

Neva Šlibar | Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, neva.slibar@gmail.com

Der ›Große Krieg‹ in den Köpfen Traumata, Heimkehr, ›Heilung‹ und Familie bei Christoph Poschenrieder, Bettina Balàka und Elena Messner

Vielleicht, deutete die Stimme der Sängerin an, vielleicht gab es auch ein anderes *Wir*, ein so ganz und gar nicht bedrohliches, ein gänzlich befreiendes *Wir ... die Millionen Unbekannten*, ja, vielleicht, ja so schien diese Stimme auf der Bühne zu versprechen, müssen wir ja zu unseren Vorfahren, den Verstorbenen, in gar keiner Beziehungen [sic] stehen, können uns endlich von jeder Tradition lösen, die uns an diese Vorfahren bindet wie ein Strang um unseren Hals, vielleicht können wir uns befreien aus allen Denkmustern, die sie uns aufzwingen möchten, aus allen Sozialordnungen, die sie uns nahelegen, in die wir aber schon längst nicht mehr hineinpassen. (Messner: *Das lange Echo*, S. 189)¹

Diese hoffnungsvollen Worte, die gegen Ende des Romans *Das lange Echo* (2014) von Elena Messner stehen, verdichten die Ambivalenz familialer Zugehörigkeit: die Ablösung aus Familienbanden nach der Trauerarbeit durch vertiefte Durchdringung des düsteren Familienerbes. Im Unterschied zu den meisten Familienerzählungen der letzten zwanzig Jahre in der deutschsprachigen Literatur lässt sich dieser Roman nicht auf den Zweiten, sondern auf den Ersten Weltkrieg rückführen. Das »andere Wir«, ein Wir von Millionen Unbekannten, wie es im Zitat heißt, signalisiert eine Öffnung zumindest einiger der jüngeren Generation aus dem gegenwärtigen Solipsismus

Der Gegenwartsbezug der jüngst erschienenen Romane zum Ersten Weltkrieg – untersucht werden *Der Spiegelkasten* von Christoph Poschenrieder, *Eisflüstern* von Bettina Balàka und *Das lange Echo* von Elena Messner – lässt Rückschlüsse auf die Herausforderungen zu, denen sich die jüngere AutorInnengeneration stellen möchte. Ein zentraler Aspekt ist dabei die Überwindung und Darstellung von Traumata, verbunden mit dem Dilemma, den Krieg im Kopf entweder zu tilgen oder in all seinen Gräueln und Folgen entstehen zu lassen. Den Krieg schreiben heißt für die nicht involvierten Generationen immer auch den Krieg imaginieren – in der ganzen Ambivalenz von Gedenken, Schaudern und Sich-Aussetzen.

1 Im Weiteren mit dem Sigle ME und Seitenangabe zitiert.

zu einem gemeinschaftlichen Sein, das nicht durch Familien-, ›Stammes‹- oder Klassenzugehörigkeit bestimmt wird. Verstärkt wird diese utopische Dimension durch den Wunsch, aus der Geschichte zu lernen, sie nicht in neoliberaler Art zu instrumentalisieren. Die Protagonistin Vida Nemeč und der junge Kollege versprechen einander vor seiner Abreise im letzten Romanabsatz:

die neue Ausstellung zum Großen Krieg in ihrem Museum, die im nächsten Sommer eröffnet werden sollte, Hand in Hand zu begehen, ein Zeichen für etwas Sanftes in den finsternen Sälen zu sein. [...] [V]ielleicht stellt Doris [die Museumsdirektorin] ja ihren Krieg diesmal nicht als ein herrliches Abenteuer dar. Vielleicht stellt sie sogar [...] ein paar Ideen dazu aus, wie man ihn in Zukunft vermeiden könnte. (ME, S. 19)

Der Weg davor ist steinig, übersät mit Brocken der Kriegstraumata ihrer Familie. Vida Nemeč muss ihn doppelt gehen, in Stellvertretung: für ihre Angehörigen sowie für die zahlreichen vergessenen Opfer ihrer Wissenschaft, der Historiographie. In allen drei Romanen gelingt eine Art ›Heilung‹ nur durch Veränderung im Präsenhalten der Vergangenheit und durch das Zugehen auf ein Gegenüber. Beides wird ganz unterschiedlich und lediglich andeutungsweise erreicht.

1. Der Große Krieg – hundert Jahre später

Dem Ersten Weltkrieg in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (der letzten zwanzig Jahre) nachzuspüren, erfordert im Gegensatz zu den zahlreichen Kriegsdarstellungen in den zwanziger Jahren Detektivarbeit. Die hundertste Wiederkehr des »iconic debacle of the twentieth century«,² wie Jay Winter den Ersten Weltkrieg einschätzt, wurde gänzlich mediatisiert. Europaweit nutzten vor allem die nationalen Fernsehsender das Gedenkjahr als Programmschwerpunkt für 2014. Sie widmeten dem Großen Krieg und der Umbruchzeit um 1900 meist zahlreiche Abende und manchmal ganze Serien in verschiedenen Formaten. Bevorzugt wurden historische Dokumentationen, die verschiedene Aspekte des Kriegsbeginns und seines Verlaufs, seines technischen und alltäglichen Umfelds und seiner Folgen beleuchteten und aus dem reichen filmischen, fotografischen und schriftlichen dokumentarischen Material nationaler und regionaler Museen sowie Archive schöpfen konnten. Außerdem griff man auch zum Genre der Dokufiktion, die die persönliche Perspektive und Tragik der Betroffenen besonders einsichtig, aber auch publikumsnah, veranschaulicht. In den Bemühungen, neue,

2 Winter: *Generations of Memory*, S. 165.

verdrängte oder vergessene Aspekte des Ersten Weltkrieges einzubringen, bediente man sich etwa unveröffentlichter Tagebücher und Briefe, stellte die bisher kaum illustrierte Sicht von Kindern, Frauen oder Minderheiten dar, sendete Filme über Einzelpersönlichkeiten, einzelne Ereignisse und über Familienschicksale. Die Einschätzung des Krieges und verschiedener Ereignisse wurde meist Gesprächsrunden mit Experten überlassen. Das reiche materielle Erbe und die Instandsetzung zentraler Kriegsschauplätze, die die Imagination der Besucher anregen sollen,³ verdecken das allmähliche Verschwinden des kommunikativen Gedächtnisses zugunsten des kollektiven. Fehlende Zeitzeugenschaft und lebendige (Familien)Erinnerung werden kompensiert durch und verbunden mit öffentlichen Gedenkformen und Präsentationen, gerade auch wenn diese, wie in zahlreichen Ausstellungen 2014 deutlich wurde, den individuellen, personenbezogenen, auf einzelne Lebensläufe eingehenden Zugang bevorzugen.⁴

Die Verlage zogen mit, so dass die bereits äußerst umfassende Literatur zum Ersten Weltkrieg um zahlreiche Publikationen bereichert wurde. Auch hier bevorzugte man bisher wenig ausgeleuchtete Themen, Übersichten und Neueinschätzungen. Ganz anders steht es jedoch um *die* Literatur, denn fiktionale literarische Texte fallen bei dieser Buchproduktion kaum ins Gewicht. Außer ein paar Jugendbüchern und historischen Kriminalromanen,⁵ die ihrem Genre gemäß entweder die Gräuel des Großen Krieges jugendgerecht zu schildern versuchen oder diesen als Hintergrund ihrer Handlung einsetzen, bleibt die erste so folgenschwere ›Urkatastrophe‹ des vorigen Jahrhunderts in der fiktionalen deutschsprachigen Literatur überraschend abwesend. Sogar in den zahlreichen Familienerzählungen der letzten zwanzig Jahre, wo man sie zu Recht erwarten würde, fehlt sie häufig.⁶ Es lassen sich einige Gründe für dieses Manko anführen. Außer dem zeitlichen Abstand und damit der bereits erwähnten Ablösung des

3 An der langen Soča-/Isonzo-Front verläuft beispielsweise der Friedensweg von den Alpen bis zur Adria, im nahen Kobarid (Slowenien) gibt es ein Museum zum Ersten Weltkrieg: »Poti miru/Via di pace« (vgl. <http://www.100letprve.si> und <http://www.potmiru.si/deu/>, Zugriff 7.8.2015).

4 Beispielsweise die Ausstellung »Einen solchen Krieg haben wir uns nicht vorgestellt...« im Museum für neuere Geschichte Sloweniens (MNZS, »Take vojne si že nismo predstavljali...«), in der der Krieg anhand von einigen Biographien dargestellt wurde.

5 Jugendbücher: etwa von Günther, Osteroth, Seidel, Vinko und Zöllner – »historische Kriminalromane« zur Epoche des Ersten Weltkrieges, vgl. <http://www.lesen-in-deutschland.de/html/content.php?object=journal&lid=1241> (Zugriff 20.8.2015). Im dafür spezialisierten Gmeiner-Verlag: Bücher von Bosetzky, Fohl, Ladnar, Loibelsberger, Nordhorn und Ostertag; bei Suhrkamp erschien 2014 Angelika Felendas *Der eiserne Sommer. Reitmeyers erster Fall*.

6 Meine Durchsicht eines Korpus von etwa 120 faktischen und fiktionalen Familienerzählungen aus den letzten beiden Jahrzehnten resultierte in der Feststellung, dass lediglich bei einem Zehntel der Erste Weltkrieg mehr als nur erwähnt oder auf ein paar Seiten abgehandelt wird.

kommunikativen vom kollektiven Gedächtnis ist vor allem das Verdecktwerden des Ersten durch den Zweiten Weltkrieg und seine ›Bewältigung‹ zu bedenken. Überdies treten nun ebenbürtig Frauen als Autorinnen von Familiengeschichten und –romanen auf; deren Interesse fokussiert sich häufig auf andere Themen als das Kriegsgeschehen.

Die drei hier analysierten Romane stellen Ausnahmen in der gegenwärtigen Literaturproduktion dar.⁷ Sie zeichnen sich durch ganz unterschiedliche thematische Akzentsetzungen und Zugänge zum Ersten Weltkrieg aus, verbunden sind sie jedoch durch ihre Sicht von der Gegenwart aus. Diese Standortgebundenheit – auch wenn sie eher mittelbar einsichtig ist wie in Balàkas Roman – lässt Rückschlüsse auf Interessen und Motive, Themen und Herausforderungen zu, denen sich diese jüngere AutorInnengeneration in Bezug auf den Ersten Weltkrieg von ihrer eigenen Positionierung aus stellen möchte. Der rote Faden der drei Romane, dem unter anderem nachzugehen sein wird, besteht in der doppelten Schwierigkeit, den Krieg zu imaginieren: den Krieg im Kopf entweder zu tilgen, wie es die Protagonisten wünschen, oder in der Vorstellung in all seinen Gräueln und Folgen entstehen zu lassen. Den Krieg zu schreiben,⁸ ihn zu versprachlichen, heißt für die nicht involvierten Generationen immer auch den Krieg zu imaginieren – in der ganzen Ambivalenz von Gedenken und Schaudern.

2. Traumata: vom Shell-Shock zur ›transgenerationellen Traumatisierung‹

Im Rahmen der boomenden Studien zu Gedächtnis und Erinnerungskulturen nimmt die Traumaforschung bekanntlich einen festen Platz in den Kulturwissenschaften ein. Das »Trauma« hat sich, wie Sigrid Weigel hervorhebt, »von einem klinischen Konzept in ein kulturelles Phänomen verwandelt«,⁹ das in der Forschung allgegenwärtig zu sein scheint. Diese durchdringende Präsenz von traumatischen oder dem Trauma ähnlichen Phänomenen zeigen bei genauerer Analyse auch die hier erörterten Romane auf. Doch in diesen stehen den anspruchsvollen, in theoretische Reflexionen über den Geschichtsbegriff mündenden Überlegungen Weigels konkrete, anschauliche und zugängliche Handlungsmomente gegenüber. Im Vorder-

7 Maria-Regina Kecht erwähnt in ihrem Beitrag zu Bettina Balàkas *Eisflüstern* und Helene Flöss' *Löwen im Holz* (2003) noch Sasanne Ayoub's Roman *Engelsgift* (2004) und Joseph Zoderers Text *Der Schmerz der Gewöhnung* (2002). Vgl. Kecht: *Weltgeschichte in Erinnerung*, S. 160.

8 Vgl. Kirschstein: *Writing War*.

9 Weigel: *Télescope im Unbewußten*, S. 51.

grund stehen Kriegstraumata, die den Romanen auf dem Hintergrund des Eingeholtwerdens Europas durch einen nicht endenden Flüchtlingsstrom aus Kriegsgebieten eine unvermutete Aktualität verleihen. Außerdem vermitteln die drei Texte in typisch literarischer Manier die erst allmählich erfolgende Aufarbeitung psychischer Auswirkungen kriegsbedingter Schockerfahrungen.

Die Handlung in Christoph Poschenrieders¹⁰ Roman *Der Spiegelkasten* (2011)¹¹ spielt abwechselnd auf zwei Zeitebenen, der Gegenwart des Erzähler-Ichs, eines für die CIA in München tätigen Medienanalytikers, der diesen Posten annimmt, weil er seiner Liebe zum Zeitungslesen frönen will, und der Vergangenheit des Ersten Weltkriegs. Diese zweite Ebene setzt im August 1914 mit der Mobilmachung des zweiten Protagonisten Ismar Manneberg ein, schildert seine verschiedenen Posten an der Westfront, vor allem in der Nähe von Arras und Cambrai, seine Lazarettaufenthalte, seine Gefangennahme durch englische Truppen im Frühjahr 1917, seinen Lageraufenthalt in England bis zur Demobilisierung in einem revolutionsgeschüttelten München 1919. Manneberg, über den konsequent in der 3. Person erzählt wird (kapitelweise abwechselnd in der 1. Person, in den Gegenwartspassagen), ist ein jüdischer Rechtsanwalt, der das Offizierspatent »in Friedenszeiten als Fahrkarte in die bessere Gesellschaft« (PS, S. 19) angestrebt hat. Die beiden Protagonisten haben im finalen »Showdown« dieselbe Identität, denn der Schlusssatz des vorletzten Kapitels lautet: »Vor Schreck, denn der Mann, das war ich.« (PS, S. 220) Sie sind verwandt (Großonkel und Nefte), ihre Leben sind verbunden durch Fremdheit, Vereinzelung und Einsamkeit.

10 Über den Schriftsteller ist wenig bekannt: Er wurde 1964 in Boston geboren, studierte am Jesuitenkolleg in München Philosophie und an der Columbia University Journalismus, lebt aber nun in München als Journalist und Schriftsteller. Sein vorletztes Buch *Das Sandkorn* (2014) schaffte es auf die Long List zum Deutschen Buchpreis 2014. Darin bedeutet der Ausbruch des Ersten Weltkrieges den Abbruch des Unternehmens zweier Kunsthistoriker, die im Auftrag des deutschen Kaisers eine möglichst lückenlose Bestandsaufnahme der Bauten Friedrichs II. in Unteritalien durchführen sollen. Das Hauptthema ist indes die damals noch strafbare Homosexualität. Im Herbst 2015 erschien der Roman *Mauersegler*. Sein Debutroman *Die Welt ist im Kopf* über Schopenhauer und Byron in Venedig kam gut an. – Die eher spärlichen Rezensionen zum *Spiegelkasten* heben Leichtigkeit und Eleganz im Umgang mit dokumentarischem Material hervor, bemängeln indes, m.E. zurecht, narrative Schwächen und eine nicht immer überzeugende Figurenzeichnung. Was mich irritiert und auch die Qualität von Poschenrieders Büchern mindert, ist die allzu explizite, fast plakative Erzählweise: Der Autor erlaubt es durch lästige Interpretationshilfen nicht, dass die Lesenden selbst das Symbolnetz und die Strukturen durchschauen, er hilft immer und viel zu unmittelbar nach, so dass Mehrdeutigkeit sofort zu Eindeutigkeit reduziert wird. Dies mag zwar die Bücher verständlicher und zugänglicher machen, doch mindert es ihren ästhetischen Anspruch.

11 Poschenrieder: *Der Spiegelkasten*. Im Weiteren mit dem Sigle PS und Seitenangabe zitiert.

Manneberg versucht seinen Kriegseinsatz möglichst korrekt durchzuführen und hofft, »dass sich nach dem Krieg der alte Judenhass verflüchtigt habe« (PS, S. 37), was bekanntlich nicht zutreffen wird. So verleihen seine Vorahnung und das nachträgliche Wissen der Lesenden seinen Bemühungen um Recht und Gerechtigkeit eine unheilschwangere Färbung, die späteren traumatisierenden Ereignisse, die Manneberg zwar nicht erlebt, weil er davor stirbt, müssen mitgedacht werden. Neben dem täglichen Wahnsinn des Westfrontalltags erleidet Ismar Manneberg zweimal einen tiefen Schock. Nachdem er auf eine verwesende Leiche geworfen worden ist, setzen im Lazarett die ersten deutlichen Depersonalisationssymptome ein. Er muss sich zwanghaft erbrechen, wovon er sich erst mit einer Redekur unter der Anleitung eines unorthodox behandelnden Arztes befreien kann. Den zweiten Schock nimmt er gar nicht wahr: Ein Granatsplitter verursacht das typische ›Kriegszittern‹, jene Kriegsneurose, die zunächst als ›shell shock‹¹² in die Lebenswelt der Soldaten und in die (Medizin)Geschichte Eingang gefunden hat und heute zu den posttraumatischen Belastungsstörungen (PTBS) gezählt wird. »Trauma wird hier als eine körperliche Einschreibung verstanden, die der Überführung der Sprache und Reflexion unzugänglich ist und deshalb nicht den Status von Erinnerungen gewinnen kann«, stellt Aleida Assmann in ihrem Aufsatz *Trauma des Krieges und Literatur* fest.¹³ Die Schreibkur, die sich der Protagonist selbst verordnet, um sich des Kriegszitterns zu entledigen, ähnelt dem Spiegelkasten, der den Invaliden die Existenz ihrer verlorenen Gliedmaßen vortäuscht und dadurch den Phantomschmerz zu lindern hilft.

Im Gegensatz zu dem Außenseiter Manneberg, der sich vergeblich wünscht, in die Gemeinschaft aufgenommen und ohne Vorurteile akzeptiert zu werden,¹⁴ katapultiert sich der Ich-Erzähler selbst in eine gesellschaftliche Außenposition, nachdem seine Informationsquelle aus Kostengründen von Zeitungen auf Internetausgaben umgestellt wird. In eine Lebenskrise stürzt ihn nicht das Medium Internet, mit dem er vertraut ist und das er in seinen Freizeitrecherchen zum Ersten Weltkrieg ausgezeichnet zu nutzen weiß, sondern die Veränderung im Umgang mit Nachrichten. »Mein Material hatte sich verflüssigt, mein Stoff zerfiel, sobald ich danach griff« (PS, S. 98), stellt der Ich-Erzähler fest. Die Beschleunigung, die durch die

12 Ein erschreckendes, schockierendes Bild kriegsbedingter Traumata und vor allem der Unfähigkeit der Medizin(er), den zahlreichen, durch die neuen Kriegstechniken hervorgerufenen Neurosen zu begegnen, findet man in vielen neueren Aufsätzen zum Thema. Vgl. etwa Hans-Georg Hofer et al. (Hgg.): *War, Trauma and Medicine*.

13 A. Assmann: *Trauma des Krieges und Literatur*, S. 95.

14 Vergleichbar den Homosexuellen in Poschenrieders Roman *Das Sandkorn*.

ständige Aktualisierung der Nachrichten im Netz und deren automatische Bedeutungsumwertung hervorgerufen wird, erlaubt keine Orientierung und Übersicht. Zwar sind die heutigen Generationen nicht den realen Gefahren und traumatischen Erfahrungen eines Weltkrieges ausgesetzt, doch setzt ihnen das sogenannte »Nostradamus-Syndrom« zu (PS, S. 139). Sie leben unter dem »Ansturm all dieser feindlichen Meldungen«, »den unmittelbar bevorstehenden Zusammenbruch der westlichen Zivilisation und ihres Wirtschaftssystems vor Augen, die Urkatastrophe des 21. Jahrhunderts phantasierend« (ebd.). Ebenso wie sein Vorfahre findet er sich zunehmend in existenziellen Stresssituationen, auf die er mit Abschottung und Flucht (in die Virtualität) reagiert. – Mit zunehmender Selbstentfremdung¹⁵ erfolgt die Auf- und Abspaltung auf verschiedene Figuren, die um Manneberg eine Konstellation bilden: Der schwarze Panther, der von Anfang an in Gefahrensituationen auftaucht und den nur Manneberg sieht, repräsentiert ziemlich plakativ den unsichtbaren Feind und die Angst vor ihm. Nach dem ersten Schock taucht sein Studienfreund Rechenmacher oder *Cursus Velox* auf, eine schillernde Figur, ein positiver Doppelgänger, der buchstäblich als Projektionsfigur fungiert. Im Roman heißt es dementsprechend: »Schwierig, sich dessen Gesicht einzuprägen, weil es nichts Einprägsames hatte [...] Es war, wie der Mann selbst, ein Fluidum, das den Moment widerspiegelte, den Augenblick, den man schwer greifen, noch schwerer halten kann.« (PS, S. 75) Wie sehr hier die Spiegelmetapher durchscheint, belegt auch das folgende Zitat: »Dieser Rechenmacher ist immer gerade das, was er sieht oder andere in ihm sehen, dachte Manneberg.« (ebd.) Er selbst stilisiert sich zum Schutzengel (PS, S. 113, 206). Der historische Ludwig Rechenmacher (1883–1977) ist ironischerweise die realste Person, er ist Poschenrieders Großonkel, der ihm seine Fotoalben aus dem Ersten Weltkrieg vererbt hat.¹⁶

Die allgemeine Verbreitung des Traumabegriffs, besonders sein Eindringen in die Alltagssprache, hat zu einer inflationären Begriffsverwendung geführt. Es wird damit gleichsam jeder Stressexzess oder jede Grenzerfahrung bezeichnet, unabhängig davon, ob diese tatsächlich nachhaltige Spuren im Unbewussten hinterlassen oder aufgearbeitet werden können. Bereits Poschenrieders Roman zeigt diese Problematik an, noch deutlicher ist sie

15 Vgl. Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 208 und PS, S. 111, 119, 196, 204.

16 Das steht nicht im Buch, sondern auf der folgenden Website, wo auch die Alben einsehbar sind: <http://poschenrieder.de/der-spiegelkasten/fotoalben-erster-weltkrieg/> (Zugriff 7.6.2015).

in Bettina Balàkas¹⁷ Buch *Eisflüstern*,¹⁸ da der Protagonist von Kindheit an potentiell Traumatisches erfährt. Er ist zunächst brutalen Erziehungsmethoden unterworfen, später, in Frontzeiten und in seiner acht Jahre währenden Kriegsgefangenschaft, kämpft er um das pure Überleben. Er erleidet so manches, was ihm dauerhafte psychische Schäden zufügen könnte, doch kann er, wie im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird (ähnlich wie Ismar Manneberg), erfolgreich dagegen ankämpfen.

Eisflüstern ist ein anspruchsvoller Roman, dessen Komplexität in Bezug auf Raum, Zeit und Thematik in der Kürze lediglich angedeutet werden kann. Er entfaltet ein viel weiteres Panorama als Poschenrieders bewusst reduziert gehaltener Text. Angesiedelt in einem ›Nachkriegs‹-Wien des Jahres 1922, das sich von seiner Amputation zur Hauptstadt eines Schrumpflandes keinesfalls erholt hat, greift die Romanhandlung weit in den Osten aus. Den Protagonisten, Oberleutnant Balthasar Beck, führt seine Kriegsgefangenenodyssee bis an die Grenze zur Mandschurei. Sehr bald nach Kriegsbeginn gerät er in russische Gefangenschaft, wird mit anderen Leidgenossen von einem Lager zum anderen verlegt, es verschlägt ihn kontinuierlich in Richtung Osten, »immer weiter weg von Heim und Heimat und Heimkehr« (BE, S. 26). Aber auch zu Hause, nach acht Jahren Fremde, bleibt das Ankommen lange aus. Signifikanterweise endet seine Rückfahrt auf der Donau mit einigen Kameraden beim Friedhof der Namenlosen, wo sie einen von ihnen begraben müssen. Es ist eine vielfache Fremdheit, die in Wien auf ihn lauert: zum einen muss er sich der Ungeheuerlichkeit der ›Normalität‹, Indifferenz und Gleichgültigkeit stellen, denn als Strotter wird er übersehen und nicht als ebenbürtig anerkannt – »die Blicke glitten ab von ihm wie sein Blick früher von allen, die nicht ›zur Gesellschaft‹ gehörten« (BE, S. 43). Zum anderen staunt er darüber, dass es Normalität überhaupt noch gibt und nicht überall nur »Verkrüppelung« und »Ekel« herrschen (BE, S. 33). Jahrelang ist er dem Dauerhunger, buchstäblich sibirischer Kälte, Läusen und Ratten, aber auch der ständigen Willkür sowohl seiner Leidgenossen wie auch wechselnden Wachmannschaften und Lagerleitungen ausgesetzt gewesen, gänzlich im Unklaren, ob es jemals die Möglichkeit geben werde, frei zu kommen.

Als schemenhafte Kulisse einer fragmentarischen und sich assoziativ abarbeitenden Erinnerung entsteht die weit über Mitteleuropa hinausgehende,

17 Bettina Balàka, Jahrgang 1966, ist diplomierte Übersetzerin und Dolmetscherin für Englisch und Italienisch, arbeitet und lebt nach einigen Auslandsaufenthalten in Wien. Sie veröffentlichte zuerst einen Lyrikband, der viel Anklang fand und dem drei weitere folgten, dann Prosa, vier Bände Erzählungen und vier Romane. *Eisflüstern*, ihr zweiter Roman und der bisher umfangreichste, erschien 2006 bei Droschl in Graz und wurde 2009 bei Suhrkamp als Taschenbuch verlegt, was auch auf die exzellenten Kritiken zurückzuführen sein dürfte.

18 Balàka: *Eisflüstern*. Im Weiteren mit dem Sigle BE und Seitenangabe zitiert.

aber von Mitteleuropa kaum wahrgenommene Geschichte Russlands und Sibiriens. Auch die Art und Weise, wie diese bebildert wird, weicht von der Erwartung ab. Peripherie und Zentrum, die Ränder Mitteleuropas und sein einstiges Zentrum verschieben sich geopolitisch und historisch, aber sie verlagern sich auch in der professionellen und persönlichen Wahrnehmung des Protagonisten. Balàka zeichnet ihren Protagonisten als Verfremdungsfigur. Balthasar Beck ist Kriminalinspektor von Beruf: »da hatte er alles und jeden ganz genau gesehen, wie in einem Vergrößerungsglas« (BE, S. 43). Sein Blick muss ein verfremdender sein, einer, der die unwahrscheinlichsten Details ins Visier nimmt, diese entleert, um sie dann nach einer anderen Logik in einen schlüssigen Beweiszusammenhang zu setzen. Um diesen Vorgang zu veranschaulichen, greift die Autorin neben einer manchmal an Musils Argumentationsweise, manchmal an Bernhards Sprachduktus erinnernden Schreibweise zur Strategie der ›ungehörigen‹ Zusammenstellung von Thema und Bild, Bild und Argument. Seine eigene Entleerung und Blindheit gegenüber der Mittelpunktrolle, die er selbst und seine Familie in der Mordserie spielen – *Eisflüstern* ist auch ein Kriminalroman –, ist indes die Folge seiner eigenen Überlebensstrategie. Haben wir es bei Poschenrieders Ismar Manneberg mit dem typischen Profil eines ›Kriegszitterers‹ zu tun, umkreist Balàkas Text in Form von Becks Gedankenströmen ex negativo, durch die skizzenhafte Erinnerung an zahlreiche andere Figuren und deren missglückte Überlebensversuche, die Frage, wie es in solch menschenwidrigen Umständen überhaupt möglich sei zu überleben und danach weiter zu leben. Wie weit Becks im Folgenden angeführte Argumentation nicht bereits selbst fossilisiert ist und eine kulturell konstruierte Abwehrreaktion gegenüber dem vielen Undenkbaren und Unausprechlichem darstellt, das der Roman aufnimmt, kann hier in den Raum gestellt, aber nicht beurteilt werden:

[E]s schien sogar, als würde man sich in den allerschlimmsten Momenten der allerunaussprechlichsten Unmenschlichkeit in einen Automaten verwandeln, der keineswegs weinte, schrie oder wahnsinnig wurde, im Gegenteil, die allerunaussprechlichste Unmenschlichkeit ließ die Menschen versteinern oder metallisieren, sie wurden langsam und stumm und machten vorsichtige Gesten, [...] als müsste man noch etwas Geringfügiges geraderücken im Angesicht der Zertrümmerung der Gesetzlichkeit dieser Welt. Im Moment des Wahnsinns hatte Beck noch keinen wahnsinnig werden sehen. (BE, S. 27)

Wie weit sind aber mit dieser Austreibung alles Emotionalen und Menschlichen, mit der Unterdrückung des Physisch-Psychischen als einzigem Ausweg für die Sicherung der Existenz im Sinne einer »vita nuda«,¹⁹ nicht

19 Agambens Begriff des ›nackten Lebens‹ bietet sich in diesem Kontext an: tatsächlich existieren die beschriebenen Kriegsgefangenen in Ausnahmezuständen von Lagern und ohne jegliche Bürgerrechte. Vgl. Agamben: *Homo sacer*, S. 18–20 u. 175–184. Doch Agambens Überlegungen

bereits jene Reaktions- und Denkmuster angelegt, die ihre unselige Realisierung und ›Vollendung‹ in der nationalsozialistischen Vernichtungslagermaschinerie fanden?

Der Roman, für den drei Jahre lang recherchiert wurde, füllt indes eine Lücke, die die Autorin – sie sagt, sie hätte unbedingt einen historischen Roman schreiben wollen – folgendermaßen kommentiert: »Man hat das Gefühl, man kennt sich aus in der Geschichte, doch was war vor dem Dritten Reich? Zwischen dem Ende der Monarchie und dem Anschluss ist ein großes Loch. Dieser Bruch nach dem Zerfall, der war doch gewaltig.«²⁰ Und die Germanistin Daniela Strigl bestätigt in ihrer »Standard«-Kritik: »Es gibt in der gegenwärtigen österreichischen Literatur wenige Romane, die sich ernsthaft mit der Zäsur des Ersten Weltkriegs, dem Zusammenbruch der Monarchie und dem Leben in der neuen Republik beschäftigen.«²¹

Beck begleiten von Kindheit an traumatisierende Erfahrungen. Beim brutalen ›Schwimmunterricht‹ durch seinen niederträchtigen Richtervater ertrinkt er fast (BE, S. 164–168). Seine Kriegserfahrungen kulminieren in der Szene, als bei einer Flussüberquerung auf der Flucht vor dem Feind jegliche Selbstlosigkeit, Kameraderie und Vaterlandsliebe zu Gunsten des schieren Überlebens buchstäblich über Bord geworfen werden (BE, S. 158–163). Während der Kriegsgefangenschaft erlebt er gleichfalls viel Traumatisches, etwa wie ein tierliebender Mitgefangener skrupel- und grundlos einen anderen im Schlaf die Kehle aufschlitzt (BE, S. 172f.). Das frühe und später häufige Erleiden von Traumatischem aktiviert im Gegenzug seinen Abwehrwillen, der ihn letztlich ermächtigt, all diese Gräueltaten zu bewältigen.

Im Gegensatz dazu wirkt das Leben der Familie Nemeč, wie es Elena Messner²² in ihrem beredt betitelten Roman *Das lange Echo* (2014) schildert, als literarische Veranschaulichung einiger von Weigel angesprochener Traumaphänomene. Drei Schwerpunkte sind diesbezüglich auszumachen: Erinnerung wird an die vergessenen und verdrängten Untaten der k.u.k. Armee während des Ersten Weltkriegs, verübt an der Zivilbevölkerung im besetzten Beograd und dem umgebenden Land. Stellvertretend werden

zur »vita nuda« werden in ihrer philosophischen Tragweite nicht eingeholt, im Gegenteil, der Begriff evoziert hier eher das Beraubtsein von jeglichem ›Menschlichen‹.

20 Rudle: *Schreiben mit forensischer Distanz*.

21 Strigl: *Weißer Flecken*.

22 Elena Messner wurde 1983 in Klagenfurt geboren und ist damit die jüngste der drei hier behandelten AutorInnen. Sie wuchs in Salzburg und Ljubljana auf, studierte in Wien und Aix-en-Provence Komparatistik und Kulturwissenschaften. Ihre Doktorarbeit verfasste sie zum Thema *Die Rezeption postjugoslawischer Kriegsprosa im deutschsprachigen Raum* (2012). Sie arbeitete an verschiedenen Internet-Kulturplattformen mit, lehrte an den Universitäten Wien, Berlin, Klagenfurt und Innsbruck. Nun lebt sie als Übersetzerin und Lehrende in Marseille.

diese aus dem offiziellen kollektiven Gedächtnis getilgten Ereignisse ins Licht gerückt. Ähnlich wie bei Poschenrieder bewegt sich die Handlung auf zwei Zeitebenen. Sie setzt 1916 an, als der Protagonist Milan Nemeč seine Verwaltungsaufgaben in Beograd übernimmt und währt bis Kriegsende bzw. etwas darüber hinaus. In der Gegenwart agieren die beiden Militärhistorikerinnen Doris und Vida, die sich bei Tagungen und beim Heurigen Scharmützel liefern. Erstere ist Direktorin des Heeresgeschichtlichen Museums und in dieser Funktion sowie gemäß ihrer Berufskarriere einer lügenhaft beschönigenden und ›normalisierenden‹, Vorurteile weiterschreibenden Geschichtsschreibung aus österreichischer Sicht verpflichtet; die zweite, die eine Projektstelle innehat, deckt mit immer größerer Wut die Ungeheuerlichkeiten auf, die die Armee im Krieg verübt hat und geht den Mechanismen der Schuldverdrehung in Kriegsdokumenten und im offiziellen historischen Diskurs nach. Dadurch kommt jenes zweite Moment zum Tragen, nämlich die Notwendigkeit, sich dem Verdrängten zu stellen, seinen Dauerspuren im Unbewussten nachzugehen, um dem Wiederholungszwang zu entgehen,²³ gerade auch auf der Täterseite, und letztlich um damit auch den Geschichtsbegriff anders zu denken. »Eine von so zahlreichen und weitreichenden Traumata gebrochene Geschichte«, argumentiert Sigrid Weigel in Bezug auf Historiographie, »kann nicht mehr in einem tradierten Begriff, sei es dem einer Ereignis-, Sozial- oder Mentalitätsgeschichte, gefaßt werden.« Deswegen plädiert sie, ganz im Sinne des Romans, »dem Einbruch traumatischer Ereignisse in die kollektiven Erfahrungen« müsse »notwendig der Einbruch psychoanalytischer Bedeutungsfiguren und Untersuchungskategorien in die Geschichtstheorie« folgen.²⁴

Im letzten Kapitel des Romans²⁵ werden die Auswirkungen der Kriegserfahrungen auf die Biographie des Protagonisten und seiner Nachkommen skizziert. Umriss einer Familiengeschichte und ›transgenerationaler Traumatisierung‹²⁶ – dies der dritte Aspekt – zeichnen sich ab. Elena Messners Verdienst ist die historische Ausweitung. Sie zeigt auf, dass die Notwendigkeit der ›Vergangenheitsbewältigung‹ räumlich nicht nur im außerdeutschen Kontext, sondern auch zeitlich vor dem Nationalsozialismus

23 Der unselige Wiederholungszwang äußert sich angeblich in den Versuchen einer ökonomischen Aneignung durch österreichische Banken auf dem Balkan. Vgl. ME, S. 103.

24 Weigel: *Télescope im Unbewussten*, S. 52.

25 Die zwölf Kapitel sind mit je einem Wort des Satzes betitelt: »warum wir uns an nichts erinnern sollen [,] es aber dennoch tun müssen«.

26 Für diesen aus der Psychoanalyse stammenden Begriff setzt Sigrid Weigel den von Faimberg übernommenen des ›telescoping‹ der Generationen ein. (Weigel: *Télescope im Unbewussten*, S. 64f.)

und der Shoah, also bereits mit dem Ersten Weltkrieg anzusetzen ist. Es sind nicht primär die Fronterfahrungen, die Milan Nemeč traumatisieren, weil er als kaisertreuer und verlustgeschulter k.u.k. Offizier Schlimmes im Frontalltag erwartet hat. Es sind die sinnlosen, brutalen und willkürlichen Morde an der Zivilbevölkerung und das systematisch betriebene ›Ausbluten‹ der besetzten Gebiete, die ihm den Boden unter den Füßen wegziehen.

Die existenzielle Fremdheit des Protagonisten wird gleich zu Beginn des Romans in nachexpressionistischer Manier nachgestellt, denn der Roman setzt folgendermaßen ein:

Sie wispernten schon wieder. Die Schatten in den Straßen, durch die er irrte, waren ein schwarz-graues Karussell, die Formen, die sie angenommen hatten, starrten immer wilder in ihn hinein. Eine Nacht mag dunkel sein, doch nicht dunkler als das, was der Milan Nemeč in sich selbst vorfand. (ME, S. 5)

Der Schauplatz, das nächtliche Beograd, wird zum »paranoiden Raum«,²⁷ in dem nichts mehr ›neutral‹ und selbstverständlich ist. Der Protagonist fühlt sich verfolgt: »Es sind mit Gewissheit Gespenster, Wiedergänger, dachte er, die ich da sehe, böse Kreaturen, die nachts nach frischem Fleisch jagen. Sie flüsterten, lachten, stießen ihn weg, wenn er in ihren Anblick versank, verjagten ihn mit Gelächter.« (ME, S. 9)²⁸

Die existenzielle Desorientierung durch den Zerfall des Wertesystems führt beim Offizier Nemeč zum Identitätsverlust, zum Bruch mit seinem einstigen Leben (er kehrt nicht mehr zu seiner Familie nach Wien zurück). Ungehörige, seinem Wesen widersprechende Handlungen (die Beziehung zur Mutter eines willkürlich erhängten Jungen, der Ausfall gegen den Besuch aus Wien) sind als ›Urszenen‹ eines Aufbegehrens gegen Lüge und Mitleidlosigkeit zu lesen.²⁹ Sie führen auch wegen des krampfhaften, unversöhnlichen Schweigens über die erlebten Traumata in die Unbehaustheit einer fremdbestimmten, geschrumpften Existenz. Bis auf die Enkelin wird von Generation zu Generation Auflehnung, »Sturheit, Starrsinn, Trotz und Wut, vielleicht ein bisschen Glück, [...] Schmerzen, Alltag und Arbeit« (ME, S. 177f.) weiter gegeben. Das Aufbegehren ist kein beglückendes, sinnverheißendes, sondern es mündet in der Frage nach dem Sinn, im Nichts. Vidas Gedanken kreisen am Krankenbett ihrer Großmutter immer wieder um

27 Burgin: *Paranoiac Space*.

28 Das Gespensterbild findet sich auch in Weigels Aufsatz, wobei sie sich auf Freuds Tancred-Szene bezieht (Weigel: *Télescope im Unbewussten*, S. 57–61): Es »erscheinen ihm dort die Getöteten als Gespenster« (ebd., S. 61), heißt es da.

29 Vgl. ME, S. 186f.

das zentrale Problem: »Ein Leben im Kampf, und dann nichts. Was dann und wozu überhaupt?« (ME, S. 185)

Im Gegensatz zu der – freilich kritischen – Empathie in den meisten Familienerzählungen der letzten zwanzig Jahre kann bei Messner kein ver-söhnlicher, persönlicher Ton aufkommen, was auch gestalterisch überzeugt. Es soll sich keine Sentimentalität einstellen, sondern Wut und Indignation. Breitmachen soll sich Empörung über die stupiden, sinnlosen, einer verque- ren, menschenverachtenden Kriegslogik folgenden Zerstörungen, aber vor allem auch über die weitergegebenen Traumata, die den Wiederholungs- zwang in der Lebensweise der Nemeč-Nachkommen bedingen. Sie sind zu einem Leben in Ekel und Bitternis, voller Niederlagen und Enttäuschungen verdammt, immer mit Blick auf den eigenen Tod. Wie kann es auch an- ders sein, wenn sich als ›Familienerbstück‹ ein endlos langer Katalog von Namen mit Angabe des Alters und höchst grausamer Tötungsarten findet, den Milan Nemeč kurz vor seinem schmerzlichen Krebstod einem Priester auf Deutsch in der Beichte anvertraut und den die Urgroßmutter auf sein Geheiß hin im Nebenzimmer notiert?

Diese Namensniederschrift, eine materialisierte Pièce de Résistance im wörtlichen Sinn eines ›Stückes Widerstand‹, spannt den Bogen vom Fami- lialen zum Gesellschaftlichen und Politischen, wo, Messners Text zufolge, Traumata tatsächlich angesiedelt sind. Mit bitterem Hohn zerlegt Vida Nemeč die widersprüchliche, abwiegelnde und dem Leid gegenüber indiffe- rente Sprache offizieller Berichte wie auch wissenschaftlicher Abhandlungen (ME, S. 135–145).³⁰ Sie zeigt auf, dass die Museums(un)kultur, der »Mu- seumskitsch« (ME, S. 145) lediglich auf das Vermeiden von Peinlichkeiten und die Verherrlichung aus ist, während in den Museumskellern Zeugen einer verborgenen und verdrängten Geschichte hausen, eine Geisterarmee. Ihre schneidende Kritik macht auch vor Literaturgrößen wie Hofmannsthal, Musil, Rilke, aber auch Roda Roda nicht halt, bei denen die anfängliche Kriegseuphorie in eine pragmatische Propagandaproduktion überging und sie vor dem Einsatz an der Front schützte (ME, S. 155–165). Messners bewusst sperriger Sprachduktus, der Karl Kraus, Joseph Roth, aber auch Miroslav Krleža, Aleksandar Tišma und nicht zuletzt Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek reminiszieren lässt,³¹ ohne sie konkret zu imitieren, wirkt als ein Widerhall sarkastischer literarischer Schreibweisen. Deren

30 Vgl. Weigel: *Télescoped im Unbewussten*, S. 51: Trauma umschreibt »im gegenwärtigen philosophischen und kulturtheoretischen Diskurs die Spuren, die solche Ereignisse, die nicht in das subjektive oder historische Wissen integriert werden können, in der Sprache hinterlassen haben.«

31 Auf die Vorbilder der Autorin verweist Vida Nemeč: ME, S. 118f.

Bemühungen um die Offenlegung der Gräuel und der dahinter stehenden militärischen, ökonomischen und bürokratischen k.u.k. Mentalität sowie das Präsenhalten der Opfer erstrecken sich fast über ein Jahrhundert Literatur.³²

3. ›Heilung‹ und Heimkehr: Spiegel, Bilder, Echos

Das Darstellungsproblem eines Krieges in der Schrift zeichnet sich aus der Position von Generationen, die keinen mitgemacht haben, ihn lediglich aus den Medien, von Bildern und Erzählungen her kennen, anders ab als für Generationen, die Entbehrung und Lebensgefahr, Brutalität und Aggressivität am eigenen Leib erfahren oder selbst verschuldet haben. Beim ›Writing War‹ der Kriegsteilnehmer ging es vor allem darum, wie die ärgsten Erfahrungen und die schlimmste Schuld in Sprache und Schrift zu überführen seien. Dabei sind die unmittelbaren Reaktionen in Briefen und Tagebüchern bekanntlich von den späteren in Buchform klar zu trennen, gerade in ihrem unterschiedlichen Konstruktionscharakter des Krieges. Dahingegen steht hundert Jahre danach das ›Imagining War‹ an, das Entwerfen des Krieges in den Köpfen. Diese sekundäre Konstruktionsarbeit hat sich des diffusen kollektiven Wissens über den Krieg zu bedienen oder weiß dieses als korrektionsbedürftigen Hintergrund einzusetzen. Alle drei Romane lassen den Großen Krieg in den Köpfen entstehen: als psychosomatische Verletzung und mediale Ersatzerfahrung bei Poschenrieder, als bedrängende und später heraufbeschworene Erinnerungsbilder von Krieg und Kriegsgefangenschaft bei Balàka, als Verfremdung während des Krieges und Vermittlung über den Krieg aus der Gegenwart bei Messner. Ihre Protagonisten bewegen sich einerseits in einer bereits als traumatisch erfahrenen und gespenstisch verfremdeten Umgebung; andererseits fördert das Indirekte, das Vermittelte des wissenschaftlich-musealen Diskurses Reflexion und Imagination. Alle drei Romane haben folglich auch die Vorstellungsfähigkeit der Lesenden im Visier. Die Versprachlichung des Krieges kann als konstruktives Element, zur Spannungserzeugung und -auflösung, aber auch rezeptiv zum Hervorrufen von Schrecken und Abwehr, von Mitgefühl und Pathos, aber auch zum Vermeiden von Sentimentalität u.a. eingesetzt werden. Trotz der grundlegend unterschiedlichen Sichtweisen, aus denen diese drei Bücher entstanden sind und gelesen werden, ähnelt die Fragestellung durchaus jener, die Daniela Kirschstein für ihr Buch *Writing War* folgendermaßen zusammenfasst:

32 Vgl. auch die Buchbesprechung von Robert Schubert: »Das lange Echo«.

Konkret lassen sich die Frage nach Alterität und der Unsagbarkeitstopos, aber auch die Figur des Körpers, das Thema der Erinnerung, die Problematik Erzählen oder Nicht-mehr-Erzählen-Können, die Frage nach adäquater Darstellbarkeit von schockhaftem Erleben sowie von Sinn- und Wahrnehmungszusammenbrüchen, die Frage nach der Möglichkeit kollektiver und individueller Identität und das Motiv der Gewalt in allen drei Texten als Problemfelder ausmachen.³³

Christoph Poschenrieder versucht die Darstellungsproblematik anhand jenes Kristallisationspunkts zu lösen, der bereits im Titel aufscheint: Der Spiegelkasten bzw. die sogenannte Spiegeltherapie, die zur Linderung von Phantomschmerzen führt, wurde zwar erst in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts eingesetzt,³⁴ der Autor versetzt sie jedoch in die Vergangenheit und verbindet sie mit der Therapierung von psychischen Kriegstraumata durch eine ›Sprechkur‹. Das Erzählen der schlimmen Erfahrungen, ein sprachliches Erbrechen, wandte der britische Militärarzt William H. R. Rivers (1864–1922) mit Erfolg an – so Poschenrieder in der Schlussnotiz (PS, S. 224). Spiegelungen und Verdoppelungen gibt es in den folgenden Bereichen: Figurenrepertoire (Ich-Erzähler und Protagonist, Ariadne [!] Müller und WarGirl18), Handlungsverlauf und Figurenbefindlichkeit (Außenseiterposition, Einsamkeit, Krisen, zunehmende Isolierung, Kommunikation auf Distanz). Die Spiegelstruktur gelingt bedauerlicherweise gegen Schluss immer weniger, weil sie zunehmend phantastischer auftritt und zuletzt kurzgeschlossen wird.³⁵ Aufregend ist indes, dass sich der Roman in die Rezeption und Realität weiter verlängert: Auf der Website des Autors³⁶ findet sich die Weiterführung der Geschichte von Ismar Manneberg, da sich dessen Verwandte gemeldet haben und der Autor Kriegsschauplätze besucht hat. Diese Verlagerung in die Wirklichkeit bestätigt eine der Hauptthesen des Autors, der sich als expliziter Schopenhauerianer, »im Niemandsland zwischen Fakt und Fiktion«³⁷ balancieren sieht. Der Schopenhauer-Anklang, dem Kundigere nachgehen müssten, ist zugleich auch ein Selbstzitat des

33 Kirschstein: *Writing War*, S. 13. Kirschstein bezieht sich hier auf Jünger, Céline und Malaparte.

34 Vgl. PS, S. 223: Den Spiegelkasten erfand der »in Kalifornien lehrende Gehirnforscher V. S. Ramachandran«, dessen Studien, neben der psychiatrischen Praxis von William H. R. Rivers, Anregungen zur Figur des Doktor Karamchand lieferten.

35 Zu dieser Einsicht gelangt man, wenn man etwa Ilse Aichingers Verwendung der Spiegelstruktur in ihrer *Spiegelgeschichte* berücksichtigt. Nicht nur überträgt sie den Spiegelcharakter auf die Erzählweise in der Du-Form, sondern sie lässt die Handlung rückwärts laufen, aus der räumlichen Dimension entsteht dadurch eine entsprechende temporale, d.h. narrative. Ganz anders verfährt Ingeborg Bachmann in ihrem Roman *Malina*, vgl. etwa Lücke: *Malina – Interpretationen*, S. 95–105. Für eine umfassende Kunst- und Kulturgeschichte des Spiegels, die jedoch die Visualität und nicht das Literarische fokussiert, vgl. Kacunko: *Spiegel – Medium – Kunst*.

36 Die Website des Autors wirkt eher anspruchslos und stempelt ihn zu einem U-Autor ab.

37 <http://poschenrieder.de/der-spiegelkasten/> (Zugriff 4.6.2015).

Autors. In dem Brief, den Manneberg der unbekanntenen Ariadne Müller über den Spiegelkasten schreibt, heißt es: »Das, was man glaubt zu sehen, wird viel mächtiger als das, was man wirklich sieht. Man könnte auch sagen, die Welt entsteht im Kopf, selbst wenn es nur etwas Vorgespiegeltes ist.« (PS, S. 157) Damit ruft Poschenrieders zweiter Roman seinen ersten auf und gemahnt an Paragraph eins von Schopenhauers Hauptwerk, der bekanntlich folgendermaßen beginnt: »Die Welt ist meine Vorstellung; – dies ist eine Wahrheit, welche in Beziehung auf jedes lebende und erkennende Wesen gilt [...].«³⁸

Wie gelingt es dem Autor, den Lesenden den Großen Krieg nahezubringen? Er könnte intensiv recherchiert haben, ebenso wie Balàka und Messner, denn zum Ersten Weltkrieg gibt es bekanntlich zahlreiche Archivquellen, vor allem in Großbritannien und Frankreich. In diesen beiden Ländern wurde der ›Große Krieg‹ vom Zweiten Weltkrieg nicht gänzlich verdeckt. Poschenrieder stellt – im Gegensatz zu vielen anderen – seine Forschungen nicht aus; er lässt sie hinter dem Erzählten verschwinden, im Narrativ aufgehen. Den Krieg schildert er gleichsam aus der Froschperspektive und der verengten Figuresicht, womit zum einen der Verlust der Übersicht und die Sinnlosigkeit des Krieges inszeniert, zum anderen die Reduktion auf einen eingegrenzten Handlungsraum plausibel gemacht wird. Im Kontrast dazu versucht sich der Ich-Erzähler in den Videospielen als Kampfflieger und sucht außerdem von oben (aus der Vogelsicht) Spuren der Grabenkämpfe in den heutigen Feldern. Die Schlachtszenen werden sparsam eingesetzt; ihre Brutalität steht Remarques Schilderungen aus *Im Westen nichts Neues* nicht nach. Sie signalisieren auch immer Wendepunkte in Mannebergs Depersonalisationsprozess. Poschenrieder versucht auch verfremdende metaphorische Schilderungen: so wird eine Beschussszene als makabrer Garten gezeichnet, in dem dann ein Soldat in den Armen Mannebergs zu sterben versucht (PS, S. 158–160). Dem Autor gelingt gerade durch die vielen Verfremdungsverfahren, Pathos auszuschalten und zugleich Indifferenz bei den Lesenden nicht aufkommen zu lassen.

Als Schutz- und Überlebensmechanismen in den Grenzsituationen des Krieges fungieren in *Der Spiegelkasten* und *Eisflüstern* Depersonalisations- und Derealisationssyndrome,³⁹ die von Dr. Kamarchand angesprochene sogenannte ›Seelenblindheit‹. Für Manneberg bedeutet es einen Glücksfall,

38 Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 17.

39 Vgl. Boon et. al. (Hgg.): *Traumabedingte Dissoziation bewältigen*, S. 45: »Depersonalisation« sei »Entfremdung von sich selbst und vom eigenen Körper«. Dissoziative Störungen können sich etwa darin niederschlagen, dass die Person überwältigende, also traumatische Erfahrungen von sich abspaltet. Was im Folgenden beschrieben wird, trifft auch auf die Figur Beck zu: »Sie

dass er in die Hände dieses kundigen und nach unorthodoxen Methoden heilenden Arztes fällt. Der Arzt erklärt den Terminus folgendermaßen: »Sehen und funktionieren, aber nichts *erkennen*, keine Vorstellung von den Dingen haben und davon, wie sie zusammenhängen, keine Worte dafür finden.« (PS, 122) Eine ähnliche Definition findet sich in Eislers *Handwörterbuch der Philosophie* von 1922.⁴⁰ Überdies helfen Manneberg die bereits erwähnten Abspaltungs- und Doppelungsfiguren, wobei er deren Existenz gegensätzlich erfährt: So ist ihm der schwarze Panther eine stark wirkende Figur seiner Einbildung, sein Freund Rechenmacher indes ein real existierender Mensch. Die Heilung der Kriegstraumata gelingt zum einen durch die Täuschung des Gehirns im Spiegelkasten (was auch poetologische Folgen hat), zum anderen durch die Öffnung zu anderen hin, in Form einer Sprech- oder Schreibkur.

Balàka strukturiert ihren komplexen, viele existenzielle Themen reflektierenden Roman in einer gegenläufigen Bewegung: Der Protagonist Balthasar Beck wird nach seiner Rückkehr bedrängt von ungeordneten, peinigenden Bildern, Szenen, Gedankengängen, die assoziativ aufblitzen und derer er sich zunächst zu erwehren sucht, weil sich darin die Erinnerungen an die Grauen von Krieg und Gefangenschaft sedimentieren. Daraus entsteht ein schadhaftes Mosaik von Lebensbruchstücken, die kein Panorama, keine konsistente Geschichte entstehen lassen, sondern lediglich das Ausmaß möglicher Traumatisierungen durch die kriegsbedingte Brutalisierung der Menschen ahnen lassen. Um in den Lagern zu überleben, »fror sich« Beck gleichsam ein, blendete seine Gefühle, seine Bedürfnisse, seine Umwelt, zeitweilig aus, reduzierte das Umherziehen in der »anderen Welt« lediglich auf das »nackte Leben«. In Wien ist er dann durch das Übermaß an sozialen Rollen zunächst überfordert: dort müsste er als Ehemann, als Vater, als Bürger, als Kriminalinspektor »normal« funktionieren. Die »Normalität« Wiens erweist sich im Verlauf der Handlung zum einen von überheblicher Selbstinszenierung, zum anderen von brutaler Gewalt und Todesnähe geprägt: Wien wird zur Geister- und Totenstadt, in der Beck Toten und Untoten begegnet. Die Atmosphäre erinnert an ein Wien des Lieben Augustin, an die Pest, die sich kaum sichtbar in jedem Winkel von Stadt, Seele und Erinnerung eingenistet hat. Dieser Eindruck verdichtet

koppeln sich von ihren Gefühlen ab [...], so als seien sie innerlich tot oder »in Watte eingepackt.« (S. 46)

40 Vgl. Eisler: *Handwörterbuch der Philosophie*, S. 581: »Seelenblindheit (und Seelentaubheit) ist die pathologische Unfähigkeit, einen sinnlich wahrgenommenen (gesehenen bzw. gehörten) Gegenstand zu erkennen und zu benennen, mangels Hemmungen der Reproduktionen, der Funktionen des Wiedererkennens (s. d.).«

sich auch wegen der von schlimmer Gewalt und ausgeklügelter Ästhetik zeugenden Morde, denen dann Inspektor Beck gemeinsam mit seinen Berufskollegen nachgeht. (Sie sind nicht alle erfreut, ihn wieder unter sich zu haben und mit ihm arbeiten zu müssen.) Allein die Inszenierungen, etwa zu Beginn ein Skelett in einem Wiener Hinterhof, danach das Aufknüpfen auf ein Rad in einer aufgelassenen Schiffsmühle, die Leiche in der Sole einer ehemaligen Eisfabrik, und zum Schluss als Tatort der Heldenberg in Kleinwetzdorf – ein österreichisches Walhalla –, lassen Beck auf einen ›Kunsthändler des Tötens‹ schließen. Diese Mordarabesken fungieren zunächst als spannungserhaltende Elemente einer noch viel brutaleren Gewaltgeschichte und von Gewaltgeschichten,⁴¹ die sich lose um Beck und sein Leben gruppieren. Gebündelt wird das Fragmentierte und Gestreute durch die spiralenförmige Bewegung der langsamen Heimkehr und der Mordserie bis hin zu ihrer Auflösung, die im abschließenden Fluchtpunkt zusammenfällt. Beck wird in der Gegenwart buchstäblich von der Vergangenheit eingeholt. Mit der Abwehr des Mörders, der es letztlich auf ihn und seine Familie abgesehen hat und sich dann selbst richtet, stellt Beck die ›alte Ordnung‹ nicht wieder her, wie es das Genre des Kriminalromans meist fordert. Von der alten, unmenschlichen Mentalität, für die sein Richter-Vater und die Kriegstreiber stehen, hat sich Balàkas Protagonist schon vor dem Krieg verabschiedet.

Die Autorin illustriert in Becks ›Nachhauseweg‹ »wie das früher Eigene im Moment der Heimkehr plötzlich als fremd erscheinen kann.«⁴² Überdies muss der Protagonist vor seiner Ankunft einige Schwellen überschreiten. Auf diese Notwendigkeit und auf andere Figurationen der Heimkehr machen Kai Marcel Sicks und Sünne Juterczenka in ihrer hilfreichen Studie aufmerksam. So wird auf dem Hintergrund ihrer Ausführungen auch der Schluss von Balàkas Buch erhellt: In der als Theaterzauber umgedeuteten dramatischen Schlusszene muss Beck vor dem guten Ausgang noch einen Moment der Implosion erleben, nämlich das Scheitern seiner eigenen, mühsam errungenen und aufrechterhaltenen humanen Ordnung, die im

41 Schon der Begriff ›Geschichten‹ ruft Unbehagen hervor angesichts der geschehenen Gräuel. Er erscheint unangemessen, weil er verharmlosend und entschärfend wirkt.

42 Juterczenka/Sicks: *Die Schwelle der Heimkehr*, S. 18f. Als Raster für die Analyse des Romans könnten auch Heimkehrerfigurationen dienen, wie sie im oben genannten Sammelband erörtert werden, vor allem die bereits bei Assmann für Hofmannsthal eruierte Inszenierung des Schwellenritus. Diese wird von den beiden Forschern weitergedacht. Außerdem lassen sich danach Kon- und Divergenzen zu den typenbildenden Odysseus-, Orest- und Menelaosheimkehrern nachzeichnen. Auf die Parallele zum Odysseus-Mythos macht schon Ruth Klüger in ihrer Rezension aufmerksam: *Odysseus im Ersten Weltkrieg*. (Klüger: *Was Frauen schreiben*, S. 131–134)

Gegensatz zu jener des Mörders Litschinger steht (in Vorwegnahme des zukünftigen Unheils im Dritten Reich).

Die nicht gleich einsichtige, titelgebende und m. E. besonders eindringliche Metapher des langen Echos, die als Leitmotiv (gemeinsam mit »wispern«) in persistierender Wiederholung umkreist wird, steht in Messners Roman für die Motivationsstruktur der Figuren, für die Diskursthematik und die Schreibweise. Milan Nemeč, Protagonist auf der Handlungsebene des Ersten Weltkriegs, beschreibt sich (in der Du-Form, die in zeitgenössischen deutschsprachigen Familienerzählungen immer häufiger eingesetzt wird) zunächst als gut angepassten, realitätsverhafteten Offizier:

Du warst ja immer unpolitisch, kaisertreu und ordentlich, nie hast du dich etwas gefragt, wenn du die Dinge gesehen hast, die störten, die andere verstört zurückließen. Nie hast du Sympathien für wirre Ideen gehabt, stolz warst du, als Slowene, in dieser Armee, als Offizier, hart erkämpft, schon von deinem Vater, der ja auch unter dem gleichen Kaiser, diesem ewig lebenden Kaiser diente, der dir später den Vater ersetzte, nachdem dein leiblicher Vater gestorben war. Besser unpolitisch bleiben, da warst du ganz sicher. Du wärst ja schön blöd, dich von den krausen Überlegungen mancher Landsmänner und Landsfrauen anstecken zu lassen, über das sogenannte Schicksal Deines Volkes nachzudenken. [...] was für ein Firlefanz, diese Idee, dass ein Volk echte Macht haben könnte und regieren sollte, und dass alle gleich sein sollten in einem Land. (ME, S. 45)

Gerade auf dem Hintergrund dieses Selbstverständnisses intensiviert sich sein Entsetzen über die Untaten der österreichischen Armee. Er wird gleichsam zum Abgrund, in den das Gesehene und Miterlebte, die Bilder und die Namen der stupide und willkürlich Getöteten stürzen. Das »lange Echo«, das an den Wänden seines Inneren widerhallt, verändert seine Wahrnehmung und sein Leben.

Den Widerhall im Bereich der Wissenschaft illustrieren die sarkastischen Kontroversen der beiden Historikerinnen. In den Text werden zum einen Ergebnisse ihrer Recherche eingebunden (diese Textabschnitte werden kursiv gekennzeichnet, aber nicht nachgewiesen); darin werden wenig bekannte Informationen zum Verlauf des Krieges in jener Region vermittelt. Zum anderen hallen die beiden gegensätzlichen Positionen nach, auf der einen Seite eine politisch unbequeme, der Aufarbeitung und der wissenschaftlichen Redlichkeit verpflichtete Forschung, auf der anderen Seite eine angepasste, instrumentalisierbare und die Opfer missachtende Wissensindustrie. Das ›Echo‹ entpuppt sich als Nachhall von Menschen, Stimmen, Dingen und Erfahrungen, die sich ungewollt im Gedächtnis festsetzen, als ein immer wieder vage Auftauchendes und nicht Tilgbares. Der Echoraum fungiert als bildhaftes Sammelbecken für unterschiedliche Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse in Ausnahmesituationen sowie für deren mangelhafte ›Verarbeitung‹. Im Roman wird folgende Erklärung angeboten:

Das Gesehene ist so unbegreiflich, dass du es als Bild nicht aufbewahren kannst in deinem Erinnern, und ist doch so schrecklich, dass es sich nicht einfach auflöst, es schlüpft dir stattdessen als ein listiger winziger Augendämon unter die Lider, der dann dort darauf wartet, in einer ruhigen Zeit plötzlich hervorzukriechen und dir zu zeigen, was er in den Augenwinkeln für dich aufbewahrt hat. Warum du deine Gedanken nicht ordnen kannst, immer mit ihnen kämpfen musst. Daran sind die Echos schuld, die Echos der Dinge und Menschen, die du gesehen und gehört hast. Weil ja alle Dinge Echos haben, hat auch ein Exerzierreglement sein ganz eigenes Echo. (ME, S. 51f.)

4. Die ›neue Familie‹: Hinwendung zum Du

Der Frage, ob und wie sich in der deutschsprachigen Literatur seit der Jahrhundertwende eine Öffnung zum Du (und zur Welt) bemerkbar macht, soll hier zum Schluss abrisshaft nachgegangen werden. Diese Arbeitsthese übernehme ich von Andrea Leskovec, die sich in der Präsentation von Lutz Seilers *Kruso* mit der Überschreitung des solipsistischen Individualismus sowie der Fürsorge und Verantwortung für Andere auseinander gesetzt hat.⁴³ Eine Zwischen-, wenn nicht Scharnierposition dürfte dabei das populäre Genre der – faktualen oder fiktionalen – Familienerzählung einnehmen. Nun unterscheiden sich die drei hier diskutierten Romane freilich erheblich von deren Muster, vor allem, weil darin Familie einen hintergründigen Fluchtpunkt und nicht das zentrale Anliegen darstellt; trotzdem soll der familialen Motivik kurz nachgegangen werden.

Poschenrieder bricht mit Vielem, was nach Aleida Assmann den sich am Nationalsozialismus, dem Holocaust und dem Zweiten Weltkrieg abarbeitenden Familien- und Generationenroman charakterisiert. Zwar integriert der Autor deutlich Faktisches und Fiktionales, Dokumente und seine narrative Interpretation, doch handelt es sich eben nicht um Tagebücher oder Briefe, sondern um Fotos, die ein stärkeres Deutungs- und Identifikationspotential haben. Seine realen Figuren – den Autor inbegriffen – werden stark fiktionalisiert. Die Motivation für die Niederschrift bilden weitergegebene Familientraumata, die es aufzuarbeiten gilt. Kein Erinnerungsroman also, sondern Auslotungen der Möglichkeit, Traumatisierungen nachzuvollziehen, aber in erster Linie, sich die Kriegsvorgänge zu vergegenwärtigen. Trotzdem zeichnet sich eine Orientierung auf Andere hin in jener dritten Spiegelungs- oder Abspaltungsfigur ab, die Manneberg aus dem »Labyrinth« (PS, S. 122, 162) der »Seelenblindheit« (PS, S. 122,

43 Die Präsentation fand im Slowenischen Nationaltheater Ljubljana (SNG Drama), am 12.6.2015 statt. Sie ist im Rahmen einer sich intensivierenden literaturwissenschaftlichen Ethik-Diskussion anzusiedeln.

156, 186, 195) herausführt, nämlich in Ariadne Müller, einer jungen Frau, die er als seine »Verlobte« (PS, S. 76) angibt, obwohl er ihren Namen und ihre Adresse erfindet und an sie schreibt, nur um nicht als einsam und ohne jegliche Bindung zu wirken.⁴⁴ Wie weit es Absicht ist, dass sowohl Ariadne, wie auch ihre Doppelgängerin im Gegenwartsstrang und Erbin der Briefe WarGirl18, artifiziell und papieren bleiben oder aber, ob damit auch die zunehmende Persönlichkeitsdissoziation suggeriert werden soll, bleibt offen. Die Widmung des Buches »Für WarGirl18« lässt eher vermuten, dass jemand realer hinter dieser Figur steckt; nach dem Vorbild der Fiktionalisierung Rechenmachers könnte die These aufgestellt werden, je realer das Modell, umso offensichtlich fiktionaler dann die Romanfigur. Mit Bedauern liest man dann das – mit Poschenrieders Schopenhauerscher Poetik und der Abkapselung der Internetgeneration konforme – Schlusscredo des Erzähler-Ichs, das sich zu dieser verfremdenden, für einen Schriftsteller freilich passenden Lebensart bekennt.⁴⁵

Dem familialen Wiederholungszwang zu entgehen und ihr Leben selbstbestimmt zu entwerfen, versuchen die Protagonisten bei Balàka und Messner, Balthasar Beck und Vida Nemeč. Da er das vererbte Gewaltpotenzial zu kontrollieren sucht und für seine Tochter die grausame, auf Vorurteilen und einer inhumanen Selbstüberschätzung beruhende Autorität der Väter-Richter ablehnt, versucht Beck ganz unsentimental eine Kleingemeinschaft aufzubauen, in der sowohl die Geschlechterbeziehungen wie auch das Verhältnis zur Tochter menschlicher gestaltet werden. Damit wird aber auch ›die Welt von Gestern‹ mit ihrer Kaisertreue und dem Ehren-, Helden- und Opferwahn einer grundlegenden Dekonstruktion unterworfen, denn die Sicherheit signalisierenden Prinzipien erweisen sich in Becks Erfahrung als realitätsfern und unhaltbar. Der Rückkehrer will sich deswegen ganz bewusst von seinen psychischen und physischen Kriegsschäden befreien, um als Lebender und nicht Untoter weiter zu existieren. ›Heilung‹ erfolgt durch das Zulassen auch der grauenhaftesten Erinnerungen und dem Akzeptieren der eigenen Schuld. Balàka scheut sich nicht, das Schlimmste und Allerschlimmste anzugehen und damit die Lesenden in Bedrängnis

44 Beruhigend wirkt auch das Fotografieren: vgl. PS, S. 50, 80, 82, 108, 166.

45 Wenn man allerdings Julia Kristevas Krankheitsdarstellungen in ihrem Buch *Fremde sind wir uns selbst* berücksichtigt, die gleichsam den theoretischen Rahmen zu Poschenrieders fiktionalen Ausführungen liefert, entsteht ein alles andere als aufmunternde Bild der Auswirkungen einer solchen psychischen Störung, die etwa durch das Erleben des ›Unheimlichen‹ hervorgerufen wird: »während die Angst auf ein Objekt weist, ist das Unheimliche eine *Destrukturierung des Ich* [...] Das Unheimliche, das Bilder vom Tod, von Automaten, von Doppelgängern oder vom weiblichen Geschlecht auslöst, [...] ereignet sich, wenn die Grenze zwischen *Phantasie* und *Wirklichkeit* verwischt wird.« (Kristeva: *Fremde sind wir uns selbst*, S. 204f.)

zu bringen. Beck erinnert sich etwa einzeln an die von ihm Getöteten und stellt sich dabei die fundamentale Frage, wann Töten vertretbar sei und aus welchen Gründen. Er denkt ebenso an unfassbare Gräueltaten, die von unterschiedlichen Kriegsparteien, auch von der k. u. k. Armee begangen wurden, etwa die entsetzliche Massenvergewaltigung von Kindern durch ansonsten unbescholtene Soldaten (BE, S. 50f.).

Die Einbettung in eine unheimliche, düstere, dem Verfall anheimgegebene Geisterstadt-Seelenlandschaft sowie die schonungslosen Anfeindungen der beiden Kontrahentinnen lassen kaum den hoffnungsvollen Ton vermuten, in dem Messners Roman ausklingt und der auch hier ans Ende gesetzt werden soll. Zwar deutet die Du-Form dies an, auch wenn sie zunächst als Selbstgespräch des Protagonisten Milan Nemeč eingesetzt wird. Später prägt sie den penetranten Ton der Rivalinnen, wenn sie monologisierend einander attackieren und nicht zu hören vermeinen. Vorweggenommen wird indes das Aufgehen im Du, im Wir (im Unterschied zu Poschenrieder und Balàka), in der Welt, durch das Symbol der Sonne, des in Farben zerstiebenden Lichts: »Zukünftig – das trällerte das Licht in ihr – wird alles Sinn machen und Sinn haben und noch viel mehr Sinn ergeben.« (ME, S. 104), denkt Vida bereits auf der Autofahrt vom Flughafen in die Stadt anlässlich des ersten Kongresses. Die Hoffnung spendende Lichtmetapher wird gegen Schluss, beim Besuch der Diskothek, wieder aufgenommen: »Sie schaute in das Blitzen um sich herum. Spürte, wie der farbenfrohe Lichtschein sie kitzelte, sah, wie ihr die wirbelnde Buntheit von überallher entgegenkam, sich auf den jungen Menschen neben ihr legte. Wenn das bloß nie vorbeiginge!« (ME, S. 190) Sie wünscht sich, in einem ›neuen Leben‹ angekommen zu sein, in einem selbstbestimmten, die Vergangenheit zurückzulassenden, auf die Zukunft und ein ›Wir‹ hin orientierten Leben. Sie sehnt sich danach, die Zufälligkeit und Gewöhnlichkeit akzeptieren zu können angesichts der Buntheit und Schönheit der wahrgenommenen Welt.

Zufällig würde es leben und auch sterben, ohne einer größeren, äußeren, vielleicht aber wenigstens einer kleinen, inneren, einer eigenen Logik zu folgen. Ja, das sind dann wir, unsere Ordnung, unsere Sprache, die bauen wir uns selbst. [...] Die Nacht, die Stadt und die Menschen darin zerbrachen für kurze Zeit in unzählige kleine umherwirbelnde Farbflecke, die sie kaum fassen konnte, zersplitterten in funkelnde Bruchteile, in tausend heiße Lichtstückchen. (ME, S. 190f.)

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Assmann, Aleida: *Trauma des Krieges und Literatur*. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hgg. Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999, S. 95–116.
- Balàka, Bettina: *Eisflüstern*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009.
- Boon, Suzette; Steele, Kathy; van der Hart, Onno: *Traumabedingte Dissoziation bewältigen*. Paderborn: Junfermann Verlag 2012.
- Burgin, Victor: *Paranoiac Space*. In: ders.: *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of Berkeley Press 1996, S. 117–138.
- Eisler, Rudolf: *Handwörterbuch der Philosophie*. Berlin: E. S. Mittler & Sohn 1922.
- Hofer, Hans-Georg et al. (Hgg.): *War, Trauma and Medicine in Germany and Central Europe (1914–1938)*. Freiburg im Breisgau: Centaurus Verlag & Media 2011.
- Juterczenka, Sünne; Sicks, Kai Marcel: *Die Schwelle der Heimkehr*. In: *Figurationen der Heimkehr. Die Passage vom Fremden zum Eigenen in Geschichte und Literatur der Neuzeit*. Hgg. Sünne Juterczenka, Kai Marcel Sicks. Göttingen: Wallstein 2011, S. 9–29.
- Kacunko, Slavko: *Spiegel – Medium – Kunst. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes*. München: Fink 2010.
- Kecht, Maria-Regina: *Weltgeschichte in Erinnerung: Kriegsgeschehen in den Texten von Bettina Balàka und Helene Flöss*. In: *Österreich 1918 und die Folgen: Geschichte, Literatur und Film (Austria 1918 and the Aftermath: History, Literature, Theater and Film)*. Hgg. Karl Müller, Hans Wagener. Wien: Böhlau 2009, S. 147–163.
- Kirschstein, Daniela: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Klüger, Ruth: *Was Frauen schreiben*. Wien: Zsolnay 2010.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990.
- Lücke, Bärbel: *Malina – Interpretationen*. München: Oldenbourg 1993.
- Messner, Elena: *Das lange Echo*. Wien: Edition Atelier 2014.
- Poschenrieder, Christoph: *Der Spiegelkasten*. Zürich: Diogenes 2011.
- Rudle, Ditta: *Schreiben mit forensischer Distanz. Bettina Balàka über ihren neuen Roman, die unendlichen Folgen des Krieges und das Loch in der Zeitgeschichte*. »Buchkultur« 107 B (2006): Österreich Spezial.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Berlin: Holzinger 2014.
- Schuberth, Robert: »Das lange Echo«. »Versorgerin« 103 (Sept. 2014). <<http://versorgerin.stwst.at/artikel/aug-23-2014-1427/das-lange-echo>> (Zugriff 22.7.2015).
- Strigl, Daniela: *Weißer Flecken*. »Eisflüstern«, Bettina Balàkas gelungener Roman über das postkakanische Wien und einen Kriegsheimkehrer. »Der Standard« (Album) (13./14.1.2007).
- Weigel, Sigrid: *Télescope im Unbewußten. Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur*. In: *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*. Hgg. Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1999, S. 51–76.
- Winter, Jay: *Generations of Memory. Grief, Irony, and Trauma in Britain since the Great War*. In: *Arbeit am Gedächtnis: für Aleida Assmann*. Hgg. Michael C. Frank, Gabriele Rippl. Paderborn: Fink 2007, S. 163–176.

