

Maria Lassmann

## Vom Gedächtnis des Körpers

Überlegungen zur Gestaltung von Jean Amérys Roman-Essay  
*Lefeu oder der Abbruch*<sup>1</sup>

---

### Das Ding Körper und das Ding Faktizität

In Jean Amérys 1971 erschienener Essay-Reihe *Unmeisterliche Wanderjahre*, einer selbstkritischen Retrospektive seiner geistigen Entwicklung, zeichnen sich die philosophischen Optionen des jüdischen Essayisten österreichischer Abstammung und Auschwitz-Überlebenden ab. Améry geht im ersten Kapitel *Frühe Weigerung* mit sich ins Gericht und hält sich vor, den Widerstand gegen den wachsenden Austrofascismus im Österreich der Zwischenkriegszeit verweigert zu haben, indem er sich durch Naturschwärmerie von der gesellschaftlichen Wirklichkeit – den Dingen, wie er sie nennt – abgewendet habe:

Hat es sich nicht vielleicht so verhalten, dass der waldgeisternde Knabe entdinglicht war, in hohem Grade den Dingen fremd geworden: entfremdet also [...] Die Entdinglichung kann man auch einen Bruch mit dem Realitätsprinzip nennen.<sup>2</sup>

Neben der Notwendigkeit, sich gesellschaftlich zu engagieren, stellt er im Schlusskapitel *Strukturen*, seiner konfliktreichen Auseinandersetzung mit dem Strukturalismus, eine zweite Forderung: diejenige, niemals vom Menschen in seiner Kreatürlichkeit, in seiner körperlichen Verletzbarkeit abzusehen. Genau dies aber sieht Améry, der unter der Folter und in den Konzentrationslagern der Nazis erfahren hat, wie ihm durch die körperliche Versehrung seine menschliche Würde entzogen wurde, in der heutigen Zeit gefährdet: „Eine programmierungsberauschte Futurologie ist eingeständenermaßen darauf aus, den Einzigen seines Eigentums, der Einzigkeit, zu berauben [...]“ Und auch hier spricht er von „Ent-Dinglichung“, „da doch der Mensch nicht nur Mensch unter Menschen, sondern auch Ding unter Dingen ist, zählbares, tastbares, schau-

1 Améry, Jean: *Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay*. Stuttgart: Klett 1974. Im Folgenden zit. mit der Sigle L.

2 Améry, Jean: *Unmeisterliche Wanderjahre*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard und Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta 2002. S. 169-349. Hier: S. 208.

bares, riechbares.”<sup>3</sup> Sich dem stellen, was einen konkret umgibt, und gleichzeitig sich seiner eigenen Körperlichkeit bewusst sein – hierin liegt also die Doppelsinnigkeit des Wortes “Ding” bei Jean Améry.

Améry hatte sich bereits in seinen Auschwitz-Meditationen *Jenseits von Schuld und Sühne* (1966)<sup>4</sup> zu dieser materialistischen Ding-Konzeption vorgearbeitet. Bei der Abfassung des ersten Kapitels *An den Grenzen des Geistes* habe er entdeckt, dass die Sprecherinstanz, die ja er, das jüdische Nazi-Opfer, war, nicht namenlos bleiben dürfe; so setzte sich das “Ich’ [...] als der einzig brauchbare Ansatzpunkt” durch (*JSS* 21). Der zweite, inzwischen kanonisierte Aufsatz *Die Tortur*, präzisiert: Es spricht kein rein formales, begriffliches Ich, sondern eines, das sich am 23. Juli 1943, im belgischen Auffanglager Breendonk, über die “Verfleischung” des Gefolterten zum “schrill quäkenden Schlachtferkel” (*JSS* 78) konstituiert hat.<sup>5</sup> In diesem Erlebnis, das dem Autor einer körperlichen “Vernichtung” (*JSS* 85) gleichkommt, will Améry seine Identität begründet wissen, denn die Unmittelbarkeit der physischen Gefühlsqualitäten, des von ihm Gelebten sichert ihm seine Individualität. In der “Vernichtung” des Körpers entsteht auch seine Erinnerung an den Judeozid, denn der Körper nimmt das Erlittene nicht nur momentan wahr, er registriert es dauerhaft: Das “Kraehen und Splintern in den Schultern,” betont Jean Améry, ist “von meinem Körper bis zu dieser Stunde nicht vergesse[n]” (*JSS* 73).<sup>6</sup> Améry ist mit dem in diesem Text vollzogenen Perspektivenwechsel der erste Shoah-Literat, der den gequälten Körper zum Gedächtnis des Opfers ernennt; sein gedächtnisliterarischer Ansatz ist demnach ein phänomenologischer.<sup>7</sup> In den Kapiteln *Ressenti-*

3 Améry, Jean: *Unmeisterliche Wanderjahre*. S. 326f.

4 Améry, Jean: *Jenseits von Schuld und Sühne*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. S. 7-177. Im Folgenden zit. mit der Sigle *JSS*.

5 1943 wird Améry als Widerstandskämpfer von den Nazis festgenommen und gefoltert. Er wird aufgrund seiner jüdischen Identität deportiert, zuerst nach Auschwitz, ein Jahr später nach Gleiwitz II und Dora-Mittelbau, schließlich nach Bergen-Belsen. Das Lager wird am 15. April 1945 von den Engländern befreit. Vgl. die Biographie von Heidelberger-Leonard, Irene: *Jean Améry. Revolte in der Resignation*. Stuttgart: Klett-Cotta 1974. S. 88-91.

6 Können sprachliche Bilder dem Leser das Gefoltertwerden vermitteln? Améry verneint diese Frage resolut. Und dennoch greift er immer wieder, selbst in *Die Tortur*, auf Metaphern zurück. Der Ausdruck “Vernichtung” ist aber nicht als objektive Wahrheit der Tortur zu verstehen, sondern ist ein Hinweis auf die Bedeutung, die der physische Angriff für den wehrlosen Häftling annimmt. Ich werde in diesem Aufsatz dieses Bild mehrmals gebrauchen, wiewohl mir bewusst ist, dass die dadurch verursachte Abnutzung des Wortes Fragen aufwirft, die hier nur ansatzweise behandelt werden können.

7 Améry wendet mit *Jenseits von Schuld und Sühne* die Phänomenologie des Franzosen Maurice Merleau-Ponty auf das Gedächtnis der Shoah an. Die Phänomenologie fasst das Subjekt als Erfahrungsraum auf, d.h. sein Bewusstsein entwickelt sich aus seiner Wahrnehmung der Welt durch den Körper hindurch. Im Mittelpunkt steht somit die Ablehnung der willkürlichen Trennung zwischen Geist und Leib. Zum Einfluss Merleau-Pontys auf die Gedächtnisphilo-

ments und *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein* ruft Améry schließlich sein Publikum – im ersten die deutschen, im zweiten die jüdischen Leser – auf, in der Anerkennung der geschichtlichen Fakten und Differenzen sowie in der moralischen Verwerfung der nationalsozialistischen Verbrechen jeweils geistige Subjekte zu werden. Diese zwei Denkstränge – der Bezug auf die anzuerkennende Realität einerseits und, um die von Améry übernommene Formel Herbert Plüggés zu zitieren, “der Mensch und sein Leib”<sup>8</sup> andererseits – bilden erneut die Fluchtpunkte seiner Reflexion im Band *Über das Altern* (1968), dem enthistorisierten, anthropologischen Pendant zum Erstling *Jenseits von Schuld und Sühne*. Hier wie dort hält Améry diese Inhalte deutlich auseinander: Die innere Wirklichkeit des Individuums (des jüdischen Opfers, des alternden Menschen) lässt sich mit den Forderungen der äußeren Wirklichkeit, einer ihre Vergangenheit vorschnell bewältigenden, erneuerungssüchtigen Gesellschaft, nicht überbringen. Eine Verknüpfung dieser beiden Wirklichkeiten – die eingangs erwähnte “Ding”-Konzeption – lässt sich erst in *Unmeisterliche Wanderjahre* feststellen, sie wird hier aber lediglich angedeutet. 1974, d.h. zehn Jahre nach seinen ersten Essays aus *Jenseits von Schuld und Sühne*, baut Améry die Auseinandersetzung mit den Dingen in *Lefeu oder der Abbruch* vollends aus. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich in *Lefeu* die Verknüpfung der individuellen Erfahrung mit der gesellschaftlichen Realität aus dem Konzept eines körperlichen Gedächtnisses entwickelt.

*Lefeu oder der Abbruch* ist in jeder Hinsicht ein komplexes Buch, denn Améry bricht darin mit allen literarischen Konventionen, und kommt sich dabei vor wie “ein Schüler, der die Schule schwänzt.” (L 180) Allein von der Gattung her lässt es sich keinem der gängigen Genres zuordnen, Améry schlägt im letzten Kapitel über das *Warum und Wie*<sup>9</sup> dieses Buches die Bezeichnungen “Roman-Es-

sophie Amérys vgl. Weiler: Sylvia: “Für Jean-Paul Sartre, gegen Michel Foucault”? Für *Lefeu* und gegen den *Abbruch* – Überlegungen zu Jean Amérys Gedächtnisphilosophie. In: Blasberg, Cornelia/Deiters Franz-Josef (Hg.): *Denken/Schreiben (in der Krise) – Existentialismus und Literatur. Kunst und Gesellschaft. Studien zur Kultur im 20. und 21. Jahrhundert*. St. Ingbert: Röhrig 2004. Bd. 2. S. 427-451. Sowie dies.: Jean Améry, Begründer der deutschsprachigen Shoah-Literatur? *Warum und Wie*. In: *Études Germaniques* 59 (2004). H. 2. S. 377-396.

- 8 So heißt eines von zwei Werken Herbert Plüggés, die Jean Améry rezensiert hat (das zweite Werk Plüggés heißt *Wohlbefinden und Missbefinden*). Vgl. Améry, Jean: *Die Welt des leidenden Menschen. Hinweis auf zwei Bücher von Herbert Plügge*. In: *Merkur* 251 (1969). S. 297-299. Améry führt den deutschen Arzt und Anthropologen außerdem als Quelle zu seinem Essay-Band *Über das Altern* an. Von Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* beeinflusst, schlägt Plügge einen Umgang mit dem Patienten vor, der sich nicht ausschließlich auf die Beobachtung physischer Symptome stützt, sondern vom Befinden des Kranken ausgeht.
- 9 *Lefeu* besteht aus sechs Essay-Kapiteln und einem Schlusskapitel mit dem Titel *Warum und Wie*, das Erläuterungen zu den Entstehungsbedingungen und zu Amérys Verhältnis zum fertigen Buch enthält. *Warum und Wie* wurde in der Erstausgabe irrtümlich als Nachwort aufgefasst.

say oder *Essay-Roman*“ vor (L 174, Hervorhebungen im Original). Komplex ist dies dann auch vor allem, weil sich der Autor vornimmt, die Themenkreise seiner früheren Essaybände und die Fragen, die er in zahlreichen Aufsätzen angeschnitten hat, in einer “summa”, einer “Bilanz der eigenen Existenz, des eigenen Denkens” (L 184) abzuschließen. Sein Versuch, die Ursprünge seines “Judeseins”<sup>10</sup> zu artikulieren, der Befindlichkeit des alternden Menschen nachzuspüren, der sich seines physischen Abstiegs und seiner Marginalität zunehmend bewusst wird; die Auseinandersetzung mit seiner “Jugendliebe”,<sup>11</sup> dem Positivismus; seine Abstandnahme Mitte der siebziger Jahre vom langjährigen Mentor Jean-Paul Sartre und dessen Thesen zur revolutionären Gegengewalt;<sup>12</sup> die Bekräftigung seines eigenen “Existenzialismus”;<sup>13</sup> die konfliktgeladene Beziehung zum Poststrukturalismus von Michel Foucault oder Roland Barthes und zur konkreten Poesie – all das “musste neu, entschiedener, genauer formuliert werden” (L 174), fordert Améry von sich selbst. Als eine der Motivationen zu *Le feu* nennt er “[d]ie dringliche Nötigung [...], endlich deutlicher zu sprechen.” (L 173) Verdeutlicht wird dadurch natürlich jeweils *seine* Lesart der Wirklichkeit, diejenige, die sich in der Erfahrung des Subjekts, in dessen Körper-Gedächtnis konstituiert. Aber worum geht es genau bei dieser Verdeutlichung? Die formalen Innovationen in *Le feu* oder *der Abbruch* können unter dem Prinzip der “Verdinglichung” zusammengefasst werden, denn sie vereinigen die Fähigkeit in sich, Theoretisches, Abstraktes figürlich zu veranschaulichen und dabei das Unfassbare – wir sprechen von der Shoah –, zwar nicht fassbar, jedoch fassbarer zu machen.<sup>14</sup>

10 Améry unterscheidet das Judentum vom “Judesein”, die religiöse und kulturelle von der geschichtlichen Prägung.

11 Jean Améry war in den dreißiger Jahren ein Anhänger des Positivismus. Vgl. *Die scheinbaren Scheinfragen* in *Unmeisterliche Wanderjahre*. In: ders.: *Werke*. Bd. 2. S. 212-238.

12 Ich meine hier Sartres Bejahung der Gegengewalt in dem Sinne, wie sie vor allem in seinem Vorwort zu Frantz Fanons Streitschrift *Les damnés de la terre* zum Ausdruck kommt.

13 Sylvia Weiler interpretiert die abweichende Buchstabierung bei Améry als einen Hinweis auf Amérys Aneignung des Sartreschen Existentialismus durch seine Vernichtungserfahrung hindurch. Vgl. Weiler: “Für Jean-Paul Sartre, gegen Michel Foucault?” S. 439f.

14 Meine Lektüre des *Le feu* stimmt also mit der Analyse von Irene Heidelberger-Leonard überein, die in Amérys Roman-Essay eine “Poetik des Sagens” erkennt. Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: *Le feu* oder *der Abbruch – summa der eigenen Existenz?* In: dies. /Höller, Hans (Hg.): *Jean Améry. Der Schriftsteller*. Stuttgart: H.-D. Heinz 2000. S. 7-21

## Die Phänomenologie führt zu einem Textkörper

Amérys Wunsch, einen Roman-Essay zu schreiben, geht bereits aus dem “Konzept”<sup>15</sup> hervor, das er als Vorbereitung zu *Lefeu* verfasste. Das Gewicht verteilte der in erster Linie für seine Essays und publizistischen Schriften bekannte Autor von vornherein zugunsten der essayistischen Reflexionen, denen die Handlungskomponente untergeordnet sein sollte. Er setzt diese Prioritäten übrigens nicht zum ersten Mal: Von den meisten Arbeiten, und nicht zuletzt von den *Unmeisterlichen Wanderjahren*, lässt sich sagen, dass das Literarische im Diskursiven enthalten ist und “die Einheitlichkeit der essayistischen Form”<sup>16</sup> gewährleistet. Mit *Lefeu* geht Améry aber nun einen erheblichen Schritt weiter, im “Konzept zu einem Roman-Essay” gedenkt der bisherige Essayist eine von den Essays klar unterschiedene fiktionale Ebene einzuführen. Ein alternder Maler im Paris der siebziger Jahre fungiert als Erzähler und Protagonist. Lefeu, in Wahrheit der Sohn jüdischer Eltern aus Stuttgart, verdrängt seine deutsche Geschichte und den ursprünglichen Namen “Feuermann”. Seine Eltern sind in Auschwitz ermordet worden, er aber hat im französischen Maquis überlebt. Lefeu teilt mit weiteren Künstlern ein Wohnhaus, das von der Baugesellschaft “Paris-Seine” zum Abbruch bestimmt ist und durch einen modernen Glas- und Betonbau ersetzt werden soll. Im Gegensatz zu seinen Kollegen weigert er sich, dem Druck der Baugesellschaft nachzugeben und seine “Hochgrotte” gegen eine Abfindung zu verlassen. Der heutige Wunsch, Peinliches oder Unangenehmes zu verdecken, der obsessive Sauberheitskult einer Zeit, der er nicht angehören möchte, sind ihm Symptome von “Glanz-Verfall”. In diesem Begriff verhöhnt er ein Zeitalter, das – paradoxerweise nicht anders als Lefeu selber! – die durch und durch “unsaubere” Vergangenheit von sich abschütteln will, das aber auch, über die Verdrängung hinaus, keinen Platz mehr für Individualität und Nicht-Konformismus lässt. Lefeu sagt “nein” zu dieser künstlichen Einförmigkeit: Nur im organischen Zerfall seines Ateliers fühlt er sich zuhause.

Es spricht hier nicht mehr jenes “Ich”, das sich in *Jenseits von Schuld und Sühne* so offen und schutzlos zu den Wunden der Vergangenheit bekannt hatte, die ungeheilt in ihm weiterschwellen, sondern eine Kunstfigur: Gleich am Anfang von *Warum und Wie* unterstreicht Améry, dass ein anderer als er für seinen Außenseiter Modell stand<sup>17</sup> – gesteht aber im nächsten Augenblick, dass die

15 Améry, Jean: *Lefeu oder der Abbruch. Konzept zu einem Roman-Essay*. In: *Marbacher Magazin* 24 (1982). S. 50-57.

16 Ebd. S. 52.

17 Die Figur Lefeus ist von Amérys Malerfreund Erich Schmid inspiriert. Vgl. Heidelberger-Leonard: *Jean Améry*. S. 274-276. Irene Heidelberger-Leonard zeigt außerdem, dass auch der unveröffentlichte Jugendroman *Die Schiffbrüchigen* des damals noch Hanns Mayer heißen Autors als Folie für den vierzig Jahre später geschriebenen *Lefeu* gedient hat. Vgl. dies.: *Zur*

“hartnäckig selbstgrübelnde [...] autobiographische Intention” (L 173) das Vorbild schließlich doch einholte, so dass sich jenseits seiner bewussten Kontrolle das Modell (Erich Schmid) mit eigenen Wünschen und Vorstellungen verband. Warum also dieser Nachdruck auf die andere Person? Wer den *Tortur*-Aufsatz kennt, kann nicht übersehen, dass es der Erfahrungsgehalt des Gefolterten ist, den der Autor ins Herz seiner Kunstgestalt einschreibt – Lefeu spricht phänomenologisch präziser von der “Leibesseele” (L 134).<sup>18</sup> Doch eben weil Améry diese Konfession über die sich einschleichende Autobiographie nicht umgehen kann, ist die delegierte Erzählstimme so wichtig. Die Fiktion stellt also in Amérys Werk die privilegierte Form der Autobiographie dar: “Erst wer Amérys Fiktionen kennt, kennt Améry wirklich,” schreibt Irene Heidelberger-Leonard: “Dichtung wird zur ganzen Wahrheit.”<sup>19</sup> Über seine Erzählfunktion hinaus wird Lefeu aber auch als fühlendes und denkendes Individuum beschrieben und kontextualisiert. Die Physiognomie Lefeus, seine hagere Gestalt, das faltige Gesicht, verwandt jenem “Oiseau de malheur”, den er dabei ist zu malen, können wir uns bildlich vorstellen. Wir sehen ihn mit

*Dramaturgie einer ästhetischen Existenz, Brüche und Kontinuitäten.* In: Höller, Hans (Hg.): *Jean Améry im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur.* Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Verlag 2002. S. 61-75.

- 18 Angesichts der Identifikation stellt sich die Frage, ob Améry in *Lefeu oder der Abbruch* den fundamentalen Unterschied übernimmt, den er im *Tortur*-Aufsatz zwischen der Qualität des wirklichen Erlebnisses und jener der Imagination herausgearbeitet hatte. Damals stand für Améry fest: “Man kann ein Leben daran wenden, das Eingebildete und das Wirkliche gegeneinander zu halten, und wird dennoch niemals damit zu Rande kommen.” (JSS 61) Wer die Versehrung des jüdischen Nazi-Opfers nicht ‘fleischlich’ kennt, kann die Erfahrung der Shoah nicht vollends begreifen, ob nun Jude oder nicht. “Zwar gilt die Katastrophe als existentieller Bezugspunkt für alle Juden, doch geistig nach- und vorvollziehen können das katastrophale Ereignis nur wir, die Geopferten.” (JSS 165) Es scheint zunächst, als wäre diese Differenz, auf die schließlich der “Geopferte” seine Identität baut, hier relativiert. Durch die verschobene “Ich”-Stimme, der die Worte aber von Améry ins Ohr geflüstert werden, trägt Lefeu, von der Shoah erst über den Tod der Eltern gezeichnet, letzten Endes doch die Wunden des gefolterten Améry, und selbst die physischen: “[...] das neue Werk Paris brûle wird begonnen,” kündigt Lefeu an. “Es ist zu malen mit großen Pinselstrichen, [...] die Bewegungen kommen *direkt aus dem Schultergelenk.*” (L 165, Hervorh. M. L.) Und impliziert denn nicht sein Versuch, Gegengewalt zu rechtfertigen, seine Überzeugung, dass er “das Überstehen nicht überstehen kann” (L 130), sein zu schweres Herz, dass die *körperliche* Einfühlung womöglich einen Weg darstellt, über den sich die Shoah erfassen lässt? Lefeu, jedenfalls, hat “[d]ie seelische Verletzung [...] körperlich verspürt (so kramten, sei angenommen, bebende Finger nach einem EK I, und dem, der davon erfährt oder auch nur die Szene imaginiert wird übel) [...]” (L 134) Allerdings glaube ich nicht, dass Améry seinen früheren Standpunkt widerruft; er ergänzt ihn eher: Zwar trägt Lefeu das *vécu* seines Schöpfers, doch hat er sich nicht selber zum Träger ernannt; sein Schöpfer war es, der ihm die Last aufgab. Sein Ekel angesichts der “bebenden Finger” drückt Beklemmung aus, Hilflosigkeit und tiefe Traurigkeit über das, woran er sich erinnert; es handelt sich aber nicht um das Nacherleben der gleichen Angst, sondern um den körperlichen Ausdruck eines erwachenden Engagements.

- 19 Heidelberger-Leonard: *Lefeu oder der Abbruch* S. 19.

fragendem Blick das Bild auf der Staffelei vom Bett aus betrachten, die Kunsthändler aus Düsseldorf bei Cognac oder Tee empfangen, wir sehen ihn, wenn er mit Irene, seiner Gefährtin, schläft. Es sind aber dennoch Figuren und Begebenheiten innerhalb einer Roman-, also einer erfundenen Wirklichkeit. Hinter sie kann sich der Autor Jean Améry nicht scheinbar, sondern tatsächlich zurückziehen und so zwei seiner Anliegen deutlicher zum Ausdruck bringen;<sup>20</sup> andererseits erschwert dies dem Leser die Identifikation mit der "Ich"-Stimme. Je weiter die Abbrucharbeiten voranschreiten, je unnachgiebiger die Düsseldorfer versuchen, den erfolgsflüchtigen Lefeu zu einer Ausstellung seiner Bilder zu überreden, desto tiefer zieht sich dieser auf die Position seines Außenseitertums zurück. Aus Revolte gegen eine Gesellschaft, die den ökonomischen Profit prinzipiell vor das Befinden und die existentiellen Bedürfnisse des Individuums setzt, zieht Lefeu bewusst die Vereinsamung, den inneren Monolog vor. Abweisender als in *Jenseits von Schuld und Sühne* gibt sich der Protagonist in *Lefeu oder der Abbruch*, er sucht, sein Eigentum – das gelebte Leben – zu verteidigen: Den vorgeblich "willkommenen" Besuchern will er keinen Komfort bieten, d.h.: dem Leser keinen Trost spenden. Der behaglich im Fauteuil sitzende Leser wird sich im seltensten Fall wünschen, mit Lefeu die eigene Existenz zu tauschen. Indem sich das "Ich" in seiner ganzen Vielschichtigkeit präsentiert, wird darüber hinaus deutlich, dass Jean Améry keine allgemeinen und abstrakten Geschichtstheorien zum Genozid an den Juden zu schreiben beabsichtigt: *Jenseits von Schuld und Sühne* ist keine theoretische Abhandlung, genauso wenig wie *Lefeu* eine unverbindliche Fiktion ist. In beiden Texten spricht Améry, bei verschiedenstem Sprachgestus, von seinem Leben, von der Folter und von der Deportation, bevor er sich zur exemplarischen "Wesensbeschreibung" (JS 21) aufschwingt. Der Erzähler Lefeu steht eindeutig nicht nur als Name, sondern als ganzer Mensch vor uns. Im Essayband wie im Essay-Roman hat sich Améry bemüht, phänomenologisch an den Menschen bzw. die literarische Figur heranzugehen, die künstliche Trennung zwischen Erlebtem und Gedachtem aufzuheben und das Subjekt somit in seiner Integralität zu erfassen. In *Lefeu* hält die Phänomenologie auch Einzug in die Fiktionalisierung, in die Gestaltung einer Romanwelt mit – im wahrsten Sinne des Wortes – leibhaftigen Figuren.

Ebenso wie die literarische Gattung prägt Amérys phänomenologischer Ansatz auch die Romankonzeption: Durch ihn erhält die Strukturierung der einzelnen Kapitel materiellen Charakter. Améry hatte ursprünglich geplant, den fiktionalen Handlungsverlauf sauber von der Reflexion zu trennen. Anregung

20 In dieser Hinsicht kündigt *Lefeu oder der Abbruch* die kurz darauf geschriebene, aber posthum veröffentlichte Essay-Reihe *Örtlichkeiten* (1980) an. Auch sie zeichnet sich durch den Rückzug des Autors hinter die geschilderten Beobachtungen aus, so Gerhard Scheit in seinem Nachwort. In: Améry, Jean: *Werke*. Bd. 2. S. 828-848.

dazu gab ihm Hermann Brochs Roman-Trilogie *Die Schlafwandler* und insbesondere der zehnteilige Aufsatz zum “Zerfall” der bürgerlichen “Werte”, der in den Roman eingestreut ist. Améry berichtet in *Warum und Wie*, dass während des Schreibprozesses aus seinem Gattungszwitter eine ganz und gar neuartige Textform entstand: Das Essayistische und das Fiktive gingen ineinander über, sie verschmolzen zu einer Legierung (Wolfram Schütte spricht in seiner Buchrezension von einem “sehr dichten Sprach- und Denkteppich”<sup>21</sup>), die sich im Endprodukt kaum noch in “leserfreundliche” Sinnabschnitte aufteilen lässt. Auffallend an den sechs Erzähl-Essays von *Lefeu* ist, dass es sich um einen fortlaufenden Text handelt: Die einzelnen Kapitel enthalten nur wenige Absätze, die Dialoge werden unmarkiert aneinandergereiht. Auf wenigen Zeilen können Überlegungen zu den positivistischen und postmodernen Sprachphilosophien übergangslos mit Erinnerungen an Lefeus Vergangenheit als Maquisard zusammenfließen, seine Verfallsliebe verbindet er mit literarischen Reminiszenzen z.B. an August von Platen oder Eduard Mörike. Aber gerade durch diese wiederkehrenden Assoziationen, überlagert von deutsch-französischen Sprachspielen, die Lefeus – und Amérys – Exilantensituation verraten, wird das organische Ganze des Roman-Essays ‘skandiert’ und somit lesbar gemacht. Interessant ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, wie die Brüche in Lefeus Existenz ihre Entsprechung in den Brüchen des Seitenlayouts finden. Auf einer Fahrt ins Béarn mit dem Galeriedirektor Monsieur Jacques etwa überkommt Lefeu beim Anblick der Flammen im Naturgasvorkommen Gaz de Lacq die Erinnerung an seine deportierten und ermordeten Eltern. Blitzartig wendet sich Lefeu an seinen Reisegefährten, unterbricht das Text-Kontinuum:

Jacques!  
Zu Ihren Diensten.  
Jacques!  
Sehen Sie den Himmel?

und gesteht schließlich “*ich erinnere mich.*” (L 121, Hervorh. im Orig.). Noch deutlicher ist der Ausbruch seiner Ressentiments, als er die aus Düsseldorf kommenden Besitzer der “Galerie Ars Nova, vormals Meyersohn und Sohn” schriftlich bittet, ihm ihre Besuche in Zukunft zu ersparen. Inmitten des Kontinuums will es Lefeu plötzlich genau von ihnen wissen: Wo sind die früheren Galeriebesitzer verschwunden, die am “Krummschnabel” des “Oiseau de malheur” “einen der Ihren erkannt hätten” (L 145)?<sup>22</sup>

21 Schütte, Wolfram: *Tabula rasa oder am Ende doch eine Illusion?* In: *Frankfurter Rundschau*, 6. Juli 1974. S. 4.

22 Die Großschreibung des Possessivpronomens macht klar, dass Lefeu sich an die “Ars Nova”-Galeristen richtet. Dies lässt vermuten, dass deren Namenswechsel – gleich der Änderung von “Feuermann” zu “Lefeu” – eine Verdrängung der eigenen jüdischen Vergangenheit bedeutet, und nicht, wie man meinen könnte, dass die Galerie “arisiert” worden ist. Le-

## Nachschrift

Was geschah mit Meyersohn?

Was geschah mit Meyersohn?

Und mit seinem Sohn?

Ich wiederhole: Was geschah mit Meyersohn? Und mit seinem Sohn? (L 110)

Auch hier vermag die Wahrnehmung, die aus dem “Unglück”, dem “schwarzen Kern” (L 165) in Lefeus Existenz erwächst, die verfestigte Einheit des Essays und der Fiktion, des Denkens und des Lebens zu sprengen. Die Parallele zum Körper-Gedächtnis wird also bereits auf makrostruktureller Ebene – in Gattung und Textstruktur – hergestellt: Améry hat in der dichten Textmasse des Buches das Opfer und seine subjektive Geschichte, für deren Anerkennung er kämpft, aufgenommen. Die Textgestalt *ist* die Gestalt Lefeus. Dem entspricht eine ebenso phänomenologisch inspirierte Schreibweise auf der Mikroebene.

## Brüche kommunizieren

Auch die Sprache stößt sich an der Vergangenheit, und Lefeu spürt es, doch denkt er darüber hinweg: Die Grenzen der Welt “als alles, was der Fall ist” – darauf beschränkt sich der Untersuchungsgegenstand des Wittgensteinschen Neo-Positivismus – steckt er mit den Grenzen der Sprache ab. Sprache hat die Funktion, die Dinge der Wirklichkeit zu be-deuten; sie ist nicht ihre eigene Finalität, sondern weist über sich hinaus; der Mensch erfasst durch sie die Welt. Was sich nicht mitteilen lässt, das ist für Lefeu nicht “der Fall”. So lautet seine Theorie; die Praxis scheint sie jedoch zunächst zu dementieren, denn es gelingt Lefeu nicht, die Lyrikerin Irene mit Worten zu erreichen, geschweige denn ein Gespräch mit ihr herzustellen. “Hörst du mich, Irene?” (L 64) wiederholt er verzweifelt, wenn sie ihn in der “Hochgrotte” besuchen kommt. Seine Sprachgläubigkeit steht wie eine unsichtbare Wand zwischen ihm und ihr. Für Irene's Pappelallee-Gedicht, einem, wie es scheint, zusammenhanglosen Nebeneinander von Variationen des Wortes “Pappelallee”, kann Lefeu kein Verständnis aufbringen. “Unsinn” und “Mystifikation” nennt er das Verfahren der konkreten Poesie – ein Urteil, das Jean Améry indirekt auf die Gedichte seines Mäzens Helmut Heißenbüttel bezieht. Améry wittert die Gefahr der neuen Kunst darin, dass diese an keine sinnstiftende Subjektivität gebunden zu sein meint. Das Erkenntnispotenzial der rationalen Sprache hat sie als Illusion abgetan: Sprache verschaffe dem Menschen keinen Zugang zur Wirklichkeit, sie stehe einfach da, als autonome Realität. Amérys Schlussfolgerung lautet: Im Zeitalter des Poststrukturalismus kann der Mensch das Reden ebenso gut unterlassen; wer Worte

feus Hohn den Düsseldorfern gegenüber erklärt sich dann auch aus der Tatsache, dass diese an der Nachkriegsgesellschaft teilnehmen, als hätte es die Hitler-Diktatur nie gegeben.

“als solche nimmt, [...] verfällt tiefer und tiefer, stürzt gar ins Bodenlose.” (L 72) Diesen Sturz soll die Gestalt Irenes verkörpern. Sie liegt sprachlos<sup>23</sup> auf dem Bett, blickt starr auf den langsam zerbröckelnden Plafond. Diese Nicht-Beziehung besingt Lefeu mit: “[K]einer kann keinem Gefährte hier sein”<sup>24</sup> (L 81). Damit schließt er allerdings an Überlegungen an, die Améry bereits in *Jenseits von Schuld und Sühne* anstellt: Thema des *Tortur*-Kapitels ist nicht nur die Gewalt gegen den Anderen, im Mittelpunkt steht auch die Unmöglichkeit, das Schmerzerlebnis mitzuteilen. Améry verzichtet in diesem Essay auf ein dokumentarisches Wiedergeben der Fakten, er misstraut aber ebenso sehr der bildlichen Sprache, denn “ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen” (JSS 73). Stumm und verlassen ist der Gefolterte, weil sein Schmerz im Körper lagert, innerhalb der Hautoberfläche “verpackt” bleiben muss. Lefeus und Irenes Einsamkeit lese ich daher nicht ausschließlich als Jean Amérys Skepsis gegenüber einer vorgeblichen Sprachautonomie, sondern auch als eine akute Verständigungsnot hinsichtlich ihrer beider Geschichte:<sup>25</sup> “Man überlebte nicht. Nur Lemuren waren aus dieser Nacht aufgestiegen.” (L 186) Lefeu und Irene fühlen sich tot, und ihr “Unglück” ist es, dass sie den Gastod in ihrer Erinnerung artikulieren müssen. Es kommt also auf das Sagen an, weil die Vergangenheit nur dann eine Chance hat, auch für Nachgeborene zu einer kritischen Realität zu werden. Die Schwierigkeit liegt in der Art und Weise, *wie* die Shoah gesagt wird, denn das Wort – ob nun in der oft genug zitierten Celanschen *Todesfuge* oder als platte Wiedergabe der KZ-Wirklichkeit – das Wort wird dem Geschehen nicht gerecht, “irrealisiert” es: “Realisierung und Irrealisierung sind die Ergebnisse eines hoffnungslosen, sich selbst verurteilenden Prozesses,” sagt Lefeu über das Potenzial der Sprache (L 125). In Auschwitz kam der Geist an seine Grenzen, so lautete das Fazit Jean Amérys im ersten Essay von *Jenseits von Schuld und Sühne*. Verlegt in den Kontext des Nach-Auschwitz spricht er nun von den Grenzen der Sprache.

23 Sylvia Weiler spricht mit Maurice Merleau-Ponty von “Aphonie”. Vgl. Weiler: “Für Jean-Paul Sartre, gegen Michel Foucault?” S. 444.

24 Améry flicht an dieser Stelle eine Verszeile aus dem Gedicht *Schlaflied für Mirjam* von Richard Beer-Hofmann ein.

25 Die Figur Irenes bleibt weitgehend unbestimmt, doch selbst wenn ihre Identität nicht so unmittelbar vom Genozid gezeichnet ist wie die Identität Lefeus und Irene lediglich die experimentelle Lyrik repräsentiert, sind wahrscheinlich auch ihr Rückzug und ihr Neinsagen von der persönlichen Erinnerung an die Verbrechen der Nazis motiviert. Vom Neinsager wird gesagt, “[e]r kann in seinem Befinden allgemeingültige, aber von der Allgemeinheit noch nicht wahrgenommene Übelstände individualisieren” (L 47). Auschwitz ist nicht allein in Lefeu, sondern auch in der europäischen Kultur und in dem, was sie hervorbringt, fest eingeschrieben. Lefeus und Irenes Unfähigkeit zu kommunizieren, ist daher nicht als konventionelle Fin de siècle-Einsamkeit zu betrachten, wie Bohème-ähnlich ihre Beziehung und Lefeus “Verfalls-Verfallenheit” auch sein mögen.

“Und doch hieße schweigen, verschweigen.” (ebd.) Bei aller Skepsis gibt Améry seinen Sprachglauben nicht preis: Der Überlebende braucht sie, die Sprache, zur paradoxen Aufgabe der “Sinnggebung des Sinnlosen” (Theodor Lessing). Wie lässt sich aushelfen? In *Lefeu oder der Abbruch* findet sie verschoben Ausdruck – am eindringlichsten im Körper der Figuren. Seinen Herzinfarkt hat Lefeu mit Cognac und Gauloises gründlich vorbereitet, er beschleunigt ihn durch Sex. Das Organ Herz wird konkret belastet, um durch ein gesteigertes Körpergefühl der seelischen Last Substanz, Materialität zu geben. Und als er auf der Fahrt in die Pyrenäen erkennt, was ihn bedrängt, “entringt sich [...] ein unterdrückter Lachwehlaut aus dem gequälten Thorax” (L 124), ein Schrei des Missmuts und bitterer Selbstironie, jenem verwandt, der auch aus Irene plötzlich ausbrechen konnte und den Lefeu mit Medikamenten zu ersticken suchte. In der bewussten Auszehrung ihrer Körperkräfte entkommen sie der verbalen Einsamkeit – “[s]o beginnt man sich zu verständigen” (L 65) – und versuchen gleichzeitig, aus dem Schuldgefühl der Überlebenden heraus, den Tod selbsttätig “nach[zu]holen” (L 192). Eine Möglichkeit zur Kommunikation entsteht paradoxerweise da, wo ihnen gleichzeitig der Zugang zum Anderen und dessen Subjektivität versagt wird: an der Hautoberfläche, an den Grenzen des “Ich”. Es lässt sich nun leicht erklären, wie sich Amérys Überlegungen zur Gegengewalt in das Buch einfügen. Die Sprache des Körpers darf sich gegen den *eigenen* Körper richten; die Steigerung zur Gegengewalt, also zur Gewalt gegen den Anderen, ist nur als Notwehr legitim.<sup>26</sup> Lefeu möchte sich an der Stadt Paris rächen, dafür, dass sie ihn vertreibt, dass sie versucht, ihn für den “Glanz-Verfall” und somit für die Verdrängung der Geschichte einzunehmen. Bis in seine Glieder verspürt er es als einen Angriff auf seine “Würde” und will daher die ganze Stadt in Brand stecken. Weil ein derartiger Wunsch aber nicht umgesetzt werden kann, verkehrt sich sein unterdrücktes Racheverlangen zum Ressentiment; Lefeu fühlt sich nicht weniger als “amputiert” (L 135). Zuletzt beschließt er, seine Wunde ästhetisch zu überhöhen, malt ein Bild des brennenden Paris und steckt “ersatzweise” das Kunstwerk an. Aus dem Ressentiment wird das Gemälde “Paris brûle” bzw. “il brûle et ich brûlle” (L 165).

Andererseits wählt Améry zur Vermittlung existenzieller Brüche eine Erzählsprache, die sich von der analytischen Sprache seiner früheren Schriften deutlich absetzt. Natürlich reflektiert auch Lefeu und entwickelt komplexe Gedankengänge, in erster Linie aber *benennt* er Dinge, genauer: er muss herausfin-

26 Jean Améry schränkt damit seine frühere Bejahung der Gegengewalt drastisch ein. Vgl. u. a. *Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein* (JSS 149-177) und seine Essays *Die Geburt des Menschen aus dem Geiste der Gewalt* und *Im Wartezimmer des Todes*. In: ders.: *Werke*. Bd. 7. Hg. von Stephan Steiner. Stuttgart: Klett-Cotta 2005. S. 428-449 und S. 450-474.

den, *wober* er die Sprache über die Dinge nimmt.<sup>27</sup> Steckt sie bereits als autonome Wirklichkeit in den Dingen selber, so wie es von der poststrukturalistischen Kunsttheorie postuliert und wie es in der Kunst (Dadaismus, Surrealismus, konkrete Poesie) praktiziert wird? Oder entsteht Sprache erst in der Wahrnehmung der Dinge durch das Subjekt? Wie wichtig diese Sprachfrage für das Werk ist, wird aus der Tatsache ersichtlich, dass sie gleich in den Anfangszeilen gestellt wird: “Die Dinge an sich herankommen lassen. Sie kommen schon, sie rücken näher” (L 7) ist die erste Möglichkeit, bei der das Auge des Beobachters von Eindrücken überfallen wird. Die zweite Möglichkeit folgt sofort:

[...] die Staffelei und das halbfertige Bild mit der Häuserfassade, das Lavabo, darin millimeterdick Ölfarben kleben, das schmutzige Geschirr, das sich anhäuft, die rissigen, abblätternen Wände, schmutzfarben wie das Bild, dem sie Obdach geben, wie das graue, unrasierte Antlitz, das aus dem Spiegel blickt, der von einer Zigarette angekohlte Brief des Anwalts auf dem durch queren Sprung ornamentalisierten Tisch. (ebd.)

Fast unmerklich hat sich hier die Wahrnehmung verschoben. Nun ist es die Erzählinstanz, also Lefeu, der den Leserblick lenkt und zwar gewollt auf Gegenstände, die zerfallen, hässlich oder tabu sind, auf Absterbendes oder Impotenz: das unordentliche “Wühlager” mit dem schmierigen “Wollkotzen”, der “schlaffe Penis”, die “Äderchen auf Irenes Schenkel”, “klagende Gesichter”<sup>28</sup> (L 11), die aus der Fäulnis des Ateliers hervortreten. Wie besessen inventarisiert Lefeu die Verfallserscheinungen, die ihn umgeben; er erstellt sich dabei einen “phänomenalen Erfahrungsraum”, d.h. er projiziert sich und seine gebrochene Existenz in die Welt hinein.<sup>29</sup> “Unsere Körper sind verwachsen mit den schmutzigen Tüchern; diese wiederum reichen tief in den verfaulenden Fußboden” (L 11), umschreibt der Erzähler die Kontinuität zwischen sich und seiner “Hochgrotte”. Der Verfallsraum des Ateliers ist weit mehr als ein Rekurs auf den Dekadenzbegriff; durch die Verfallsästhetik affirmiert sich Lefeu als Subjekt. Mit diesem Werk wirft Améry auch ein neues Licht auf den Band *Über das Altern*, wo er das von der Gesellschaft gemeinhin verpönte Altern als Selbstexpansion beschreibt und ihm somit einen ganz eigenen Wert beimisst – in *Über das Altern* spricht er von der “res extensa” als der Steigerung des Affekts. *Lefeu*

27 Ich verweise hier nachdrücklich auf Sylvia Weilers detaillierte Untersuchung der sprachphilosophischen Frage in *Lefeu oder der Abbruch*. Vgl. Weiler: “Für Jean-Paul Sartre, gegen Michel Foucault”?

28 Améry spielt hier auf einen Vers aus dem Gedicht *Vor dem Schlaf* von Karl Kraus an.

29 Zur gleichen Zeit verfasst Améry den Essay *Die Vielen und ihr Eigentum* (1973), der die Notwendigkeit eines phänomenalen Raums theoretisch verklammert. Darin dehnt Améry das Recht des Einzelnen auf körperliche Integrität auf das Eigentum aus, in dem das Individuum seine Subjektivität einschreibt und erkennt. In: Améry, Jean: *Werke*. Bd. 6: *Aufsätze zur Philosophie*. Hg. von Gerhard Scheit. Stuttgart: Klett-Cotta 2004. S. 526-532.

verdeutlicht, dass diese frühere Studie so enthistorisiert gar nicht ist: In den von der abgelebten Zeit schwer gewordenen Gesichtszügen, so wie auch in den verfallenden Dingen, lässt Améry sein *vécu* einfließen, hält er seine persönliche körperliche Geschichte fest, ohne sie wirkungslos dokumentarisch oder mit abgenutzten Metaphern entwerten zu müssen. Die Ding-Sprache Lefeu und die Anthropologie Amérys werden damit zu einer Gedächtnisästhetik, die den Bruch durch den Genozid in seiner Einzigartigkeit bewahrt.

### Die Welt ist alles, was der Fall ist

Nicht zuletzt verfeinert das sprachliche Neuland, das Jean Améry in *Lefeu oder der Abbruch* erkundet, auch sein Gehör für andere Formen der Ding-Sprache: Als Lefeu den Grund seines Neinsagens erkennt, lernt er die Pappel-Litanei seiner Freundin verstehen, spürt er, wie die juxtapositionierten Wiederholungen ihn auf eine Wirklichkeit verweisen, die die Grenzen der Sprache übersteigt und trotzdem "Fall" in der Welt, "Ding unter Dingen" gewesen ist. Die Ding-Sprache als Ausdruck der Shoah ist somit keineswegs eine rein formale Innovation, wichtig ist auch, was sie philosophisch impliziert. Lefeu, der in den Dingen der Gegenwart seine subjektive Geschichte liest, das ist im Grunde der Autor Améry beim Versuch, die Grenzen der positivistischen Welt, die alles ist, was der Fall ist, auszudehnen, weil sie nicht ausreicht, um sein *vécu* zu fassen.<sup>30</sup> Am Ethos des Positivismus hält er allerdings weiterhin fest. "Das Denken soll der Welt gegenüber Verantwortung tragen," fasst Anne-Marie Roviello dieses Ethos zusammen,<sup>31</sup> es zeichnet sich durch das aus, was Améry den "Respekt vor den Tatsächlichkeiten"<sup>32</sup> nennt. Wenn Améry den Menschen in seiner Kreatürlichkeit zum Referenzpunkt jeder Geschichtsschreibung erhebt, zum Prüfstein jeder Ästhetik und Ethik nach Auschwitz, widerspricht sein phänomenologischer Ansatz nicht der Hinwendung zur Faktizität. Im Gegenteil, beide Male ist die Realität Material seiner Reflexion. Die Realität – als Affekt, als Körper oder als subjektiv ausgelegtes Ding – leitet das Denken ein.

Die philosophische Fusion zeichnet sich nicht erst mit *Lefeu* ab, wie ich bereits anhand einer Retrospektive seiner früheren Essaybände gezeigt habe. Aber erst der Romancier kann sich ein solches Verweben in der Sprache leisten, er "lässt es geschehen, dass sein Gedächtnis sich eine eigene Sprache schafft jen-

30 In seinen philosophischen Arbeiten plädiert Améry immer wieder für einen "entwickelten Positivismus" (*Rückkehr des Positivismus?* In: Ebd. S. 373). Darunter versteht er einen durch Anstöße aus Marxismus, Dialektik und Phänomenologie geläuterten Positivismus. Diese philosophische Synthese zeugt von Amérys Widerwillen gegen artifizielle Lehrgebäude und dogmatisches Denken.

31 Roviello, Anne-Marie: *An den Grenzen des Geistes*. In: Heidelberger-Leonard, Irene (Hg.): *Über Jean Améry*. Heidelberg: C. Winter 1990. S. 49-58. Hier: S. 51.

32 Améry, Jean: *Jargon der Dialektik*. In: ders.: *Werke*. Bd. 6. S. 275.

seits der positivistischen Verifizierbarkeit,” so Weiler.<sup>33</sup> Im Roman nimmt Améry sich die Freiheit, das, worauf die Dinge verweisen, unbestimmt zu lassen. Denn was sind die “Dinge”, die Lefeu an sich herankommen lässt? Je nach Auslegung dürfen sie für den “Glanz-Verfall” stehen, den der wütende Lefeu “ins Rollen und Donnern” (L 129) bringen will, sie können auch jene Vergangenheit sein, auf die Lefeu wartet oder die Améry im verbrauchten Körper Lefeus sich offenbaren lässt, oder aber sie sind die Gegenstände, die das Wort rein faktisch bezeichnet: ein Tisch, ein Gemälde, eine Wand. Der Entzifferungsprozess ist Voraussetzung für das Verständnis des Roman-Essays und damit auch der Existenz des Autors. Er verdeutlicht Chance und Notwendigkeit, Faktizität als *subjektiv gedeutete* Faktizität aufzufassen. Während es im Text eine Passage gibt, wo sich auf der Handlungsebene die Entstehung dieses Bewusstseins genau festlegen lässt – nämlich im fünften Kapitel, als Lefeu Gaz de Lacq erblickt und plötzlich die Erinnerung einsetzt –, gibt es in der Sprache des Erzählers keinen der Handlung entsprechenden Wendepunkt. Die Verdrängung und das gleichzeitige Bekenntnis zur Vergangenheit sind sprachlich schon auf den ersten Seiten zu spüren. Die Spannung zwischen Resignation und Auflehnung, Ohnmacht und Macht des Individuums durchzieht den Text bis zuletzt. In den Schlusszeilen von *Warum und Wie* fasst der Autor das Textprojekt samt seinen Alternativen zusammen: “Ich schließe die Augen und sehe Lefeu auf seinem Wühlager kauern. *Nichts tun*. Die Dinge an sich herankommen lassen. So lebte er hin, wie Büchners Lenz. Dann *setzte er zum Nachtflug an* und starb.” (L 194, Hervorh. M. L.). Doch dieses Angebot, sich auf die Wirklichkeit einzulassen, diese zu deuten, kann *als Angebot*, d.h. als Wahlmöglichkeit, bereits in den ersten Zeilen formuliert und bis zum Ende aufrechterhalten werden, nur wenn Lefeu alias Jean Améry über seine Bewusstseinswerdung *retrospektiv*, sich erinnernd schreibt: Es sind die Freiheiten einer abgelebten Fiktion aus einer abgelebten Welt, aus denen diese besondere Form erwächst. In diesem Sinne kann man wohl von keinem Werk mit vergleichbarem Recht als von einem Gedächtnistext sprechen. Aber diese Bezeichnung verdient eine phänomenologische Präzisierung: *Lefeu oder der Abbruch* ist ein *Textkörper* der Erinnerung.

33 Weiler: *Jean Améry, Begründer der deutschsprachigen Shoah-Literatur?* S. 394.