

ICH STAND IN MEINER GROTTE

Peter Weiss' Naturgeschichte des Aufwachsens in „Abschied von den Eltern“

(in: *Die Horen* 262 / 2016)

Wiederlesen heißt sich selber lesen als Lesende von damals. Peter Weiss' *Abschied von den Eltern* las ich, wie mir das Datum in meinem Buch sagt, erst im Jahr 1981, als es zwanzig, ich dagegen dreiundzwanzig Jahre alt war und längst von den Eltern weggezogen. Ich erinnere mich gut an dieses Jahr, denn es war kein gewöhnliches. Im Sommer fuhr ich mit drei Freundinnen in einem VW Käfer auf der Suche nach einem „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ nach Polen, um die Solidarność-Bewegung zu studieren. In Danzig wohnten wir bei Anna Walentynowicz, wir redeten mit Polinnen unseres Alters über Kirche und Abtreibung, wir lernten, auf den Papierstapeln einer illegalen Druckerei sitzend, Adam Michnik, Jacek Kuroń und Jan Józef Lipski kennen, wir interviewten auf der Leninwerft einen Funktionär namens Lech Wałęsa, wir lebten in Warschau bei einer Familie neben den Ursus-Werken, wir tanzten und tranken mit den jungen Arbeitern, wir waren neugierig, dreist und vollkommen verwirrt, und als im Dezember, ein paar Tage vor meinem 24. Geburtstag, viele unserer Gesprächspartner verhaftet wurden, schaute ich an meinem Fenster weinend in das Hamburger Schneetreiben und stellte mir die Panzer vor. Was, um Himmels willen, hatte diese junge, stürmische weibliche Person mit einem Buch zu tun, in dem ein Mann Anfang vierzig seine Entwicklung in den exotisch-erotischen Bildern einer Urwaldexpedition beschreibt, morbid, schwül, amorph, zutiefst pathetisch und imprägniert gegen jedes komische Element?

Peter Weiss saß seit fast einem Jahrzehnt an diesem knappen Lebensrückblick, als seine Eltern starben. Erst jetzt konnte er das Manuskript abschließen und an seinen Verlag geben, der ihn motivierte, die Anlage des Textes zu ändern, und Weiss' zahlreiche Titelvorschläge nacheinander ablehnte. Hätte ich, hätten wir das Buch gelesen, wenn es etwa „Textur“ oder „Konfigurationen“ geheißen hätte – Titel, die ihm vermutlich den experimentellen Charakter andichten sollten, der den *Schatten des Körpers des Kutschers* auszeichnete? Unseld und sein Lektor Enzensberger (H.M.) entschieden sich mit

Abschied von den Eltern über den Kopf des Autors hinweg für eine Variante, in der sich die Aufbruchs-, die Abschiedsgedanken der jungen Generation bündeln sollten.

Ich lese also wieder, wie der Sohn den Vater zu Grabe trägt und seine Erinnerungen einsetzen. Die Stationen: Geburt, Spiele, Schule, Pubertät, erste Lektüren, das erotische Verhältnis zur Schwester und ihr Tod, Naziherrschaft, Emigration nach London, Arbeit in einem Warenhaus, Beginn der Malerei, Beginn des Schreibens, gemeinsamer Umzug nach Böhmen, Besuch der Kunstakademie in Prag, Korrespondenz mit Hermann Hesse, Rückkehr zu den Eltern, die nach Schweden weitergewandert sind, Arbeit in der väterlichen Textilfabrik und schließlich der Aufenthalt an einem Bergsee, der den, so wörtlich, „Aufbruch“ ankündigt – vielleicht bei Hesse in Montagnola. Ortsbezeichnungen und Personennamen fallen selten bzw. sind abgewandelt. Wie die historischen Daten und die Zäsuren der Exilortswechsel, so fließen auch die Schauplätze unmerklich ineinander über, denn äußere Gegebenheiten sind innerhalb der geschilderten Zeitspanne von über zwanzig Jahren allesamt Ausdruck der Befindlichkeit, also der Selbstinterpretation des Erzählers.

Wer ist dieser Erzähler: autobiographisches Ich oder Romanfigur? Ein Jahr später erklärte Enzensberger, mittlerweile nicht mehr Lektor bei Suhrkamp, in einer begeisterten Rezension der Fortsetzung *Fluchtpunkt*, dieser sei „eine Autobiographie und durchaus nicht, wie der Verlag uns weismachen möchte, ein Roman“. Legt man allerdings als Kriterium den Grad der Fiktionalisierung an, dann ergibt sich das Gegenteil. Der *Abschied von den Eltern*, der die Gattungsbezeichnung „Erzählung“ trägt, ist – ebenso wie (in abgeschwächter Form) sein Nachfolger – das Produkt einer so großen synthetischen Anstrengung, eines solchen Willens zur Geschlossenheit, einer Bildwelt von solcher Stabilität und Kohärenz, dass der Gedanke abwegig erscheint, dieses Phantasiegebilde handele von dem, was man „das eigene Leben“ nennt.

Tatsächlich lautet der hoffnungsfrohe Schlusssatz: „Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben“ – und kennzeichnet damit das Vorausliegende als eine Materie nicht nur außerhalb des Lebens, sondern auch außerhalb der Suche. Nein, Peter Weiss erzählt nicht die Geschichte seines frühen Lebens. Er fixiert eine Vorgeschichte oder, in seinen eigenen Worten: eine Mythologie, aus der – „wenn [...] mein Bewusstsein den Halt verliert“ – die archaischen Impulse der Frühzeit aufsteigen. Sie setzen ein mit der Auflösung des Elternhauses, die eine erste Ambivalenz offenbart, als das Ende der verhassten Ordnung zugleich als Zerstörung einer letzten Sicherheit be-

trauert wird. Von der Vision, dass die tote Mutter „erschiene“ und auf das „geisterhafte“ Treiben der Kinder starre, ist es nur ein Schritt zu dem Phantasma des Sohnes, er müsse bei der Geburt als „böser Geist“ unter „wilden Kesselschlägen“ und „beschwörendem Geschrei“ in die Familie gekommen sein – und der Bannkreis einer Gespensterséance ist gezogen. Die Erzählung wird diesen Bann nicht mehr verlassen.

Peter Weiss' Rückblick ist durchzogen von manichäischen Gegensätzen: drinnen / draußen, Zählung / Wildnis, Denken / Trieb, Disziplinierung / Verführung, Alltag / Kunst, Leistung / Trägheit, Arbeit / Sinnlichkeit, Sauberkeit / Schmutz etc. etc. Die Sozialisationsinstanzen – das familiäre „Heim“, die Schule, die Fabrik – vertreten in diesem Dualismus selbstredend die Seite des Zwangs, allen voran die Eltern. In einer einzigen Sequenz platzt zuerst die Mutter ins Zimmer und donnert ihren „Wappenspruch“ in die Tagträume des Schülers: „leben heißt arbeiten und arbeiten und immer wieder arbeiten“; eine Seite danach öffnet der Vater die Tür und unterbricht ihn beim heimlichen Tagebuchschieben: „Du bist jetzt alt genug, sagte er, dass ich einmal mit dir über Berufsfragen sprechen muss.“ Die gleichsinnigen Auftritte der beiden sollen, wie ihr ritueller Kampf gegen die pubertären Regungen, die künstlerischen Strebungen und den raren nonkonformen Umgang des Sohnes, einen klassischen Antagonismus beglaubigen: hier die bürgerlichen Konventionen, dort die „andere Welt“. Es ist die Welt des Rebellen, der das Stadium des Opfers durchleiden muss, bevor er die Freiheit erlangt. In zahllosen Varianten wiederholt der Text dieses Familienmuster. Es kulminiert in einer Prügelzene mit allen gebräuchlichen Bausteinen: Die Mutter wiegelt den Vater auf; dieser tut widerstrebend seine Schuldigkeit, wobei für den Sohn die Demütigung den Schmerz überwiegt; daraufhin tröstet der Geschlagene den Schlagenden, und die Symbiose der Trias wird erneuert: bei „Kuchen und Schokolade mit Schlagsahne“. Durch die Repression erhalten die unterdrückten Strebungen den Adel des Widerstands. Zwei Stereotype des Zwangs – einerseits die Hände „über der Bettdecke“ zu halten, andererseits „unter der Bettdecke“ die verbotenen Bücher zu lesen – markieren die Komponenten dieses Widerstands: Sexualität und Kunst.

35 Jahre nach der ersten Lektüre erkenne ich in diesem berechenbaren Muster das, was es ist: ein Erzählmuster. Es modelliert die Oberfläche über einem weitaus stärkeren untergründigen Muster, das dem Zugriff des Erzählers entzogen bleibt, auch wenn er einleitend beschwört, er sei als Rückblickender „schon ausgeformt“. Er könne, erklärt er, die Kindheit „mit durchdachten Worten schildern, ich kann sie zergliedern

und vor mir ausbreiten“, und setzt hinzu: „doch als ich sie erlebte, da gab es kein Durchdenken und kein Zergliedern und keine überblickende Vernunft.“ Indem er nun, erzählend, dem Rückblick den „Überblick“ opfert bzw. vielmehr zu opfern vorgibt, vollzieht er eine künstliche, eine irreführende Trennung von „Vernunft“ und „Erleben“. Rückblick bedeutet für ihn, das „Kontrollierende und Beobachtende“ aufzugeben und wieder in den Bannkreis zu treten, in dem er damals gefangen war.

Ob diese statische Auffassung von der Rekonstruktion des Vergangenen, diese Verwechslung von Archäologie mit Archaik das Ergebnis von Peter Weiss' kurzer Psychoanalyse in den Jahren 1950-1952 war, sei dahingestellt. Das unbewusste Erzählmuster verbirgt sich in den Metaphoriken des Märchens und der Wildnis, des Zauberbanns. Die Wiederbegegnung mit dem Park der Kindheit macht den Protagonisten dieser Fiktion zum „Verzauberten in einem bösen Märchen“, die Rückkehr in den elterlichen Garten trifft auf ein „Bild aus einem alten Märchenbuch“. Es folgt das leitmotivische Schwarzweißmuster: „Im Haus herrschte das Dumpfe, das Eingeschlossene, und meine Sinne waren gefangen. Hier draußen öffneten sich meine Sinne, und als ich in die Laube trat, trat ich ein in ein Reich das nur mir gehörte, mein selbstgewähltes Exil.“ Aber gleich darauf wird diese Behauptung außer Kraft gesetzt. Es ertönt der „Ruf“ der Mutter, der das Kind wie eine „Harpune“ durchbohrt und aus seinem „Reich“ reißt. Es ist jedoch gerade kein Ordnungsruf, sondern der Ruf der Wildnis schlechthin, einer noch tieferen, abgründigeren: Das Gesicht der Mutter wird zur „Wolfsfratze mit drohenden Zähnen“, und „aus den heißen, weißen Brüsten züngelten, wo eben noch tropfende Milchdrüsen waren, Schlangenköpfchen hervor.“ In der Mutter, so das Fazit, „herrschte das Wilde und Unbändige.“ Wenn es später bei der Begegnung mit Jacques, der ersten positiven (natürlich von der Mutter bekämpften) Freundesfigur, heißt: „In seinem Leben gab es das Wilde, Unbändige, nach dem ich suchte“, dann beweist die identische Wortwahl, dass die Pole von Angst und Wunsch, Unterdrückung und Aufbegehren einander nicht entgegengesetzt sind, sondern buchstäblich zusammenfallen.

Es würde zu weit führen, diese psychoanalytisch wie erzählerisch wirksame Logik im Text weiterzuverfolgen, zumal in den Bereich der Sexualität, wo das Ich den „Ruf der Wildnis“ als unerfüllbares Diktat empfindet und seine Verwechslung durch erzählerische Ausreißer preisgibt. (Eine der – für die heutige Lektüre schwer erträglichen – Szenen schließt mit einem deplazierten Perspektivwechsel: „Elfriede, mein Eindringen erwartend, schloss die Augen, als sie die Augen wieder öffnete, war ich verschwun-

den.“). Entscheidend ist, dass sich das Gebiet der dschungelhaften Magie, wo sich Wölfe und Schlangen tummeln, auf alle Orte erstreckt – auch auf die Instanzen der Disziplinierung. Die Gegenüberstellung der häuslichen, elterlichen Rationalität und der wilden Widerständigkeit im Innern des Kindes, im Bereich der Natur bleibt also bloße Behauptung. Einen Zauberwald verkörpert einerseits die triebhafte Unterwelt, etwa der Jahrmarkt, auf dem die Trapezkünstlerin einen „wilden Ruf“ vernehmen lässt, oder „Tarmina Nebeltau“, die den Jungen „in den Wald, zu den Hexen, den Irrlichtern“ ruft, aber auch der „zottige Körper“ Max B(arth)s, die „gehetzte, fiebrige Nacktheit“ der paramilitärischen Sportsfreunde und die Vision von einer Geliebten auf einer Insel im „wildem Meer“. Und die Kunst ist Teil dieser schwülen, sinnlichen Natur, ein exotisches Stück Urwald, wo der Jugendliche eine „Gemeinschaft von Verzauberten“ sucht: die Bücher, deren Titel „etwas Magisches“ versprechen, die Bilder mit ihren „verzauberten Gärten“ und die „orientalische“, „chinesische“, „mittelalterliche“ Musik mit ihren „Trommeltönen“ und „Klangschleiern“, die ihn tränenüberströmt hinterlässt: „Ich stand in meiner Grotte, und meine Hände tanzten im Takt der Musik“.

Auf der Gegenseite gehorchen die Ordnungsmächte denselben „dunklen Gesetzen“. Die Schule, in der die „kleinen pfeifenden Steine“ der Mitschüler und der Rohrstock des Lehrers auf das Kind warten, ist eine „in sich geschlossene, verhexte Welt“; in ihren „steinernen Gängen, deren Quadern durchsetzt waren mit Fossilien“, hängen „tierisch riechende[n] Mäntel“. Das Londoner Warenhaus wird ausführlich als „tropische[r] Urwelt“ mit Lianen, Wurzeln und Farn geschildert, eine Litanei, die an zwei Stellen in manieristische Reime mündet („Leiber und Kleider, Reifen und Pfeifen, Räder und Leder ...“). In der schwedischen Textilfabrik schließlich herrscht eine „tropische Hitze“, in der „halbnackte Arbeiter [...] Blumen und Schmetterlinge[n] und Blätter[n]“ drucken. Die zweideutige Verbindung von Verlangen und Zwang, Freiheitsbegehren und Unterordnung, Wildnis und Zähmung setzt sich gegen die Konstruktion des Autors durch, der doch diese Ambivalenz leugnen und den Gegensatz zwischen repressiver Ordnung und triebhaftem Aufbegehren als einfachen Widerspruch verstehen und darstellen möchte. Wie sehr aber Gewalt und Unterdrückung ihrerseits libidinös besetzt sind, zeigt sich, als seine Naturgeschichte der Adoleszenz in der Steigerung der Wildnismetapher zum Bild des Leibes gipfelt. Der junge Mann arbeitet in einer „Kammer tief im Leib der dumpf dröhnenden Fabrik“. Ein ähnliches Bild verwendet der Erzähler für den Selbstmörder, der ihm in Prag vor den Füßen „liegen blieb, erstarrt, wie ein Embryo

in der großen Gebärmutter aus Stein“ und in ihm, dem Zeugen, einen lustvollen Todeswunsch auslöst. Und so, wie der erste Leib vom Rohmaterial penetriert wird, das „eindrang in den Schlund der Fabrik“, erhält auch die Kriegsdrohung in Prag eine sexuelle Konnotation: „Die Bewohner der Stadt waren wie ein einziger schwarzer Leib, preisgegeben einer einzigen, ungewissen Erwartung.“

Ebenso wie mit der Sexualität verhält es sich mit der Kunst. Auch diese zweite Komponente des „Widerstands“ – ihrerseits triebhaft-sexuell konnotiert – verbindet sich unterderhand mit der magischen Macht des Aggressors. Das Trio Literatur-bildende Kunst-Musik („gedichtete Worte, die plötzlich meine Unruhe stillten, Bilder, die mich in sich aufnahmen, Musik, in der mein Inneres mitklang“), zum verbotenen Bedürfnis nach „Anrühige[m], Zweideutige[m], Düstere[n]“ gesteigert, wird als Alternative zur bürgerlichen Unterdrückung beschworen. Aber das Kunstbegehren wendet sich zurück auf diejenigen, gegen die es sich richtet und die ihm im Weg stehen: Er will es den Eltern „verständlich machen“. Sobald er seine Bilder in den Farben von „Kot, Harn, Galle, Eiter und Blut“ gemalt hat, zwingt ihn „ein Trieb, meine Mutter herbeizurufen. Ich [...] konnte es nicht unterlassen, ihr meine Bilder immer wieder zu zeigen.“ Die Mutter bleibt indifferent; sie versagt ihm sowohl Anerkennung als auch Ablehnung. Als er von Prag aus zu den Eltern nach Schweden zieht, ergibt sich eine Situation, die den behaupteten Antagonismus – hier die zerstörerische Ordnungsmacht, dort die subversive Kraft der Jugend, der Kunst, des Triebs – rettet und auf die Spitze treibt: ein Glücksfall? Die Mutter hat seine Bilder mit der Axt zerschlagen und verbrannt. Aus dem Bild des verlorenen Sohnes wird das Bild einer Kastration: „Ich kehrte in dieses Heim zurück, und die einzigen Zeichen meiner Stärke waren mir geraubt worden. Mit ihren eigenen Händen hatte sie die Bilderwelt meiner Jugendjahre [...] vernichtet.“ Ihre Begründung, die Bilder hätten die Grenzbehörden alarmieren können, deutet der Erzähler um: Sie habe sich mit der Vernichtung „von der Drohung befreit, die diese Bilder auf die Geordnetheit [...] ihres Heims ausgeübt hatten.“ Die Formulierung macht aus der realen Gefahr, die den Emigranten von Seiten der Behörden droht, die imaginäre von Seiten der rebellischen Potenz des Sohnes.

Zweimal schlägt sein Ressentiment gegenüber den Eltern um in ein Sentiment des Mitleids („Sie hatten uns alles gegeben, was sie uns geben konnten, [...] Kleider und Nahrung und ein gepflegtes Heim“), um gleich darauf wieder in Anklage zu münden. Noch in den 50er Jahren, während der Niederschrift, kommen ihre Exilerfahrungen,

kommt ihr Bedrohtsein nicht in den Blick des Sohnes. Für ihn ist Exil eine Metapher der „Unzugehörigkeit“, des Ausgeschlossenenseins, etwa in der Schule: „Drunten waren alle zur Gemeinschaft zusammengeschlossen und ich war der Zuspätgekommene.“ In der Hitlerjugend macht er die entgegengesetzte Erfahrung. Zwar „dachte ich nur an meine Dichtung, an meine Malerei, an meine Musik“, dennoch ist er „blind drinnen im Strom“, in der „Idee eines gemeinsamen Schicksals.“ Vor der Vereinnahmung rettet ihn die jüdische Identität des Vaters, die für ihn wiederum nur eine Chiffre der eigenen Opferexistenz bedeutet, „eine Bestätigung für etwas, das ich seit langem geahnt hatte [...] ich dachte an die Rudel der Verfolger, die mich auf den Straßen verhöhnt und gesteinigt hatten [...], und so war ich mit einem Male ganz auf der Seite der Unterlegenen und Ausgestoßenen, doch ich verstand noch nicht, dass das meine Rettung war.“

Für den späteren Autor der *Ermittlung*, den, der Auschwitz als *meine Ortschaft* wählte, sind das Jüdischsein des Vaters und die erzwungene Emigration naturwüchsige Bestandteile seiner Vorgeschichte, Chiffren für das pubertäre Gefühl des Ausgestoßen- und Auserwähltseins. Innerhalb der vom Erzähler eingenommenen Perspektive einer künstlichen Entgegensetzung von Rückblick und Überblick leuchtet diese Verkürzung ein. Doch ein *Abschied von den Eltern* oder, um eine Titelvariante des Verfassers anzuführen, eine „Loslösung“ geschieht damit nicht. Im Gegenteil. Bis zum Schluss bleibt das Bild der Eltern unverändert. Noch in der bitteren Beschreibung der Gealterten am Ende des *Fluchtpunkts* dominiert eine Haltung von Empörung und Anklage. Auf den letzten Seiten des *Abschieds* bekennt nun der Erzähler, Krieg und Exil, der „Kampf draußen“ hätten ihn nichts gelehrt: „Ich hatte nie Stellung genommen zu den umwälzenden Konflikten der Welt.“ Die implizite Aufforderung zur „Stellungnahme“ verlangt aber keine differenzierende Wahrnehmung, sondern eine ideologische Standortbestimmung. Die Ambivalenz zeigt ihr Janusgesicht: Der Zwang geht allseits von der Wildnis aus; jetzt soll wieder ein (anderes) Gesetz den Ausweg in die „Freiheit“ weisen. Der ersehnte Ausgang aus der Vorgeschichte verlangt nach einer neuen Autorität, die jene der Eltern ablöst. Der Protagonist findet sie zunächst in „Haller“ – dem Hermann Hesse des Steppenwolfs. Hallers Werke, so der Erzähler, kennzeichnen den Übergang vom „Bürger“ zum „Revolutionär“. Seine Folgerung: „Das Ich, das ich mit mir schleppete, [...] *musste* untergehen. Ich *musste* lernen, mit neuen Sinnen zu leben.“ (H.v.m.) Nicht nur das Über-Ich will neu aufgerichtet werden. Auch das Ich muss, mit einem zweifachen Muss, zerstört und durch ein neues ersetzt werden.

Diese „Befreiung“ kann nur phantasmagorisch sein. Und genau so wird sie literarisch eingelöst. Von der Todesvision in der „Gebärmutter der Stadt“ gerät der Erzähler unvermutet in eine pastorale Idylle mit allen Attributen der bekannten eskapistischen Naturexotik, die er mit dem „Rucksack“ durchwandert. Die „vegetative Ruhe“ in diesem wildromantischen Hesse-Land, die ozeanische Auflösung im See und die erste glückliche Landung im „Leib einer Frau“ enden vorläufig mit dem Satz: „[...] musste ich in das Heim der Eltern zurückkehren.“ Der zweite Anlauf, mit dem das Buch endet, führt erneut ans „Ufer eines Bergsees“ und beschert ihm im Traum das geforderte Alter Ego in Gestalt eines Jägers – womit exakt eine Figur bezeichnet ist, die die Wildnis beherrscht. Die „Mahnung“ des Traums (das doppelte Muss) führt zu einer quasireligiösen „Wandlung“, die mit einer „blutrot ... sinkenden Sonne“ besiegelt wird. Der Kitsch resultiert aus der Aporie, die märchenhafte Vorgeschichte mit einem Märchen abschließen zu wollen. (Interessanterweise findet die Fortsetzung *Fluchtpunkt* einen ähnlichen Abschluss. „Jetzt konnte ich zeigen, wer ich war, was das für ein Ich war“, verkündet dort der Erzähler, bevor er sich in Paris unvermittelt auf einer Seineinsel „wiederfand“. „Die Freiheit war absolut“ (!), heißt es hier, und der letzte Satz wandelt, in identischem Satzbau und Duktus, den berühmten resignativen Schluss von Joseph Roths *Flucht ohne Ende* in Paris ins Eschatologische).

Wie habe ich *Abschied von den Eltern* gelesen? Und warum? Der Protagonist in Peter Weiss' fiktiver Selbstinterpretation war keine Identifikations-, keine Orientierungsfigur. Er konnte keine sein. Für mich verkörperte der junge „Peter Weiss“ die Imago des Vaters, der Väter, ihr Ausgeliefertsein im Kontext der Vorkriegs- und Kriegszeit. Seine Selbstinterpretation half mir, Schwäche und Larmoyanz, Selbstmitleid und Opferhaltung am Grund des väterlichen Schweigens zu deuten. Deshalb sind mir nur die Elemente in Erinnerung geblieben, die sich mit den Erfahrungen der Täter und Mitläufer überschneiden: die Bedrückung der stummen Gefangenschaft in einer „heilen“ Familie; die einsamen Versagensängste, die mit narzißtischen Größenphantasien kompensiert werden; die homoerotischen Szenerien von Gewalt und Unterwerfung innerhalb der paramilitärischen Gruppe; die erstickende Enge sowohl der bürgerlichen Außenwelt als auch der „romantisch“ aufgeblähten Innenwelt.

Das dröhnende, todestriebhafte Pathos, die uteralen Regressionsphantasien, die schwülstigen Dämonisierungen und Verkitschungen sind dagegen in meiner ersten Lektüre verhallt. Denn die Erzählung – und damit ihr Autor – repräsentierte eine Autorität,

die diese Täter-Väter ersetzen sollte. Der Verfasser der *Ästhetik des Widerstands*, deren letzter Band im Jahr meiner Lektüre erschien, verband sich für mich, wie für viele andere, mit den Nachkriegsautoren in und um die Gruppe 47 zu einem literarischen Vorbild, das die Statik zwischen Ablehnung und Bewunderung der Kriegsväter und damit das väterliche Autoritätsprinzip aufrechterhielt. Insofern ist der Autor von *Abschied von den Eltern* seinerseits eine Portalfigur der ihm nachfolgenden Generation – und das heißt: eine jener Elternfiguren, von denen es endlich, endlich Abschied zu nehmen gilt.