

Moira Paleari  
(Mailand)

## *Texturen der Erinnerung in Wort und Bild* *Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«*

Peter Weiss' Erzählung *Abschied von den Eltern* ist das Produkt eines Schreibprozesses, der sich zwischen 1950 und 1960 erstreckt, das Ergebnis eines Versuchs des Autors, die Lebensfäden seiner Kindheit und Jugend in einem identitätsstiftenden Textgewebe zusammenzuführen. Mehrere Fassungen dieses Prosawerks sind erhalten geblieben, darunter drei vollständige<sup>1</sup>. Die dritte, mehrfach überarbeitete Variante beabsichtigte Weiss, mit dem Titel *Textur* zu versehen<sup>2</sup>. Sein Lektor beim Suhrkamp Verlag, kein

---

<sup>1</sup> Von *Abschied von den Eltern* sind drei vollständige Fassungen erhalten geblieben, eine auf Schwedisch (wahrscheinlich 1951/52) und zwei auf Deutsch (1953/54 und 1959/60). Diesem Aufsatz liegt die dritte Version zugrunde, die zum ersten Mal 1961 veröffentlicht wurde. Zu den drei Varianten bzw. zur Werkgenese vgl. 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, und Jürgen Schutte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden«. Anmerkungen zum autobiographischen Diskurs in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewusstseins. Festschrift für Anke Bennholdt-Thomsen. Hg. von Irmela von der Lühe und Anita Runge. Göttingen 1997, S. 334-345. In diesem Beitrag beziehe ich mich auf die Ausgabe in der Suhrkamp BasisBibliothek: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a.M. 2007. Abkürzung: AvdE.

<sup>2</sup> Siehe Brief von Peter Weiss an den Suhrkamp Verlag vom 9. Oktober 1959. Zum Titel vgl. auch Peter Weiss: *Notizbücher. 1960-1971*. Frankfurt a.M. 1982, Bd. 1, S. 34, und Peter Weiss: *Das Kopenhagener Journal*. Kritische Ausgabe. Hg. von Rainer Gerlach und Jürgen Schutte. Göttingen 2006, S. 33 und Anm. S. 149-150. Zu den Titelüberlegungen vgl. auch Weiss: *Abschied von den Eltern* [wie Anm. 1], S. 130 sowie die chronologische

Geringerer als Hans Magnus Enzensberger, riet ihm jedoch davon ab und schlug ihm stattdessen die Überschrift *Abschied von den Eltern* vor. Peter Weiss lehnte diesen Titel anfänglich ab, stimmte dann aber schließlich dem Vorschlag von Enzensberger zu<sup>3</sup>.

Aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrachtet hatte Peter Weiss mit der ursprünglichen Bezeichnung seiner Erzählung Recht. Denn er konstruiert sein Werk bewusst als eine Textur, das heißt als ein Gewebe aus Erinnerungen, Träumen und visuellen Beobachtungen. Wie miteinander verflochtene Maschen reiht er Assoziationen aneinander, breitet Erinnerungen und selektive Gedanken aus, durchdenkt sie und zergliedert sie, nicht ohne eine gewisse Selbststilisierung, um sie sodann, wie bei einer Bildcollage, bei der verschiedene Materialien auf einer Fläche arrangiert und geklebt werden, mit überblickender Vernunft als Summe seiner Reflexionen zusammenzufügen. Und dem nicht genug. Zusätzlich zu dieser verbalen Collagierung fertigt Weiss für *Abschied von den Eltern* in den Jahren 1962 und 1982 auch noch eigene Bildcollagen an<sup>4</sup>. Sie eröffnen ihm eine weitere – diesmal bildnerische – Möglichkeit der Auseinandersetzung mit seiner Selbstbiographie. Weiss setzt somit die Collagentechnik in seinem Werk in multipler Façon ein: Die Erinnerungsfetzen erhalten dank der Kombination von Text- und Bildebene ein neues, verstärktes Bedeutungspotenzial; ausgehend vom

---

Übersicht über die Textzeugen in: Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« [wie Anm. 1], S. 57-58.

<sup>3</sup> Vgl. Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 210.

<sup>4</sup> Zu den Collagen vgl. u.a. ebd., S. 42-43 und das Interview: Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Katalog des Museums Bochum. Redaktion und Gestaltung von Peter Spielmann. Berlin 1982, S. 11-43, hier S. 40-43; Christine Ivanović: Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 14 (2005), S. 69-100; Helena Köhler: Vom Text zum Bild. Die Collagen von Peter Weiss und ihr Verhältnis zum schriftstellerischen Werk. Bielefeld 2018. Die Collagen aus dem Jahre 1962 finden sich in: Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Erzählung. Mit 8 Collagen des Autors sowie einer separaten, vom Autor signierten Collage. Frankfurt a.M. 1980. Die kurz vor Weiss' Tod 1982 entstandenen neuen Collagen zu *Abschied von den Eltern* sind enthalten in: Peter Weiss: Fluchtpunkt. Roman. Mit vier Collagen von P.W. Frankfurt a.M. 1983.

Zusammenkleben in Wort und Bild von Episoden aus dem eigenen Leben durch Analogien und Kontrasten bildet sich eine thematische und strukturelle Textur, die erst im Rahmen einer intermedialen Poetik eine höhere Signifikanz erreicht. Die daraus resultierenden Erinnerungstexturen von *Abschied von den Eltern*, die auf einer medienübergreifenden Ebene zerlegt und wieder miteinander verflochten werden können, sind Teil der ästhetischen Strategie von Peter Weiss. Dabei entsteht für den Schriftsteller die Möglichkeit, die (eigene) Wirklichkeit immer wieder neu zu entwerfen und zu ordnen, für das lesende und betrachtende Publikum hingegen ein immer wieder neu gestaltbarer Rezeptionsraum.

Ausgehend von diesen Eingangsbetrachtungen richtet sich in den nun folgenden Ausführungen der Fokus der Analyse zum einen auf die textuellen Collagestrategien in *Abschied von den Eltern* und zum anderen auf die später angefertigten Bildcollagen zu dieser Erzählung, um die sich daraus ergebenden Interdependenzen zwischen Wortkunst und Bildkunst herauszuarbeiten.

In diesem Zusammenhang werden folgende drei Punkte untersucht: erstens die collagierende Erzählform und Struktur des Textes, sprich die assoziative Zusammenfügung der Episoden und der Figuren, zweitens das ständige Spiel des Autors mit literarischen Gattungen bzw. die permanente Überschreitung ihrer Grenzen sowie drittens die intermedialen Relationen zwischen dem Text und den Collagen als innovatives Rekonstruktionsverfahren der eigenen Vergangenheit und als Höhepunkt der sinn- und identitätsstiftenden Darstellung des erinnernden Ichs.

#### Das Prinzip der Collage als konstituierendes Element der Erzählung

Der literarische Rückblick auf die Kindheit und Jugend des erzählenden und erinnerten Ichs, hinter dem die Person Peter Weiss leicht zu erkennen ist, besteht im Text aus einer Rückbesinnung auf die Vergangenheit des schreibenden und geschriebenen Ichs, die in Form eines experimentellen Gebildes poetischer Prosa rekonstruiert wird. Die collagenartige Textur, deren Programmatik wohl in den Avantgardebewegungen des frühen 20. Jahrhunderts – Dadaismus, Futurismus und Surrealismus – begründet liegt, lässt sich dabei sowohl auf formaler als auch auf semantischer Ebene feststellen:

Eine assoziative, mit filmischen Kunstmitteln wie der Stärkung visueller und akustischer Elemente angereicherte Montage von vorwiegend chronologisch erzählten Episoden durchzieht die Erinnerungen, die »Schicht für Schicht aufgebaut« werden<sup>5</sup>. Die Fäden der Erinnerungsketten sind nur auf den ersten Blick loser Natur; tatsächlich aber werden sie durch bildliche Leitmotive festgeknotet, und zwar durch Bilder von Orten und Gegenständen, die mit dem Ich-Erzähler und dessen Familie zusammenhängen<sup>6</sup> und über deren Nachsinnen das erzählende Ich das Vergangene nach und nach zurückholt.

Das bewusste Wachrufen der Kindheit erfolgt ausgehend von einer assoziativen – jedoch nicht sprunghaften<sup>7</sup> – Gedankenverknüpfung des sich erinnernden Ichs anhand von Objekten und Räumen, einer Gedankenverknüpfung, die im Wesentlichen als Form sprachlichen Handelns zu erkennen ist. Denn auf sprachlicher Ebene findet ein ständiger Wechsel der Tempora statt: Die durch das Präteritum und das historische Präsens gekennzeichnete erzählte Welt wird immer wieder durch die Verwendung des Plusquamperfekts unterbrochen, das aus der Rückschauerspektive eine

---

<sup>5</sup> Michaela Holdenried: Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften »Abschied von den Eltern« und »Fluchtpunkt«. In: Peter Weiss. Leben und Werk. Hg. von Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte. Frankfurt a.M. 1991, S. 155-173, hier S. 165f.

<sup>6</sup> Es ist kein Zufall, dass bereits der Anfang des Textes eine deutliche Raumstruktur aufweist. In den Vordergrund treten vorwiegend geographische Orte und Innenräume – Belgien, als Land des anscheinenden Neubeginns des Vaters nach dem Tod der Mutter, aber auch als dessen Sterbeort; Innenräume, wie das Elternhaus, Symbol der Ordnung, das nach dem Tod der Eltern zum Sinnbild des Auseinanderbrechens bzw. der Auflösung der Familie wird, zugleich jedoch als Emanzipationsschritt des schreibenden Ichs in die eigene Freiheit zu verstehen ist und somit der Formung des Ich-Erzählers dient, »welcher die Ereignisse des Lebens in eine bedeutungshafte Ordnung überführt« (Christof Hamann: Subjektinszenierung und Ideologiekritik. Schreibprozesse in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Ideologie nach ihrem »Ende«. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne. Hg. von Hansjörg Bay und Christof Hamann. Opladen 1995, S. 294-315, hier S. 295).

<sup>7</sup> Beise spricht von »einer kontinuierlichen und häufig sogar assoziativen Gedanken-kette«. Vgl. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 212.

stärkere Profilierung des Ich-Erzählers hervorruft<sup>8</sup>, der in den tieferen Schichten seiner Vergangenheit gräbt, mit bekenndem Gestus seine subjektive Sicht unterstreicht und der Leserschaft eine an visuellen Elementen detailreiche Beschreibung des Erlebten sowie eine persönliche Reflexion darüber vermittelt.

Folgende Beispiele mögen exemplarisch für viele andere stehen:

In den folgenden Tagen vollzog sich die endgültige Auflösung der Familie [...] Auch für uns, obgleich wir uns längst davon entfernt hatten, besaßen 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 hineingetickt, im Spiegel des riesigen Wäscheschranks hatte ich mich bei meinen nächtlichen Streifzügen im Mondlicht erblickt, [...] und viele der Bücher in den breiten, hohen Regalen enthielten heimliche, verbotene Lektüren. Wir zogen und schoben an den Stühlen, Sofas und Tischen herum, gewaltsam brachen wir die Ordnung auseinander, die immer unangreifbar gewesen war, und bald glich das Haus einem Möbellager [...] In jedem von uns starb etwas in diesen Tagen, jetzt, nach der Plünderung, sahen wir, daß dieses Heim, aus dem wir ausgestoßen worden waren, doch eine Sicherheit für uns verkörpert hatte [...] (AvdE, 12-14).

Die Mutter verschwand, aber Auguste blieb da, mit Tränen in den Augen blickte sie mich an, sie streichelte meine Hände, als sei ich es, das getröstet werden müsse, und aus der Schublade des Küchentischs nahm sie einen Teller der Nachspeise, den sie von der Mahlzeit her für mich aufbewahrt hatte. An Augustes Hand ging ich hinaus auf die Straße. Die Entdeckung der Stadt ist verbunden mit dem Druck von Augustes Hand. Vor mir steigen die Straßen auf, mit ihren knirschenden, eisenbeschlagenen Rädern, mit ihrem Dunst von Teer und Malz und feuchtem Stab, mit ihren Packhäusern, an deren Fassaden die Ketten der Hebebäume rasseln [...]. Immer tiefer drangen wir in die Gassen, Arkaden und verborgenen Plätze. [...] In meinen Träumen tauchen zuweilen Bilder aus diesen Wanderungen auf, erstmalige

---

<sup>8</sup> Vgl. Harald Weinrich: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart 1971.

Eindrücke, die ihre gläserne Durchsichtigkeit und Schärfe bewahrt haben. [...] Da ist eine breite sandige Allee, die Häuser zu den Seiten liegen weit zurückgeschoben [...] (AvdE, 18-19).

Festgeschnürt werden all die Erinnerungsstränge in den zahlreichen Figurationen der Mutter und des Vaters, deren Tod auch als ein Anlass zur Niederschrift der Erzählung identifiziert werden kann. Durch die Metaphern der Portalfiguren (AvdE, 9) und der Totenbilder (AvdE, 93) eingeführt, fungieren Mutter und Vater keineswegs als Verzierung der Erzählstruktur. Sie stellen eher die tragenden Säulen des semantischen und sprachlichen Textgerüsts dar; die Eltern erhalten eine eigene textuelle Konsistenz, die keine mimetische Konstruktion der Personen ist und die in der Suche des Ich-Erzählers nach der eigenen Identität wurzelt. Denn die Erinnerung an die Eltern löst Assoziationen des sich erinnernden Ichs an seine Kindheit und Jugend aus und dient dem erzählenden bzw. kommentierenden Ich dazu, über das Verhältnis von Vorstellung und Wirklichkeit zu reflektieren. Indem die Eltern solch eine vorherrschende Position einnehmen<sup>9</sup>, wird ihnen auf der Metaebene sogar eine beinahe kunstfördernde Funktion zugesprochen, eine Rolle, die sich beide – so Weiss – geweigert hatten zu übernehmen, als es darum ging, den Sohn in seiner Entscheidung zu unterstützen, den Beruf des Malers zu ergreifen<sup>10</sup>.

Weitere Fluchtpunkte für das Zusammenlaufen der Erinnerungslinien bilden zum einen die in der Erzählung rekonstruierten Träume, in denen vergangene Schlüsselbilder zusammengefügt und vergegenwärtigt werden, wobei die meisten Traumsequenzen ein kontrastives Bildgefüge zur Wirklichkeit darstellen und teilweise als deren Verhüllung, teilweise als Aufdeckung

---

<sup>9</sup> Dass die Erzählung mit dem Tod der Eltern einsetzt ist bedeutungskonstitutiv. Denn dies erlaubt dem Erzähler und Protagonisten, nicht nur Abschied zu nehmen, sondern auch seine eigene Vergangenheit dank der Erinnerung nachzuholen und diese als Grundlage zur Formung der eigenen Identität zu verwenden. Vgl. Robert Best: Erkenntnis, Horror, Klassenlage. Ich-Positionen in Peter Weiss' »Abschied von den Eltern«. In: Peter Weiss Jahrbuch 18 (2009), S. 147-160, hier S. 150.

<sup>10</sup> Vgl. Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 11-43, hier S. 19.

versteckter Wünsche des Protagonisten fungieren<sup>11</sup>; zum anderen bündeln sich die Erinnerungsstränge im Leitmotiv der Kunst und des Künstlertums. Dieser Themenkomplex ist einer der vielen Fäden, die das Geschehen durchziehen: In erster Linie wird die Kunst auf den individuellen Behauptungsversuch des Ich-Erzählers gegenüber den Eltern zurückgeführt, und somit eng mit der Frage der eigenen Identität verbunden<sup>12</sup>; an zweiter Stelle verfolgt Weiss dieses Grundmotiv bis hin zur kathartischen Befreiung durch die Kunst, die jedoch nur auf der Ebene der Visionen erfolgt und keine Heilung bringt (AvdE, 105). Anfangs ausgehend vom Individuellen stellt er sodann die Initiation zum Künstlertum, die Schwierigkeiten und die Funktion des Künstlers in der Gesellschaft sowie dessen Außenseitertum dar. Dabei wird in seinem Erzählmuster eine Doppelperspektive erkennbar: Die thematischen Aspekte der Kunst werden anhand von Kontrasten oder Parallelisierungen behandelt – auf der einen Seite mittels Erfahrungen der Ausgrenzung und des Andersseins des schreibenden Ichs sowie seiner Protestaktionen gegenüber den Familienmitgliedern oder der Gesellschaft<sup>13</sup>, auf der anderen Seite durch die Einführung von literarischen Figuren, die für den Protagonisten als Modelle fungieren<sup>14</sup>.

Diese offenkundige Verwendung von Kontrastierungen und Parallelen in bildhafter Manier<sup>15</sup> im Rahmen einer assoziativen und selbstreflexiven

---

<sup>11</sup> Vgl. Florian Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern«. Oldenbourg Interpretationen. München 2003, S. 58-64, und Karl-Heinz Götze: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern«. In: Interpretationen. Erzählungen des 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Stuttgart 1996, S. 134-152.

<sup>12</sup> Vgl. Florian Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 65.

<sup>13</sup> Siehe insbesondere AvdE, S. 87-89.

<sup>14</sup> Vgl. z.B. die Anspielungen auf das Ammenmärchen zur Herkunft der Kinder (AvdE, S. 15), E.T.A. Hoffmanns *Sandmann* (AvdE, S. 40), Arpad Schmidhammers *Mucki. Eine Wunderliche Weltreise*, Heinrich Hoffmanns *Strunweltpeter*, Grimms Märchen (AvdE, S. 53-55), Hesses *Steppenwolf* (AvdE, S. 98) und die »Bilderwelt meiner Mythologie« (AvdE, S. 37).

<sup>15</sup> Peter Weiss übernimmt und akzentuiert Verfahren der literarischen Avantgarde, insbesondere des expressionistischen Films – die »optische Manier der Erzählung« (Ferdinand Hardekopf), die dynamische »Aufstachelung und Erhitzung der Bilder« (Max Brod), die Alternanz langer Beschreibungen und knapper reflexiver Andeutungen.

Erzählstrategie zeigt eine beabsichtigte Gestaltung des Erzählten durch den Autor, der dadurch die »Lust am Lesen« (R. Barthes) stets wachhält und seine Leserschaft in einen kalkulierten aktiven Kommunikationsprozess einbindet, der keine Enttäuschung der Leseerwartungen vorzusehen scheint. Die angebotenen Figurationen der erzählenden Ich-Instanz sowie die fragmentierte biographische Wirklichkeit werden als konstitutive Bestandteile einer Ich-Collage empfunden<sup>16</sup>, welche im Bewusstsein über die »Unhintergebarkeit von Individualität«<sup>17</sup> immer neu konfiguriert wird.

Die ständige Suche nach einer Neukonfigurierung des Erzählten lässt sich ebenfalls in der Entstehungsgeschichte von *Abschied von den Eltern* feststellen. Der Schreibprozess mit seinen verschiedenen Versionen des Textes, in dessen Entwicklung die Erfahrungen von Peter Weiss mit der Malerei und dem Film klar zu erkennen sind, erstreckt sich über ein Jahrzehnt zwischen 1950 und 1960. Die Untersuchung der unterschiedlichen Fassungen der »autobiographischen Erzählung«, die Jürgen Schutte 1997 als erster durchführte<sup>18</sup> und Axel Schmolke 2006 in einer punktuellen Strukturanalyse der Varianten vervollständigte<sup>19</sup>, zeigt deutlich, dass die evozierten Erinnerungen und Träume explizit konstruiert sind und immer wieder anders »retextualisiert«<sup>20</sup> werden. Damit wird das verbale Collagieren der nacheinander stückweise und progressiv aufgedeckten Motive innerhalb einer exakten Zeit-Raum-Struktur zur Chiffre der Arbeitsweise von Weiss, zu einem Teil seines individuellen sprachlich verfassten Erkenntnisprozesses,

---

<sup>16</sup> Wie Beise unterstreicht, werden einige positiv konnotierte biografische Momente weggelassen, denn sie passen nicht »in das Schema vorherbestimmten Scheiterns«. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 214.

<sup>17</sup> Vgl. Manfred Frank: Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung. Frankfurt a.M. 1986.

<sup>18</sup> Schutte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« [wie Anm. 1], S. 334-345.

<sup>19</sup> Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« [wie Anm. 1]. In Schmolkes Studie stehen die Raum-Zeit-Struktur (u.a. Erzähl- und erzählte Zeit) sowie die Untersuchungen der Erzählstimmen im Mittelpunkt.

<sup>20</sup> Ebd., S. 421.

der gleichzeitig einen deutlichen Akt künstlerischer »Selbstschöpfung« darstellt<sup>21</sup>.

### Collagenartige Gattungsintegrationen und -desintegrationen

Das Verfahren einer collagenähnlichen Zusammenfügung des Erinnerten zeigt sich in der Erzählung *Abschied von den Eltern* nachdrücklich auch auf der Gattungsebene, insbesondere beim Experimentieren des Autors mit unterschiedlichen literarischen Genres, worin sich sowohl der Verzicht von Weiss auf traditionsgebundene Gattungsunterscheidungen und literarische Konventionen als auch sein Wille zu einer Wiederausammenführung unterschiedlicher Textformen auf innovative Weise erkennen lassen. Es ist, als ob sich die Poetik des Werks durch eine ich-zentrierte Erzählung direkt vor unseren Augen simultan und mehrdimensional im Sinne eines ständigen Wechsels der Genres und einer stetigen Neujustierung der Themenkomplexe vergegenständlichen würde, als ob somit, wie bei einer kubistischen Collage, die textuelle Reproduktion der Wirklichkeit eine eigene Autonomie erhalten würde.

Im Textgewebe verschmelzen Merkmale der Autobiographie, des Bildungs- und des Künstlerromans, die jedoch zugleich als verbrauchte Zeichen einer vergangenen Tradition wieder in Frage gestellt werden<sup>22</sup>. So lassen sich Elemente einer traditionellen Autobiographie identifizieren, wie die rückblickende, meist chronologische Darstellung von Kindheit und Jugend des geschriebenen Ichs aus der Gegenwartsperspektive<sup>23</sup>. *Abschied von den*

---

<sup>21</sup> Vgl. Jürgen Schütte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« [wie Anm. 1], S. 334-345, hier S. 334, und Götze: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 134-152, hier S. 137.

<sup>22</sup> Vgl. Axel Schmolke: Kommentar. In: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a.M. 2007, S. 149-151.

<sup>23</sup> Zu den Merkmalen der Autobiographie vgl. u.a. Jürgen Lehmann: *Autobiographie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1 (A-G). Hg. von Klaus Weimar. Berlin/New York 1997, S. 169-173; Günter Niggel: *Autobiographie*. In: *Literaturlexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Hg. von Walther Killy. Bd. 13: *Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. von Volker Meid. Gütersloh/München 1992, S. 58-65.

*Eltern* beginnt in der dritten Version<sup>24</sup> mit der Episode des Todes der Eltern, die als Tatsachenbericht und zugleich als symbolische Darstellung der Ablösung des schreibenden Ichs von seiner Vergangenheit dient. Durch eine Rückblende werden sodann Kindheitsepisoden eingeführt, wobei ein ständiger Wechsel zwischen den ins Gedächtnis zurückgerufenen erzählten Erlebnissen des Kindes und den gegenwärtigen kommentierenden Reflexionen stattfindet.

Die Wiedergabe der Ereignisse wird außerdem durch »Drehpunkte« markiert – vor allem durch den Tod der Schwester, der wohl den Hauptwendepunkt im Leben des schreibenden Ichs darstellt<sup>25</sup>, aber auch durch die verschiedenen Ortswechsel. Mit den unterschiedlichen Stätten verbindet sich jeweils eine andere Phase: So verkörpert Bremen den Abschnitt der Erkundung der Stadt als Massenraum<sup>26</sup>, in dem sich das Kind »nach einer selbstständigen Leistung« (AvdE, 21) sehnt, aber auch die Zeit der Aufspürung der eigenen Sexualität<sup>27</sup>; London steht für die Periode der Entdeckung und Vertiefung der künstlerischen Begabung, für die stetigen Versuche, sich als Maler zu etablieren und damit einen antibürgerlichen Weg einzuschlagen, sowie für den ständigen Kampf gegen die Eltern. Die »Formung« des Textes – sowie die des sich selbst suchenden Ichs – erfolgt ausgehend von einer

---

<sup>24</sup> Die zwei früheren Fassungen beginnen mit der Beschreibung des Gartens in der Grünenstraße 23 in Bremen und thematisieren gleich am Anfang die Bildung eines Ichs, das in Grundzügen schon fertig geformt ist.

<sup>25</sup> Zu Recht weist Beise darauf hin, dass die Episode des Todes der geliebten Schwester auch durch die Position im Text – »exakt in der Mitte der Erzählung« – den Wendepunkt bezeichnet. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 212.

<sup>26</sup> Diesem Themenkomplex widmet sich Weiss auch in seiner Malerei. Die in der zweiten Hälfte der 1930er-Jahre entstandenen Ölgemälde – insbesondere *Das Gartenkonzert* und *Das große Welttheater*, für die Weiss 1938 einen Preis der Prager Akademie erhielt – enthalten zahlreiche biographische Anspielungen und weisen bereits auf das Konzept einer »Autobiographie in Bildern« hin (vgl. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 29-30).

<sup>27</sup> Vgl. u.a. die Episoden der Reinigung des Unterleibs des Kindes durch die Mutter (AvdE, S. 15) sowie das auf die Mutter bezogene Bild der Schlange als Anspielung auf den Sündenfall (AvdE, S. 17f.; siehe auch den Kommentar von Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 28).

deutlich konstruierten Raumstruktur, in welcher die Orte zu Sinnträgern einer Wandlung im Leben des Ichs werden und somit eine identitätsstiftende Funktion erhalten.

Diese für die Gattung der Autobiographie zentrale Funktion lässt sich ferner darin erkennen, dass das sich erinnernde Subjekt auf ein Telos hinarbeitet, sprich auf die eigene Befreiung bzw. den Abschied von der Welt der Eltern – worauf der Schluss der Erzählung sowohl metaphorisch (durch das Bild des Vorwärtsfliegens, AvdE, 121) als auch durch den aussagekräftigen letzten Satz (»Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben«, AvdE, 121) hinweist. Die Familienangehörigen spielen nur insofern eine Rolle als sie zu der Ich-Konstruktion beitragen oder als Medium einer Selbstanamnese des sich erinnernden Subjekts dienen.

Gleichzeitig trägt *Abschied von den Eltern* aber die Gattungsbezeichnung »Erzählung« und verunmöglicht damit von Anfang an jede Gleichsetzung von Autor, Erzähler und Protagonist im Sinne eines autobiographischen Paktes<sup>28</sup>. Außerdem fehlt dem retrospektiv erzählten Leben fast vollständig der Charakter einer dokumentarischen Lebensbeschreibung. Denn jegliche Faktentreue tritt in den Hintergrund und zahlreiche Aussagen stützen sich auf Träume<sup>29</sup>, die keine Authentizität im Sinne autobiographischer Referenzialität oder mindestens Wahrhaftigkeit aufweisen. Zahlreiche Gedanken werden assoziativ miteinander verbunden und werden angeboten, als ob sie nach und nach schichtweise durch den Erinnerungsprozess entstehen würden, obwohl sie in Wirklichkeit deutlich dem Prozess der künstlerischen Rekonstruktion unterzogen werden – worauf auch die ständigen Anspielungen auf Figuren aus literarischen Werken und die Thematisierung der eigenen mythologischen Bilderwelt hindeuten<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Philippe Lejeune: *Le pacte autobiographique*. Paris 1975.

<sup>29</sup> Zur Zurückführung der Aussagen auf Träume vgl. Jürgen Schütte: »Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« [wie Anm. 1], S. 334-345, hier S. 335.

<sup>30</sup> Vgl. Anm. 14. Zur Erinnerungsarbeit und »interessierten Rekonstruktion« in *Abschied von den Eltern* siehe Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 214-215. Zur Erinnerungsarbeit für die künstlerische Spezifität der Autobiographie vgl. Georges Gusdorf: *Conditions et limites de l'autobiographie*. In: *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte*

Eine ähnliche Widersprüchlichkeit lässt sich bei der Betrachtung der Erzählung als Bildungsroman im Sinne eines Genres, das sich im Wesentlichen durch »die Ausbildung und Formung« eines Charakters, insbesondere »seine[r] innerliche[n] Geschichte« auszeichnet<sup>31</sup>, belegen. Zwar werden einerseits einige Etappen der Bildung des Protagonisten »in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung«<sup>32</sup> – wenn auch nicht linear wie im traditionellen Bildungsroman – durch ständige Unterstreichung der Niederlagen eines Individuums dargestellt; dabei werden Figuren eingeführt, wie beispielsweise der Freund Jacques Ayschmann (AvdE, 90), die sich als Mentoren des Protagonisten auf seinem Weg zum Künstlertum erweisen. Einige Entwicklungsphasen des erzählten Ichs sind ferner durch seine Lektüre literarischer Texte bestimmt<sup>33</sup>, die durch eine ausdrückliche intertextuelle Referenz in das Erzählte eingebaut werden und zur Formung der Hauptfigur beitragen, wie es im Bildungs- und Künstlerroman des 19. Jahrhunderts geschieht. Andererseits aber verläuft die Entwicklung nicht immer aufsteigend, und die Bildung ist nicht die einzige verbindliche Instanz des gesamten Textes<sup>34</sup>, obwohl die Priorität stets auf dem inneren Geschehen<sup>35</sup>, auf dem individuellen Werden liegt. Was jedoch – anders als in den meisten Bildungsromanen bis zum 19. Jahrhundert – nicht stattfindet, ist eine moralische und berufliche Vollendung mit gesellschaftlicher Integration<sup>36</sup>: Die Existenz des Ich-Erzählers erweist sich nach wie

---

des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert. Hg. von Erich Haase und Günter Reichenkron. Berlin 1956, S. 105-123. Deutsche Übersetzung: Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie. In: Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Hg. von Günter Niggel. Darmstadt 1989, S. 121-147.

<sup>31</sup> Friedrich Blanckenburg: Versuch über den Roman (1774). Nachdruck. Stuttgart 1965, S. 392.

<sup>32</sup> Karl Morgenstern: Über das Wesen des Bildungsromans. Vortrag, gehalten den 12. December 1819. In: Inländisches Museum. Hg. von Carl Eduard Raupach. Dorpat 1820, Teil 2, Bd. I, Heft 3, S. 13-27, hier S. 13.

<sup>33</sup> Vgl. Anm. 14.

<sup>34</sup> Rolf Selbmann: Der deutsche Bildungsroman. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar 1994, S. 32.

<sup>35</sup> Blanckenburg: Versuch über den Roman [wie Anm. 31], S. 360.

<sup>36</sup> Lamberty spricht von der Nähe der Erzählung *Abschied von den Eltern* zu den Genres

vor als unzulänglich, und seine Auseinandersetzung mit der Familiensituation ist noch in der Phase der individuellen Verarbeitung. Er befindet sich am Ende immer noch auf einem schwierigen Weg (»Es träumte von meinem Weg durch diesen Wald«, AvdE, 120), »auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben« (AvdE, 121), wenngleich nun aber eindeutig gewappnet, interpretiert man die Gestalt des (geträumten) Jägers als Alter Ego des schreibenden Ichs und die Jagd als Suche nach sich selbst<sup>37</sup>.

Die Subsumierung von *Abschied von den Eltern* unter die Form eines Künstlerromans führt zu ähnlichen Ergebnissen. Auf der einen Seite werden Aspekte thematisiert, die den Text in die Gattungstradition des Künstlerromans einschreiben, wie beispielsweise das Stoßen der Künstlerfigur auf den gesellschaftlichen Widerstand und ihr ständiger Wille zur Freiheits- und Wahrheitsfindung<sup>38</sup>. Auf der anderen Seite rebelliert der Protagonist gegen vorgegebene Künstlerbilder und versucht, die Infragestellung seines Künstlertums durch die Eltern in einen Ansporn für sein künstlerisches Gelingen umzukehren, wie die Schlusszene der Erzählung bekräftigt. Die im Traum eingeführte surrealistisch anmutende Figur des Jägers (AvdE, 120-121), wohl ein Alter Ego des Ich-Erzählers, führt zu einer endgültigen Wandlung: zum Abschied vom gejagten Kind und Jugendlichen<sup>39</sup>, hin zum aktiven, »jagenden« Künstler.

### Intermediale Relationen

#### Übereinstimmung und Widerspruch, Verschmelzung und Auflösung,

---

des Bildungsromans und der Lebensbeichte, ohne dass der Text das traditionelle Gelingen gesellschaftlicher Integration jedoch erfüllen würde. Vgl. Andrea Lamberty: Peter Weiss: »Abschied von den Eltern«. In: Erzählen, Erinnern: deutsche Prosa der Gegenwart. Interpretationen. Hg. von Herbert Kaiser und Gerhard Schöpf. Frankfurt a.M. 1992, S. 69-86, hier S. 69.

<sup>37</sup> AvdE, S. 190-191.

<sup>38</sup> Vgl. das Lemma *Künstler* in: Horst S. Dämmerich, Ingrid G. Dämmerich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen/Basel 1995, S. 131-134. In *Abschied von den Eltern* werden häufig das Anderssein des Künstler-Ichs und dessen Machtlosigkeit thematisiert, ein Gefühl, das der Protagonist als Reaktion auf die negative Einstellung der Eltern gegenüber seiner Entscheidung, Künstler zu werden, entwickelt.

<sup>39</sup> Vgl. Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 93-94.

Kontinuität und Diskontinuität – diese in der Erzählung auf Struktur- und Gattungsebene herausgearbeiteten Elemente erreichen ihren Höhepunkt in der intermediären Gestaltung des Werks von Peter Weiss.

Wie bereits anfänglich hervorgehoben, erfolgt in der Erzählung von Weiss eine schnitthafte Kombination der Ereignisse in einer bildlichen Erinnerungscollage, die durch bestimmte Themenbereiche kontinuierlich zusammengeklebt wird.

Unter diesen sind einige Motivkomplexe zu erkennen, die bereits in den Gemälden von Weiss aus den Jahren 1937-1940 zu finden sind<sup>40</sup> und die in den 1962 und 1982 angefertigten Bildcollagen zu *Abschied von den Eltern* wiederkehren. Es handelt sich dabei insbesondere um drei thematische Hauptblöcke, die Weiss transmedial bearbeitet: 1) das Motiv des Todes; 2) das Motiv der Fremdheit des Subjektes; 3) das Motiv der Lebensfreiheit, symbolisiert durch die Stadt und den Jahrmarkt.

Wie bereits ausgeführt, bildet in *Abschied von den Eltern* der Tod der Mutter und des Vaters für das sich erinnernde Ich den Anlass, die eigene Vergangenheit zu verarbeiten und sich mit der Auflösung der eigenen Familie auseinanderzusetzen. Diese nahm ebenfalls mit einem Todesfall ihren Anfang, nämlich mit dem tragischen Unfalltod der 12-jährigen Schwester Margit, der als Dreh- und Angelpunkt des Textes betrachtet werden kann<sup>41</sup>.

Das Motiv des Fremdseins des erzählenden Ichs durchdringt in gleicher Weise den gesamten Text und äußert sich vorwiegend in all jenen Episoden, die das Ausgeliefertsein des Kindes gegenüber den Eltern, insbesondere gegenüber der Mutter, thematisieren, aber auch in den wiederholten Andeutungen des Ich-Erzählers, dass er sich der bürgerlichen Welt nicht zugehörig fühlen würde. Demgegenüber steht das Gefühl der Lebensfreiheit, die das sich erinnernde Ich neben der Malerei und der Literatur in der »Masse des Lebens« (AvdE, 21) des Jahrmarkts verwirklicht sieht.

---

<sup>40</sup> Siehe u.a. *Menschen in der Straßenbahn I* und *Menschen in der Straßenbahn II* (beide Öl auf Holz, 1934), *Das große Welttheater* (Öl auf Holz, 1937), *Das Gartenkonzert* (Öl auf Holz, 1938), *Jahrmarkt am Stadtrand* (Öl auf Leinwand, 1940), *Jahrmarktleben I* und *Jahrmarktleben II* (Öl auf Holz, 1941). Hierzu vgl. Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 22-37, und Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4].

<sup>41</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 212.

Unter den Bildern, in denen Peter Weiss diese thematischen Aspekte bearbeitet, befinden sich folgende zwei Gemälde, die sich als musterhaft für Weiss' Malerei der späten 1930er-Jahre erweisen: *Das große Welttheater* (1937) und *Selbstbildnis* (1938). Beide werden in den Jahren angefertigt, die in *Abschied von den Eltern* textuell rekonstruiert werden bzw. einem Großteil der erzählten Zeit entsprechen, d.h. den 1930er und 1940er-Jahren, wodurch die starke Verflochtenheit von Wort und Bild bestätigt wird. In Anlehnung an die apokalyptische Malerei von Hieronymus Bosch stellt *Das große Welttheater* »eine Totallandschaft« dar, nämlich die einer auseinanderfallenden Welt, bei der Tod und Schrecken im Vordergrund stehen, wie Beise es treffend beschreibt<sup>42</sup>. Das in dunklen Farbtönen dargestellte Weltschreckensszenario wird jedoch durch zwei Figuren konterkariert, die auf Hoffnung hindeuten könnten: den kleinen Jungen auf dem hohen Turm, der den Mond betrachtet und durch ein Fernrohr in die Weite schaut<sup>43</sup> und sich dadurch von der stattfindenden Katastrophe zu entgrenzen scheint<sup>44</sup>, sowie eine ebenso unbeteiligt wirkende, der Zerstörung der Außenwelt standhaltende Frauenfigur, eine Art Venusstatue, die als Symbol für die Kunst interpretierbar ist.

Das zweite Bild, ein Selbstporträt<sup>45</sup>, zeigt den Maler in frontaler Position und in deutlicher Abgrenzung von der Stadt im Hintergrund, welche – in Anlehnung an den neusachlichen Stil eines George Grosz und an den symbolischen Realismus von Franz Radziwill – durch die urbanen Symbole der

---

<sup>42</sup> Ebd., S. 27.

<sup>43</sup> Ebd., S. 28. Mazenauer interpretiert die Geste des Mondschauens als Demonstration von Außenseitertum und Unsicherheit des Subjektes (Beat Mazenauer: Lebenslandschaften in den Bildern von Peter Weiss. In: Die Bilderwelt des Peter Weiss. Hg. von Alexander Honold und Ulrich Schreiber. Hamburg 1995, S. 13-25, hier S. 19).

<sup>44</sup> Die Figur des Jungen, der sich von der Außenwelt distanziert und in die Weite blickt, kehrt in einer Collage zu *Abschied von den Eltern* wieder, und kann als Alter Ego des jungen Malers Peter Weiss interpretiert werden, der als Künstler eine Rolle als Außenseiter einnimmt, aber gerade durch die Kunst sich von der bedrückenden Wirklichkeit befreien und in die Weite schauen kann.

<sup>45</sup> Vgl. hierzu Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 31-32 und ders.: Die fremde Stadt. Neoromantische Stadtfucht und surrealistische Rückeroberung des Stadtraums bei Peter Weiss. In: Peter Weiss Jahrbuch 14 (2005), S. 47-68, hier S. 54.

Gleise und Häuserblöcke sowie ein Riesenrad und durch ein Zirkuszelt gekennzeichnet wird. Diese sich im hinteren Teil des Bildes befindenden Gegenstände fungieren als metaphorische Kulisse, scheinen ebenfalls keine Verbindung zur Figur im Vordergrund zu haben, und versinnbildlichen das (noch entfernte) Leben. Der am Stadtrand zu sehende Jahrmarkt<sup>46</sup> – ein Themenkomplex, mit dem sich Weiss in seiner Malerei bis in die 1940er-Jahre beschäftigt – verkörpert durch seine Positionierung am Stadtrand die noch verwehrte Lebensfreiheit, zugleich aber symbolisiert er die Hoffnung, dass jene durch die Jahrmarktartisten versinnbildlichte Kunstwelt erreicht werden könnte. Der im Himmel schwebende blaue Luftballon deutet wohl auch auf die Möglichkeit einer neuen Freiheit hin, die das Subjekt jedoch noch nicht erreichen kann.

Die 1962 und 1982 angefertigten Collagen zu *Abschied von den Eltern* sind als thematische Weiterentwicklung der Malerei von Peter Weiss zu verstehen: Sie lassen sich als eine Form der bildnerischen Auseinandersetzung mit Themenkomplexen auslegen, die im literarischen Werk bereits von grundlegender Wichtigkeit sind; sie illustrieren dabei jedoch nicht den Text, sondern fungieren in intermedialer Hinsicht als bedeutungskonstitutiv<sup>47</sup> – sie übernehmen und bauen u.a. die Motive des Todes, des Fremdseins des Ichs in der sie umgebenden Wirklichkeit und der Suche nach der Lebensfreiheit weiter aus, indem sie Heterogenes miteinander kombinieren. Gerade die Collage als Komposition aus verschiedenen Materialien zu einem individuell zusammengesetzten Klebebild eröffnet für Weiss die Möglichkeit des ständigen Experimentierens, der stetigen Suche in einer Zeit des Zweifelns am Dasein, und erlaubt ihm, »die zersplitterte Welt sehr eindringlich«<sup>48</sup> aufs Neue darzustellen. In den 1950er-Jahren hatte Weiss die Malerei fast vollständig aufgegeben und versuchte während der gesamten Zeit seiner Emigration, durch

---

<sup>46</sup> Zu Jahrmarkt und Zirkus vgl. Radvan: Peter Weiss. »Abschied von den Eltern« [wie Anm. 11], S. 98-102.

<sup>47</sup> Rajewsky spricht von intermedialen Bezügen (hier bezieht sich die Collage auf die Textvorlage) als »Verfahren der Bedeutungskonstitution eines medialen Produktes durch Bezugnahme auf ein anderes Medienprodukt oder ein anderes semiotischen System«. Vgl. Irina Rajewsky: *Intermedialität*. Tübingen/Basel 2002, S. 13.

<sup>48</sup> Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 41.

neue Kunstformen, darunter die Collage und die Niederschrift autobiographischer Erzählungen, das vergangene Geschehen zu verarbeiten. Deswegen – so Peter Weiss – hängt die Anfertigung der Collagen, wie das Schreiben selbstbiographischer Bücher, »untrennbar mit der Psychoanalyse zusammen«<sup>49</sup>.

Unter den Collagen, die 1962 entstanden sind und die am Surrealisten Max Ernst Anklang nehmen<sup>50</sup>, greift der Künstler insbesondere Themen wie die Suche eines sich in der Welt noch fremd fühlenden Ichs, die Unbeschwertheit des Lebens sowie Tod und Katastrophe auf<sup>51</sup>. Er bedient sich dabei – dank der Zusammensetzung verschiedener Elemente, die aus unterschiedlichen semantischen Feldern kommend zu einer neuen bildnerischen Einheit collagiert werden – einer Strategie, die in der assoziativen Erzählstruktur der Textvorlage ihre Entsprechung findet, wie folgende zwei Collagen zeigen.

Die erste Collage (Abb. 1)<sup>52</sup> ist wie die meisten Klebebilder von Weiss schwarz-weiß getönt und mit beige bzw. gelblichen Fragmenten versehen. Sie ist ebenso wie der Großteil der Collagearbeiten, welche die Erzählung begleiten, von einer gewissen Bildvereinheitlichung geprägt. Sie zeigt eine Szene aus den 1920er-Jahren, also aus der Zeit, in der Peter Weiss in Bremen in der Grünenstraße wohnte, von der aus in der Ferne Fabrikschlote zu sehen waren<sup>53</sup>. Das dargestellte Milieu ist einerseits großbürgerlich, was an den flanierenden Menschen und dem Matrosenanzug des Kindes zu erkennen ist, andererseits proletarisch (worauf die Fabrikschlote im Hintergrund hindeuten), und vermittelt eine erdrückende Wirkung durch die als Kulisse fun-

---

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Vgl. hierzu Werner Spies: Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch. Köln 1988.

<sup>51</sup> Die angesprochenen Collagen sind in der deutschen Suhrkamp-Ausgabe von *Abschied von den Eltern* aus dem Jahr 1980 jeweils auf S. 4-5 (Abb. 1), 12-13 (Abb. 2) und 26-27 zu finden.

<sup>52</sup> Ich danke dem Suhrkamp Verlag für die freundliche Genehmigung des Abdrucks der Collagen von Peter Weiss (M.P.).

<sup>53</sup> »Da lag das Meer der Dächer mit den rauchenden Schornsteinen, da lag das glitzernde Wasser des Flusses [...]« (AvdE, S. 23).

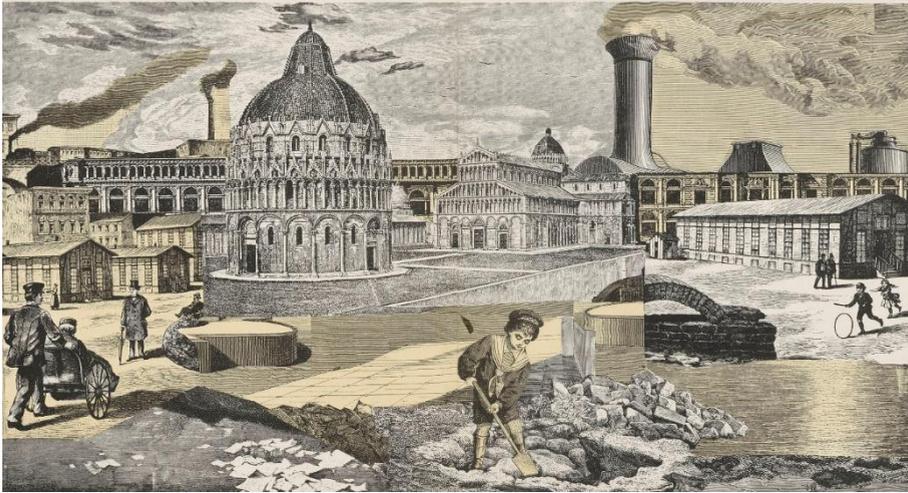


Abb. 1 – Aus: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung.  
Mit 8 Collagen des Autors sowie einer separaten, vom Autor signierten Collage.  
Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1980, S. 4-5.

gierenden überdimensionierten Gebäude. Die Collage setzt kaleidoskopartig Leben und Kunst, Geburt und Tod, Vergangenheit und Gegenwart miteinander in Beziehung: das Baptisterium, die Kathedrale sowie der Camposanto von Pisa, wohl eine Anspielung auf die Reise von Weiss nach Italien, u.a. in einige Städte der Toskana im Sommer 1954<sup>54</sup>, sind zugleich aber auch Symbole der Kunst und des Lebenszyklus – das Baptisterium steht dabei für den Lebensbeginn, der Camposanto für den Tod<sup>55</sup>. Diese architektonischen Elemente, welche die Ästhetik der Schönheit verkörpern, stehen

<sup>54</sup> Daran erinnert sich Weiss 1960 zurück; sein Manuskript von *Abschied von den Eltern*, ursprünglich *Textur*, liegt 1960 noch beim Suhrkamp Verlag. Vgl. Weiss: *Das Kopenhagener Journal* [wie Anm. 2], S. 97.

<sup>55</sup> Eine weitere Collage (abgedruckt in: Peter Weiss: *Abschied von den Eltern*. Erzählung [wie Anm. 4], S. 26-27), die an die surrealistischen Gemälde von René Magritte und Max Ernst erinnert, intensiviert die Semantik des Todes und des Schreckens, indem sie auf engstem Raum Bildausschnitte zusammendrängt, die dem Betrachter ein Gefühl der bedrückenden Überladung vermitteln, ihn jedoch dazu anregen, den teilweise rätselhaften Bildern eine Bedeutung zu verleihen. Auch in dieser letzten Collage ist auf der linken Seite ein Kind zu sehen, das sich am Rande des Ufers befindet und in die Tiefe des Wassers blickt – wohl ein weiteres Symbol für die Distanzierung des Subjekts von der Wirklichkeit

in Kontrast zu den die Ästhetik der Zeit der Industrialisierung repräsentierenden Fabrikhallen. In klarer Abgrenzung zu den wie ein Bühnenbild wirkenden Gebäuden ist im Vordergrund ein grabendes Kind zu sehen, das sich eindeutig als Peter Weiss identifizieren lässt: Als Kind trug er einen Matrosenanzug<sup>56</sup>, und der Ich-Erzähler wird ebenso mit Matrosenmütze und Matrosenanzug beschrieben (AvdE, 25). Der Blick des Betrachters wird auf diese zentrale Figur gelenkt, die, wie der Schriftsteller in seiner Vergangenheit, in der Erde gräbt. Auf dem Boden liegen links einige Manuskriptblätter, welche als »Erinnerungsfetzen«<sup>57</sup> interpretiert werden können und somit eine direkte Verbindung zum Arbeitsprozess am *Abschied-Projekt* darstellen<sup>58</sup>. Ein weiteres Element zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, nämlich die beiden spielenden Kinder auf der rechten Seite, welche als ein intermediales Zitat des Jahrmarktkomplexes verstanden werden können und somit noch einmal auf die Verbindung von Leben und Kunst hinweisen<sup>59</sup>.

Die zweite Collage (Abb. 2) veranschaulicht, ebenso wie das Ölgemälde

---

sowie dessen Suche nach der eigenen Identität, aber auch eine mögliche Anspielung auf die in der Erzählung eingeflochtene Geschichte der Geburt Moses, und damit auf die jüdische Herkunft des Ich-Erzählers (AvdE, S. 15), die signifikanterweise auch den Beginn der früheren Fassungen von *Abschied von den Eltern* bildet.

<sup>56</sup> Schmolke bezieht sich dabei auf Kindheitsfotos von Peter Weiss (Schmolke: »Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern« [wie Anm. 1], S. 422).

<sup>57</sup> So Peter Weiss: »Auch realistische Bilder bestehen aus lauter Erinnerungsfetzen, die wir aus Traumschichten herauschälen können«. Der Maler Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 43.

<sup>58</sup> Siehe Köhler hierzu: »Die verstreuten Blätter scheinen auf die früheren Versuche der Aufarbeitung und der Suche hinzuweisen. So heißt es auch in [...] den Traumnotizen«. Die Autorin weist auf Weiss' Traumprotokolle und Traumanalysen der 1950er-Jahre hin (Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 234; P. Weiss: Traumprotokolle und -analysen. In: ders.: Füreinander sind wir Chiffren. Das Pariser Manuskript. Hg. von Axel Schmolke. Berlin 2008, S. 79-100, hier S. 86).

<sup>59</sup> Mit Bezug auf Weiss' Traumprotokolle und Traumanalysen stellt Köhler hingegen die zwei spielenden Kinder auf der rechten Seite mit dem alten im Rollstuhl sitzenden Mann in Verbindung, womit die Eltern gemeint sind, gegenüber: »Der Admiral, das sind Vater und Mutter in einer Person« (Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 234-235).

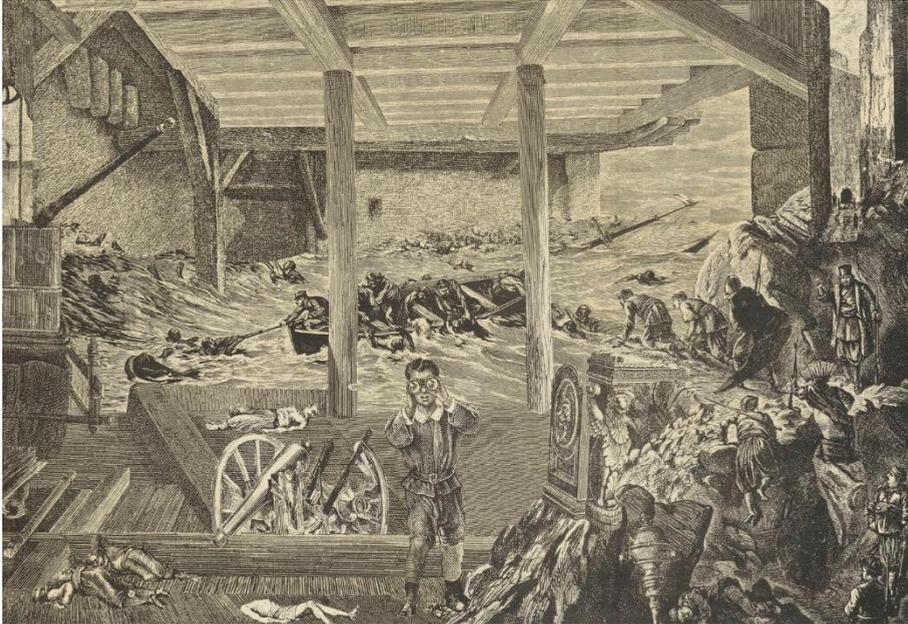


Abb. 2 – Aus: Peter Weiss: Abschied von den Eltern. Erzählung.  
Mit 8 Collagen des Autors sowie einer separaten, vom Autor signierten Collage.  
Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1980, S. 12-13

*Das große Welttheater*, Schiffsbruch, Zerstörung, Untergang und Tod<sup>60</sup>. Das im Vordergrund stehende Kind, von dem Katastrophenszenario durch einen Balken getrennt, distanziert sich vom Geschehen, das wie ein Guckkastentheater wirkt, indem es dem Grauen eindeutig den Rücken kehrt und durch ein Fernglas in die Außenwelt blickt. Ähnliche Erfahrungen begleiten den Protagonisten von *Abschied von den Eltern*, der sich häufig vor der Gewalt der ihn unmittelbar umgehenden Wirklichkeit flüchtet. Ein paradigmatisches Beispiel bilden die Episoden, in denen der Junge, vom Vater gezwungen, mit ihm ins Kontor zu gehen, sich ins nebenan liegende Theater zurückzieht und durch »Sauggläser« stereoskopische Szenen betrachtet (AvdE, 77) oder unruhig den Kontorbetrieb aus der Distanz durch eine Glasscheibe beobachtet (AvdE, 78). Weiss bedient sich in seiner Collage

<sup>60</sup> Zu diesem thematischen Komplex in den Collagen von Peter Weiss vgl. ebd., S. 242-275.

bewusst des Stilmittels der Kontrastierung. So stellt er wie in der ersten besprochenen Collage (Abb. 1) und wie in der Textvorlage Tod (diesmal durch die Darstellung von Schiffbruch und Zerstörung versinnbildlicht) und Leben (das Kind scheint verzweifelt sich nach Rettung zu sehnen) einander gegenüber. Ebenso setzt er der Wirklichkeit die Kunstwelt entgegen – die erstgenannte durch eine zerstörte Welt, aber auch durch eine alltägliche Szene in einer Stadtgasse repräsentiert, die zweite durch Figuren verkörpert, die aus Büchern zu stammen scheinen, wie beispielsweise Indianer oder orientalisches anmutende Gestalten. Auch die Außenwelt (durch die im Innenraum tobende Wasserflut und die ruhige Gassenszene symbolisiert) und die Innenwelt (durch einen durch eine Holzdecke markierten Raum dargestellt) stellt er in einen konträren Zusammenhang<sup>61</sup>. Dabei nimmt die Figur des Jungen, der wie im Großbürgertum üblich gekleidet ist, eine zentrale Position ein. Die Dimensionen seines Körpers sind verhältnismäßig groß im Vergleich zu den anderen Menschen<sup>62</sup>, und er scheint auf den ersten Blick keiner der beiden Welten anzugehören. Sein Standpunkt zwischen den die Decke tragenden Pfeilern könnte jedoch ein Hinweis auf einen möglichen Schutz durch den Innenraum sein – was erneut die Sonderstellung des Kindes hervorheben würde.

Die 1982 angefertigten Collagen, die Weiss rückdatieren wollte<sup>63</sup>, bearbeiten die Themenkomplexe des ersten Collagenzyklus weiter und zeigen dadurch eine »anhaltende Auseinandersetzung mit dem abgeschlossenen Text«<sup>64</sup> und mit der Identitätssuche und Selbstbeobachtung. Unter diesen befindet sich eine Collage, in welcher die symbolhaften Teile der Textvorlage in ein neues Bild, und damit in eine neue fingierte Wirklichkeit so montiert werden, dass die Bedeutung des im Ausgangstext enthaltenen Wortmaterials auf visueller Ebene neu justiert und verstärkt wird<sup>65</sup>.

---

<sup>61</sup> Den Raum identifiziert Köhler mit der in *Abschied von den Eltern* beschriebenen Dachkammer, in der sich der Protagonist in imaginierte Welten flüchtet (Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 245).

<sup>62</sup> Ebd., S. 243.

<sup>63</sup> Beise: Peter Weiss [wie Anm. 3], S. 262.

<sup>64</sup> Ivanović: Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss [wie Anm. 4], S. 69.

<sup>65</sup> Anders als bei den dadaistischen als Antikunst begriffenen Collagen zielt Weiss hier

Die Collage<sup>66</sup> bietet einzelne assoziativ miteinander zu verbindende Elemente an: Der Raum im oberen Teil des Bildes stellt ein Arbeitszimmer dar, vermutlich eine Visualisierung verschiedener Stadien des Künstlertums von Weiss durch Anspielungen auf das Zimmer im Dachgeschoß des Elternhauses (AvdE, 33-41) oder auf den Raum im Kontor des Vaters (AvdE, 75-77); das auf einem Stuhl liegende Buch verweist auf die Welt der Literatur, worauf auch die auf der linken Seite liegende Gestalt und das auf der rechten Seite abgebildete Bein einer (fiktiven) Romanfigur (wie beispielsweise Ben Hur, AvdE, 56-57) hindeuten. Zwei Elemente, die beide im Gegensatz zu den grauen vorherrschenden Farbtönen der Collage in gelblicher Farbe gehalten sind, stechen hervor: das suchende Kind auf der linken Seite, das ein Blatt (Manuskript) in der Hand hält und im Boden gräbt (vgl. auch Abb. 1) und der Löwe in der Mitte, wohl eine Anspielung auf den gelben Löwen, der vor der Tür des Ich-Erzählers lag (AvdE, 39) und als einer der Begleiter zu identifizieren ist, mit dem der Protagonist auf der Suche nach Befreiung von seinen Ängsten »das weite Gelände des Dachbodens« (AvdE, 38) durchstreicht. Vergleicht man den in der Collage abgebildeten Löwen mit dem Leu von Albrecht Dürer in *Der heilige Hieronymus im Gebäus* (1514)<sup>67</sup>, so befindet sich das Tier in beiden Fällen in einem Studierzimmer; folgt man der »Löwenlegende« hinsichtlich des Kirchenlehrers und der Bedeutung des Dachbodens für den Ich-Erzähler (»dieses Verborgensein oben...« AvdE, 36), so ist das Raubtier als Schutzfigur zu interpretieren. In der Collage von Peter Weiss steht der Löwe mit dem sich nach links beugenden Kind, das leicht als der Schriftsteller zu erkennen ist, in enger Verbindung: Beide Figuren sind überdimensioniert und weisen dieselbe Farbe auf.

Die Konfrontation von Peter Weiss mit der Vielheit des Ichs durch bildliche und sprachliche Darstellungen lässt sich nicht nur in Bezug auf *Abschied*

---

weder auf Provokation noch auf Zerstörung des Alten – das neue Bild entsteht hier, um »das Alte« (die Textvorlage) zu unterstützen, es ausgehend von einer neuen Perspektive zu selektieren und somit neu zu überdenken.

<sup>66</sup> Für eine detaillierte Beschreibung vgl. Köhler: Vom Text zum Bild [wie Anm. 4], S. 216-225.

<sup>67</sup> Köhler sieht in dem Kupferstich von Dürer eine Vorlage für die Collage von Peter Weiss. Vgl. ebd., S. 224.



Abb. 3 – Aus: Peter Weiss: *Fluchtpunkt*. Roman. Mit vier Collagen von Peter Weiss. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1983, nicht nummerierte Seite (55)

von den Eltern feststellen. Es finden sich Text-Bild-Korrelationen ebenso in anderen Werken von ihm, welche die genannten Themenkomplexe – insbesondere das Motiv des Todes, der Fremdheit des Subjektes und der Suche nach dem vielschichtigen Ich – weiter ausarbeiten, und somit eine erneute Auseinandersetzung mit der eigenen Identität aufzeigen, aber auch ein klares Beispiel werkübergreifender Reflexion auf intermedialer Ebene darstellen.

Folgende der »Dinosaurus-Reihe« angehörende Collage<sup>68</sup>(Abb. 4), die den Arbeitsprozess des an *Abschied von den Eltern* inhaltlich und erzähltechnisch anknüpfenden Werkes *Fluchtpunkt* begleitet, legt Zeugnis für Weiss' Arbeitsweise, in Collagen Themenkomplexe zu verbildlichen, die er in mehreren seiner Prosawerke bearbeitet, und für sein intermediales Poetikverständnis ab.

Der Löwe, auf das Bild eines Innenraums geklebt, verweist auf *Abschied von den Eltern* und auf die dafür angefertigte Collage (Abb. 3), schafft aber zugleich eine Verbindung zwischen dieser Erzählung und *Fluchtpunkt*. Die im oberen Teil collagierte Landschaft strahlt eine leblose künstliche Stille aus und steht damit in scharfem Kontrast zu den apokalyptisch anmutenden Sturmlandschaften der Collagen, die *Abschied von den Eltern* visuell verarbeiten; der in der Mitte abgebildete Mann, der mit optischen Geräten hantiert, stellt wohl eine Weiterentwicklung des durch das Fernglas blickende Kind dar (Abb. 2). Die zwei in gelber Farbe hervorgehobenen Elemente (ein noch ungeborenes Kind und die Organe eines weiblichen Körpers mit eindringlicher Fokussierung auf die durch zwei Hände gehaltene Gebärmutter) behandeln die in *Abschied von den Eltern* stets präsenten Themenkreise Geburt und Sexualität in Bezug auf die Mutter. Das unten links collagierte Skelett eines Dinosauriers verweist auf die Beschäftigung mit der eigenen Biografie, wie Weiss im September 1960 aufzeichnet: »Zum Bericht des Lebensabschnittes in Stockholm. Die Schwierigkeiten bei der Ermittlung der Daten. Die Tagebücher meiner Mutter gaben einigen Aufschluss.

---

<sup>68</sup> Günter Schütz: Peter Weiss und Paris. Prolegomena zu einer Biographie. Bd. 1: 1947-1966. St. Ingbert 2004, S. 331. Schütz weist darauf hin, dass Weiss 1963 in seinen Notizbüchern *Fluchtpunkt* als »Dinosaurus« bezeichnet. Vgl. auch Rainer Gerlach: Die Bedeutung des Suhrkamp Verlags für das Werk von Peter Weiss. St. Ingbert 2005, S. 97-107.



Abb. 4 – Aus: Peter Weiss, *Fluchtpunkt*. Roman. Mit vier Collagen von Peter Weiss. Suhrkamp. Frankfurt a.M. 1983, nicht nummerierte Seite (5)

Ich habe hier ein gewisses Skelett, das ich vielleicht später noch vervollständigen kann. Wie das Skelett eines verschollenen Tieres, das man aus eigenen

gefundenen Bruchstücken zu einem Ganzen rekonstruiert. Die Fremdheit des eigenen Lebens. ICHTOSAVROS<sup>69</sup>.

Peter Weiss' experimentelles Gebilde aus sprachlichen und bildlichen Zitaten, die er auf intertextueller, interbildlicher und intermedialer Ebene einsetzt, verweist noch einmal deutlich auf eine Poetik, die aus der Wechselwirkung von Textualisierung und Visualisierung sowohl auf der fiktiven als auch auf der faktualen Ebene lebt. Notiz- und Tagebücher nehmen auf Erzähltexte Bezug und bieten Anhaltspunkte für deren Erläuterungen. Gemälde und Collagen behandeln Hauptmotive der Erzählungen<sup>70</sup>, zitieren diese in bildlicher Form und unterstreichen neue Aspekte der Hauptmotive. Dadurch bekräftigen sie auf visueller Ebene zuerst nur textuell artikulierte und fixierte Äußerungen; sie bedienen sich ferner ähnlicher »Erzählmodi« (Kontrastierung der collagierten Elemente, Assoziationsprinzip, Kaschierung und Hervorhebung der Grenzen zwischen den geklebten, bewusst arrangierten Einzelteilen), welche die bereits durch das Wort ausgeloteten Gedanken aussagekräftiger werden lassen und sich als eine weitere Möglichkeit der Selbstvergewisserung auf dem Weg zur Ich-Findung erweisen. Ergebnis sind eine bildliche Prosa und ein damit verzahntes Bildwerk, die im Spannungsfeld von Autobiographie, Fiktion und künstlerischer Reflexion stehen und eine identitätsbildende Funktion erfüllen. Weiss verwendet in seinem Werk bewusst die Strategie der Versprachlichung der Bilder und der Verbildlichung der Worte, um einen markanten Akt künstlerischer

<sup>69</sup> Weiss: Das Kopenhagener Journal [wie Anm. 2], S. 36.

<sup>70</sup> Bigler betont diesbezüglich zu Recht, dass die Collagen von Weiss in Wechselwirkung zu Textsequenzen treten, aber Text und Bild lassen sich dabei nicht eindeutig (oder nicht immer; M.P.) aufeinander beziehen. Dies zeigt, »dass sich die Text-Bild-Beziehungen bei Weiss nicht auf Funktionen der gegenseitigen Illustration oder Beschreibung beschränken. [...] Der Text wird durch die Collage differenzierter lesbar und die Collage durch den Text anders sichtbar«. Vgl. Regula Bigler: Geste des Vergessens und des Erinnerns. Peter Weiss' Text- und Collagearbeiten unter der medientheoretischen Perspektiven Vilém Flusers betrachtet. In: Peter Weiss Jahrbuch 24 (2015), S. 81-96, hier S. 88.

Selbstschöpfung und ständiger Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zu setzen. Dabei erzeugt er ein Gebilde, dessen Grenzen weder sprachlich noch bildlich gezogen werden können, sondern das eher aus der stetigen Überschreitung der Grenzlinien entsteht und im Miteinander sprachlicher Zeichen und bildlicher Gefüge lebt.