieges in „Kurz nach 4" wird nicht nur der individuelle Frieden Zborowskys blockiert, sondern darüber hinaus die Absurdität einer Verdrängungsgesellschaft aufgezeigt, innerhalb welcher Zborowsky (auch er selbst zählt sich dazu) sich bewegt. Ähnliche Tendenzen lassen sich in „Murmeljagd" feststellen. Auch Trebla fungiert als Exempel des ‚havarierten Europäers der Jahrhundertmitte', der den Ersten Weltkrieg noch nicht überwunden hat, als der Zweite sich anbahnt. Die per se idyllische Berglandschaft in der neutralen Schweiz wird zu einem unsicheren Fluchtsystem, das wiederholt als symbolischer Auslöser traumatischer Kriegserinnerungen fungiert und schließlich selbst zum vermeintlichen Schlachtfeld wird. Die tatsächliche Drastik der jeweiligen traumabedingten (Raum-)Wahrnehmung konnte unterdessen erst deswegen verständlich werden, weil die Becher'sche Inszenierung in Relation zu anderen literarischen Ausgestaltungen oder kulturellen Einschreibungen des Engadins und Italiens gestellt wurde und damit die spezifische Diskrepanz aufzeigte, die sich zwischen leserInnenbezogener Vorannahme und tatsächlicher Darstellung eröffnet.

Die Arbeit setzte den Fokus auf die weitreichenden Folgen des Krieges, wie sie Becher in seinen Romanen vorstellt. Die Frage des Kriegstraumas und dessen Konsequenzen wurde im Rahmen der Analyse in Hinblick auf drei Aspekte untersucht, die zusammen die umfassende Dimension das Traumas und die Möglichkeiten seiner literarischen Übersetzbarkeit fokussierten: Erstens die psychotraumatischen Kategorien der Posttraumatischen Belastungsstörung in Zusammenhang mit der Figurenkonstitution selbst, zweites die Frage eines literarischen Korrelats derselben und drittens die dadurch bestimmte, gegenwärtige Wahrnehmung der Protagonisten. Am Ende dieser Betrachtung steht dabei die Erkenntnis, dass der Frieden im Auge des Traumatisierten hier kein tatsächlicher (mehr) sein kann: „Friede, dein Name ist Krieg" (MJ 74).

7.2. Ausblick: vom Öffnen

Wie schon eingangs vermerkt, böte das Werk Ulrich Bechers reichlich Anlass, vermehrt literaturwissenschaftlich erforscht zu werden. Die zahlreichen Romane, Dramen und Gedichte, die der Schriftsteller hinterlässt, sind – und dafür dürfen die hier behandelten Werke exemplarisch eintreten – als sehr vielschichtige und komplex konstruierte Texte zu beschreiben, die eine intensive Auseinandersetzung ohne Frage lohnenswert gestalten würden.

In der Hoffnung, zwar eine kleine Lücke innerhalb einer großen geschlossen zu haben, sei dennoch darauf hingewiesen, dass vergleichsweise ein nur kleiner Bereich in Bezug auf das umfangreiche literarische Schaffen Ulrich Bechers in den Blick genommen werden konnte. Vieles – auch Kritikwürdiges – konnte dabei nur randständig oder gar nicht berücksichtigt werden, worunter es mir ein besonderes Anliegen ist, auf die teils sehr problematischen weiblichen Figurenzeichnungen und deren Rollenverständnis hinzuweisen, die zu beleuchten hier zu kurz kam.[341]

Becher bediente sich in den langen Jahren seiner literarischen Produktivität immer ähnlicher und immer wiederkehrender Themen, was dazu führte, dass sich in seinem Berner Nachlass zahlreiche thematische Sammlungen finden, die seine intensive Auseinandersetzung mit gewissen Kerngebieten widerspiegeln, wie bspw. „Nazis, Schweiz, Österreich, Atombombe, Personen, Schiffs- und Flugzeugunglücke; Attentate; Kriminalfälle; Nachrufe etc.“[342] Für die Literaturwissenschaft können sich daraus sicherlich fruchtbare Anstöße ableiten lassen, die eine intertextuelle Untersuchung dieser thematischen Implikationen innerhalb des Werkes Bechers fokussieren. Darüber hinaus erscheint auch eine komparatistische Analyse im engeren Sinne gewinnbringend, die sich der Beeinflussung seines Schaffens durch andere Schriftsteller(-Innen) annimmt.[343] Bruhn/Lange verweisen in diesem Kontext zudem auf noch unbearbeitete Fragen in Hinblick auf Stilistik (expressionistische Elemente im Werk Bechers) oder Form (Mischformen zwischen Narration und Dramatik) des Becher'schen Oeuvres.[344] Dem hinzuzufügen wäre zumindest noch die Relevanz filmischer oder bildkünstlerischer Aspekte in seinem literarischen Werk, die schließlich auch eine interdisziplinäre Betrachtung interessant erscheinen lassen. Die Liste potentiell zu behandelnder Themenbereiche ließe sich noch sehr weit fortsetzen, soll an dieser Stelle aber primär dazu dienen, einige mögliche Perspektiven zu eröffnen und damit dem Abschluss dieser Arbeit auch einen potentiellen Neubeginn nachzustellen.

[341] Auf die untergeordnete Rolle der weiblichen Charaktere in Bechers Werk verweist bereits I.M. Furtado Kestler (1992), S. 187. Passend dazu liest sich das teils eher eindimensionale Verständnis der (meist) männlichen Protagonisten als stereotype Frauenhelden. Vgl. I.M. Furtado Kestler (1992), S. 187. Relevant wäre auch eine kritische Lektüre in Hinblick auf homophobe Implikationen oder Transgender-Diskriminierung.
[342] M. Sommer, U. Weber (2009), S. 20.
[343] Vgl. R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 13.
[344] Vgl. R. Bruhn, T. Lange (1986), S. 13.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1] 1977. Gesammelte Schriften Kulturkritik und Gesellschaft.

Andersch, Alfred: Die Rote. Zürich: Diogenes 2006.

Becher, Ulrich: Männer machen Fehler. Geschichten der Windrose. Hamburg: Rowohlt 1958.

Becher, Ulrich: „Ich lebe in der Apokalypse" Briefe an die Elter 1917-1945. Vorwort von Martin Roda Becher. Herausgegeben von Martin Roda Becher, Dieter Häner und Marina Sommer. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2012.

Becher, Ulrich: Herz des Hais. In: Becher, Ulrich: Männer machen Fehler. Geschichten der Windrose. Hamburg: Rowohlt 1958, S. 354–453.

Becher, Ulrich: Kurz nach 4. Mit einem Nachwort von Christoph Haacker. Wuppertal: Arco Verlag 2012.

Becher, Ulrich: Murmeljagd. Roman. München: btb. [3] 2011.

Becher, Ulrich: SIFF. Selektive Identifizierung von Freund und Feind. Zürich, Köln: Benziger 1978.

Becher, Ulrich; Grosz, George: Flaschenpost. Geschichte einer Freundschaft. Herausgegeben von Uwe Neumann und Michael Töteberg. Basel: Lenos-Verl. 1989.

Goethe, Johann Wolfgang von: Italienische Reise. Köln: Könemann 1998. Werkausgabe in zehn Bänden.

Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Stuttgart: Reclam 1982.

Grosz, George: Briefe 1913 - 1959. Herausgegeben von Herbert Knust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. [1] 1979.

Hesse, Hermann: Engadiner Erlebnisse. In: Kurth, Anna; Amann, Jürg (Hg.): Engadin. Ein Lesebuch. Zürich, Hamburg: Arche 1996, S. 20–24.

Kafka, Franz: Franz Kafka. Gesammelte Werke. Limassol: Lechner 1998. Eurobuch.

Koeppen, Wolfgang: Der Tod in Rom. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [21] 2015.

Montale, Eugenio: Engadinerluft. In: Kurth, Anna; Amann, Jürg (Hg.): Engadin. Ein Lesebuch. Zürich, Hamburg: Arche 1996, S. 72–74.

Mühsam, Erich: Gedichte. Herausgegeben von Günther Emig. Berlin: Verl. Europ. Ideen 1983. Erich Mühsam Gesamtausgabe.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in 8 Bänden. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1986.

Sekundärliteratur

Amstutz, Walter; Herdeg, Walter (Hg.): Das goldene Buch vom Engadin. Engiadina terra fina. München: Bruckmann. [3] 1957.

Asmus, Sylvia: Aus Kisten, Koffer und Schachteln - der Teilnachlass des Schriftstellers Ulrich Becher im Deutschen Exilarchiv 1933-1945 der Deutschen Nationalbibliothek. In: Quarto 29 (2009), S. 38–43.

Assmann, Aleida: Trauma des Krieges und Literatur. In: Bronfen, Elisabeth u.a. (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999, S. 95–116.

Bachmann, Dieter: Spätes Freundschaftsblättchen für Uhl Becher. In: Quarto 29 (2009), S. 14–17.

Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1] 2000.

Battafarano, Italo Michele; Eilert, Hildegard: Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert. Bern: Lang 2000.

Bäumler, Andreas: Das Engadin als literarisierte Landschaft. Literaturgeographische Untersuchungen zum Verhältnis von Text und Raum. Masterarbeit. Univ. Basel 2011.

Bellasi, Andreas (Hg.): Höhen, Tiefen, Zauberberge. Literarische Wanderungen in Graubünden. Zürich: Rotpunktverl. [1] 2004.

Besch, Werner u.a. (Hg.): Zur deutschen Literatur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Berlin: E. Schmidt 1999. Zeitschrift für Deutsche Philologie.

Biernat, Ulla: „Ich bin nicht der erste Fremde hier". Zur deutschsprachigen Reiseliteratur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft.

Birkner, Nina; Mix, York-Gothart: Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Einleitung. In: Birkner, Nina; Mix, York-Gothart (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, S. 1–13.

Birkner, Nina; Mix, York-Gothart (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos. Berlin, Boston: De Gruyter 2015. Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte.

Bobinac, Marijan: Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit: Ulrich Becher, Fritz Kortner und Arnolt Bronnen. In: Zagreber Germanistische Beiträge (2000), S. 45–65.

Bohleber, Werner: Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse. In: Psyche 54 (2000), S. 797–833.

Boothe, Brigitte: Das Narrativ. Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess. Stuttgart: Schattauer. [1] 2011.

Brenner, Peter J. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [1] 1989.

Bronfen, Elisabeth u.a. (Hg.): Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999. Literatur - Kultur - Geschlecht: Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. In Verbindung mit Jost Hermand, Gert Mattenklott, Klaus R. Scherpe und Lutz Winckler. Herausgegeben von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Kleine Reihe.

Bruhn, Reginald; Lange, Torsten: Heldentum und Mythos im Werk des Schriftstellers Ulrich Becher. Magisterarbeit. Univ. Osnabrück 1986.

Charbon, Rémy u.a. (Hg.): Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800. Zürich: Chronos 2010.

Collot, Michel: Landschaft. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin: De Gruyter 2015, S. 151–159.

Degler, Frank: Fiktionales Wissen. Eine literarische Epistemologie ‚Europas'. In: Degler, Frank; Dingeldein, Hannah (Hg.): Europa - Erzählen. Zu Politik, Geschichte und Literatur eines Kontinents. St. Ingbert: Röhrig 2008, S. 77–102.

Degler, Frank; Dingeldein, Hannah (Hg.): Europa - Erzählen. Zu Politik, Geschichte und Literatur eines Kontinents. St. Ingbert: Röhrig 2008.

Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin: De Gruyter 2015. Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie.

Egger, Irmgard: Italienische Reisen. Wahrnehmung und Literarisierung von Goethe bis Brinkmann. München: Fink 2006.

Feldbusch, Elisabeth u.a. (Hg.): Neue Fragen der Linguistik. Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums, Paderborn 1990. Bd. 2: Innovation und Anwendung. Berlin: De Gruyter 1991. Linguistische Arbeiten.

Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie. Göttingen: Wallstein-Verl. 2004.

Furtado Kestler, Izabela Maria: Die Exilliteratur und das Exil der deutschsprachigen Schriftsteller und Publizisten in Brasilien. Frankfurt am Main: Lang 1992. Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur.

Glaesmer, Heide: Traumatische Erfahrungen in der älteren deutschen Bevölkerung. Bedeutung für die psychische und körperliche Gesundheit auf Bevölkerungsebene. In: Zeitschrift für Gerontologie und Geriatrie 47 (2014), S. 194–201.

Glück, Helmut; Rödel, Michael (Hg.): Metzler Lexikon Sprache. Stuttgart: J.B. Metzler. [5] 2016.

Graf, Maximilian; Meisinger, Agnes (Hg.): Österreich im Kalten Krieg. Neue Forschungen im internationalen Kontext. Göttingen: V&R Unipress 2016. Zeitgeschichte im Kontext.

Grimm, Gunter E. u.a.: „Ein Gefühl von freierem Leben". Deutsche Dichter in Italien. Stuttgart: Metzler 1990.

Guetg, Marco: Literatour 11: Pontresina – Val Roseg – Fuorcla Surlej – Surlej. Heufieber, Flucht und Verfolgung. Weltgeschichte im Hochtal. Hoch über dem Engadin mit Ulrich Becher, „Murmeljagd" (1969). In: Bellasi, Andreas (Hg.): Höhen, Tiefen, Zauberberge. Literarische Wanderungen in Graubünden. Zürich: Rotpunktverl. 2004, S. 135–143.

Haacker, Christoph: Ulrich Bechers Kurz nach 4 und die „leergeschossene Generation havarierter Europäer" im NachkriegBecher, Ulrich: Kurz nach 4. Mit einem Nachwort von Christoph Haacker. Wuppertal: Arco Verlag 2012., S. 205–259.

Häntzschel, Günter u.a. (Hg.): Zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz. München: Edition Text + Kritik 2011.

Harig, Ludwig: „So fern vom Leben, so metaphysisch". Ludwig Harig auf den Spuren von Friedrich Nietzsche in Sils-Maria. In: Merian 34 (1981), S. 47–50.

Haupt, Sabine: Ulrich Becher - ein Schweizer Exilautor? Zur Exilerfahrung und ihrer Literarisierung. Mit Seitenblicken auf den Roman Murmeljagd. In: Quarto 29 (2009), S. 52–61.

Jost, Herbert: Selbst-Verwirklichung und Seelensuche. Zur Bedeutung des Reiseberichts im Zeitalter des Massentourismus. In: Brenner, Peter J. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 490–507.

Kindler, Gabriele: Sehnsucht nach Italien in den fünfziger Jahren. In: Kindler, Gabriele; Siebenmorgen, Harald (Hg.): Wenn bei Capri die rote Sonne… Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert. Karlsruhe: INFO-Verl.-Ges 1997, S. 97–119.

Kindler, Gabriele; Siebenmorgen, Harald (Hg.): Wenn bei Capri die rote Sonne… Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert. Karlsruhe: INFO-Verl.-Ges 1997.

Kogler, Karl: Telegrammstil. Zur medientechnischen Genese und Differenzierung eines Sprachstils. In: Besch, Werner u.a. (Hg.): Zur deutschen Literatur im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. Berlin: E. Schmidt 1999, S. 3–24.

Kopf, Martina: Trauma und Literatur. Das Nicht-Erzählbare erzählen - Assia Djebar und Yvonne Vera. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel. [1] 2005.

Kurth, Anna; Amann, Jürg (Hg.): Engadin. Ein Lesebuch. Zürich, Hamburg: Arche. [3] 1996.

Laub, Dori: Zeugnis ablegen oder. Die Schwierigkeit des Zuhörens. In: Baer, Ulrich (Hg.): „Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 68–83.

Lengauer, Hubert: Der Himmel schickt mir Bilder! Italien in der österreichischen Literatur. In: Reitani, Luigi u.a. (Hg.): Italia - Österreich. Sprache, Literatur, Kultur : [atti del Convegno Internazionale di Studi „Österreich - Italia: Lingua, Letteratura, Cultura", Udine, 28 - 31 maggio 2003]. Udine: Forum 2006, S. 35–50.

Lobsien, Eckhard: Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung. Stuttgart: Metzler 1981. Studien zur allgemeinen und vergleichenden Literaturwissenschaft.

Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink. [4] 1993. UTB für Wissenschaft.

Luchsinger, Martin: Mythos Italien. Denkbilder des Fremden in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1996. Literatur - Kultur - Geschlecht / Große Reihe.

Luther, Tammo: Die Italienreise im 20. Jahrhundert. In: Kindler, Gabriele; Siebenmorgen, Harald (Hg.): Wenn bei Capri die rote Sonne… Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert. Karlsruhe: INFO-Verl.-Ges 1997, S. 83–93.

Maercker, Andreas (Hg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. Mit 40 Tabellen. Berlin: Springer. [4] 2013.

Maercker, Andreas: Symptomatik, Klassifikation und Epidemiologie. In: Maercker, Andreas (Hg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. Mit 40 Tabellen. Berlin: Springer 2013, S. 13–32.

Mandel, Birgit: „Amore ist heißer als Liebe". Das Italien-Urlaubsimage der Westdeutschen in den 50er und 60er Jahren. In: Spode, Hasso (Hg.): Goldstrand und Teutonengrill. Kultur- und Sozialgeschichte des Tourismus in Deutschland 1945 bis 1989. Berlin: Moser Verlag für Universitäre Kommunikation 1996, S. 147–162.

McClure Zeller, Nancy Anne: Ulrich Becher. A Computer-Assisted Case Study of the Reception of an Exile. Bern, Frankfurt am Main, New York: Lang 1983. Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur.

Meier, Albert: Von der enzyklopädischen Studienreise zur ästhetischen Bildungsreise. Italienreisen im 18. Jahrhundert. In: Brenner, Peter J. (Hg.): Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 284–305.

Mittelmayer, Janine: ‚Gesichter, Gewehre, Gespenster'. Eine psychotraumatologische Analyse des Werkes von Wolfgang Borchert. Diplomarbeit. Univ. Wien 2014.

Müller, Karl; Wintersteiner, Werner (Hg.): „Die Erde will keinen Rauchpilz tragen". Krieg und Frieden in der Literatur. Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerl. 2011. Schriftenreihe Literatur.

Müller, Manfred; Reitani, Luigi (Hg.): Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur : [drei Tagungen im September 2010 in Udine, Gorizia/Görz und Trieste/Triest]. Münster, Westf.: LIT 2011. Transkulturelle Forschungen an den Österreich-Bibliotheken im Ausland.

Naumann, Uwe; Töteberg, Michael: Vorwort. In: echer, Ulrich; Grosz, George (Hg.): Flaschenpost. Geschichte einer Freundschaft. Herausgegeben von Uwe Neumann und Michael Töteberg. Basel: Lenos-Verl. 1989, S. 7–22.

Neumann, Birgit: Raum und Erzählung. In: Dünne, Jörg; Mahler, Andreas (Hg.): Handbuch Literatur & Raum. Berlin: De Gruyter 2015, S. 97–104.

Neumann, Birgit; Hallet, Wolfgang (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009.

Neumann-Rieser, Doris: Atomangst in österreichischer Literatur zwischen 1945 und 1966. In: Graf, Maximilian; Meisinger, Agnes (Hg.): Österreich im Kalten Krieg. Neue Forschungen im internationalen Kontext. Unter Mitarbeit von Sophie Bitter_Smirnov, Florentine Kastner und Isabella Lehner. Göttingen: V&R Unipress 2016, S. 97–119.

Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung. Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Neumann, Birgit; Hallet, Wolfgang (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: transcript Verlag 2009, S. 33–52.

Oswald, Stefan (Hg.): Italienbilder. Beiträge zur Wandlung der deutschen Italienauffassung 1770 - 1840. Heidelberg: Winter 1985. Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft.

Özkan, Ibrahim u.a. (Hg.): Trauma und Gesellschaft. Vergangenheit in der Gegenwart. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.

Reitani, Luigi u.a. (Hg.): Italia - Österreich. Sprache, Literatur, Kultur : [atti del Convegno Internazionale di Studi „Österreich - Italia: Lingua, Letteratura, Cultura“, Udine, 28 - 31 maggio 2003]. Udine: Forum 2006.

Reitani, Luigi: Italien in der österreichischen Literatur: Eine Annäherung. In: Müller, Manfred; Reitani, Luigi (Hg.): Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur : [drei Tagungen im September 2010 in Udine, Gorizia/Görz und Trieste/Triest]. Münster, Westf.: LIT 2011, S. 9–19.

Roda Becher, Martin: „Ich lebe in der Apokalypse“. Ulrich Bechers Briefe an die ElternBecher, Ulrich: „Ich lebe in der Apokalypse“ Briefe an die Elter 1917-1945. Vorwort von Martin Roda Becher. Herausgegeben von Martin Roda Becher, Dieter Häner und Marina Sommer. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2012, S. 6–14.

Roda Becher, Martin: Krieg zerstört Bild. Anmerkungen zu Ulrich Bechers Das Profil. In: Quarto 29 (2009), S. 71–75.

Rohrwasser, Michael: Unser Kanon der Exilliteratur. In: Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon - Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung Österreichischer und Tschechischer

Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20. - 23. 9. 2007. Wien: Praesens-Verl. 2008, S. 251–269.

Sachsse, Ulrich: Die Deutschen und das Kriegstrauma. Fragmente einer Auseinandersetzung. In: Özkan, Ibrahim u.a. (Hg.): Trauma und Gesellschaft. Vergangenheit in der Gegenwart. Mit 2 Abbildungen und 5 Tabellen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 76–99.

Scharpen, Antje von: Im Spiegel des anderen. Italien und die Italiener in der deutschen und Deutschland und die Deutschen in der italienischen Literatur seit 1945. Berlin: Wiss. Verl. Berlin 1999.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Die antagonistische Natur. Zum Konzept der Anti-Idylle in der neueren österreichischen Prosa 1969.

Schulz, Kristina: Schweizerischer Schrifsteller-Verein und literarisches Exil 1933-1945. In: Quarto 29 (2009), S. 44–51.

Seidler, Günter H.: Einleitung: Geschichte der Psychotraumatologie. In: Maercker, Andreas (Hg.): Posttraumatische Belastungsstörungen. Mit 40 Tabellen. Berlin: Springer 2013, S. 3–12.

Shay, Jonathan: Achill in Vietnam. Kampftrauma und Persönlichkeitsverlust. Hamburg: Hamburger Ed. [1] 1998.

Siebenmorgen, Harald: „Auch ich bin in Arkadien gewesen…" (Ingeborg Bachmann). Zur Italiensehnsucht in der deutschen Literatur. In: Kindler, Gabriele; Siebenmorgen, Harald (Hg.): Wenn bei Capri die rote Sonne… Die Italiensehnsucht der Deutschen im 20. Jahrhundert. Karlsruhe: INFO-Verl.-Ges 1997, S. 57–73.

Sommer, Marina: Kindheits- und Jugendjahre eines Autors - Geschichten aus dem Nachlass. In: Quarto 29 (2009), S. 21–37.

Sommer, Marina; Weber, Ulrich: Der Teilnachlass von Ulrich Becher im Schweizerischen Literaturarchiv. In: Quarto 29 (2009), S. 18–20.

Spode, Hasso (Hg.): Goldstrand und Teutonengrill. Kultur- und Sozialgeschichte des Tourismus in Deutschland 1945 bis 1989. Berlin: Moser Verlag für Universitäre Kommunikation. [1] 1996.

Stary, Alfred: Der Bockerer: Von der kritischen Posse zur ‚Nationalliteratur'. In: Quarto 29 (2009), S. 76–80.

Struger, Jürgen (Hg.): Der Kanon - Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen. Tagung Österreichischer und Tschechischer Germanistinnen und Germanisten, Olmütz/Olomouc, 20. - 23. 9. 2007. Wien: Praesens-Verl. 2008.

Tesak, Jürgen; Dittmann, Jürgen: Syntaktische Strukturen und Ellipsen in deutschen Telegrammen. In: Feldbusch, Elisabeth u.a. (Hg.): Neue Fragen der Linguistik. Akten des 25. Linguistischen Kolloquiums, Paderborn 1990. Bd. 2: Innovation und Anwendung. Berlin: De Gruyter 1991, S. 245–252.

Thabet, Sahbi: Das Reisemotiv im neueren deutschsprachigen Roman. Untersuchungen zu Wolfgang Koeppen, Alfred Andersch und Max Frisch. Marburg: Tectum-Verl. 2002. Wissenschaft im Tectum Verlag.

Waetzoldt, Wilhelm: Das klassische Land. Wandlungen der Italiensehnsucht. Leipzig: Seemann 1927.

Wagner, Moritz: Babylon - Mallorca. Figurationen des Komischen im deutschsprachigen Exilroman. Stuttgart: J.B. Metzler 2017. Schriften zur Weltliteratur / Studies on World Literature.

Weber, Ulrich: Murmeljagd in Graubünden. Ulrich Bechers Roman und die Kunst der optischen Täuschung. In: Quarto 26 (2008), S. 105–113.

Weber, Ulrich (Hg.): Ulrich Becher. Genève: Ed. Slatkine 2009. Quarto.

Weber, Ulrich: Verfolgung und Paranoia im Touristenland. Ulrich Bechers Roman Murmeljagd. In: Charbon, Rémy u.a. (Hg.): Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800. Zürich: Chronos 2010, S. 193–211.

Weber, Ulrich: Ulrich Becher und die Schweiz oder Heimkehr ins Exil. In: Häntzschel, Günter u.a. (Hg.): Zur deutschsprachigen Literatur in der Schweiz. München: Edition Text + Kritik 2011, S. 100–116.

Wende, Frank: Deutschsprachige Schriftsteller im Schweizer Exil 1933 - 1950. Eine Ausstellung des Deutschen Exilarchivs 1933 - 1945 Der Deutschen Bibliothek. Wiesbaden: Harrassowitz 2002. Gesellschaft für das Buch.

Internetquellen

Ehrenreich, Elian: Sils Maria - Für Nietzsche ein Ort der Erleuchtung. In: Die Welt (Nov. 2015): https://www.welt.de/reise/nah/article148347207/Sils-Maria-fuer-Nietzsche-ein-Ort-der-Erleuchtung.html.

FAZ: Spätfolgen des Zweiten Weltkriegs. Das Trauma der Generation 60 plus: http://www.faz.net/aktuell/wissen/medizin-ernaehrung/spaetfolgen-des-zweiten-weltkriegs-das-trauma-der-generation-60-plus-11108216.html, eingesehen am 24.12.2017.

Fetz, Bernhard: Nazis, Masken, Lemuren: https://www.nzz.ch/nazis_masken_und_lemuren-1.4438991, eingesehen am 14.03.2018.

Menasse, Eva: So lacht die Hölle: https://www.welt.de/welt_print/kultur/literatur/article4876641/So-lacht-die-Hoelle.html, eingesehen am 29.10.2017.

Mielke, Friederich: Von Troja nach Vietnam. Jonathan Shay erklärt mit Homers Ilias das Trauma amerikanischer Veteranen: http://www.zeit.de/1998/20/Von_Troja_nach_Vietnam/komplettansicht, eingesehen am 21.12.2017.

Reich-Ranicki, Marcel: Konfessionen eines Bessesenen: http://www.zeit.de/1967/17/konfessionen-eines-besessenen/komplettansicht, eingesehen am 21.02.2018.

Wanner, Kurt: „…der gute Nietzsche hier übergeschnappt ist“ : https://www.nzz.ch/magazin/reisen/kein_wunder_dass_der_gute_nietzsche_hier_uebergeschnappt_ist-1.750861, eingesehen am 12.11.2017.

9. Anhang: Zusammenfassung/Abstract

Ulrich Becher zählt heute zu den vergessenen (Exil-)Autoren des 20. Jahrhunderts, zu dessen (literaturwissenschaftlicher) Aufarbeitung diese Arbeit einen kleinen Beitrag zu leisten versucht. Zwei Nachkriegswerke des Autors – „Kurz nach 4“ (1957) und „Murmeljagd“ (1969) – werden in Hinblick auf Fragen des Kriegstraumas und seiner literarischen Umsetzung resp. Übersetzung analysiert und zeigen dabei exemplarisch die Schwierigkeiten der Reintegration in einen psychischen und sozialen ‚Normalzustand‘ nach dem Krieg auf. Als Analysefolie bedient sich die Arbeit gegenwärtiger Modelle aus dem Bereich der Psychotraumatologie und bietet dadurch nicht nur einen detaillierten Einblick in die Figurenkonstitutionen und deren spezifisch traumatisierte Wahrnehmungsformen, sondern zeigt auch die brisante Aktualität dieser Becher'schen Prosawerke im Allgemeinen auf. Begriffen in einer traumabedingten Gebundenheit an das Erleben des Krieges, changiert das Verhalten beider Protagonisten zwischen Vergessen-Wollen und gleichzeitigem nicht Vergessen-Können: Ein Paradoxon, das auf einer Metaebene Bechers Anspruch widerspiegelt, die Marginalisierungstendenzen einer adäquaten Aufarbeitung des Geschehenen in den Fokus zu stellen und dabei zugleich auch das Bewusstsein dieser seiner ‚Weltkriegsepoche‘ durch ein Erinnern-Müssen im kollektiven Gedächtnis zu verankern. Eben jene Gebundenheit, die in einer potentiellen Unabschließbarkeit der Vergangenheit und ihres dadurch bedingten Fortlebens in der Gegenwart resultiert, zeigt sich in besonderer Weise, wenn sie im kontrastiven Verhältnis zu der gewählten raum-zeitlichen Verortung der jeweiligen Handlungen gelesen wird. Trotzdem beide gegenwärtigen Handlungsräume nicht per se im Krieg spielen, der Krieg also allein im Zuge zahlreicher Analepsen erzählt wird, verlagert sich (zumindest) der persönliche Kriegsschauplatz auch in der ‚friedliche‘ Gegenwart der Figuren. Die Selbstcharakterisierung beider Protagonisten als ‚posttraumatisch gestört‘ wird dabei als ein mögliches Erklärungsmodell der starken Friedens-Relativierung in den Romanen vorgestellt.

Ulrich Becher is one of the forgotten german authors of 20th century's (exile-)literature. Purpose of this master's thesis is to rehabilitate some of his work in regard to questions of trauma and post-war-experience. The two novels – „Kurz nach 4" (1957) and „Murmeljagd" (1969) – exemplarily show the difficulty of recurrence to a mentally normal condition after having experienced the cruelty of World War I and II. Therefore, the past trauma effects the figure's current ways of perception and completely determines their present behavior. A prevailing modell of posttraumatic stress disorder-symptoms helped understanding the protagonist's intense ligation to the war as well as it's impact on all their present occasions. Both figures can no longer manage to seperate the more or less peaceful present (set in neutral Szwiss 1938 and post-war Italy 1955) from their militant past. This is why real peace is relativized in both of the examined texts. Furthermore, a relation between content and style could be shown in the analysis, as the way of formally presenting the story also revealed it's thematic implications. In this way, formal repetitions were read analogous to the permanent compulsion of re-remembering the war. On a meta-level, this can be seen as a plea for an adequate reconditioning of the past.