

Stephan Steiner

Geschichtsdreck und dreckige Geschichten. Jean Améry und Avantgardekunst – kein Verhältnis?

„Am Anfang war das Wort – aber ebenso auch in der Mitte und am Ende“¹

(Leo Trotzki, *Literatur und Revolution*)

Landläufig kennt man Jean Améry als einen Vertreter des an Sartre orientierten Existentialismus, aber wer sich etwas eingehender mit seinen philosophischen Wurzeln beschäftigt, stößt schnell auf eine frühe Prägung durch den Wiener Kreis. Améry hat die Faszination, die der Logische Empirismus auf ihn ausübte, nie verschwiegen, sondern selbst mehrfach darauf hingewiesen. In einem wichtigen Aufsatz² hat er dem von der Frankfurter Schule inspirierten Gerede der Studentenschaft der 1960er Jahre über den vermeintlich reaktionären Positivismus mit der ostentativen Betonung eines diesem innewohnenden Fortschrittspotentials gekontert. Nimmt man Amérys gesamte Lebenszeit und nicht bloß einzelne Phasen in den Blick, so wird klar, dass die jugendliche Faszination durch den Wiener Kreis nicht einfach durch spätere philosophische Entdeckungen abgelöst wurde, sondern parallel zu diesen in Amérys Denken fortexistierte, oft auch in einem deutlichen Spannungsverhältnis.

Seine Vertrautheit mit dem Wiener Kreis und auch den Wittgensteinschen Schriften³ hätte für Améry eigentlich ein Bindeglied zu den von diesen Philosophen und Wissenschaftlern inspirierten Avantgardebewegungen der Nachkriegszeit und namentlich zur

1 Trotzki 1972 S. 322–323.

2 Vgl. Améry 2004a.

3 Vgl. Améry 2004b.

Wiener Gruppe darstellen können, eine derartige Annäherung ist aber weitgehend ausgeblieben. Im Weiteren soll versucht werden, über einige mögliche Gründe für dieses doch recht erstaunliche Phänomen nachzudenken. Der Begriff Avantgarde wird dabei gänzlich unideologisch und im weitest möglichen Verständnis aufgefasst als „Ausdruck einer Gruppe oder eines Subjekts, das versucht, Neuland zu betreten, auszuprobieren, was so noch nicht ausprobiert wurde“⁴, vor allem in der Literatur, die ja Amérys Metier war.

Weiterschreiben – aber wie?

In seiner Jugend wollte Jean Améry – Jahrgang 1912, damals noch Hans Maier, Wiener mit Wurzeln und Sozialisationserfahrungen in der österreichischen Provinz, philosophierender Buchhandlungsangestellter, Agnostiker jüdischer Abstammung und christlicher Prägung – Schriftsteller werden.⁵ 1935 stellte er ein Romanmanuskript fertig, das er nach eigener Aussage an Thomas Mann schickte, der es wiederum an Robert Musil zur Beurteilung weitergereicht haben soll. Erschienen ist der Roman erst viele Jahrzehnte später, posthum.⁶

Flucht aus Österreich, Exil in Belgien, Internierungslager in Frankreich, Résistance, Konzentrationslager Auschwitz, Buchenwald und Bergen-Belsen – ‚bloß‘ sechs Jahre im Leben von Hans Maier, aber tiefe biographische Einschnitte, die Pläne und Vorhaben aus der Zwischenkriegszeit sehr alt aussehen ließen. Verluste allerwegen; der Wunsch zu schreiben zwar auch nach 1945 noch vorhanden, die Sehnsuchtswelt der Belletristik jedoch in weite Ferne gerückt. Wir wissen kaum, an was es Maier fehlte, um sich im Nachkriegs-Europa erneut als Romancier zu entwerfen: an Gelegenheit, an Förderung, an Ruhe, an innerem Antrieb, an Durchhaltevermögen, an Lebenskontinuität? Jedenfalls gab Maier fiktionales Schrei-

4 Schmatz 2016 S. 47.

5 Zur Biographie Amérys: vgl. Heidelberger-Leonard 2004.

6 Vgl. Améry 2007a. Zitiert wird hier und – wo möglich – auch im Weiteren die Werkausgabe; viele von Amérys Arbeiten sind aber auch in Einzelausgaben erhältlich.

ben, schon allein aus ökonomischen Gründen, seit den 1950er Jahren weitgehend auf. Maier, der das französisierende Anagramm seines Namens als Pseudonym wählte, beließ sein Nachkriegsquartier in Brüssel und verdiente nun als Jean Améry seinen Unterhalt – mit dezidierter non-fiction, erst als Journalist, der sich an Tagesaktualitäten auszurichten hatte, später als Verfasser geschliffener Essays und ganzer Essay-Zyklen, deren Ausarbeitung der Hörfunk bezahlte. Aus letzteren formte er Bücher, denen sowohl von Kritikern als auch Lesern große Beachtung zuteil wurde.

Seine Liebe zur Belletristik lebte der Essayist Améry als manischer Leser und als unermüdlicher Rezensent aus; er begleitete unterschiedliche literarische Strömungen, oft zustimmend, manchmal kritisch, selten klar ablehnend, beinahe durchgehend einen respektvollen Ton wahrend. Überhaupt waren der „Verriss“ und das „Vernichten“ Amérys Sache nicht, stattdessen übte er sich in seinen hunderten Buchbesprechungen in einer „zarten Haltung“, die auch das ihm Fremde und Befremdliche prinzipiell gelten ließ und die vielen Möglichkeiten zeitgemäßer Ästhetik nicht auf seine eigenen Präferenzen verengte.⁷

Für Améry gehörten Rezensionen zum Broterwerb und sie wurden mit Sachverstand, Verve und Lust an der Formulierung verfasst, ihrem Wesen nach waren sie aber in ein enges Korsett geschnürt. Dem gegenüber mutete die Essayistik schon wie ein Reich der Freiheit an und Amérys Essays waren immer auch ein Stück Literatur, sie waren durchkomponiert und maßen sich am Vorbild Montaignes und an den Autoren der Aufklärung. Amérys Sehnsucht nach dem Erzählen jedoch lösten sie, wenn überhaupt, so doch nur sehr unzureichend ein. Im letzten Abschnitt seines durch Freitod beendeten Lebens wollte Améry dann dezidiert auch als ein Autor wahrgenommen und geschätzt werden, der sich ohne Rücksicht auf cartesianische Klarheit und argumentative Strenge ganz einem Sprachtaumel, einem Erzählfluss und einem poetischen Konzept überlassen durfte. Die für einen Wechsel vom Essayisten (als der er anerkannt war) zum Romancier (als der er vollständig scheitern konnte) erforderliche Selbstsicherheit und vielleicht auch Präpotenz fehlte dem bereits

7 Vgl. Baier 1996.

in seinen Sechzigern stehenden ‚Debütanten‘ jedoch weitgehend: Bezeichnenderweise nannte er seinen 1974 veröffentlichten und sich am Weitesten in das Feld der Fiktion vorwagenden Text *Lefeu oder der Abbruch* tapsig, so als wollte er bloß nicht der Hochstapelei bezichtigt werden, einen „Roman-Essay“.⁸

Thomas Mann vs. Avantgarde

Améry war ein überaus belesener Autor und er kannte deshalb auch die Avantgardebewegungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wenn auch vielleicht nicht immer in ihren weiten Verzweigungen und in ihren schwer überschaubaren Einzelheiten, so doch in ihren jeweiligen Konzepten. Die „klassische Moderne“ war Améry durchaus nicht fremd⁹ und Sprachzertrümmerung aus einer Empörung darüber, dass Wörter in „graue Sträflingsklamotten eingekleidet“ sind und die Buchstaben „in Reihen aufgestellt, beleidigt und geschoren“,¹⁰ brauchte dem mit Sprachphilosophie Wohlvertrauten sicher nicht erklärt zu werden. Auch wenn er sich gerne und oft als Anhänger eines Schreibens à la Thomas Mann und geradezu selbstgeißlerisch als einstiger Bewunderer von im Rückblick als heillos provinziell eingestuften Autoren zu erkennen gab,¹¹ verstand er die Intentionen der Avantgarden durchaus, ihre Hinwendung zu Materialität, Serialität, Autopoiesis, Automatismus, Entgrenzung und Provokation. Der Umgang mit auf solchen Schreibhaltungen beruhenden Texten fiel Améry zwar nicht immer leicht, aber leicht hat er es sich auch mit deren Rezeption nicht gemacht.

8 Vgl. Améry 2007b.

9 Vgl. Améry 1974 S. 165–170. Eklektizistisch erwähnt Améry als „klassische Moderne“ den Expressionismus, Futurismus, Surrealismus, aber auch den *nouveau roman*, die konkrete Poesie und den magischen Realismus.

10 Diese schöne Kritik an dem Verhältnis der Traditionalisten zu Wort und Buchstaben findet sich in V[elimir] Chlebnikov/A[leksej] Kručenyč, *Bukva kak takovaja* (zit. nach Ingold 2000 S. 139).

11 *Bücher aus der Jugend unseres Jahrhunderts* (vgl. Améry 1981), eine posthum erschienene Sammlung von Essays, kreist zentral um diese frühen Lektüererfahrungen und ihre Bewertung in der Rückschau.

Im Gegensatz zu weiten Kreisen der konservativen Literaturkritik im Nachkriegsdeutschland und (vor allem) -österreich denunzierte Améry avantgardistisches Schreiben keineswegs als bloße Attitüde von Spinnern oder Möchtegern-Poeten; modernen Strömungen der Nachkriegsliteratur verweigerte er die Auseinandersetzung nicht. Er war und blieb neugierig und immer wieder stieß er als professioneller Leser auf Texte, die – ob nun im Rückblick zu Recht oder zu Unrecht – der Avantgarde zugerechnet wurden und die ihn interessierten, trotzdem (oder vielleicht gerade weil?) sie seinem Anspruch an Literatur und seinem ästhetischen Geschmack deutlich zuwiderliefen. Herausforderung war durchaus seine Sache.¹²

Nouveau roman

Amérys Auseinandersetzung mit Avantgarde-Kunst manifestierte sich nur selten in direkten Bezugnahmen auf Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus und wie die zu Ismen geronnenen oder erklärten Strömungen noch alle benannt sein mögen – sein Schlüsselerebnis war der *nouveau roman*. Dieser Frontalangriff auf das traditionelle Romanhandwerk und seine Erzähllogik, seine Psychologismen und seine über mehr oder weniger intakte Ichs verfügenden Protagonisten war für einige Zeit der *dernier cri* der französischen und bald auch Debattengegenstand der übrigen westeuropäischen Nachkriegs-Literatur. Seit 1958 wurde der von außen an doch recht unterschiedliche Autorinnen und Autoren herangetragene Sammelbegriff des *nouveau roman* zu einem Markennamen¹³ und Améry

12 Es sollte in diesem Zusammenhang auch nicht vergessen werden, dass Améry es zu einem guten Teil dem Avantgarde-Autor und Rundfunk-Redakteur Helmut Heißenbüttel verdankte, dass er von der Tagesschriftstellerei zur sehr gehobenen Essayistik überwechseln konnte (zu Details vgl. Heidelberger-Leonard 2004 S. 193–194).

13 Der Literaturkritiker Émile Henriot benutzte diesen Begriff bereits 1957, um unter seiner Verwendung zwei recht unterschiedliche Bücher für eine Rezension in *Le Monde* zusammen zu zwingen. Die Zeitschrift *Esprit* nahm 1958 diese Sammelbezeichnung in einem Schwerpunktheft *Le „Nouveau Roman“* wieder auf, in dem Beiträge von Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Jean Cayrol, Marguerite Duras, Claude Simon, Robert Pinget, Kateb Yacine und Jean Lagrolet abgedruckt waren.

reagierte ausgesprochen schnell darauf. Schon in seinem wenig bekannten Buch *Geburt der Gegenwart*, das er genau in dieser Zeit konzipierte,¹⁴ näherte er sich dem Phänomen, etwas von oben herab und gleichsam literatursoziologisch:

[Die Eliten] wollen der Massenkultur davonlaufen. Joyce, Proust, Kafka sind keine Exklusivgüter mehr, zu schreiben wie sie, ist ein populäres Unternehmen. Gut. Dann muß man neue Wege gehen. Man kann versuchen, es dem Leser schwer zu machen. Man schreibt den ‚Nouveau Roman‘. Gedanken und Gespräche läßt man ineinander verfließen. Personen, die längst nicht mehr im konventionellen Sinne ‚gestaltet‘ werden, vermengen sich in der ‚sousconversation‘. Geometrische Beschreibung der Außenwelt schafft eine halluzinierende Atmosphäre, in der unsere Alltagswelt nicht wiederzuerkennen ist. Der schlichte Buchkäufer hat zunächst keine Ahnung, was überhaupt vorgeht; die Dichter haben alles getan, ihn in den ersten zehn Seiten zu entmutigen. Die Dichter heißen Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Mauriac, Claude Simon, Jean Cayrol, Michel Butor. Sie flüchteten aus der Massenwelt, aus dem Bereiche des Banalen und sammelten sich auf einer Insel, die dem Laien verwehrt ist. Doch, nur Geduld: der Betrieb kommt, er läuft schneller, beziehungsweise ist besser motorisiert. Ihm entgeht keiner. Nouveau Roman? Unzugänglichkeit? Keine Rede. Die Übersetzungen ins Amerikanische liegen vor.¹⁵

Als eine Ironie der Geschichte erschien es Améry damals, dass ein amerikanisches Massenblatt, das *Time*-Magazin, sich ausgerechnet dem nouveau roman zuwendete und diesem kurzerhand eine tiefe Verankerung in der Tradition zuschrieb; eine Verwandtschaft mit Kafka, aber auch und ausgerechnet eine Nähe zu Sartre und Camus wurde behauptet.¹⁶ Fazit: Alles Neue altert sehr schnell, die Revolution ist abgesagt, die literarische Karawane zieht weiter. Oder in Amérys Worten:

14 Vgl. die diesbezügliche Bemerkung in einem Brief an Hety Schmitt-Maass, Brüssel, 26. 3. 1967 (Améry 2007c S. 208).

15 Améry 1961 S. 266–267.

16 Die Robbe-Grillet betreffende Rezension im Magazin *Time* vom 14. 12. 1959 ist nachzulesen unter <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,894391,00.html>.

Die Massenzivilisation liquidiert die Exklusivität und liquidiert die Avantgarde. Zum Wesen der Vorhut gehört es nämlich, daß sie, gelöst von der Truppe, mit blanken Waffen vorprescht ins Feindesland. Wie aber, wenn der Feind nicht länger ein Feind ist, sondern die überflüssigerweise Gewappneten mit Blumen empfängt? In unseren Tagen macht der künstlerische Avantgardist allemal die Entdeckung, daß die Masse der Truppe ihn eingeholt hat, daß er sich längst in ihrer Mitte befindet und der vermeintliche Gegner sich als der liebenswürdigste Gastgeber erweist. Wer gegen den Konformismus protestiert, muß sich daran gewöhnen, daß sein Protest von der Konformität umfaßt und schließlich absorbiert wird.¹⁷

Was Améry hier einem spezifischen und gerade erst im Entstehen begriffenen avantgardistischen Schreiben entgegenhält, ist ein allgemeines Wissen um das Altern jeglicher Avantgarde. Gewogen und für zu leicht befunden, könnte man meinen – aber so einfach war es nicht: Die Beschäftigung mit dem *nouveau roman* ließ Améry nicht los und über die Zeit widmete er ihm einen regelrechten Rezeptionskomplex, der sich über mehr als ein Jahrzehnt erstreckte.¹⁸ Es existieren Porträts von, Rezensionen zu oder Bezugnahmen auf beinahe alle Größen der Bewegung: auf Natalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, auch auf Le Clézio, der seine ersten literarischen Erfolge in diesem Umfeld feierte, und auf Samuel Beckett, der – man hat es heutzutage weitgehend vergessen – bis in die 1970er Jahre hinein dem *nouveau roman* zugerechnet wurde.¹⁹

Amérys Gesamturteil war denn auch weit weniger harsch als in der *Geburt der Gegenwart* von 1961. In den Experimenten des *nouveau roman* erblickte er bereits 1964 durchaus eine Bewegung von Rang: „Der Neue Roman, das literarhistorische Ereignis des vergangenen Jahrzehnts, kann nicht zurückgenommen werden. [...] Wir müssen

17 Améry 1961 S. 268.

18 Dieser Strang des Améryschen Rezensenten-Werkes spiegelt sich in der Auswahl, die für den Literatur-Band der Werkausgabe getroffen wurde, überhaupt nicht wider.

19 Die Gesamtbewegung wird in Améry 1964 ausführlich dargestellt und beurteilt. Zu einzelnen Autoren existieren (oft mehrfach publizierte, aber hier nur in einer Version aufgeführte) Texte: Améry 1960; Améry 1969a; Améry 1969b; Améry 1971a; Améry 1971b.

unsere Lesegewohnheit an ihm und zu ihm erziehen.“²⁰ Womit er sich jedoch nicht abfinden wollte, war die von Sarraute programmatisch verkündete (und von der losen Gruppe des *nouveau roman* weitgehend geteilte) Abwertung der und Abwendung von einer Realität, die als zu banal empfunden wurde, um überhaupt zum Gegenstand des Schreibens gemacht zu werden.²¹ Améry verteidigte diese „Banal-Realität“ gegen Sarrautes Angriff, dessen Stoßrichtung natürlich auf eine engagierte Literatur à la Sartre zielte. Améry sah in Sarrautes partieller Realitätsverweigerung, wohl nicht ganz zu Unrecht, einen Eskapismus am Werk, der sich im Namen einer ‚reinen‘ Literatur den (zeit-)geschichtlichen Wirklichkeiten entzog. Obstinat beharrte Améry dagegen auf einer Realität, „in der sich hart die Sachen stoßen“,²² will heißen, einer unhintergehbaren Alltags-Realität, die alles andere als banal sein könne und deshalb auch, zumindest prinzipiell, einer Beschreibung für würdig zu erachten sei.

Hier braute sich eine Auseinandersetzung zusammen, die ich am Ende dieses Aufsatzes noch einmal aufnehmen werde und die letztlich um die Frage kreisen sollte: „Wie wirklich wird die Erfahrung von Leid in der Kunst aufbewahrt?“ und „Ist Kunst überhaupt willens, derartige Wirklichkeit zur Kenntnis nehmen?“

Am Rande des Randes der Wiener Gruppe

Es ist erstaunlich, wie beinahe vollständig und beharrlich Améry an den Arbeiten der Wiener Gruppe und den Fortentwicklungen ihrer einzelnen Vertreter vorbeiging. Für die 1950er und frühen 1960er Jahren ist das noch gut erklärbar: Es gab schlicht keine Kontaktzonen mit den das künstlerische Leben aufmischenden und in Frage

20 Améry 1964 S. 313.

21 1963 provozierte Sarraute bei einem Schriftstellerkongress in Leningrad mit ihrem Referat *Die beiden Realitäten* eine heftige Auseinandersetzung um den Realismus in der Literatur (vgl. Sarraute 1964).

22 Diese auch sonst in der Philosophie immer wieder ohne Hinweis auf ihren Ursprung auftauchende Wendung stammt aus Schillers *Wallensteins Tod*: „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen [...]“ (Schiller 1967 S. 139).

stellenden Avantgardisten in Wien, ein Leben in dieser Stadt wäre dafür die Voraussetzung gewesen, Amérys Lebensmittelpunkt aber war Brüssel. Im Vor-Internet-Zeitalter konnte man sich von dort aus ohnedies kaum eine halbwegs zureichende Übersicht über die deutsche Verlagsproduktion bewahren, wenn jedoch Liebhaberausgaben oder gar ephemere Aktionen im Spiel waren, so war man auf Berichte oder Empfehlungen von „eingeweihten“ Bekannten vor Ort angewiesen, die Améry ganz offensichtlich fehlten.

Mit den Jahren änderten sich die Wahrnehmungsmöglichkeiten allerdings grundlegend. Die Wiener Gruppe schaffte es nämlich – nach ihrer Auflösung²³ – sowohl mit Kollektivarbeiten als auch mit individueller Produktion in deutsche Großverlage: Der Sammelband *Die Wiener Gruppe* erschien 1967 bei Rowohlt, im selben Verlags- haus wurden 1968 Gerhard Rühms *fenster*, 1969 Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, 1970 Friedrich Achleitners *prosa, konstellationen, montagen, dialektgedichte, studien* und 1977 Konrad Bayers Gesamtwerk publiziert; H. C. Artmann hatte seit den späten 1960er Jahren Verträge mit Residenz und Suhrkamp. Angesichts dieser nun gegebenen weitreichenden Sichtbarkeit und Greifbarkeit der Werke ist Amérys anhaltende Nicht-Wahrnehmung dieser Schriftsteller²⁴ umso erstaunlicher.

Autoren, die in einer gewissen Nähe zu Schreib- und Lebenshaltungen der Wiener Gruppe agierten und Techniken aus deren Umfeld als „experimentelle“ Autoren benutzten²⁵, nahm Améry aber durchaus zur Kenntnis:

23 Der Zeitpunkt dieser Auflösung wird sehr verschieden angesetzt: Konrad Bayers Freitag 1964 wird zumeist als Endpunkt genannt; Oswald Wiener datiert diesen bereits auf 1959, dem Jahr der Aufführung des „zweiten literarischen cabarets“.

24 H. C. Artmann bildet eine Ausnahme; ihn hat Améry mehrfach erwähnt. Nur ganz am Rande sei darauf hingewiesen, dass Oswald Wiener H. C. Artmann als einen „Apollinaire der Wiener Gruppe“ sah, als ein Vorbild (wie seinerzeit Apollinaire den Surrealisten), jedoch gar nicht zur eigentlichen Gruppe gehörig (vgl. Wiener/Kastberger 1999 S. 55).

25 Reinhard Priessnitz und Mechtild Rausch beurteilten diese Übernahmen allerdings schon sehr früh als Ausschlachtung, Verwässerung oder gar Verkehrung der Intentionen der Wiener Gruppe (vgl. Priessnitz/Rausch 1979).

Ich weiß schon: die ‚Grazer Gruppe‘ und Michael Scharang und G. F. Jonke und Handke und Bernhard und Jandl und die Mayröcker [...], natürlich. All dies ist sehr achtbar, sehr denkwert. Es ist für so ein kleines Land – und man stelle Vergleiche an mit Belgien oder den Niederlanden – sogar erstaunlich.²⁶

Besonders früh nahm Améry Friederike Mayröcker wahr, 1957, als gerade einmal ihr Erstling *Larifari. Ein konfuse Buch* im Bergland Verlag erschienen war. In seiner Korrespondenz bescheinigte Améry der damals fälschlich als „Frieda“ apostrophierten Mayröcker eine hohe Begabung,²⁷ monierte aber gleichzeitig die „skurrilen Form-Experimente“ die er in ihrer Dichtung zu entdecken glaubte.²⁸ Mayröcker und ihren Lebenspartner Ernst Jandl – den selbsternannten „Onkel“ der Wiener Gruppe²⁹ – lernte Améry dann über ein Jahrzehnt später bei Treffen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt persönlich kennen und blieb ihnen zeitlebens freundschaftlich verbunden. Was die Einschätzung der literarischen Produktion des oft als Duo auftretenden, in seiner Ästhetik jedoch reichlich verschiedenen Paares Jandl/Mayröcker angeht, rang Améry erfolglos mit Ambivalenzen. Typisch dafür ist etwa ein Brief an Helmut Heißenbüttel von 1969:

Eben sandten mir Freunde Ernst Jandls Sprechplatte ‚Laut und Luise‘ [...]. Nebenfragen, die ich mir notiere: Wieviel geht da über Morgenstern hinaus? Wieviel ist reiner Jokus? Wie sehr hängt man beim Zerbrechen der Worthülsen am Ende doch von der eigentlich einfachen Assoziationswirkung, d. h. also: der Rückkehr in die Sprache als Kommunikationsmittel ab?³⁰

Auch scheinbare Äußerlichkeiten beobachtete Améry genau; vom Avantgardismus erwartete er sich anscheinend einen bestimmten

26 Améry 2005 S. 558.

27 Zehn Jahre später verstärkte Améry dieses Urteil noch in einem Brief an Ernst Mayer, Brüssel, 4. Oktober 1967, in dem er Mayröcker bescheinigte, „eine wichtige und wirkliche Dichterin“ zu sein (Améry 2007c S. 253).

28 Brief an Ernst Mayer, Brüssel, 3. November 1957 (Améry 2007c S. 78).

29 Vgl. Jandl 1997.

30 Brief an Helmut Heißenbüttel, Brüssel, 31. Januar 1969 (Améry 2007c S.301).

Habitus und wurde zumindest von einer Seite des Duos darin enttäuscht: „Jandl sieht für einen ‚Neutöner‘ unglaublich bürgerlich, fast spiessig aus, während Mme. Mayröcker, schwarze Robe, Riesenbrillen, entschieden etwas Dämonisches hat.“³¹ Fazit: Améry wusste nicht endgültig von Jandl zu sagen, ob dieser „ein ‚Macher‘ ist oder ein Meschuggener. (Eins schliesst aber das andere nicht aus.)“³²

Zwei der schönsten Fotos, die von Améry existieren, zeigen ihn in inniger Umarmung mit Mayröcker.³³ Es sind dies Dokumente einer tiefen persönlichen Zuneigung, die sich jenseits einer Beurteilung ihrer Literatur eingestellt hatte. Was letztere anging, blieb er, wie bei Jandl, zutiefst ambivalent. Lange Passagen in *Lefeu oder der Abbruch* sind der Avantgarde-Dichterin Irene gewidmet, deren Spiel mit der Sprache und deren lautmalerische Wort- und Lautkaskaden den Maler Lefeu ebenso sehr anziehen wie abstoßen; er kann nicht aufhören, sie sich immer wieder vorzusagen und kann gleichfalls nicht aufhören, sie im Wunsch nach der einfachen Abbildung einfacher Wirklichkeiten – hier sind wir wohl wieder in der Auseinandersetzung um die „Banal-Realität“ angekommen³⁴ – zurückzuweisen. Nur einmal wird Mayröcker in diesem Zusammenhang namentlich erwähnt und eine ihrer Gedichtzeilen herbeizitiert,³⁵ aber die ganze Poetik Irenes scheint letztlich stark von derjenigen Mayröckers in-

31 Brief an Ernst Mayer, Brüssel, 13. Dezember 1970 (Améry 2007c S. 365).

32 Brief an Ernst Mayer, Brüssel, 13. September 1970 (Améry 2007c S. 350).

33 Vgl. Steiner 1996 S. 146; vgl. Heißenbüttel/Jentsch 1978 S. 6.

34 An einer Stelle in *Lefeu oder der Abbruch* nimmt Améry dezidiert auf „eine Welt, die als Summe von Erfahrungen in sinnvollen Wörtern und Sätzen sich widerspiegelt, eine Welt, die einen logischen Aufbau hat oder zumindest durch einen solchen interpretierbar ist“, Bezug und stellt sich von dieser Position aus die Frage, „ob gewisse Formen der Poesie, die auf den Sinn der Sätze erst, der Wörter danach, hochfahrend verzichten, Ursache [...] oder Folge der Alienation“ seien (Améry 2007b S. 364).

35 Den Maler Lefeu lässt er über die Avantgarde-Dichterin Irene folgendermaßen sinnieren: „Und Cognac, vor allem das, man kann nicht leben ohne die süßen Nebelschwaden, heilige Mutter Nebelschwade, Gedicht von Friederike Mayröcker, doch sollen Sie Besseres hören, schon Fortgeschritteneres, denn die heilige Mutter ist noch romantische Metaphorik, während hier auf höherer Ebene der Semiotik verfahren wird.“ (Améry 2007a S. 369). „Heilige Mutter Nebelschwade“ ist das direkte Zitat einer Mayröckerschen Gedichtzeile (Mayröcker 1973 S. 38).

spiriert. Ausdruck der Ambivalenz: Améry holt Mayröcker ebenso in sein eigenes Schreiben hinein wie er sie aus diesem wieder ausstößt. Gerade an *Lefeu oder der Abbruch* ließe sich gut zeigen, dass der vermeintliche Traditionalist Améry die Frage nach dem Stellenwert der Avantgarde durchaus differenziert betrachtete. Ob denn avantgardistisches Schreiben die Realität besser zu fassen vermöge als ein herkömmliches Erzählen – immer vorausgesetzt, dass es auf der Höhe seines Könnens operiert – konnte und wollte er nicht letztgültig beantworten. Jedenfalls inkorporierte er auch Elemente avantgardistischen Schreibens in seine eigene späte Literatur. *Lefeu oder der Abbruch* ist beileibe kein Buch, in dem sich ein Autor auf traditionelle Weise ziel- und stilsicher vom erzählerischen Punkt A nach Punkt B fortbewegt bis er schließlich nach etlichen mehr oder weniger eleganten Umwegen Punkt Z erreicht, sondern eines, das sich zur Moderne hin öffnet. Der Maler Lefeu redet und denkt vor sich hin, er steigert sich zu Worträuschen, die alles in sich hineinziehen, das Hohe und das Niedere, das Weltgeschichtliche und das Persönliche, Konzepte berühmter Zeitgenossen, ästhetische Splitter und philosophische Paralipomena. Kein Feuerwerk an Erzählfreude entfaltet diese Prosa, stattdessen kann sich der Leser durch sie nur über Brüche, Umwege, Kaskaden, Fallstricke hinweg bewegen. Modernität also: Wer story telling erwartet, wird definitiv enttäuscht.

Avantgarde, hell/dunkel

Als Autor und Kritiker bemühte sich Améry also, die Wechsel in den ästhetischen Anschauungen während seiner Lebenszeit, die ja über weite Strecken von der Auseinandersetzung zwischen Tradition, Moderne und auch bereits ein wenig Post-Moderne geprägt waren, zu begreifen und, soweit ihm möglich, für sein eigenes Schreiben fruchtbar zu machen. Eine Annäherung an die Avantgarde fand dabei, wie oben skizziert, durchaus statt,³⁶ eine Annäherung, die aber

³⁶ Meine Einschätzung steht diesbezüglich in krassem Gegensatz zu Hanjo Kesting, einem der Herausgeber der Werkausgabe, der behauptet, dass Améry ein „zäher, zuweilen zur Aversion gesteigerter Widerstand gegen die neuere

dort ihre deutlichen Grenzen hatte, wo die Frage der Gewalt und ihrer Darstellbarkeit in der Literatur ins Spiel kam. Systematisch hat sich Améry zwar nie dazu geäußert, jedoch finden sich, über sein Werk verstreut, wichtige Stellungnahmen. Um das Grundproblem zu erfassen, scheint es geboten, etwas weiter auszuholen.

Avancierte Ästhetiken des 20. Jahrhunderts haben das Thema Gewalt mit einer Vehemenz, Penetranz und Schonungslosigkeit angepackt wie nie zuvor in der Literaturgeschichte. Die Antworten, die insbesondere auf Extremformen der Gewalt, namentlich auf Krieg und Genozid, gegeben wurden, waren vielfältig. Von Karl Kraus bis zu Swetlana Alexijewitsch³⁷ spannt sich der Bogen von Autorinnen und Autoren, denen es mit avancierten literarischen Techniken, unter Verzicht auf schriftstellerische Phantasie und nur durch das Ein- und Verlassen auf Textbausteine (Zeitungsmeldungen, Interviews usw.) gelang, Krieg als eine Extremform der Gewalt beschreib- und begreifbar zu machen. Konkrete Dichtung machte es sogar möglich, sich dem Massenmord an den europäischen Juden ganz ohne Fiktionalisierung, nur aus dem Sprachmaterial heraus zu nähern, wie Heimrad Bäcker eindrücklich bewiesen hat.³⁸ Literatur konnte und kann damit wenn schon nicht zur Einhegung extremer Gewalt, so doch zum Verständnis von deren Voraussetzungen und Wirkungen erheblich beitragen.

Doch neben einer solchen Ahnenreihe von Analytikerinnen und Analytikern der Gewalt gibt es auch eine unrühmliche andere: diejenige der ästhetischen Neuerer, die von Gewalt zutiefst angezogen waren. Gewaltverherrlichung, ja regelrechte Gewaltaufrufe, pflastern ihren Weg. Mag man Bretons Bemerkung, wonach die „einfachste surrealistische Handlung“ darin bestehe, „mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich

und neueste Literatur, gegen die meisten Erscheinungsformen literarischer Avantgarde“ eignete (Kesting 2006 S. 344).

37 Besonders verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Alexijewitschs Buch über den russischen Krieg in Afghanistan, das zum Brutalsten und Eindringlichsten zählt, was jemals über Kriege geschrieben wurde (vgl. Alexijewitsch 1992).

38 Neben vielen anderen Arbeiten aus diesem Umkreis: vgl. Bäcker 1986; vgl. ders. 1988; vgl. ders. 1997.

in die Menge zu schießen“³⁹ noch als bloßes *épater les bourgeois* durchgehen lassen, so stand die Verstrickung anderer Avantgardisten in die höchst reale Morgendämmerung politischer Gewalt im 20. Jahrhundert auf einem durchaus anderen Blatte. Marinetti, dessen futuristische Aktivitäten zu den wesentlichen Vorreitern der Moderne zählten und tief in die verschiedensten europäischen Avantgarden hineinwirkten, begrüßte schon weit vor dem Ersten Weltkrieg die aufziehende Explosion der Gewalt, die ein paar Jahre später halb Europa in Schlachtfelder verwandeln sollte, frenetisch: „Wir rühmen den Patriotismus, den Militarismus“, schrieb Marinetti 1909,

wir besingen den Krieg, die einzige Hygiene der Welt, ein großartiges Aufflammen des Enthusiasmus und der Großzügigkeit, ein edles Bad des Heldentums, ohne das die Völker in tragem Egoismus, in wirtschaftlichem Stillstand, in Engstirnigkeit des Geistes und des Willens entschlafen.⁴⁰

Dies war gemeint, wie es geschrieben war: gänzlich ohne Anflug von Satire. Ebenso bestürzend ist etwa auch das Beispiel Célines, der unter Aufbietung seiner ganzen elaborierten Wortkunst, 1938, noch ehe das nationalsozialistische Ausrottungsprogramm startete, dieses bereits in einem ganzen Buch einbegleitete, in dem er ganz unverblümt bekannte, „dass ich Antisemit geworden bin, und zwar nicht nur ein wenig so zum Vergnügen, sondern voller Wut bis in die Knochen“. Er sei „bereit, das ganze Judenpack in die Luft zu sprengen, bereit, die Mischpoche marschieren zu lassen, in Phalanx, in dichten Kohorten, in Bataillonen, sie ganz allein in den Krieg!“⁴¹ Zwei extreme Beispiele aus dem Kapitel Avantgarde und Gewalt, das aber in verschiedenen Abstufungen über die Jahrzehnte immer wieder neu geschrieben wurde.⁴² Gewalt als purifizierende Kraft, aus der radikale Erneuerung erst erwachsen kann – diese Idee meldete sich

39 Breton 1977 S. 56.

40 Marinetti 1983 S. 249; die Passage erscheint in meiner Übersetzung.

41 Céline 1938 S. 33.

42 Man denke etwa an Georges Bataille, dem das Photo eines auf entsetzlichste Weise gefolterten Chinesen als „Meditations-,Stütze“ diente (vgl. Mattheus 1984 S. 86–87); oder an Rolf-Dieter Brinkmann, der es öffentlich und in Anwesenheit Marcel Reich-Ranickis bedauerte, kein Maschinengewehr zur Hand

unter Avantgarden immer wieder zu Wort.⁴³ Ihre Anhänger taten sie später meist als *Petitesse* in einem von dieser Gewaltverherrlichung ansonsten unberührten Gesamtwerk ab, während ihre Gegner sie als Essenz eines entgrenzten Neuerertums brandmarkten, das mit den gesellschaftlichen Konventionen auch gleich jegliche ethischen Grundverbindlichkeiten über Bord geworfen hätte.

Gespielte Gewalt

Das janusköpfige Verhältnis einiger Avantgarden zur Gewalt hatte einen Nachhall auch im *nouveau roman*. Einer seiner wesentlichen Repräsentanten löste gerade deshalb in Améry nicht bloß Widerspruch, sondern deutlichen Widerwillen aus: Alain Robbe-Grillet. Zur Charakterisierung von Robbe-Grillet's Werk durchbrach Améry seine erwähnte Zurückhaltung und fand mehr als deutliche Worte der Ablehnung. Der Konflikt entzündete sich dabei am Sadomasochismus, der Robbe-Grillet's Streifen *L'Eden et après* und seinen Roman *Projekt für eine Revolution in New York*⁴⁴ (beide 1970) durchzieht. Das Urteil fiel harsch aus: Robbe-Grillet's literarisches Talent sei im Laufe von eineinhalb Jahrzehnten „vor die Hunde“ gegangen und als neugebackener Filmemacher sei er auch dem Medium Film „nicht gewachsen“. Beiden Werken vermochte Améry keinerlei exquisite Erotik abzugewinnen, vielmehr sah er in ihnen nicht mehr als eine leere Lust an der Gewalt um der Gewalt willen. Améry warf dieser Art von Gewaltdarstellung vor, dass sie keinerlei Idee einer Befreiung enthalte, weder einer gesellschaftlichen noch einer sexuellen, er schilderte sie vielmehr als eine Art Extravaganz von

zu haben, um damit auf diesen – immerhin einen Überlebenden des Warschauer Ghettos – schießen zu können.

43Auch das Verschleiern und Schönreden von Gewalt gehörte in das Arsenal der von der Gewalt angezogenen Avantgarden, wie das Beispiel Alexander Rodtschenkos besonders erschütternd vor Augen führt: Der große Neuerer der Photokunst des 20. Jahrhunderts setzte sein Talent auch dafür ein, die Zwangsarbeit und das Massensterben am Bjelomor-Kanal in der Sowjetunion der 1930er Jahre als ein ehrenwertes Werk der „Umschmiedung“ von Volksfeinden in nützliche Arbeiter darzustellen (vgl. Schlögel 2018 S. 134–140).

44 Vgl. Robbe-Grillet 1974.

faschistoiden Spießern. Diesen Befund untermauert er mit einem historischen Vergleich:

Robespierre war ein blutiger Befreier, die Freiheit blieb, nachdem das Blut versickert war. Der göttliche Marquis aber war ein blutträumender Narr, der keine Freiheit hinterließ, nur das gräßliche Spiel mit dem zum Objekt gewordenen Menschen. Die heute als Sades Nachfolger sich wollen, sind ihrerseits Gestörte, wenn nicht, was schlimmer wäre, frivole Snobs des Blutes. Sie riechen Menschenfleisch, und der Duft steigt ihnen wohligh in die Nase, als wär's der Saft eines Bratens.⁴⁵

Damit wird klar, welchen Assoziationsrahmen, nein richtiger Erinnerungsraum, Robbe-Grillet's Ästhetik in Améry öffnete: den des einst von den Nazis Gefolterten, der ein Leben lang gefoltert blieb, weil sich die Marter tief in das immer aufs Neue abzurufende Körpergedächtnis eingesenkt hatte. Die existentielle Erfahrung eines im Fort Breendonk „Überwältigten“ prallte auf eine von Robbe-Grillet inszenierte Folter, eine Folter gleichsam unter Anführungszeichen, eine im wahrsten Sinne des Wortes „gespielte“ Folter, in der sich in Amérys Augen das Vergnügen, das der homo ludens dabei empfindet, empfinden muß, in die Schande des Nicht-Begreifens der Banal-Realität der Marter verwandelte.⁴⁶

Der Bluttausch, den die Nazi-Täter an ihren Marter-, Erschießungs- und Ausmordungsstätten ganz real inszenierten, bezeichnete Amérys als „Geschichtsdreck“. Das Echo der Gewalt, das in Teilen der Avantgarde-Kunst zu vernehmen ist, war für Améry hingegen bloß eine dreckige Geschichte, die er sich vom (einst real geschundenen) Leibe halten wollte. Auf dem Weg vom Geschichtsdreck zu den dreckigen Geschichten ereignete sich Geschichte gleich zweimal: „das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce“⁴⁷. Die

45 Améry 1994 S. 69.

46 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der strukturell ähnliche Einwand Günther Anders', eines anderen jüdischen Überlebenden, gegen Marguerite Duras' *Hiroshima mon amour*, in dem „die Vermengung der Bilder von [...] wilden und zärtlichsten Leibern mit der aufs obszönste pulverisierten Stadt“ eine Art Pornographie aus „Erotik und Massenmord“ hervorgebracht habe (Anders 1984 S. 40).

47 Marx 1973 S. 115.

Tragödie stellte Améry in allen ihren Auswirkungen auf den der Gewalt einst Ausgelieferten dar, die Farce war ihm nicht der Rede, bloß der Wider-Rede wert.

Und in diesem Sinne rutscht auch der Wiener Aktionismus nur einmal kurz durchs Bild, gerade so lang, dass man mitbekommt, dass Améry ihn mitbekommen hatte. Unschwer als eine auf Hermann Nitsch gemünzte Bemerkung zu erkennen, liest man in *Lefeu oder der Abbruch* nämlich:

Geschichtsdreck: ich speie ihn aus, aber ich verwandle ihn oder sublimiere ihn im Akt der Zurückgabe. Nein, ich stelle keine blutige Tierhaut aus unter dem Titel ‚Illumination métaphysique‘, dergleichen tun jene, die *kein* fließendes Menschenblut gesehen haben. Ich aber habe.⁴⁸

Im Gegensatz zu dieser zumindest kursorischen Bemerkung zum Aktionismus findet die Wiener Gruppe und die in manchen ihrer Arbeiten und Äußerungen latente, literarisch nur noch schwer in Zaum haltbare Gewalt⁴⁹ bei Améry keinerlei Widerhall. Dies mag schlichter Unkenntnis oder aber bewußter Ignoranz geschuldet gewesen sein, seine Einwände gegen ästhetisierte Gewalt hatte er ohnedies überdeutlich an Robbe-Grillet bereits erläutert. Amérys Überlegungen zeigen, dass die Differenz, ja die Kluft, die sich

48 Améry 2007b S. 407-408.

49 Die Wiener Gruppe, die in den 1950er Jahre einen Anschluß an die verschiedensten, weitgehend verschütteten Avantgardebewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stiftete, knüpfte durchaus auch an manche von deren Gewaltphantasien an. Der Wunsch der Wiener Gruppe, den im Österreich der Nachkriegszeit real existierenden Nazi-Dreck zu einem Ende zu bringen, drohte dabei manchmal auch in dessen Affirmation umzuschlagen. Wenn beispielsweise in Oswald Wieners *PURIM. ein fest* einer herbeigeschrieben wird, „der aussieht wie ein jude“ und den „kopf voran, ständig an die wand geworfen wird“ dann ist das zwar eingebettet in eine Gewaltorgie, die sich gegen eine lange Liste von verschiedensten Opfern richtet, denen vergleichbar Schreckliches angetan wird. Perfid ist diese Passage jedoch, weil man vor ihr nicht recht zu sagen weiß, ob sie denn nun selbst antisemitisch ist oder vielmehr den Antisemitismus der Nachkriegszeit bloß widerspiegelt (Wiener 1969 S. CXI). An anderer Stelle beschreibt Oswald Wiener Gewaltphantasien, die in der Wiener Gruppe geherrscht hätten, derart eindringlich, dass der Umsetzungswunsch in eine „Banal-Realität“ mehr als greifbar erscheint: „maschinengewehre und handgranaten einzusetzen, reinen tisch zu machen im parkett. das publikum als gegenstand, in allen bedeutungen des wortes.“ (Rühm 1967 S. 404).

zwischen ihm und einigen Avantgardisten angesichts von deren Verhältnis zur Gewalt auftrat, nicht überwindbar war. Das Argument, dass hier ein Verbrechen lediglich „auf dem Papier“ begangen werde,⁵⁰ konnte bei Améry nicht verfangen, es musste im Namen seiner zentralen Lebenserfahrungen zurückgewiesen werden. Um ein Missverständnis handelte es sich dabei mitnichten: Améry verstand die eine, dunkle Seite der Avantgarde sehr wohl. Wir von extremer Gewalt Verschonten haben dies schlicht zur Kenntnis zu nehmen, eine Versöhnung der Standpunkte im Namen einer wie immer gearteten „fortschrittlichen“ Ästhetik ist zumindest in diesem Punkt nicht möglich.

Literaturverzeichnis

Swetlana Alexijewitsch, *Zinkjungen. Afghanistan und die Folgen*, Frankfurt am Main, S. Fischer, 1992.

Jean Améry, *Aspekte des Österreichischen*. In: Stephan Steiner (Hg.), Jean Améry, *Werke. Bd. 7: Aufsätze zu Politik und Zeitgeschichte*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2005, S. 554-567.

Jean Améry, *Cinéma. Arbeiten zum Film*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1994.

Jean Améry, *Bücher aus der Jugend unseres Jahrhunderts*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1981.

Jean Améry, *Das Obr für Unhörbares. Bildnisse berühmter Zeitgenossen: Nathalie Sarraute*, In: *St. Galler Tagblatt*, 20. 11. 1960.

Jean Améry, *Der einzige ohne Eigentum. Bildnisse berühmter Zeitgenossen: Nobelpreisträger Samuel Beckett*, In: *St. Galler Tagblatt*, 7. 12. 1969a.

Jean Améry, *Die heutige Industriegesellschaft und die „Lebensqualität“ als Problem der Gesellschaftsentwicklung*, In: *UNIVERSITAS*, 1974, 29, S. 165-170.

50 Vgl. Oswald Wieners Text *Ein Verbrechen, das auf dem Papier begangen wird*, in dem sich lustvolle individual-anarchistische Staatsfeindlichkeit mit sexualisierter Gewalt paart: „männer! [...] vögelt die abgerichteten ehetrampeln mit ihren vergeblich geschwollenen gebärkanälen! pudert diese haushaltsgegenstände in ihre bewachte einfamilienfut, bemächtigt euch ihrer unberührten ärsche!“ (Wieners 1985 S. 355). Äußerste Provokation bei gleichzeitiger Rückversicherung, alles nicht so ganz ernst zu meinen, gehen hier ein Vexierspiel ein.

- Jean Améry, *Die Schiffbrüchigen*, In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), Jean Améry, *Werke Bd. 1: Die Schiffbrüchigen, Lefeu oder der Abbruch*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007a, S. 7-285.
- Jean Améry, *Geburt der Gegenwart. Gestalten und Gestaltungen der westlichen Zivilisation seit Kriegsende*, Olten/Freiburg im Breisgau, Walter, 1961.
- Jean Améry, *Gibt es den Dichter noch? Jean-Marie-Gustave Le Clézio und sein Werk*, In: *National-Zeitung Basel*, 13. 4. 1969b.
- Jean Améry, *Landschaft reicht in Menschen. Über den Romancier Claude Simon*, In: *Frankfurter Rundschau*, 5. 6. 1971b.
- Jean Améry, *Lefeu oder der Abbruch. Roman-Essay*, In: Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), Jean Améry, *Werke Bd. 1: Die Schiffbrüchigen/Lefeu oder der Abbruch*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007b, S. 287-507.
- Jean Améry, *Ludwig Wittgenstein – an den Grenzen des Scharfsinns. Zu den Vermischten Bemerkungen Ludwig Wittgensteins*, In: Gerhard Scheit (Hg.), Jean Améry, *Werke. Bd. 6: Aufsätze zur Philosophie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004a, S. 424-439.
- Jean Améry, *Nichts ist wirklicher als nichts. Bildnisse berühmter Zeitgenossen: Schriftsteller Samuel Beckett*, In: *St. Galler Tagblatt*, 12. 12. 1971a.
- Jean Améry, *Rückkehr des Positivismus?* In: Gerhard Scheit (Hg.), Jean Améry, *Werke. Bd. 6: Aufsätze zur Philosophie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004b, S. 359-373.
- Jean Améry, *Vexierbilder. Bildnisse berühmter Zeitgenossen: Romancier Michel Butor*, In: *St. Galler Tagblatt*, 26. 7. 1964b.
- Jean Améry, *Wege, Holzwege, Auswege des Neuen Romans*, In: *Schweizer Rundschau*, 1964a, 63, S. 305-313.
- Gerhard Scheit (Hg.), *Jean Améry, Werke. Bd. 8: Ausgewählte Briefe 1945–1978*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2007c.
- Günther Anders, *Das Gespenst der Toleranz*, In: *FORVM* 1984, 364/365, S. 40-42.
- Heimrad Bäcker, *nachschrift*, Linz, edition neue texte, 1986.
- Heimrad Bäcker, *nachschrift 2*, Graz, Wien, edition neue texte/literaturverlag droschl, 1997.
- Lothar Baier, „Die zarte Haltung“. *Die Kritik des schreibenden Lesers Jean Améry*, In: Stephan Steiner (Hg.), *Jean Améry [Hans Maier]*, Basel, Stroemfeld, Nexus, 1996, S. 217-233.

- André Breton, *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek, Rowohlt, 1977.
- Louis Ferdinand Céline, *Die Judenverschwörung in Frankreich*, Dresden, Zwinger, 1938.
- Irene Heidelberger-Leonard, *Jean Améry. Revolte in der Resignation. Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2004.
- Helmut Heißenbüttel, Bernd Jetzsch (Hg.), *Hermannstraße 14: Sonderheft Jean Améry*, Stuttgart, 1978.
- Felix Philipp Ingold, *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*, München, C. H. Beck, 2000.
- Ernst Jandl, *idyllen/stanzen*, München, Luchterhand, 1997.
- Hanjo Kesting, *Nachwort*, In: Hanjo Kesting (Hg.), Jean Améry, *Werke. Bd. 4: Charles Bovary, Landarzt/Aufsätze zu Flaubert und Sartre*, Stuttgart, Klett-Cotta, 2006, S. 339-402.
- F[ilippo] T[ommaso] Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983.
- Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, In: Zentralkomitee der SED (Hg.), Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 8, Berlin/DDR, Dietz, 1973, S. 111-207.
- Friederike Mayröcker, *Tod durch Museen. Poetische Texte*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1973, S. 38-39.
- Reinhard Priessnitz/Mechtild Rausch, *tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur*, In: Peter Laemmle, Jörg Drews (Hg.), *Wie die Grazer auszogen, die Literatur zu erobern. Texte, Porträts, Analysen und Dokumente junger österreichischer Autoren*, München, dtv, 1979, S. 126-152.
- Alain Robbe-Grillet, *Projekt für eine Revolution in New York*, München, dtv, 1974.
- Gerhard Rühm (Hg.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbek, Rowohlt, 1967.
- Natalie Sarraute, *Die beiden Realitäten*, In: *alternative* 1964, 1, S. 35-37.
- Friedrich Schiller, *Wallensteins Lager, Die Piccolomini, Wallensteins Tod, Dokumente*, Reinbek, Rowohlt, 4. Aufl., 1967.
- Karl Schlögel, *Das sonjetische Jahrhundert. Archäologie einer untergegangenen Welt*, München, C. H. Beck, 4. Aufl., 2018.

Ferdinand Schmatz, *aufSÄTZE! Essays zur Poetik, Literatur und Kunst*, Berlin, Boston, de Gruyter, S. 44-60.

Leo Trotzki, *Literatur und Revolution*, München, dtv, 1972, S. 322-323.

Oswald Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, Reinbek, Rowohlt, 1969.

Oswald Wiener, *Ein Verbrechen, das auf dem Papier begangen wird*, In: Bernd Mattheus, Axel Matthes (Hg.), *Ich gestatte mir die Revolte*, München, Matthes & Seitz, 1985, S. 352-359.

Oswald Wiener/Klaus Kastberger, „Entfremdet bleiben“, In: *kolik. zeitschrift für literatur* 1999, 6, S. 50-60.

Weiters erwähnt

[Anonym] *Surface Without Depth* (Rezension im Magazin *Time* vom 14. 12. 1959) <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,894391,00.html> (abgerufen am 8. 3. 2023).

Heimrad Bäcker, *Geben wir wirklich in den Tod?*, Hörstück, SFB/ORF, 1988.

Alain Robbe-Grillet, *L'Éden et après*, Spielfilm, Frankreich/Tschechoslowakei/Tunesien, 1970.