

literatur für leser

14

1

37. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

Yvonne Joeres · Aleatorische Literatur
als Grenzüberschreitung

Gustav Landgren · Raum und Erinnerung in
Abschied von den Eltern und in *Fluchtpunkt*

Michael Navratil · Fantastisch modern.
Zur Funktion fantastischen Erzählens
im Werk Daniel Kehlmanns

Maren Lickhardt · Pikareskes und
Pittoreskes in der zeitgenössischen
Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons
Roman *Planet Obrist*



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Yvonne Joeres

Aleatorische Literatur als Grenzüberschreitung _____ 1

Gustav Landgren

„Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort.“ Raum und Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt* _____ 23

Michael Navratil

Fantastisch modern. Zur Funktion fantastischen Erzählens im Werk Daniel Kehlmanns _____ 39

Maren Lickhardt

Pikareskes und Pittoreskes in der zeitgenössischen Schweizer Literatur. Zu Christoph Simons Roman *Planet Obrist* _____ 59

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-; Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

„Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort.“ Raum und Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt*¹

I

Die Erzählung *Abschied von den Eltern* (1961) von Peter Weiss ist, wie Axel Schmolke durch Autopsie der Handschriften im Nachlass des Autors in der Berliner Akademie der Künste gezeigt hat, das Ergebnis einer sich über eine Dekade erstreckenden Genese. Zwischen 1950 und 1960 entstehen mehrere Fassungen des Romans sowohl auf Deutsch als auch auf Schwedisch, von denen drei vollständige Versionen überliefert sind.² Autobiographischer Hintergrund der unmittelbaren Niederschrift von Weiss' mehrmals revidiertem Prosastück, das ursprünglich den Titel *Textur* trug, bildete u.a. der Tod der beiden Eltern 1959. Die Rolle dieser beiden „Portalfiguren“ seines Lebens hat Weiss nie völlig begreifen können, er hat in seinem Verhältnis zu den Eltern stets zwischen Aufruhr und Unterwerfung gependelt. In *Abschied von den Eltern* wird klar, dass das Nachdenken, die Erinnerung an die Kindheit stark emotional geprägt ist. Der Text ist eine stark autobiographisch geprägte Schilderung von Weiss' Kindheit und Jugend in Deutschland, die Flucht und Emigration nach London, Böhmen und schließlich in die Provinzstadt Alingsås in Westschweden. Doch der Protagonist und gleichsam der Ich-Erzähler soll nicht vorbehaltlos mit Peter Weiss gleichgesetzt werden: Manche Passagen der Erzählung sind aus einer nachträglich entworfenen biographischen Perspektive nachgedichtet.³

Wie Weiss ist der Erzähler von *Abschied* bürgerlicher Herkunft, und er ist zu Hause (wie auch in der Schule und zusammen mit Freunden) Konformitätszwängen unterworfen. Kennzeichnend für das familiäre Zusammenleben ist die völlige Entfremdung, die der Erzähler empfindet. Dies äußert sich konkret in einer Kontaktlosigkeit zwischen den Familienmitgliedern; erst später erfährt der Erzähler, dass er väterlicherseits jüdischer Herkunft ist, was ihm verschwiegen wurde. Seine Eltern haben den Wunsch, dass der Sohn seine künstlerischen Ambitionen aufgibt, um in die väterliche Firma einzutreten. Seine künstlerischen Versuche stoßen auf Geringschätzung im kaufmännisch orientierten Elternhaus, obwohl seine Mutter früher Schauspielerin war. Thematischer Schwerpunkt dieses Beitrages bildet die Inszenierung von Erinnerung in *Abschied von den Eltern* und in *Fluchtpunkt*. Besondere Aufmerksamkeit gilt der Problematisierung der Ich-Erzählinstanz in den beiden Romanen. Dabei wird gezeigt,

-
- 1 Der vorliegende Beitrag wurde von der Sven und Dagmar Saléns Stiftung finanziell unterstützt. Mein Dank gebührt zudem Frau Gunilla Palmstierna-Weiss für die Publikationsgenehmigung des unveröffentlichten Manuskripts *Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich* aus den Beständen des Peter Weiss-Archivs, Berlin.
 - 2 Vgl. hierzu Axel Schmolke: „Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern“: *Strukturwandel und biographische Lesarten in den Varianten von Peter Weiss' ‚Abschied von den Eltern‘*. St. Ingbert 2006, S. 11-55.
 - 3 Florian Radvan: *Abschied von den Eltern*. München 2003(= Oldenbourg Interpretationen, Bd. 45), S. 109.

dass die Erinnerung in *Abschied* nie problematisiert wird. *Fluchtpunkt* zeichnet sich dagegen durch eine Problematisierung des Gedächtnisses aus, vor allem in den expliziten Erinnerungsdiskursen. In beiden Romanen wird das Problem der Vergewärtigung des Erinnernten thematisiert.

II

Michaela Holdenried rühmt *Abschied von den Eltern* als das entscheidende Werk für die Konsolidierung eines neuen, dominierenden Typus der autobiographischen Prosa in Deutschland, die die problematisch gewordene Ich-Welt-Beziehung und die zunehmende Infragestellung gelungener Individualisierung thematisiert.⁴ Dies, obwohl der Erzähler mit dem Abstand von Jahrzehnten über Begebenheiten seiner Kindheit erzählt, und die Entfremdung, die er anlässlich des Todes der Eltern spürt, zu überbrücken versucht. Doch der Versuch einer postumen Überwindung dieser Fremdheit zwischen ihm und seinen Eltern gelingt dem Erzähler nicht ganz.⁵ Nicht nur der Tod seiner Eltern, sondern auch die Aufteilung des elterlichen Besitzes durch die Geschwister bietet einen Anlass zum Rückblick auf die Vergangenheit. Dadurch eröffnet sich eine Schleuse zu einem scheinbar unaufhaltsamen Sprach- und Erinnerungsstrom. Dabei ist der Erzähler aber keineswegs unfähig, seine Erinnerungen rational zu überblicken. Im Gegenteil vermag er durch den zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen diese durchaus klar zu überblicken und einer Ordnung zu unterwerfen. Eine Abweichung zu Prousts *Recherche du temps perdu* bietet Weiss' Erinnerungsprosa insofern, dass der Erzähler „im Unterschied zu Prousts Technik und Verständnis der *Mémoire involontaire* die Bedeutsamkeit von Ereignissen nicht in zufälligen Erinnerungen ‚entdeckt‘, sondern erst durch die Arbeit des Erinnerns Schicht für Schicht aufbaut.“⁶ Mit Hilfe verschiedener hinterlassener Dokumente seiner Eltern, wie etwa der Karte seines Geburtsorts, ordnete Weiss die Erinnerungen an seine Kindheit.⁷

Erzähltechnisch geht es in *Abschied* um einen Ich-Erzähler mit Leib, die klassische Form der quasi-autobiographischen Form des Ich-Romans.⁸ Die Körperlichkeit des Erzählers ist Teil seiner Existenz, die als erlebendes Ich dem Leser präsentiert wird. Aus der Retrospektive versucht der Erzähler, seine Kindheit vom Erzählzeitpunkt um 1960 aus rückwärts zu rekonstruieren. Deswegen ist die Erzählmotivation eine gänzlich andere, als wenn derselbe Erzähler behauptet, er sei überwältigt von den Erinnerungen, die „übermächtig“ werden. Doch ein Widerstand gegen eine vorbehaltlose Identifizierung des erzählenden Ichs (der periphere Ich-Erzähler) mit dem erlebenden Ich ist in *Abschied* latent vorhanden. Teilweise wird dies wohl begründet mit der Verdrängung des Erzählers, der sich darum bemüht, seine vergangenen Fehler zu relativieren. Ein gutes Beispiel hierfür bietet folgende Passage: „Als meine

4 Vgl. Michaela Holdenried: „Mitteilungen eines Fremden: Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*“. In: Gunilla Palmstierna-Weiss, Jürgen Schütte (Hrsg.): *Peter Weiss: Leben und Werk*. Frankfurt/M. 1991, S. 155-173. Hier S. 155.

5 Vgl. hierzu auch Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*. Hamburg 1972, S. 116-132.

6 Holdenried, „Mitteilungen eines Fremden“, S. 165f.

7 Peter Weiss: *Notizbücher 1960-1971*. Frankfurt/M. 1982, S. 34.

8 Vgl. hierzu Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 7. Auflage Göttingen 2001, S. 124f.

Mutter mir einmal erzählte, meine ersten Worte seien gewesen, was hab ich für ein schönes Leben, was hab ich für ein schönes Leben, hörte ich daraus den Klang von etwas Eingelerntem, Papageienhaftem, mit dem ich meine Umwelt unterhalten oder verhöhnen wollte.⁹ Hier überlappen sich mehrere Bedeutungs- und Erinnerungsebenen. Mit dieser fingierten Erinnerung, die sicherlich nicht die ersten Worte des Erzählers beschreibt, signalisiert der Erzähler, wie sehr seine Mutter ihre Erwartungen auf den Sohn projiziert. Psychoanalytisch ist diese trügerische Erinnerung ein Ausdruck des bürgerlichen Konformitäts- und Unterwerfungszwangs, der das Mutter-Sohn-Verhältnis prägt.¹⁰ Hier wird deutlich, dass die Grenze zwischen der Evokation aus der Erinnerung und der korrektiven Nachschöpfung aus der Phantasie ein Merkmal des Romans ist. Der Ich-Erzähler geht weit über eine Nachschrift des Erlebten hinaus, indem er das Erzählte wieder aus seiner Einbildungskraft nachträglich korrigiert. Dabei wird die Grenze zwischen Nachschöpfung des Erlebten und produktiver Imagination überschritten. Das Erinnern wird somit in der quasi-autobiographischen Ich-Erzählung zu einem reproduktiven Akt, durch den das Erzählte ästhetisch gestaltet wird, vor allem durch Strukturierung und Auswahl der Erinnerungen.¹¹ Das erzählende Ich ist somit eng mit dem erlebenden Ich verbunden, nicht nur durch die gemeinsame *in persona*-Identität. Stilistisch werden die Erinnerungspassagen häufig mit einer Art einleitender Überschriften synoptischen Charakters begonnen, die thematisch auf den Inhalt der folgenden Textmasse verweisen, z.B. mit den Satz „In den seltenen Stunden des Einvernehmens, an einem Sonntag, oder einem Weihnachtsabend“, der einer Passage über die Eltern des Erzählers vorausgeht oder „Ein einziges Mal in meiner Kindheit erlebte ich eine Ahnung von körperlicher Freiheit“, die eine Schilderung der glückhaften Spiele des Kindes einleitet.¹² Ebenso exemplarisch sind folgende Sätze, die ein Ultimatum der Eltern an den Sohn ankündigen: In ihren „grünen Sesseln“ versunken, vor den „hohen grünen Gardinen“, auf den grünen Garten“ blickend machen die Eltern dem Sohn Vorhaltungen wegen seines beruflichen Werdeganges: „Ich wartete auf den Augenblick eines Ultimatums. Dieser Augenblick kam an einem grünen Abend, im grünen Gartenzimmer.“¹³ Dieses Zitat steht zugleich auch beispielhaft für die große symbolische Bedeutung der Farbe Grün in *Abschied*. Diese Farbe figuriert tendenziell in wichtigen Übergangssituationen, wie beispielsweise in folgender fragmentarischen Erinnerung an das Elternhaus an der Grünenstraße in Bremen. Grün verweist einerseits auf die Unreife des Erzählers, aber es ist auch die Farbe der Hoffnung und des Lebens. Grün wächst, grün kommt immer wieder. Doch die Farbe ist auch negativ konnotiert und symbolisiert das Giftige und Dämonische. Dabei wird das Adjektiv „grün“ sechs Mal innerhalb desselben Satzes wiederholt. Die syntaktische Organisation dieser Beschreibung in anaphorischen, parallelen Satzstrukturen entspricht der stereotypen Tristesse, die die Kindheit des Erzählers prägt; als Wiederholung des Gleichen statt Abwechslung.

9 Zitiert wird im laufenden Text mit den Siglen „AE“ (*Abschied von den Eltern*) und „FP“ (*Fluchtpunkt*) nach Peter Weiss: *Werke in sechs Bänden*. Zweiter Band. *Prosa 2: Der Schatten des Körpers des Kutschers, Abschied von den Eltern, Fluchtpunkt, Das Gespräch der drei Gehenden, Rekonvaleszenz*. Hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Frankfurt/M. 1991. Hier: AE, S. 63.

10 Vgl. Radvan: *Abschied von den Eltern*, S. 33f.

11 Zur Inszenierung von Erinnerung in der Ich-Erzählung siehe Stanzel: *Theorie des Erzählens*, S. 275-279.

12 AE, S. 77, S. 83.

13 Ebd. S. 116.

Ich ahne einen Raum, der ist grün, der Fußboden grün, die Tapeten grün, die Gardinen grün, und ich sitze auf einem erhöhten Porzellangefäß von der Form einer Gitarre, und meine Mutter steht hinter mir und drückt ihren Zeigefinger tief in meinen Steiß oberhalb des Afters, und ich drücke, und sie drückt, und alles ist grün, und die Straße ist grün, und die Straße heißt Grünenstraße. Die Straße im grünen Abendlicht war voll vom Rollen der hoch mit Fässern beladenen Wagen[.]¹⁴

Das Muster der Verdrängung, das den Roman durchzieht, bezieht sich nicht zuletzt auf die jüdische Identität des Vaters, die dem Sohn verheimlicht wird und von der er erst später durch seinen Stiefbruder Gottfried erfährt. Dies passiert, als sich die beiden Jünglinge die nationalsozialistischen Hasstiraden gegen die Juden im Radio anhören. Ähnlich wie in der *Ästhetik des Widerstands* wird durch die Einführung der Radiostimmen ein neuer Wahrnehmungsraum eröffnet – derjenige der Gefahr. Das Radio vermittelt nicht nur die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Erzählgegenwart, es verweist auch auf die latente Bedrohung durch die Nazis, der der Erzähler ausgesetzt ist. Erst jetzt begreift der Erzähler die Ausnahmestellung und Entwurzelung, die er immer instinktiv empfunden hat. Er rechnet sich von nun an zu den Ausgestoßenen und Unterlegenen, mit denen er sich identifiziert. Er begreift auch den instinktiven Hass der anderen Kinder gegen seine fremden Gesichtszüge, der von Generation zu Generation tradiert worden ist und dem er als Kind immer wieder begegnet ist.

Und als Gottfried dann erklärte, daß mein Vater Jude sei, so war dies eine Bestätigung für etwas, das ich seit langem gehaut hatte. Verleugnete Erfahrungen lebten in mir auf, ich begann, meine Vergangenheit zu verstehen, ich dachte an die Rudel der Verfolger, die mich auf den Straßen verhöhnt und gesteinigt hatten, in instinktiver Überlieferung der Verfolgung anders Gearteter, in vererbtem Abscheu gegen bestimmte Gesichtszüge und Eigenarten des Wesens. Ich dachte an Friederle, [...] und so war ich mit einem Male ganz auf der Seite der Unterlegenen und Ausgestoßenen, doch ich verstand noch nicht, daß dies meine Rettung war.¹⁵

Narrativ problematisch ist diese Passage insofern, als offensichtlich spätere Erkenntnisse des erzählenden Ichs in die Erfahrungen des erlebenden Ichs projiziert werden.¹⁶ Nichtdestoweniger handelt es sich hier um eine Schlüsselpassage im Werk von Peter Weiss. Wenn man seine Werke unter die Lupe nimmt, identifiziert sich der Autor nach der Veröffentlichung von *Abschied von den Eltern* fast ausschließlich mit den Verfolgten und Ausgebeuteten, sei es mit dem Außenseiter Marat in der *Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, mit dem Schicksal der europäischen Juden in *Die Ermittlung*, mit dem ausgebeuteten und unterdrückten vietnamesischen Volk in *Viet Nam Diskurs*, mit dem verfolgten jüdischen Revolutionär Leo Trotzki in *Trotzki im Exil* oder mit den bedrängten und ermordeten Widerstandskämpfern in der *Ästhetik des Widerstands*.

Abschied von den Eltern setzt mit der Erinnerung an die Bestattung des Vaters ein. Im Gedächtnis des trauernden Erzählers geblieben ist weniger die Figur des Vaters, als vielmehr die Räumlichkeiten, mit denen er diese „Portalgestalt“ seines Lebens verbindet: „[...] im Leben dieses Mannes hat es Kontorräume und Fabriken, viele Reisen und Hotelzimmer gegeben, im Leben dieses Mannes hatte es immer große Wohnungen, große Häuser gegeben, mit vielen Zimmern voller Möbel“.¹⁷ Als Erinnerungsbild

¹⁴ Ebd. S. 63f.

¹⁵ Ebd. S. 98.

¹⁶ Vgl. Arnd Beise: „Peter Weiss. ‚Verleugnete Erfahrungen lebten in mir auf‘“. In: Norbert Otto Eke, Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur*. Berlin 2006, S. 216-225. Hier: S. 218.

¹⁷ AE, S. 60.

an die bürgerliche Existenz des Vaters hat sich besonders dessen letztes Haus im Gedächtnis des Erzählers eingätzt:

[...] stand noch sein letztes großes Haus, über und über mit Teppichen, Möbeln, Topfgewächsen und Bildern gefüllt, ein Heim das nicht mehr atmete ein Heim das er durch die Jahre der Emigration hindurch, durch ständige Übersiedlungen, Anpassungsschwierigkeiten und den Krieg hindurch, gerettet hatte.¹⁸

Der Entwurzelung, die mit den Stationen des Exils – Großbritannien, Tschechoslowakei und schließlich Schweden – für die Eltern zwangsläufig verbunden ist, versuchen diese entgegenzuwirken, indem sie zumindest eine räumliche Ordnung des Mobiliars an den verschiedenen Zufluchtsorten bewahren. Dieses Mobiliar wirkt somit identitätsstiftend. Mit den Möbeln verknüpfen die Familienmitglieder die bisher unangetastete familiäre „Ordnung, [...] die immer unangreifbar gewesen war“. Doch die scheinbare Ordnung, die mit dem Mobiliar der Eltern verbunden ist, zerbricht im Zusammenhang mit der Auflösung des Elternhauses. Im Elternhaus verbergen sich wie in den Furchen des Gehirns des Erzählers Erinnerungsschichten:

In jedem von uns starb etwas in diesen Tagen, jetzt, nach der Plünderung, sahen wir, daß dieses Heim, aus dem wir ausgestoßen waren, doch eine Sicherheit für uns verkörpert hatte, und daß mit seinem Aufhören das letzte Symbol unserer Zusammengehörigkeit verschwand. In den tiefsten Schichten der Wandlungen, die dieses Heim durchlaufen hatte, lagen Räumlichkeiten, in denen ich aus mythologischem Dunkel zum ersten Bewußtsein erwachte.¹⁹

Die Topographie des Elternhauses des Erzählers weist eine Raumsemantik vor, die wichtig für den Roman ist und auf die hierarchische Stellung der einzelnen Familienmitglieder verweist. Der Erzähler, der sich früh von der bürgerlichen Vorstellungswelt der Eltern abkapselt, wählt sich den Dachboden als Zufluchtsort aus. Dieser Platz wird zum Zufluchtsort und verweist auf die Sonderstellung des Erzählers: „Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf dem Dachboden fort.“²⁰ Dieser Platz, der zwar „innerhalb des häuslichen Rahmens“ liegt, weist auf seine Ausnahmestellung hin, und zwar „an der Peripherie, also in Opposition zum Zentrum“.²¹ Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass das Gefühl der Zugehörigkeit bzw. Unzugehörigkeit zur bürgerlichen Gesellschaft räumlich kodiert ist. Der Widerstand des Sohnes gegen die Erwartungen der Eltern wird durch die Wahl des abgelegenen Dachbodens ebenfalls akzentuiert. Hinzu kommt die Tatsache, dass der Dachboden als Domizil des Künstlers und des Bohemiens gilt. Als Maler war sich Weiss durchaus bewusst, dass dieses Motiv häufig in der bildenden Kunst reproduziert wird, man denke nur an Gemälde wie Georg Friedrich Kerstings *Caspar David Friedrich in seinem Atelier* (um 1811), Max Liebermanns *Das Atelier des Künstlers* (1902) oder August Mackes *Franz und Maria Marc im Atelier* (1912). Erinnerung sei auch an Weiss' eigene transparent gemalte Temperabilder *Atelier* und

18 Ebd. S. 60f. Vgl. Ulrike Weymann: „Zur Semantik räumlicher Strukturen in Literatur und Film: Das surreale Prosastück *Der Fremde* und dessen filmische Adaption *Hägringen*“. In: Yannick Müllender, Jürgen Schütte, Ulrike Weymann (Hrsg.): *Peter Weiss: Grenzgänger zwischen Künsten. Bild – Collage – Text – Film*. Frankfurt/M. 2007, S. 51-67.

19 AE, S. 62f.

20 Ebd. S. 76.

21 Karl Heinz Götz: *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss*. Opladen 1995, S. 42. Vgl. Weymann: „Zur Semantik räumlicher Strukturen in Literatur und Film“, S. 52.

Atelierinterieur (1946/47).²² Darüber hinaus bietet der Dachboden ein Erinnerungsarsenal, wo häufig Dokumente und andere Erinnerungsträger unter Staub verschüttet liegen. Denn der Dachboden erscheint in der Tradition der Raummetaphorik der Mnemotechnik als ein Ort der Einöde, als Abort und Alibi, die Magazinsmetaphorik umfasst die Vorstellung des Vergessens, des Verborgenen (*lethe*), des Abgründigen, Dunklen und Schlafenden bis hin zum Grab und zur Krypta. Diese Merkmale sind typisch für *Lethe*, die Göttin des Vergessens, der *Tabula rasa*, deren Vergessens-Metapher das Verfließen und die Verflüssigung ist.²³ Der Dachboden ist zudem ein Raum, in welchem Erinnerungen gelagert werden. Dies veranschaulicht Weiss in den *Notizbüchern* mit einer akustischen Metapher des Knirschens, das die aufeinandergestapelten Schichten von Erinnerungen bei jeder Bewegung hervorrufen: „dann kam ich in einen Speicher, angefüllt mit Ablagerungen, so dicht voll, daß jede meiner Bewegungen knirschte und krachte, daß ich die Luft zwischen den Zähnen zu zermahlen hatte, daß jeder Gedanke sich aus Netzen, Blöcken herausarbeitet werden mußte – jeder Versuch, einen Durchblick zu gewinnen, scheiterte –“²⁴

Plötzlich bekommen die Gegenstände der verstorbenen Eltern einen magischen Reiz, wobei jedes Ding mit einer „Fülle von Erinnerungen“ verbunden ist.

In den folgenden Tagen vollzog sich die endgültige Auflösung der Familie. Eine Schändung und Zerstörung fand statt, voll von Untertönen des Neids und der Habgier, obgleich wir nach außen hin einen freundlich überlegenen Ton besten Einvernehmens zu wahren suchten. Auch für uns, obgleich wir uns längst davon entfernt hatten, besaßen alle diese angesammelten Dinge ihren Wert, und plötzlich war mit jedem Ding eine Fülle von Erinnerungen verbunden. Die Standuhr mit dem Sonnengesicht hatte in meine frühesten Träume hinein getickt, im Spiegel des riesigen Wäscheschranks hatte ich mich bei nächtlichen Streifzügen im Mondlicht erblickt, in den Querleisten des Eßzimmertisches hatte ich Höhlen und Unterstände gebaut, hinter den mürben Samtgardinen hatte ich mich vor dem Fischer im Dunkeln verkrochen[.]²⁵

Die Trauer des Erzählers gilt in erster Linie dem „gänzlich mißglückten Versuch von Zusammenleben, in dem die Mitglieder einer Familie ein paar Jahrzehnte lang beieinander ausgeharrt hatten“.²⁶ Hier wird ein wesentlicher Punkt des Akts des Erinnerns angesprochen, nämlich die Trauer über das Ungenügen der Familie, ein „normales“, sinnvolles Leben miteinander zu führen. Um die Ursachen dieses gescheiterten Zusammenlebens zu ergründen, fühlt sich der Erzähler veranlasst, sich an seine Kindheit zu erinnern, um so mögliche Ursachen für das Scheitern zu finden. Erst mit der endgültigen Auflösung des Elternhauses ist die Möglichkeit zu einem umfassenden Rückblick gegeben, in dem „das letzte Symbol“ der geschwisterlichen „Zusammengehörigkeit“ verschwindet. Die Auflösung des Familienlebens hat immerhin den Vorteil, dass sie eine Befreiung aus der erstarrten bürgerlichen Existenz zur Folge hat. Erst mit dieser Auflösung erreicht auch der Erzähler die Freiheit zu einer umfassenden Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit. Das Ausmaß der Erinnerungen an Kindheit und Jugend in *Abschied von den Eltern* und später in *Fluchtpunkt* vermittelt den

²² Vgl. die Abbildungen in: *Der Maler Peter Weiss: Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum*. Redaktion und Gestaltung: Peter Spielmann. Berlin 1982, S. 228, S. 231.

²³ Vgl. Günter Butzer: „Gedächtnismetaphorik“. In: Astrid Ertl, Ansgar Nünning (Hrsg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft, Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin 2005, S. 11–30. Hier: S. 23.

²⁴ Peter Weiss: *Notizbücher 1971–1980*. Frankfurt/M. 1981, S. 462.

²⁵ AE, S. 61f.

²⁶ Ebd. S. 59.

Eindruck, dass die emotionale Bindung des Erzählers an die Familie keineswegs aufgelöst ist, sondern sich verstärkt durch den Prozess des Sich-Erinnerns manifestiert. Der Erzähler wühlt auf dem Dachboden herum auf der Suche nach der Vergangenheit seiner Eltern. Ziel ist „die Rekonstruktion eines vorgeschichtlichen Augenblicks.“²⁷ Er findet die hellgraue Uniform seines Vaters und Fotografien von seiner Mutter, die einst Schauspielerin war. Das erlebende Ich stößt auf dem Dachboden, der als Erinnerungsreservoir dient, auf interessante Dokumente über das Leben seiner Eltern. Diese Dokumente werfen ein Licht auf die dunklen und geheimnisvollen Jahre vor der Geburt des Erzählers und geben über das geheimnisvolle Leben seiner Eltern vor seiner Geburt näher Auskunft. Die Erinnerung an diesen Fund wird ergänzt durch „einige vergilbte Blätter mit der Handschrift meines Vaters [...] ein paar Tagebücher mit den Notizen meiner Mutter“, die der Erzähler vor der testamentarisch begründeten Verbrennung rettet.²⁸ Aus diesen Dokumenten fügt sich dann eine fragmentarische „Familiengeschichte“ zusammen.²⁹ Der Erzähler referiert dann den Inhalt eines Briefes von seinem Vater an seine Mutter, geschrieben kurz vor einem Gefecht an der Ostfront. Dieser Brief enthält die einzige genaue Datierung in *Abschied*, den 5. Juli 1915. Der Vater, der seinen Tod unmittelbar vor dem Gefecht antizipiert, vereint in seinem Brief den Spagat zwischen der Perspektive eines mutigen Soldaten und der eines zärtlichen Liebhabers. Interessant ist dieser Brief auch, weil darin die „Portalgestalt“ des Vaters zum einzigen Mal direkt zu Wort kommen darf, und weil er einen Erinnerungsstrom des Erzählers auslöst:

Zu meinen Untersuchungen auf dem Dachboden fügt sich heute ein Brief, den mein Vater an meine Mutter schrieb, vor dem Gefecht, in dem er den Bauchschoß erhielt. Der Inhalt dieses Briefes lautet, Zaklikow, den 5. Juli 1915. [...] Hierauf das Schreiben an meine Mutter. Mein sehnlichster Wunsch war, noch einmal aus diesem Krieg nachhause zu kommen, nachhause zu dir, mein Geliebtes. Wenn es mir nicht vergönnt ist, dich noch einmal zu sehen, dann sollen dich diese Zeilen, die ich schreibe, ehe ich ins Gefecht komme, zum letzten Mal grüßen. Es wird mir schwer, den Gedanken zu fassen, daß ich nun nicht mehr deine lieben Augen, deinen Mund sehen und fühlen soll, deine Arme werden mich nicht mehr umschlingen. Wäre ich noch, dann hätte dein Leben erst begonnen, ich hätte es dir so schön bereitet, wie du dirs nicht träumen könntest, auch meines hätte erst beginnen sollen. [...] Beim Lesen dieses Briefes steigt das Lauschen aus den Nächten der Kindheit auf, da ich wach lag, mein Ohr an die Wand preßte, um etwas von den fernen, murmelnden Stimmen meiner Eltern zu erfassen.³⁰

Charakteristisch für die Annäherung des Erzählers an seine eigenen Erinnerungen sind die „große[n] blinde[n] Flecken“, d.h. ein Mangel an authentischen Dokumenten. Auf die Frage, inwieweit dem Erzähler die eigene Kindheit und Jugend verfügbar ist, finden sich in *Abschied* sporadische Aussagen. Eine ist die Erinnerung an den ersten Schultag, der mit folgender Reflexion über das Gedächtnis eingeleitet wird: „die Kindheit lag Jahrzehnte hinter mir, ich kann sie jetzt mit durchdachten Worten schildern, ich kann sie zergliedern und vor mir ausbreiten, doch als ich sie erlebte, da gab es kein Durchdenken und kein Zergliedern, da gab es keine überblickende Vernunft.“³¹

27 Ebd. S. 77. Merkwürdig geheim bleibt die Vorgeschichte der Eltern, die nur sporadisch über ihre Vergangenheit reden. Nicht zuletzt fühlt sich der Erzähler durch diese Leerstellen veranlasst, die Vergangenheit seiner Eltern zu erforschen. Dabei kommen Erinnerungslücken aus der „Vorzeit“ hoch, z.B. als der Erzähler auf dem Schoß seines Vaters gesessen hat: „Es war noch eine Erinnerung da, wie das Knie in der dunklen Vorzeit zur Seite wich, und wie ich in die Tiefe gliitt, von den Händen des Vaters gehalten.“

28 Ebd. S. 62.

29 Ebd. S. 78.

30 Ebd. S. 78f.

31 Ebd. S. 72.

Mit diesem Zitat will der Erzähler hervorheben, dass der zeitliche Abstand den Prozess des Verstehens und Deutens der Kindheitserlebnisse maßgeblich gefördert hat. Das, was er früher nicht verstanden hat, begreift er jetzt; er ist vom Objekt des Geschehens zum verstehenden Subjekt der Ereignisse, zum Herrn seiner Biographie geworden. Der Prozess des Erinnerns wird demgemäß zu einem (vergeblichen) Versuch des rationalen Ordnen und Zergliederns der zuvor ungeordneten, chaotischen Sinneseindrücke und Erinnerungsbrocken der Kindheit.

III

Auffällig ist in *Abschied*, dass der Erzähler den Akt des Erinnerns nie problematisiert; nie wird davon gesprochen, wie sich die Erinnerungen bei ihm einstellen. Seine Erinnerungen sind zumeist von einer unangefochtenen Sicherheit geprägt. Dies gilt insbesondere für die Beschreibung einzelner Plätze und Gebäude. Nur die ganz frühen Erinnerungen des Erzählers weisen Leerstellen auf, wie etwa die Beschreibung des ersten Hauses der Familie, das er bewusst wahrgenommen hat. Hier sind die Erinnerungen bewusst lückenhaft, denn alles andere wäre unglaubwürdig. Insofern verleiht diese Lückenhaftigkeit dem Roman eine Aura von Authentizität. Die Vagheit wird durch das wiederholte Wort „ich ahne“ manifestiert:

Das erste Haus weist große blinde Flecken auf, ich kann den Weg durch dieses Haus nicht finden, ahne nur die Stufen einer Treppe, ahne den Winkel eines Fußbodens, auf dem ich fettig abgegriffene, rotbraune Holzhäuschen aufbaue und grüne Schanzen, ahne einen kleinen Lastwagen, mit Modellkisten gefüllt, und der Gedanke an diese Kisten verursacht ein dickes, schweres Gefühl im Gaumen, ahne Briefmarken, die ich vor mir ausbreite, rosa und hellgrüne Briefmarken mit dem Gesicht eines Königs mit Schnurrbart, und meine älteren Brüder stürzen herbei und schreien, und die Mutter kommt und schreit und fegt die Briefmarken zusammen und fegt sie ins Ofenfeuer.³²

Allerdings trägt die Plastizität³³ dieser Beschreibung dazu bei, die Unsicherheit des Erinnerungsaktes und die Leerstellen zu durchlöchern: Die detaillierte Beschreibung von der Briefmarke mit dem bärtigen König, die Farben der Spielzeuge untermauern mithin die Unsicherheit des Erzählers. Es wird demgemäß implizit angedeutet, wie die Erinnerung den zeitlichen Abstand des aufgerufenen Ereignisses transzendieren kann, indem sie in die Leerstelle einer Erinnerungslücke eine Erklärung einsetzt. Das erzählende Ich wird hier stark profiliert, während das erlebende Ich vage im Hintergrund sichtbar wird. Eine Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich kommt mithin in *Abschied von den Eltern* zum Ausdruck. Diese Spannung wird besonders deutlich, wenn der Erzähler die Perspektive des unmittelbaren Erlebens und die Perspektive der Erinnerung miteinander nicht in Einklang bringt. Bezeichnend für diese Spannung ist folgende Passage, in welcher der Erzähler endgültig Abschied von seinem Kameraden Jacques nimmt. Jacques, den der Erzähler in London trifft, ist im Gegensatz zum Erzähler, der als Angestellter im Kontor arbeitet, ein Bohemien, ein Künstler, der das Unbändige und Nonkonformistische verkörpert. Er wird für den Erzähler zum Inbegriff einer alternativen Lebensform, die dieser wegen seiner Bindung an die Eltern nicht verwirklichen kann.

32 Ebd. S. 63.

33 Helmut Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*. Hamburg 1972, S. 120.

Zusammen mit Jacques organisiert der Erzähler die erste Kunstausstellung seines Lebens, die keine Besucher findet. Es handelt sich offensichtlich im Hinblick auf Jacques um eine Variation des Themas „Wunschautobiographie“³⁴, das später in der Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981) zur Anwendung kommt. Jacques, der aus der Starre der bürgerlichen Gesellschaft losbricht und im Spanischen Bürgerkrieg aktiv teilnimmt, erscheint als eine wünschenswerte Projektionsfläche des Ich-Erzählers, mit der er sich stark identifiziert. Das erzählende Ich weiß, dass dieser Abschied endgültig ist, dadurch markiert, dass er symbolisch Jacques zu Tode schießt mit der Blechpistole seines Bruders. Diese symbolische „Tötung“ von Jacques verweist zum einen auf sein wahrscheinliches Schicksal als freiwilliger Kämpfer der Internationalen Brigaden. Zum anderen geht es hier offensichtlich um eine klassische Variation des Alter-Ego-Motivs, wobei Jacques den künstlerischen Teil des Erzähler-Ichs symbolisiert, der jetzt „stirbt“³⁵. Dessen ist sich das erlebende Ich allerdings nicht bewusst. Immer noch hofft es auf ein baldiges Wiedersehen in der Stadt, eine trügerische Hoffnung, die vom erzählenden Ich verneint wird: Der Abschied ist endgültig.

Jetzt ist dieser Morgen ganz durchsetzt vom Gefühl des Abschieds, dieser englische Sommernorgen, mit schimmerndem Sonnenlicht im Frühnebel, mit dem schläfrigen Klappern einer Mähmaschine und dem fernen Schlärfen von den Hufen eines Pferdes. Da lag die Blechpistole meines Bruders auf dem Gartenweg, ich hob sie auf, nahm sie mit, Jacques sprach von Spanien, vom Bürgerkrieg, vielleicht äußerte er den Gedanken, daß er in die internationale Brigade eintreten wolle. Jetzt ist in diesem Morgen ein Abschied auf immer enthalten, damals bestand noch irgendeine Verabredung vom Wiedertreffen in der Stadt, es war alles zuende, es gab keine Fortsetzung mehr, ich schoß Jacques tot, wie er da hinter dem herabgeschraubten Fenster des Zuges stand, hob ich die Blechpistole, zielte und ahmte einen Schuß nach, und Jacques spielte den Getroffenen, warf die Arme empor und ließ sich zurückfallen. [...] Jacques zeigte sich nicht mehr im Fenster, ich sah Jacques nie wieder.³⁶

Das Chronotopos Fenster erfüllt in *Abschied* eine wichtige Rolle, häufig bildet es die Schwelle zum Tod: In der Schule blickt der Erzähler aus dem Fenster auf einen Leichenwagen, und ähnlich sieht er aus dem Fenster des Leichenwagens den Sarg seiner toten Schwester.³⁷ Das herabgeschraubte Fenster verweist auf die Endgültigkeit des Abschieds und steht hier für den Beginn eines neuen Lebensabschnitts. Die bisherigen Bemerkungen haben den Eindruck geweckt, dass die Inszenierung von Erinnerung in *Abschied von den Eltern* einen rationalen Prozess des Ordnen und Gliederns darstellt. Dass der Erzähler in der Regel rational seine Erinnerungen ordnet, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass auch ausgesprochen emotionale Passagen vorkommen. Des Weiteren wurde angedeutet, dass das erzählende Ich dem

34 Der anonyme Ich-Erzähler in der *Ästhetik des Widerstands* trägt unverkennbar Züge von Peter Weiss; er ist am 8. November geboren, seine Eltern haben im tschechoslowakischen Warnsdorf, in Bremen und in Berlin gewohnt, seine Schwester ist tot, er geht ins schwedische Exil. Aber es handelt sich hierbei zudem um eine „Wunschautobiographie“. Eine Selbstbiographie, die in sehr vielem meiner eigenen Entwicklung folgt, [...] wie wäre ich geworden, wie hätte ich mich entwickelt, wenn ich nicht aus bürgerlich-kleinbürgerlichem Milieu käme, sondern aus proletarischem.“ Dies bekundet Weiss in einem Interview mit Rolf Michaelis 1975, wobei er das Wort „Wunschautobiographie“ hinsichtlich des Ich-Erzählers benutzt. Siehe Weiss, „Es ist ja eine Wunschautobiographie.“ Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman“. In: *Peter Weiss im Gespräch*. Hrsg. von Rainer Gerlach und Matthias Richter. Frankfurt/M. 1986, S. 217.

35 Florian Radvan bezeichnet die Passage als „eine Schlüsselszene für den gesamten Text“, was sicherlich zutrifft. Vgl. hierzu Radvan: *Abschied von den Eltern*, S. 49f.

36 AE, S. 121.

37 Schmolke: „Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern“, S. 226.

erlebenden Ich gegenübersteht und aus einem großen zeitlichen Abstand heraus auf die Begebenheiten mit Distanz zurückblicken kann. Das erzählende Ich blickt nicht selten mit Kritik oder gar Abscheu auf die Taten seines früheren Ichs zurück, was zu einer Spannung oder zu einem Bruch in der Identität des Erzählers führen kann.³⁸ Der Rückblick auf den ersten Schultag ist ein Beispiel für emotional aufgeladenes Erzählen, nicht allein deshalb, weil das erlebende Ich hier in den Vordergrund tritt. Im Zitat wird versucht, die panische Angst des Kindes vor dem Schulbeginn durch den Geschmack von Himbeerbonbons anschaulich wiederzugeben. Auch hier kommt die oben bemerkte Spannung zwischen erlebendem und erzählendem Ich zum Ausdruck: Während das erzählende Ich sich dessen bewusst ist, dass dies nur der Anfang der Panik ist, die sein Leben prägen wird, zeigt sich das erlebende Ich erregt von den Begebenheiten, was sich durch die langen parataktischen Nebensätze manifestiert.

Wir trugen jeder eine Tüte, voll von süßen, klebrigen Himbeerbonbons, zum ersten Schultag gehörte solch eine Tüte [...] und die Furcht vor der Schule ist klebrig und süß wie der Geschmack der Himbeerbonbons. Doch vorm Schultor floh ich zurück, ich lief zurück über die schwarze, hartgestampfte Schlacke des Schulhofs, ich lief auf der weißen, staubigen Allee zurück, [...] hinein in die verwilderte Tiefe des Parks, bis an den Rand der Felder, ich kann es jetzt schildern, ich kann es jetzt überblicken, es war der erste Schultag, es war der Anfang der Panik, ich wollte mich nicht fangen lassen, ich floh keuchend, ich rang nach Atem, es brannte wie Feuer in meiner Kehle und in meiner Brust[.]³⁹

In der oben angeführten Textstelle verbinden sich das Affektive und Rationale, was laut Helmut Lüttmann ein ästhetisches Merkmal von *Abschied von den Eltern* darstellt.⁴⁰ Ebenfalls kündigt der Erzähler explizit durch seine retrospektiven Reflexionen zum Geschehen gelegentlich an, dass er seine Kindheit nicht mit emotionsloser Objektivität zu betrachten vermag. Getrübt werden die Kindheitserinnerungen des Erzählers besonders durch Friederle, der ihn immer wieder ausgrenzt, körperlich misshandelt und auf seine Sonderstellung hinweist. Er stilisiert sich als „Flüchtling“:

Und nach der Schule versuchte ich, Friederle zu entkommen, doch mit seinem Rudel von Verbündeten stöberte er mich überall auf. Wenn ich lief, liefen sie neben mir. Wenn ich langsam ging, gingen sie langsam neben mir. Wenn ich jäh ausbrach zur andern Straßenseite hinüber, warfen sie Steine nach mir. Diese kleinen pfeifenden Steine, und die höhrenden Stimmen da drüben, wie gut sie erkannt hatten, daß ich ein Flüchtling war, und daß ich in ihrer Gewalt war.⁴¹

Friederle, der seine Aggressionen und vererbten Vorurteile auf den anders Aussehenden (sprich: Juden) projiziert, wird zum Paradigma der konformistisch-kollektivistischen Mitläufer-Mentalität. Dass auch Friederle ein Teil vom Ich des Erzählers ist, wird in *Abschied* ebenfalls klar. Dort wird eine Passage geschildert, in welcher der Erzähler seine Opferrolle abstreift und zum Täter wird. Mit Lehmklumpen bewerfen er und seine Kameraden einen Jungen, der auf einem Floß sitzt und auf ein überschwemmtes Grundstück hinausgestoßen wird. Als Anführer der Gruppe zwingt der Erzähler auch

38 Vgl. hierzu Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. 7. Auflage Opladen 1990, S. 71. Dort schreibt Vogt über das Wechselspiel von erzählendem und erlebendem Ich, dieses „drückt eine Differenz und Spannung, wo nicht gar einen Bruch in der Identität des Erzählers aus: er schreibt aus der Rückschau, ist gealtert und kennt mindestens teilweise die Folgen des vergangenen Geschehens. Aufgrund seiner Lebenserfahrung, veränderter Auffassungen und Maßstäbe betrachtet er das Tun und Treiben seines früheren Ich mit Abscheu, Kritik, Ironie oder auch Nachsicht, jedenfalls mit Distanz.“

39 AE, S. 72.

40 Vgl. Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, S. 122.

41 AE, S. 74.

einen „Schwachen“, ein heißes Eisen zu küssen. Obwohl er sich durchaus bewusst ist, dass er zu den Schwachen gehört, übernimmt der Erzähler vorübergehend die Rolle des Quälers: „Alle Zerstörungslust und Herrschsucht in uns durfte sich entfalten. Ich wurde zu Friederle.“⁴²

Das Erinnern an die Begebenheiten der Vergangenheit in *Abschied von den Eltern* scheint ein Prozess zu sein, in dessen Verlauf sich der Erzähler zunehmend von dem Erlebten loslöst und abkapselt: Er versucht, sich mittels des Erinnerungs- und Schreibprozesses von seiner Vergangenheit, die maßgeblich von den Eltern geprägt wurde, loszulösen. Diese Interpretation wird nicht nur durch den vom damaligen Suhrkamp-Lektor Hans Magnus Enzensberger stammenden Titel des Buches bestätigt, sondern kommt auch im Text explizit zum Ausdruck: „[N]ach Rückfällen in Schwäche und Mutlosigkeit, nahm ich Abschied von den Eltern. [...] Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.“⁴³

Wie oben bereits festgestellt, kommen auch Sachverhalte zur Sprache, die sich nach dem Aufbruch des Erzählers aus dem Elternhaus begeben haben. Dies passiert gelegentlich dann, wenn das erzählende Ich im Rahmen kürzerer Prolepsen in die Zukunft blickt, beispielsweise wenn er vorausdeutend sagt: „[I]n dem großen, dunkelbraunen Holzhaus am Rand eines schwedischen Sees wurde das Heim zum letzten Mal errichtet, und dort vollzog sich der Untergang, der mit dem Tod meiner Schwester begonnen hatte.“⁴⁴ Wenn das erzählende Ich zu Wort kommt, geschieht dies zumeist als ein Gestus der relativierenden Distanz zum Geschehen. So auch in folgender Passage, in welcher der Erzähler sein Elternhaus in Bremen zum ersten Mal seit Jahrzehnten besucht. Als er durch die Allee läuft, stellt er fest, dass sich nichts verändert hat bis auf die „tiefe Stille“, die in der Gegend herrscht. Wie ein „dumpfes Geschwür“ fühlt er die Kindheit in sich bei der Konfrontierung des Elternhauses an der Marcus Allee:

Vor einigen Jahren konfrontierte ich mich mit dem Haus, das wir, zur Zeit meines Eintritts in die Schule, bezogen hatten. Seit Jahrzehnten hatte ich die Allee nicht mehr gesehen, und als ich sie nun wiedersah fühlte ich meine Kindheit wie ein dumpf schmerzendes Geschwür in mir. Die Stämme der Bäume zu den Seiten des Fahrdamms waren stark und hoch geworden, ihre Äste langten weit aus und schossen ihr Blattwerk zu einem dichten Blattwerk zusammen. Wie ein Verzauberter in einem bösen Märchen ging ich auf den Park zu, in den die Allee mündete, und in dem unser Haus noch verborgen lag. [...] Es herrschte tiefe Stille, alles war versunken in seine lange Vergangenheit.⁴⁵

Der sprachliche Ausdruck „vor einigen Jahren konfrontierte ich mich“ stellt zwar eine relativierende Distanz zum Geschehen dar, ist aber diskret in den chronologischen Bericht über die Kindheit des Erzählers integriert. Diese Integration des zeitlich Heterogenen in den chronologisch gegliederten Erzählfluss ist auch für die Inszenierung von Erinnerung in *Fluchtpunkt* charakteristisch. In Kontrast zu dieser Erzählweise innerhalb eines klar abgegrenzten Zeitraumes, der nur selten überschritten wird, steht die Inszenierung von Erinnerung in der *Ästhetik des Widerstands*: Hier wird die Diegese ständig von längeren Rückblicken in die Vergangenheit unterbrochen.

42 Ebd. S. 86.

43 Ebd. S. 141.

44 Ebd. S. 103.

45 Ebd. S. 70.

Ein stilistisch besonders interessanter Übergang ist die Verlegung des Schauplatzes ins Exilland Großbritannien. Der Protagonist betrachtet zuerst ein stereoskopisches Guckkastentheater, das sich im Büro seines Vaters in Deutschland befindet. Die Szenerie des Theaters, die dem Erzähler am meisten imponiert, stellt einen Dieb dar, der sich vor einer aufgebrochenen Schreibtischschublade in einem Büro befindet. Nachdem sich der Erzähler die Bilderfolge des Theaters angesehen hat, mündet dieser Bericht im plötzlichen Wechsel des Schauplatzes vom Schaubild des Tagediebs zum Londoner Lagerraum des Vaters:

Am eindrucksvollsten war das Zimmer, in dem der Dieb vor der aufgebrochenen Schreibtischschublade hockte. Es war ein behütetes und gepflegtes Zimmer. [...] Die Hände des Diebes waren tief in die Schublade gesteckt, und sein Gesicht, bis unter die Augen mit einem schwarzen Tuch umbunden, war spähend der offenen Tür zugewandt, als habe er ein Geräusch draußen im dunklen Flur gehört. Und nun stehe ich in London, im Lagerraum des Kontors meines Vaters, zwischen dem Mustertisch und dem mit Stoffrollen gefüllten Regal, und in mir steigt eine wuchernde Unruhe auf.⁴⁶

Der Dieb, von dem hier die Rede ist, weist unverkennbare Züge mit dem Protagonisten auf, der sich selbst einen „Tagedieb“ nennt.⁴⁷ Ähnlich wie der Dieb in dem Kontor ist der Erzähler ein Fremdling, eine Anomalie in dem Geschäft seines Vaters, dessen Ansprüchen er nicht gewachsen ist.

IV

Unmittelbar im Anschluss an die Publikation von *Abschied von den Eltern* erschien der Roman *Fluchtpunkt*, den man als Fortsetzung der Erzählung lesen kann. Es setzt an dem Punkt ein, wo *Abschied* endet. Zeitlich umspannt der Roman sieben Jahre zwischen dem 8. November 1940 und dem Frühjahr 1947. Wie in *Abschied* spielt die Inszenierung von Erinnerung auch in *Fluchtpunkt* eine entscheidende Rolle. Gegliedert ist die Textmasse in 59 ungleich umfangreiche Abschnitte. Der Ich-Erzähler erinnert sich an seine verzweifelten Anpassungsversuche als Künstler in der schwedischen Diaspora. In der Rekonstruktion der persönlichen Vergangenheit hat Weiss den Nutzen der Erinnerung für sein Schreiben entdeckt. Historische Stoffe und Dokumente werden ab jetzt zum zentralen Gegenstand seiner Texte.⁴⁸

Ein entschiedener Unterschied zur Inszenierung von Erinnerung in *Abschied von Eltern* ist in *Fluchtpunkt* der Zweifel des Erzählers am Akt des Erinnerns. Was in *Abschied* als positiv eingestuft wurde, das Ordnen und Zergliedern der Vergangenheit, erscheint in *Fluchtpunkt* suspekt und zweifelhaft angesichts der zeitlichen Distanz zum Erinnernten. Ein Beispiel für die zeitliche Diskrepanz zwischen erinnerndem und erlebendem Ich bietet ein Museumsbesuch des Protagonisten in Stockholm. Ein Bild, das sich im Biologischen Museum eingätzt hat, so will sich der Erzähler-Protagonist erinnern, stellte eine Naturszenerie mit Eisbären und Jägern dar, was allerdings täuscht: „In einem eigentümlich schwelenden Licht befanden sich, so wollte ich mich erinnern, Jäger im Kampf mit

46 Ebd. S. 109.

47 Ebd. S. 89.

48 Vgl. Beise: „Peter Weiss“, S. 221; vgl. Alfons Söllner: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*. Opladen 1988, S. 156-185.

Eisbären.“ Obwohl die spärliche Belichtung des „niederer, dunkler“ Museumsraums „unverändert“ geblieben ist, ist „[v]on einem dramatischen Kampf [...] jedoch nichts zu sehen.“⁴⁹

Das Herstellen einer Deutlichkeit des Erinnerten, so signalisiert der Erzähler in *Fluchtpunkt*, ist eine Täuschung. Ähnlich wie die Ich-Erzählerin Nelly in Christa Wolfs autobiographischem Roman *Kindheitsmuster* ist sich Weiss durchaus bewusst, dass die „Beschreibung der Vergangenheit – was immer das sein mag, dieser noch anwachsende Haufen von Erinnerungen – in objektivem Stil [...] nicht gelingen“ kann.⁵⁰ Der Erzähler ist nicht in der Lage, sich in sein verwittertes Ich hineinzusetzen, und deswegen sind seine Erinnerungen nur bedingt zuverlässig. Diese Problematisierung des Erinnerungsprozesses und die Befremdung angesichts des Zeithorizontes kommen in folgender Passage zum Ausdruck. Narrativ bedenklich ist die Passage insofern, da die späteren Erkenntnisse des erzählenden Ichs offenbar ins erlebende Ich hinein projiziert werden:

Tausendfach verändert sind unsere Gedanken, Empfindungen, Erwägungen, versuchsweise werden sie hingeschrieben, zwanzig Jahre später, nicht mehr überprüfbar, denn der einzige Zeuge, der mich widerlegen könnte, mein damaliges Ich, ist verwittert, in mich aufgegangen. Mit dem Schreiben schaffe ich ein zweites, eingebildetes Leben, in dem alles, was verschwommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt.⁵¹

Die Passage bestätigt dass, was Almut Finck in Anlehnung an Roy Pascal in ihrer grundlegenden Studie zur Autobiographie behauptet, nämlich dass Autobiographien mit großem Vorbehalt studiert und geprüft werden müssten: „Eine Autobiographie schreiben würde dann nicht heißen, die Vergangenheit objektiv zu rekonstruieren, sondern subjektiv aus der Perspektive der Gegenwart zu interpretieren. Sie wäre eher der fiktive Entwurf eines Lebens als dessen wahrheitsgetreue Reproduktion. Autobiographik rückte in die Nähe fiktionaler Gattungen.“⁵²

In dem unveröffentlichten Prosafragment *Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich* beschreibt Weiss die kapitale Schwierigkeit, die poetische Wahrheit mittels des Schriftmediums objektiv darzustellen. Einfacher sei dies in anderen Medien, in der Malerei und in der Musik. Dort ist der hermeneutische Prozess anders als beim Schreiben: Musik und Bilder stellen „zusammengedrückte Kunstblöcke dar“, die jeder Rezipient subjektiv auf seine Art interpretiert. Schreiben bedeutet dagegen für den Autor, sich preiszugeben und mit den Worten die „innersten Erfahrungen“ genau zu beschreiben. Wenn dies nicht gelingt, so Weiss, erscheint der Akt des Schreibens als sinnlos:

Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich, wenn es mir gelingt, die letzten Vorbehalte mir selbst gegenüber zu opfern. Ich habe Teilwahrheiten ausgesagt, um mich zu schonen und um mir einen Rückzug zu sichern. Wenn ich auf dem Weg war, mich ungeteilt zum Gegenstand der Untersuchung zu machen, brach ich vorzeitig ab. [...] In anderen Kunstarten können Gleichnisse gefunden werden, Musik und Bilder stellen zusammengedrückte Kunstblöcke dar, die jeder auf seine Weise ausdeuten kann. Beim Schreiben aber wird die Forderung immer absoluter, dass die Worte genau und konkret die innersten Erfahrungen ausdrücken, und es scheint mir besser, garnicht zu schreiben, als etwas, was zur Sprache kommen will, zu verleugnen.

⁴⁹ FP, S. 161.

⁵⁰ Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. 2. Auflage Berlin und Weimar 1977, S. 215.

⁵¹ FP, S. 159.

⁵² Almut Finck: *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin 1999, S. 27.

Wenn ich es wage, fortzusetzen, dann ist die Kindheit meines Schreibens vorüber, mit ihrer Unsicherheit und ihren Wünschen nach Anpassung, und ihr selbständiges Dasein könnte beginnen.⁵³

Die Inszenierung von Erinnerung, so heißt es explizit in *Fluchtpunkt*, ist ein Ausdruck der Notwendigkeit, sich von inneren Zwängen zu emanzipieren und gleichzeitig diesen Erinnerungen mit objektiver Distanz zu begegnen. Fast zwanghaft fühlt sich der Erzähler von *Fluchtpunkt* veranlasst, seine Erinnerungen an die Jugendjahre niederzuschreiben. Der Erzähler ist kaum in der Lage, sich dem Drang der Vergangenheit zu entziehen: „Augenblicke, die weit zurückliegen, nehmen blendende Helle an, werden übermächtig, und ich muß wieder in sie hinein, in meiner Gegenwart[.]“⁵⁴ Diese Aussage kontrastiert allerdings mit anderen Aussagen über Erinnerung in *Abschied*, so dass der Erzähler letztendlich zwei entgegengesetzte Positionen in Bezug auf den Erinnerungsprozess einnimmt. Die andere Position veranschaulicht der Erzähler durch folgende Reflexion:

[...] und wieder sitzt Cora vor mir, an der Rampe der Bühne, [...] und ich stürze weiter und jahrelang, ein Jahrzehnt lang, legen sich neue Augenblicke darüber, neue Erfahrungen, und ich peile sie aus, verfälsche sie, benutze sie für meine gegenwärtigen Absichten, suche nach Spuren in ihnen, die in die heutige Stunde führen, in der ich körperlich vorhanden bin, hier in meinem Arbeitsraum, durch dessen Fenster ich in die Stadt blicke.⁵⁵

Fluchtpunkt unterscheidet sich von *Abschied* durch die relativ langen Ausführungen zur Problematisierung des Erinnerungsaktes. Manchmal, wie im oben angeführten Zitat, vermitteln diese Reflexionen ein gewisses Maß an Unsicherheit hinsichtlich der Zuverlässigkeit des Erinnernten.

Neben den bisher genannten Impulsen, die für das Niederschreiben der Erinnerungen des Erzählers in *Abschied* gelten, gibt es noch einen Anlass zum Erzählen in *Fluchtpunkt*. Diesen formuliert der Erzähler mit folgender melancholischen Reflexion:

Immer liegt ein Zuspät im Aufzeichnen, ein Ersatz für etwas Verlorenes. Ich sprach mit Max, als er weit entfernt war, in seinem Hotelzimmer in New York, als er wieder in seinem Wäldchen war und dem Max Bernsdorf, den ich aus den Stockholmer Tagen kannte, nicht mehr glich. Hoderers Stimme kam mir erst nah, als er schon tot war, und mit den Stimmen meiner Eltern setze ich mich auseinander, als sie selbst zu Asche verwandelt in der Erde lagen.⁵⁶

Der Ersatzwert von Literatur beansprucht nur bedingt einen Wert: Als Ersatz für das wirkliche Leben kann demgemäß das Schreiben nur eine begrenzte Gültigkeit beanspruchen. Die Trauer des Erzählers und dessen emotionale Gebundenheit gelten hier dem versäumten Kontakt mit Menschen, die für ihn wichtig waren. Der Prozess des Schreibens wird zum Ersatz für etwas Verlorenes, das nicht mehr rückgängig gemacht werden kann. Die Intimität mit den Eltern stellt sich erst ein, wenn sie tot in der Erde liegen. Damit knüpft Weiss thematisch an den Anfang von *Abschied* an, wo es heißt: „die Trauer galt dem Versäumten, und des Zuspät, das uns Geschwister am Grab überlagerte.“⁵⁷ Es wurde ferner berichtet, dass das Unbehagen des Erzählers an seiner Kindheit und Jugend zur Niederschrift von *Abschied* führte. Dasselbe dürfte angesichts

53 Peter Weiss Archiv, Berlin, Akademie der Künste, Robert Koch-Platz 10. Signatur 2327: „Die restlose Wiedergabe der Wahrheit ist möglich“.

54 FP, S. 288.

55 Ebd. S. 289.

56 Ebd. S. 286.

57 AE, S. 59.

der analogen Textstelle für die Erzählmotivation in *Fluchtpunkt* zu gelten. Die Erinnerung bietet für den Schreibenden eine Möglichkeit, Versäumtes nachzuholen, indem es zu einer imaginären engen Verbindung mit „Portalgestalten“ in seinem Leben kommt.⁵⁸ Der Erzähler steht wie in *Abschied* nicht mit abgeklärter Distanziertheit zum Erinnernten, aber immerhin ist er durch die zeitliche Distanz zu den Erinnerungen in der Lage, die Begebenheiten rational zu ordnen und in einen Kontext zu stellen. Seine alten Bücher, die er zufällig vor dem Verkauf gerettet hat, liegen wie „geologische Schichten“ herum.⁵⁹ Die Verknüpfung mit seiner früheren Identität, die die Bücher konstituiert hatte, wird somit mit archäologischen Metaphern verbildlicht: „Hier liegen die Reste aus früheren Zeitabschnitten, geologische Schichten, mit den Abdrücken von Bildern und Zeichen.“⁶⁰ Die Metapher der archäologischen Schichten trifft auch auf den Erinnerungsprozess zu, da Weiss langsam erinnerte Schichten ablegt, um das „Herausschälen einer eigenen, untrennbar mit der Sprache verbundenen Ordnung zu dokumentieren.“⁶¹

Die Unzuverlässigkeit, die der Erzähler gelegentlich signalisiert – man denke an seine Erinnerungslücken und an seine Absichten, das Erinnernte zu seinen Vorteilen auszunutzen – kommt auch in folgendem Zitat zum Ausdruck:

Als der, der ich heute bin, vergegenwärtige ich mir die lebendigen Augenblicke, die immer übermächtig waren, die sich nie ausschöpfen ließen, deren Forderungen ich nie erfüllen konnte, und die immer weitere Wellenkreise in mir warfen. [...] Nur Cora weiß, wie ich war, als ich nackt neben ihr lag, im nächtlichen Hotel. Nur Max weiß, wie ich war, als ich in sein verrauchtes Pensionszimmer eintrat, und er sieht mich noch so, wie ich auf dem befremdeten Foto vor dem Zirkus erscheine.⁶²

Der Tenor dieser Passage impliziert, dass nur das im Gedächtnis haften bleibt, was einen starken Eindruck hinterlassen hat und somit nur bedingt glaubwürdig ist.⁶³ Des Weiteren behauptet der Erzähler, dass nur die Freunde und Freundinnen, die ihn damals beobachtet haben, ein objektives Bild über ihn vermitteln können. Zweck ist hier,

58 Vgl. hierzu auch Lüttmann: *Die Prosawerke von Peter Weiss*, S. 255.

59 Zu vergleichen ist diese Technik des Erinnerns mit Christa Wolfs Roman *Kindheitsmuster*. Dort wird der Erinnerungsakt ebenfalls mit der Metapher der geologischen Schichten veranschaulicht: „In der Nacht vor diesem Hitzetag, vor dem kurzen Morgenschlaf, als dir alles klar war, sahst du auch ein, daß man unerschrocken und sogleich behutsam würde vorgehen müssen, um die geologischen Schichten (bis hin zum Tertiär) abzutragen.“ Wolf: *Kindheitsmuster*, S. 208f.

60 FP, S. 289.

61 Vgl. Holdenried: „Mitteilungen eines Fremden“, S. 163.

62 FP, S. 286.

63 Weiss' Archäologie der Bilder aus der Kindheit weist Reminiszenzen zu den Kindheitsbeschreibungen von Christa Wolf an. In *Kindheitsmuster* (1976) thematisiert Wolf wie Weiss die Unzuverlässigkeit des Erinnerungsprozesses. Der autobiographische Roman beschreibt die Kindheit der Autorin in Nazideutschland und ihren blinden Glauben an die Ziele der Nationalsozialisten. Die Erzählerin in *Kindheitsmuster* stellt bald fest, dass auf Grund der zeitlichen und emotionalen Distanz zum Erinnernten inzwischen unmöglich geworden ist, die Kindheitserinnerungen zu rekonstruieren. Die Rekonstruktion des Erinnernten ist von daher „unmöglich“ geworden. Diese resignierte Haltung bedeutet zugleich eine Problematisierung des Ich-Erzählers als glaubwürdige Erzählinstanz. Die Ich-Erzählerin Nelly arbeitet nach dem „Inselprinzip“, indem sie keine zuverlässigen Erinnerungen evoziert, nur Medaillons, Tableaus und befestigte Bilder. Ihre Vergangenheitsbewältigung beschränkt sich auf das „Inselprinzip“ und lautet: Vergessen, Verfälschen: „Nicht nur trennen dich von ihm [das Kind] die vierzig Jahre; nicht nur behindert dich die Unzuverlässigkeit deines Gedächtnisses, das nach dem Inselprinzip arbeitet und dessen Auftrag lautet: Vergessen! Verfälschen! [...] Er [der erwachsene Mensch] hat es hinter sich gelassen, beiseite geschoben, hat es vergessen, verdrängt, verleugnet, umgemodelt, verfälscht, verzärtelt und vernachlässigt, hat sich seiner geschämt und hat sich seiner gerühmt, hat es falsch geliebt und hat es falsch gehaßt. Jetzt, obwohl es unmöglich ist, will er es kennenlernen.“ Wolf: *Kindheitsmuster*, S. 14. Zu diesem Thema siehe auch Sabine Wilke: *Ausgraben und Erinnern: Zur Funktion von Geschichte, Subjekt und geschlechtlicher Identität in den Texten Christa Wolfs*. Würzburg 1993, S. 48f.

die Unzulänglichkeit bei der Erfassung des Erlebten in *Fluchtpunkt* zu dokumentieren und des Weiteren den Akt des Erinnerns zu problematisieren.

Charakteristisch für *Fluchtpunkt* ist des Weiteren ein „Sichzurücksuchen“ in die wiederbefundene Sprache. Doch dieses Zurücksuchen in die eigene Vergangenheit zielt nicht nur auf die Rekonstruktion der Identitätsgenese, sondern umfasst zudem psychoanalytische Einsichten in die eigene Verstörung. Demgemäß werden seine Erinnerungen getrübt vom „Schutt der Vorurteile“, verseucht vom bürgerlichen Milieu, in dem er aufgewachsen ist und von der Erziehung. Mit dieser veränderten Ausrichtung des Erinnerungsaktes knüpft Weiss gattungsgeschichtlich an den psychologischen Roman *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz an.⁶⁴

Meine Freiheit, diese Augenblicke nach meinen Eingebungen zu verändern, ist unbegrenzt. Wie ein Blinder kann ich eintreten in das Zimmer, in dem Max im Bett lag, und aus dem schwelenden Grau kann ich einen Schrank, einen Tisch und die Gardinen am Fenster hervortreten lassen, ich kann mir die Palmenkübel draußen in der Halle denken, und Erika, in ihrem blauen, ärmellosen Kleid, ich kann Formen, Farben, Gerüche, Bewegungen vor mich hinzaubern und ihnen Wahrheit zusprechen, selbst wenn alles anders war. Nur Cora, Max, Else, Edna, Hoderer, Karl Kurz sahen mich, wie ich wirklich war [...] halb taub, halb blind unter dem Schutt der Vorurteile, verseucht von einem Milieu, von einer Erziehung.⁶⁵

Hier wird wieder die Zuverlässigkeit des Erzählers in Frage gestellt: Dieser behauptet etwas selbstgefällig, dass er das Zimmer seines Freundes Max selbst im blinden Zustand restlos rekonstruieren kann, er kann Gerüche, Farben und Formen hervorzaubern und nach seinen Absichten beliebig verändern, „selbst wenn alles anders war.“

Abschied von den Eltern stellt nicht nur ein Schlüsselwerk für die Konsolidierung eines neuen, dominierenden Typus der autobiographischen Prosa in Deutschland dar. Raum und Erinnerung sind darin eng miteinander verbunden und spiegeln wie später in der *Ästhetik des Widerstands* die Stationen des Exilanten Peter Weiss: Bremen, Berlin und Stockholm bilden die Schauplätze des literarischen Universums. Auch werkgeschichtlich ist Weiss' frühe autobiographische Prosa von Belang: Hier wird nicht nur das Verhältnis des Ich-Erzählers zu seiner bürgerlichen Herkunft problematisiert, sondern der Grundstein zur „Wunschautobiographie“, wie Weiss die proletarische Subjektwerdung des Ich-Erzählers in der *Ästhetik des Widerstands* beschreibt, gelegt.

64 Im Jahr 1950 hat Weiss selbst eine psychoanalytische Behandlung abgeschlossen, was sich laut Michaela Holdenried in *Abschied* und in *Fluchtpunkt* „in literarisches Material umgemünzt“ hat. Holdenried: „Mitteilungen eines Fremden“, S. 164f.

65 FP, S. 287.