„Über den Schmerz“. Weltkriegstrauma in der Literatur

« Sur la douleur ». Le traumatisme de la Guerre mondiale dans la littérature

„Über den Schmerz“ (“About pain”). World War Trauma in Literature

Dorothee Kimmich

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ceg/2045>

DOI : 10.4000/ceg.2045

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2014

Pagination : 151-166

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Dorothee Kimmich, « „Über den Schmerz“. Weltkriegstrauma in der Literatur », *Cahiers d'Études Germaniques* [Online], 66 | 2014, Online erschienen am: 17 Dezember 2017, abgerufen am 20 November 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/2045> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.2045>

„Über den Schmerz“. Weltkriegstrauma in der Literatur

Dorothee KIMMICH
Universität Tübingen

Krieg macht krank

„Nervenschock“ und „Kriegshysterie“

[Soldat] B.: Im Felde seit April 1915; erst im Osten, dann im Westen: Mitte März 1917 schlug eine Granate so dicht vor ihm ein, daß sein Gewehr zertrümmert wurde; er selbst wurde 15 m hoch in die Luft geschleudert; sofort drei Stunden bewusstlos. Danach allgemeiner Tremor.

Der Soldat B. leidet an einer traumatischen Neurose. Die vielen unterschiedlichen Krankheitsbezeichnungen für psychische Erkrankungen zeigen die diagnostische Verlegenheit der damaligen Militärpsychiater: Neurose, Schreckneurose, Granatschock, Nervenschock, Kriegshysterie, Kriegszitterer, Hysteria virilis, Neurasthenie u.a. Die Erscheinungsformen der seelischen Verletzungen durch die Gräueltaten des Krieges waren unterschiedlich: Lethargie, Dämmerzustände, Bewusstlosigkeit, Starre, Schütteltremor, Lähmungen, Stottern, Mutismus, Lachkrämpfe, Erbrechen und Durchfall. Am bekanntesten wurden die ‚Kriegszitterer‘. Einige Psychiater gingen davon aus, dass eine in der Nähe explodierende Granate durch die Explosionswellen körperliche Schäden im Gehirn oder an den Nerven verursachen könne². Daher auch die englische Bezeichnung ‚bomb shell disease‘ oder ‚shellshock‘³.

¹ Wolfgang HAMMER, „Von der Folter zur Therapie. Traumatisierte Soldaten und die Militärpsychiatrie vom Ersten Weltkrieg bis zum Afghanistaneinsatz“, in *Geschichte für heute. Zeitschrift für historisch-politische Bildung* 3 (2010), S. 27-40, hier S. 27.

² Vgl. Nicola FEAR / Edgar JONES / Simon WESSELY, „Shell Shock and Mild Traumatic Brain Injury: A Historical Review“, in *American Journal for Psychiatry* 164 (2007), S. 1641-1645.

³ Vgl. dazu die Dissertation von Barbara LIEBERE, *Diagnostische Kriterien und Entwicklung eines diagnostischen Interviews für die Posttraumatische Verwitterungsstörung*,

Die große Mehrheit der behandelnden Ärzte war, zur Genugtuung der militärischen Führung, der Meinung, dass die nervösen Störungen eine Flucht in die Krankheit seien mit dem Ziel, entlassen zu werden. Während man bei Diagnosen wie Shellschock oder ‚Kriegszitterer‘ noch mit Mitleid, Badekuren, Versetzung in die Heimat und Verrentung reagierte, behandelte man die entlarvten ‚Kriegsflüchtlinge‘ hart, da sie sich dem Dienst am Vaterland feige verweigerten. Dies gilt übrigens nicht nur für deutsche, sondern auch für englische und französische Ärzte⁴.

Wir wollen [...] den Weg einschlagen, der am sichersten zur Heilung führt [...] und wollen niemals vergessen, dass wir Ärzte unser ganzes Handeln jetzt in den Dienst der einen Aufgabe zu stellen haben: unserem Heere, unserem Vaterlande zu dienen.⁵

In all den Erscheinungsformen der übermächtigen Angst sahen die meisten deutschen Psychiater mangelnden Willen zum Kämpfen.

„Der Hysteriker flüchtet in seine Krankheit, folglich muss man ihn wieder zur Flucht aus dieser Krankheit bringen!“. Diese Einstellung legitimierte die brutalen Methoden einer ‚therapeutischen‘ Folter, um die Patienten wieder der Kriegsmaschinerie zuzuführen: Stromschläge, in den Kehlkopf eingebrachte Kugeln, die Erstickungsangst hervorrufen, verbale Drohungen, Hypnose, Zwangsexerzieren, Dauerbäder von ein, zwei, drei Tagen, völlige Isolation und Scheinoperationen. Berüchtigt war die „Kaufmann-Kur“, bei der der Patient so lange mit sehr hohen elektrischen Stößen traktiert wurde, bis die Symptome angeblich beseitigt waren. Bei Offizieren diagnostizierte man im Übrigen eher „Neurasthenie“, die als „ernsthafte“ Krankheit für die „höheren Stände“ angesehen wurde⁶.

Die Zahl der an einer Kriegsneurose Erkrankten wird auf ca. 600 000 geschätzt. Angesichts der Zahl von zwei Millionen gefallen deutschen Soldaten⁷ ist die Zahl der Traumatisierten sehr hoch. Man könnte also auch mit einer starken Resonanz in den verschiedenen Medien, darunter auch in der Literatur rechnen. Dies ist nicht der Fall. Während wir etwa in der Bildenden Kunst – u. a. bei Otto Dix eindringliche Darstellung verletzter,

<http://www.diss.fu-berlin.de/diss/>, Zugriff am 30.09.2013; Adam HOCHSCHILD, *To End all Wars – a story of loyalty and rebellion. 1914-1918*, Boston / New York, 2011; Charles Samuel MYERS, „A contribution to the study of shell shock“, in *Lancet* 185 (1915), S. 316–320.

⁴ Vgl. Simon WESSELY, „The Life and Death of Private Harry Farr“, in *Journal of the Royal Society of Medicine* 99 (2006), S. 440–443.

⁵ HAMMER 2010, S. 29.

⁶ *Ibid.*

⁷ Der Erste Weltkrieg forderte fast zehn Millionen Todesopfer; 20 Millionen Verwundete unter den Soldaten. Die Anzahl der zivilen Opfer wird auf sieben Millionen geschätzt.

verstümelter und verkommender Kriegsveteranen finden⁸, bleibt die Literatur überraschend evasiv⁹.

Dramatische Bilder und drastische Metaphern, wie wir sie etwa aus der expressionistischen Lyrik kennen, finden sich in der Nachkriegsliteratur kaum. Während wir aus der Literatur, aus Lyrik und Prosa des Expressionismus das ästhetische Konzept des ‚Schocks‘ kennen, bleiben solche Texte für den Ersten Weltkrieg weitgehend aus. Gottfried Benn ‚schockiert‘ in seinem Morgue-Zyklus, z. B. in ‚Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke‘; allerdings geht es darin gerade nicht um Kriegserlebnisse, sondern um ‚zivile‘ Erkrankungen. Von Benn kennen wir zwar auch Berichte aus dem Krieg, z. B. eine 1928 verfassten Bericht über die Exekution einer Krankenschwester, der er 1915 als Militärarzt beigewohnt hatte. Diesen Vorfall berichtet Benn nüchtern, für seine Funktion bei der Exekution rechtfertigt er sich ausführlich¹⁰.

Die Ästhetik des Schocks gehört zum Expressionismus, die Literatur der 20er Jahre produziert – mit wenigen Ausnahmen – nichts Vergleichbares. Die Literatur, die sich in der Nachkriegszeit mit dem Krieg befasst, basiert auf einem anderen ästhetischen Prinzip. Der Krieg ist nur noch indirekt präsent in der Sprachlosigkeit, im Verschweigen, Vergessen und Verdrängen der Ereignisse; es scheint eher eine Literatur des Traumas zu sein.

Trauma

Sigmund Freud hat in seinen frühen Studien – vor allem vor 1900 – das Trauma als seelische Verletzung beschrieben, die sich durch einen Mangel an Reaktion bzw. durch eine neurotische Reaktion manifestiert. Diese Thesen hat er in den zwanziger Jahren – also nach dem Krieg – korrigiert und z. T. revidiert. In ‚Hemmung, Angst, Symptom‘ (1926) wird das Trauma nun vor allem zu einer Signatur der Hilflosigkeit und der Ohnmacht; die neurotische Angst ist von der Realangst und damit von der auslösenden Gefahr zu trennen:

Wir kommen weiter, wenn wir uns auch mit der Zurückführung der Angst auf die Gefahr nicht begnügen. Was ist der Kern, die Bedeutung der Gefahrensituation? Offenbar ist die Einschätzung unserer Stärke im Vergleich zu ihrer Größe, das Zugeständnis unserer Hilflosigkeit gegen sie, der materiellen Hilflosigkeit im Falle der Realgefahr, der psychischen Hilflosigkeit im Falle der

⁸ Dietrich SCHUBERT (Hrsg.), *Otto Dix: Der Krieg. 50 Radierungen von 1924*, Marburg, 2002.

⁹ Bernd HÜPPAUF, „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“. Todesbilder aus dem Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit“, in ders. (Hrsg.), *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Hain, 1984, S. 55-91.

¹⁰ Vgl. Jörg DÖRING / Erhard SCHÜTZ, *Benn als Reporter. ‚Wie Miss Cavell erschossen wurde‘*, Siegen, 2007; Mathias Mayer, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*, München 2010; Thomas ANZ / Joseph VOGL (Hrsg.), *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918*, München, 1982.

Triebgefahr. Unser Urteil wird dabei von wirklich gemachten Erfahrungen geleitet werden; ob es sich in seiner Schätzung irrt, ist für den Erfolg gleichgültig. Heißen wir eine solche erlebte Situation von Hilflosigkeit eine *traumatische* [...].¹¹

Das ‚Ich‘ ist ‚auf der Flucht‘ vor seinen eigenen Reaktionen: „Solange wir den Fluchtversuch des Ichs studieren, bleiben wir der Symptombildung ferne. Das Symptom entsteht aus der durch die Verdrängung beeinträchtigten Triebregung“¹². Die Triebregung ist gewissermaßen verkrüppelt, kaum mehr als solche zu erkennen und daher eine Befriedigung auch kaum mehr möglich.

Freud geht in seiner Schrift ‚Hemmung, Angst, Symptom‘ wird vor allem darauf ein, was Angst für die Ich-Konstitution bedeutet: Eine letztlich nicht zu korrigierende Beschädigung des Verhältnisses von ‚Es‘ und ‚Ich‘, die sich nicht nur in der bekannten Symptombildung äußert, sondern ein Leben lang dann im Kampf gegen das Symptom selbst fortgesetzt wird. Angst, so könnte man sagen, produziert eine Deckgeschichte nach der anderen, ist ein wahrer Geschichtenmotor und steht am Anfang einer nicht mehr einholbaren Selbstentfremdung, gewissermaßen einer Ansteckung mit der eignen Angst:

Hat der Akt der Verdrängung uns die Stärke des Ichs gezeigt, so legt er doch in einem auch Zeugnis ab für dessen Ohnmacht und für die Unbeeinflussbarkeit der einzelnen Triebregung des Es. Denn der Vorgang, der durch die Verdrängung zum Symptom geworden ist, behauptet nun seine Existenz außerhalb der Ichorganisation und unabhängig von ihr. Und nicht er allein, auch alle seine Abkömmlinge genießen dasselbe Vorrecht, man möchte sagen: der Exterritorialität, und wo sie mit Anteilen der Ichorganisation assoziativ zusammentreffen, wird es fraglich, ob sie diese nicht zu sich herüberziehen und sich mit diesem Gewinn auf Kosten des Ichs ausbreiten werden. Ein uns längst vertrauter Vergleich betrachtet das Symptom als einen Fremdkörper, der unaufhörlich Reiz- und Reaktionserscheinungen in dem Gewebe unterhält, in das er sich eingebettet hat. Es kommt zwar vor, daß der Abwehrkampf gegen die unliebsame Triebregung durch die Symptombildung abgeschlossen wird; soweit wir sehen, ist dies am ehesten bei der hysterischen Konversion möglich, aber in der Regel ist der Verlauf ein anderer; nach dem ersten Akt der Verdrängung folgt ein langwieriges oder nie zu beendendes Nachspiel, der Kampf gegen die Triebregung findet seine Fortsetzung in dem Kampf gegen das Symptom.¹³

Die Psyche des Traumatisierten wird selbst zum Schauplatz eines Krieges, in dem der ‚Kampf‘ gegen die Triebregungen und gegen die Symptome, die durch verkrüppelte Triebregungen entstehen. Man hat den Eindruck, dass sich hier starke Armeen gegenüber stehen, die allerdings einen Bürgerkrieg mit unklaren Fronten und mit Feinden ausfechten, die sich wie eine Guerilla im eigenen Hinterland eingenistet haben.

¹¹ Sigmund FREUD, *Hemmung, Symptom und Angst*, Wien, 1926, S. 46.

¹² *Ibid.*, S. 6.

¹³ *Ibid.*, S. 7.

Jacques Lacan hat aus Freuds radikaler und trostloser Theorie des Traumas eine etwas versöhnlichere Variante erarbeitet: Das Trauma wird bei Lacan zu einem Bestandteil der menschlichen Entwicklung und markiert den Einbruch des Realen, das heißt den der Sprache, des Vaters und damit die Trennung von der Mutter¹⁴. Es handelt sich um einen Akt der schockhaften Subjektivierung, der allerdings vom Subjekt nicht beobachtet werden kann. Das Trauma ist gewissermaßen der blinde Fleck, den jedes Subjekt im Prozess der Selbstkonstitution eingeschrieben bekommt.

Traumatisiert ist man also in jedem Fall nicht für einen bestimmten Moment des Lebens, sondern ein Leben lang. Das Trauma ist als exterritorialer Raum des Ichs Teil des Charakters und konstitutives Moment des Subjekts.

Tatsächlich finden sich viele einschlägige Texte in der deutschen Literatur, in denen der Weltkrieg eher etwas wie ein blinder Fleck, eine deutlich vorhandene Leerstelle, etwas Unausprechliches ist; und eben gerade kein in expressionistischen Farben und dramatischen Metaphern dargestelltes Grauen. Der Krieg ist vielleicht die Bedingung der Selbstsetzung, allerdings einer solchen, die per se und qua definitionem immer eine mangelhafte, verletzte, traumatisierte und leidende sein muss. Die Kriegserfahrung produziert eine nicht still zu stellende Serie von Reaktionen, die sich als vergeblichen Kampf gegen die Angst lesen lassen. Ich nenne im Folgenden nur vier Beispiele, die aus sehr unterschiedlicher politischer und ästhetischer Perspektive den Weltkrieg betrachten und doch alle etwas wie ‚Traumaliteratur‘ sind: Ernst Jünger *Über den Schmerz* (1934); Joseph Roth *Die Flucht ohne Ende* (1928); Robert Musil *Grigia* (1921) und Siegfried Kracauers Roman *Ginster* (1928). Bei Ernst Jünger werden Angst und Schmerz umgedeutet zu Posen heroischer Indifferenz; bei Joseph Roth ist das ‚Ich‘ bereits, wie es Freud formulierte, ‚auf der Flucht‘ ohne wirkliches Ziel und ohne Ende; auch Robert Musils *Grigia* erzählt von einer Flucht, die zwar endet, aber trotzdem ohne Erlösung bleibt, sondern in die Katastrophe mündet. Siegfried Kracauers *Ginster* überlebt den Krieg, allerdings büßt er die Erinnerung ein; Geschichte wird ihm zur Leerstelle – und das eigene Leben auch.

¹⁴ Vgl. Jacques LACAN, *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, 1981, S. 190ff.; Ders., *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, S. 55f.; Cathy CARUTH, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, 1996.

Traumatisierte Texte

Ernst Jünger und die Prothesen des Leids

In seinem Essay *Über den Schmerz* geht Jünger auf das Verhältnis zum eigenen Ich, genauer zum eigenen Körper ein und versucht, gewissermaßen anhand einer Kulturgeschichte des Schmerzes die Folgen des Ersten Weltkriegs für den modernen Menschen – der bei Jünger immer der Mann ist – herauszuarbeiten. Insgesamt ist die Argumentation wenig stringent und lässt sich kaum zu einer widerspruchsfreien These zusammenfassen. Jedenfalls wird klar, dass sich das Verhältnis von Schmerz, Körper und Individuum durch den Einsatz von Technik im Ersten Weltkrieg radikal verändert haben. Funktionierender Schutz vor Schmerz soll maximale Unberührbarkeit, maximale Gleichgültigkeit, totale Unverletzbarkeit und ganz offensichtlich damit dann auch maximale Überlebenschancen in modernen Gesellschaften garantieren. Es geht um eine Versachlichung, eine Verobjektivierung des eigenen Ichs. Unklar bleibt dabei, ob es sich um ein Modernisierungskonzept handelt oder eher um ein antimodernes Dekadenzmodell.

In Abschnitt 14 des Essays wird die These einer Verobjektivierung und Versachlichung der Gesellschaft detailliert ausgeführt. Individualität, so Jünger, sei in den 20er Jahren unter den Bedingungen der modernen Technik, der modernen Kriegsführung und der modernen Staaten eine Illusion geworden. Auch das Konzept der Identität habe sich als ein veraltetes herausgestellt, vielmehr sei der moderne Typ Mensch gerade nicht mit sich selbst identisch:

Wenn man den Typus, wie er sich in unseren Tagen herausbildet, mit einem Wort kennzeichnen sollte, so könnte man sagen, dass eine seiner auffälligen Eigenschaften im Besitz eines ‚zweiten Bewusstseins‘ besteht. Dieses zweite und kältere Bewusstsein deutet sich an in der sich immer schärfer entwickelnden Fähigkeit, sich selbst als Objekt zu sehen.¹⁵

Die Verobjektivierung oder „Vergegenständlichung unseres Weltbildes“¹⁶ macht Jünger an zwei modernen Entwicklungen, an der Photographie und an der Prothetik fest. Beide gehören sogar in bestimmter Weise zusammen: Photographie hat Urkundencharakter für ihn und hält Geschichte – etwa den Ersten Weltkrieg – fest. Dabei ist wichtig, dass die Aufnahme von einem Auge gemacht wird, das selbst nicht zu einem empfindsamen, verletzlichen Körper gehört, sondern etwas wie eine Prothese darstellt. Die Photographie ist eine Waffe, das Sehen mit dem Photoapparat ein Angriffsakt¹⁷:

¹⁵ Ernst JÜNGER, „Über den Schmerz“, in ders., *Essays I. Betrachtungen zur Zeit, Sämtliche Werke Bd. 7*, Stuttgart, 1980, S. 143-194, hier: S. 181.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Vgl. *ibid.*, S. 182.

Die Photographie ist also ein Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar einer grausamen, Weise zu sehen. Letzten Endes liegt hier eine Form des Bösen Blickes, eine Art von magischer Besitzergreifung vor [...] Ein seltsames und schwer zu beschreibendes Bestreben [...], dem lebendigen Vorgang den Charakter des Präparats zu verleihen.¹⁸

Die Photographie ist eine ‚Feststellung‘, also eine Stillstellung von Prozessen und Ereignissen; sie schneidet das Bild aus dem Zusammenhang und „tötet“ die Bewegung ab. Das künstliche Auge sieht dabei mehr als das körperliche und es kann auch mehr aushalten; es ist außerhalb der ‚Zone der Empfindsamkeit‘. Es handelt sich also nicht nur um eine Optimierung des menschlichen Organismus, sondern eine totale Veränderung der menschlichen Physis hin zur Maschine, der Körper, das Auge mit dem Photoapparat, wird zur Prothese. Ereignisse werden stillgestellt und so gewissermaßen zum Präparat, der Körper zur Maschine, aus der Geschichte ist die Bewegung und aus dem Körper das Leben verschwunden. Was beweglich und lebendig war, ist jetzt leblos und tot.

Der Betrachter solcher Foto- und Filmaufnahmen wiederum befindet sich in Räumen, die die Beobachtung von schrecklichsten Ereignissen erlaubt – z. B. im Kino bei den Wochenschauen –, ohne dass er den Schmerz fürchten müsste. Zu Beginn des Textes ist die Rede von einer spezifischen soldatischen Disziplin, die man aufbringen muss, um auf dem Schlachtfeld zwischen pfeifenden Geschossen nicht wahnsinnig zu werden. Im Zuschauerraum eines Kinos kann der Betrachter eine fast vergleichbare Erfahrung machen, allerdings ohne sich je einer Gefahr auszusetzen. Deutlich wird die Sorge, dass die alten soldatischen Leistungen, der Mut, die Schmerzbewältigung, die Disziplin, wertlos werden. Mit Hilfe von Techniken und Apparaten können sie von jedweden erbracht werden: Im Kino kann jeder mutig sein. Heldentum im Kino ist für Jünger lächerlich und dekadent. Was *vor* der Erfindung der Photographie als stoisch gelten konnte, ist jetzt proletarisch. Das Heroische und das Rituelle werden im Gefolge der Technik durch amoralische und vor allem „unritterliche Abläufe“ ersetzt¹⁹. Der Kinobesucher zahlt für Kriegserfahrungen einen niedrigen Preis, er ist nie in Lebensgefahr und hat keine Verletzung, keine Traumatisierung zu befürchten: Der Vorgang, „wenn ein Mensch von einer Explosion zerrissen wird, wird von einem unempfindlichen und unverletzlichen Auge gesehen“²⁰.

Jünger spricht hier nur von körperlichen Verletzungen: Die Frage, ob die Seele beim Anblick eines zerfetzten Menschen leidet, wird gar nicht gestellt. Alles was „hinter“ dem Auge sich noch befinden könnte, ist eine Leerstelle, die allerdings nicht unerwähnt bleibt, denn es ist genau diese Leerstelle als solche, die wiederum die zeitgenössische Ästhetik prägen soll: „[...] die

¹⁸ *Ibid.*, S. 183.

¹⁹ *Ibid.*, S. 185.

²⁰ *Ibid.*, S. 182.

Beschreibung der feinsten seelischen Vorgänge [wird] abgelöst werden durch eine neue Art der präzisen, sachlichen Schilderung²¹“.

Damit hat Jünger sicherlich eine richtige Beobachtung gemacht: Den Zusammenhang von Mediengeschichte, Kriegsästhetik und Heldenfiguren hat Bernd Hüppauf in einem ausführlichen Artikel über Geschichte, Ethik und Ästhetik der „Fliegerhelden des Ersten Weltkriegs“ untersucht; er geht dabei vor allem auf Fotografie, Film und Kunst im Dienste der Heldenbildung ein und kann zeigen, dass die Modernisierung des Heldenbildes ein Bündnis mit den Massenmedien voraussetzt. Die Kinoleinwand ermöglicht sowohl eine Distanzierung von den schrecklichen Ereignissen des Kriegs, der plötzlich aseptisch und sauber zu sein scheint; zugleich werden die Ereignisse bzw. die Fliegerhelden selbst aber alltäglicher und die Bilder wirken damit egalisierend; jeder wird ein Teilnehmer. Interessanterweise lässt sich eine Feminisierung – vor allem der besonders medientauglichen – Fliegerhelden beobachten. Nicht nur, dass es tatsächlich eine überraschend große Zahl weiblicher, berühmter Pilotinnen gab – Elly Beinhorn, Marga von Ertzdorff, Melitta Gräfin Schenk von Stauffenberg und Hanna Reitsch –, auch die Männer entwickeln einen Stil femininer Selbstdarstellung. Sie werden Diven und gehen eine ästhetische Verbindung mit der Technik ein. Apparate, Technik, glatte Oberflächen und stromlinienförmiges Design spielen eine zentrale Rolle bei der Inszenierung des Helden. Er ist kühl, unverletzlich und schön, auf keinen Fall blutend oder verwundet. Der Held entspricht der photographischen Ästhetik der Neuen Sachlichkeit.

Diese Demokratisierung und Feminisierung des Helden, des Kriegs und des Subjekts löst bei Jünger offensichtlich geradezu Ekel aus; obwohl er zugleich der Sachlichkeit der Ästhetik durchaus Sympathie entgegenbringt. Auf den ersten Blick ist daher Jüngers Argumentation nicht nachvollziehbar, sie bleibt konfus und verdeckt offenbar einen anderen Problemkomplex: Jünger besteht gewissermaßen auf dem Lacanschen Gewinn durch das Trauma. Ihm fehlen allerdings in der neuen medialen Umgebung des Kriegs das Reale und der „echte“ Krieg. Der Gewinn durch das Trauma sollte denjenigen vorbehalten bleiben, die wirklich auf dem Schlachtfeld waren, den Krieg erlebt haben, also den wirklich Traumatisierten, die damit die wahren Vertreter einer posttraumatischen, sachlichen und kalten Ästhetik sein dürften: Der traumatisierte Soldat ist für Jünger der Prototyp des wahren männlichen Subjekts. Es geht in einer demokratischen, medialen und femininen Welt für immer unter.

Joseph Roth und der Verlust der Liebe

Joseph Roth hat 1928 einen kurzen Roman geschrieben, in dem der Krieg auch keine eigentliche Rolle spielt, aber doch alles bestimmt²². Er ist die

²¹ *Ibid.*

räumliche und zeitliche Leerstelle, um die sich alles anordnet. Franz Tunda, der Mann, der sich auf der „Flucht ohne Ende“ befindet, ist ein ehemaliger Offizier. Es verschlägt ihn nach Sibirien und wir begleiten ihn durch ganz Europa auf der Suche nach seiner Verlobten. Deren Foto trägt er in der Brusttasche mit sich von Sibirien in die Ukraine, nach Wien, nach Bonn nach Paris²³.

Der Roman beginnt in der russischen Taiga, weit von der österreichischen Heimat, in einer einsamen Gegend, in der vollkommene Stille herrscht. Jede Erfahrung ist unmittelbar an den Verlust des Erfahrenen gebunden: Heimat, Liebe, Familie, Freunde, Beruf. Alles ist verloren im und durch den Krieg: Tunda ist jetzt „ein junger Mann ohne Namen, ohne Bedeutung, ohne Rang ohne Titel, ohne Geld und ohne Beruf [...]“²⁴. Als er ging, war er ein Offizier gewesen. „Die große Trauer der Welt verschönte ihn damals [...]“. Seine Verlobte ist das Ziel seiner Wanderungen, das er aber schon zu Beginn verloren weiß.

Daher ist auch nicht wirklich verwunderlich, dass die Reise immer wieder unterbrochen wird. Tunda gerät in die Revolutionswirren und lebt mit einer Rotgardistin zusammen, heiratet dann in Baku eine Frau, mit der er kaum je ein Wort wechselt. Von dieser verabschiedet Tunda sich nicht einmal, als er sich plötzlich entschließt, seine Heimreise nach sechs Jahren wieder aufzunehmen²⁵. Tunda landet in Wien, die Braut ist inzwischen verheiratet und nach Paris gezogen. Tunda folgt ihr auch dorthin, obwohl er selbst gesteht: „Ich suche sie in Wirklichkeit ja nicht“²⁶.

Am 27. August 1926 in Paris begegnet er ihr mitten in Paris. „Irene sah Tunda und erkannte ihn nicht“²⁷. Die Differenz zwischen ‚sehen‘ und ‚erkennen‘ markiert den Riss, der durch die Person geht und die Gegenwart von der Vergangenheit, das Ich von seinen Erinnerungen, den Menschen von seinem photographischen Abbild trennt: „Irene gehörte zur anderen Welt“²⁸. Was Tunda bleibt, ist ihre Photographie: „Er behält die Photographie Irenes,

²² Vgl. Johann Georg LUGHOFFER, „Im Grunde war er ein Europäer, ein Individualist“. „Die Flucht ohne Ende“ zwischen den Kulturen“, in ders. (Hrsg.), *Im Prisma. Joseph Roths Romane*, Wien, 2009, S. 132-152; Reiner WILD, „Beobachtet oder gedichtet? Joseph Roths Roman ‚Die Flucht ohne Ende‘“, in Sabina BECKER / Christoph WEISS (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, 1995, S. 27-48.

²³ Vgl. Dietrich BEYRAU, „Ein Historiker liest ‚Die Flucht ohne Ende‘“, in Johann Georg Lughofer, *Im Prisma. Joseph Roths Romane*, Wien, 2009, S. 121-131.

²⁴ Joseph ROTH, „Die Flucht ohne Ende“, in ders., *Romane und Erzählungen 1916-1929, Werke Band 4*, Köln, 1989, S. 389-496, hier: S. 396.

²⁵ Jacqueline BEL, „Snobisme à l'est et à l'ouest. ‚Die Flucht ohne Ende‘ de Joseph Roth“, in *Germanica* 49 (2011), S. 95-108; Florian GELZER, „Unzuverlässiges Erzählen als Provokation des Lesers in Joseph Roths ‚Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht‘“, in *Modern Austrian Literature* 43 (2010), S. 23-40.

²⁶ ROTH 1989, S. 494.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

wie er sie jahrelang getragen hat. Sie liegt auf seiner Brust. Er geht mit ihr durch die Straßen²⁹“.

Tunda bleibt in dieser Situation der verfehlten „Anagnorisis“ seltsam indifferent. Jahrelang herbeigesehnt, ist die Begegnung eine Katastrophe, wird aber nicht als solche empfunden. „Eine Wand stand in der Tiefe ihres Auges, eine Wand zwischen Netzhaut und Seele, eine Wand in ihren grauen, kühlen, unwilligen Augen“³⁰. Die „Wand zwischen Netzhaut und Seele“ ist das Wahrnehmungs-Prinzip, nach dem alle Figuren funktionieren. Es ist das Prinzip der Kamera, das Prinzip des Sehens, das nicht mit einem lebendigen Körper verbunden ist, ‚sachliches‘, indifferentes Sehen ohne Wiedererkennen. Die Seele hat sich hinter dem Auge gewissermaßen in einer Welt ohne Erinnerung eingemauert.

Franz Tunda schreibt übrigens ein Tagebuch und versucht sich an einer Autobiographie – aber er scheitert. Für eine Therapie durch schriftliche Selbstreflexion ist es zu spät. Das Trauma ist so umfassend, der Verlust so unermesslich, dass eine Heilung nicht in Sicht ist: „So überflüssig wie er, war niemand auf der Welt“³¹ – so lautet der letzte Satz des Romans. Der Roman berichtet von verloren gegangenen Geschichten und verloren gegangener Geschichte; aber nicht indem er davon berichtet, sondern indem er darüber schweigt.

Robert Musil und die verpasste Erlösung

Von Robert Musil ist bekannt, dass er zunächst – wie viele andere eben auch – den Kriegsausbruch durchaus positiv einschätzte³². Im Ersten

²⁹ *Ibid.*, S. 496.

³⁰ *Ibid.*, S. 494.

³¹ *Ibid.*, S. 496.

³² Die Studien zu Musil, seiner Biographie und seinen vielen Bezügen auf Krieg- und Kriegserlebnisse in verschiedenen Werken gibt es zahlreiche, z. T. kanonische gewordene Studien. Viele beziehen sich auf den *Mann ohne Eigenschaften*; einige sollen hier exemplarisch genannt werden: Alexander HONOLD, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘*, München, 1995; ders., „Der Krieg als literarisches Datum“, in Annette DAIGGER / Peter HENNINGER (Hrsg.), *Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers*, Bern u.a., 2008, S. 131-152; Roland INNERHOFER / Katja ROTHE, „Regulierung des Verhaltens zwischen den Weltkriegen. Robert Musil und Kurt Lewin“, in *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 33 (2010), S. 365-381; Michael ANGELE / Reto SORG, „Der Crash als Metapher. Automobil-Unfall und Apokalypse in der Literatur der Zwischenkriegszeit“, in Reto SORG / Stefan BODO WURFFEL (Hrsg.), *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, München, 2010, S. 179-215; Kai EVERS, „Krieg ist das gleiche wie aZ“. Krieg, Gewalt und Erlösung in Robert Musils Nachkriegsschriften“, in: Hans FEGER / Hans-Georg POTT / Norbert Christian WOLF (Hrsg.), *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*, München, 2009, S. 227-250; Joachim HARST, „Vergebliche Erlösung. Ein ‚Rest von Seele‘“, in Hans FEGER / Hans-Georg POTT / Norbert Christian WOLF (Hrsg.), *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*, München, 2009, S. 251-277; Alfred DOPPLER, „Seinesgleichen führt zum Krieg“. Robert Musils Auseinandersetzung mit dem Krieg“, in Michael KLEIN / Sieglinde KLETTENHAMMER / Elfriede PODER (Hrsg.), *Literatur der*

Weltkrieg ist Musil in Südtirol und an der italienisch-serbischen Front stationiert. Zunächst verschlägt es ihn zur Grenzsicherung ins Ortlergebiet, genauer in die Festungsanlagen von Gomagoi und Trafoi, wo er bis Januar 1915 bleibt. Als Adjutant im Landsturm-Infanteriebataillon 169 macht Musil von Januar bis zur Kriegserklärung Italiens an Österreich-Ungarn Zwischenstopp in den trientinischen Städten Pergine und Levico. Auch seine Stieftochter Annina sowie Martha sind vor Ort. Mit der Kriegserklärung Italiens am 23. Mai 1915 wird seine Einheit zum Kampfeinsatz verlegt. Es geht von Pergine, das am Eingang des Fersentals liegt, in die Ortschaft Palai am Talende. Hier lernt er die Bäuerin Lena Maria Lenzi kennen. Die Liebesbeziehung zu ihr verarbeitet er in der Novelle *Grigia* (1921), die 1924 als Teil des Zyklus *Drei Frauen* erscheint. Musil scheut sich nicht, die Identität seiner Sommerliebe in der Novelle preiszugeben: „Sie hieß Lene Maria Lenzi; das klang wie Selvot und Gronleit oder Malga Mendana, nach Amethystkristallen und Blumen, er aber nannte sie noch lieber Grigia, mit langem I und verhauchtem Dscha, nach der Kuh, die sie hatte, und Grigia, die Graue rief“³³.

In der Erzählung *Grigia* ist auch wieder gerade nicht vom Krieg, von Kaampfgeschehen die Rede, sondern es wird erzählt von der totalen Isolierung der Personen in einem einsamen Gebirgstal³⁴. Der Protagonist ist „Homo“, der mit einer der – verheirateten – Bäuerinnen eine Affäre beginnt, während ihr Mann im Ausland arbeitet. Homo wird am Schluss von dem zurückgekehrten Ehemann ermordet.

Den Zustand im Krieg beschreibt Musil in seinem kurzen Texte *Die Amsel*, der ebenfalls eine Geschichte kriegstraumatischer Erfahrung ist, folgendermaßen:

Weimarer Republik. Kontinuität– Brüche, Innsbruck, 2002, S. 59-68; Theo BUCK, *Vorschein der Apokalypse. Das Thema des Ersten Weltkriegs bei Georg Trakl, Robert Musil und Karl Kraus*, Tübingen, 2001; Birthe HOFFMANN, „Die Religiosität des Tatsachenmenschen. Zur Bedeutung des ersten Weltkriegs in der Kulturkritik Robert Musils“, in *Text & Kontext* 22 (2000), S. 53-71; Arno RUSEGGER, „Dass Krieg wurde, werden musste, ist die Summe all der widerstrebenden Strömungen und Einflüsse und Bewegungen, die ich zeige“. Erster Weltkrieg und literarische Moderne – am Beispiel von Robert Musil“, in Uwe SCHEIDER / Andreas SCHUMANN (Hrsg.), *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Würzburg, 2000, S. 229-245.

³³ Arlette CAMION, „Grigia“ de Robert Musil. L'écriture de l'ailleurs“, in *Germanica* 40 (2007), S. 143-155; Michael SCHMITZ, „Frau ohne Eigenschaften. Die Konstruktion von Liebe in Robert Musils Novelle ‚Grigia‘“, in *Musil-Forum* 29 (2005/2006), S. 57-77; Wolfgang HACKL, „Erzählte Fremdheit. Zu Robert Musils Novelle ‚Grigia‘“, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 21 (2002), S. 39-49; Birthe HOFFMANN, „Die Seele im Labor der Novelle. Gestaltpsychologische Experimente in Musils ‚Grigia‘“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995), S. 735-765; Alexander HONOLD, „Diese neue Eigenschaft der Trennbarkeit. Eigennamen bei Robert Musil“, in *Poetica* 27 (1995), S. 149-186; Julia ENCKE, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*, München, 2006.

³⁴ Vgl. Alexander HONOLD, „Auf dem Fliegenpapier: Robert Musil im Ersten Weltkrieg“, in: *Literatur für Leser* 4 (1997), S. 224-239; Paul ZOCHBAUER, *Der Krieg in den Essays und Tagebüchern Robert Musils*, Stuttgart, 1996.

Jeden Tag holt sie sich ihre Opfer, einen festen Wochendurchschnitt, soundsoviel vom Hundert, und schon die Generalstabsoffiziere der Division rechnen so unpersönlich damit wie eine Versicherungsgesellschaft. Übrigens man selbst auch. Man kennt instinktiv seine Chance und fühlt sich versichert, wenn auch nicht gerade unter günstigen Bedingungen. Das ist jene merkwürdige Ruhe, die man empfindet, wenn man dauernd im Feuerbereich lebt. Es ist so, als ob die Angst vor dem Ende, die offenbar immer wie ein Stein auf dem Menschen liegt, weggewalzt worden wäre, und nun blüht in der unbestimmten Nähe des Todes eine sonderbare innere Freiheit.³⁵

Homos Ende findet allerdings gerade in einer Höhle statt, vor die der eifersüchtige Ehemann einen Stein wälzt; Grigia kann sich durch einen Spalt retten, den Homo in seinem schon geschwächten Zustand offenbar übersieht. Seltsamerweise führt der Krieg zu einem Zustand innerer Freiheit, der sich einstellt durch die ständige Lebensgefahr, die offenbar nur auszuhalten ist, wenn man die Angst gar nicht mehr spürt. Der Krieg befreit von Todesangst und wälzt wie vom Grab Christi den Stein von allen Gräbern. Er erfüllt damit gewissermaßen auf vollkommen paradoxe Weise das christliche Versprechen der Erlösung von der Todesangst. Der von aller Angst befreite Mann Homo stirbt dann allerdings seinen Tod in einer Liebeshöhle, die ihm zum Grab wird.

Die Geschichte von Homo ist die Geschichte einer Desozialisierung: Er verlässt seine Familie, geht ins Gebirge, liefert sich der Eifersucht des Ehemannes aus und verdurstet und verhungert schließlich: In jeder Hinsicht ‚eingemauert‘ kann er die Möglichkeit zur Rettung nicht sehen. In Umkehrung der biblischen Szene wird hier der Stein vor die Höhle gerollt und gerade nicht ein Grab geöffnet. Wie paralysiert ist Homo – der eben nur ein Mann und kein Gottessohn ist – der Kontingenz des Geschehens ausgeliefert. Alles Leben scheint wie auf dem Schlachtfeld dem Zufall anheimgefallen, ohne Gnade und ohne Rettung. Der Verlust der Angst, die Indifferenz und Gefühllosigkeit gegenüber der Lebensgefahr stellt sich als tödliche Falle heraus.

Siegfried Kracauer und das Ende der Erinnerung

Auch Siegfried Kracauer schreibt 1928 mit *Ginster* so etwas wie einen Kriegerroman ohne Krieg. Am 15. Januar 1928 hatte Ernst Bloch in einem Brief an Kracauer bereits konstatiert:

[...] eine spannendere Entspantheit habe ich noch nicht gelesen. Der unbeteiligte Held, den nichts angeht, der alles jetzt Geschehende dadurch zugleich, ganz ohne Pathos, entwertet. Trotz Schweijk (dazu wäre viel zu sagen) ist der Typ neu. Höchstens vom Film gehen gewisse Züge herüber, von Chaplin und Buster Keaton. Seltsam wirkt dabei die angehaltene Langeweile des Aspekts; sie vergrößert sowohl verblüffend, als sie macht das Trostlose

³⁵ Robert MUSIL, „Die Amsel“, in *Prosa und Stücke, Gesammelte Werke Band 2*, Reinbek b. Hamburg, 2000, S. 548-562, hier S. 555.

irgendwie heiter, als vor allem: sie ist das Erkenntnisinstrument des Wahren, Konkreten, wirklich damals Geschehenen.³⁶

Die seltsame Gleichgültigkeit, mit der Ginster auf die Katastrophe des Kriegs reagiert, findet Ernst Bloch ‚heiter‘ und attestiert ihr eine gewisse kritische Macht gegenüber den Verhältnissen. Th. W. Adorno dagegen reagiert irritiert, ihm scheint in dieser Indifferenz das ‚Ich‘ verloren zu gehen: *Ginster* – so Adorno zwischen Bewunderung und Ablehnung – sei ein *roman philosophique*, in dem der „Knoten der Individualität nicht als etwas Substantielles affirmativ hingestellt“, sondern „vermöge der ästhetischen Reflexion wird das tragende Ich selbst relativiert“³⁷.

Das ist eine zutreffende Bemerkung. Das tragende Ich ist schließlich nach einer Pflanze benannt, die an Bahndämmen und auf Brachen wächst und dafür prädestiniert scheint, übersehen zu werden. Ginster ist ein Mensch, der nicht im üblichen Sinne Erfahrungen macht, sich erinnert, Geschehnisse in kausale Zusammenhänge setzt und daraus Schlüsse zieht. Es scheint, als glitte er durch die Geschichte, als lebte er in den Ritzen der Zeit oder eben – wie der Name Ginster sagt – an den Rändern der Welt. Ginster überlebt – womöglich gerade darum – den Krieg in der Etappe und in Amtsstuben.

Fünf Jahre nach dem Kriegsende verbringt er dann einen seltsam planlosen Urlaub an der Côte d’Azur. Allein spaziert er durch die Straßen von Marseille und als er zufällig einer alten Bekannten begegnet, kann er sich nur mit Mühe unterhalten. „Sie schien den Austausch von Erinnerungen zu wünschen, es war ihm aber für die Vergangenheit zu heiß. Er hatte auch sein Gedächtnis verloren“³⁸. Die lakonische Formulierung macht stutzig: Gedächtnisverlust ist keine Lappalie, es sei denn, es ist darin die einzige Möglichkeit zu sehen, das Grauen des Krieges zu überleben. In bestimmter Weise hat sich Ginster selbst überlebt; er begegnet seiner eigenen Vergangenheit, als habe er sie nicht selbst erlebt, total entfremdet³⁹.

³⁶ Zit. nach Ingrid BELKE / Ulrich OTT / Irina RENZ (Hrsg.): *Sigfried Kracauer 1889-1966* (= Marbacher Magazin 47 [1988]), Marbach, 1989, S. 47. In der Frankfurter Zeitung vom 25. November 1928 findet sich eine Rezension von Joseph Roth, der ebenfalls den Vergleich mit dem Film und mit Chaplin bemüht: „Ginster im Krieg, das ist: Chaplin im Warenhaus. Über die rollende Treppe, die allen anderen zur Hinaufbeförderung dient, stolpert Chaplin sechzehnmal. Wo alle anderen einkaufen, wird er von Rayon-Chefs verfolgt. Wo alle anderen regelrecht und bieder zahlen, gerät er in Verdacht, ein Dieb zu sein. Gegenüber den Warenhäusern, den Kriegen, der Konfektion, den Vaterländern sind Chaplin ebenso wie Ginster ratlos und feig, merkwürdig und unbeholfen, lächerlich und tragikomisch. Wir haben endlich den literarischen Chaplin. Das ist Ginster.“ (*Ibid.*, S. 52)

³⁷ Adorno betont, dass es sich hier nicht um ein theoretisches Programm handle, sondern um ästhetische Praxis: „Ebenbürtig der Konzeption ist die Sprache. Mit ihrer unzählbaren Lust, Metaphern wörtlich zu nehmen, eulenspiegelhaft zu verselbständigen, aus ihnen eine Arabeskenrealität zweiten Grades zu stricheln, treibt sie Luftwurzeln weit in die Moderne hinein.“ (Theodor W. ADORNO, „Der wunderliche Realist“, in ders., *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., 1974, S. 388-408, hier: S. 402.)

³⁸ Sigfried KRACAUER, *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, Frankfurt, 1990, S. 230f.

³⁹ Für Kracauer ist der Komplex der Entfremdung allerdings weit komplexer; er wird z. T. auch positiv konnotiert: „Geschichte gleicht Photographie unter anderem darin, daß sie ein

So etwas Ähnliches versucht er – freilich vergeblich – zu kommunizieren. Lieber als Erinnerungen hervorzukramen, erzählt er nämlich von einem Besuch im Hafen, den er am Tag zuvor unternommen hatte: „Ein Mann verabschiedete sich von einer Frau, die nicht einmal weinte – er war nicht mehr zu Hause, er war noch nicht unterwegs, er war unerreichbar weit fort. Für einen Augenblick wenigstens aus jedem Zusammenhang gerissen; wie neu⁴⁰“. Ginster spricht von sich selbst, von einem Leben zwischen hier und dort, jetzt und nachher, einer Existenz jenseits von Raum und Zeit. Die Unerreichbarkeit für Trauer und Abschied, Verlust und Sorge, die eine solche Szene bestimmen sollte, wird nicht beklagt und nicht vermisst. „Wie neu“ soll ein solcher Moment sein: Die Hoffnung auf einen möglichen Neuanfang, ohne Erinnerung, ohne Geschichte ist trügerisch.

„Ich habe ihn nicht eigentlich beobachtet, ich habe überhaupt nichts beobachtet, sondern bin selbst entglitten, als führe ich ab. Es handelt sich immer um den Augenblick, in dem sich ein winziges Loch öffnet, ich weiß nicht, ob sie mich verstehen.“⁴¹ So versucht Ginster, seine Erfahrung noch etwas genauer zu beschreiben. Die Szene verspricht für einen kurzen Moment so etwas wie Rettung, sogar Erlösung. Wie Musils Homo, der den realen Felsspalt nicht findet, sondern im Sterben nur davon träumt, markiert auch dieser Moment für Ginster die Hoffnung auf Vergessen und Tod, eine Flucht, ein Entkommen. Die Lücke, die Leerstelle markiert das Zentrum der Person und zugleich das Zentrum der Geschichte.

Der Schrecken bleibt uneinholbar, der Krieg entzieht sich in allen besprochenen Texten der Darstellung, aber nicht weil er so grausam oder unmenschlich oder entsetzlich ist – das ist er auch –, sondern weil er mit denjenigen, die ihn erlebt haben und erzählen könnten, offenbar etwas macht, was sie der Sprache und dem Erzählen letztlich entfremdet: Es ist kein Erzählen vom Trauma, sondern ein traumatisiertes Erzählen.

Literatur

Primärliteratur

JÜNGER, Ernst, „Über den Schmerz“, in ders., *Essays I. Betrachtungen zur Zeit, Sämtliche Werke Bd. 7*, Stuttgart, 1980, S. 143-194.

KRACAUER, Siegfried, *Ginster. Von ihm selbst geschrieben*, Frankfurt, 1990.

Ders., *Geschichte - vor den letzten Dingen*, Frankfurt a. M., 2009.

Mittel der Entfremdung ist.“ (Siegfried KRACAUER, *Geschichte – vor den letzten Dingen*, Frankfurt a. M., 2009, S. 16); vgl. dazu auch Carlo GINZBURG, „Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens“, in ders., *Holzaugen. Über Nähe und Differenz*, Berlin 1999, S.11-41; vgl. Zu technischen Innovationen und Verfremdung: Jonathan CRARY, *Suspension of Perception*, Cambridge/Mass., 1999.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid., S.230.

ROTH, Joseph, „Die Flucht ohne Ende“, in ders., *Romane und Erzählungen 1916-1929, Werke Band 4*, Köln, 1989, S. 389-496.

Sekundärliteratur

- ADORNO, Theodor W., „Der wunderliche Realist“, in ders.: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., 1974, S. 388-408.
- ANGELE, Michael/SORG, Reto, „Der Crash als Metapher. Automobil-Unfall und Apokalypse in der Literatur der Zwischenkriegszeit“, in Reto SORG/Stefan Bodo WURFFEL (Hrsg.), *Utopie und Apokalypse in der Moderne*, München, 2010, S. 179-215.
- ANZ, Thomas/VOGL, Joseph (Hrsg.), *Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918*, München 1982.
- BEL, Jacqueline, „Snobisme à l'est et à l'ouest. ‚Die Flucht ohne Ende‘ de Joseph Roth“, in *Germanica* 49 (2011), S. 95-108.
- BELKE, Ingrid / OTT, Ulrich / RENZ, Irina (Hrsg.), *Siegfried Kracauer 1889-1966* (= Marbacher Magazin 47 [1988]), Marbach, 1988.
- BEYRAU, Dietrich, „Ein Historiker liest ‚Die Flucht ohne Ende‘“, in LUGHOFFER, Johann Georg, *Im Prisma. Joseph Roths Romane*, Wien, 2009, S. 121-131.
- BUCK, Theo, *Vorschein der Apokalypse. Das Thema des Ersten Weltkriegs bei Georg Trakl, Robert Musil und Karl Kraus*. Tübingen, 2001.
- CAMION, Arlette, „‚Grigia‘ de Robert Musil. L'écriture de l'ailleurs“, in *Germanica* 40 (2007), S. 143-155.
- CARUTH, Cathy, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, 1996.
- CRARY, Jonathan, *Suspension of Perception*, Cambridge/Mass., 1999.
- DOPPLER, Alfred, „‚Seinesgleichen führt zum Krieg‘. Robert Musils Auseinandersetzung mit dem Krieg“, in Michael KLEIN / Sieglinde KLETTENHAMMER / Elfriede PODER (Hrsg.), *Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität– Brüche*, Innsbruck, 2002, S. 59-68.
- DÖRING, Jörg / SCHÜTZ, Erhard, *Benn als Reporter. ‚Wie Miss Cavell erschossen wurde‘*, Siegen, 2007.
- ENCKE, Julia, *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*, München, 2006.
- EVERS, Kai, „‚Krieg ist das gleiche wie aZ‘. Krieg, Gewalt und Erlösung in Robert Musils Nachkriegsschriften“, in Hans FEGER / Hans-Georg POTT / Norbert Christian WOLF (Hrsg.), *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*, München, 2009, S. 227-250.
- FEAR, Nicola / JONES, Edgar / WESSELY, Simon, „Shell Shock and Mild Traumatic Brain Injury: A Historical Review“, in *American Journal for Psychiatry* 164 (2007), S. 1641-1645.
- FREUD, Sigmund, *Hemmung, Symptom und Angst*, Wien, 1926.
- GELZER, Florian, „Unzuverlässiges Erzählen als Provokation des Lesers in Joseph Roths ‚Die Flucht ohne Ende. Ein Bericht‘“, in *Modern Austrian literature* 43 (2010), S. 23-40.
- GINZBURG, Carlo, „Verfremdung. Vorgeschichte eines literarischen Verfahrens“, in ders., *Holzaugen. Über Nähe und Differenz*, Berlin, 1999, S.11-41.
- HACKL, Wolfgang, „Erzählte Fremdheit. Zu Robert Musils Novelle ‚Grigia‘“, in *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* 21 (2002), S. 39-49.
- HAMMER, Wolfgang, „Von der Folter zur Therapie. Traumatisierte Soldaten und die Militärpsychiatrie vom Ersten Weltkrieg bis zum Afghanistaneinsatz“, in *Geschichte für heute. Zeitschrift für historisch-politische Bildung* 3 (2010), S. 27-40.
- HARST, Joachim, „Vergebliche Erlösung. Ein ‚Rest von Seele‘“, in Hans FEGER / Hans-Georg POTT / Norbert Christian WOLF (Hrsg.), *Terror und Erlösung. Robert Musil und der Gewaltdiskurs der Zwischenkriegszeit*, München, 2009, S. 251-277.

- HOCHSCHILD, Adam, *To End all Wars – a story of loyalty and rebellion. 1914-1918*, Boston / New York, 2011.
- HOFFMANN, Birthe, „Die Religiosität des Tatsachenmenschen. Zur Bedeutung des ersten Weltkriegs in der Kulturkritik Robert Musils“, in *Text & Kontext* 22 (2000), S. 53-71.
- Dies., „Die Seele im Labor der Novelle. Gestaltpsychologische Experimente in Musils ‚Grigia‘“, in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995), S. 735-765.
- HONOLD, Alexander, *Die Stadt und der Krieg. Raum- und Zeitkonstruktion in Robert Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘*, München, 1995.
- Ders., „„Diese neue Eigenschaft der Trennbarkeit“. Eigennamen bei Robert Musil“, in *Poetica* 27 (1995), S. 149-186.
- Ders., „Auf dem Fliegenpapier: Robert Musil im Ersten Weltkrieg“, in *Literatur für Leser* 4 (1997), S. 224-239.
- Ders., „Der Krieg als literarisches Datum“, in Annette DAIGGER / Peter HENNINGER (Hrsg.), *Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers*, Bern u.a., 2008, S. 131-152.
- HÜPPAUF, Bernd, „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“. Todesbilder aus dem Ersten Weltkrieg und der Nachkriegszeit“, in ders. (Hrsg.), *Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft*, Hain, 1984, S. 55-91.
- INNERHOFER, Roland / ROTHE, Katja, „Regulierung des Verhaltens zwischen den Weltkriegen. Robert Musil und Kurt Lewin“, in *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 33 (2010), S. 365-381.
- LACAN, Jacques, *Le Séminaire, Livre III, Les psychoses*, Paris, 1981.
- Ders., *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973.
- LIEBEREL, Barbara, *Diagnostische Kriterien und Entwicklung eines diagnostischen Interviews für die Posttraumatische Verbitterungsstörung*, <http://www.diss.fu-berlin.de/diss/>, Zugriff am 30.09.2013.
- LUGHOFFER, Johann Georg, „Im Grunde war er ein Europäer, ein Individualist“. ‚Die Flucht ohne Ende‘ zwischen den Kulturen“, in ders. (Hrsg.), *Im Prisma. Joseph Roths Romane*, Wien 2009, S. 132-152.
- MAYER, Mathias, *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven*, München, 2010.
- RUSEGGER, Arno, „Dass Krieg wurde, werden musste, ist die Summe all der widerstrebenden Strömungen und Einflüsse und Bewegungen, die ich zeige“. Erster Weltkrieg und literarische Moderne – am Beispiel von Robert Musil“, in Uwe SCHNEIDER / Andreas SCHUMANN (Hrsg.), *Krieg der Geister. Erster Weltkrieg und literarische Moderne*, Würzburg, 2000, S. 229-245.
- SCHMITZ, Michael, „Frau ohne Eigenschaften. Die Konstruktion von Liebe in Robert Musils Novelle ‚Grigia‘“, in *Musil-Forum* 29 (2005/2006), S. 57-77.
- SCHUBERT, Dietrich (Hrsg.), *Otto Dix: Der Krieg. 50 Radierungen von 1924*, Marburg, 2002.
- WESSELY, Simon, „The Life and Death of Private Harry Farr“, in *Journal of the Royal Society of Medicine* 99 (2006), S. 440-443.
- WILD, Reiner, „Beobachtet oder gedichtet? Joseph Roths Roman ‚Die Flucht ohne Ende‘“, in Sabina BECKER / Christoph WEISS (Hrsg.), *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, Stuttgart, 1995, S. 27-48.
- ZOCHBAUER, Paul, *Der Krieg in den Essays und Tagebüchern Robert Musils*, Stuttgart, 1996.