

# METAPHERN BEI JEAN AMÉRY

## Verzerrender Vergleich oder Imaginärer Freund?

Von Dania Hückmann (New York)

Die Schwierigkeit, vom traumatischen Erleben des Holocaust Zeugnis abzulegen, zeigt sich bei Jean Améry exemplarisch in dessen Umgang mit Metaphern. Améry testet in seinen essayistischen und fiktiven Texten, inwiefern Metaphern es erlauben, sich einer Darstellung des Holocaust anzunähern und wo sie versagen; seine Haltung gegenüber der Metapher changiert dabei zwischen kritisch, ablehnend und experimentell.

Jean Améry's use of metaphors exemplifies his plight to testify to his traumatic experience of the Holocaust. In his essayistic and fictional texts his attitude to metaphors wavers between criticism, rejection and experimentation. At the same time this usage of metaphors demonstrates to what extent language may approach a representation of the Holocaust and where it fails to do so.

Jean Améry Essayband ›Jenseits von Schuld und Sühne‹ (1966) und sein Roman-Essay ›Lefeu oder Der Abbruch‹ (1974) bezeugen die Gräuel des Holocaust, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Radikal verschieden war auch die Rezeption der Texte. Améry wurde als „scharfsinnige[r] Essayist und unbestechliche[r] Analytiker“<sup>1)</sup> des Nationalsozialismus bekannt und für die „schonungslos[e] Aufrichtigkeit“ sowie die „geschmeidig[e] Eloquenz“<sup>2)</sup> seiner Schriften respektiert und gar als „moralische Instanz“<sup>3)</sup> angesprochen. Sein fiktionaler Text ›Lefeu oder Der Abbruch‹ hingegen zog in der zeitgenössischen Literaturkritik harsche Kritik auf sich.<sup>4)</sup>

Amérys Texte zeichnen sich durch eine vorsichtig-abwägende Sprache aus. Vor dem Hintergrund der Traumaforschung soll hier Amérys Umgang mit Sprache exemplarisch anhand seines Gebrauchs von Metaphern nachgezeichnet werden.

---

1) HARRY NEUMANN, Die Verführung der Analyse. Amérys Porträt eines Nonkonformisten – Mehr Essay als Roman, in: Saarbrücker Zeitung, 31. Oktober 1974.

2) MARCEL REICH-RANICKI, Schrecklich ist die Verführung zum Roman, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. Juni 1974.

3) HORST KRÜGER, Ich befrage mich, es ist Zeit, in: Süddeutsche Zeitung, 3. Juli 1981.

4) Zu einer kritischen Analyse der Rezeption von Amérys Schriften und dem durch sie ausgelösten Unbehagen, siehe: RAINER BRANDENBURG, Améry im Spiegel der Kritik, in: *Modern Austrian Literature* 23 (1/1990), S. 69–84.

Jacques Lacans Verständnis der Metapher als Symptom eröffnet die Möglichkeit, den Einsatz von Metaphern mit dem Verbalisieren von Traumata in Verbindung zu setzen. Ich werde auf verschiedene Metaphertheorien rekurren, ohne den Anspruch zu erheben, eine Metaphorologie Amérys zu erstellen. Es wird also nicht Amérys Metapherngebrauch allgemein untersucht; vielmehr interessieren mich die Grenzmarken, wo metaphorisches Sprechen grundsätzlich verweigert wird, oder wo in bildhafter Sprachverwendung schließlich die Konturen zwischen Metapher, Allegorie und Zitat verschwimmen.

Zunächst werden Textstellen in dem Essayband ›Jenseits von Schuld und Sühne‹ betrachtet, in denen Améry dezidiert den Gebrauch von Metaphern ablehnt, wo es darum geht, die Schrecken der Folter zu beschreiben, ebenso wie er die Unmöglichkeit erinnert, unter den Bedingungen von Auschwitz einen poetischen Text zu erfassen. Anschließend wird der Zusammenhang von Erinnerung und Metaphorisierung in ›Lefeu oder Der Abbruch‹ untersucht. Der Protagonist des Roman-Essays, Lefeu, geht sehr experimentell mit Metaphern um, besonders nachdem er sich in der zweiten Hälfte des Textes an sein bisher verdrängtes Erleben des Holocaust erinnert. Lefeu verleiht Metaphern dann einen Körper, sie werden zum Begleiter, zum Komplizen – zum imaginären Freund.

Ich lese sowohl Amérys essayistische als auch seine fiktiven Texte als Zeugnisse seines traumatischen Erlebens des Holocaust. Traumatisierte Menschen, so Cathy Caruth, „tragen eine unmögliche Geschichte in sich, oder sie werden selbst zum Symptom einer Geschichte, die sie nicht gänzlich in Besitz nehmen können“<sup>5)</sup>. Die posttraumatische Belastungsstörung sei also „kein Krankheitsbild, das aus Verfälschung und Verschiebung von Bedeutung besteht, sondern es ist eine Pathologie der Geschichte selbst“<sup>6)</sup>, oder, um es mit Amérys Worten zu sagen: „Ich muß wohl zu dem Ergebnis kommen, daß nicht ich gestört bin oder gestört war, sondern daß die Neurose auf Seiten des geschichtlichen Geschehens liegt.“<sup>7)</sup> Die in der Geschichte verortete Pathologie zeichnet sich als Trauma im Einzelnen ab. Bessel van der Kolk und Onno van der Hart stellen heraus, dass die Schwierigkeit, von einem Trauma Zeugnis abzulegen, mit dem Problem zusammenhängt, es in Sprache zu übersetzen. Sie verstehen traumatische Erinnerung als fragmentarische Erinnerung, die den Zeugen überwältigt und in bekannte Denkmuster integriert werden muss, indem sie in narrative Sprache übersetzt wird.<sup>8)</sup> Amérys Schriften sind von dieser Schwierigkeit gezeichnet, sein Trauma in Sprache zu übertragen. Während Améry

---

<sup>5)</sup> CATHY CARUTH, Trauma als historische Erfahrung: Die Vergangenheit einholen, in: Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah, hrsg. von ULRICH BAER, Frankfurt/M. 2000, S. 84–100, hier: S. 86.

<sup>6)</sup> Ebenda.

<sup>7)</sup> JEAN AMÉRY, Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein, in: JEAN AMÉRY, Werke, Bd. II, hrsg. von GERHARD SCHEIT, Stuttgart 2002, S. 171.

<sup>8)</sup> BESSEL VAN DER KOLK und ONNO VAN DER HART, The Intrusive Past. The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma, in: Trauma. Explorations in Memory, hrsg. von CATHY CARUTH, Baltimore 1995, S. 15–182, hier: S. 176.

in seinen essayistischen Texten, insbesondere in ›Jenseits von Schuld und Sühne‹, von seinem Erleben des Holocaust Zeugnis ablegt, bezeugt ›Lefeu oder Der Abbruch‹ die Auswirkungen dieses Traumas in der Nachkriegszeit. Eine Analyse von Amérys Zurückweisung und Gebrauch von Metaphern hilft, die Schwierigkeiten des Zeugnisablegens nachzuzeichnen.

Dem griechische Ursprung von ›Metapher‹ folgend – μεταφέρω (metaphero) bedeutet ›übersetzen‹ –, wird ein zentraler Ansatzpunkt dieser Arbeit die in der Metaphorisierung inhärente übersetzende Bewegung sein. Inwiefern korrespondiert oder unterscheidet sich diese Bewegung von der Übersetzung eines Traumas in narrative Strukturen? Für diese Fragestellungen kann ein substitutionstheoretischer Ansatz<sup>9)</sup>, wonach metaphorische Bedeutung in wörtlich-diskursive transformierbar erscheint, nicht herangezogen werden. Denn ein zentrales Merkmal von Metaphern ist, wie George Lakoff und Mark Johnson herausstellen, dass sie einen Aspekt eines Konzepts oder einer Erfahrung *hervorheben*, während sie andere *verbergen*.<sup>10)</sup> Metaphorisierung stellt also kein einfaches ›Ersetzen‹ dar, sondern bewirkt eine Verschiebung in der Bedeutung. Im Hinblick auf ›Lefeu oder Der Abbruch‹ erweist sich Lacans Konzeption als erhellend, die in Metapher und (psychoanalytischem) Symptom ähnliche Mechanismen wirksam sieht. Denn ähnlich wie in der Symptombildung liegt auch der Metapher eine Bedeutungsverschiebung zugrunde, die den Zweck erfüllt, ein Trauma zu verbergen.

Von Nietzsches Überlegungen ausgehend stellt sich die Frage, ob es überhaupt ein ›Außerhalb‹ der Metapher gibt. Nietzsche postuliert, die Unterscheidung zwischen metaphorischer und wörtlicher Bedeutung aufzuheben, wenn er darauf besteht, dass wir uns niemals außerhalb von Metaphern befinden, da ihm zufolge jedes Wort Metapher bzw. Katachresis ist.<sup>11)</sup> Nivelliert man jedoch den Unterschied zwischen wörtlichem und metaphorischem Ausdruck gänzlich, ignoriert man die Akzente, die Améry setzt, und verliert damit sein Spiel mit Grenzfällen aus den Augen. Obwohl Améry an spezifischen Stellen den Gebrauch von Metaphern ablehnt, benutzt er unentwegt metaphorisch aufgeladene Sprache, so etwa in der Aussage: „Die Grenzen meines Körpers sind die Grenzen meines Ichs.“<sup>12)</sup> Durch die Folter wird diese Grenze radikal verletzt. Amérys Denken gründet in der Erfahrung des Körpers oder genauer, in dem Erleiden des gefolterten Körpers. Im eben genannten Zitat deutet sich eine mögliche Abhängigkeit von metaphorischer Sprache an und darüber hinaus die Schwierigkeit, klar zwischen metaphorischem und wörtlichem Ausdruck unterscheiden zu können. Amérys Formulierung kann ›wörtlich‹ als

<sup>9)</sup> Zur Kritik des substitutionstheoretischen Ansatzes, siehe MAX BLACK, *Die Metapher*, Stuttgart 1996, S. 55–79, hier: S. 61ff., und MAX BLACK, *Mehr über die Metapher*, Stuttgart 1996, S. 379–413, hier: S. 391ff.

<sup>10)</sup> GEORGE LACKOFF und MARK JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago 2003, S. 61.

<sup>11)</sup> Siehe: FRIEDRICH NIETZSCHE, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne 1*, in: *Die Geburt der Tragödie u. a. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, Berlin 1988, S. 875–890.

<sup>12)</sup> AMÉRY, *Die Tortur*, in: DERS., *Jean Améry, Werke*, Bd. II (zit. Anm. 7), S. 66.

Zustandsbeschreibung gelesen werden. Sie kann jedoch auch ‚metaphorisch‘ verstanden werden, wenn man die Grenze des Körpers als Metapher für die Umgrenzung des Ich liest oder die Grenze selbst als metaphorische auffasst. Die Frage, ob es sich um eine metaphorische oder wörtliche Bedeutung handelt, hängt also auch davon ab, wie die Lesenden eine Aussage und ihren Kontext interpretieren.

Amérys Aussage erinnert an Ludwig Wittgensteins Äußerung: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“<sup>13)</sup> Améry greift Wittgensteins Aussage auf und schreibt sie aus der Perspektive des Gefolterten um. Für Wittgenstein konstituiert sich die Welt und der Zugang wie auch das Verhältnis zu ihr durch Sprache. Améry verschiebt diesen Gedanken, wenn er die Konzeption des Ich an den Körper bindet. Indem er den Körper als Grenze setzt, weist er auf den Zustand vor der Folter hin, in dem die Unversehrtheit des Körpers noch durch staatliche Institutionen garantiert war. Das Verständnis des Körpers als Grenze des Ichs bezeugt, wie nachhaltig der gewaltsame Übergriff auf den Körper das Verständnis des Ichs prägt. Dieses Verschieben von Wittgensteins sprachlicher auf eine körperliche Gewichtung verdeutlicht, dass für eine Interpretation von Amérys Texten der Fokus auf Metaphorisierung als eine Bewegung der Verschiebung fruchtbar ist.

Amérys Essays zeichnen sich durch eine reflektiert-deskriptive Stimme aus. In dem in ›Jenseits von Schuld und Sühne‹ enthaltenen Essay ›Die Tortur‹ beschreibt er knapp, wie er gefoltert wurde. Er lehnt es jedoch ab, die erlittenen Schmerzen zu beschreiben:

War es ‚wie ein glühendes Eisen in meinen Schultern‘, und war dieses ‚wie ein mir in den Hinterkopf gestoßener stumpfer Holzpfeil‘? – ein Vergleichsbild würde nur für das andere stehen, und am Ende wären wir reihum genasführt im hoffnungslosen Karussell der Gleichnisrede.<sup>14)</sup>

Das Problem, in einem „hoffnungsvollen Karussell der Gleichnisrede“ gefangen zu sein, impliziert die Unmöglichkeit, die ihm widerfahrenen Schmerzen in ‚wörtlicher‘ Sprache zu repräsentieren. Zugleich verwirft er die Möglichkeit des metaphorischen Ausdrucks als unzureichend. Man könne, so Améry, die erlittenen Schmerzen nur kommunizieren, indem man sie zufüge. Er benennt Metaphern hier nicht explizit, sondern benutzt den Ausdruck *Vergleichsbilder*. Diese Formulierung beinhaltet ein Indiz für seine Ablehnung. Die Auffassung, dass Metaphern Analogien herstellen, kann auf Aristoteles’ Aussage zurückgeführt werden: „Denn gute Metaphern zu bilden bedeutet, daß man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag.“<sup>15)</sup> Eben solche Analogien sind für Améry problematisch, da sie nahe legen, dass in Metaphern das singuläre Erleiden der Folter vergleichbar und kalkulierbar wird. Auch der von Lakoff und Johnson herausgestellte *verbergende* Aspekt von Metaphern spielt hier eine Rolle. Betrachtet man Metaphern, die ein gewalttätiges Geschehen

<sup>13)</sup> LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*. Logisch-philosophische Abhandlung, Frankfurt/M. 2003, Satz 5.6.

<sup>14)</sup> AMÉRY, *Die Tortur*, (zit. Anm. 12), S. 73f.

<sup>15)</sup> ARISTOTELES, *Poetik*, übers. und hrsg. von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 2006, S. 77.

darstellen, wird deutlich, dass Metaphern Gewalt insofern binden können, als sie in bildlicher Sprache eingrenzen und damit zu einem gewissen Grad bändigen. Dies schließt jedoch mit ein, dass ein Teil des mittels einer Metapher beschriebenen Erlebnisses ausgeklammert wird. Ähnlich bleibt dem Traumatisierten ein Teil des Erlebten unzugänglich. Die von Améry empfundene Unmöglichkeit, Metaphern zu erstellen, ohne das Geschehene zu verfälschen, reflektiert die Schwierigkeit, ein Trauma sprachlich zu fassen. Der Eindruck, in Vergleichsbildern gefangen zu sein, stellt diese Schwierigkeit symptomatisch heraus.

Amérys Umgang mit Metaphern zeigt also exemplarisch Konflikte auf, die auf die generelle Problematik hinweisen, wie ein Trauma verbalisiert werden kann. Während seine Darstellung der Tortur illustriert, dass Améry das Geschehene retrospektiv nur begrenzt erfassen kann, so beschreibt er in dem (im selben Essayband enthaltenen) Essay ›An den Grenzen des Geistes‹ während seiner Inhaftierung in Auschwitz das befremdende Erlebnis, dass die poetische Metaphernsprache jede Wirkung auf ihn eingebüßt hatte. Als er nach der Zwangsarbeit zum Konzentrationslager zurückgebracht wird, sieht er eine Flagge, die ihn an Friedrich Hölderlins ›Hälfte des Lebens‹ erinnert:

„Die Mauern stehn sprachlos und kalt, im Winde klirren die Fahnen“, murmelte ich assoziativ-mechanisch vor mich hin. Dann wiederholte ich die Strophe etwas lauter, lauschte dem Wortklang, versuchte dem Rhythmus nachzuspüren und erwartete, daß das seit Jahren mit diesem Hölderlin-Gedicht für mich verbundene emotionelle und geistige Modell erscheinen werde. Nichts. Das Gedicht transzendierte die Wirklichkeit nicht mehr.<sup>16)</sup>

Die Metapher der Wand, die sprachlos und kalt dastand, erschien ihm lediglich als Beschreibung seiner Umgebung. Diese Zeilen verdeutlichen, dass es Améry in Auschwitz unmöglich war, auf sein deutsches literarisches und philosophisches Referenzsystem zurückzugreifen. Indem das „geistige und ästhetische Gut in den unbestrittenen und unbestreitbaren Besitz des Feindes“<sup>17)</sup> überging, wurden die Stützpfeiler seines Assoziationsraums unterminiert. Andere Zeilen des Gedichts entziehen sich Amérys Wahrnehmung. Sie sind zu weit von der Realität in Auschwitz entfernt: „Da stand es und war nur noch sachliche Aussage: so und so, und der Kapo brüllt ‚links‘, und die Suppe war dünn, und im Winde klirren die Fahnen.“<sup>18)</sup> Das Hölderlin-Gedicht eröffnete Améry keinen Zugang zu einem poetischen Raum, sondern führt ihm vor Augen, dass er in der Realität von Auschwitz gefangen ist. Améry spielt hier auch auf eine Passage in Primo Levis ›Ist das ein Mensch?‹ an, in der Levi beschreibt, wie er einem Mithäfling einige Verse aus Dantes ›Die göttliche Komödie‹ rezitiert: „einen Augenblick lang vergesse ich, wer ich bin und wo ich mich befinde“.<sup>19)</sup> Dantes Worte erlaubten ihm, dem Lager für einen

<sup>16)</sup> AMÉRY, An den Grenzen des Geistes, DERS., Jean Améry, Werke, Bd. II (zit. Anm. 7), S. 32.

<sup>17)</sup> Ebenda, S. 34.

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 32.

<sup>19)</sup> PRIMO LEVI, Ist das ein Mensch? Atempause, übers. von HEINZ RIEDTS, München 1991, S. 110f.

Moment zu entfliehen. Améry fehlte ein solcher „annähernd gleichartig gestimmter Kamerad“, mit dem sich das einst vertraute „Hölderlin-Gefühl“<sup>20)</sup> womöglich eingestellt hätte. In ›Lefeu oder Der Abbruch‹ wird dieses Fehlen eines Gegenüber eine leitmotivische Rolle einnehmen.

Amérys Weigerung, Metaphern zu benutzen, wie auch seine Unfähigkeit sie zu lesen, deutet an, dass das Erleiden von Gewalt die Verwendung von Sprache gleich in zweifacher Hinsicht verhindert. Sie kann den Weg vom Erleben zur Metaphernbildung unterbrechen oder auch die Fähigkeit zerstören, sich auf einen poetischen Bereich zu beziehen, wenn man sich in einer traumatisierenden Realität befindet.

Dass der Umgang mit Metaphern in dem fiktionalen Text ›Lefeu oder Der Abbruch‹ eher experimenteller Natur ist, zeigt sich bereits auf der ersten Seite, wenn der Protagonist Lefeu sich folgendem Gedankenspiel hingibt:

Die Dinge an sich herankommen lassen. Das ist eine klischierte Metapher, denn nur in surrealistischen Romanen oder Filmen verhalten sie sich in der eben beschriebenen Form [...]. Entschleiern man die Sprache, wenn man ihre Metaphorik in Sinnhaftigkeit überträgt, wenn man also das Herankommen der Dinge nicht wörtlich nimmt, sondern bildlich, und sich vorstellt, was doch faktisch nicht eintreten kann, daß nämlich Staffelei und Brief und Wände und Lavabo sich aufmachen und den [...] liegenden oder kauern den Lefeu betasten, ergreifen, schließlich ersticken?<sup>21)</sup>

Was passiert, wenn Metaphern in der Vorstellung zum Leben erweckt werden? Ein solches Unterfangen ist gefährlich, denn die so belebte Metapher generiert Gewalt.<sup>22)</sup> In Lefeus Gedanken wird die Metapher nämlich nicht einfach ‚zum Leben erweckt‘, sie wird gewalttätig, gar tödlich. Lefeu sinniert nicht weiter über diese von ihm selbst inszenierte Gefahr, sondern lenkt von ihr ab, indem er sich Gedanken über wörtliche und bildliche Bedeutungen hingibt. Er verhaspelt sich jedoch, wenn er seinen Gedanken über das Herankommen der Dinge nicht als ein ‚Wörtlich-‘, sondern als ein ‚Bildlich-‘ Nehmen der Metapher bezeichnet. Die Vorstellung, dass sich die Gegenstände auf ihn zu bewegen, bedeutet allerdings gerade, die Metapher wörtlich zu nehmen. Wie sich zeigen wird, ist eben dieser vermeintliche Fehler – sich auf die Vision zu fixieren, die eine Metapher auszulösen vermag – genau das, was Lefeu zustoßen wird.

In den ersten Kapiteln von ›Lefeu oder Der Abbruch‹ lässt der Maler tatsächlich die Dinge an sich herankommen und geht spielerisch jedem sich anbietenden Gedanken nach. Er bewegt sich hauptsächlich in seinem Studio, meditiert über den Verfall, philosophiert über die Kunst, trinkt Cognac, raucht Zigaretten und hofft, dass seine Freundin Irene ihn besuchen wird. Wenn er sich schließlich zu

<sup>20)</sup> AMÉRY, An den Grenzen des Geistes (zit. Anm. 16), S. 32.

<sup>21)</sup> JEAN AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch, in: JEAN AMÉRY, Werke, Bd. I. hrsg. von IRENE HEIDELBERGER-LEONARD, Stuttgart 2007, S. 291f.

<sup>22)</sup> Zur Rolle der Parodie und deren möglichen Verfremdungseffekt siehe: DAGMAR LORENZ, Scheitern als Ereignis. Der Autor Jean Améry im Kontext europäischer Kulturkritik, Frankfurt/M. 1991, S. 154ff.

einer Ausstellung eines ihm bekannten Künstlers aufmacht, fährt er an einem Industriefeuer vorbei. Dieses Feuer löst seine traumatische Erinnerung an den Holocaust aus. Die Vergangenheit kommt an ihn heran, ohne dass er auf diese vorbereitet wäre.

„Ein Trauma entfaltet oft erst dann seine zerstörerische Kraft ganz, wenn die Gesellschaft oder Gemeinschaft sich weigert, das Erleidnis zu erkennen und anzuerkennen.“<sup>23)</sup> So fasst Jan Philipp Reemtsma die Auswirkungen eines Traumas zusammen. ›Lefeu oder Der Abbruch‹ handelt von eben diesem Leben mit den Konsequenzen des Traumas des Holocaust in der Nachkriegszeit. Während sich Amérys Essays durch eine rational-reflektierte Stimme auszeichnen, gestaltet er den Sprachgebrauch seines fiktiven Charakters Lefeu facettenreicher.<sup>24)</sup> Stilelemente, wie der beständige Wechsel in die französische Sprache oder die fließenden Übergänge von einem sachlich-rationalen in einen poetischen Tonfall, sind in dem Roman-Essay Teil des Bestrebens, die Grenzen der Sprache abzutasten. In seinen Essays wägt Améry immer wieder ab, inwiefern bestimmte Begriffe dazu geeignet sind, seine Geschichte zu fassen.<sup>25)</sup> Die fiktive Figur Lefeu hingegen unterbricht die Entwicklung seiner theoretischen Ansätze immer wieder abrupt, um dann meist vollständig von ihnen abzusehen.

Da sich Lefeus Theorieentwürfe wiederholt auf den Verfall beziehen, hilft ein kurzer Einblick in sein Verständnis des Verfalls, um den Zusammenhang von Theorieentwicklung und Verdrängung auszuloten. Die zentrale Bedeutung des Verfalls für Lefeu gründet in der Mehrdeutigkeit, die der Verfall an die Oberfläche bringt. So entstehen auf einer verfallenden Wand „Abschattungen, Adern, schillernder Fäulnis-Marmor, klagende Gesichter, die langsam hervortreten, man muß nur Geduld haben.“<sup>26)</sup> Lefeu schätzt am Verfall, dass er prozesshaft ist, Vieldeutiges hervorbringt und daher nicht fixiert werden kann. Obwohl er positive Merkmale des Verfalls beschreiben kann, gelingt es ihm nicht, die Ursachen seiner Freude am Verfall präzise zu formulieren. Er schließt zunächst verschiedene Erklärungsversuche, wie den von Sigmund Freud entwickelten „Todestrieb“<sup>27)</sup>, aus: Da „der Tod

<sup>23)</sup> JAN PHILIPP REEMTSMA, 172364: Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry, in: Jean Améry [Hans Maier], hrsg. von STEPHAN STEINER, Frankfurt/M. 1996, S. 63–86, hier: S. 80.

<sup>24)</sup> Zur Analyse von Lefeus Sprachgebrauch siehe: JEAN PAUL BIER, Zum Begriff der Stilrelevanz. Mehrsprachige Stellen in ›Lefeu oder der Abbruch‹ von Jean Améry, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 1 (1979), S. 36–55. Vgl. auch LORENZ, Scheitern als Ereignis (zit. Anm. 22), S. 126–177.

<sup>25)</sup> In ›Jenseits von Schuld und Sühne‹ etwa beginnen Amérys Reflexionen über die Folter mit der Beschreibung der Auswirkungen des ersten Schlags, der ihm von einem Gestapo-Mann zugefügt wurde. Er verwirft den Begriff der *Menschenwürde*, um dann den Begriff *Weltvertrauen* differenziert zu erörtern. Mittels dieser exkludierende Suche nach Worten gelingt es Améry, ein Phänomen in seiner Vielschichtigkeit zu beschreiben. AMÉRY, Die Tortur (zit. Anm. 12), S. 65.

<sup>26)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 296.

<sup>27)</sup> Ebenda.



das Fremde und ganz Andere ist, kann man unmöglich etwas im Leben vor sich Gehendes darauf beziehen“.<sup>28)</sup> Seine „Verfalls-Verfallenheit“<sup>29)</sup> sei nur innerhalb eines Systems zu erhellen, dessen „Bezugspunkt das Leben ist.“<sup>30)</sup> Mittels des für Lefeu's Denken charakteristischen Ausschlussverfahrens grenzt er den Verfall vom Tod ab und etabliert ihn als ein auf das Leben bezogenes Phänomen. Allerdings hinterfragt Lefeu sofort die Bedeutung des Bezugspunktes ‚Leben‘: „Es fragt sich nur: welches Leben?“<sup>31)</sup>

Auch die von Lefeu erwogene ‚Verfalls-Philosophie‘ bzw. ‚Verfalls-Ästhetik‘ bleibt Fragment.<sup>32)</sup> Lefeu erwähnt in diesem Zusammenhang zwar verschiedene Referenzen auf literarische und künstlerische Traditionen, wie die deutsche Romantik oder die französische *Décadence*, allerdings ohne spezifische stilistische oder philosophische Korrespondenzen mit der Verfallsphilosophie herauszustellen, noch erscheinen diese evident.<sup>33)</sup> Ein solches Aufrufen vor allem der deutschen Geistesgeschichte, das jedoch keinen erkennbaren Belang hinsichtlich einer Definition seiner theoretischen Überlegungen aufweist, ist symptomatisch für ›Lefeu oder Der Abbruch‹. Wenn sich Lefeu im fünften Kapitel an die Ermordung seiner Eltern im Holocaust erinnert, erweist sich dieses unerlässliche Generieren von theoretischen Ansätzen als Ersatzbeschäftigung. Der Maler lenkt sich durch sie von einer Auseinandersetzung mit seiner traumatischen Vergangenheit ab.

Bevor sich Lefeu erinnert, besteht er auf einem neopositivistisch-angehauchten Sprachgebrauch. Seine Gedanken erinnern dabei auch an den frühen Wittgenstein. Lefeu stellt etwa fest, dass die Welt alles sei, „[...] alles, was der Fall ist, und *nur*, was der Fall ist [...]. Die Sprache gibt wieder, was in der Welt ist, die alles, was der Fall ist, der Fall ist: nicht weniger und nicht mehr.“<sup>34)</sup> Bei dieser Referenz beginnt Lefeu jedoch zu stottern und untergräbt so deren Relevanz für seinen Sprachgebrauch. Lefeu erweitert dann sogleich seine Definition: „Auch Visionen sind der Fall. Auch

<sup>28)</sup> Ebenda.

<sup>29)</sup> Ebenda.

<sup>30)</sup> Ebenda.

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 297.

<sup>32)</sup> Zum Verständnis von Lefeu's Verfallsästhetik und ihrem Gegenspieler, dem „Glanz-Verfall“, siehe LORENZ, Scheitern als Ereignis (zit. Anm. 22), S.149ff.

<sup>33)</sup> Wolfdietrich Rausch zufolge kann die literarische *Décadence* wesentlich als „Darstellung von Verfall und Untergang“ begriffen werden, auf die „alle Einzelmotive“ wie Krankheit, Identität von Leben und Sterben, Isolation zurückweisen. WOLFDIETRICH RAUSCH, Die literarische *Décadence* um 1900, München 1986, S. 22f. Die Verfallsthematik enthalte auch einen „Protest gegen die bürgerliche Gesellschaft und Wertvorstellungen“. Ebenda, S. 23. Dieser Protest richtet den Fokus auf den Verfall als Bestandteil des Lebens und bedeutet auch eine Erlösung von einer rein positiven Bewertung des Fortschritts. Ebenda, S. 29. Solche Maximen wie auch die positive Umwertung der Dekadenz durch Baudelaire markieren Schnittstellen zu Lefeu's Überlegungen. Zentrale Charakteristiken der dekadenten Haltung wie ein empfundener Überdruß, Langeweile und die Sinnlosigkeit der Existenz, sind in Lefeu's Haltung jedoch nicht zu finden. Vgl. ebenda, S. 55. Auch wenn seine Verfallsphilosophie ansatzweise an die *Décadence* erinnert, so überwiegen doch die Unterschiede. Ebenda, S. 21.

<sup>34)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 367. Hervorhebung im Original.



entschlüsselbare Metaphern [...], auch Wortreihen, auch Laute sind der Fall.“<sup>35</sup>) Lefeu verlangt, dass Sprache immer direkt auf Erlebtes zurückbezogen werden sollte. Dieser Anspruch erweist sich als problematisch, wenn er versucht, sein Trauma zu verbalisieren. Denn das ihm widerfahrene Trauma zeigt sich als schwankender, sich stets entziehender Referent, der sich einer Übersetzung in sprachlichen Ausdruck widersetzt.

In ›Scheitern als Ereignis‹ verweist Dagmar Lorenz in ihrer weitgreifenden Analyse auf den „Widerspruch zwischen dem anfänglichen Streben der Lefeu-Figur nach sprachlicher Eindeutigkeit und der fortschreitenden Metaphorisierung der Lefeuschen Reflexion“.<sup>36</sup>) Sie interpretiert die wachsenden Sprachzweifel Lefeus als „Prozeß des Scheiterns an den Grenzen der Sprache“.<sup>37</sup>) Ich lese Lefeu Sprachirritationen wie auch die zunehmende Metaphorisierung in den letzten Kapiteln hingegen als Zeichen, dass er nun nicht mehr versucht, seiner traumatischen Erinnerung auszuweichen, sondern sich aller erdenklichen sprachlichen Mittel bedient, um sie auszudrücken. Da Lefeu bei der Deportation seiner Eltern abwesend war, versucht er diese zu imaginieren, um von ihr Zeugnis abzulegen. Er kann sich jedoch nur stockend artikulieren:

Feuermann, Stuttgart. Stiefelfüße schwer aufgesetzt. Gepolter und Gelächter im Korridor. Raus mit euch – oder so. So oder anders muß es gewesen sein. Eilige Hände in Schränken und Laden, das Nötigste wird mitgenommen, aber was ist das Nötigste? So oder anders. Vielleicht auch Schluchzen einer alten Frau und bebende Finger, die nach einem EK 1 suchen. Züge: Räder müssen rollen für den Sieg, unnötiges Reisen verlängert den Krieg. Nötige Reisen ostwärts, unerläßliche Fahrten durch Tage und Nächte, deren Ziel die Flammen sind.<sup>38</sup>)

Der Erzählfluss wird immer wieder von Fragen und von Slogans der Reichsbahn unterbrochen. Wie die gebrochene Syntax verdeutlicht, stellt sich Lefeu Erinnerung zunächst als Assoziationskette ein. Kurze Zeit später erfahren wir: „So wurden die Eltern ermordet.“<sup>39</sup>) Lefeu ist außerstande, die Vielzahl seiner Gedankenfragmente zu ordnen, und stellt fest, dass die Übersetzung von Wirklichkeit in Sprache zugleich realisiere und unrealisiere und einen „hoffnungslosen, sich selbst verurteilenden“<sup>40</sup>) Prozess darstelle. Dennoch bricht er diesen Prozess nicht ab. Auf ein Zitat aus Wittgensteins ›Tractatus:<sup>41</sup>) rekurrierend, merkt er an, dass man angesichts der „Niederlagen des Wortes vor der Wirklichkeit [...] zu schweigen hat von dem, worüber man nicht reden kann“ und „doch hieße schweigen, verschweigen.“<sup>42</sup>) Er ordnet also die Sprachproblematik der erkannten Notwendigkeit unter Zeugnis abzulegen.

<sup>35</sup>) Ebenda, S. 367.

<sup>36</sup>) LORENZ, Scheitern als Ereignis (zit. Anm. 22), S. 167.

<sup>37</sup>) Ebenda.

<sup>38</sup>) AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 423f.

<sup>39</sup>) Ebenda, S. 427.

<sup>40</sup>) Ebenda.

<sup>41</sup>) „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“. WITTGENSTEIN, Tractatus (zit. Anm. 13), Satz 7.

<sup>42</sup>) AMÉRY, Lefeu oder der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 427.

In diesen ersten Formulierungsversuchen verzichtet Lefeu fast vollständig auf Personalpronomen. Die erste Person Singular ist ein zentrales Merkmal von Amérys essayistischen Schriften und dient dort nicht allein dazu, seine Analysen und Reflexionen immer wieder in seinen Erlebnissen zu verorten. In seiner bestechenden Analyse hebt Reemtsma hervor, dass für Améry der Gebrauch von ‚ich‘ und ‚wir‘ nicht selbstverständlich ist, denn er spreche „gerade dort nicht nur über sich, wo er ‚ich‘ sagt. Möglich wird das dadurch, daß er über Erfahrungen berichtet, die die Fähigkeit, ‚Ich‘ zu sagen, im Kern treffen und beschädigen.“<sup>43)</sup> Dies führt Reemtsma auf die Angriffe auf das Individuum zurück, wie etwa die Grenzverletzung durch die Folter, die Améry widerfahren sind. Améry sei durch diese traumatisierenden Angriffe nicht mehr in der Lage, sein Leben als – wie Reemtsma es nennt – „*ein Leben*“<sup>44)</sup> zu fassen, sondern ist mit einem fragmentierten Leben konfrontiert. In ›Lefeu oder Der Abbruch‹ wird der Gebrauch von Personalpronomen im Zusammenhang mit Zeugenschaft thematisiert: „ich weiß, ich gedenke, daß sie gestorben sind. Ein furchtbar großer Pluralkreis: sie. Eux. Les autres. Und wenn ich rede, ich, im Singular, dann ist mein Geplapper Zeugnis eines unbegreiflichen Fehlgeschicks.“<sup>45)</sup> Hier zögert das Ich bei dem Gedanken, dass es auch für die, die nicht mehr für sich sprechen können, Zeugnis ablegen muss. Dieses Reflektieren, ob und wie Personalpronomen verwendet werden können, ist Bestandteil der Schwierigkeit, wie Sprache überhaupt gehandhabt werden kann.

Die Worte, die sich Lefeu aufdrängen, sind „durch den dokumentarischen oder auch dichterischen Verbrauch (›Ein Grab in den Lüften‹) vollkommen ausgelaugt, also zwar sachlich durchaus bedeutend, aber dem Erlebnisfaktum nicht gemäß.“<sup>46)</sup> Diese Lücke zwischen dokumentarischer sowie poetischer Sprache und dem Geschehenen reflektiert die Problematik, die der übersetzenden Bewegung von Zeugenschaft inhärent ist. Kurz: die Notwendigkeit, Zeugnis abzulegen wird gleichzeitig als Scheitern empfunden, das Erlebte in eine wirklichkeitstreue Sprache übersetzen zu können. Lefeu benutzt hier eine Zeile aus Paul Celans ›Todesfuge‹ – „Grab in den Lüften“ – als Beispiel für die poetische Sprache, die er nicht verwenden kann. In den Entwürfen von ›Der Meridian‹ finden sich einige Anmerkungen Celans, in denen er darauf besteht, dass sein Gedicht ›Todesfuge‹ nicht metaphorisch, sondern als Ausdruck der Wirklichkeit *zu lesen* sei. „Schwarze Milch der Frühe“ etwa sei „keine Genitivmetapher [...]; das ist keine Redefigur und kein Oxymoron mehr, das ist Wirklichkeit.“<sup>47)</sup> Diese Aussage kann als Reaktion auf eine Rezension von Günther Blöcker gelesen werden, in der dieser argumentiert: „Celans Metaphernfülle

<sup>43)</sup> REEMTSMA, 172364: Gedanken über den Gebrauch der ersten Person Singular bei Jean Améry (zit. Anm. 23), S. 476.

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 477. Hervorhebung im Original.

<sup>45)</sup> AMÉRY, Lefeu oder der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 429.

<sup>46)</sup> Ebenda, S. 424.

<sup>47)</sup> PAUL CELAN, Der Meridian. Endfassung, Vorstufe, Materialien. Tübinger Ausgabe, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL, Frankfurt/M. 1999, S. 158.

ist durchweg weder der Wirklichkeit abgewonnen, noch dient sie ihr.<sup>48)</sup> Blöcker assoziiert Metaphern mit Wirklichkeitsfremdheit. Ich lese Celans Aussage nicht als Ablehnung von Metaphern per se, sondern als Imperativ, den Wirklichkeitsbezug seiner Gedichte anzuerkennen. Wie Celan und Amérys Texte verdeutlichen, sind metaphorische Aussagen nicht zwingend ästhetisierend und wirklichkeitsfremd. Metaphorische Sprache kann vielmehr eine zentrale Rolle im Bezeugen des Holocaust einnehmen. Der Leser muss (als Gegenüber) den Wirklichkeitsbezug jedoch annehmen.

Lefeu weigert sich, Celans Gedicht als Zeugnis zu lesen, wie er sich auch weigerte, die Gedichte seiner Freundin Irene als solche zu verstehen. Er zitiert ihr Gedicht – „Pappelallee, Pappelallee, alles Pappeln, Pappelnalle, Plapperpappel, Geplapper, Geplapper“<sup>49)</sup> – nur um es dann als Unsinn abzutun.<sup>50)</sup> Als er sich später erinnert, versteht er, wie Irene Heidelberger-Leonard hervorhebt, „daß die Pappeln, die Irene beschwor, die gleichen Pappeln sind, die die Gasanlagen bis zum Weg nach Auschwitz säumten.“<sup>51)</sup> Sein Erkennen des gemeinsamen Referenzpunktes kommt jedoch zu spät, denn Irene ist verschwunden. Ähnlich erkennt er nicht an, dass Celans „Grab in den Lüften“ die Abwesenheit von Grabstätten bezeugt.

Lefeu lehnt das Miteinbeziehen von poetischen Zitaten in sein Zeugnis mit der Begründung ab, dass abzusehen sei „von literarischen Reminiszenzen, von denen die Kraftlosigkeit des eigenen Wortes und Gefühls gleichsam delegiert wird, um Zeugnis abzulegen.“<sup>52)</sup> Lefeu sucht nach seiner eigenen Sprache, um Zeugnis von seiner singulären Geschichte abzulegen. Allerdings widerspricht diese Ablehnung, insbesondere poetische Texte in sein Zeugnis zu integrieren, der Struktur des gesamten Textes, der sich durch ein Netz von Referenzen und oftmals unausgewiesenen Zitaten auszeichnet. Wie er seinem zu Beginn postulierten neopositivistischen Sprachverständnis nicht folgt, so sieht er auch nicht von weiteren poetischen Zitaten ab.

Lefeu kämpft weiter mit der dem Zeugnisablegen inhärenten transferierenden Bewegung:

Das Faktum, in Worte übertragen, verliert jeglichen Beschwörungswert, so dass der von Visionen Überfallene den Versuch machen wird, die entwerteten Wörter in andere zu übersetzen, auch wenn diese scheinbar mit dem Bild, das erbarmungslos sich entschleiert, nichts zu schaffen haben.<sup>53)</sup>

<sup>48)</sup> GÜNTER BLÖCKER, *Gedichte als graphische Gebilde*, in: *der Tagesspiegel* (Berlin), 11. Oktober 1959.

<sup>49)</sup> AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch* (zit. Anm. 21), S. 292.

<sup>50)</sup> Lefeus kritischer Umgang mit Irenes Gedichten kann als Ansatz einer Auseinandersetzung mit avantgardistischer Dichtung und damit möglicherweise mit Helmut Heißenbüttel verstanden werden. Améry bezeichnete Heißenbüttel, der die Publikation von Amérys Texten in Deutschland entscheidend förderte, in einem Brief an Ernst Mayer als „furchterregend avantgardistischen Heißenbüttel“. Zitiert in: IRENE HEIDELBERGER LEONARD, *Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie*, Stuttgart 2004, S. 187.

<sup>51)</sup> IRENE HEIDELBERGER LEONARD *Lefeu oder Der Abbruch* oder *Der Abbruch – summa der eigenen Existenz*, in: Jean Améry, *Der Schriftsteller*, hrsg. von IRENE HEIDELBERGER LEONARD und HANS HÖLLER, Stuttgart 2000, S. 7–22, hier: S. 17f.

<sup>52)</sup> AMÉRY, *Lefeu oder Der Abbruch* (zit. Anm. 21), S. 425.

<sup>53)</sup> Ebenda, S. 424.

Visionen überwältigen den Zeugen und zwingen ihn, die als entwertet empfundenen Wörter in andere zu übersetzen, die wiederum nicht mit dem Erlebten zu korrespondieren scheinen. Lefeu beschreibt die zu übersetzende Erinnerung als Vision oder Bild und kontrastiert sie mit dem Wort, das „schlichte und das metaphorisch-aufgehöhte,“ das mit dem Bild nichts gemein habe.<sup>54)</sup> Die Bewertung der metaphorischen Sprache als „aufgehöht“ unterstellt der Metapher einen ästhetisierenden Effekt und damit eine Erhebung in einen poetischen Raum, der sich – wie im Essay ›An den Grenzen des Geistes‹ dargelegt – dem Traumatisierten verschließt. Aus der Perspektive der Nachkriegszeit erhält Dichtung in ›Lefeu oder Der Abbruch‹ jedoch einen neuen Stellenwert, wenn Lefeu immer häufiger Eduard Mörikes ›Feuerreiter‹ in seine Gedanken mit einbezieht.

Mit Mörikes ›Feuerreiter‹ wählt Lefeu ein sehr populäres deutsches Gedicht. Das Bild Mörikes als unpolitischer, „biedermeierliche[r] Sänger der Idylle“<sup>55)</sup> dominierte lange die Interpretation und verdeckte die modernen Züge von Mörikes Texten. Helmut Koopmann und Winfried Freund hingegen grenzen sich von einer „naturmagischen“<sup>56)</sup> Interpretation des ›Feuerreiter‹ ab, indem sie die politischen Implikationen des Gedichts herausstellen.<sup>57)</sup> Wie sich zeigen wird, führt Lefeus Beschäftigung mit dem Gedicht zu einer Auseinandersetzung mit der Frage des Widerstandes. Die Figur des Feuerreiter taucht prägnanterweise während Lefeus Fahrt nach Pau auf, wo er, wie bereits erwähnt, ein Industriefeuer erblickt, das seine traumatische Erinnerung auslöst. Lorenz liest dieses Feuer als „Metapher für die Verbrennungsöfen der deutschen Vernichtungslager.“<sup>58)</sup> Damit ist Lefeus Erinnern von Beginn an mit einer Metaphorisierung verknüpft. Die Bedeutung des Industriefeuers verschiebt sich in Lefeus Vorstellung: Es drängt sich ihm als Referenz auf den Holocaust auf. Plötzlich ruft er aus: „Dort, die Rote Mütze?“<sup>59)</sup> Lefeus Fokus auf die rote Mütze des Feuerreiters verbindet die Figur mit dem seine Erinnerung auslösenden Feuer – die Metaphorisierung nimmt ihren Lauf. Kurze Zeit später begibt Lefeu sich wieder nach Paris und stellt sich auf der Rückfahrt vor, dass der Feuerreiter die Deportation seiner Eltern beobachtet hat. Damit stilisiert er ihn zu einer wissenden Instanz und zu einem Mitzeugen. Doch auch der Feuerreiter ist nicht vor Lefeus kritischer Reflexion sicher. Lefeu entblößt ihn als „durch literarische Mystifikation herbeigerufene[n] Kameraden“<sup>60)</sup>, aber er hört nicht auf, ihn als Begleiter zu imaginieren. Die Figur des Feuerreiters ist in erster Linie ein aus

<sup>54)</sup> Ebenda, S. 428.

<sup>55)</sup> INGE und REINER WILD, Mörike Handbuch. Leben–Werk–Wirkung, Stuttgart 2004, S. 61.

<sup>56)</sup> WINFRIED FREUND, Eduard Mörike: Der Feuerreiter, in: Die Deutsche Ballade. Theorie, Analysen, Didaktik, Paderborn 1978, S. 66–73, hier: S. 66.

<sup>57)</sup> Siehe ebenda und HELMUT KOOPMANN, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989, S. 123–149.

<sup>58)</sup> LORENZ, Scheitern als Ereignis (zit. Anm. 22), S. 139.

<sup>59)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 430.

<sup>60)</sup> Ebenda, S. 430.

einem poetischen Text exzerpiertes Zitat. Kann eine poetische Figur bzw. ein Zitat als Metapher verstanden werden?

Der Feuerreiter stellt natürlich keine einfache Metapher dar. Lefeu instrumentalisiert die Figur für seine eigenen Zwecke. Da der Feuerreiter von Lefeu immer weiterentwickelt wird, oszilliert er zwischen einer metaphorischen und einer allegorischen Figur. Es erweist sich allerdings als unmöglich, Ähnlichkeiten zwischen der Figur des Gedichts und der von Lefeu imaginierten Figur zu fixieren. Vielmehr muss bei der Interpretation zwischen Lefeus Gebrauch der Figur des Feuerreiters und seinem Zitieren verschiedener Zeilen aus dem Gedicht unterschieden werden. Das Gedicht ›Feuerreiter‹ fungiert nämlich nicht als erläuternder Subtext; es kann die Geschichte Lefeus nicht nachhaltig erhellen oder gar entschlüsseln. Da ich Lefeus Umgang mit dem Feuerreiter vor allem als Test lese, inwiefern *Metaphorisierung* helfen kann, das Erlebte sprachlich zu fassen, wird der Feuerreiter hier (wenn auch verkürzend) als metaphorische Figur bezeichnet. Als Teil von Lefeus „private(r) Symbolik“<sup>61)</sup> ist der Feuerreiter eine zu Lefeus persönlichen Zwecken evozierte metaphorische Figur. Als solche folgt er Lakoff und Johnsons Konzeption, dass Metaphern immer bestimmte Teile einer Erfahrung verbergen und andere herausstellen.

Vor dem Hintergrund von Lacans Verständnis der Metapher als Symptom, erweist sich der Feuerreiter als Ausdruck des Traumas, das sich einer Übersetzung in Sprache widersetzt. Lacan versteht Sprache als eine Kette von Signifikanten, die sich durch Verschiebungen auszeichnet. Er argumentiert, „der Mechanismus der Metapher“ sei „ebenderselbe wie beim Symptom im analytischen Sinne.“<sup>62)</sup> In einer „aktuellen signifikanten Kette“ wird der „rätselhaft(e) Signifikant(t)“<sup>63)</sup> eines Traumas durch eine Metapher substituiert. Als Symptom beinhaltet die Metapher dabei die traumatische Bedeutung, die dem bewussten Subjekt nicht zugänglich ist. Eine Analyse dieser Kette von Signifikanten erlaubt es, die Auswirkungen des Traumas auf Lefeu zu skizzieren. Als Symptom ist die Metapher des Feuerreiters ein Indikator des Traumas und markiert in Lefeus Fall, dass die Beschreibung des Erlebten durch den poetischen Bereich hindurch in die Fiktion verschoben wird.

Wenn Lefeu Zeilen aus dem ›Feuerreiter‹ zitiert, wird das Gedicht Teil seines assoziativen Verfahrens, das darauf zielt, sein Trauma in Worte zu fassen. Der Teil, den er nicht in Sprache zu kleiden vermag, soll durch den poetischen Text kompensiert werden. Zugleich scheint die Beschäftigung mit dem Gedicht eine gewisse Distanz zu den traumatisierenden Ereignissen zu garantieren. Der Feuerreiter stelle nämlich „zu einem gewissen Grade [den] Ersatz für die Ohnmacht der Sprache [dar], das heißt: das ganz andere Wort, das mit dem Vorgang der Deportation der

<sup>61)</sup> Ebenda, S. 310f.

<sup>62)</sup> JACQUES LACAN, Das Drängen des Buchstaben im Unbewussten oder die Vernunft bei Freud, in: *Theorie der Metapher*. Studienausgabe, hrsg. von ANSELM HAVERKAMP, Darmstadt 1996, S. 175–215, hier: S. 203.

<sup>63)</sup> Ebenda, S. 203.

Eltern und ihrer Vernichtung kaum etwas zu tun hat.“<sup>64</sup>) Und doch enthält die Metapher als Symptom ja gerade das Trauma, wenn auch – durch die Verschiebung der Signifikanten – in getarnter Form. Während seine Theorieentwürfe ihn von seiner Vergangenheit ablenken, erlaubt es die metaphorische Figur sich ihr anzunähern.

Lefeu stilisiert die Figur des Feuerreiters zu seinem Mitzeugen, zu einem Zuhörer und damit zu einem Gegenüber. Denn Zeugnis abzulegen ist keine isolierte Tätigkeit, sondern verlangt nach einem Gegenüber.<sup>65</sup>) Die frühen Kommunikationsversuche Lefeus scheitern an der Abwesenheit eines solchen Gegenüber. Als er beispielsweise seinem Freund und Galeristen Monsieur Jacques am Anfang des Textes die Idee für ein Bild beschreibt und überlegt, einen roten Himmel zu malen, schweifen seine Gedanken plötzlich ab: „In der Ferne könnte ein Feuer ausgebrochen sein. Le feu.“<sup>66</sup>) Monsieur Jacques unterbricht jedoch seine Überlegungen: „Niemand versteht Ihre private Symbolik.“<sup>67</sup>) Der Gedanke an einen roten Himmel löst in Lefeu verschiedene Assoziationen aus: „Lefeu. Das Feuer. Oder Feuermann. Aber es ist lange her.“<sup>68</sup>) Er fasst seine Geschichte in einer Abfolge von Stichworten zusammen, die von einer Namens- und damit Bedeutungsverschiebung gekennzeichnet ist: Lefeu erinnert sich durch ein Industriefeuer sowohl an seine Vergangenheit als auch daran, dass er einst Feuermann hieß. Die stichwortartige Verkürzung reflektiert den fragmentarischen Charakter seiner Erinnerung. Der Name *Feuerreiter* suggeriert, dass Lefeu die Figur als metaphorischen Bestandteil in seine Geschichte integriert.

Lefeus Zeugnis erweist sich als innerer Monolog, der in eine dialogische Struktur übertragen wird, wenn er den Feuerreiter als Kameraden anspricht. Lefeu verknüpft das Auftauchen des Feuerreiters direkt mit seiner Erinnerung: „Die Flammen wehten mir den Feuerreiter vors Fenster, er gab mir zu verstehen, was ich ihm soufflierte, daß er mir zu verstehen gebe.“<sup>69</sup>) Lefeus Feuerreiter weicht deutlich von der Figur im Gedicht ab und wird zu einer persönlichen metaphorischen Figur stilisiert, die Lefeu im Hinblick auf seine Bedürfnisse umgestaltet; er macht ihn zu einem Kameraden und später zum Komplizen seiner Rachephantasien. Die metaphorische Figur schlittert in unterschiedliche von Lefeu entworfene Rollen: „es liegt nur an mir, die Wörter sind aufgestapelt, ich suche mir nach freier Wahl ein paar aus und bastle meine Vision und den mystischen Gefährten.“<sup>70</sup>) Dieses beständige Reflektieren über das fiktive Wesen des Feuerreiters bedeutet eine Distanzierung von ihm, denn die Gefahr, von einer Metapher übermannt zu werden, wurde ja bereits, wenn auch parodisierend-spielerisch, auf der ersten Seite erwogen.

<sup>64</sup>) AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 432.

<sup>65</sup>) Vgl. ULRICH BAER (Hrsg.), Einleitung zu ‚Niemand zeugt für den Zeugen‘. Erinnerungskultur nach der Shoah, Frankfurt/M. 2000, S. 7.

<sup>66</sup>) AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 310.

<sup>67</sup>) Ebenda, S. 310f.

<sup>68</sup>) Ebenda, S. 311.

<sup>69</sup>) Ebenda, S. 432.

<sup>70</sup>) Ebenda, S. 435.

Lefeus Umgang mit dem Feuerreiter korrespondiert mit der von Lakoff und Johnson beschriebenen verbergenden/hervorhebenden Charakteristik der Metapher. Wenn er den Feuerreiter als Kameraden imaginiert, beleuchtet dieser Lefeus Bedürfnis nach einem Mitzeugen und Gegenüber. Das Akzentuieren dieses Aspektes verbirgt jedoch, dass der Feuerreiter (im Gedicht) selbst ein Außenseiter wie Lefeu ist. Wenn Lefeu ihn als Kameraden imaginiert, befreit er den Feuerreiter und sich selbst aus dieser Einsamkeit und bildet eine Gemeinschaft von Außenseitern. Später stellt er sich den Feuerreiter als Rachefigur vor: „Der Reiter macht zum rächenden Ritt durch die Nacht sich auf.“<sup>71)</sup> Lefeus Rachephantasie, in der er den Feuerreiter zum Komplizen stilisiert, besteht darin, Paris in Brand zu setzen. Als Komplize der Brandstiftung betont der Feuerreiter Lefeus Bedürfnis, die Gewalt zu rächen, die er und seine Familie ertragen mussten.

Die rote Mütze ist eines der wenigen Merkmale des Feuerreiters im Gedicht, die Lefeu aufgreift. Im Gedicht fungiert sie als Zeichen der Rebellion gegen staatliche Autoritäten, deren Ablehnung durch die der Ballade 1841 hinzugefügte, neue dritte Strophe noch unterstrichen wird.<sup>72)</sup> Lefeu nutzt dieses Symbol für seine eigene Idee des Widerstands – für seine Rachephantasie, Paris in Brand zu setzen: „Seht, da sprengt er wütend schier – und nimmt die Stunde von Stuttgart zurück, [...] denn jetzt soll die Untat ausgelöscht werden durch die Untat.“<sup>73)</sup> Der Gedanke, dass die Verbrechen des Nationalsozialismus (und auch die Kollaboration des Vichy-Regimes) dadurch ausgeglichen werden könnten, dass Lefeu Paris in Brand setzt, ist absurd. Dies wird besonders deutlich, wenn man eine frühe Aussage Lefeus betrachtet, in der er ebenfalls phantasiert, Paris in Brand zu stecken, um der Modernisierung der Stadt entgegenzuwirken, die Lefeu auch als Verdrängung der Vergangenheit empfindet: „In! Brand! Gesteckt! Man muß sich das vorstellen, es wäre Hitlers Wunsch, der post festum in Erfüllung ginge.“<sup>74)</sup> Damit werden seine Rachephantasien vollständig disqualifiziert. Denn sie wären nicht Ausdruck einer Gegengewalt, sondern eine unheimliche Weiterführung der Zerstörung, durch die er geradezu zu einem Komplizen der Nationalsozialisten werden würde. Lefeu verwirft seine Rachephantasien schließlich ganz: Er stellt sich einen Gerichtsprozess vor, in dem er wegen Brandstiftung angeklagt ist und schließt, dass ein solches Verhalten von keinem Gericht entschuldigt werden könne.

Der Feuerreiter wirkt Lefeus Tendenz entgegen, seine Bedürfnisse und Wünsche zu intellektualisieren und damit zu verbergen, indem er seinen emotionalen Zustand betont. Während es der Essayist Améry ablehnt Metaphern zu verwenden,

<sup>71)</sup> Ebenda, S. 439.

<sup>72)</sup> Winfried Freund liest die Mütze als Verweis auf die rote Jakobinermitze und damit als „sichtbares Zeichen des politischen Radikalismus überhaupt.“ FREUND, Eduard Mörike: Der Feuerreiter (zit. Anm. 57), S. 68. Helmut Koopmann hingegen liest die rote Mütze als Symbol der Französischen Revolution und das Gedicht als Darstellung ihrer zerstörerischen Auswirkungen. KOOPMANN, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter (zit. Anm. 57).

<sup>73)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 437.

<sup>74)</sup> Ebenda, S. 400.



um die ihm widerfahrenen Schmerzen zu beschreiben, benutzt sein fiktiver Charakter die Metapher des Feuerreiters als Ersatz für sein Streben nach Kameradschaft und Rache. Als Symptom im Sinne Lacans verbirgt die Metapher die Abwesenheit eines tatsächlichen Gegenübers und kaschiert diesen Mangel als imaginärer Freund. Der Essayist Améry kritisiert Metaphern als unzulängliches Ausdrucksmittel und beklagt gleichzeitig die Unmöglichkeit eines wörtlichen Ausdrucks. Der fiktive Charakter Lefeu hingegen begrüßt Metaphern und ordnet ihnen eine neue Funktion zu: Gemeinschaft zu erfinden. Was im ersten Fall als verfälschende Gleichnisrede empfunden wird, wird im zweiten Fall zur notwendigen Fiktion umgedeutet.

In rational- reflektierenden Passagen versucht Lefeu indessen, die möglicherweise überwältigende Gewalt der Metapher zu kontrollieren. Diese Gefahr besteht in der Möglichkeit der Metapher Sinn zu verschieben und dabei weitere Register des Traumas zu öffnen. An einer Stelle zieht Lefeu eine zentrale Schlussfolgerung für seinen Gebrauch des ›Feuerreiter‹: „So ist es: das Überstehen war ein Widersinn und es war so frevelich wie des Feuerreiters Besprechen der Glut.“<sup>75)</sup> Des Feuerreiters Beschwören des Feuers wird zur Metapher für Lefeus Überleben. Dieser Widersinn des Überlebens wird an anderer Stelle als Überlebensschuld reflektiert: „Oder: alles erklärt sich am einfachsten durch die Hypothesen Schuldgefühl und Strafbedürfnis; auch das habe ich erwogen.“<sup>76)</sup> Seine Überlebensschuld deutet sich auch an, wenn er sein Überleben als „Fehlgeschick“<sup>77)</sup> versteht. William G. Niederland merkt an: „The Holocaust survivor identifies himself with the beloved dead whom he feels he should join in death.“<sup>78)</sup> Robert Lifton führt diese von Überlebenden empfundene Schuld auch auf die erfahrene Hilflosigkeit zurück und bezeichnet sie als „*paradoxical guilt*, one of the many undeserved residues of their experience“.<sup>79)</sup> Teil der Paradoxie der Überlebensschuld ist, dass sie im Gegensatz zur legalen Schuld der Täter keinen allgemeinen Referenzrahmen hat, sondern allein in der individuellen Psyche der Überlebenden existiert.<sup>80)</sup> Die Überlebensschuld kann dann als pathologisches Moment gefasst werden, wenn man sie als in der Pathologie der Geschichte liegende versteht. Lefeus Bestreben, von der Geschichte seiner Eltern Zeugnis abzulegen, stellt einen Versuch dar, sein Trauma und die darin beinhaltete Überlebensschuld zu überwinden. Zu einer wissenden und aktiven Figur stilisiert, soll der Feuerreiter Lefeu darin unterstützen.

Das Ersatzbild kann jedoch nicht von dem negativen Ende des Gedichts, das Lefeu beständig zitiert, getrennt werden, das durch das Aschemotiv Assoziationen mit dem Holocaust weckt: „Husch, da fällt's in Asche ab“.<sup>81)</sup> Das geborgte Gedicht

<sup>75)</sup> Ebenda, S. 435.

<sup>76)</sup> Ebenda, S. 434.

<sup>77)</sup> Ebenda, S. 429.

<sup>78)</sup> WILLIAM G. NIEDERLAND, The Survivor Syndrom: Future Observations and Dimensions, in: Journal of the American Psychoanalytic Association 23 (1981), S. 4–426, hier: S. 421.

<sup>79)</sup> ROBERT J. LIFTON, The Concept of the Survivor, in: Survivors, Victims, and Persecutors, hrsg. von JOEL E. DIMSDALE, New York 1980, S. 113–126, hier: S. 118.

<sup>80)</sup> Vgl. Ebenda., S. 118.

<sup>81)</sup> Siehe etwa: AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 431.

fällt mit der erlebten Realität zusammen, da es sich Lefeu als Beschreibung des Holocaust aufdrängt. Während er die Figur des Feuerreiters für seine eigenen Zwecke instrumentalisieren kann, indem er sie (temporär) aus dem Kontext des Gedichts löst, werfen die ausgewählten Zitate aus dem Gedicht andere Assoziationen auf, durch die der Feuerreiter als Symptom seines Traumas erkennbar wird. Ohne für eine psychologische Gleichsetzung von Améry und seinem Charakter Lefeu zu argumentieren, fällt auf, dass Améry in Auschwitz lediglich die Zeile aus Hölderlins Gedicht einfiel, die die ihn umgebende Realität beschrieb und dass Lefeu Ähnliches widerfährt, wenn er ein Gedicht wählt, das er zunächst als „ganz anderes Wort“<sup>82)</sup> als die Deportation und Ermordung seiner Eltern ansieht und letztlich doch hauptsächlich die Zeilen zitiert, die sein Trauma evozieren.

Lefeu wendet sich vordergründig von Celan ab, dessen Sprache er als poetische ablehnt, um sich dann doch wieder seines Gedichts zu bedienen. Hier zeichnet sich eine Abhängigkeit von Zitaten ab, die jedoch die Notwendigkeit, sie zu entfremden, mit einschließt. Lefeu entfremdet das Zitat, indem er es mit persönlichen Referenzen auflädt und damit die Bedeutung der Figur verschiebt. Ähnlich kann auch das Gedicht nur in Fragmenten als Assoziationsstifter dienen. Ein möglicherweise sinnstiftendes Verhältnis von Gedicht und Erlebtem ist durch den radikalen Bruch getrennt, den der Holocaust bedeutet. Die Metaphorisierung des Feuerreiters, also die Übersetzung aus dem Gedicht in eine private Symbolik, ist ein Symptom von Lefeus Trauma und beinhaltet dabei eben diesen Bruch. Obgleich sich Verschiebung und Symptomcharakter als wesentliche Merkmale von Lefeus Metapherngebrauch erweisen, wird auch deutlich, dass für eine Interpretation der Rolle des Feuerreiters vor allem die Bewegung der Metaphorisierung wesentlich ist. Die Figur kann nicht vollständig unter dem Begriff der Metapher subsumiert werden.

Schließlich versucht Lefeu, sich von seinem metaphorischen Begleiter zu verabschieden, denn er sei nicht in der Lage, ihn „umzudichten“<sup>83)</sup> – er kann ihn lediglich verfremdend personalisieren. Als Lefeu die metaphorische Figur im Morgenrau verschwinden sieht, bedeutet dieser Abschied keinesfalls das Ende von Lefeus Metaphorisierungsversuchen. Sein Fokus verschiebt sich auf den von ihm bereits früher am Rande erwähnten „Unglücksvogel“<sup>84)</sup>, den er synonym als „L’oiseau de malheur“<sup>85)</sup> bezeichnet. Diese Figur stellt ein weiteres Symptom des Traumas in der von Lacan beschriebenen „signifikanten Kette“<sup>86)</sup> dar. Ich lese den Unglücksvogel nicht als ein separates metaphorisches Konzept, sondern als eine Verschiebung der metaphorischen Figur des Feuerreiters. Lefeu assoziiert diese beiden Figuren bereits auf der Rückfahrt nach Paris miteinander: „L’oiseau

<sup>82)</sup> Ebenda, S. 432.

<sup>83)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 440.

<sup>84)</sup> Siehe etwa: Ebenda, S. 453.

<sup>85)</sup> Siehe etwa: Ebenda, S. 452.

<sup>86)</sup> Zu den implizierten Referenzen von Lefeus Unglücksvogel auf Nietzsche siehe LORENZ, Scheitern als Ereignis (zit. Anm. 22), S. 158ff.

de malheur als Feuerreiter, der weiß, was er zu tun hat.<sup>87)</sup> Wenn er sich vorstellt, wie er den Feuerreiter malen würde, festigt er die Identität der metaphorischen Figuren: „Der Unglücksvogelkopf über dem Gefiederhals, die Rote Mütze schief auf dem von Federn schon halbentblößtem Kopf.“<sup>88)</sup> Beide Figuren sind durch das Symbol der roten Kappe verbunden, die ihren rebellischen Charakter unterstreicht.

Der Unglücksvogel markiert den Übergang zu einem andern Umgang mit Lefeus Trauma: Er versucht nun das Erlebte durch künstlerische Darstellung zu sublimieren. Lefeu malt sich selbst als Unglücksvogel, um sich dann als diesen zu imaginieren und in dem metaphorischen Körper über Paris zu fliegen. Der Maler ist sich bewusst, dass er sich in eine Metapher verwandelt und gesteht ein, er sei selbstverständlich nur „ein metaphorischer Vogel“.<sup>89)</sup> Während er anfangs das Gedicht als Ersatz für die Ereignisse bezeichnete, setzt er nun die Figur in seine eigene Geschichte ein.

Lorenz interpretiert die „fortschreitende Metaphorisierung“ von Lefeus Reflexionen als (Rück-)Verwandlung: das „souveräne[n] Erzählsubjekt[s]“ werde zu dem, „was er von Anfang an war: zur Metapher, zu einem Vergangenen und Vergänglichem assoziierendem Wort.“<sup>90)</sup> Diese Schlussfolgerung beruht auf Lorenz' Interpretation der Bedeutung von Lefeus Namen: „Le Feu“ bedeute neben „Feuer“ auch noch „der Verblichene“, „der Verstorbene“, und daher deute sich bereits in seinem Namen an, dass sein „Tod von Anfang an beschlossene Sache“<sup>91)</sup> sei. Dieses Urteil führt Lorenz auf die Nürnberger Gesetze zurück und auf die „über ihn verhängten Identitätszuschreibung als jüdisches Opfer. Das über Lefeu verhängte Urteil kann nicht revidiert werden“.<sup>92)</sup>

In ›Jenseits von Schuld und Sühne‹ beschreibt Améry die Auswirkungen der Nürnberger Gesetze: „Jude sein, das hieß für mich von diesem Anfang an, ein Toter auf Urlaub sein, ein zu Ermordender, der durch Zufall noch nicht dort war, wohin er rechtens gehörte, und dabei ist es in vielen Variationen, [...] bis heute geblieben.“<sup>93)</sup> Dieses Gefühl, „ein Toter auf Urlaub“<sup>94)</sup> zu sein, korrespondiert mit Lefeus Selbstverständnis in der Nachkriegszeit, er habe sein Überleben nicht überstanden. Vor diesem Hintergrund kann Heidelberger-Leonards Interpretation modifiziert werden, die seinen Tod als Schlüssel für die Erzählperspektive liest – „So also schließt sich der Kreis: *feu* Lefeu, der *gestorbene* Lefeu, erzählt aus der Retrospektive

<sup>87)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 437.

<sup>88)</sup> Ebenda, S. 440.

<sup>89)</sup> Ebenda, S. 460.

<sup>90)</sup> LORENZ, Scheitern als Ereignis (zit. Anm. 22), S. 168.

<sup>91)</sup> DAGMAR LORENZ, Revidierte Identität. Judentum als Problem der Identitätsfindung bei Jean Améry, in: Kritik aus Passion. Studien zu Jean Améry, hrsg. von MATTHIAS BORMUTH und SUSAN NURMI-SCHOMERS, Göttingen 2005, S. 145–174, hier: S. 73.

<sup>92)</sup> Ebenda, S. 74.

<sup>93)</sup> AMÉRY, Über Zwang und Unmöglichkeit, Jude zu sein (zit. Anm. 7), S. 154f.

<sup>94)</sup> Ebenda, S. 154.

die Geschichte seines Ablebens.<sup>95)</sup> Dieses Ableben muss nämlich nicht zwingend mit dem (angedeuteten) physischen Tod Lefeus am Ende des Roman-Essays gleichgesetzt werden. Es deckt vielmehr die Paradoxie seines Lebens auf: Das in Lefeus Namen eingeschriebene ‚Verstorbene‘ referiert dann auf die in ›Jenseits von Schuld und Sühne‹ konstatierte Todeserfahrung im Leben, die der Holocaust bedeutet. Lefeu beginnt ab dem Augenblick, in dem er sich erinnert, die Geschichte dieses Ablebens *im Leben* zu erzählen.

Dieses Ableben, also sein Erleben des Holocaust, die Ermordung seiner Eltern und deren Auswirkungen, versucht Lefeu in dem „Paris brûle“<sup>96)</sup> genannten Bild zu repräsentieren. Er scheitert an diesem Unterfangen, sein „Unglück“<sup>97)</sup> und seine Rache darzustellen, ohne sie zu metaphorisieren; er verbrennt das Bild. Sein Streben ‚realistisch‘ zu malen löst eine überwältigende Menge an Bildern aus, in denen die Bilder von brennenden Häusern Erinnerungen an die „unaussprechlichen Kamin[e]“<sup>98)</sup> evozieren. Lefeu betrachtet seinen Versuch, seine Geschichte in Kunst zu sublimieren, zunächst als Rebellion gegen sein Unglück. Erneut greift er zu einer Metapher, um dieses Unglück genauer fassen zu können, nennt es den schwarzen „Kern, aus dem alle Schwärzen dieses Daseins strahlenförmig sich in die Welt vorantreiben.“<sup>99)</sup> Obgleich er die Metapher des schwarzen Kerns sogleich ironisiert, bietet sich ihm auch hier vorwiegend metaphorische Sprache an, um das Erlebte zu beschreiben.

Das metaphorische Konzept Feuerreiter/Unglücksvogel fungiert als Ersatz für Teile von Lefeus traumatischer Erinnerung, die er nicht anders als in metaphorischer Form ausdrücken kann. Die metaphorischen Figuren schützen ihn davor zu verstummen, da sie ihm erlauben weiter zu denken, indem er verschiedenen Assoziationsketten nachgeht, die die Figuren auslösen. Das metaphorische Konzept Feuerreiter/Unglücksvogel erlaubt es Lefeu, Bedürfnissen eine fleischliche Gestalt zu geben, sie zu veräußern (der Feuerreiter als aktive Figur) oder auch seinen Körper zu verlassen (sich als Vogel zu imaginieren). Das Ich ist auf Metaphorisationen angewiesen, um sich und seine Geschichte zu beschreiben. Lefeu gibt Autorität an die Metaphern ab, wenn er den Feuerreiter als jemanden imaginiert, der ihm Instruktionen gibt und indem er die Grenze zwischen dem Körper des Unglücksvogels mit denen seines eigenen verwischt.

Seine Erinnerung zuzulassen beinhaltet die Gefahr, von ihr in Besitz genommen zu werden. Ähnlich läuft man Gefahr, wenn man Metaphern formt und animiert, von ihnen überwältigt zu werden. Zugleich kreieren die metaphorischen Figuren immer auch eine Distanz zu den Ereignissen. Sie stellen allerdings nie ausreichend „das ganz andere Wort“<sup>100)</sup> dar, das mit dem Geschehenen nichts zu tun hat. Die

<sup>95)</sup> HEIDELBERGER-LEONARD, ›Lefeu oder Der Abbruch‹ – summa der eigenen Existenz (zit. Anm. 52), S. 16.

<sup>96)</sup> AMÉRY, Lefeu oder Der Abbruch (zit. Anm. 21), S. 468.

<sup>97)</sup> Ebenda, S. 474.

<sup>98)</sup> Ebenda, S. 475.

<sup>99)</sup> Ebenda, S. 474.

<sup>100)</sup> Ebenda, S. 432.

konstruierte Distanz kollabiert vielmehr wiederholt, da Lefeus Verwendung der Figuren immer wieder Assoziationen mit dem Holocaust weckt. Als metaphorische Figuren sind sie immer auch Metapher für ein Paradox – für die Koexistenz der überwältigenden Nähe der Vergangenheit und ihrer Distanz, die sich als Unmöglichkeit äußert, die Erinnerung vollständig fassen zu können.

Die metaphorischen Figuren sind durch eine übersetzende Bewegung aus Lefeus Trauma heraus entstanden. Sie bleiben insofern rätselhafte Signifikanten, da sie nicht auf eine Bedeutung reduziert werden können, sondern sich vielmehr, wie es der Metapher eigen ist, in ihrer Bedeutung verschieben. An manchen Stellen verschwimmen die Grenzen zwischen metaphorischer und allegorischer Figur. Metaphorische und reflektierende Passagen wechseln, gehen ineinander über und brechen damit die jeweils andere Darstellungsform immer wieder auf. Améry gelingt es mittels seiner fiktiven Figur Lefeu, bestimmte Aspekte seines Traumas in Sprache zu übertragen. Dabei werden die Grenzen der metaphorischen Figur immer wieder aufgezeigt, nicht allein, indem Lefeu seine Figur immer wieder kritisch betrachtet, sondern auch, indem die Grenzen zwischen Zitat, Metapher und Allegorie fließend erscheinen. Das metaphorische Konzept Feuerreiter/Unglücksvogel erlaubt Lefeu, sein Trauma und dessen Auswirkungen nachzuzeichnen. Wenn allerdings unter dem Banner der Rache (der roten Mütze) der Feuerreiter zum Unglücksvogel metaphorisiert, der Begleiter zum Selbstbild wird, verschwindet dadurch seine Rolle als Zuhörer. Etwas geht immer in dem Verschieben einer metaphorischen Bedeutung verloren.