

Andreas Bäumlér | Universität Luzern, [Andreas.Baeumlér@unilu.ch](mailto:Andreas.Baeumlér@unilu.ch)

## Latenter Krieg auf klassischen Friedensinseln

### Räumliche Projektionen und akustische Trigger in Ulrich Bechers *Murmeljagd*

Dem Schall kann man sich nicht entziehen. Er ist *das* Medium des Affekts, da er als Schallwelle jeden Körper, auf den er trifft, in Schwingung versetzt und damit affiziert. Das gilt in besonderem Maße für die Fronterfahrung im Ersten Weltkrieg: Am »anonymen Klangteppich von Waffen und Projektile« ist der Hörende physisch beteiligt.<sup>1</sup> Im Zuge einer verstärkten Sensibilität für die Sinnesgeschichte im Allgemeinen interessiert sich die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren für die auditive Erinnerung an den Ersten und Zweiten Weltkrieg im Besonderen.<sup>2</sup> Axel Volmar macht (nicht nur) bei Ernst Jünger, Robert Musil und Erich Maria Remarque eine »auditive Nachkriegskultur« aus,<sup>3</sup> die – so wird zu zeigen sein – Ulrich Becher in seinem Roman *Murmeljagd* (1969) fortschreibt.

Die Erinnerung an die Kampfhandlungen im südalpinen Hochgebirge, die im Mai 1915 nach der Kriegserklärung des Königreichs Italien an

In seinem Roman *Murmeljagd* (1969) konterkariert Ulrich Becher (1910–1990) die touristische Landschaft des Oberengadins, indem er das Schweizer Bergidyll von 1938 mit einer militärisch-industriellen Semantik überschreibt. Als narratives Leitmotiv organisiert der Krieg den Raum als ephemere Palimpseste: Das Kriegstrauma des Protagonisten ist nicht nur Gegenstand des Erzählten, sondern gibt gleichsam die instabile narrative Struktur des Textes selbst vor. Bechers Poetik besteht wesentlich aus klanglich organisierten Verknüpfungen von Raumzeitebenen, wobei der neutrale Boden durch die projizierten Räume zu einem Feld der (Zer-) Störung und letztlich zu einem Abbild der Schweizer Kriegspolitik wird.

1 Hoffmann: »Der Dichter am Apparat«, S. 144.

2 Vgl. Binczek/Epping-Jäger (Hgg.): *Das Hörbuch*; Gessl/Schreiner/Schulz (Hgg.): *Hörstürze*.

3 Volmar: *In Stahlgewittern*, S. 53.

das Kaiserreich Österreich-Ungarn zunächst zögerlich begannen, sich dann aber zu einem erbitterten Stellungskrieg entwickelten, erweist sich bezüglich ihrer auditiven Dimension als besonders interessant. Bei Robert Musil etwa, der selbst Soldat im Dolomitenkrieg war, ist eindrücklich nachzulesen, wie die Hörerfahrung an jener Alpenfront das Bewusstsein gegenüber dem eigenen Hören in und nach dem Krieg transformiert: In der Erzählung *Die Amsel* (1936) wird im »steinernen Gebirge« der Großstadt Berlin von einem Hörerlebnis und der damit verbundenen Nahtoderfahrung in einem »toten Winkel einer Kampflinie in Südtirol« berichtet.<sup>4</sup> »[H]och oben über einem Kampffeld« wird die zunächst visuell nicht verortbare Gefahr, das Heranheulen eines Fliegerpfeils, als ein »leises Klingen« wahrgenommen:<sup>5</sup>

Es war ein dünner, singender, einfacher hoher Laut, wie wenn der Rand eines Glases zum Tönen gebracht wird; aber es war etwas Unwirkliches daran; das hast du noch nie gehört, sagte ich mir. Und dieser Laut war auf mich gerichtet; ich war in Verbindung mit diesem Laut und zweifelte nicht im geringsten daran, daß etwas Entscheidendes mit mir vor sich gehen wolle.<sup>6</sup>

Nicht Bomben und Maschinengewehrschüsse (»diese hört man ganz anders«),<sup>7</sup> sondern das Singen, das Klingen, der hohe Laut wird im Gebirgskrieg als das prononciert Dystopische erfahren. Diese Erfahrung lässt sich mit einer Szene in einem Schützengraben an der Westfront bei Ernst Jünger in Beziehung setzen, in der beschrieben wird, wie das »abgestumpfte Ohr [...] kaum noch das nie erlöschende Gewehrfeuer« hören konnte,<sup>8</sup> wohingegen nur wenig später vom leisen Pfeifen der Ratten die Rede ist. Es ist das Ephemere, was die Erinnerung prägt, während die Explosion selbst als lautlose Leerstelle erfahren wird:

Und plötzlich war das Singen zu einem irdischen Ton geworden, zehn Fuß, hundert Fuß über uns, und erstarb. Er, es war da. Mitten zwischen uns, aber mir zunächst, war etwas verstummt und von der Erde verschluckt worden, war zu einer unwirklichen Lautlosigkeit zerplatzt.<sup>9</sup>

Unter der Bedrohung durch einen kaum mehr sichtbaren Feind versuchen alle Seiten eine Neukartierung des Raumes mit aktiven Hörtechniken und Schallmessverfahren: »Dem Ohr war die unsichtbare Logik oft zugänglicher als dem Auge.«<sup>10</sup> Nicht zuletzt im Verlust der Sicht durch die Schützengräben und perfektionierte Tarnung des Feindes besteht die Fremd-

4 Musil: *Die Amsel*, S. 552 u. 554.

5 Ebd., S. 556 u. 555.

6 Ebd., S. 556.

7 Ebd.

8 Jünger: *In Stahlgewittern*, S. 123.

9 Musil: *Die Amsel*, S. 556.

10 Hüpfauf: *Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum*, S. 119.

heitserfahrung, in der sich die Kriegslandschaft als radikale Heterotopie zu erkennen gibt. Unter extremen Witterungsverhältnissen wechselten sich Phasen gespenstischer Stille und plötzlicher Angriffe ab, eine »[w]underbare und tragische Sinfonie der Kriegsgeräusche«.<sup>11</sup>

Wenn Volmar von einer »Mobilisierung des Ohrs zu einem militärischen Erkenntnisorgan« im Ersten Weltkrieg spricht,<sup>12</sup> so gilt dies ganz besonders für den Gebirgskrieg, der nach einem beidseitigen Taktikwechsel vom Stellungskrieg zu einem unterirdisch geführten Minierkrieg wird: Um die statische Front zu durchbrechen, trieben beide Seiten Gänge durch Fels und Eis, um den Gegner über Stollen von unten mit gewaltigen Mengen an Sprengstoff anzugreifen. Über Horchstollen versuchte man, die gegnerischen Pioniere in den Minen zu orten. Konträr zur literarischen Heroisierung der Gebirgssoldaten in der Weimarer Republik,<sup>13</sup> kommt in zahlreichen Quellen das Paradoxon zum Ausdruck, dass gerade jener hochalpine Minenkrieg nicht im mythischen Erlebnisraum (›lieu anthropologique‹), sondern in den Stollen (›non-lieu‹) stattfindet.<sup>14</sup> Die Soldaten beider Seiten horchen, lauschen, suchen den Raum auditiv nach dem Gegner ab, die Gebirgsfront wird zur »Aufmerksamkeitsfront«.<sup>15</sup> Gustav Renker beschreibt das 1916: »Sie lauschen gespannt, mit angehaltenem Atem, die Hand an der Ohrmuschel, um besser zu hören. Nach einer Weile zeigt der eine gegen Südwesten. Von dort her kommt das Geräusch.«<sup>16</sup> Volmar sieht das Motiv des subterranean Lauschens in der Nachkriegszeit zu einem Diskurs verdichtet, der sich zunehmend »auch denjenigen aufdrängte, die selbst gar nicht am Krieg beteiligt gewesen waren«.<sup>17</sup>

## 1. Bechers ›Kriegslandschaft Engadin‹

In seinem Roman *Murmeljagd* schreibt Ulrich Becher diesen Diskurs fort.<sup>18</sup> Durch die (akustische) Verschichtung des alpinen Idylls mit dem Krieg entsteht hier eine neu rhythmisierte, phänomenologische ›Kriegslandschaft

11 Russolo: *Die Kunst der Geräusche*, S. 38.

12 Volmar: *Klang-Experimente*, S. 89.

13 Vgl. Szczepaniak: »Helden in Fels und Eis«, S. 63–77.

14 Vgl. Augé: *Non-lieux*.

15 Encke: *Augenblicke der Gefahr*, S. 125.

16 Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (MDÖAV) 42 (1916), S. 77.

17 Volmar: *In Stahlgewittern*, S. 59. Exemplarisch dafür kann Kafkas Erzählung *Der Bau* gelten, die den autobiographisch geleiteten Inszenierungen existenzieller Hörerfahrungen eindrucklich nahe kommt.

18 Becher: *Murmeljagd*. Im Folgenden wird die Neuauflage von 2009 mit dem Sigle M und Seitenangabe zitiert.

Engadin«. Der Krieg ›betrifft‹ dabei weder Schauplatz noch Ereignisebene, wirkt aber als ephemeres Raumpalimpsest auf beide zurück. Die Rahmenhandlung ist schnell erzählt: Albert von \*\*\*, sozialistischer Schriftsteller und Journalist, flieht im Frühjahr 1938 aus »Ex-Österreich« (M, S. 57) ins (Ober-)Engadin. Das Hochtal erscheint ihm zunächst als Zufluchtsort und die Schweiz als »Asylland« (M, S. 60). Der Protagonist ist aber nur »Kurzfristig-Geduldeter« (M, S. 61) und erhält eine Toleranzbewilligung in Kombination mit einem strikten Schreib- und Arbeitsverbot unter der Formel »›Gefährdung der Neutralität durch landesfremde Elemente«, ein Steckenpferd der Eidgenössischen Fremdenpolizei« (M, S. 61). In den folgenden vier Wochen werden Trebla (als Palindrom für Albert) und seine Frau Roxane mehrfach in rätselhafte (Selbst-)Mordfälle verstrickt, die nicht restlos geklärt werden können.

Der Ich-Erzähler war während des Ersten Weltkriegs als Jagdflieger für Österreich-Ungarn gegen England im Luftraum über Rumänien im Einsatz und überlebte einen Kopfschuss mit drei Operationen in der Folge. Zuvor wurde er Zeuge traumatisierender Kriegsgeschehnisse in der Piave-Ebene und am Isonzo. Insbesondere das westliche Karstgebiet hinter Triest war von Juni 1915 bis November 1917 ein Kriegsschauplatz besonderer Brutalität, zumal das Gelände Artilleriefeuer und Minenexplosionen auf verheerende Weise multiplizierte. So kam es zwischen Italien und Österreich-Ungarn am Isonzo zu zwölf für beide Seiten äußerst verlustreichen Schlachten, wobei die Erfahrungsgeschichte eher das Bild eines pausenlosen, nicht enden wollenden Auf- und Abflauens ein und derselben Schlacht vermittelt.<sup>19</sup>

Die Handlungszone Engadin/Bergell wird in *Murmeljagd* (mindestens) doppelt mit Krieg überschrieben; einerseits explizit durch die Rückblenden respektive Flashbacks in die Kampfszenen des Ersten Weltkriegs, andererseits implizit durch den raumzeitlich gegebenen Kontext der faschistischen Diktatur, der sich wiederum mit der Biografie des Autors verschichtet. Der Krieg entfaltet seine lebensbedrohliche Kontingenz abseits der eigentlichen Kriegshandlungen, und bevor »Hitlermann seinen Totalen Krieg ins Firmenregister der Geschichte hat eintragen lassen« (M, S. 318). Das Idyllische schlägt jederzeit und unversehens ins Bedrohliche um.

In Reaktion auf den »schreckliche[n], eben jetzt abgelaufene[n] Krieg« widmet sich Sigmund Freud 1918 explizit der Kriegsneurose, in Abgrenzung zu »den banalen Neurosen der Friedenszeit«<sup>20</sup>. Diese bestehe in der Opposition von friedlichem und kriegerischem Ich bei der Kriegsneurose

19 Vgl. Musner: *Carso Maledetto*.

20 Freud: *Einleitung*, S. 5.

– ein Konflikt, der dann akut werde, »sobald dem Friedens-Ich vor Augen gerückt wird, wie sehr es Gefahr läuft, durch die Wagnisse seines neugebildeten parasitären Doppelgängers ums Leben gebracht zu werden.«<sup>21</sup> Die nach dem traumatischen Ereignis erreichte Anpassung werde selbst Monate und Jahre später durch eine Überschwemmung von Außenreizen massiv gestört. Das traumatisierte Subjekt versuche, diese Problematik durch Regression zu bewältigen, nämlich durch die zwanghafte Wiederholung der traumatischen Situation. Was Freud als ›traumatische Neurose‹ bezeichnete, ist nach ICD-10 die posttraumatische Belastungsstörung (F43.1), bei der genauso als wesentlichstes Merkmal »das wiederholte Erleben des Traumas in sich aufdrängenden Erinnerungen« im Zentrum steht.<sup>22</sup>

Der projizierte Raum wird nicht (willentlich) aktiv erinnert, erträumt oder ersehnt, sondern in unterschiedlichen Zeitschichten durch (akustische) Trigger ›ausgelöst‹. Gerade das Ohr führt als militärisches Erkenntnisorgan unter dem Einfluss des Traumas zu einer pathologisch verzerrten, unzuverlässigen Wahrnehmung. Der autodiegetische Erzähler in *Murmeljagd* sieht sich selbst als »ein Narr im Spätstadium posttraumatischer Störungen, die sich, von brutalen Zeitgeschehnissen aufgepeitscht, zur Halluzination verdichtet haben« (M, S. 209). Als »Augenbrechreiz« (M, S. 404) vermischen sich die »posttraumatische[n] Rückfälle« (M, S. 404) mit dem dramatischen Hintergrund von Hitlers Aufstieg in Deutschland und der Überwachung des Erzählers durch die Schweizer Fremdenpolizei.

Um nun zu zeigen, wie der Krieg als narratives Leitmotiv die ephemeren Raumpalimpseste organisiert, werden zunächst anhand einer exemplarischen Projektion visuelle Aspekte beleuchtet, um anschließend explizit auf das Funktionieren akustischer Trigger eingehen zu können. Besonders interessant wird die gegenseitige Bedingtheit von Krieg und Akustik dort, wo die klangliche Ephemerität mit der Ephemerität des projizierten Raumes korrespondiert, so dass wir es mit »allerflüchtigst verraschelnden« (M, S. 137) Landschaften zu tun haben.

## 2. Palimpsest Piave/Rosegbach: Felder der (Zer-)Störung

Trebla und Roxane gehen auf einen Spaziergang ins Val Roseg unter einer »Steppdecke« aus »Zirrokkumuluswölkchen« (M, S. 32) auf der Rusellas-Promenade gegen Süden dem Rosegbach entlang. Später im Roman ver-

21 Ebd.

22 Dilling/Freyberger/Harald (Hgg.): *Taschenführer zur ICD-10-Klassifikation psychischer Störungen*, S. 173.

anlasst eine Stratokumulus-Wolkendecke über dem Engadin eine Projektion des Luftraums über dem Schwarzen Meer, »auf etwa 2000 m Höhe. / Kaum höher als Sankt-Moritz-Dorf« (M, S. 606f.). Die Höhenlage des Schauplatzes entspricht also derjenigen der Projektion. Damit wird ansatzweise deutlich, wie dicht das Geflecht motivischer Korrespondenzen gewebt wird. Während sich das Paar der Baumgrenze nähert, fällt Trebla ein »Haus am Fuß der schwärzlichen Gletschermoräne« auf, aus dessen Kamin dünner Rauch »aufgestert« (M, S. 33). In diesem Moment erblickt der Erzähler in einer Distanz von 60 Metern zwei anscheinend bewaffnete Männer. Sofort durchzuckt ihn die mögliche Schlagzeile: »DOPPELMORD IM ROSEGTAL – TÄTER UNBEKANNT« (M, S. 34). Er geht in Deckung. Nahe des Rosegbachs wird sich Trebla seiner unzureichenden Bewaffnung (ein Wanderstock) bewusst – und hier wird die Projektion ausgelöst: »Im März 1916, als siebzeheinvierteljähriger *Strafuni*-Kommandant war ich mit ähnlich-lächerlich unzureichender Bewaffnung forciert gewesen, »am Feind zu bleiben«« (M, S. 35). Als »Leidnand« (ebd.) kommandierte er eine Art Strafkompagnie von 80 Mann in einer Schlacht, in der »Hekatomben Italiener und Österreicher fallen sollten, Österreicher, das hieß: Kroaten, Ungarn, Tiroler, Tschechen, Ruthenen, Polen etc.« (M, S. 35f.). Die Szene des Ersten Weltkrieges wird über dem Schauplatz aufgespannt, um dann sofort wieder zu verblassen: »Ich hielt mich just auf dem Ufer. Nicht dem des Piave, sondern dem des Rosegbachs: Sprang, nicht 17, sondern 39, von einer zur andren Klippe, die der Wildbach flachgeschliffen hatte« (M, S. 36). Legte man als zwei Kartenebenen den projizierten Raum über den Schauplatz, so ließe sich dieser ohne Weiteres in die Topographie einfügen. Die Szene führt Bechers Erzähltechnik ein erstes Mal vor: Ausgelöst durch einen bestimmten Trigger im Rahmen einer exakten Referenzialisierung auf den Georaum, wird das syntagmatische Erzählen durch den topographisch passgenau projizierten Raum unterbrochen.

Das unbewältigbare Trauma des Krieges wird nicht einmalig, sondern ausgelagert und wiederholt als dynamisierte Verschichtung von Raumzeit-ebenen erfahren. Man könnte auch von ephemeren Palimpsesten sprechen, da die Korrespondenzen der verschichteten Landschaften in der Topographie des Schauplatzes bereits angelegt sind. 1845 erklärte der englische Romantiker Thomas De Quincey das Funktionieren von Denken und Erinnern anhand des Palimpsests als ein Übereinander von (disparaten) Inhalten: »What else than a natural and mighty palimpsest is the human brain?«<sup>23</sup> André Corboz wandte die Metapher 1983 erstmals im Zusammenhang

23 De Quincey: *Confessions of an English Opium-Eater*, S. 233.

mit Landschaften an.<sup>24</sup> Im Strukturalismus wurde der Palimpsest-Begriff in diversen geisteswissenschaftlichen Disziplinen aufgegriffen und auch in den Literaturwissenschaften erprobt. Dabei funktioniert die Metapher von ihren ursprünglichen Anwendungsfeldern losgelöst als Beschreibung einer wie auch immer gearteten Pluralität. Im Traumanarrativ wird das lineare Erzählen in Bechers Roman durch das wiederholte Erleben des Krieges rhythmisiert und mit der primären Bedrohungslage verschichtet.<sup>25</sup> Auf diese Weise lagern sich an konkreten Orten Erlebnisräume an, die auf die Wahrnehmung des Orts zurückwirken.<sup>26</sup>

Wie der Rauch aus dem Kamin und die Gischt des Rosegbachs das Ephemere der projizierten Räume vorwegnehmen, so bildet der Nebel das Referenzmotiv für die inkonsistente, sprunghafte Erzählweise des »poeta-giornalista exiliato« (M, S. 116): »Die kalte nebelfeuchte Nachtluft schärfte das Bewusstsein meiner Angetrunkenheit. Nebel. Nebel.« (M, S. 138) Der Rauch unterhalb der schwärzlichen Gletschermoräne führt die industriell-militärische Atmosphäre ein, welche als zweite Raumebene den Schauplatz semantisch überlagert.

›Schauplatz‹ will hier als Ort der Selbstreflexivität verstanden sein, an dem »gerade die Möglichkeit des Erzählens, des Systematisierens und Reflektierens in Frage gestellt und gleichermaßen gestattet« ist.<sup>27</sup> Wenn Landschaft als Schauplatz vom sinnlich Gegebenen zum Gedanken der diegetischen Erzählinstanz wird, haben wir es mit einem »Feld der Störung« zu tun.<sup>28</sup> Im Moment der Betrachtung durch das Subjekt als Medium zwischen Natur und Kultur wird die eigene Autonomie aufs Spiel gesetzt, das Bewusstsein und das Außen fallen zusammen. Die Wiederaneignung findet sodann im Perspektivenwechsel zu sich selbst statt: Das Individuum versichert sich seiner selbst an der Grenze des Subjektmöglichen. Die Probleme, die im Rahmen dessen auftreten, werden anhand des Ich-Erzählers in *Murmeljagd* am Schauplatz insofern produktiv verwertet, als das Oszillieren von Perzeption und Reflexion ›austopographiert‹ wird. Der Schauplatz ist dabei nicht primär Handlungsschauplatz im Sinne einer Kulisse, sondern Ort der Sichtbarkeit widersprüchlicher Landschaften, des Idylls wie des

24 Vgl. Corboz: *The Land as Palimpsest*.

25 Zur Rolle der Topographie in Kriegs- und Traumanarrativen vgl. etwa Beganović: *Das Trauma des Kriegers*.

26 Konkrete Orte werden von atmosphärischen, ästhetischen oder emotionalen Qualitäten überlagert, die sich aus dem unterschiedlichen Gebrauch des Ortes (kulturelle Codierung, individuelle Bedeutung, vorübergehende Funktion, Geschichte etc.) ergeben. Vgl. Lehnert: *Raum und Gefühl*.

27 Forrer: *Schauplatz/Landschaft*, S. 8.

28 Ebd.

Krieges. Die Landschaft fungiert als »Projektionsfeld aller nur denkbaren Bedeutungen«. <sup>29</sup> Das Problem der Genese im Deuten und Begreifen von sinnlichen Eindrücken wird umso prekärer, wenn es sich um den akustischen Raum handelt.

Die beiden vermeintlich bewaffneten Männer in der zuvor besprochenen Szene werden als Mostny und Krainer aus Wien identifiziert, sie tauchen als »die Beiden Blonden« (M, S. 63) immer wieder auf. Von Trebla zur Rede gestellt, ouden Sie sich doppeldeutig als Murmeljäger, womit der hypersensible Wahrnehmungsmodus des Erzählers ein sinniges Bild findet. Als »einsames unbewehrtes, abgehetztes Murmelmenschlein« (M, S. 157) ist der Erzähler zugleich Subjekt und Objekt akustischer Warnsignale. Die unmittelbare Reaktion Treblas bringt die trügerische Ambivalenz des Erzählmodus zum Ausdruck: »Ein Murmeljägerjäger« (M, S. 40).

Ernst Jünger formuliert in derselben Semantik für die Front: »Man zittert unter zwei gewaltigen Gefühlen: der gesteigerten Aufregung des Jägers und der Angst des Wildes.« <sup>30</sup> Darüber hinaus ist damit angedeutet, wie unauflösbar Täuschung und Realität, Wahn und Gefahr ineinander verwoben sind. Die Präsenz der Murmeljäger respektive die sich ständig verschiebende Ungewissheit über Status und Absicht der ›Beiden Blonden‹ führen zu einer dezidiert ambivalenten Landschaft:

Wenn Krainer, vom nahen feindlichen Hauptquartier Haus Thusnelda unterwegs, vorbeikäme auf der Suche nach mir... wär dies Friedensschauplätzchen im Handkehrum potenzielles Kriegsschauplätzchen. Beziehungsweise Niemandsland. Nur für ihn – mich. Alles relativ, wie schon gehabt. (M, S. 628)

Die physische Gefährdung des Betrachters im Störungsfeld zwischen Perception und Reflexion hat letztlich die Auflösung des Schauplatzes zur Folge. Die paradoxe Codierung der Landschaft führt die Unterscheidung von anthropologischem Ort und Nicht-Ort ad absurdum: Das scheinbar harmlose ›Schauplätzchen‹ ist fortan nicht mehr ein in den Diminutiv gesetzter Ort des Sehens, sondern »Niemandsland«. Damit verweist Becher direkt auf die eigene Biographie, und darüber hinaus auf die geschichtspolitische Aufarbeitung der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Denn spätestens nach der Besetzung Frankreichs 1940 ist die Schweiz für politisch verfolgte Linke wie Becher und seinen Schwiegervater Roda Roda kein sicherer Boden mehr. So sehr man das Asylrecht in der Schweiz als Tradition versteht: Das Recht gilt dabei der souveränen Asylerteilung seitens des

<sup>29</sup> Lobsien: *Landschaft in Texten*, S. 7.

<sup>30</sup> Jünger: *In Stahlgewittern*, S. 167.

Staates.<sup>31</sup> Auch Ulrich Becher gesteht man lediglich ein zeitlich begrenztes Transitasyl zu; schließlich wird er des Landes verwiesen.<sup>32</sup> 1942 zeichnet er im Text *In der Alpenkatakomben* die Schweiz als ein Land, das seine »Schandtaten scheinheilig mit ›demokratische Notwendigkeiten‹ tarne.<sup>33</sup> Die Schweizer Fremdenpolizei sei eine »faschistende[] Regierungsclique«,<sup>34</sup> die Verbrechen ignoriere und die Exilierten genau beobachte.<sup>35</sup> »Geist und Freiheit stiegen zweieinig in die Katakomben hinab.«<sup>36</sup>

Nach 1945 verhärtet sich die offizielle Autonomieästhetik im geschichtspolitischen Diskurs noch; neue Einsichten mit kritischer Tendenz zur Rolle des Landes im Zweiten Weltkrieg ließ das mythische Geschichtsbild nicht zu, und anstelle einer historiographischen Aufarbeitung gerade der von Becher thematisierten Asylpolitik besteht, als der Roman 1969 erscheint, noch eine eklatante Leerstelle »[b]eziehungsweise Niemandsland«.<sup>37</sup>

### 3. ›Landscape‹ als ›soundscape‹: Die Neukartierung des Raumes

Die omnipräsente Verfolgungsangst lässt den »Kopfschüssler« (M, S. 65) Dinge sehen und hören, die nicht da sind: »Krasser schien sich mir mit jedem Tag die Absurdität meines Verdachts zu enthüllen« (M, S. 60). So während eines Ausflugs zum Morteratschgletscher. Schon am Bahnhof in Pontresina wird Trebla von seinem Bekannten Joop mit seinen Wahrnehmungsstörungen konfrontiert: »Sie leben in einem Kriminalroman«, wirft dieser in einem Gespräch über die Mona-Lisa-Affäre ein, worauf er zur Antwort bekommt: »Vielleicht, hm, leben wir heute alle in einem Kriminalroman« (M, S. 185). Schon zuvor wähnt sich der Erzähler selbst in der

31 Vgl. Kreis: *Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg*.

32 Becher verlässt Europa und emigriert über Frankreich, Spanien und Portugal nach Brasilien. Hier lebt er von 1941 bis 1944 auf einer Farm, setzt dann aber für weitere vier Jahre nach New York über. Nach dem Krieg pendelt er zwischen Wien, Innsbruck, Basel, Berlin, München und Zürich. Von 1951 bis zu seinem Tod 1990 lebt Ulrich Becher in Basel.

33 Becher: *Im Liliputanercafé*, S. 31.

34 Ebd., S. 31.

35 Vgl. Utz: *Kultivierung der Katastrophe*. Siehe darin insbesondere das Kapitel 4. *Die Katastrophe im Blick. Literarische Betrachtungen der Schweiz auf der Zuschauerbank*, S. 93–114.

36 Ebd.

37 Erst der neunbändige »Bonjour-Bericht«, eine bundesrätliche Auftragsarbeit, die in den frühen Siebzigerjahren erschien, leitete eine differenziertere Phase historiographischer Aufarbeitung ein. Bonjour schreibt darin neben viel Pathos auch von der »Unmenschlichkeit gewisser Aspekte der behördlichen Asylpolitik«, deren Thematisierung zuvor nur die fiktionale Literatur (insbesondere Walter Matthias Diggelmanns *Hinterlassenschaft* von 1965) unternommen hatte. (Bonjour: *Geschichte der schweizerischen Neutralität*, S. 41)

»Zwangsvorstellung, in einem Kriminaldrama zu agieren« (M, S. 55). Wie die folgende Szene zeigt, werden solche Gattungsfragen insofern obsolet, als die Trennung zwischen Ereignis und Trauma nicht aufrecht zu erhalten sein wird.

Bei der Ankunft an der Station am Fuße des Morteratschgletschers markiert ein Schild das hier beginnende Manövergelände der Schweizer Armee. Es folgt eine eindruckliche Landschaftsbeschreibung Treblas im Anblick der vor ihm liegenden »Eispyramidenflucht« (M, S. 186):

Der Morteratsch, der sich herdehnte in seinem kolossalen Felsenbett, heran bis zur unteren 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 der Moräne versickerte, einer schwärzlichen Schutthalde, Ewigem Schmutz, aus dem verstreut ein paar Zeugen des Vergänglichlichen blinkten: zerbrochene Bierflaschen. (ebd.)

Die Gletscherlandschaft wird als organisches Riesenwesen beschrieben und zugleich mit einer militärisch-industriellen Isotopie versehen. Eine Intensivierung des Raumes wird durch die Überlagerung mit einer »alte[n] Bergbauernmythe« (ebd.) erreicht: Joop erzählt der Gruppe die Morteratsch-Sage, die davon berichtet, wie eine Frau ihren vermissten Geliebten auf dem Gletscher fieberhaft sucht und fortan selbst nicht mehr gesehen wird. C. F. Meyer liefert mit seinem Roman *Jürg Jenatsch* (1876) nicht die erste, aber sicherlich die prominenteste Version dieser Erzählung, in der es um die Unabhängigkeit Graubündens und die Rückgewinnung des Veltlins im Dreißigjährigen Krieg geht. Insofern wird diese spezifische Landschaft mit einem weiteren Krieg verschichtet. Im Frühsommer könne man, so die Sage, heute noch die verzweifelten Rufe hören. »Und jetzt spitzt die Ohren, Leutn.‹ Die Polari mimte kindliche Wundererwartung. ›Vielleicht kann man sie rufen hören. Pssst!...« (ebd.) In diesem Moment der ›Wundererwartung‹ vernimmt Trebla als Einziger in der »[g]roße[n] fremde[n] Stille« (ebd.) das Geräusch eines Maschinengewehrs, »sehr fern, dennoch in minuziöser Deutlichkeit herausgetragen durch den Äther: Tacktack-tack-tack« (ebd.), und kurz darauf einen Schrei, »einen scheußlichen Schrei. Wie – ein abgestochenes Schwein« (M, S. 187). Treblas akustische Sensibilität wird scheinbar als Täuschung entlarvt: »Ich bin überführt. Ich seh Gespenster« (M, S. 191). Erst viel später wird klar, dass tatsächlich Schüsse auf der Diavolezza-Höhe gefallen sind: Die Armee teilt mit, dass ein von einem Sonnenreflex auf dem Gletscher geblendeter Gebirgsmitrailleur mit dem Maschinengewehr auf einen Beobachtungsstand gefeuert und dabei »nur durch ein Wunder« (M, S. 226) den dort positionierten Hauptmann knapp verfehlt habe. Letzterer habe den Schießenden »durch vehementen Zuruf« (ebd.) dazu bewegen können, das Feuer einzustellen.

Weder Schüsse noch Schrei sind Einbildung. »Trösten Sie sich damit, dass Sie ein Dichter sind, Trebla.« (M, S. 187), wird der Erzähler beschwichtigt. Doch die gesteigerte auditive Wahrnehmungsbereitschaft, die Becher hier transkribiert, ist nicht so sehr einer ›déformation professionnelle‹ geschuldet, sondern lässt sich für Frontkämpfer des Ersten Weltkriegs insgesamt behaupten. Das Ohr ist für sie nicht nur »überlebenswichtige[s] Erkenntnisorgan«,<sup>38</sup> sondern auch »Einbruchstelle des Traumas«.<sup>39</sup> Die »Psychographie des Kriegers« verwandelt die Friedenslandschaft zur Kriegslandschaft,<sup>40</sup> in der eine zuverlässige Unterscheidung zwischen Täuschung und Tatsächlichem, zwischen realer Gefahr und solipsistisch-paranoidem Phänomen unmöglich wird. Die Schauspielerin Pola Polari, Joop ten Breukaas Frau, erkennt dies:

Daß der genau um die Zeit, wie wir unten an der Morteratsch-Moräne gestanden sind, beinah seinen Hauptmann mit dem Maschinengewehr... daß der Schrei, der Schrei droben auf der Diavolezza keine Einbildung von dir war... der Schrei am Mittag und das Licht in der Nacht bei-des kei-ne Ein-bil-dung, na da war sie hin, seine Ruh. (M, S. 235)

Mit dem »Licht in der Nacht« nimmt Polari Bezug auf die Entdeckung des ertrunkenen Anwalts De Colana im Campferer See durch Trebla – eine Szene, die wiederum exemplarisch zeigt, wie ephemere Raumpalimpseste überlagert werden. In einer »unnatürliche[n] Helle wie von Magnesiumraketen« (M, S. 210) sichtet der Erzähler eine Limousine im Wasser, wobei sich die Erinnerung an das Meer öffnet und wieder schließt: »ach bloß ein Hochalpensee« (ebd.). Immer wieder wird der Bergsee mit der Kriegslandschaft der rumänischen Küste überblendet, »als wäre ein Stück nächtliches Südmeer ins Hochtal verzaubert« (M, S. 208). Spätestens zu diesem Zeitpunkt sind im Roman Deutung und Fehldeutung nicht mehr zu klären, wobei das vermeintlich Objektivierbare zur Illusion wird. In der Hoffnung auf ein kohärentes Wirklichkeitsmodell sucht die Erzählinstanz zunächst im Sinne des Kriminalromans nach Indizien zur Wahrheitsfindung, was ihm wie dem Leser – und letztlich überhaupt der erzählten Zeit verweigert wird: »Wir leben im Zeitalter der Illusionsfabrikanten« (M, S. 303). Gerade weil der Text geographisch und historisch so exakt verortet und präzise auf eine Vielzahl von Quellen gestützt ist, »wird die Authentizität der Wahrheit selbst zur ›optischen Täuschung‹«. <sup>41</sup> Eine Trennung von Fakt und Fiktion ist aber nicht nur im Sinne des Kriminalromans vermischt, sondern hinfällig in

38 Volmar: *In Stahlgewittern*, S. 48.

39 Lethen: ›*Knall an sich*‹.

40 Plaut: *Psychographie des Kriegers*, S. 31.

41 Weber: ›*Murmeljagd* in Graubünden, S. 111.

Anbetracht des Gegenstands: der Kontingenzerfahrung des Frontsoldaten respektive des Geflüchteten.<sup>42</sup>

Die Plötzlichkeit und Einmaligkeit der Ereignisse bilden ein radikal subjektiviertes Deutungsmodell aus. Dieses äußert sich hier wiederum in einer individuellen Kriegstopographie, die akustisch im Schweizer Hochtal als traumabedingte Iterarisierung erfahrbar gemacht wird. Das migrationsbedingte Ineinandergreifen von Geschichten und Kulturen modifiziert den Raum hin zu einer neuen provisorischen Ordnung, in der verschiedene Konnotationen interferieren und den Schauplatz als Wahrnehmungsraum stören.<sup>43</sup> Kurt Lewin spricht von einer Kriegslandschaft »mit Stellungscharakter«,<sup>44</sup> in der es keine Grenzzone zwischen Kriegs- und Friedenslandschaft gibt. Obschon sich Lewins Phänomenologie aus den Erlebnissen an der Westfront speist, lässt sie sich bis zu einem bestimmten Grad auch auf den Gebirgskrieg anwenden. Wird die Friedenszone von der Gefahrenzone überlagert, erhalten topographische Elemente einen neuen Charakter; sie sind »reine Gefechtsdinge geworden«.<sup>45</sup> Ihre Eigenschaften werden nach Art und Intensität ihrer augenblicklichen Gefährdung bemessen. Der Schauplatz besteht, wieder mit Lewin gesprochen, aus »unzusammenhängende[n] Gefährinseln«.<sup>46</sup> Diese haben »subjektive« Bedeutung, da die massive Bedrohlichkeit des Kriegsgeschehens zum Anlass persönlicher Projektionen von Gefahr und Tod, von Leben und Überleben wird,<sup>47</sup> wie Musner für die Isonzofront ausführt. Die Kriegslandschaft des Karstes ist ein »lärmerfülltes Gelände, das durch eine allgegenwärtige Todesgefahr charakterisiert ist«.<sup>48</sup> Beides trifft auf die phänomenologische (Kriegs-)Landschaft in *Murmeljagd* zu: Anhand bestimmter Isotopien und akustischer Signale generiert der Schauplatz eine narrative Verflechtung von Bomben- und Stellungskrieg, von Denunziation und Flucht. Der erzählerische Umgang mit der Kontingenz des Krieges wird an einer Stelle mit Bezug auf die literarische Gattung des Kriegstagebuchs explizit gemacht:

Das Folgende ereignete sich im Stenogrammstil eines, meines Kriegstagebuchs. Da sind Momente und Situationen, deren Rhythmus ein Stakkato ist, ohne Fermaten, Ritardandos; Situationen und Momente, die an Maschinengewehrfeuer gemahnen, auch wenn sich's nur um ein »Manöver« handelt, nicht um Krieg. Die ganze Situation und jeder Moment

42 Vgl. dazu Previšić: *Krieg*.

43 Vgl. Müller-Funk: *Benjamin und der translational turn*.

44 Lewin: *Kriegslandschaft*, S. 319.

45 Ebd., S. 320.

46 Ebd., S. 317.

47 Musner: *Carso Maledetto*, S. 272.

48 Ebd.

im Jahr des neugroßdeutschen Kleinhäuslerheils 1938, selbst auf sogenanntenmaßen klassischen Friedensinseln: latenter Krieg. (M, S. 529)

Nicht das erzählte Ereignis, sondern die Narration der Alteritätserfahrung selbst steht hier im Vordergrund. Weniger die »Momente und Situationen«, als vielmehr die »ganze Situation und jeder Moment« werden *als* Maschinengewehrfeuer erzählt und für den Leser erfahrbar gemacht. Und diese selbstreflexive Konzipierung von Raum und Zeit folgt also unbedingt der Akustik, was wiederum eines bedeutet: »latenter Krieg«. Die alpine Stille wird mittels klanginduzierter Analepsen prekarisiert. So ist das Kriegstrauma nicht nur Gegenstand des Erzählten, sondern gibt gleichsam dessen instabile narrative Struktur vor. Die akustische Wahrnehmung ist laut McLuhan »sowohl diskontinuierlich als auch nichthomogen«,<sup>49</sup> ganz im Gegensatz zur optischen, erzeugt das Auge in einer linearen Logik doch einen bruchlosen Raum: »Es gibt keine Grenzen um den Ton. Wir hören aus allen Richtungen gleichzeitig.«<sup>50</sup>

In der Ferne – die Halle so sehr weitläufig, dass die angrenzenden Räume sich als Ferne gaben – spielte ein Altsaxophon *Night and Day*, was fatale Reminiszenzen weckte: akkurat zu Kleinhäuslers Machtübernahme war der amerikanische Schlager nach Europa importiert worden. (M, S. 599)<sup>51</sup>

Was hier ausdekliniert ist, bildet Bechers narratives Projekt im Ganzen ab: Cole Porters Melodie erklingt aus einem fernen Raum, der sich visuell nicht erschließen lässt, löst »fatale Reminiszenzen« und somit eine räumlich-atmosphärische Prekarisierung des Schauplatzes aus. Es gelingt der Figur Trebla nicht mehr, akustische Signale räumlich zu verorten: »Oder *war*, was ich für die *Ferne* nahm, *Nähe*?« (M, S. 582) Entsprechend funktionieren die akustischen Trigger als Dreh- und Angelpunkte, von denen aus sich die Dichotomisierung von Kriegslandschaft und Friedensinsel aushebeln lässt. Es erweist sich als folgerichtige Narrativierungsstruktur, Lewins ›gerichtete Landschaft‹ anhand akustischer Trigger aufzulösen. Der Klang befindet sich im Raum nirgendwo und überall. Gerade in den Isonzoschlachten findet der Kampf gegen den militärischen Feind wie auch gegen die Natur nicht nach einer Front ausgerichtet,<sup>52</sup> sondern in alle Richtungen statt. Obschon der Erzähler der *Murmeljagd* »im Taxieren von Schallweiten einigermaßen geübt« (M, S. 411) ist, wird der Schauplatz zum unübersichtlichen Schall-

49 McLuhan/Powers: *Visueller und akustischer Raum*, S. 186.

50 Ebd., S. 181.

51 Mit dem »Kleinhäusler« ist Hitler (von »Hüttler«) gemeint, dessen Namen auszusprechen sich der Erzähler konsequent weigert.

52 Anders: *Zerstörung der Raumneutralität*, S. 128.

feld, zur affektiven ›soundscape‹. Vom akustischen wird entsprechend auf den visuellen Kanal übersetzt; und es entsteht eine phänomenologische, chronotopisch verwobene Kriegslandschaft.

#### 4. »Zwangserinnern«: Räumliche Projektionen und akustische Trigger

Insofern steht dem latenten (Gebirgs-)Krieg das (Alpen-)Idyll in Bechers Roman nicht gegenüber, es steht in Anführungszeichen. Während das »Einerkommando Trebla« (M, S. 496) gegen Ende des Romans in die Offensive geht und als ›Murmeljägerjäger‹ seine vermeintlichen Jäger (›die Beiden Blonden‹) in den Wäldern über St. Moritz aufzuspüren versucht, löst das Geräusch eines Flugzeugs die Projektion der Flugbasis in Bräila aus:

Einen Eindruck von Krieg vermittelte es mir, dem flüchtig Emporäugenden, den Eindruck Weltkrieg No. I oder II (in welchem letztem wir nicht nur in Spanien stecken, sondern, wie sich erweist, selbst in den Mauntschas). (M, S. 501)

Die akustische Täuschung ist deswegen verhängnisvoller als die optische, weil sie nicht zu überprüfen ist. Und so horcht Trebla »wie ein Luchs« (M, S. 155), »unvermindert intensiv« (M, S. 165) in »spasmatisc[h]e[r] Verteidigungsmanie« (M, S. 134). »[Ü]berall die Warnungspfeife der Unsichtbaren« (M, S. 133): Sei es die Explosion des Champagnerkorkens auf dem Friedhof bei Soglio, oder das »schwerverständliche Romontsch« (M, S. 117), das den Erzähler an »die Bauern im Brenta-Tal« (M, S. 118), bei denen er als Teil der 36. Aufklärerkompanie nach dem Rückzug von der Ostfront einquartiert wurde, erinnert – akustische Trigger führen zu einer zunehmend engen und spontanen Verzahnung von Schauplätzen und projizierten Orten. Der Deutungsspielraum dieser Signale bleibt offen, die Wirklichkeitskohärenz wird brüchig und bildet so das Trauma ab: »Kriegstrauma und unzuverlässiges Erzählen sind miteinander gekoppelt, sie gehen sogar ineinander über.«<sup>53</sup> Es widerspricht dies dem mehrfach wiederholten Vorsatz des Erzählers: »Kriegsreminiszenzen sich tunlichst von der Seele halten« (M, S. 606). Später wird dem Diktum hinzugefügt: »[D]er Leitsatz funktionierte nicht mehr.« (M, S. 687)

Der Krieg tritt auf den letzten Seiten des Romans seltener in ganzen ›Szenen‹ auf, aber häufiger und bruchstückhafter, generiert durch impulsartige, primär akustische Trigger. So in einer Szene, in der sich das Erzähler-Ich mitten in der Nacht von Celerina nach Pontresina begibt und zunächst versucht, die Flashbacks zu unterdrücken:

53 Kirschstein: *Writing War*, S. 135.

Jetzt nicht daran denken.

Nicht an den 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 an den. (M, S. 652)

Der Figurenweg wird mit exakten Referenzen lokalisiert, während Geräusche, Lichter, Gebäude und Klänge in rascher Folge Projektionen auslösen. So entsteht eine dezidiert rhythmisierte Topographie. Durch die akustische Ephemerität geleitet, produziert die Bewegung des Körpers im Raum einen vielschichtigen Chronotopos, dessen raumzeitliche Ebenen sich im Moment des Erklings wieder verflüchtigen. In der nächtlichen »Lautlosigkeit« (M, S. 653) ist es »das gleichmäßige sachte Tapp-Tapp seiner eigenen Ledersohlen« (M, S. 653), die ihn an »Kriegsgefangene, junge rumänische Zigeuner« (M, S. 654) denken lassen: »Die kleine Brăila-Episode drängte sich hier einfach auf.« (ebd.) Der Versuch zu verdrängen ist erfolglos.

## 5. »Friede, dein Name ist Krieg«: Schlussbemerkungen

Die Beschäftigung mit literarischen Kriegsfiktionen in der Schweiz führt exemplarisch vor, wie die Literatur als »kulturelle[r] Raum semiotischen Probehandelns« funktioniert.<sup>54</sup> Die Engadiner Landschaft im Sinne eines kulturell codierten Raumes wird hier auf verstörende, un-heimliche Weise konterkariert. *Murmeljagd* oszilliert zwischen den räumlichen Ebenen, wobei die Projektion den Schauplatz gewissermaßen einschwärtzt und damit das Idyll sukzessive tilgt. So sind Lärchen »kaum mehr wie Bäume anzusehen: wie verkohlte Schlote« (M, S. 187), der Berninabach erscheint »grau-schwärzlich wie flüssiges Blei« (M, S. 188) und »länglichgestreckte Haufen« (»tafelförmig geschichteter Kompost«) werden zu »Schützengräben« (M, S. 82). Solche Schilderungen werden in Abgleich mit historischen Berichten aus dem Gebirgskrieg umso plausibler: Im Karst zeigt sich die karge Vegetation schon nach den ersten Schlachten bizarr kahlgeschossen, versengt und alptraumhaft mit Eisen- und Geschoßsplintern, Drahtresten und Leichen vermengt.<sup>55</sup> Der neutrale Boden, die touristische Landschaft des pittoresken Bergidylls wird durch die projizierten Räume zu einem Feld der (Zer-)Störung und letztlich zu einem Abbild der Schweizer Kriegspolitik:

In des imperialistischen Krieges latenter Phase, im Reichskrieg, der sich vorderhand als ›dynamische Friedenspolitik‹ tarnt, [...] in der Phase, da sie raffiniert mit dem Kriegsge-

54 Frank/Lukas: *Grenzüberschreitungen*, S. 20.

55 Vgl. Musner: *Carso Maledetto*, S. 279.

spenst, dem *unbewussten Krieg* operieren, wird, wer eine Gegenoffensive unternimmt, als Schwerverbrecher vor Gericht gestellt, auch auf sogenanntem Neutralen Boden. (M, S. 421)

Die motivische Korrespondenz der Projektionen hat auch eine außer-ästhetische Komponente. Denn das mehrfache Einschreiben des Krieges in die literarisierte Landschaft des Engadins wirkt mit seinen spezifischen Konnotationen auf die Rezeption des konkreten Raums zurück und betrifft somit nicht nur den kulturellen, sondern auch den politischen Diskurs und zeigt das zeitdiagnostische Potenzial des Romans: Seine spezifische Topographie ist die »Folge des berechtigten, des berechtigten Verfolgungswahns in unserer Zeit« (M, S. 680).

## Literaturverzeichnis

- Anders, Günther: *Zerstörung der Raumneutralität*. In: *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. Stephan Günzel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag 2013, S. 127–130.
- Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Editions du Seuil 1992.
- Becher, Ulrich: *Im Liliputanercafé. Begegnungen mit George Grosz, Ödön von Horváth, Roda Roda, Ernst Rowohlt, Fritz Wotruba und vielen anderen*. Wien: Metroverlag 2012.
- Becher, Ulrich: *Murmeljagd*. Frankfurt/M.: Schöffling & Co. 2009.
- Beganović, Davor: *Das Trauma des Kriegers*. In: *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*. Hgg. Natalia Borisova, Susi K. Frank, Andreas Kraft. Bielefeld: Transcript 2009, S. 201–220.
- Binczek, Natalie; Epping-Jäger, Cornelia (Hgg.): *Das Hörbuch: Praktiken audioliteralen Schreibens und Verstehens*. München: Wilhelm Fink 2014.
- Bonjour, Edgar: *Geschichte der schweizerischen Neutralität. Vier Jahrhunderte eidgenössischer Aussenpolitik*. Bd. VI: 1939–1945. Basel: Helbling und Lichtenhahn 1970.
- Corboz, André: *The Land as Palimpsest*. »Diogenes« 121 (1983), S. 12–34.
- De Quincey, Thomas: *Confessions of an English Opium-Eater and Suspiria de Profundis*. Boston: Ticknor, Reed & Fields 1850.
- Dilling, Horst; Freyberger, Harald J. (Hgg.): *Taschenführer zur ICD-10-Klassifikation psychischer Störungen*. Bern: Verlag Hans Huber 2013.
- Encke, Julia: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne (1914–1934)*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2006.
- Forrer, Thomas: *Schauplatz/Landschaft. Orte der Genese von Wissenschaften und Künsten um 1750*. Göttingen: Wallstein 2013.
- Frank, Gustav; Lukas, Wolfgang: *Grenzüberschreitungen*. In: *Norm, Grenze, Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Hgg. dies., Stefan Landshuter. Passau: Verlag Karl Stutz 2004, S. 19–27.
- Freud, Sigmund: *Einleitung*. In: *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*. Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1919 (= Internationale Psychoanalytische Bibliothek 1), S. 3–7.
- Gess, Nicola; Schreiner, Florian; Schulz, Manuela (Hgg.): *Hörstürze. Akustik und Gewalt im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

- Hoffmann, Christoph: ›Der Dichter am Apparat‹. *Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils*. München: Wilhelm Fink Verlag 1997.
- Hüppauf, Bernd: *Räume der Destruktion und Konstruktion von Raum. Landschaft, Sehen, Raum und der Erste Weltkrieg*. »Krieg und Literatur/War and Literature« 3 (1991), S. 105–123.
- Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 1. Hg. Helmuth Kiesel. Stuttgart: Klett-Cotta 2013.
- Kirschstein, Daniela: *Writing War. Kriegsliteratur als Ethnographie bei Ernst Jünger, Louis-Ferdinand Céline und Curzio Malaparte*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2014.
- Kreis, Georg: *Die Schweiz im Zweiten Weltkrieg. Ihre Antworten auf die Herausforderungen der Zeit*. Zürich: Pro Helvetia 1999.
- Lethen, Helmut: ›Knall an sich‹: *Das Ohr als Einbruchstelle des Traumas*. In: *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Hg. Inka Mülder-Bach. Wien: WUV-Universitätsverlag 2000, S. 192–210.
- Lehnert, Gertrud: *Raum und Gefühl*. In: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*. Hg. dies. Bielefeld: transcript 2011, S. 9–25.
- Lewin, Kurt: *Kriegslandschaft*. In: ders.: *Werkausgabe*. Bd. 4. Hg. Carl-Friedrich Graumann. Bern, Stuttgart: Huber, Klett-Cotta 1982, S. 315–325.
- Lobsien, Eckhard: *Landschaft in Texten. Zu Geschichte und Phänomenologie der literarischen Beschreibung*. Stuttgart: J. B. Metzler 1981.
- McLuhan, Marshall; Powers, Bruce R.: *Visueller und akustischer Raum*. In: *Texte zur Theorie des Raums*. Hg. Stephan Günzel. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag 2013, S. 180–189.
- Mitteilungen des Deutschen und Österreichischen Alpenvereins (MDÖAV) 42 (1916).
- Müller-Funk, Wolfgang: *Benjamin und der translational turn. Thesen und Anmerkungen*. In: *Rahmenwechsel Kulturwissenschaften*. Hgg. Peter Hanenberg, Isabel Capeloa Gil, Filomena Viana Guarda, Fernando Clara. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 33–48.
- Musil, Robert: *Die Amsel*. Nachlass zu Lebzeiten. In: *Prosa und Stücke*. Bd. 1. Reinbek: Rowohlt 1983, S. 548–562.
- Musner, Lutz: *Carso Maledetto. Der Isonzo-Krieg 1915–1917*. In: *Jenseits des Schützengrabens. Der Erste Weltkrieg im Osten: Erfahrung – Wahrnehmung – Kontext*. Hgg. Bernhard Bachinger, Wolfram Dornik. Innsbruck: StudienVerlag 2013, S. 267–284.
- Plaut, Paul: *Psychographie des Kriegers*. »Zeitschrift für angewandte Psychologie« 21 (1920), S. 1–123.
- Previšić, Boris: *Krieg. Interpunktion der Ereignisse, Narration der Paradoxe*. In: *Traumata der Transition – jenseits von Nationalismus und Jugo-Nostalgie*. Hgg. ders., Svetlan Lacko Vidulić. Tübingen: Narr 2015, S. 51–64.
- Russolo, Luigi: *Die Kunst der Geräusche*. Hg. Johannes Ullmaier. Mainz: edition neue zeitschrift für musik. Schott Musik International 2000.
- Szczepaniak, Monika: »Helden in Fels und Eis.« *Militärische Männlichkeit und Kälteerfahrung im Ersten Weltkrieg*. »Colloquia Germanica« 43 (2010). Nr. 1/2: Themenheft: *Cold Fronts. Kältewahrnehmungen in Literatur und Kultur vom 18. bis 20. Jahrhundert*, S. 63–77.
- Utz, Peter: *Kultivierung der Katastrophe. Literarische Untergangsszenarien aus der Schweiz*. München: Wilhelm Fink 2013.
- Volmar, Axel: *In Stahlgewittern. Mediale Rekonstruktionen der Klanglandschaft des Ersten Weltkriegs in der Weimarer Republik*. In: *Das Hörbuch. Praktiken audioliteralen*

*Schreibens und Verstehens*. Hgg. Natalie Binczek, Cornelia Epping-Jäger. München: Wilhelm Fink 2014, S. 47–63.

Volmar, Axel: *Klang-Experimente. Die auditive Kultur der Naturwissenschaften 1761–1961*. Frankfurt/M.: Campus 2015.

Weber, Ulrich: ›*Murmeljagd*‹ in Graubünden. *Ulrich Bechers Roman und die Kunst der optischen Täuschung*. »Quarto, Bulletin des SLA« 26 (2008), S. 105–113.